

Barbara Beßlich, Nicolas Detering, Hanna
Klessinger, Dieter Martin, Mario Zanucchi (Hrsg.)

Geistesheld und Heldengeist

Studien zum Verhältnis
von Intellekt und Heroismus



Geistesheld und Heldengeist

Herausgegeben von
Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanucchi

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 14

ERGON VERLAG

Geistesheld und Heldengeist

Studien zum Verhältnis von
Intellekt und Heroismus

Herausgegeben von

Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanicchi

ERGON VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Umschlagabbildung:

Marcello Bacciarelli (1731–1818):

La Sagesse moderant la fougue de la Jeunesse, sous l'emblème d'Aristote et d'Alexandre.

Öl auf Leinwand, 1776–1777, 118 × 160 cm.

Warschau, Alter Audienzraum des Königlichen Schlosses (Supraporte).

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.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-711-3 (Print)

ISBN 978-3-95650-712-0 (ePDF)

ISSN 2365-886X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
<i>Bernbard Zimmermann</i>	
Der Dichter als Held. Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes.....	17
<i>Ralf von den Hoff</i>	
Herrscherbildnis und Ekphrasis. Zu zwei Reiterstatuen Alexanders des Großen	31
<i>Ronald G. Asch</i>	
Ein Held ohne Fortune: Der zweite Earl of Essex und das Ende des elisabethanischen Zeitalters	45
<i>Monika Fludernik</i>	
Heldinnen und Helden der Religion: Märtyrer im englischen Drama der Frühneuzeit	61
<i>Frédérique Renno</i>	
Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns <i>Helden-Gesäng</i> (1633).....	75
<i>Wilhelm Küblmann</i>	
Der schmutzige steinerne Antiheld. Zu Jacob Baldes SJ poetischer Auseinandersetzung mit der Affektenlehre und der kynischen Variante des Stoizismus (Lyr. III,23).....	95
<i>Emma Louise Brucklacher</i>	
Die ‚andere‘ Heroik. Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung <i>Heroische Reden</i> (1654) als Beitrag zur deutschsprachigen <i>Querelle des Sexes</i>	113
<i>Nicolas Detering / Philipp Redl</i>	
Eros und Heros: Alexander der Große als gebändigter Held in der deutschen Oper um 1700.....	137
<i>Günter Schnitzler</i>	
Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers <i>Lenore</i> und deren Vertonungen.....	153

Anna Schreurs-Morét

Helden auf dem Wasser:

Der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze

malt „Tizian und Ariost in der Lagune“ (1857)..... 185

Barbara Beßlich

„Meine Siege auf Schnitzler“.

Auernheimers ambivalente Dichter-Heroisierung

in der Wiener Moderne 223

Dieter Martin

„Ecce poeta“ – Johann Christian Günther

in Dichterdramen um 1900 241

Mario Zanucchi

Verfallener Stern –

Dichterheroisierung und Intertextualität in Georg Trakls

An den Knaben Elis..... 263*Isabell Oberle*

Held(in) und Publikum.

Zu einem Verhältnis bei George Bernard Shaw und Jean Giraudoux..... 281

Ulrich Bröckling

Stachel und Funke.

Szenen imperativer und kreativer Macht 295

Sabina Becker

Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums.

Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus

der 20er- und 30er-Jahre 307

Ralph Häfner

Der Sturz des Ikarus im Ausgang von Guillaume Apollinaire:

Auden, Hermlin, Hamburger, Williams..... 331

Hanna Klessinger

„Verantwortlichkeit des Geistes“ vs. Engagement.

Die Sartre-Debatte im *Merkur* (1947–1948) 347*Franziska Merklin*

Micheles via crucis:

Niccolò Ammanitis und Gabriele Salvatores' *Io non ho paura*..... 359

Namenregister 373

Vorwort

Unter den Bestimmungen des Heroischen stand die Heldentat seit jeher im Zentrum. Während jedoch ältere Typologien allein in der ‚großen Tat‘ eine Voraussetzung der Heroisierung sahen, neigt die jüngere Forschung einem allgemeineren, zugleich binnendifferenzierten Verständnis zu: Ein Held müsse in einem weiteren Sinne ‚handeln‘, so die Auffassung; sein Handeln umfasse nach Max Weber auch bewusstes Unterlassen und Erdulden, also jede Art von motiviertem Verhalten in sozialen Kontexten.¹ Demzufolge richte sich der Prozess der Heroisierung eher auf das Ethos des Akteurs, weniger (oder nicht allein) auf die Tat selbst.

Diese Umakzentuierung wird verinnerlichten Formen des Heldentums besser gerecht, wie sie nicht nur in der Tradition christlich-martyrologischer Heroisierungen, sondern auch in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen.² Sie wirft aber *zum einen* die Frage auf, mit welchen Theorien und Konzepten sich das Verhältnis von heroischem Handeln zu seinen intellektuell-gesinnungshaften Voraussetzungen näher beschreiben lässt. Komplex gestaltet sich der Zusammenhang von Intellekt und Tat spätestens, seit rezente Handlungstheorien die ‚Agency‘ menschlicher Akteure durch raumdingliche ‚Netzwerke‘ bedingt sehen und selbst Objekten eine gewisse Handlungskraft zugestehen – statt sich Leier und Schwert schlicht instrumentell zu bedienen, ist der heroische Dichter in seinem Handlungs- und Wirkungspotential durch die medialen ‚Waffen‘ determiniert, die er nutzt, oder durch die Attribute, mit denen er sich schmückt.³ Wie lässt sich in diesem Lichte überhaupt noch von Subjektmotivation und -intention, von Wert-rationalität oder Inspiration sprechen? Zugleich stehen solche ‚Netzwerke‘, mit denen heroische Akteure verknüpft und durch die sie in gewisser Hinsicht gesteuert sind, selbst in rekonstruierbaren kulturellen Traditionen. Buchmaterielle und typo-

¹ [Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger, red. bearbeitet von Georg Feitscher:] Heldentat, in: Compendium heroicum, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 22.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/heldentat. Die folgenden Literaturhinweise erheben nicht den Anspruch, die Forschungslandschaft breitflächig zu kartieren, sondern wollen Achim Aurnhammers vielfältigen Interessen Reverenz erweisen. Zu neueren Tendenzen der Heroismusforschung s. Ralf von den Hoff, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht, in: H-Soz-Kult, 28.07.2015, <www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.

² Vgl. Achim Aurnhammer: Heroenkult als Gegenwartskritik. Stefan Georges Zeitgedichte, in: Stefan George-Werkkommentar, hg. von Jürgen Egyptien, Berlin und Boston 2017, S. 335–355, und ders.: „Im Anfang war das Wort!“ – „Im Anfang war die Tat!“ Wort und Tat in Stefan Georges Ideal des Heroischen, in: Literatur und praktische Vernunft, hg. von Frieder von Ammon u. a., Berlin 2016, S. 537–554.

³ Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling: Einleitung, in: Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte, hg. von dens. Würzburg 2016 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), S. 9–21.

graphische Konventionen gehören dazu, aber auch Kleidungsstile, Rituale und fotografische Posen, mit denen ‚Geisteshelden‘ gemacht werden, die heroisches Handeln also mitkonstituieren und ihrerseits Produkte kulturgeschichtlicher, zum Beispiel literarischer Semantisierung sind.

Zum anderen stellen sich neuere Forschungen zum heroischen Ethos eine geschichtliche Aufgabe, nämlich das Verhältnis von Handeln und geistig-ethischer Motivation in seinen jeweiligen kulturellen Ausprägungen und diachronen Entwicklungen zu untersuchen, um die theoretischen Modelle durch kontextualisierende Einzelstudien zu differenzieren oder zu korrigieren. Systematisch lassen sich solche Untersuchungen, wie sie der vorliegende Band versammelt, den folgenden Phänomenen subsumieren:

Oft geht es um *Paarungen* von Heros und Denker, um Figurationen also, in denen „Geist und Tat“ (Heinrich Mann) auf verschiedene Personen verteilt werden, die dann komplementär oder konträr zueinander stehen. Aristoteles und Alexander der Große bilden ein solches Komplementärpaar, oder Vergil als Ruhmesdichter des Augustus; berühmte Begegnungen zwischen geistigen und politischen Größen wie zwischen Voltaire und Friedrich dem Großen, Goethe und Napoleon haben die Phantasie der Nachwelt auch deshalb angeregt, weil sich an ihnen die tradierte Konstellation von Denker und Held, Geist und Tat sinnbildlich zu manifestieren schien. Erkennbar werden den jeweiligen Partnern dieser Beziehung besondere Funktionen zugeschrieben. So sollen zum Beispiel der Künstler und Lehrer bestimmte Legitimationsressourcen für die Heroisierung des Herrschers generieren; der Held wiederum als „Geschäftsführer des Weltgeistes“ (Hegel) soll das in die Wirklichkeit umsetzen, was der Philosoph erkannt oder der Dichterseher erahnt hat. Zugleich können eher antithetische Figurationen, wie sie beispielsweise im Konflikt zwischen Goethes Tasso, dem am Hofe arretierten, schwermütigen „Talent in der Stille“, und Antonio, dem Diplomaten und „Charakter in dem Strom der Welt“, vorliegen, auf Störungen der traditionellen Zweierordnung hinweisen, wie sie das 18. Jahrhundert insgesamt zu kennzeichnen scheinen.⁴

Davon lassen sich Phänomene figürlicher *Identität* von Geist und Heldentum unterscheiden, wie der Typus des Kulturheroen, des Poeta militans oder des für seine Überzeugung sterbenden Märtyrers. Ihre Heroisierung beruht auf diskurs- und gattungsbedingten Annahmen zur Anthropologie und zur Psychologie, etwa dem Verhältnis von persönlichem Glauben, göttlicher Vorsehung und heiligem Leben in der mittelalterlichen Legendarik, der Physiologie von Wille, Energie und Tat im Naturalismus oder der latenten Wirkung des Unbewussten in Heldenkon-

⁴ Zu Tasso-Deutungen zwischen Barock und Moderne siehe die Beiträge zu: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 3 [237]), und Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13).

zeptionen der literarischen Moderne. Wie die vielen Heroisierungen von Entdeckern, Erfindern oder Wissenschaftlern zeigen, können aber auch Geisteskraft und Geistesarbeit zu Elementen der Heroisierung erhoben werden, kann mithin Exemplarität und Transgressivität auch dem Denken zugeschrieben werden. Doch können geistige ‚Tätigkeiten‘ im engeren Sinne ‚Handlungen‘ darstellen oder muss Denken erst in Handeln (etwa in Schreiben, Sprechen, allgemein: Kommunizieren) münden, um heroisierungsfähig zu sein? Einen Sonderfall stellen in diesem Kontext heroische Kollektive dar, die für das Heldengedenken beispielsweise in China und Russland prägend waren und jüngst auch im europäischen Kontext erforscht wurden.⁵ Hier stellt sich verschärft die Frage nach dem Zusammenhang von intellektueller Motivierung und heroischem Handeln.

Die *Analogie* von ‚Genie‘ und ‚Held‘ hat öfter geschichtsphilosophische Betrachtungen angestoßen (Carlyle, Nietzsche, Gundolf), bisweilen um weitere Figuren wie den ‚Erlöser‘ oder den ‚Heiligen‘ ergänzt. Hier ist zu fragen, aus welchen Quellen sich die jeweilige Typologie speist, welche Folgen sie zeitigt und wie sich die für Heroisierung und Heroismen entworfenen Heuristiken auf Prozesse der intellektuellen Auszeichnung übertragen: ‚Genialisierung‘ kann in diesem Sinne einen „kommunikativen und performativen Prozess“ meinen, der eine Figur als ‚Genie‘ behauptet, indem ihr Exzeptionalität und Transgressivität zugeschrieben werden. Zugleich wird ersichtlich, dass andere Qualitäten des Heroischen für ästhetische Belange eher eine geringe Rolle spielen, so die ‚Exemplarität‘ („ihre Vorbildwirkung für die Gemeinschaft“) oder die ‚Moralität‘ (das heißt „die appellative, auch polarisierende Wirkung des Helden auf seine Gemeinschaft“), zumindest in Europa und seit der Neuzeit.⁶

Der vorliegende Band versammelt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen, um sowohl die historisch ‚tiefen‘ als auch räumlich-kulturell ‚breiten‘ Dimensionen des Themas exemplarisch zu erhellen und zu klären, inwiefern solche Helden- und Genie-Narrative in ihren Voraussetzungen und Semantiken kulturell variabel sind, inwiefern also Konzepte von heroischem Geist und intellektuellem Heroismus im globalen Kulturvergleich differenziert werden müssen.⁷

Eröffnend zeigt Bernhard Zimmermann, dass auch die Komödie ein Vehikel heroischer Konzepte sein kann. In seinem Beitrag zu den Komödien des Aristophanes nimmt er u. a. die Parabase der *Acharner* näher in den Fokus: Dort entwirft der griechische Komödiendichter mit Hilfe des komischen Helden Dikaio-polis, des „rechten Bürgers“, eine mehrfach facettierte Selbstheroisierung. In

⁵ Beispielsweise Achim Aurnhammer: Georg Büchner: „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829), in: *Vom Weihegefäß zur Drohne* (Anm. 3), S. 158–172.

⁶ Alle Zitate nach: Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, *Compendium heroicum* (Anm. 1), DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

⁷ Zur interkulturellen Dimension von Heldenkonzepten siehe die Aufsätze zu: *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)*, hg. von Achim Aurnhammer und Barbara Korte, Würzburg 2017 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 5).

poetologischer Hinsicht stellt sich Aristophanes als Herakles dar, der die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen gereinigt und alle Monstrositäten aus der Dichtung vertrieben habe. Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er ferner den Anspruch, Homer gleichzukommen. Schließlich stellt sich Aristophanes auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges, indem er das homerische Wort κλέος, „Ruhm“, für sich in Anspruch nimmt. Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem Chor überzeugend vorzubringen, staffiert sich Aristophanes/Dikaiopolis als tragischer Held im Stile des Euripides aus. Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern inszeniert sich in gleicher Weise als ein tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Das Verhältnis von Literatur und Skulptur in der Antike beleuchtet Ralf von den Hoff in seiner Untersuchung literarischer *ekphraseis* öffentlicher Reiterstatuen Alexanders des Großen. Indem sie Reiter und Herrscher zu einem dynamischen Ensemble fügten und damit vor allem das entschiedene *Handeln* Alexanders betonten, prägten die Reiterdenkmäler die heroische Ikonographie in der hellenistisch-griechischen und römischen Antike. Wie von den Hoff an zwei Quellen zeigt, dienten ekphrastische Beschreibungen realer Statuen in der römischen Kaiserzeit der vergegenwärtigenden Erinnerung Alexanders, dessen Heroisierung zugleich aitiologische Funktion einnahm – nämlich an die heroischen Ursprünge der Gemeinschaft in der hellenischen Stadtgründung gemahnte – und als Präfigurat für die derzeitige Herrschaft fungieren sollte.

Am Beispiel des zweiten Earl of Essex, Robert Devereux, illustriert Roland G. Asch, wie es politischen Akteuren bisweilen zum Verhängnis werden kann, wenn sie ihre Heroisierung an zu unterschiedlichen Publika ausrichten. Essex versuchte, sich in der englischen und europäischen Öffentlichkeit als männlich-heroisches Komplement zu Königin Elisabeth zu inszenieren, versprach zugleich den Mitstreitern auf seinen diversen Feldzügen heroische Bewährungsmöglichkeiten (und strategisch eingesetzte Nobilitierungen), empfahl sich schließlich der Königin als Verteidiger des Vaterlands und als militärischer Stratege. Diese Gratwanderung und das Beharren des Earls auf seiner aristokratisch-heroischen Eigenmächtigkeit brachte ihn am Hof zunehmend in Misskredit.

Der englischen Renaissance widmet sich auch Monika Fludernik in ihrem Beitrag zur Figur des Märtyrers im Drama. Märtyrerdramen sind in England weniger verbreitet als auf dem Kontinent; umso bemerkenswerter sind drei Stücke über die Heilige Dorothea, die Heilige Katharina und die Heilige Winifred, die Fludernik im Hinblick auf ihre Heroisierungsformen untersucht. Gerade weil diese ‚Geistesheldinnen‘ stark typisiert und psychologisch wenig ausgestaltet sind, bieten sie sich zur Aktualisierung und parteilichen Inanspruchnahme an. Im Gegensatz zu ihren legendarischen Vorlagen eignet den Märtyrerstücken aber eine Tendenz zur säkularen Politisierung, die auch brisante Anspielungen auf die zeitgenössischen Konfessionskonflikte einschließt.

Anhand von Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633) führt Frédérique Renno vor, wie der schwedische König Gustav Adolf im Genre des panegyrischen Liedes heroisiert worden ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Liedkultur wird deutlich, dass der protestantische Kirchenmusiker Widmann (1572–1634), der die Texte seiner Lieder selbst verfasste, noch weitgehend einer älteren, von der ‚barocken‘ Kunstpoesie kaum tangierten Tradition des Dichtens und Komponierens angehört hat. Zugleich ist zu sehen, dass die Liedkultur einen bedeutenden Anteil an der intermedialen Inszenierung des Schwedenkönigs zum Heros des Dreißigjährigen Kriegs hatte, indem sie mit biblischen Präfigurationen und eschatologischen Deutungen operierte und den exzeptionellen Helden in ein komplexes Wechselspiel zu den einfachen Soldaten seines Heeres stellte.

Während der christianisierte Stoizismus als gedankliches Rückgrat einer ‚heroisch‘ tingierten, Freiheit und Selbstdisziplin vereinigenden Anthropologie große Attraktivität auf die frühneuzeitliche Elite ausübte, lassen sich – so die Analyse von Wilhelm Kühlmann – im Werk des jesuitischen Neulateiners Jacob Balde komplizierte, facetten- und spannungsreiche Haltungen zu diesem Diskurs erkennen. Vor dem Hintergrund eines weitgespannten Überblicks über Baldes vielfältige poetische Auseinandersetzungen mit dem Leitbild eines heroisch-souveränen, von der Vernunft bestimmten Individuums übersetzt, kommentiert und interpretiert Kühlmann erstmals eine Ode Baldes, die er als kritischen Einspruch gegen einen hochgetriebenen Stoizismus und als satirisches Zerrbild eines überheblichen Adepten heroischer Affektlosigkeit liest.

Wie die Möglichkeit weiblichen Heldentums in der frühen Neuzeit imaginiert oder bestritten wurde, beleuchtet Emma Louise Brucklacher an Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung der *Heroischen Reden* (1654), die als Beitrag zur deutschsprachigen *Querelle des Sexes* gelesen werden. Brucklacher betont, dass die ‚andere‘, weibliche Heroik in dieser Translation vorrangig als internalisierte Tugend zelebriert wird, die nicht mit männlicher Heroik konkurrieren soll. Es zeigt sich, dass der Lobpreis der Frauen einhergeht mit der faktischen Zementierung der Hierarchie der Geschlechterverhältnisse und dass dieses ausgleichende ‚Friedensangebot‘ in der *Querelle des Sexes* es ermöglicht, Frauen im 17. Jahrhundert nicht nur ‚heroische capacitet‘, sondern auch eigenes, weiblich konnotiertes heroisches Handeln zuzusprechen.

Wie stark Heroisierungsprozesse von Gattungskonventionen abhängen, zeigen Nicolas Detering und Philipp Redl in ihrer Untersuchung deutschsprachiger Alexander-Opern um 1700. Alexander der Große avancierte bereits im englischen und französischen Renaissancedrama zu einem Liebeshelden, der sich in immer neuen Konstellationen gegen Verführungen beständig und seiner Geliebten treu zeigen muss. In der Oper setzt sich diese ‚Verinnerlichung‘ seiner heroischen Leistung fort – Alexander erobert hier keine fremden Reiche und bringt keine außerordentlichen Taten, sondern bezwingt sich nur mehr selbst. Detering und Redl sehen darin eine Depotenzierung der Figur, die als heroischer Akteur abge-

schwächt wird, bisweilen ausdrücklich als ‚gezähmter‘ Held erscheint oder gegenüber dynamischeren Protagonisten in den Hintergrund tritt. Damit leite die Veroperung des Alexanderstoffes über zu einer Tendenz der Entheroisierung antiker Figuren, wie sie in der Aufklärung öfter begegnet.

Dass auch die Musik als interpretierende Kunst die Dichtung deutet und dabei den Heroismus einer Textvorlage unterstreicht oder aber unterdrückt, zeigt Günter Schnitzler am großen Corpus der Vertonungen von Gottfried August Bürgers *Lenore*. Ausgehend von der unter Bürgers Zeitgenossen geführten Debatte um die Ballade untersucht Schnitzler verschiedene ästhetische Verfahren – wie das Strophenlied, das durchkomponierte Lied und das Melodram –, um vor allem an den eingreifenden, den interpretatorisch offenen Schluss des Textes vereindeutigenden Kompositionen nachzuzeichnen, wie die Musik hier entweder eine unheroisch mit Gott versöhnte oder aber eine bis im Tod radikal oppositionelle Titelfigur zeichnet, die gerade als Gescheiterte zur Heldin verklärt wird.

Mit dem Thema ‚Dichterheroisierung‘ im Medium der Malerei befasst sich Anna Schreurs-Morét in ihrem Beitrag zu dem amerikanisch-deutschen Historienmaler Emanuel Leutze (1816–1868), dem wohl wichtigsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule. Im Zentrum ihres Aufsatzes steht das von der kunsthistorischen Forschung bisher wenig beachtete Gemälde *Tizians Lagunenfahrt* (1857) als Werk, das eine doppelte Heroisierung vornimmt und nicht nur dem greisen Malerfürst Tiziano Vecellio, sondern auch dem ihn verehrenden Dichterfürst Ludovico Ariosto huldigt. Der Beitrag zeichnet nach, in welcher Form Leutze in der heldischen Inszenierung des venezianischen Malers Tizian mit seinem Gleichgesinnten Ariost – auch im Abgleich mit dem berühmteren Gemälde *Washingtons Überfahrt* – das kunstästhetische Programm der Düsseldorfer Malerschule umsetzt sowie die Fest- und Feierkultur des *Malkastens* zelebriert.

Auch Heldenverehrung kann durchaus eigennützig sein. Dies zeigt der Fall des österreichischen Schriftstellers und Redakteurs der *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer (1876–1948), dessen ambivalente Schnitzler-Verehrung Barbara Beßlich untersucht. Die lobenden Feuilletons, die der vierzehn Jahre jüngere Auernheimer über sein Vorbild Arthur Schnitzler verfasste, stecken, wie Beßlich zeigen kann, voll indirektem Selbstlob. Denn etwas vom Glanz des verehrten Dichterhelden soll auch auf den lobenden Epigonen abstrahlen, der sich zugleich in versteckten Missetönen voller ‚Einflussangst‘ an seinem Vorbild abarbeitet. Beßlichs intertextuelle Lektüre der frühen Auernheimer-Erzählung *Der Dichter* (1905) seziert diese ambivalente Heldenverehrung und deckt einen – komisch-travestierenden – Bezug zu Schnitzlers Novelle *Frau Bertha Garlan* (1901) auf.

Am großen Corpus von Dichterdramen der Zeit um 1900, die den spätbarocken Lyriker Johann Christian Günther als Tragödienhelden auf die Bühne gestellt haben, demonstriert Dieter Martin, wie die Verfasser – von Ludwig Fulda (1882) über Otto Julius Bierbaum (1902) bis hin zu Joachim Maass (1925) – ihre formästhetisch vielfältigen Dichtungen auf zentralen Konflikten aufbauen: Gün-

ther wird in der Regel zum spätbarocken ‚poète maudit‘ und genieästhetischen ‚poeta vates‘ stilisiert, der in unüberbrückbarem Gegensatz sowohl zur bürgerlichen Wertewelt des Vaters wie auch zur intriganten Welt des Hofes steht. Um Günther zu einer Identifikationsfigur des modernen dichterischen Außenseiters werden zu lassen, heroisieren die Dramatiker ihn zum genialen Schöpfer märtyrerhaft dem widrigen Leben abgerungener Bekenntnisdichtungen, deren Wirkmacht sich bei seiner Mitwelt beglaubigt, für die Nachwelt aber einer Andenknpflege bedarf, die den an den Widrigkeiten der Zeit scheiternden Vagabunden zu einem dauerhaften ‚Geisteshelden‘ erhebt.

Die brüchig negative Dichterheroisierung des deutschsprachigen Expressionismus stand international in vielfältigen intertextuellen Bezügen, wie Mario Zanucchi beispielhaft an Georg Trakls Gedicht *An den Knaben Elis* (1913) zeigt. Die Stilisierung des Dichters zu einer heroisch überhöhten Märtyrerfigur steht bei Trakl in der Tradition der Symbolisten. Aus der Krise des symbolistisch dissidenten Dichterhelden entwickelt Trakl die Vorstellung einer von der bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßenen Dichterfigur. Helden- und Märtyrerstilisierungen interferieren bei Trakl und weisen auch Rückbezüge auf zu Stefan Georges Verklärung Maximins zu einer heroisch und heilsgeschichtlich disponierten Erlöserfigur. Antikisierende Erhöhung in der Nachfolge Rimbauds und christologische Verklärung der Dichterrolle verschränken sich bei Trakl, um eine moderne heroische Dichterlegende zu konstituieren, die allerdings eine inaktuelle, retrospektive Signatur besitzt und sich nur noch im Modus elegischer Klage artikuliert.

Das Reden über Helden nutzt auffallend häufig Metaphern, die aus der Sphäre des Theaters stammen: Die „Rolle“ des Helden wird durch seinen gelungenen Helden-„Auftritt“ markiert, mit dem er die entscheidende Helden-Tat ‚performt‘ und sich als Held ‚inszeniert‘. Das Drama ist denn auch traditionell eine bedeutende Gattung der Heldendarstellung. Ausgehend von diesem Befund untersucht der Beitrag von Isabell Oberle zwei moderne Dramen der Zwischenkriegszeit, in denen berühmte historische bzw. biblische Heldinnen ‚re-inszeniert‘ werden: George Bernard Shaws „chronicle play“ *Saint Joan* (1923) und Jean Giraudoux’ *Judith* (1931). Ihre Analyse zeigt exemplarisch, wie moderne Dramatik – in einer spezifischen historischen Situation – heroische Auftritte auf der Ebene der *histoire* inszeniert, um zugleich deren nachträgliche Heroisierung auf der Ebene des *discours* kritisch zu reflektieren.

Die Grenze zwischen Heteronomie und Autonomie verläuft nicht so klar, wie es zunächst scheint. ‚Wahre‘ Helden bewegen sich zudem jenseits dieses (vermeintlichen) Gegensatzes, wie der Beitrag von Ulrich Bröckling beweist. Wie sich autoritärer Befehl und genialer Einfall berühren, zeigt er anhand von zwei modellhaften Urscenen: Die Archimedes-Legende analysiert er, um die soziale und psychologische Fremdbestimmung kreativer Problemlösungen freizulegen. Die Geschichte von Abraham, dem Gott die Tötung des eigenen Sohnes befiehlt, offenbart – wie das strukturanaloge Milgram-Experiment – den autonomen Anteil einer Ohn-

machtserfahrung. Während Befehl und Einfall in diesen Urszenen zusammengehören, stehen brachiale Gewalt und Selbstorganisation beiden entgegen, so der Fluchtpunkt von Bröcklings Analyse. Modellhaft werden diese wiederum verkörpert durch zwei homerische Helden: Achill und Odysseus, wobei letztlich – wieder einmal – der listige Odysseus triumphiert.

In den 1920er Jahren konfligieren traditionelle soldatische Heldenkonzepte mit neuen Ideen eines sportlichen Heroismus, wie Sabina Becker in ihrem Beitrag vorführt. Wie die Vorstellung eines sportlichen Heroismus in Teilen Konzepte eines soldatischen Heldentums in der Weimarer Republik abzulösen vermag, lässt sich nur vor der Folie des verlorenen Ersten Weltkriegs und des verdrängten Diskurses der Kriegsversehrten begreifen. Sabina Becker kontextualisiert dabei Bertolt Brechts Begeisterung für den Box-Sport und seine ästhetischen Überlegungen zum *Theater als sportlicher Anstalt* und betont, dass katalysiert durch die Sportbegeisterung nun die Masse als Held konzipiert werden kann. Zudem ist der sportliche Heroismus der Weimarer Republik durchaus geschlechterübergreifend und ermöglicht selbstbewusste Vorstellungen eines emanzipatorischen weiblichen Heroismus.

In seinem Beitrag geht Ralph Häfner dem Ikarus-Mythos als Grundfiguration heroischen Scheiterns nach und legt den Fokus auf die intermedialen Wechselwirkungen zwischen Malerei und Literatur. Im Zentrum seiner Analyse stehen Ikarus-Dichtungen diverser Autoren der Moderne – W. H. Auden, William Carlos Williams, Michael Hamburger, Guillaume Apollinaire sowie Stephan Hermlin –, die auf jeweils eigene Weise auf Pieter Brueghels *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* rekurren, in welchem der herabstürzende Ikarus völlig unbeachtet bleibt. Vor allem an Stephan Hermlins *Ballade vom Gefährten Ikarus* (1946) – einem Schlüsseldichtung, das dem Gedächtnis des verstorbenen Fliegerbruders zugeeignet ist – zeigt Häfner, wie das Fliegen des Ikarus in Apollinares Nachfolge zum emphatischen Symbol existenzieller Befreiung wird. Im ekphrastischen Sonett *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, das mit der hexametrischen Form experimentiert, erweitert Hermlin dagegen das Figurenpersonal um die Gestalt des Dädalus und bezieht sich offenbar nicht auf das authentische Gemälde Brueghels in Brüssel, sondern auf die vermutlich spätere Kopie, welche am oberen Bildrand im blauen Firmament den schwebenden Dädalus zeigt. Gerade die Erscheinung des Dädalus, der mit gravitäischem Flügelschlag vorüberzieht, amplifiziert das Motiv der universellen Teilnahmslosigkeit angesichts des ikarischen Sturzes.

Nach 1945 besinnt man sich in Deutschland auf anknüpfungsfähige Heroen-Konzepte der Vorkriegszeit und versucht, sie im internationalen Kontext vorsichtig zu re-etablieren. Hanna Klessinger zeigt in ihrem Beitrag, wie sich der 1947 gegründete *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* in die internationale Debatte über engagiertes Dichtertum einschaltet und das traditionalistische Gegenkonzept der „Verantwortlichkeit des Geistes“ gegen Sartres *littérature engagée* zu behaupten sucht. Die „Geisteshelden“ des *Merkur* orientieren sich dabei eher an heroisch-konservativen Europa-Konzepten der Zwischenkriegszeit, wie sie etwa

in der *Europäischen Revue* von Karl Anton Rohan lanciert wurden, als dass sie ernsthaft an der Anschlussfähigkeit an französische Diskussionen interessiert gewesen wären. Der kritische Bezug auf Sartre diente eher der traditionsbewussten Selbstbestätigung als dem affirmativen Kulturtransfer.

Mit dem Thema des kindlichen Heroismus und dessen intermedialer Transposition von der Literatur auf die Filmleinwand befasst sich Franziska Merklin. Im Mittelpunkt des Romans *Io non ho paura* (2001) von Niccolò Ammaniti und der gleichnamigen filmischen Adaption (2003) von Gabriele Salvatores steht ein kindlicher Held: In seinem ausgeprägten Gerechtigkeitsstreben verweist der neunjährige Protagonist Michele Amitrano, der im Süditalien des Jahres 1978 Zeuge einer Kindesentführung wird, auf seinen Namenspatron, den Erzengel Michael. Die von Franziska Merklin durchgeführte Filmanalyse zeigt, wie Salvatores die bereits im Roman angelegte Soterologie, die Michele als Figuration Christi erscheinen lässt, übernimmt und durch den Bezug auf das historische Ereignis der Entführung Aldo Moros und dessen Vermächtnis politisch akzentuiert.

Die Herausgeber danken dem Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg und dem Verlag, dass sie die Publikation des vorliegenden Bandes ermöglicht haben, den wir unserem verehrten Lehrer Achim Aurnhammer zum Abschied aus seinem akademischen Amt zu-eignen.

Bern, Freiburg und Heidelberg,

im Mai 2020

Barbara Beßlich
Nicolas Detering
Hanna Klessinger
Dieter Martin
Mario Zanicchi

Der Dichter als Held

Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes

Bernhard Zimmermann

Ohne Menschengefälligkeit trat er vor euch, schon im Anfang tapfer und furchtlos.
Mit dem Mute des Herakles macht' er sich frisch an die größte, gefährlichste Arbeit,
Und verwegen bot er ihm selber die Stirn, dem Tier mit den schneidenden Hauern,
Dem fürchterlich rollend im Kopfe saß, blitzsprühend das Auge der Kynna,
Und den Kopf umzüngelten hundert Köpf' hundsföttischer, heulender Schmeichler;
Eine Stimme hatt' er – die Donnerstimm' des verderbenschwangern Gebirgsstroms,
Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden:
Solch Scheusal sah er und trotzte kühn den Gestänken wie den – Geschenken;
Und wie damals kämpft er noch jetzt für euch: und im vorigen Jahre da macht' er
An die Vampyrn sich und den drückenden Alp, an die nächtlich gespenstigen Wesen,
Die schlafende Väter gepreßt und gewürgt, Großväter erdrosselt im Bette,
Die jedwedem von euch auf die Brust sich gelegt, der gern von Prozessen sich fernhält,
Mit Zitationen und Schwüren vor Amt und Zeugenaussagend euch schnürend,
Daß mancher, gejagt von Verzweiflungsangst, sich rettete zum Polemarchen.¹
So erprobt er sich euch als Beschirmer des Lands, der von Ungeheuern es säubert.
Doch ließt ihr im vorigen Jahr ihn im Stich, wo das Samenkorn neuer Erfindung
Er streut', und ersticket im Keim es schon durch Mangel an allem Verständnis.²

¹ Der Polemarch, einer der neun Archonten, der höchsten Staatsbeamten, war für Rechtsstreitigkeiten zwischen attischen Bürgern und Fremden zuständig.

² Übersetzung von Ludwig Seeger: Aristophanes, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1846, S. 88–89. Neu herausgegeben von Bernhard Zimmermann: Aristophanes. Die Komödien, Stuttgart 2019, S. 233–234. Ludwig Seeger (1810–1864), ein überzeugter Demokrat aus der Zeit des Vormärz, übersetzte Aristophanes kongenial, indem er in der deutschen Übertragung die Polyphonie der aristophanischen Komödien gleichsam abbildet und wie Aristophanes die unterschiedlichen Sprachregister und Dialekte zur Charakterisierung der *dramatis personae* einsetzt sowie die Metren der lyrischen Partien in der Übersetzung an die deutsche Sprache angleicht. Seine Übersetzung aus den politisch bewegten Jahre 1845–1848 ist gleichsam ein politisches Manifest, wie das Vorwort ‚Epistel an einen Freund als Vorwort‘ (Bd. 1, Frankfurt a. M. 1845, S. 18–19) unmissverständlich zum Ausdruck bringt: Dichter wie Aischylos und Aristophanes, „Männer des begeisterten Wortes und der begeisterten That müssen unseren Bücher- und Stubenmenschen vorgeführt, ihre Werke müssen dem deutschen Volk in seiner Sprache ans Herz gelegt werden, damit es wenigstens – noch erröthe.“ Zu Seegers Leben vgl. Hermann Fischer: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, Tübingen 1891, S. 176–216; Rüdiger Krüger: Ludwig Seeger – Poet, Publizist, Politiker, in: Der Landkreis Calw. Ein Jahrbuch 11, 1993, S. 38–56. Zu deutschen Aristophanes-Übersetzungen vgl. Jürgen Werner: Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland, in: Hans-Joachim Newiger (Hg.): Aristophanes und die Alte Komödie, Darmstadt 1975, S. 459–485; Josefine Kitzbichler: Poetische Vergegenwärtigung, historische Distanz. Johann Gustav Droysens Aristophanes-Übersetzung (1835/38), Berlin/Boston 2014, S. 43–52; Bernhard Zimmermann: Deutsche Aristophanes-Übersetzungen, in: Matteo Tauber (Hg.): Tradurre classici greci in lingue moderne, Freiburg i. Br. u. a. 2017, S. 87–103.

In der Parabase der 422 v. Chr. aufgeführten *Wespen*,³ jener für griechische Komödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. typischen ‚Bauform‘, in deren erstem Teil sich der Chor im Namen des Dichters bei leerer Bühne an das Publikum wendet,⁴ fließen wie häufig in den Komödien des Aristophanes (ca. 450–385 v. Chr.) politische und poetologische Aussagen zusammen und ergeben in der Zusammenschau eine Poetik und Funktionsbestimmung der Komödie, die Aristophanes seit den *Acharnern* (425 v. Chr.), wahrscheinlich aber auch schon in seinen beiden nur fragmentarisch erhaltenen Erstlingswerken, den *Schmausbrüdern* (*Daitales*) und den *Babyloniern*, entwickelte. Wie in einem Brennglas laufen in den Parabasen die Themen, die im Zentrum der jeweiligen Komödien stehen, zusammen und werden in einen über das Stück hinausweisenden größeren gesellschaftlich-politischen und poetologischen Zusammenhang gestellt.⁵

Zentral für Aristophanes ist seit seinen *Babyloniern*⁶ des Jahres 426 der Kampf gegen den Demagogen Kleon,⁷ einen reichen Gerber aus dem innerstädtischen Demos Kydathen, der heutigen Plaka, aus dem auch Aristophanes selbst stammte.⁸ Kleon hatte sich nach Perikles’ Tod zum führenden Politiker aufgeschwungen

³ Die gesamte Passage umfasst die Verse 1009–1121, der zitierte Text die Verse 1029–1045. Griechischer Text: Nigel W. Wilson (Hg.): *Aristophanis fabulae*. Tomus I, Oxford 2007. Die Komödie ist durch den Kommentar von Zachary P. Biles/S. Douglas Olson: *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015 unter philologischen und historischen Gesichtspunkten bestens erschlossen.

⁴ Die Parabase besteht in der Regel aus drei Teilen: (1) aus einer kurzen Einleitung (‚Kommation‘), in der die Schauspieler gebeten werden, die Bühne zu verlassen, (2) aus einer längeren, in Anapästien gehaltenen Partie, in der der Chor sich an das Publikum wendet (‚Anapäste‘) und (3) einem zweiteiligen Abschnitt, bestehend aus einer lyrischen Eröffnung, meist in hymnischer Form, und einem in Trochäen gehaltenen Rezitativ, in dem der Chor über sich, seine Maske und seine Funktion im Stück spricht (‚epirhematische Syzygie‘). Zur Struktur der Parabase siehe zusammenfassend Bernhard Zimmermann: *Die griechische Komödie*, Frankfurt a. M. 2006, S. 38–41.

⁵ Zur ‚intertextuellen Parabase‘ vgl. Thomas K. Hubbard: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaka/London 1991.

⁶ Die Fragmente der *Babylonier* sind erschlossen durch Christian Orth: *Aristophanes. Aiolosikon – Babylonioi*, Heidelberg 2017, S. 350–580.

⁷ Zu Kleon vgl. Winfried Schmitz: Kleon, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 582. Zu Kleon als Politiker vgl. Christian Mann: *Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2007, S. 84–88, 93–96 und passim. Der Begriff ‚Demagoge‘ ist im attischen Sprachgebrauch nicht negativ konnotiert, sondern bezeichnet eine Person, die, ohne ein öffentliches Amt bekleiden zu müssen, Interessen des Volkes vertritt. Der negative Beiklang geht auf Aristophanes, vor allem auf seine gegen Kleon gerichtete Komödie *Die Ritter* (424 v. Chr.), zurück, in der er das Repertoire der schlechten Eigenschaften von Demagogen entwirft, die ihnen bis heute anhaften: Bestechlichkeit, Eigeninteresse, Dummheit, mangelnde Bildung, aber durchsetzungsstarke Rhetorik.

⁸ Die Annahme hat einiges für sich, dass die Abstammung aus demselben Bezirk mit den Attacken des Komikers auf den Politiker zu tun hat; vgl. Hermann Lind: *Der Gerber Kleon in den „Rittern“ des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 88–164.

und verstand es, durch eine brachiale Rhetorik⁹ und ‚Wahlgeschenke‘ wie die Erhöhung der Sitzungsgelder die Massen hinter sich zu bringen. Obwohl Kleon 422 bei einem militärischen Unternehmen im Norden bei Amphipolis fällt, wird Aristophanes auch in den folgenden Jahren nicht müde, auf seine Auseinandersetzung mit Kleon zurückzukommen.

Der ‚persönliche Spott‘ (ὀνομαστὶ κομῳδεῖν/*onomastí kōmōdeîn*),¹⁰ die oft derbe, ja obszöne und diffamierende Verspottung von stadtbekannten Personen, die in irgendeiner Weise aus der Masse herausragen, ist ein die Form der Alten Komödie des 5. Jahrhunderts kennzeichnendes Merkmal, durch das sie sich von der Komödienproduktion der folgenden Jahrhunderte unterscheidet.¹¹ Der anonyme Autor des aristokratisch-oligarchischen, antidemokratischen Pamphlets *Über den Staat der Athener*, das gleichwohl eine äußerst zutreffende Beschreibung der attischen Demokratie darstellt und wohl in den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts entstand, beschreibt die Funktion des Komödienspotts als ein probates Mittel des Volkes, die demokratische Gleichheit zu bewahren.¹²

Sie (*sc.* Angehörigen des Demos) lassen es nicht zu, dass der Demos (insgesamt) verspottet und ihm Übles nachgesagt wird, damit sie nicht selbst in üblen Ruf geraten. Im Falle von Privatpersonen fordern sie jedoch geradezu dazu auf, wenn einer jemanden verspotten will. Denn es ist ihnen vollkommen bewusst, dass der Verspottete in der Regel nicht zum Demos und nicht zur (großen) Masse gehört, sondern entweder reich oder von edler Herkunft ist oder besondere Fähigkeiten¹³ besitzt. Von den Armen und Angehörigen des Demos werden nur recht wenige verspottet, und diese auch nur dann, wenn einer durch allzu große Geschäftigkeit und Betriebsamkeit auffällt und versucht, (sich einen Vorteil zu verschaffen und) mehr als der Demos zu haben. Daher ärgern sie sich auch nicht darüber, dass solche Personen verspottet werden.

⁹ Von Aristophanes wird Kleons Stimme mit einem reißenden, tosenden Fluss verglichen; siehe *Acharner*, Verse 377–382; *Ritter*, Vers 137. Zur Stimme des Demagogen siehe auch *Ritter*, Verse 273–274, 286 und *passim*.

¹⁰ Vgl. dazu Stylianos Chronopoulos: Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes’ *Wespen* und *Frieden*, Heidelberg 2017.

¹¹ Dieses gattungskonstituierende Merkmal wird von Horaz (*Satire* 1, 4, Verse 1–5) moralisch-didaktisch gedeutet: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/atque alii, quorum comoedia prisca virorum est, siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/famosus, multa cum libertate notabant*. „Die Dichter Eupolis und Cratinus und Aristophanes und die anderen, die zur Epoche der Alten Komödie gehören, pflegten mit großer Freiheit Rügen auszusprechen, wenn es einer verdient hatte, an den Pranger gestellt zu werden, weil er ein übler Kerl und Dieb, weil er Ehebrecher oder Beutelschneider oder sonstwie einen schlechten Ruf hatte.“

¹² Pseudo-Xenophon, *Staat der Athener* 2, 18–19. Übersetzung vom Verfasser. Griechischer Text mit deutscher Übersetzung sowie Kommentar von Gregor Weber: Pseudo-Xenophon. Die Verfassung der Athener, Darmstadt 2010.

¹³ Das Partizip δυνάμενοι (*dynámenoi*) ist vieldeutig. Häufig kann es als „Einfluss haben“ verstanden werden; in diesem Zusammenhang muss allerdings von der Grundbedeutung „können“ ausgegangen werden. Es sind also Leute gemeint, die „etwas können“, sowohl in politischer als auch intellektueller Hinsicht und dadurch wie Aristokraten oder Reiche aus der Masse (πλήθος/*plēthos*) herausragen.

Die Ausführungen des ‚alten Oligarchen‘, wie der Autor in der angelsächsischen Forschung häufig genannt wird – die deutsche Altertumswissenschaft bevorzugt, da die kleine Schrift unter Xenophons Werken überliefert ist, die Bezeichnung ‚Pseudo-Xenophon‘ –,¹⁴ legen die Annahme nahe, dass der ‚persönliche Spott‘ eine Art sozialhygienischer Funktion ausübte. Zwar hatte in der radikaldemokratischen Polis Athen nach 462 v. Chr., nach den Reformen des Ephialtes,¹⁵ die politische Macht des Adelsrats, des Areopags, beschnitten und die Teilhabe am politischen Geschäft allen attischen Vollbürgern öffneten, die für diese Tätigkeiten, vor allem das Richteramt, zunächst mit zwei und seit Kleons Initiative mit drei Obolen ‚Sitzungsgeld‘ täglich entlohnt wurden, allein das Volk die Macht; trotzdem wurden die wenigen Ämter in Athen, die nicht durch Los vergeben, sondern durch Wahl besetzt wurden, insbesondere die militärischen Führungspositionen, weiterhin vorwiegend von den Aristokraten oder wohlhabenden Bürgern eingenommen, so dass erfolgreiche Strategen wie Perikles über längere Zeiträume die Staatsgeschäfte führten.¹⁶ Diese aus der Masse der einfachen Bürger herausragenden Männer konnten abgestraft werden, indem man sie nicht wieder zum Strategen wählte oder sie nach ihrer Amtsführung einem Prozess wegen Amtsmissbrauchs aussetzte oder eben, indem man sie im Freiraum des Theaters für die beschränkte Zeit der Komödienaufführungen mit bösem Spott überzog.

Die Wirkung der Verspottung dürfte dem entsprochen haben, was Sigmund Freud über den tendenziösen Witz in seiner für die Erklärung der aristophanischen Komödie enorm wichtigen, aber von der philologischen Forschung fast vollkommen ignorierten Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aus dem Jahr 1905 schreibt.¹⁷

Die Verhinderung der Schmähung oder beleidigenden Entgegnung durch äußere Umstände ist ein so häufiger Fall, daß der tendenziöse Witz mit ganz besonderer Vorliebe zur Ermöglichung der Aggression oder der Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in

¹⁴ Zur Forschungsdiskussion vgl. Carlo Scardino: Pseudo-Xenophon, in: Bernhard Zimmermann (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1, München 2011, S. 417–421.

¹⁵ Zu diesem Epochenjahr vgl. Christian Meier: Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/1 v. Chr.) – Eine Epoche der Weltgeschichte und was die Zeitgenossen daran wahrnahmen, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, S. 353–380.

¹⁶ Der Historiker Thukydides (2, 65, 8) schreibt in seiner Würdigung des Perikles: „Dem Namen nach war es eine Demokratie, tatsächlich aber eine Herrschaft des ersten Mannes.“ Zur attischen Demokratie vgl. Jochen Bleicken: *Die athenische Demokratie*, Paderborn 1995, S. 269–291 (zu den Beamten und Funktionsträgern); Klaus Bringmann: *Das Volk regiert sich selbst*, Darmstadt 2019, S. 37–147.

¹⁷ Zu Freuds Beschäftigung mit der aristophanischen Komödie vgl. Johannes Endres: Freud und die Komödie der Antike, in: Claudia Benthien/Hartmut Böhme/Inge Stephan (Hg.): *Freud und die Antike*, Göttingen 2011, S. 315–340.

Anspruch nehmen, verwendet wird. Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen eine solche Autorität, eine Befreiung von dem Druck derselben dar.¹⁸

Die gewalttätige Feindseligkeit, vom Gesetz verboten, ist durch die Invektive in Worten abgelöst worden. /.../ Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.¹⁹

Dieser herabsetzende Spott kann in gleicher Weise führende Politiker wie all die anderen treffen, die aus der breiten Masse aufgrund ihrer Abstammung, ihres Lebensstils und ihrer intellektuellen Fähigkeiten herausragen – Männer wie die Tragiker Euripides oder Agathon, den Dithyrambendichter Kinesias, den Mathematiker Meton oder den Philosophen Sokrates, um nur wenige Beispiele zu nennen.²⁰ Diese Personen werden allerdings nicht als Individuen dem Spott ausgesetzt, sondern sind gleichsam Platzhalter für eine bestimmte Gruppierung in der Gesellschaft, in der Regel für die durch die sophistische Rhetorik geprägten Intellektuellen in Wissenschaft, Dichtung, Musik und Politik. In der mit den verheerenden Einflüssen der Sophistik auf die athenische Gesellschaft abrechnenden Komödie *Die Wolken* (423 v. Chr.), in denen Sokrates als Erzsophist auf die Bühne gebracht wird, der wenig mit dem Sokratesbild gemein hat, das Platon und Xenophon in ihren Schriften entwerfen, definiert der Philosoph die Gruppe seiner Anhänger als Seher, Ärzte, junge Schnösel mit langen Haaren und protzigen Ringen an den Fingern und als hochnäsige und hochfliegende, abgehobene Dichter von Dithyramben, die mit ihren Kompositionen der Musik Gewalt antun – kurzgefasst: als nichtsnutzige Müßiggänger,²¹ die alle unter dem Bann der neumodischen, sophistischen Rhetorik eines Gorgias oder Protagoras stehen.²²

Spott ist allerdings nur ein, wenn wohl auch das wichtigste Mittel der Komik, das die Dichter des 5. Jahrhunderts einsetzen, um die Gunst des Publikums im Wettstreit anlässlich der zwei dem Gott Dionysos gewidmeten und mit Dramenaufführungen ausgestatteten Feste, den Lenäen und den Großen Dionysien, zu gewinnen.²³ Sie werden in einer Art von kompetitivem Dialog nicht müde – und dies unter ständigem Hinweis auf die mindere Qualität der Stücke ihrer Rivalen – die Originalität der eigenen Werke zu betonen.²⁴ Aristophanes pflegt seine Zeitge-

¹⁸ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1999, S. 114–115.

¹⁹ Freud, Witz, S. 112.

²⁰ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Aristophanes und die Intellektuellen, in: Jan M. Bremer/Eric W. Handley (Hg.): Aristophanes, *Vandœuvres/Genève* 1993, S. 255–280.

²¹ *Wolken*, Verse 331–334.

²² Vgl. Bernhard Zimmermann: Von der Gewaltherrschaft des Logos. Die Logos-Theorie des Sophisten Gorgias, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 17, 2018, S. 15–27.

²³ Zur Organisation der beiden Feste und der Dramenwettbewerbe vgl. Bernd Seidensticker: *Das antike Theater*, München 2010, S. 16–22. Die antiken Zeugnisse finden sich bei Eric Csapo/William J. Slater (Hg.): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.

²⁴ Vgl. dazu Zachary P. Biles: *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011. Man kann dies durchaus als ein Erbe der Chorlyrik ansehen. Dichter wie Pindar und Bak-

nossen als minderwertige Plagiatoren hinzustellen, die aus seinen Ideen neue Stücke fabrizierten, die nicht genug von dummen und obszönen Witzen bekämen und schlicht und einfach das Publikum für dumm verkauften, während seine Kunst durch ständig neue Einfälle brilliere.²⁵

Kurz zusammengefasst lässt sich aus den Parabasen der aristophanischen Komödien folgende Poetik herauslesen: Zwar ist es der Anspruch jedes Komödiendichters, seinem Publikum Neues zu bieten;²⁶ für Aristophanes bestehen jedoch Grenzen: die des guten Geschmacks²⁷ und des rechten Maßes,²⁸ so dass er für seine Komödienkunst das Epitheton ‚urban‘ (ἀστεῖος/*asteios*)²⁹ mit Stolz in Anspruch nimmt. Mit eben solchem Stolz betont er, dass eine gute Komödie allein auf ihre literarische Qualität bauen sollte.³⁰ Eine derartige Komödie kann nur dann Erfolg haben, wenn sie auf Publikum trifft, das die Qualitätskriterien des Dichters teilt und ebenso gebildet wie der Dichter ist.³¹ Wenn dies nicht der Fall ist, kann selbst der beste Dichter mit der besten Komödie Schiffbruch erleiden, wie dies Aristophanes mit den *Wolken* widerfuhr.

Stellt man die Charakterisierungen zusammen, die Aristophanes in seiner kurzen Geschichte der attischen Komödie in der Parabase der *Ritter* den drei Dichtern Magnes, Kratinos und Krates verleiht,³² lässt sich aus den Einzelementen die ideale Form der Komödie zusammenstellen, an der sich Aristophanes gemessen wissen will.³³ Es sind dies bei der Vertonung gewagte mimetische Spielereien in Musik und Gesang, wofür Magnes, ein komischer Dichter der ersten Generation nach der Institutionalisierung der Gattung im Jahre 486, als Paradigma dient,³⁴ gepaart mit ‚dionysischer Urgewalt‘ in den lyrischen Partien, für die Kratinos steht, der ältere

chylides buhlten in ähnlicher Weise um die Gunst der Auftraggeber, indem sie die eigene Kunst priesen und die der Konkurrenten schlecht machten; vgl. Bernhard Zimmermann: Poetologische Reflexionen in den Komödien des Aristophanes, in: Anton Bierl u. a. (Hg.): Antike Literatur in neuer Deutung, München/Leipzig 2004, S. 213–225.

²⁵ Der Komödiendichter Antiphanes (4. Jahrhundert v. Chr.) betont in einer Komödie mit dem Titel *Dichtung* (*Poiesis*) in einem Gattungsvergleich zwischen Komödie und Tragödie den Innovationszwang, dem Komödiendichter sich ständig ausgesetzt sehen. Während die Tragiker sich an vorgegebene Mythen hielten und schon das Wort ‚Oidipus‘ reiche, damit jeder im Theater die Geschichte kenne, müsse der Komödiendichter alles, die Handlung ebenso wie die *dramatis personae*, jedes Mal neu erfinden (Fr. 189, Text in: Rudolf Kassel/Colin Austin: *Poetae Comici Graeci*, Berlin/New York 1991, S. 418–419).

²⁶ *Wolken*, Vers 547; *Wespen*, Vers 1044.

²⁷ *Frieden*, Verse 739–751; *Frösche*, Verse 1–34.

²⁸ *Wolken*, Vers 537; *Wespen*, Verse 1023–1028.

²⁹ *Frösche*, Verse 901, 906; *Frieden*, Vers 750.

³⁰ *Frieden*, Vers 749f.

³¹ *Wolken* 518–532; *Wespen* 1051–1059.

³² *Ritter*, Verse 520–540.

³³ Zu den nur fragmentarisch erhaltenen Dichtern vgl. die Würdigungen von Bernhard Zimmermann: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1, München 2011, S. 717–731.

³⁴ *Ritter*, Verse 520–525.

Rivale des Aristophanes, der ihn im Jahre 423 im komischen Agon besiegte.³⁵ Vor allem sind es jedoch urbane Einfälle, die ohne großen Aufwand und mit nüchternem Verstand auf die Bühne gebracht werden, für die Krates als Vorbild gilt.³⁶ Da keiner der drei Dichter trotz der partiellen Vorzüge, die sie aufwiesen, dauerhaft Erfolg hatte, was bei dem wetterwendischen Charakter der Athener auch nicht zu erwarten sei, muss ein guter und erfolgreicher Dichter die Eigenschaften aller drei in sich vereinen.

Unter den ‚neuen Ideen‘, die Aristophanes für sich in Anspruch nimmt, kommt der Verspottung Kleons eine besondere Bedeutung zu. Während die anderen Komödiendichter sich mit zweitklassigen Politikern abgeben, wagt sich Aristophanes an den mächtigsten Mann in der Stadt. Als Heros mit dem Mut eines Herakles,³⁷ des Nothelfers gegen alle Übel³⁸ und Reinigers des Landes, kämpft er gegen den Demagogen, den er als vielgestaltiges episches Ungeheuer³⁹ vorstellt, das nach dem Modell des Typhoeus, des Gegners des Zeus in Hesiods *Theogonie*, des Sohnes der Erde und der Unterwelt, gestaltet ist:⁴⁰

Ungeheuer kräftige Arme sind ihm gegeben,
unermüdlich auch sind Füße des Starken; den Schultern
wie von Schlangen entwachsen hundert gräßliche Häupter,
züngelnd mit schwärzlichen Zungen, ihm glomm aus zahllosen Augen
seiner göttlichen Häupter hervor unter Brauen ein Feuer,
ja, es brannte von Feuer der Blick aus sämtlichen Häuption.
Stimmen auch waren in sämtlichen gräßlichen Häuption enthalten,
von sich gebend unsäglich, unverständliche Laute,
nur den Göttern verständlich, dann wieder wie eines Stieres
wütend lautes Gebrüll von ungebändigter Stärke.
Dann wieder klang es nach frechem Löwenmut, klang es wie Bellen
jagender Hunde täuschend ähnlich, ein Wunder zu hören.
Dann wieder hallten die hohen Berge von gellenden Pfiffen.

In der Parabase der *Wespen* überbietet Aristophanes die hesiodeische Beschreibung des Typhoeus, die er im epischen Stil durch ein von spitzen Zähnen bewehrtes Maul erweitert, durch ein komisches Aprosdoketon, indem er in Vers 1035 mit dem Trikolon „Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden“ die epische Chimäre anklingen lässt, ein dreiköpfiges Monstrum „vorne ein Löwe, hinten ein Drache, in der Mitte eine Ziege“,⁴¹ und

³⁵ Ritter, Verse 526–530.

³⁶ Ritter, Verse 537–540.

³⁷ *Wespen*, Vers 1029: ὀργὴν Ἡρακλέους.

³⁸ *Wespen*, Vers 1043: ἀλεξίκακος.

³⁹ *Wespen*, Vers 1036: τέρας.

⁴⁰ Hesiod, *Theogonie*, Verse 820–835. Übersetzung von Albert von Schirnding: Hesiod, *Theogonie*, Werke und Tage, Berlin ⁵2012, S. 66–69. Griechischer Text mit Kommentar von Martin L. West: Hesiod. *Theogony*, Oxford 1966.

⁴¹ Homer, *Ilias* 6, Vers 181; Hesiod, *Theogonie*, Vers 322: πρόσθε λέων, ὀπισθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα.

dies noch durch den Kinderschreck Lamia steigert. Sie war eine Geliebte des Zeus, die von Hera dazu gebracht wurde, ihre eigenen Kinder zu töten, und vor Gram in ein hässliches, vielgestaltiges Wesen entstellt wurde, das anderer Leute Kinder stiehlt. Die epischen Prätexte werden komisch aufgelöst und auf das Ziel seines Spottes, auf Kleon, zugeschnitten: der Gestank verweist auf das Gerbergewerbe Kleons, der „Arsch des Kamels“ auf die Politikern gemeinhin in der Komödie zugeschriebene Homosexualität, zu der auch die furchtbare Lamia passt, da diese sowohl in männlicher als weiblicher Gestalt erscheinen kann.

Die spitzen Hauer, die Aristophanes seinem Kleon-Monster im Gegensatz zum hesiodeischen Typhoeus verleiht, verweisen auf eine vorangehende Szene der *Wespen*, auf den Hundeprozess, in dem Kleon als ‚Hund aus Kydathen‘ eingeführt wird,⁴² und überhaupt auf das Bild des Hundes, mit dem der Demagoge schon in den *Rittern* des Jahres 424 gleichgesetzt wird.⁴³ Aristophanes parodiert damit offensichtlich einen Slogan des Politikers, der sich als ‚Wachhund des Volkes‘ bezeichnete, der die Herde der Bürger vor allen übelwollenden Volksfeinden schütze.⁴⁴ Auf den Bildbereich ‚Hund‘ verweist auch das Aprosdoketon Kynna, eine stadtbekannte Hetäre, in deren Namen der Wortstamm *κυν-* (*kyn-*), ‚Hund‘, anklingt. Doch Aristophanes nimmt es nicht nur mit Kleon auf, sondern mit der gesamten Schar der ‚Sykophanten‘, jenen Denunzianten, die sich in der Zeit des Peloponnesischen Krieges offensichtlich zu einer wahren Landplage entwickelten und die schon in den *Acharnern* (425 v. Chr.) in zwei Szenen ihr Fett abbekommen hatten.⁴⁵ Er ist ein wahrer zweiter Herakles, der unermüdlich das Land von Ungeheuern jeder Art reinigt.

Der Kampf des Dichters gegen den übermächtigen Politiker dient nicht nur dazu, ausgrenzendes Lachen zu erwecken und damit momentan die Gunst des Publikums zu gewinnen;⁴⁶ vielmehr schreibt Aristophanes seinen Stücken eine geradezu aufklärerische Leistung zu, die in keiner Weise hinter der Tragödie zurückstehe: „Denn das Rechte kennt auch die – Trygödie“. ⁴⁷ Durch den Neologismus *Trygodía* (τρυγῳδία), gebildet von *τῆγξ* (τῆγξ, -γός), ‚Weinhefe‘, also ‚Gesang bei der Weinhefe‘, der *Tragodia* (τραγῳδία), ‚Tragödie‘, unüberhörbar anklingen lässt, stellt der

⁴² *Wespen*, Verse 895–897.

⁴³ Kleon bezeichnet sich selbst in *Rittern* (Vers 1023) als „Hund des Volkes“, in *Rittern* (Vers 416) in einem Anklang an Typhoeus als „hundsköpfig“; vgl. Biles/Olson: *Wasps* (Anm. 3), S. 350.

⁴⁴ Vgl. dazu Alan H. Sommerstein: *The Comedies of Aristophanes*. Vol 2: *Knights*, Warminster 1981, S. 198.

⁴⁵ *Acharner*, Verse 819–835, 910–928. Zu der komischen Figur des Sykophanten und dem politischen Hintergrund vgl. Matteo Pellegrino: *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.

⁴⁶ Nach Pseudo-Xenophons Analyse der Funktion des Komödienspottes erfüllt Kleon gleich zwei Voraussetzungen: Er ist reich und dazu jemand, der zwar kein Aristokrat ist, sondern zum Volk gehört, aber dennoch versucht, durch seine Umtriebigkeit (πολυπραγμοσύνη/*polypragmosýne*) mehr sein zu wollen als alle anderen.

⁴⁷ *Acharner*, Vers 500. Vgl. dazu S. Douglas Olson: *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, S. 201.

junge komische Dichter die literarische Form, in der er sich betätigt, auf dieselbe Stufe mit der erhabenen tragischen Schwestergattung und betont durch die Vorsilbe *tryg-* die dionysische Wurzel beider Formen und die im Dionysoskult verankerte ‚Rügef়reiheit‘ der Komödie.

Diese aufklärerische Funktion der aristophanischen Komödien wird in der Parabase der *Acharner* ausgeführt:⁴⁸ Der Dichter habe den Athenern beigebracht, nicht mehr auf jede Schmeichelei hereinzufallen, wie sie zum Beispiel die Dithyramben Pindars enthielten, die das „glänzende, veilchenbekrānzte und besungene, berühmte Athen, Griechenlands Bollwerk, die göttliche Festung“ priesen.⁴⁹ In Form der Parodie dekonstruiert der Dichter die schmückenden Beiworte des Dithyrambos und entkleidet sie ihres Pathos und ihres Bombasts, indem er sie wörtlich nimmt.⁵⁰ Glänzend seien die Athener nur durch das Fett ihrer Liebesspeise, der in Öl eingelegten Sardinen.⁵¹ Doch seine Wirkung beschrānkt sich nicht nur auf Athen; vielmehr habe er den Bürger der verbündeten Stādt beigebracht, „wie Demokratie geht“ (ὥς δημοκρατοῦνται/*hōs dēmokratuntai*). So sei er zu einer wahren touristischen Attraktion geworden. Wenn die Verbündeten zur Entrichtung ihrer Abgaben nach Athen kämen, wollten sie den „besten Dichter sehen, der das Wagnis eingegangen ist, den Athenern zu sagen, was gerecht ist.“ Der Ruhm seiner aufklärerischen Tätigkeit sei sogar bis nach Persien vorgedrungen. Der persische Großkönig habe sich bei spartanischen Gesandten angelegentlich nach dem jungen Dichter erkundigt. Indem Aristophanes das homerische Wort κλέος (*klēos*), „Ruhm“, für sein Ansehen verwendet, heroisiert sich selbst und stellt sich auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges. Doch nicht genug damit: Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er unüberhörbar den Anspruch, Homer gleichzukommen, dessen Epen als Schule der Griechen galten.

Die Heroisierung der Parabase der *Acharner* weist deutlich auf eine vorangehende Passage zurück.⁵² Der komische Held mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis, der „rechte Bürger“, will seine Argumente für einen Frieden mit Sparta, den Kopf auf einem Hackklotz, vor dem aufgebrachten und dem Frieden ganz und gar abgeneigten Chor der Köhler von Acharnai⁵³ vorbringen. Der komische Held und

⁴⁸ *Acharner*, Verse 626–664.

⁴⁹ Pindar, Fragment 76, in: Herwig Maehler (Hg.): Pindarus. Pars II: Fragmenta – Indices, Leipzig 1989, S. 85. Zum patriotischen Charakter der Dithyramben vgl. Bernhard Zimmermann: Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Berlin 2008, S. 53–55.

⁵⁰ Zu dieser komischen Technik vgl. Hans-Joachim Newiger: Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes, München 1957.

⁵¹ *Acharner*, Vers 640.

⁵² *Acharner*, Verse 366–384. Der Hinweis auf die Freude der Athener an ihnen dargebrachten Schmeicheleien verbindet die Verse 370–375 mit 634–640.

⁵³ Acharnai, ein nordöstlich vor den Toren gelegener Demos Attikas, hatte besonders unter den Einfällen der Spartaner zu leiden, die das Dorf zu ihrer Operationsbasis gegen die Stadt gemacht hatten. Deshalb ist ihr Hass auf die Spartaner und ihre sture Ablehnung eines Friedensvertrags gut motiviert.

der Dichter nähern sich einander an, bis plötzlich in den Versen 377–382 der Dichter selbst und nicht mehr der komische Held spricht:⁵⁴ Er habe von Kleon wegen seiner letztjährigen Komödie, den *Babyloniern*, viel Anfeindung erfahren müssen, ja sei von ihm sogar wegen Herabsetzung des Demos angeklagt worden. Die *dramatis personae* der Alten Komödie haben häufig keine erkennbare Individualität, geschweige denn einen bestimmten, festen Charakter. Vielmehr gehört es geradezu zur komischen Technik der Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr., mit Identitätswechseln zu spielen, auf die die Dichter bisweilen im Titel ihres Stücks hinweisen. So übernimmt im *Dionysalexandros* des Kratinos (aufgeführt 431/30)⁵⁵ der Gott Dionysos die Rolle des trojanischen Prinzen Alexandros (Paris), um das ‚Paris-Urteil‘ im Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen Hera, Aphrodite und Athena zu fällen, wobei man, wie die auf Papyrus erhaltene antike Einleitung (Hypothesis) der Komödie bemerkt, ohne Schwierigkeiten hinter diesem Dionysos/Paris den Politiker Perikles durchschimmern sehen könne. Die mythologische Komödie bekommt somit einen Gegenwartsbezug, der durch Paris verursachte Ausbruch des Trojanischen wird mit dem des Peloponnesischen Kriegs in Verbindung gesetzt, für den der Politiker Perikles verantwortlich gemacht wird.⁵⁶

Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem aufgebrachten Chor überzeugend vorzubringen, will Aristophanes/Dikaiopolis sich möglichst „mitleiderregend“ als tragischer Held im Stile des Euripides ausstaffieren und begibt sich unverzüglich zum Haus des Tragikers, um aus dessen Requisitenkammer die dafür erforderlichen Kleidungsstücke und Gegenstände zu erbetteln.⁵⁷ Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern in gleicher Weise tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Um diese aufklärerische Aufgabe in der Polis Athen zum Nutzen der Bürger durchführen zu können, reinigt Aristophanes die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen. Auch in poetologischer Hinsicht stellt er sich als Herakles dar, der alle Monstrositäten aus der Dichtung vertreibt. Dies hätten –

⁵⁴ Dass der Dichter selbst Protagonist einer ganzen Komödie ist, setzt Kratinos in seinem autobiographischen Stück *Die Flasche* (*Pytine*) in die Tat um. Mit dieser Komödie antwortet er auf die Attacke des Aristophanes, der ihn in der Parabase der *Ritter* (Verse 526–536) als einen von Alkoholismus gezeichneten alten Mann beschreibt, der seine besten Zeiten längst hinter sich habe. Kratinos nimmt die Herausforderung an, stellt sich in der *Flasche* als einen von Wein inspirierten dionysischen Dichter dar, der seine Ehefrau Komodia, die Personifikation der Komödie, wegen Methe, der Trunksucht, verlassen hat und von dieser nun seine besten Einfälle erhält. Und die Revanche gelingt: Kratinos besiegt mit seinem Stück Aristophanes’ *Wolken* und verweist damit im Jahre 423 den erfolgsverwöhnten jungen Star der komischen Bühne auf den dritten und damit letzten Platz.

⁵⁵ Das Stück ist kommentiert von Francesco P. Bianchi: *Cratino. Archilochoi – Empimprameni*, Heidelberg 2016, S. 198–301.

⁵⁶ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae. Formen des Komischen im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in: *Dionysus ex machina* 4, 2013, S. 49–62.

⁵⁷ Zur Szene vgl. Bernhard Zimmermann: *Eine kleine Poetik des Requisits. Zu Aristophanes, Acharner 393–489*, in: *Archiv für Papyrusforschung* 57, 2011, S. 430–433.

so die an das Publikum gerichtete Rüge zu Beginn der Parabase der *Wespen*⁵⁸ – sie jedoch nicht zu würdigen gewusst und die von ihm hochgeschätzten *Wolken* mit dem dritten und damit letzten Platz abgestraft. Offensichtlich hätten die doch sonst so cleveren (δέξιοι/*déxioi*) Athener das clevere Stück nicht verstanden, sondern seien wieder wie früher auf die platten Scherze der Rivalen hereingefallen! Immer wieder kommt Aristophanes in den nächsten Jahren auf diese ihn schmerzende Niederlage zurück und überarbeitet die *Wolken* sogar. Die erhaltene Fassung ist diese Überarbeitung, die er jedoch nicht mehr auf die Bühne brachte.

Ob diese Heroisierung als ernst gemeint gelten kann, ist alles andere als sicher. Denn immer wieder setzt der Dichter seine eigenen Ansprüche und die Rollen, die er sich zuschreibt, in ein ironisches Licht, so in der Parabase der *Acharner*, in der er sich als touristische Attraktion darstellt, nach der sogar der Perserkönig frage. Diese Ironisierung eigener Positionen wird auch auf poetologischer Ebene in der immer wieder mit Nachdruck vorgebrachten Ablehnung dummer und vulgärer Witze deutlich, auf die man in seinen Stücken vergeblich warte. In den ersten Versen der 405 aufgeführten literaturkritischen Komödie *Die Frösche* fragt der Sklave Xanthias seinen Herrn, den Theatergott Dionysos, ob er „irgendetwas von dem Üblichen, über das die Zuschauer immer lachen“, sagen soll, und erhält von seinem Herrn die Antwort: „Ja, was du willst, aber bitte nicht ‚Ich habe Blähungen‘“. In einer komischen Praeteritio zählt dann Dionysos all die abgeschmackten, skatalogischen Scherze auf, die er nicht zu hören wünscht. Der Tribut an den Publikumsgeschmack wird, wie noch heute in Comedies üblich, gleich zu Beginn in einem Feuerwerk von kurzen Witzen, die das Publikum sofort zum Lachen bringen, in der Form der Negation erbracht.

Raffinierter stellt Aristophanes sein poetologisches Programm in den *Wolken* in Frage. In der zur zweiten Fassung gehörenden Parabase zählt er eine Reihe von Gags auf, die seine ‚verständige‘ Komödie vermeide: Man sehe in ihr weder obszöne Kostüme, die Jugendliche zum Lachen bringen, noch höre man Witze über körperliche Gebrechen oder Auffälligkeiten wie Glatzen, noch sehe man vulgäre Tänze oder alte Männer, die jemanden verprügeln, um damit die dürftigen Witze zu überdecken, noch schließlich Leute, die Fackeln in den Händen halten und laut dazu „huhu“ schreien.⁵⁹ Es ist ein Leichtes, für alle die angeführten Scherze, nach denen man – so der Dichter – in seinen Komödien nicht zu suchen brauche, Beispiele in eben diesen Komödien zu finden. Besonders auffällig ist jedoch, dass genau der letzte Fall, die Fackeln tragenden und schreienden Alten, am Ende der *Wolken* auftreten: Der komische Held Strepsiades verlangt eine Fackel, um

⁵⁸ *Wespen*, Vers 1016. Denselben Anspruch erhebt er ein Jahr später mit fast identischen Formulierungen in der Parabase des *Friedens* (Verse 729–774).

⁵⁹ *Wolken*, Verse 537–543.

die ‚Denkerei‘ des Sokrates in Brand zu setzen, und der entsetzte Schüler des Sokrates stürzt laut „huhu“ schreiend und klagend aus dem Haus.⁶⁰

Ob der politische Kampf gegen das Monster, den Demagogen Kleon, in ähnlicher Weise nicht ernst zu nehmen ist, ist in der Forschung heftig umstritten.⁶¹ Allerdings scheint es so zu sein, dass das athenische Publikum zwischen den Diskursräumen der attischen Demokratie zu unterscheiden wusste.⁶² Im Jahr 424 sprachen sie Aristophanes für die *Ritter*, die den politischen Tod Kleons auf der Bühne vollzogen, den ersten Platz im komischen Agon zu und wählten kurze Zeit darauf Kleon zum Strategen, übertrugen ihm also ein im Jahr 424 äußerst wichtiges Amt im Krieg gegen die Spartaner.

Scherz und Ernst bilden in den Komödien des Aristophanes eine untrennbare Einheit. Der Chor der Dionysosmysten bittet im Einzugslied der *Frösche* die Göttin Demeter darum, ihm die Gunst zu gewähren, ungefährdet scherzen, spotten und tanzen zu dürfen.⁶³ Sie solle den Chor viel Witziges und viel Ernstes, Scherz und Spott vortragen und damit den Sieg im Agon erringen lassen. Der Dichter will den ersten Platz im komischen Agon zugesprochen bekommen, und diesem Ziel ordnet er all seine anderen Ansprüche unter. Die Forschung bemüht sich immer wieder aufs Neue und dies mit wechselnden Ergebnissen, die ersten von den komischen Fäden zu trennen und Aristophanes entweder zum politischen oder unpolitischen Dichter, zum Reaktionär oder Revolutionär, zum Kriegsbefürworter oder Pazifisten, zum Feministen oder Sexisten zu machen.⁶⁴ Aristophanes entzieht sich einer Festlegung. Mal ist er ‚ungezogener Liebling der Grazien‘, mal ‚Hanswurst‘.⁶⁵ Die Schönheit seiner Stücke ist einzig, doch nicht auf den ersten Blick er-

⁶⁰ *Wolken*, Verse 1493, 1497. Es ist genau der Schreckensruf *ioü* (Vers 1493), den Aristophanes in seinen Komödie angeblich nicht verwende (Vers 543). Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Pathei Mathos*. Tragische Strukturen in den *Wolken* des Aristophanes, in: *Studia Philologica Valentina* 9, 2006, S. 245–253.

⁶¹ Zu den verschiedenen Forschungspositionen vgl. Christian Mann: Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens, in: Andrea Ercolani (Hg.): *Spoudaio-geloion*. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Stuttgart/Weimar 2002, S. 105–108.

⁶² Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Prolegomena zu einer Semantik des Raums im komischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: *Seminari Romani* n. s. 2, 2013, S. 359–364.

⁶³ *Frösche*, Verse 386–395.

⁶⁴ Zur Aristophanes-Rezeption vgl. Wilhelm Süss: Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911; Zimmermann, *Komödie*, S. 209–213. – Zu Aristophanes auf der Bühne vgl. Bernhard Zimmermann: Griechische Komödie, in: Hubert Cancik u. a.: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 311–316.

⁶⁵ Als ungezogenen Musenliebling und deklarierten Bösewicht bezeichnet ihn Goethe im Epilog seiner Bearbeitung der aristophanischen *Vögel* (Weimarer Ausgabe I 17, S. 114–115), als Hanswurst in einem Tagebucheintrag vom 22.11.1831, da Aristophanes wie die Philologen des frühen 19. Jahrhunderts den von Goethe geschätzten Euripides ‚subordiniere‘, also weniger als Aischylos und Sophokles schätze; bei Ernst Grumach: *Goethe und die Antike*, Bd. 1, Berlin 1949, S. 309.

kenntlich; „sie nur zu verstehen, erfordert eine vollendete Kenntnis der Griechen; und mit unbestechlicher Strenge ihre wirklichen Vergehungen von dem abzusondern, was nur uns beleidigt, erfordert einen Geschmack, der über alle Verhältnisse erhaben, auf das Schöne allein gerichtet ist.“⁶⁶

⁶⁶ Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie (1794), in: Ernst Behler (Hg.): Friedrich Schlegel. Studien des Klassischen Altertums, Paderborn u. a. 1979, S. 20.

Herrscherbildnis und Ekphrasis

Zu zwei Reiterstatuen Alexanders des Großen

Ralf von den Hoff

Einen spezifischen Fall der Resonanzen zwischen Herrschaft, Heroisierung, bildender und dichtender Kunst stellen literarische Beschreibungen (*ekphrāseis*) von Herrscherbildnissen dar. Während antike Ekphraseis real existierender oder fiktionaler Bildwerke von Homers Schildbeschreibung im 18. Gesang der *Ilias* gegen 700 v. Chr. über Philostrats *Imagines* im 3. Jh. n. Chr. bis zu Christodors *Ekphrasis* gegen 500 n. Chr. viel wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten,¹ wurde der historiographische, dichterische und rhetorische Umgang mit Herrscherbildnissen noch nicht systematisch untersucht. Es existiert kein Überblick über antike Literatur, die Herrscherbildnisse beschreibt und solche Beschreibungen als Darstellungsmittel verwendet. Weder sind die Regeln und Praktiken des Umgangs mit Herrscherbildnissen in unterschiedlichen literarischen Genres und damit die Potenziale, Informationen über Herrschaftsvorstellungen oder Strategien der Heroisierung von Herrschern zu gewinnen, ausreichend bekannt, noch ist es möglich, grundsätzlich zu ermitteln, welcher Wert Ekphraseis eigen sein kann, um solche Herrscherbildnisse als Monumente zu rekonstruieren, die u. U. tatsächlich existiert haben. Die folgenden Überlegungen sollen zur Beantwortung dieser Fragen einen Beitrag leisten. Sie widmen sich literarischen Darstellungen zweier Bildnisstatuen Alexanders des Großen (356–323 v. Chr.), die in Alexandria und in Rom gestanden haben. Ihr Ziel ist es, herauszuarbeiten, welcher materielle Bildbestand sich aus ihnen ermitteln lässt und mit welchen Vorstellungen von den Qualitäten eines heroengleichen Herrschers die Statuen verbunden wurden.

Die sogenannten Progymnasmata, d. h. lehrbuchhafte Vorübungen zur antiken Rhetorik, bedienten sich der Ekphrasis als Teil der rhetorischen Ausbildung.² Eine Sammlung von Progymnasmata der Zeit um 400 n. Chr. ist uns unter dem Autorennamen Libanios von Antiochia überliefert. Der Text wird auch einem Rhetor namens Nikolaos zugeschrieben.³ Zu dieser Sammlung gehört als 27. Beschrei-

¹ Marco Fantuzzi u. a.: Ekphrasis, in: Der Neue Pauly 3, Stuttgart 1997, S. 942–950; Ruth Webb: Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Farnham 2009; Michael J. Squire: Ekphrasis. Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature, in: Oxford Handbooks Online, Oxford 2015. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58 [letzter Zugriff am 12.01.2020]

² Manfred Kraus: Progymnasmata, Gymnasmata, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 159–191; Webb: Ekphrasis (Anm. 1).

³ Text, Übersetzung und Kommentar: Bernhard D. Hebert: Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphraseis des Libanios und Nikolaos, Graz 1983; Craig A. Gibson: Libanios's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric, Atlanta 2008. – Vgl. zudem: Ruth Webb: The Model Ekphra-

bung diejenige des *Alexandros Ktistes*, des Stadtgründers, dessen Statue in Alexandria gestanden haben soll.⁴ Alexander der Große hatte die Stadt an einem Mündungsarm des Nils ins Mittelmeer 331 v. Chr. gegründet; er wurde dort als Gründerheros verehrt. Dem Usus von Progymnasmata folgend, zielte die Ekphrasis darauf ab, die Beschreibung von Form und Thema eines Bilderwerkes mit Bewertungen und Urteilen in Zusammenhang zu bringen, die es dem Redner ermöglichen, diese zu commemorieren und seinen Zuhörern bildhaft vor Augen zu bringen: Die Beschreibung fungierte so als verbildlichende Gedächtnisstütze für Sinnzusammenhänge, nicht als präzise Schilderung des Sichtbaren und auch nicht als ikonographische Analyse. Die im Text einer progymnastischen Ekphrasis referierte Bildsymbolik folgt also den rhetorischen Strategien des Redners und nicht unbedingt zeitgenössischer, geschweige denn älterer Bildsemantik, gründet aber – denn dies ermöglicht erst bildbezogene Kommemoration – auf konventionellen visuellen Vorstellungen.

Die Ekphrasis setzt mit einem Lob Alexanders des Großen als Gründer (*ktistes*) der berühmten Stadt Alexandria ein (27, 1). Wie seine Stadt stehe auch seine Statue direkt an der Küste des Mittelmeeres (27, 1). Man sah sie also im Uferbereich, am ehesten in Nähe des Königspalastes, der Basileia, die im Osten Alexandrias am Meeresufer lag.⁵ Ein *báthron* von vier Säulen wird als Basis der Statue genannt (27, 13). Dieses Postament erhebe sie über Erde und Meer, was der Rhetor als Zeichen der Außerordentlichkeit Alexanders deutet. So wie der Standort der Statue die Lage der Stadt und die räumliche Erhebung der Statue die Außerordentlichkeit des Gründerheros und seiner Stadt reflektiere, so spiegele das Aussehen der Statue (*stásis*) die Natur (*phýsis*) des Dargestellten. Alexander reitet auf einem Pferd (27, 2), dessen Kraft (*rhóme*) die Geschwindigkeit (*táchos*) der Taten des Königs anzeige, indem die vorderen Pferdehufe hoch in die Luft erhoben sind (27, 11), während der Schwanz nach hinten schwingt (27, 12). Es handelte sich also um ein Pferd in der Levade, das auf den Hinterhufen stand, seine vorderen Hufe erhob und den Schwanz frei vom Körper weg bewegte. Dynamik und Energie des Pferdes, so hebt der Rhetor hervor, seien Zeichen der Qualitäten des Reiters (27, 8). Alexander ist helmlos dargestellt (27, 3) – eines Kopfschutzes bedürfe er nicht. Er trägt gleichwohl einen Brustpanzer (*thrórax*, 27, 6) und darüber die Chlamys (27, 5–6), den makedonischen Reitermantel. Den Mantel müssen wir uns, folgt man

seis of Nikolaos as Memory Images, in: Michael Grünbart (Hg.): *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlin 2007, S. 463–475.

⁴ Hebert: *Spätantike Beschreibung* (Anm. 3), S. 179–197; Andrew Stewart: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 1993, S. 172 und S. 397–400; Gibson: *Libanius's Progymnasmata* (Anm. 3), S. 493–497. – Zur Statue vgl. Paolo Moreno: *Vita e arte di Lisippo*, Mailand 1987, S. 111–114; Paolo Moreno: *Lisippo. Arte e la fortuna*, Rom 1995, S. 178, Nr. 4.24, sowie bereits Peter M. Fraser: *Ptolemaic Alexandria*, Bd. 2, Oxford 1972, S. 360–361, Anm. 182 (mit älterer Literatur).

⁵ Zur Topographie des antiken Alexandria: Günter Grimm: *Alexandria. Die erste Königstadt der hellenistischen Welt*, Mainz 1998.

der Darstellungskonvention antiker Reiterbilder, auf der rechten Schulter gefibelt vorstellen, so dass er den Panzer an der linken Schulter und Körperseite bedeckte, während die rechte frei von Stoff und nur vom Brustpanzer verhüllt war.⁶ Der Rhetor verbindet dies mit einem Exkurs zur Priorität des Friedens (*eiréne*), für den der Stoffmantel ein Zeichen (*gnórisma*) sei, gegenüber dem Krieg (*pólemos*), den der darunter liegende Brustpanzer symbolisiere (*symbolon*). An den Füßen und Unterschenkeln trägt Alexander makedonisches Schuhwerk, also wohl Reitersandalen (27, 7) – dass sie den unteren Teil des Beines schützten, den oberen aber ungeschützt ließen, verweise wiederum auf die Polarität von Krieg und Frieden. Alexanders Haar weht im Wind und gleiche so den Strahlen der Sonne (27, 5). Sein Kopf ist leicht geneigt (27, 5), die rechte Hand hoch erhoben, als wolle sie etwas Entferntes ergreifen – das Naheliegende gehöre ihm ja bereits. Die linke Hand hält den Stoff der Chlamys und trotze so dem Wind (27, 5). Beide Beine Alexanders sind angewinkelt, der rechte Fuß ist dabei statt der Sporen in die Seite des Pferdes gedrückt (27, 7). So beherrsche Alexander Bukephalos in dessen Sprungbewegung. Des Zaumzeuges bedürfe es dazu nicht – es fehlte, wie explizit erklärt wird (27, 9): Alexander sei auch ohne solche Hilfsmittel Herr über das wilde, von ihm selbst gezähmte und angeblich auch nur ihm gehorchende Pferd.

Die Frage, ob der Ekphrasis eine tatsächlich existierende Statue zugrunde lag, ist relativ leicht zu beantworten. Immer wieder finden ikonographische Eigenheiten der Statue Erwähnung, die antiken Reiterbildnissen der Zeit weit vor dem 5. Jh. entsprechen. Es verlangt dem Autor einige Kreativität ab, sie zu Erinnerungszeichen des Dargestellten zu machen. Allein dies schon spricht dafür, dass er sich an visuell Gegebenes gebunden fühlte. Zu diesen Gegebenheiten zählen die Darstellung des Pferdes in der Levade, die genau beschriebene, bekannten Bildkonventionen folgende Tracht mit makedonischem Schuhwerk, Brustpanzer und Chlamys, aber auch das wehende Haar Alexanders, seine Helmslosigkeit und die erhobene rechte Hand. Die deutlich erhöhte Aufstellung des Standbildes ist für antike Kultstatuen unüblich. Wir wissen zudem, wie die eigentliche Kultstatue des Stadtgründers von Alexandria aussah: Um eine Reiterstatue handelte es sich nicht.⁷ Solche Kultstatuen standen auch nicht frei im öffentlichen Raum der Stadt, wo der Redner das Reiterstandbild positioniert; sie gehörten in ein Heiligtum. Es wird sich also bei der Statue, die der Beschreibung zum Ausgang diente, um eine der Ehrenstatuen Alexanders gehandelt haben, die in Alexandria errichtet wurden, ver-

⁶ Vgl. nur die Darstellungen bei Johannes Bergemann: Römische Reiterstatuen, Mainz 1990, Taf. 56; Ingrid Laube: Thorakophoroi, Rhaden 2006, Taf. 38, 1 und 72, 4, sowie die unter Anm. 13, 15 und 16 genannten Statuetten.

⁷ Die Statue des Stadtgründers Alexander ist im Typus des ‚Alexander Aigiochos‘ überliefert: Stewart: Faces (Anm. 4), S. 243–252 und S. 421–422; Klaus Parlasca: Alexander Aigiochos. Das Kultbild des Stadtgründers von Alexandria in Ägypten, in: Peter C. Bol (Hg.): Fremdheit – Eigenheit: Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis (Städeler-Jahrbuch 19), Stuttgart 2004, S. 341–362.

mutlich um die wichtigste (oder einzige), die man im 5. Jh. noch sehen konnte, wie Martin Kovacs zu Recht dargelegt hat.⁸ Der Autor der Ekphrasis projizierte mithin mehr als 700 Jahre nach der Gründung Alexandrias seine Vorstellungen von dem heroisierten Gründer der Stadt und König auf ein offenbar prominentes und gut sichtbares Bildnis, das ursprünglich eine andere Funktion besaß als dem Heroenkult des Stadtgründers zu dienen.

Wann nach der Stadtgründung Alexandrias 331 v. Chr. und wie lange vor der Beschreibung gegen 400 n. Chr. die Statue aufgestellt wurde, ist unklar.⁹ Ihre Vier-Säulenbasis folgt einer eher römisch-kaiserzeitlichen Aufstellungskonvention.¹⁰ Dies könnte auf die Neuaufstellung einer älteren Statue zurückgehen. Als Eigenheit der Statue wird das fehlende Zaumzeug genannt (27, 9). Offenbar fehlten Zügel in der Hand des Reiters. Dies ist für antike Reiterstatuen ungewöhnlich, in denen die Pferde durchweg gezäumt dargestellt wurden und bei schnellem Galopp oder Angriff die linke Hand des Reiters am Oberschenkel oder im Schoß lag, um die Zügel zu halten. Als locker applizierte Metallzusätze konnten solche Zügel jedoch leicht verloren gehen, wie bei der bekannten Reiterstatuette Alexanders aus Herculaneum. Das wird auch bei der Statue in Alexandria gegen 400 n. Chr. geschehen sein.¹¹ Wäre dies der Fall, spräche es zusätzlich dafür, dass es sich um ein bereits lange im Freien stehendes, vielleicht tatsächlich (mehrfach?) neu aufgestelltes Bildnis handelte.

Das beschriebene Aussehen der Statue stellt im Verbund mit dem, was uns über Reiterbilder Alexanders bekannt ist, weitere Indizien bereit, um das Standbild zu erklären. Zu den auffälligen Kennzeichen der Statue gehörte die erhobene rechte Hand. Alexander greife damit, so erklärt der Rhetor, das Fernliegende, denn das Nahe sei schon sein eigen (27, 5). Eine solche Handhaltung macht eine Rekonstruktion des Reiters mit eingelegter Lanze, wie wir sie von Darstellungen

⁸ Martin Kovacs: Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die *Imitatio Alexandri*, unpublizierte Habilitationsschrift Universität Freiburg i. Br. 2017, S. 149, der hervorhebt, dass der Autor durch die Beschreibung Alexanders Rolle als Stadtgründer kennzeichnen wollte und ihr deshalb den Titel *Alexander ktistes* gab, obgleich er nicht die Kultstatue des Gründerheros, sondern die auffälligste Statue des Königs in Alexandria als Ausgangspunkt wählte.

⁹ Datierung: Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 193 (früher Hellenismus); Moreno: Vita (Anm. 4), S. 111–114 (Lysipp, spätes 4. Jh. v. Chr.); Moreno: L'arte (Anm. 4), S. 178 (Lysipp, spätes 4. Jh. v. Chr.); Stewart: Faces (Anm. 4), S. 230 (unter Ptolemaios I.); Olga Palagia: The Reception of Alexander in Hellenistic Art, in: Kenneth R. Moore (Hg.): Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great, Leiden 2018, S. 144 (unter Ptolemaios I.); Kovacs: Vom Herrscher zum Heros (Anm. 8), S. 150 (nicht genau datierbar).

¹⁰ Vgl. Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 194. Unter den klassisch-hellenistischen Statuenbasen nennen weder Margit Jacob-Felsch: Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen, Waldsassen 1969, noch Inga Schmidt: Hellenistische Statuenbasen, Frankfurt a. M. 1995, vergleichbare Konstruktionen.

¹¹ So schon Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 190. – Statuette Herculaneum: siehe unter Anm. 15.

Alexanders seit dem späten 4. Jh. v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit besonders häufig kennen, unmöglich, denn dabei ist die rechte Hand gesenkt. Alexanderbildnissen mit Lanze in der gesenkten rechten Hand auf apulischen Grabgefäßen, den ‚Poros-Medaillons‘ und dem Alexandermosaik¹² oder in späthellenistisch-kaiserzeitlichen Bronzestatuetten, wie denjenigen in Klagenfurt, im British Museum und im Londoner Kunsthandel,¹³ kann die Statue also nicht entsprechen haben. Gleichwohl kommt bei diesen Statuetten die asymmetrische Beinhaltung vor, die zur Darstellung des Pferdes in der Levade gehört und die der Rhetor an der Statue in Alexandria erklärt:¹⁴ Der eine Unterschenkel ist leicht zurückgenommen, um den Fuß in die Flanke des Pferdes zu drücken. Das andere Bein hingegen ist freier bewegt. Die Wicklung der Chlamys um den linken Arm, die die Ekphrasis ebenfalls andeutet, findet sich nur bei einer der Alexanderbilder mit gesenktem rechten Arm. Sie fehlt auch der Alexanderstatuette aus Herculanum,¹⁵ die dieselbe Beinhaltung zeigt, deren rechter Arm aber, wie derjenige der beschriebenen Statue, erhoben ist. Dass Alexander dabei ein Schwert führt, stellt indes bei seinen Reiterporträts einen Einzelfall dar. Wird der König reitend mit erhobenem rechten Arm dargestellt, dann stößt er normalerweise mit der Lanze zu, wie am ‚Alexandersarkophag‘, auf der ‚Tabula Chigi‘ oder bei Bronzestatuetten.¹⁶ Dass der Reiter in militärischer Tracht nur die leere rechte Hand erhebt, wie es der Rhetor schildert, ist hingegen zwar ein bereits voralexanderzeitliches griechisches Bildmotiv, das ursprünglich Gruß oder Gebet

¹² Zu diesen Darstellungen jetzt: Ralf von den Hoff: Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen, Göttingen 2020.

¹³ Klagenfurt: Robert Fleischer: Die römischen Bronzen aus Österreich, Mainz 1967, Nr. 189, Taf. 100–102. – London, British Museum, Inv. GR 1824.4-70.9 (jetzt 1975.0205.1); Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 76, Taf. 33a-b; Marianne Bergmann: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998, S. 77–78, Taf. 15, 2 (eher mit Schwert zu ergänzen). – London, Kunsthandel: Laube: Thorakophoroi (Anm. 6), S. 72, Taf. 30, 1. – Vgl. auch die etwas anders bewegte Bronzestatuette, ehemals Sammlung Ernst Brummer: Bergmann: Strahlen, S. 77–78, Taf. 15, 1.

¹⁴ Vgl. Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 189–190.

¹⁵ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4996: Carlos A. Picón/Seán Hemingway (Hg.): Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World, New York 2016, S. 114–115, Nr. 15; von den Hoff: Handlungsporträt (Anm. 12), S. 54–60, Abb. 11.

¹⁶ Vgl. dazu von den Hoff: Handlungsporträt (Anm. 12). – Bronzestatuetten mit erhobener rechter Hand: Kabul, Nationalmuseum (siehe unten Anm. 19 mit Abb. 1); Genf, Fondation Gandur pour l'Art, Inv. FGA-ARCH-GR-0049 (Charles Méla u. a. [Hg.]: Alexandrie la divine. Catalogue d'exposition Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bd. 1, Genf 2014, S. 144–145 und Bd. 2, S. 1030, Abb. 24; den Hinweis auf die Statuette verdanke ich Norbert Franken). – Mit gesenktem rechten Arm erscheint Alexander in einer weiteren Bronzestatuette in London, British Museum, Inv. 1901.0710.1, dort aber ohne Brustpanzer und mit dem Schwert in der Hand, auf die Kovacs: Vom Herrscher zum Heros (Anm. 8), S. 116–117, hinweist.

meint. Für Alexander ist es bisher aber nicht bezeugt.¹⁷ Damit spricht die Überlieferung zu antiken Alexanderbildnissen als Reiter dafür, dass die Statue in Alexandria in der erhobenen rechten Hand einmal eine Lanze gehalten hat.¹⁸ Zum Zeitpunkt der Abfassung der Ekphrasis war die Lanze wie die Zügel in der anderen Hand des Reiters dann bereits verloren – und dies wäre ein weiteres Indiz dafür, dass die Statue deutlich älter war.

Der Beschreibung der Ekphrasis kommt eine Bronzestatuetten Alexanders aus dem Fund von Begram in Afghanistan am nächsten (Abb. 1):¹⁹ im Brustpanzer und in der rechten erhobenen Hand die Lanze schwingend, in der linken Hand ehemals die Zügel haltend und die Chlamys, die über dem Brustpanzer liegt, auffällig um den linken Arm gewickelt. Auch wenn die Beine nur leicht unterschiedlich bewegt sind, macht die dynamische Bewegung des Reiters ein Pferd in der Levante unverzichtbar, so dass sie auch hierin der Statue in Alexandria gleicht. Eine genauere Datierung der Statue lässt sich anhand der Statuette jedoch nicht ermitteln, denn auch die Bronze aus Begram ist nicht genauer als in die hellenistisch-kaiserzeitliche Epoche datierbar.²⁰ Ihr Fundkontext liefert durch die Niederlegung in der hohen römischen Kaiserzeit das 3. Jh. n. Chr. als *terminus ante quem*, wobei sehr viele Fundobjekte des Befundes aus dem 1. Jh. n. Chr. stammen.²¹ Als Indizien für die Datierung der Statue könnten jenseits der Statuette allenfalls noch die Gewanddrapierung und die asymmetrische Beinbewegung Alexanders dienen, mit der er das sich aufbäumende Pferd zu bändigen sucht. Die Beinhaltung gibt der

¹⁷ Vgl. Heinrich B. Siedentopf: Das hellenistische Reiterdenkmal, Waldsassen 1976, S. 81; Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 191. Vgl. zu einer ähnlichen Geste in anderem Zusammenhang unter Anm. 22.

¹⁸ So auch Stewart: Faces (Anm. 4), S. 172–173; hingegen postuliert Hebert: Spätantike Beschreibungen (Anm. 3), S. 191–192 eine attributlos erhobene Hand, da sonst ein Gegner zu erwarten wäre; ähnlich auch Moreno: Vita (Anm. 4), S. 114; Moreno: Lisippo (Anm. 4), S. 178, Nr. 4.24. Waffenschwingende Reiter sind aber auch ohne Gegner ausreichend oft bezeugt. Dass der Rhetor am Ende der Ekphrasis zudem von einem „werfenden“ Alexander spricht (27, 10), legt eine lanzenschwingende Pose ebenfalls nahe. Zu einer anderen Pose mit erhobener rechter Hand siehe unter Anm. 22.

¹⁹ Kabul, Nationalmuseum, Inv. 04.1.28: Paul Goukowsky: Essai sur les origines du mythe d'Alexandre 1, Nancy 1978, S. 213–214; Hebert: Spätantike Beschreibung (Anm. 3), S. 192–193, Abb. 21; Stewart: Faces (Anm. 4), S. 172–173 und S. 423, Abb. 52; Bergmann: Strahlen (Anm. 13), S. 78, Anm. 467; Ralf von den Hoff: Alexanderbildnisse und *imitatio Alexandri* in Baktrien, in: Gunvor Lindström u. a. (Hg.): Zwischen Ost und West. Neue Forschungen zum antiken Zentralasien, Archäologie in Iran und Turan, Bd. 14, Darmstadt 2013, S. 86, Abb. 5 (mit weiterer Literatur). – Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 78, sieht eher in der Statuette im British Museum (siehe oben Anm. 13) die Statue in Alexandria reproduziert, ähnlich Bergmann: Strahlen (Anm. 13), S. 78.

²⁰ Sie trägt nicht den Röhrenpanzer spätklassisch-hellenistischer Form, doch könnte dies auf ein frühes Datum der Vorlage noch im 4. Jh. v. Chr. ebenso verweisen wie auf die Kaiserzeit, vgl. zu den Panzerformen Laube: Thorakophoroi (Anm. 6), *passim*.

²¹ Zum Fund von Begram siehe Pierre Cambon: Begram. Alexandria of the Caucasus, Capital of the Kushan Empire, in: ders./Fredrik Hiebert (Hg.): Afghanistan. Hidden Treasures from the National Museum, Kabul, Washington 2008, S. 145–209.



Abb. 1: Bronzestatuette Alexanders des Großen aus Begram, Kabul, Nationalmuseum, Inv. 04.1.28

Darstellung etwas Momentanes und Natürliches – wie es im Hellenismus üblich, aber auch bei kaiserzeitlichen bewegten Reiterfiguren nicht ungewöhnlich war,²² dies aber eher in der Zeit deutlich vor dem 4. Jh. n. Chr. Die Umwicklung des linken Armes durch die Chlamys ist ebenfalls kein typisches kaiserzeitliches Motiv, eher ein hellenistisches.²³ Die Statue in Alexandria, die der Rhetor in seiner Ekphrasis gegen 400 n. Chr. zum Ausgangspunkt seiner Beschreibung nahm, ist also zwar nicht mit Sicherheit als ein hellenistisches Bildwerk des späten 4. oder 3./2. Jhs. v. Chr. zu bestimmen, sie griff aber zumindest auf hellenistische Formen zurück und ist deshalb spätestens in der früheren römischen Kaiserzeit entstanden, als die Aufstellung eines Reiterstandbildes des Stadtgründers in Alexandria durchaus denkbar war.²⁴ Jedenfalls wird sie zum Zeitpunkt der Abfassung der Ekphrasis schon deutlich älter gewesen, vermutlich auch schon mehrfach neu aufgestellt worden sein.

Wir haben auf diesem Wege eine rundplastische Darstellung Alexanders des Großen identifiziert – und die erste sicher großplastische im öffentlichen Raum einer antiken Stadt –, die den König auf dem Pferd in der Levade beim Angriff mit der Lanze vermutlich ohne Gegner zeigte. Dieses als solches bereits ältere Bildmotiv wurde im späten 4. Jh. v. Chr. und noch zu Lebzeiten des Monarchen für die Herrscherrepräsentation aufgegriffen und stellte für Alexanders Reiterdarstellungen in der Kleinplastik, aber auch in Reliefs und Malerei bis weit in die römische Kaiserzeit einen Standardtypus dar.²⁵ Zugleich zeigt die Statue im Verbund mit den Kleinbronzen Alexanders zu Pferd, dass für seine Darstellung als dynamisch angreifender Reiter unterschiedliche Handlungsmotive und Attribute zwar jeweils neu zusammengeführt und variiert werden konnten. Dies betrifft die Haltung des rechten Armes und die Waffe ebenso wie die Tracht und die Drapierung des Gewandes. Die dynamische Bewegung des Pferdes in Levade oder Galopp, der Brustpanzer und der Kopf ohne Helm zeichnen sich aber als Konstanten ab, auf die

²² Vgl. den reitenden Ptolemäer des 3. Jhs. v. Chr. in New York, Metropolitan Museum, Inv. 55.11.11, Picón/Hemingway: Pergamon (Anm. 15), S. 111, Nr. 12 (dessen erhobene Hand im Übrigen nicht zu einem Bildnis Alexanders im militärischen Panzer passen würde, da sie auf das Säen des Korns durch Triptolemos als ptolemäisches Motiv anspielt, vgl. Hans-Peter Laubscher: Triptolemos und die Ptolemäer, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 6-7, 1988, S. 11–40), und noch eine Amazonen(?)-Statue des 2. Jhs. n. Chr., Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 11–112, Nr. P54, Taf. 83c–84.

²³ Vgl. die Bronzestatuetten unter Anm. 13 und 19.

²⁴ Zur Statue Alexanders des Großen, die C. Iulius Caesar zu seinem eignen Bildnis umarbeiten und auf dem Forum Iulium in Rom aufstellen ließ (siehe unten), besteht keine direkte Beziehung – gegen die überraschende These der Identität der Statuen in Rom und Alexandria bei Siedentopf: Reiterdenkmal (Anm. 17), S. 71, Anm. 64, an die Filippo Coarelli: *Alessandro, i Licinii e Lanuvio*, in: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Rom 1981, S. 259, Anm. 141, anschließt, vgl. dagegen bereits Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 160, Anm. 226. – Lysipp wäre als Künstler der Statue nicht unwahrscheinlich, wenn sie zu Lebzeiten Alexanders aufgestellt worden wäre, vgl. Moreno: *Vita* (Anm. 4), S. 111–114; Moreno: *L'arte* (Anm. 4), S. 178.

²⁵ Vgl. dazu jetzt von den Hoff: Handlungsporträt (Anm. 12), *passim*.

nicht verzichtet wurde – weitgehend auch die Lanze als Angriffswaffe.²⁶ Eine Darstellung Alexanders auf einem ruhig stehenden Pferd kennen wir hingegen bislang ebenso wenig wie in der Rundplastik eine reitende Darstellung ohne Brustpanzer oder mit Helm.²⁷

Das hat zur Konsequenz, dass auch ein zweites Reiterbildnis Alexanders in seiner Ikonographie relativ zuverlässig erschließbar ist. Der römische Dichter Publius Papinius Statius erwähnt in den 90er Jahren des 1. Jhs. n. Chr. in seiner Sammlung von Gedichten, den sogenannten *Silvae*, diese Statue des Makedonen.²⁸ Das Eingangsgedicht der Sammlung (1, 1) behandelt in panegyrischem Duktus die kolossale bronzene Reiterstatue des damals regierenden Kaisers Domitian (81–96).²⁹ Dieser *equus Domitiani* dominierte als zentrales Monument mit seinem ruhig stehenden Pferd den Platz des Forum Romanum in Rom.³⁰ Vergleiche mit dem trojanischen Pferd und dem Pferd des Kriegsgottes Mars verdeutlichten, so Statius, die Größe Domitians. Auch das gewaltige Gewicht der Statue führt er in metaphorischer Übertragung zum Nachweis der herausragenden Qualitäten des Kaisers an. Zurückstehen müsse demgegenüber die Reiterstatue des C. Iulius Caesar vor dem Venustempel auf dem benachbarten Forum Iulium, das der Diktator bei seinem

²⁶ Der Zusammenhang der Statue Alexanders in Alexandria mit den Bildern koptischer Reiterheiliger aus Ägypten bliebe genauer zu prüfen, vgl. Karl-Heinz Brune: Der koptische Reiter: Jäger, König, Heiliger. Ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres ‚Volkskunstcharakters‘, Altenberg 1999, hier besonders S. 226–229.

²⁷ Die Schlachtszene des ‚Alexandersarkophags‘, die einzige Darstellung, in der Alexander reitend mit der Lanze im Kampf keinen Brustpanzer, sondern Chiton und Chlamys, wie sonst bei der Jagd üblich, trägt, dort aber auch den heraklesähnlichen Löwenhelm, vgl. von den Hoff: Handlungsporträt (Anm. 12), S. 33–36. Mit gesenktem Schwert trägt er eine ähnliche Tracht in einer Kleinbronze in London, siehe oben Anm. 16.

²⁸ Zu Statius und seiner Dichtung: Ruurd R. Nauta u. a. (Hg.): The Poetry of Statius, Leiden 2008; William J. Dominik (Hg.): Brill's companion to Statius, Leiden 2015. – Zu den *Silvae*: Carole E. Newlands: Statius' *Silvae* and the Poetics of Empire, Cambridge 2002; Jens Leberl: Domitian und die Dichter. Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung, Göttingen 2004, S. 143–243; Gottfried E. Kreuz: Besonderer Ort, poetischer Blick. Untersuchungen zu Räumen und Bildern in Statius' *Silvae*, Göttingen 2016.

²⁹ Text und Übersetzung: Edward Courtney: P. Papini Stati *Silvae*, Oxford 1990; David R. Shackleton Bailey: *Silvae/Statius*, Cambridge 2003. – Zu *Silvae* 1,1: John W. Geysen: Imperial Panegyric in Statius. A Literary Commentary on *Silvae* 1.1, New York 1996; Lisa Cordes: Kaiser und Tyrann. Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians, Berlin 2017, S. 76–85.

³⁰ Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 164–166, L31; Lawrence Richardson: A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, Baltimore 1992, S. 144–145; Cairolì F. Giuliani: *Equus Domitiani*, in: Eva M. Steinby (Hg.): Lexicon Topographicum Urbis Romae, Bd. 2, Rom 1995, S. 228–229; Brigitte Ruck: Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom, Heidelberg 2007, S. 76–77 und S. 216–218; Filippo Coarelli: I Flavi e Roma, in: Ders. (Hg.): Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi, Rom 2009, S. 81–83; Susanne Muth: *Equus Domitiani*, in: Digitales Forum Romanum. <http://www.digitales-forum-romanum.de/gebaeude/equus-domitiani> [letzter Zugriff am 02.01.2020].

Triumph 46 v. Chr. – noch unvollendet – eingeweiht hatte.³¹ Diese Statue (1, 1, 84–87) sei ein Werk des Lysipp, des berühmten Künstlers der Alexanderzeit, und habe ursprünglich den *dux Pellaeus*, den Herrscher von Pella, also Alexander den Großen dargestellt.³² Sogar Caesar und Alexander – dessen Name explizit gar nicht genannt wird – treten damit in den Hintergrund gegenüber dem alle überragenden Domitian. Der Porträtkopf der Reiterstatue vor dem Venustempel war also aus einem Bildnis Alexanders zu einem solchen Caesars (*ora Caesaris*) umgearbeitet worden. Eine solche Aneignung und Umarbeitung von Porträts war gängige Praxis in der römischen Antike.³³ Sie erlaubte es, den neuen Dargestellten die Rolle eines anderen übernehmen zu lassen, der damit im materiellen Sinne als sein Vorgänger eingesetzt wurde – hier also Alexander als Präfigurat des Diktators Caesar. Wir kennen keine bildlichen Wiedergaben der Statue auf dem Forum Iulium, und wir erfahren auch sonst nichts über ihr Aussehen.³⁴ Den Angaben zu ihrem

³¹ Zum Forum Iulium des Caesar: Richardson: *New Topographical Dictionary* (Anm. 30), S. 165–167; Chiara Morselli/Pierre Gros: *Forum Caesaris*, in: Eva M. Steinby (Hg.): *Lexicon Topographicum* (Anm. 30), S. 299–307; Richard Westall: *The Forum Iulium as Representation of Imperator Caesar*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung* 103, 1996, S. 83–118; Alessandro Delfino/Eugenia Braione (Hg.): *Forum Iulium. L'area del Foro di Cesare alla luce delle campagne di scavo 2005–2008*, Oxford 2014.

³² Zu dieser Statue: Dorothea Michel: *Alexander als Vorbild für Pompeius, Cäsar und Marcus Antonius*. *Archaeologische Untersuchungen*, Brüssel 1967, S. 16 und S. 102–103; Otto Weippert: *Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit*, Würzburg 1970, S. 115; Moreno: *Vita* (Anm. 4), S. 111–114; Bergemann: *Römische Reiterstatuen* (Anm. 6), S. 160, L22 (mit weiterer Literatur); Detlev Kreikenbom: *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.*, Berlin 1992, S. 56–57; Stewart: *Faces* (Anm. 6), S. 397, T125; Markus Sehlmeier: *Stadttrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit*, Stuttgart 1999, S. 230–231; Ruck: *Die Großen* (Anm. 30), S. 73–74; Angela Kühnen: *Die Imitatio Alexandri in der römischen Politik*, Münster 2008, S. 81; Paul Zanker: *The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar*, in: Miriam Griffin (Hg.): *A Companion to Julius Caesar*, Chichester 2009, S. 291–292; Sascha Kansteiner u. a. (Hg.): *Der Neue Overbeck*, Bd. 3. *Spätclassik*, Berlin 2014, S. 351–352, Nr. 2207.

³³ Vgl. bspw. die unter Claudius zu Porträts des Divus Augustus umgestalteten Alexanderporträts in Gemälden des Apelles in Rom (Plinius: *Naturalis historia* 35, S. 93–94), und die zu einem römischen Bildnis umgestaltete Statue eines hellenistischen Herrschers in Rom, Musei Vaticani, Sala Rontonda, Inv. 246 (Kreikenbom: *Kolossalporträts* (Anm. 32), S. 148–150, Kat. Nr. II 22; Volker M. Strocka: *Bildnisse des Lucius Cornelius Sulla Felix*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung* 110, 2003, S. 19–21 [Sulla?]). – Umarbeitungen zur sogenannten *damnatio memoriae* sind anders begründet, vgl. Eric A. Varner: *Mutilation and transformation. Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden 2004, ebenso Umarbeitungen ägyptischer Pharaonenbildnisse, vgl. Martin Kovacs: *Umarbeiten als ‚kulturelles Schicksal‘. Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts*, in: François Queyrel/Ralf von den Hoff (Hg.): *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du Ve au Ier s. av. J.-C.*, Venosa 2016, S. 205–230. – Grundsätzlich zu Phänomenen antiker Wiederverwendung antiker Porträts: Horst Blanck: *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Rom 1963.

³⁴ Unklar bleibt, ob eine weitere Statue auf dem Forum Iulium, die Caesar aufstellen ließ und zu der sein Pferd gehörte (Plinius: *Naturalis historia*, 8, S. 155; Sueton: *Divus Iulius*

Künstler zufolge muss sie aus der Regierungszeit Alexanders (336–323 v. Chr.) stammen. Lysipp aus Sikyon (ca. 390–ca. 310/05 v. Chr.) schuf damals eine Vielzahl von Porträts des Makedonen, ja galt später als dessen ‚Hofbildhauer‘.³⁵ Wo die Reiterstatue damals aufgestellt wurde und von wem, bevor sie vermutlich als Beutestück nach Rom kam, lässt sich nicht bestimmen. Aber die oben dargelegten ikonographischen Muster für Alexanderbildnisse zu Pferd können auch hier Anwendung finden. Reiterstatuen Alexanders auf einem ruhig stehenden Pferd sind nicht bekannt; Alexander wurde vielmehr durchweg auf dem Pferd in der Levade oder im Galopp und dann in der Regel mit der Lanze als Waffe dargestellt. Dies werden wir deshalb auch für die Statue von der Hand des Lysipp annehmen dürfen.³⁶ Dass die Statue Alexander – und damit Caesar – auf einem ruhig schreitenden Pferd darstellte, ist mithin wohl auszuschließen.³⁷ Für Caesar bedeutete dies implizit den Anspruch auf eine militärische und eine monarchische Rolle als Nachfolger Alexanders. Wie dies bildlich erreicht wurde, ist bezeichnend. Trotz der Übernahme einer herrscherlichen Statue schrieb sich Caesars Porträt ikonographisch durchaus konventionell in die statuarische Repräsentation der militärischen Elite Roms ein, wie wir sie vor allem von Münzprägungen der späten Republik kennen. Der Reiter in der Levade war dort ein gängiges Motiv für die Darstellung ihrer Mitglieder, aber auch für die Castores als militärische Helferhelden *par excellence*.³⁸ Er visualisierte die Leistung im militärischen Einsatz als herausragende heroengleiche Fähigkeit. Von ruhig stehenden Reiterstatuen, die eher eine bestehende Machtposition oder zivile magistratische Qualitäten zum Ausdruck brachten, wie diejenigen des

61), mit der bei Statius erwähnten Reiterstatue identisch ist. Sie kommt bei Plinius gleich nach Bemerkungen über Bukephalos, das Pferd Alexanders d. Gr., zur Sprache, welches dem des Caesar ähnlich gewesen sei, was für eine Identität beider Statuen spricht; anders Blanck: Wiederverwendung (Anm. 33), S. 14, Anm. 19; Kreikenbom: Kolossalporträts (Anm. 32), S. 57; Zanker: The Irritating Statues (Anm. 32), S. 291–292; Kansteiner: Der Neue Overbeck (Anm. 32), S. 352; vgl. aber Kühnen: Imitatio (Anm. 32), S. 81, Anm. 36. – Zu Pferden in der Herrscherpanegyrik: Siegmund Döpp: Cyllarus und andere Rosse im römischen Herrscherlob, in: Hermes 124, 1996, S. 321–332.

³⁵ Lysipp: Kansteiner: Der Neue Overbeck (Anm. 32), S. 291–392, Nr. 2132–2258 – ‚Hofbildhauer‘: Stewart: Faces (Anm. 6), S. 31–33 und S. 37–41; Tonio Hölscher: Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Model, Basel 2009, S. 12–13.

³⁶ So auch Kreikenbom: Kolossalporträts (Anm. 32), S. 57; Ruck: Die Großen (Anm. 30), S. 74, die ein Pferd in der Levade annehmen; ebenso, aber auf fehlerhafter Grundlage, Siedentopf: Reiterdenkmal (Anm. 17), S. 71–72, Anm. 94, vgl. oben die Anm. 24.

³⁷ Anders jetzt die gegenwärtigen Ausgräber des Forum Iulium: Alessandro Delfino u. a.: La statua equestre di Giulio Cesare. Un'ipotesi ricostruttiva, in: Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia 16, 2010, S. 349–361; Delfino/Braione (Hg.): Forum Iulium (Anm. 31), S. 163–165. Die aufgefundenen Reste der Basis einer überlebensgroßen, ruhig stehenden Pferde- oder Reiterstatue gehören damit wohl nicht zu der bei Statius erwähnten Statue Caesars. Zu einer möglichen weiteren Pferdestatue auf dem Forum Iulium siehe oben Anm. 34.

³⁸ Bergmann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 169–171, M1, M3, M4, M6, M7, M12, M17, Taf. 89. – Zu den Castores: Leila Nista/Gabriella Angeli Bufalini Petrocchi (Hg.): Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma, Rom 1994.

Sulla als Togatus am Forum Romanum, setzte sich Caesar dadurch zwar ab.³⁹ Er brach aber ikonographisch nicht die Regeln der Selbstdarstellung. Lediglich durch den impliziten – offenbar jedem bekannten, aber im Bildnis nicht mehr sichtbaren und vermutlich durch einen Hinweis in der Inschrift erkennbaren – Verweis auf Alexander als seinen königlichen ‚Vorgänger‘ bzw. Lysipp als einen Künstler in herrscherlichen Diensten wurden heroenhafte und monarchische Qualitäten auf Caesar übertragen.⁴⁰ Dies sprengte zweifellos, aber in nur indirekter Weise republikanische Grenzen der Heraushebung eines Einzelnen⁴¹ – Grenzen, die Statius in seinem Alexander und Caesar in den Schatten stellenden Lob auf Domitian umso weiter überschritt.

Die Reiterstatue Alexanders in Alexandria und diejenige von der Hand des Lysipp aus dem späten 4. Jh. v. Chr., die später nach Rom kam, sind die einzigen lebensgroßen, öffentlich aufgestellten Einzelstatuen Alexanders zu Pferd aus der griechisch-römischen Antike, von denen wir Kenntnis haben – so sehr wir Reiterdarstellungen durch Bilder wie das ‚Alexandermosaik‘ auch mit dem Makedonen verbinden und so sehr uns kleinformatige Bronzestatuetten Hinweise auf ähnlich aussehende Darstellungen des Königs in anderen Bildmedien geben. Ob eine weitere Reiterstatue Alexanders, die er zusammen mit Reiterfiguren der bei der Schlacht am Granikos 334 v. Chr. gefallenen Makedonen in Dion aufstellen ließ – ebenfalls von der Hand des Lysipp – ihn in gleicher Weise darstellte, ist nicht zu sagen. Von Kampfhaltungen ist für diese *turma Alexandri* in den Texten nicht die Rede.⁴²

Einzig durch das Interesse kaiserzeitlicher Rhetoren und Dichter, Alexander als heroischen Stadtgründer Alexandrias bzw. als Präfigurat römischer Herrscher – und ihnen gegenüber geradezu nachzuordnenden griechischen König – zu erinnern, ist es mithin bedingt, dass wir überhaupt von Alexanderstatuen dieser Ikonographie im öffentlichen Raum antiker Städte wissen. Um so mehr verdeutlichen die beiden Ekphraseis, in welchem Sinne die Porträts des Makedonen als präfigurative Figuren verstanden wurden: für die Geschichte von Stadtgründungen in der heroenhaften Überhöhung des Gründers als übermächtiger Feldherr und für die Herrscherpanegyrik als Maßstab für die Heraushebung späterer Herrscher. Ikonographisch erreichten die beiden Alexanderstatuen eine Heroisierung Alexanders, indem sie seine kämpferische Dynamik und Energie zum Thema machten, ohne Gegner

³⁹ Bergemann: Römische Reiterstatuen (Anm. 6), S. 159, L19 (Sulla) und S. 169–171, M5, M14 (Sulla), M16, Taf. 89; Sehlmeier: Stadtrömische Ehrenstatuen (Anm. 32), S. 204–209 und S. 231–234 (Sulla).

⁴⁰ Vgl. Martin Kovacs: *Imitatio Alexandri*. Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt, in: Ralf von den Hoff u. a. (Hg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015, S. 57–58.

⁴¹ Kühnen: *Imitatio* (Anm. 32), S. 81, verweist auch darauf, dass der Bezug zu Lysipp als ‚höfischer‘ Künstler der Spätklassik für Caesar ebenso bedeutsam gewesen sein könnte wie der Verweis auf Alexander.

⁴² Zur *turma Alexandri* vgl. von den Hoff: Handlungsporträt (Anm. 12), S. 19–20. Die Zeugnisse jetzt bei Kansteiner: Der Neue Overbeck (Anm. 32), S. 347–349, Nr. 2198–2202.

explizit darzustellen. Die Agency des Reiters, seine Sieghaftigkeit wurde visuell zum Ausdruck gebracht, weniger seine agonale Leistung und sein Siegen in der Schlacht.

Dass die beiden offenbar in der Antike berühmten Statuen direkt für die heroisierenden Adaptionen der Ikonographie in neuzeitlichen Reiterdenkmälern ausschlaggebend gewesen sein könnten, ist aufgrund ihrer nur schlechten Überlieferung wenig wahrscheinlich.⁴³ Ausschlaggebend waren sie aber zweifellos in indirekter Weise, indem sie die Etablierung der Reiterstatue in der Levante durch Alexander und in der Folge für viele Reiterstandbilder in der hellenistisch-griechischen und römischen Antike nach sich zogen. Alexanders Reiterbildnisse eigneten sich auch hier als heroisierende visuelle Präfiguren antiker Herrscherrepräsentation und weit über diese hinaus.

⁴³ Vgl. Achim Aurnhammer/Ralf von den Hoff: Reiterstandbild, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, Freiburg i. Br. 16.04.2019. DOI: 10.6094/heroicum/rsbd1.0, sowie – auch zu Bukephalos – Achim Aurnhammer u. a.: Pferd, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, Freiburg i. Br. 30.10.2018. DOI: 10.6094/heroicum/pfd1.0.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Bronzestatue Alexanders des Großen aus Begram, Kabul, Nationalmuseum, Inv. 04.1.28, nach: *Gerettete Schätze Afghanistan. Die Sammlung des Nationalmuseums Kabul*, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2010, S. 274, Nr. 227 Abb.

Ein Held ohne Fortune: Der zweite Earl of Essex und das Ende des elisabethanischen Zeitalters

Ronald G. Asch

I

Robert Devereux, zweiter Earl of Essex, (1566–1601) hat Historiker, aber auch Schriftsteller und Komponisten wie zum Beispiel den Italiener Donizetti (Oper: *Roberto Devereux*, 1837) immer fasziniert. Er war nach dem Tod des Earl of Leicester im Jahr 1588, der schon manchen Zeitgenossen als Liebhaber der Königin galt, der letzte Favorit Elisabeths I., erwies sich aber immer wieder als ein recht eigensinniger und schwer kontrollierbarer Höfling und Feldherr.¹ Sein Verhältnis zur Königin war durch eine Mischung aus milieuspezifischer Ergebnishierhetorik und dem selbstbewussten Beharren auf seine Ehre als Hochadliger und heroischer Krieger gekennzeichnet. Seine Eigenmächtigkeiten manifestierten sich vor allem, wenn er an der Spitze königlicher Truppen Feldzüge außerhalb Englands führte. Dies lieferte seinen Gegnern am Hof immer wieder Material, das gegen ihn eingesetzt werden konnte, um das Vertrauen der Königin in den jungen Adligen zu untergraben. Erfolgreichen militärischen Unternehmungen wie der Eroberung und Plünderung von Cádiz 1596 standen spektakuläre Misserfolge wie der Feldzug in Irland 1599 gegenüber. Nachdem er ohne königliche Genehmigung Verhandlungen mit dem Führer der irischen Rebellen, dem Earl of Tyrone, geführt hatte, in denen Elisabeth I. eine Vorstufe zum Verrat sah, kehrte Essex eigenmächtig an den Hof zurück, bevor er aus Irland abberufen werden konnte. Von da an war er ein in Ungnade gefallener Außenseiter, der auch finanziell vor erheblichen Problemen stand, da ihm von der Krone übertragene Einkünfte entzogen wurden. 1601 bemühte er sich, sein Schicksal noch einmal zu wenden, indem er versuchte, sich an der Spitze einer kleinen Zahl von Anhängern der Königin zu bemächtigen und seine Gegner am Hof gewaltsam auszuschalten. Dieses schlecht vorbereitete Unternehmen scheiterte vollständig, und Essex wurde kurz danach auf dem Tower Hill als Verräter hingerichtet.

¹ Unter den einschlägigen Monographien sind vor allem zu nennen: Paul E. J. Hammer: *The Polarisation of Elizabethan Politics. The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1585–1597*, Cambridge 1999; Alexandra Gajda: *The Earl of Essex and Late Elizabethan Political Culture*, Oxford 2012; Janet Dickinson: *Court Politics and the Earl of Essex, 1589–1601*, London 2012. Siehe auch Annaliese Connolly/Lisa Hopkins (Hg.): *Essex. The Cultural Impact of an Elizabethan Courtier*, Manchester 2013.

Einflussreiche ältere Darstellungen haben Essex als einen der letzten Vertreter eines schon zu seinen Lebzeiten archaischen adligen Ethos dargestellt.² Orientiert an Werten wie der persönlichen Ehre, aber auch der Treue gegenüber den eigenen Gefolgsleuten und Klienten, wollte er sich nicht dem Anspruch der Königin beugen, aus eigener Machtvollkommenheit über Status und Ehre zu entscheiden. Unbestritten ist, dass Essex in einer Zeit, als der politische Kurs Englands gegenüber Spanien, aber auch gegenüber dem kontinentaleuropäischen Protestantismus umstritten war, jeden Kompromiss mit der Vormacht des katholischen Europa ablehnte. Er setzte vielmehr auf eine konfessionsübergreifende, also zum Beispiel auch Frankreich einschließende Allianz aller antispanischen Kräfte in Europa, in der er selbst eine führende Rolle zu spielen hoffte. Als seinen Hauptgegenspieler bei Hofe sah er dabei Robert Cecil, den späteren Earl of Salisbury an, der zumindest nach 1598 (als Heinrich IV. mit Spanien Frieden schloss) eher auf einen Ausgleich mit Madrid setzte. Essex wurde daher auch oft als Vertreter eines Militäradels gesehen, der unter Berufung auf soldatische Tugenden und ein heroisches Selbstbild die Dominanz der zivilen Amtsträger und Höflinge in Frage stellte, die sich an der Wende zum 17. Jahrhundert abzeichnete.³

Allerdings sieht man heute die Position des Adels in der englischen Gesellschaft des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts doch anders als in den 1970er Jahren. Von einem kontinuierlichen Niedergang des Adels kann man anders, als Lawrence Stone und andere damals argumentierten, kaum sprechen.⁴ Auch entmilitarisierte sich der englische Adel im frühen 17. Jahrhundert weniger stark als früher angenommen. Viele Adelige sammelten auch nach 1604 noch Kriegserfahrungen auf dem Kontinent, in der niederländischen Armee oder später, nach 1618 in den diversen Streitkräften, die am Dreißigjährigen Krieg beteiligt waren.⁵ Das Ideal eines ritterlichen Adels, der sich durch heroische Taten auf den Schlachtfeldern Europas Ruhm und Ansehen erwarb, behielt durchaus auch noch im 17. Jahrhundert eine erhebliche Attraktivität und Aktualität. Nicht zuletzt der dritte Earl of Essex, der Sohn des Rebellen von 1601, pflegte auch noch als Oberbefehlshaber der Armee des Parlamentes im Bürgerkrieg dieses Image des ritterlichen Kriegers, das im Laufe eben dieses Krieges nur langsam obsolet wurde.⁶

Elisabeth selber hatte die Kultur eines späten oder wiederbelebten Rittertums an ihrem Hofe dezidiert gefördert; diese Kultur fand ihren Ausdruck nicht zuletzt in

² Mervyn James: At a Crossroads of Political Culture, the Essex Revolt 1601, in: ders.: *Society, Politics and Culture. Studies in Early Modern England (Past and Present Publications)*, Cambridge 1986, S. 416–466.

³ Vgl. dazu unten, S. 51–55, und Gajda: *The Earl of Essex (Anm. 1)*, S. 67–107.

⁴ Ronald G. Asch: *Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln 2008, S. 76–78.

⁵ Roger B. Manning: *Swordsmen. The Martial Ethos in the Three Kingdoms*, Oxford 2003.

⁶ John S. A. Adamson: *Chivalry and Political Culture in Caroline England*, in: Peter Lake/Kevin Sharpe (Hg.): *Culture and Politics in Early Stuart England (Problems in Focus)*, Basingstoke 1994, S. 161–198, hier S. 183–193, mit Verweis unter anderem auf das Begräbnis des dritten Earl of Essex (zeitweiliger Oberbefehlshaber auf parlamentarischer Seite) 1646, bei dem die Herolde eine entscheidende Rolle spielten.

den Turnieren, die am elisabethanischen Hofe regelmäßig zur Feier des Tages der Thronbesteigung der Königin abgehalten wurden,⁷ und bei denen auch Essex auftrat, oft in spektakulären Selbstinszenierungen, die allerdings nicht selten auch etwas Provokatives hatten, wenn er etwa betonte, dass seine Bereitschaft sich an die Rollenerwartungen des elisabethanischen Hofes anzupassen, ihre Grenzen hatte, dass er eigentlich mehr Krieger und Feldherr als Höfling sein wollte.⁸

Mit diesem offen zur Schau getragenen Selbstbewusstsein stand er in der Tradition eines anderen elisabethanischen Höflings, Sir Philip Sidney, der sich zu Lebzeiten (er fiel 1586 in den Niederlanden) ebenfalls schwer damit getan hatte, sich vor allem als loyaler Diener der Königin zu definieren. Obwohl kein Hochadliger – anders als Essex – hatte er durchaus versucht, auf eigene Faust ein Netzwerk von Kontakten auf dem Kontinent aufzubauen, vor allem zu militanten Protestanten, die im Kampf gegen Rom und Madrid ihre Lebensaufgabe sahen. Ende der 1570er Jahre hatte er sogar erwogen, eine Tochter Wilhelms von Oranien zu heiraten. Dieses Projekt scheiterte aber am Veto der Königin, die es als gefährlich ansah, wenn einer ihrer Adligen eine derartig enge Verbindung zur Familie eines fremden Fürsten einging.⁹ Essex selber heiratete zwar keine ausländische Adlige – er nahm stattdessen 1590 die Witwe seines Vorbildes Philip Sidney, Frances Walsingham, zur Frau – aber auch er versuchte ein Netzwerk von Kontakten aufzubauen, das es ihm gestattete, als halb-autonomer Akteur auf der europäischen Bühne aufzutreten. Besonders wichtig waren in diesem Kontext seine Verbindungen zu Heinrich IV. von Frankreich, die Essex schon in den späten 1580er Jahren, bevor Heinrich den französischen Thron bestieg, gepflegt hatte. Er sah in Heinrich nicht nur den idealen heroischen Krieger, sondern auch einen unentbehrlichen Verbündeten im Kampf gegen Spanien, der das eigentliche Leitmotiv im Leben des englischen Adligen werden sollte. Zugleich gaben ihm seine Verbindungen zum französischen König die Möglichkeit, bis zu einem gewissen Grad auf eigene Faust englische Außenpolitik zu betreiben.¹⁰

Es war im späten 16. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich, dass hohe Adlige oder königliche Amtsträger, etwa Statthalter oder Vizekönige, in entfernten Provinzen ihre eigenen transnationalen Netzwerke schufen, um so in der Gesellschaft der europäischen Fürsten und Dynastien als selbständige Mitspieler auftreten zu können. Man könnte auch sagen, dass um 1600 die Differenzierung zwischen einerseits souveränen Fürsten und Monarchen und andererseits bloßen Adligen, die

⁷ Sue Simpson: Sir Henry Lee (1533–1611). Elizabethan Courtier, Farnham 2014, S. 31–62. Dort auch Verweise auf die ältere Literatur.

⁸ Paul E. J. Hammer: Upstaging the Queen. The Earl of Essex, Francis Bacon and the Accession Day Celebrations of 1595, in: David Bevington/Peter Holbrook (Hg.): The Politics of the Stuart Court Masque, Cambridge 1998, S. 41–66.

⁹ Blair Worden: The Sound of Virtue. Philip Sidney's *Arcadia* and Elizabethan Politics, New Haven 1996, S. 44–45; Vgl. Alan Stewart: Philip Sidney. A Double Life, New York 2001.

¹⁰ Zu den Beziehungen zu Heinrich IV. siehe Hammer: Polarisation (Anm. 1), S. 92–100 und S. 242–246.

Untertanen eines Herrschers waren, noch deutlich weniger klar war als nach 1648 (wobei auch der Westfälische Friede an dem unklaren Status der Reichsfürsten wenig änderte). So wie die Herzöge von Guise als Vertreter einer Nebenlinie der nahezu souveränen Herzöge von Lothringen (offiziell waren diese Lehensleute des Kaisers) auf eigene Faust mit fremden Kronen wie Spanien zusammenarbeiteten, um so auch ihren Einfluss innerhalb von Frankreich abzusichern,¹¹ so hoffte Essex ohne Zweifel durch seine Verbindungen zu Heinrich IV., aber auch zu den aufständischen Niederlanden, seine Position am Hofe Elisabeths festigen zu können. Damit riskierte er aber, in Konflikt mit der offiziellen Politik der Königin zu geraten.¹²

Eine neuere Darstellung der Karriere des zweiten Earls of Essex von Janet Dickinson hat in den Eigenwilligkeiten des überehrgeizigen Adligen die entscheidende Schwäche und den Grund für das Scheitern des stolzen Aristokraten gesehen. Sein unrühmliches Ende 1601 war nach Dickinson weniger Folge einer strukturellen Krise der elisabethanischen Adelsgesellschaft oder einer Zuspitzung der höfischen Faktionskämpfe im Zuge eines Verfalls der königlichen Autorität während der letzten Lebensjahre einer kinderlosen Königin. Es stellte eher das unvermeidliche Resultat der Fehler dar, die Robert Devereux ganz persönlich begangen hatte, und die eher Ausdruck seiner persönlichen Maßlosigkeit als einer Spannung zwischen Elisabeth I. und ihrem Adel waren. Dickinson weist freilich auch darauf hin, dass die Vergehen, die Essex zu Last gelegt wurden, Teil seiner Selbstinszenierung als heroischer Krieger waren. Gerade weil der Earl selbst in den Jahren, als er noch die Gunst der Königin genoss, nur über eine begrenzte Patronagemacht verfügte, aber einen großen Kreis von Anhängern und Klienten um sich scharte – vor allem junge Adlige, die auf eine militärische Karriere hofften –, musste er sich umso intensiver als heroisches Vorbild dieser Gefolgschaft inszenieren. Zum Helden gehörte aber auch die Bereitschaft, Regeln zu verletzen, indem er etwa ein besonders persönliches Risiko auch jenseits des militärisch Sinnvollen einging und auf eigene Faust Entscheidungen traf oder Auszeichnungen vergab, ohne sich strikt an die Vorgaben der Königin zu halten, und eben dies tat Essex.¹³ Damit ging er ein hohes Risiko ein, aber hätte er sich angepasster verhalten, wäre er eben ein normaler Feldherr gewesen, keine Ausnahmeerscheinung, kein Held, der über den Regeln stand, die für andere galten. Am Ende, so Dickinson, sollte ihm dieser beständige Bruch von Regeln allerdings zum Verhängnis werden. Diese Interpretation hat sicherlich eine gewisse Plausibilität für sich, unterschätzt aber

¹¹ Zu den Guise siehe Stuart Carroll: *Martyrs and Murderers. The Guise Family and the Making of Europe*, Oxford 2009, und Jessica Munns u. a. (Hg.): *Aspiration, Representation and Memory. The Guise in Europe, 1506–1688*, Farnham 2015.

¹² Paul E. J. Hammer: *The Crucible of War: English Foreign Policy, 1589–1603*, in: Susan Doran/Glenn Richardson (Hg.): *Tudor England and its Neighbours*, Basingstoke 2005, S. 235–266, hier bes. S. 245–249.

¹³ Dickinson: *Court Politics* (Anm. 1), S. 17–23.

doch die inneren Spannungen, die das elisabethanische Regime kennzeichneten, und die, daran ist wohl doch festzuhalten, in den 1590er Jahren deutlich zunahmen.¹⁴

II

In einer patriarchalischen Gesellschaft, in der selbstbewusste, oft auch anmaßende männliche Aristokraten bislang den Ton angegeben hatten, war die Herrschaft einer Frau als Königin von Anfang an nicht unproblematisch gewesen. Elisabeth I. hatte diese Probleme zum Teil überspielt, indem sie etwa darauf verwies, dass ihr ‚body politic‘ der eines Königs, nicht der einer Frau war. Auch hatte der Verzicht auf eine Heirat und die Gründung einer Familie es ihr gestattet, alle Untertanen als ihre Kinder und ihr Verhältnis zu ihrem Reich als eine Art Ehebund darzustellen.¹⁵ Diese Art von Rhetorik besaß durchaus eine gewisse Wirkung und bis Ende der 1580er Jahre gelang es ihr auch, zwischen den unterschiedlichen Akteuren und Kräften an ihrem Hof ein Gleichgewicht zu bewahren, sodass mögliche Konflikte zwischen unterschiedlichen Faktionen nicht eskalierten. Ob es sich nun um Lord Burghley, ihren langjährigen Staatssekretär und Schatzmeister, handelte oder den Earl of Leicester, man war sich darin einig, dass der Protestantismus als Staatsreligion zu verteidigen war und dass England nicht noch einmal wie unter Maria Tudor in eine direkte Abhängigkeit von Spanien geraten durfte. Die Zuspitzung der religiösen und politischen Auseinandersetzungen auf den Kontinent aufgrund des Ausbruchs der niederländischen Rebellion und der Bartholomäusnacht in Frankreich, aber auch die Verschärfung der Konflikte mit Rom durch die Exkommunikation der Königin 1570, stärkte den Willen der protestantischen Elite des Landes, im Kampf gegen die äußeren Feinde zusammenzustehen, eher noch. Allerdings beanspruchten die Mitglieder des Privy Council und phasenweise auch die Abgeordneten und Mitglieder der beiden Häuser des Parlaments auch eine gewisse Kontrollfunktion. Die Herrschaft einer Frau schien akzeptabel zu sein, solange sie nicht allzu autoritär herrschte, sondern die Vertreter der ‚political nation‘, also der politisch-sozialen Elite (im Wesentlichen die größeren Landbesitzer und die Führungsschicht der größeren Städte), in ihre Entscheidungen mit einbezog, was Elisabeth in vielen Fragen tat. Allerdings rechnete sie bestimmte Materien zu den Arcana imperii und akzeptierte eine Mitsprache des Parlamentes hier grundsätzlich nicht und die des Geheimen Rates nur in engen Grenzen; das galt etwa für Fragen der dynastischen Politik. Die Königin wollte sich jedenfalls nicht vorschreiben lassen,

¹⁴ John Guy (Hg.): *The Reign of Elizabeth I. Court and Culture in the Last Decade*, Cambridge 1995.

¹⁵ Natalie Mears: *Queenship and Political Discourse in the Elizabethan Realms*, Cambridge 2005, bes. S. 222–229; Vgl. Linda Shenk: *Learned Queen. The Image of Elizabeth I in Politics and Poetry (Queenship and Power)*, Basingstoke 2010, S. 123–158.

ob und wen sie heiraten sollte.¹⁶ Zu intensiven Auseinandersetzung mit Parlament und Privy Council kam es auch hinsichtlich der Frage, ob Maria Stuart, die in England als Gefangene lebte und eigene Ansprüche auf den englischen Thron besaß, gegebenenfalls hinzurichten sei. Bis zuletzt versuchte Elisabeth eine Hinrichtung ihrer Verwandten zu vermeiden. Im Zweifelsfall hätte sie einer heimlichen Vergiftung ihrer Rivalin zugestimmt, statt gegen sie einen öffentlichen Prozess führen zu lassen.¹⁷ Das jedoch wurde von ihren Beratern verhindert, die in den 1580er Jahren durchaus auch – zumindest für den Fall, dass Elisabeth einem Attentat zum Opfer fallen sollte – mit Modellen einer Wahlmonarchie, eine Art ‚monarchical republic‘ experimentierten.¹⁸ Elisabeth war genötigt, in der extremen Situation der Jahre 1585 bis 1588, als das Überleben Englands als protestantische Monarchie auf dem Spiel stand, all dies, wenn auch sicherlich recht widerwillig, hinzunehmen. Nachdem Maria Stuart jedoch hingerichtet und der Angriff der Armada gescheitert war, wurden die Karten neu gemischt. Die alternde Königin war sichtlich entschlossen, sich nie wieder von ihren Ratgebern und Höfling dermaßen in die Enge treiben zu lassen wie in den Jahren 1586 bis 1587. Auf Versuche, ihr unerbetene Ratschläge zu geben, reagierte sie nun extrem gereizt, wie sie ohnehin jeden Widerspruch gegen ihre Anordnungen und Vorgaben als persönlichen Angriff auf ihre Ehre und ihren Status als Königin betrachtete und entsprechend behandelte. Hier machte sie dann auch keinen großen Unterschied zwischen aufsässigen militärischen Befehlshabern, englischen Hochadligen, die ihre Autorität in Frage stellten, und irischen Rebellen am Rande ihres Reiches; entscheidend blieb die Frage nach der persönlichen Loyalität und der Ehrerbietung, die sie insbesondere als Frau und Königin von den Männern, die ihr dienten und demnach ihre Untertanen waren, erwartete.¹⁹

III

Für einen Mann wie Essex, der auf Grund seines Lebensalters natürlich auch auf die Zeit nach dem absehbaren Tod der Königin blickte und daher darauf Wert legen musste, sich mit dem präsuntiven Nachfolger Jakob VI. von Schottland gut zu stellen, war es schon per se nicht einfach, diesen Erwartungen der Königin gerecht

¹⁶ Besonders erbost reagierte Elisabeth, als es Ende der 1570er Jahre auch in der Öffentlichkeit Widerstand gegen eine mögliche Heirat mit dem französischen Herzog von Anjou – einem Katholiken – gab. Siehe dazu Peter Lake: *Bad Queen Bess? Libels, Secret Histories, and the Politics of Publicity in the Reign of Queen Elizabeth I*, Oxford 2016, S. 97–108.

¹⁷ John Guy: *Elizabeth: The Forgotten Years*, New York 2016, S. 80–92.

¹⁸ Patrick Collinson: *The Monarchical Republic of Queen Elizabeth I*, in: ders.: *Elizabethan Essays*, London 1994, S. 31–57; Peter Lake: *Bad Queen Bess? (Anm. 16)*, S. 155–167; Vgl. John F. McDiarmid (Hg.): *The Monarchical Republic of Early Modern England: Essays in Response to Patrick Collinson*, Aldershot 2007.

¹⁹ Dies wird betont von Brendan Kane: *Elizabeth on Rebellion in Ireland and England. Semper eadem?*, in: ders./Valerie McGowan-Doyle (Hg.): *Elizabeth I and Ireland*, Cambridge 2014, S. 261–285.

zu werden. Zusätzliche Konflikte ergaben sich aber auf spezifischen Politikfeldern, auf denen die Königin entweder eine unrealistische Strategie verfolgte oder wo unklar blieb, in welche Richtung sich die englische Politik überhaupt bewegen sollte. Ersteres galt vor allem für die Kriegführung gegen Spanien, in den Niederlanden und in Irland. Hier erwartete die Königin von ihren Feldherren im Grunde genommen mit völlig unzureichenden finanziellen Mitteln nachhaltige Erfolge zu erringen. Das setzte entweder voraus, dass man, wie man es in Irland versuchte, dem Prinzip folgte, dass der Krieg sich selber zu finanzieren habe, oder indem die höheren Kommandeure eigene finanzielle Mittel einsetzten, wie es Essex ohne Zweifel bis zu einem gewissen Grad tat, in der Hoffnung dafür später kompensiert zu werden.

Das zweite umstrittene und konflikträchtige Politikfeld war die Außenpolitik. Bis Anfang der 1590er Jahre schienen die Fronten hier klar zu sein: Es galt mit allen Mitteln mögliche spanische Angriffe abzuwehren, und zugleich die Protestanten in Frankreich sowie die bedrängten Aufständischen in den Niederlanden zu unterstützen. Mit dem Übertritt Heinrichs IV. von Frankreich zum Katholizismus 1593, seiner Krönung in Chartres und seinem Einzug in Paris 1594 begann sich diese Konstellation aber zu ändern. Spanien befand sich sichtbar auf dem Rückzug aus Frankreich, und ein Kompromissfrieden zwischen Heinrich IV. und Philipp II. zeichnete sich seit Mitte der 1590er Jahre als Möglichkeit am Horizont ab. Unter diesen Umständen stellte sich die Frage, ob nicht auch England einen Frieden mit Spanien anstreben sollte, zumal 1593 in Irland eine Rebellion ausgebrochen war, die anders als erwartet jahrelang nicht niedergeworfen werden konnte. Essex sollte sowohl in der Kriegführung wie in den Debatten über eine mögliche Friedensstrategie eine führende, aber auch kontroverse Rolle spielen.

Doch zunächst sei auf seine Karriere als Soldat und Feldherr im Kontext der englischen Kriegführung der 1590er Jahre eingegangen.

IV

Essex errang seinen Ruhm vor allem als Feldherr, er tat dies allerdings im Kontext eines Krieges, der von englischer Seite aus zumindest zu Lande mit eher unzureichenden Mitteln geführt wurde. Das spanische Heer hatte sich schon im 16. Jahrhundert professionalisiert, wenn auch in Teilbereichen, wie der Besetzung der Offiziersstellen, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts möglicherweise bereits eine gegenläufige Entwicklung festzustellen war, während die niederländischen Streitkräfte diese Professionalisierung seit den 1590er Jahren im Zuge der oranischen Heeresreform nachholten. England, das immerhin von 1588 bis 1604 kontinuierlich zur See und zu Lande (vor allem in den Niederlanden und in Irland) gegen Spanien Krieg führte und schon vorher inoffiziell Truppen in die Niederlande geschickt hatte, verließ sich hingegen sehr viel stärker auf Improvisationen und ad hoc-Maßnahmen, um sich gegen Spanien zu behaupten. Es ge-

lang der englischen Krone immerhin, diese Kriege zu finanzieren, ohne sich in wirklich großem Umfang zu verschulden, ganz anders als in den Niederlanden und in Spanien. Zumindest ließ sich Elisabeth I. wohl weniger als 500.000 Pfund während der Kriegsjahre, davon einen großen Teil ohne Zinsen zu zahlen, da Londoner Kaufleute und andere Geldgeber genötigt werden konnten, der Krone auch so Geld zur Verfügung zu stellen. Weitere Maßnahmen wie der Verkauf von Krondomänen, die Verpachtung von Zöllen, aber auch von anderen Hoheitsrechten in Form sogenannter Monopole, gewährleisteten eine Finanzierung der Kriegführung, die freilich fast immer am unteren Rande dessen lag, was gerade noch eben als ausreichend betrachtet werden konnte.²⁰

Die Kehrseite dieser Tatsache war dagegen, dass England auch gar nicht über die Mechanismen verfügte, um Kriege in größerem Umfang über Kredite zu finanzieren. Das Kreditwesen befand sich sozusagen in den Kinderschuhen und wenn es ganz eng wurde, musste man einfach wie im Mittelalter die Kronjuwelen verpfänden. Auch sonst blieb man auf unterschiedliche Notbehelfe angewiesen. Bei der Seekriegführung griff man zum Beispiel in großem Maße auf Handelsschiffe zurück, die kurzfristig für den Kampf zur See umgerüstet wurden, soweit das notwendig war; der Bau gefechtsfähiger Handelsschiffe wurde von der Königin seit den 1590er Jahren subventioniert.²¹ Die Beteiligung an Kaperfahrten in die Karibik, aber auch an Angriffen auf spanische Häfen war grundsätzlich auch für Kaufleute reizvoll, weil reiche Beute in Aussicht stand. Da die spanische Atlantik-Flotte seit Beginn der 1590er Jahre auf Grund eines großangelegten Bauprogramms der englischen an sich deutlich überlegen war,²² eine Tatsache, die man oft vergisst, überließ man die Kaperfahrten nun freilich auch fast ausschließlich Schiffen, die nicht zur königlichen Marine gehörten. Es gab spektakuläre Erfolge, namentlich wenn die großen portugiesischen Schiffe aus Indien abgefangen wurden, die Waren und Juwelen in einem Wert von bis zu 500.000 Pfund geladen hatten, aber auch zahlreiche Rückschläge.²³

Die private Finanzierung eines großen Teils der Seekriegführung war dennoch insgesamt erfolgreich. Problematischer war es allerdings, wenn sich Heereseinheiten wie in Irland in den 1590er Jahren während des Neunjährigen Krieges (1593/94–1603) gegen den Earl of Tyrone weitgehend aus dem Lande ernährten und finanzierten, und noch konfliktträchtiger, wenn dies auch in Friedenszeiten

²⁰ Michael J. Braddick: *The Nerves of State. Taxation and the Financing of the English State, 1558–1714*, Manchester 1996, S. 2; Paul E. J. Hammer: *Elizabeth's Wars. War, Government and Society in Tudor England, 1544–1604*, Basingstoke 2003, S. 205–206.

²¹ Hammer: *Wars* (Anm. 20), S. 162.

²² Zur spanischen Flotte siehe Jan Glete: *The Sea Power of Habsburg Spain and the Development of European Navies (1500–1700)*, in: Enrique García Hernán/Davide Maffi (Hg.): *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500–1700)*, Bd. 1, Madrid 2006, S. 833–860; R. B. Wernham: *The Return of the Armadas. The Last Years of the Elizabethan War against Spain, 1595–1603*, Oxford 1994.

²³ Hammer: *Wars* (Anm. 20), S. 163–168.

geschah. Der exzessive Zugriff auf die Ressourcen der Bevölkerung durch die im Land stationierten, schlecht oder gar nicht besoldeten Soldaten verstärkte den Widerstand eines Großteils der irischen Untertanen gegen die englische Herrschaft.²⁴ Überdies wurden in Irland Rebellionen in der Regel besonders brutal niedergeworfen. Zahlreiche von Militärgerichten ausgesprochene Todesurteile oder die Abschachtung von Gefangenen ohne weiteres Verfahren waren nicht ungewöhnlich.²⁵

Da auf englischem Boden selbst kein Krieg geführt wurde, betrafen solche Probleme nur Irland. Die unzureichende Finanzierung namentlich des Heeres führt aber doch dazu, dass sich führende Adlige an den Kosten der Kriegführung zu Lande bei einzelnen Feldzügen beteiligten. Dazu gehörte ganz maßgeblich auch der zweite Earl von Essex, wie etwa beim Angriff auf Cádiz 1596. Hier trat er in Vorlage für die Kosten der Ausrüstung der Truppen.²⁶ Hochadlige wie Essex, die sich so engagierten, erwarteten natürlich eine Gegenleistung, sei es in finanzieller Form oder dadurch, dass ihnen die Gelegenheit gegeben wurde, ihre Klienten auch in Zukunft über Offiziersstellen zu versorgen. Sie führten im übrigen Krieg auch durch Rückgriff auf eine nicht unerhebliche Zahl von Freiwilligen aus den Kreisen der *gentry*, die zwar nicht besoldet wurden und in der Regel auch kein reguläres Kommando hatten, aber namentlich die Kavallerie durch ihre Präsenz deutlich verstärkten. Um diese ‚volunteers‘ zu motivieren, griff Essex schon in Cádiz, noch stärker aber in Irland auf das Mittel des Ritterschlages zurück.²⁷ Das heißt auf dem Schlachtfeld selbst oder nach Abschluss der Kämpfe erhob er zahlreiche Mitstreiter in den Ritterstand. Vor dem Regierungsantritt Elisabeths I. waren solche Standeserhebungen durch die jeweiligen Feldherren nicht unüblich gewesen. In der relativ langen Friedenszeit vor Ausbruch des offenen Krieges mit Spanien hatte nur noch die Königin selbst Männer zu Rittern geschlagen. Solche Ritterschläge hatten in dieser Zeit in der Regel auch keinen militärischen Hintergrund, sondern waren die Belohnung für Dienste in der Verwaltung, bei Hofe oder in ähnlicher Funktion.

²⁴ Ciaran Brady: *The Captains' Games: Army and Society in Elizabethan England*, in: Thomas Bartlett/Keith Jeffery (Hg.): *A Military History of Ireland*, Cambridge 1996, S. 136–159, hier bes. S. 146–156.

²⁵ David Edwards: *The Escalation of Violence in Sixteenth-Century Ireland*, in: ders. u. a. (Hg.): *Age of Atrocity. Violence and Political Conflict in Early Modern Ireland*, Dublin 2007, S. 34–78.

²⁶ Hammer: *Polarisation* (Anm. 1), S. 226–228; Vgl. Neil Younger: *The Practice and Politics of Troop-Raising. Robert Devereux, Second Earl of Essex, and the Elizabethan Regime*, in: *English Historical Review* 127, 2012, S. 566–591.

²⁷ Richard McCoy: *The Rites of Knighthood. The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, Berkeley 1989, S. 88; Vgl. Hammer: *Polarisation* (Anm. 1), S. 223, zur Entrüstung Elisabeths über die zahlreichen Ritterschläge, die Essex während seines Feldzuges in Frankreich 1591 erteilte. Vgl. zu den Spannungen zwischen Essex und der Königin auch Bradley J. Irish: *Emotion in the Tudor Court. Literature, History, and Early Modern Feeling*, Noyes St. Evanston Ill. 2018, S. 137–177.

Dass nun die Würde eines Ritters remilitarisiert wurde, stellte an sich schon einen Bruch mit der Tradition der vergangenen zwanzig Jahre dar, aber Elisabeth I. nahm es Essex, der bei seinen Feldzügen recht großzügig den Ritterschlag erteilte, auch übel, dass er ihr ihre Prärogative, Standeserhebungen vorzunehmen, streitig machte. Essex hatte jedoch kaum eine andere Wahl. Viele der jungen Männer, die sich seinen Feldzügen angeschlossen hatten, erwarteten davon Ehre und Ruhm, und dieser Gewinn an Prestige sollte eben auch in Gestalt äußerer Auszeichnungen greifbar werden. Wenn Essex regulär bestellte Offiziere und Personen im nominellen Offiziersrang *à la suite* schon anders nicht entlohnen konnte, dann musste er ihnen bei militärischen Erfolgen zumindest die Ritterwürde in Aussicht stellen.

Besonders deutlich wurde das bei dem am Ende wenig erfolgreichen Feldzug in Irland 1599. Da man gegen einen stets ausweichenden Gegner in unwegsamem Gelände zu kämpfen hatte, war es schwer, Mannschaften und Truppen zu motivieren. Um die Moral des Heeres zu stärken, schlug Essex daher in Irland innerhalb relativ kurzer Zeit 84 Offiziere, Mitglieder seines Stabes und andere Freiwillige zu Rittern. Das war eine recht hohe Zahl. Ausgezeichnet wurden einerseits in der Tat Freiwillige aus England, andererseits auch Offiziere, die bereit gewesen waren, den Dienst in den Niederlanden gegen den in Irland einzutauschen, und schließlich eine Reihe von Kommandeuren und Soldaten einheimischer, zum Teil auch gälischer Herkunft, die der Versuchung widerstanden hatten, sich der Rebellion anzuschließen. Im eigentlichen Sinne waren die durch Essex vorgenommenen Standeserhebungen daher durchaus zweckmäßig, aber die Königin weigerte sich dies anzuerkennen, wollte einen Teil der Auszeichnungen zurücknehmen und auf jeden Fall Essex für seine Eigenmächtigkeit zur Rechenschaft ziehen.²⁸

Essex Selbstinszenierung als militärischer Held muss in einem ähnlichen Kontext gesehen werden. Auch hier ging es darum, schlecht bezahlte und unzureichend ausgerüstete Truppen zu motivieren respektive in England selbst die Botschaft an den Mann zu bringen, dass es eine Ehre war, unter einem solchen Feldherren und charismatischen militärischen Führer zu dienen. Deshalb setzte er sich in der Schlacht, wie bei dem Angriff auf Cádiz 1596, auch allen Gefahren aus und kämpfte in der vordersten Reihe, so dass das jeder sehen konnte. Ihm ging es dabei – den Eindruck hatten zumindest die Zeitgenossen – nicht nur darum, seine eigenen Soldaten zu beeindrucken, sondern auch in einer breiteren Öffentlichkeit in England selbst sich den Ruf eines Kriegshelden zu erwerben. Bewusst appellierte er in Zeiten einer weiblichen Herrschaft auch an die Sehnsucht einfacher Engländer nach einem männlichen Helden, den sie bewundern konnten. Dass er damit in Konkurrenz zur Königin trat, nahm er in Kauf. Manche Beobachter verglichen ihn schon 1597 mit jenem Henry Bolingbroke, der

²⁸ Paul. E. J. Hammer: 'Base Rogues' and 'Gentlemen of Quality'. The Earl of Essex' Irish Knights and Royal Displeasure in 1599, in: Kane/McGowan-Doyle: Elizabeth I and Ireland (Anm. 19), S. 184–208.

1399 Richard II. stürzte und als Heinrich IV. englischer König wurde. Mit anderen Worten, Essex erschien in der Rolle des Königsmörders und Usurpators schon bevor Shakespeare sein Drama *Richard II.* schrieb, in dessen Hauptfigur, dem scheiternden König, sich Elisabeth I. angeblich selber wiedererkannte.²⁹

Mit der Pflege seines Image als heroischer Krieger versuchte Essex, eine Anhängerschaft um sich zu scharen, die es ihm auch erlaubte, auf die Politik des Hofes Einfluss zu nehmen, ja zur Not Druck auf die Königin ausüben zu können. Vor allem ging es ihm dabei nach der Mitte der 1590er Jahre um die Fortsetzung des Kampfes gegen Spanien mit allen verfügbaren Kräften. Da er als Feldherr aufgestiegen war und der Kern seines Patronagenetzwerkes aus Offizieren und Soldaten bestand, wäre für ihn nichts schlimmer gewesen als die zeitweilige oder dauerhafte Einstellung der militärischen Operationen. Er wurde wohl auch deshalb in den späten 1590er Jahren zum unerbittlichen Gegner eines Friedens mit Spanien. Er war vermutlich wirklich davon überzeugt, dass mit Spanien ein dauerhafter Frieden unmöglich sei, weil die Habsburger in Madrid immer nach der Universalmonarchie streben würden, aber zugleich vertrat er die Interessen und Werte einer spezifischen Klientel, eben jener Soldaten und Offiziere, für die der Krieg zu ihrer Lebensform geworden war, und die zum Teil auch persönlich darauf angewiesen waren, in dieser oder jener Form vom Geschäft des Krieges zu leben.³⁰

V

Zu einer kritischen Zuspitzung der Debatte über einen möglichen Frieden mit Spanien kam es vor allem ab 1598. In diesem Jahr schloss Heinrich IV. mit Spanien den Frieden zu Vervins und fiel damit als Verbündeter Englands aus. Der Friedensschluss von Vervins trug zwar in manchem nur die Züge eines Waffenstillstandes auf unbestimmte Zeit, aber er setzte doch eine gewisse Dynamik in Gang, die im Laufe der folgenden Jahre zur Beilegung oder zumindest zur Einhegung weiterer Konflikte führte. Das galt insbesondere für den Krieg zwischen England und Spanien. Nachdem Frankreich offiziell aus dem bewaffneten Kampf gegen Spanien ausgeschieden war, musste man sich in London schon fast zwangsläufig überlegen, ob man diesen Kampf allein, respektive nur mit der Republik der Niederlande verbündet, fortsetzen wollte. Die Gegner eines Friedensschlusses mit Spanien sahen sich jedenfalls 1598 mit der Gefahr konfrontiert, dass ein Ende des Krieges kaum noch zu vermeiden sein würde, wenn Friedensgespräche erst einmal aufgenommen worden waren. An der Spitze der Kriegspartei unter den Ratgebern und Höflingen Elisabeths I. stand ohne Zweifel Essex. Sein Renommee als Feldherr – 1596 hatte

²⁹ Paul E. J. Hammer: The Smiling Crocodile. The Earl of Essex and late Elizabethan 'Popularity', in: Peter Lake/Steven Pinkus (Hg.): The Politics of the Public Sphere in Early Modern England, Manchester 2007, S. 95–115, hier S. 101–103.

³⁰ Gajda: The Earl of Essex (Anm. 1), S. 27–107; Vgl. aber Dickinson: Court Politics (Anm. 1), S. 43–78.

er das spanische Cádiz eingenommen und geplündert – war sein wichtigstes soziales Kapital, in Friedenzeiten war es wertlos.

Aber Essex hatte durchaus sachliche Argumente zu bieten. Das wichtigste davon war wohl der Hinweis darauf, dass man weder Philipp II. noch seinem voraussichtlichen Nachfolger Philipp III. trauen könne. Wie alle fanatischen Katholiken seien sie überzeugt, dass sie an Zusagen, die sie Ketzern gemacht hätten, nicht gebunden seien, zumal sie sich von diesen ja notfalls durch den Papst dispensieren lassen könnten. „But to trust an enemies faith, when his perfidie shal undoe, or extremely indanger us, and infinitely advantage himselfe, were *Medicum haeredem facere*“ [den Arzt zum Erben einzusetzen].³¹ Der Machtwille der Spanier werde letzten Endes immer unbegrenzt bleiben, schon deshalb sei ein Kompromiss unmöglich. Man dürfe auch nicht vergessen, dass ein Friedensschluss mit England, in dem die Tudor-Monarchie als gleichgestellter Verhandlungspartner des Hauses Österreich erscheine, das Prestige Spaniens untergraben werde, und es sei nur diese Reputation, die das spanische Weltreich überhaupt zusammenhalte.³²

Ganz falsch war diese Einschätzung nicht, denn am spanischen Hof befürchtete man wirklich, dass ein Friede, der kein Siegfriede sei, das Ansehen der Monarchie schwächen werde. Schließlich betonte Essex noch einmal, dass Spanien an der Spitze einer katholischen Allianz in ganz Europa stehe, zu der auch der Papst gehöre, und deren erklärtes Ziel die vollständige Vernichtung des Protestantismus sei. Mit einem solchen Feind könne man grundsätzlich keinen Frieden schließen, hier gelte die Parole: „Iustissimum iis bellum, quibus necessarium, copia arma quibus nisi in armis spes est.“ [Vollständig gerecht ist der Krieg für die, denen er notwendig ist, und genug Waffen haben die, deren einzige Hoffnung in den Waffen liegt].³³ Diese Worte hatte Essex dem Werk des mit ihm befreundeten Juristen Alberico Gentili entlehnt, der wie er – nur sehr viel systematischer – in seiner Abhandlung über das Kriegsrecht einen Frieden mit Spanien für schlechterdings unmöglich erklärt hatte, obwohl er die Idee eines Religionskrieges dezidiert ablehnte.³⁴

³¹ To Master Anthony Bacon: An Apologie of the Earl of Essex against Those who Falsly and Maliciously Taxe him to be the only Hinderer of the Peace, and Quiet of his Country, London 1600, hier sign. A2r. Die Apologie kursierte schon vor der Drucklegung in Manuskriptform. Siehe dazu auch Alexandra Gajda: Debating War and Peace in Late Elizabethan England, in: *Historical Journal* 52, 2009, S. 851–878.

³² Ebd., sign. C.

³³ Ebd., sign. D 4 v und E v.

³⁴ Zu Gentili: Diego Panizza: Political Theory and Jurisprudence in Gentili's *De Iure Belli*. The great debate between 'theological' and 'humanist' perspectives from Vitoria to Grotius, IILJ Working Paper 2005/15, (History and Theory of International Law Series), <http://www.iilj.org/wp-content/uploads/2016/08/Panizza-Political-Theory-and-Jurisprudence-in-Gentilis-De-Iure-Belli-2005-1.pdf> [letzter Zugriff am 30.06.2018] und ders.: Alberico Gentili's *De Iure Belli*. The Humanist Foundations of a Project of international order, in: Luigi Lacchè (Hg.): Alberico Gentili: (San Ginesio 1552-Londra 1608). Atti dei convegni nel quarto centenario della morte, Bd. 2, Mailand 2010, S. 557–585.

Essex war nicht der einzige Gegner eines Kompromissfriedens. Die Denkschriften, die seine Anhänger und Verbündeten verfassten, betonten oft die eschatologische Dimension des Kampfes gegen Spanien, hoben aber auch hervor, dass der Krieg gegen das Haus Österreich ein Kampf für die politische Freiheit sei, die man vor allem in den Niederlanden gefährdet sah. Sympathien für eine republikanische Verfassung oder zumindest starke ständische Rechte waren somit Essex und seinen Freunden und Klienten nicht fremd.³⁵ Bis 1598 hatten der Earl und seine Anhänger auch das Ziel verfolgt, eine überkonfessionelle Allianz gegen Spanien zu bilden, die Frankreich einschloss. Der Separatfrieden Heinrichs IV. mit Madrid unterminierte dieses Projekt zwar, aber geschlagen wollte sich Essex als Anwalt eines Krieges, der bestenfalls mit einem Siegfrieden enden konnte, dennoch nicht. Das führte zu einer Zuspitzung der Konflikte am englischen Hof, zumal Essex faktisch in den 1590er Jahren mit der zeitweiligen Billigung der Königin ein eigenes Netzwerk von Informanten und diplomatischen Kontakten in Europa aufgebaut hatte, wie schon betont wurde.³⁶

Mit Essex und seinen Anhängern rivalisierte die Friedenspartei am Hof, an deren Spitze zunächst Lord Burghley (1520/1521–1598) und dann sein Sohn Robert Cecil (1563–1612) standen. Auch wenn man einen Zusammenbruch der Republik der Niederlande um jeden Preis vermeiden wollte, war die Sympathie für den niederländischen „Freiheitskampf“ doch mit Vorbehalten verbunden, da es sich in letzter Instanz bei den Niederländern um Rebellen handelte. Man befürchtete eine Destabilisierung der sozialen und politischen Ordnung auch in England, wenn der Krieg gegen Spanien fortgesetzt würde. Schließlich sah man in den trotz aller Krisensymptome immer noch überwältigend großen Ressourcen der spanischen Monarchie zwar ähnlich wie die „Falken“ eine Bedrohung, aber dieser wollte man weniger durch einen Kampf bis zum Äußersten begegnen, sondern indem man einen *modus vivendi* mit dem übermächtigen Gegner suchte.³⁷

Erste Gespräche mit einer englischen Delegation über einen möglichen Frieden fanden im Frühjahr 1600 im französischen Boulogne statt. Die Verhandlungsführung lag im Wesentlichen bei den Räten des Erzherzogs Albrechts und der Infantin Isabella (den Regenten der südlichen Niederlande), zumal man in Brüssel stärker als in Spanien an einem Frieden interessiert war. Die Verhandlungen führten aber zu keinerlei Erfolg, vor allem, da man auf habsburgischer Seite aufgrund des Beharrens der Engländer auf einem protokollarischen Vorrang verärgert war. Hinzu trat die militärisch schwierige Lage Spaniens und der südlichen Niederlande: Im Juli 1600 hatte man in der Schlacht bei Nieuupoort eine schwere Niederlage gegen das Heer der Republik der Niederlande erlitten und zugleich drohte der Kon-

³⁵ Gajda: War and Peace (Anm. 31), S. 862–864.

³⁶ Hammer: The Crucible of War (Anm. 12), S. 235–266, hier bes. S. 245–249.

³⁷ Gajda: War and Peace (Anm. 31), S. 866.

flikt zwischen Savoyen und Frankreich im Streit über Saluzzo zu eskalieren.³⁸ Gerade diese Verschlechterung der eigenen Situationen veranlasste die spanische Seite aber eher dazu, den englischen Forderungen mit besonderer Unnachgiebigkeit gegenüberzutreten.

Um die eigene Position zu stärken, setzte man jetzt ein letztes Mal auf ein Landungsunternehmen auf den britischen Inseln, allerdings nicht in England, sondern in Irland. Die Landung von knapp 4.000 Soldaten im Süden Irlands, in Kinsale, im Herbst 1601 konnte das Blatt jedoch nicht mehr wenden. Die Truppen wurden vom englischen Statthalter in Irland, Mountjoy, mit numerisch überlegenen Einheiten eingeschlossen. Ein Entsatzangriff des Earl of Tyrone, der von Ulster aus nach Kinsale marschiert war, scheiterte Ende Dezember 1601 (24. Dez. a. St.). Die Spanier mussten kapitulieren, auch wenn ihnen ein ehrenvoller Abzug – das heißt die Rückkehr nach Spanien – gewährt wurde. Damit war der Krieg in Irland, der 1594 begonnen hatte, im Kern entschieden, auch wenn Tyrone immer noch die Option blieb, in Ulster weiter einen Partisanenkrieg gegen die englischen Truppen zu führen.³⁹

Ein Hindernis für einen Frieden mit Spanien war allerdings in den Jahren 1599 bis 1601 nicht nur die unklare militärische Situation in Ulster gewesen, sondern auch der Widerstand der Kriegspartei gegen einen Kompromiss in England selbst. Essex, der 1599 kurzfristig Irland als Statthalter regiert hatte, aber dort gescheitert und gegen den Willen der Königin nach England zurückgekehrt war, versuchte Anfang Februar 1601 durch einen schlecht geplanten Putsch in London die Kontrolle über den Hof und die Königin zu gewinnen. Seinen Aufstand legitimierte er unter anderem mit dem Argument, dass es am Hof eine pro-spanische Verschwörung gebe, die darauf abziele, Jakob VI. von Schottland den Thron streitig zu machen. Vermutlich glaubte Essex sogar selbst an diese Verschwörung, denn gewisse Kontakte zu Spanien unterhielt Robert Cecil, sein Gegenspieler am Hof, in der Tat, und sie waren intransparent genug, um auch Jakob VI. von Schottland zu beunruhigen, der seinerseits Essex als Klienten in England zu gewinnen versuchte. Vermutlich ging es Jakob I. auch darum, zu verhindern, dass ein Friedensschluss mit Spanien, den er an sich auch für geboten hielt, zustande kam, bevor er selbst den englischen Thron bestiegen hatte. Hätte Essex Erfolg gehabt, hätte er wohl versucht, sich gegenüber dem schottischen König als der eigentliche Garant seiner An-

³⁸ Paul C. Allen: Philip III and the Pax Hispanica, 1598–1621. The Failure of Grand Strategy, New Haven 2000, S. 45–48; Rubén González Cuerva: Baltasar de Zúñiga. Una encrucijada de la Monarquía Hispana (1561–1622), Madrid 2012, S. 120–130; Luc Duerloo: Dynasty and Piety. Archduke Albert (1598–1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars, Farnham 2012, S. 116–122.

³⁹ Hiram Morgan (Hg.): The Battle of Kinsale, Bray 2004; Enrique García Hernán (Hg.): The Battle of Kinsale. Study and Documents from the Spanish Archives, Valencia 2013.

sprüche auf den englischen Thron darzustellen;⁴⁰ möglicherweise spielten auch bei seinen Verhandlungen mit dem Earl of Tyrone während seiner Zeit in Irland – die zu seinem politischen Ruin führen sollten, da die Königin sie nicht autorisiert hatte – solche Überlegungen schon eine Rolle.⁴¹ Indes, Essex wurde von Cecil ohne allzu große Mühe ausmanövriert und Ende Februar 1601 in London hingerichtet. Damit war der Weg für einen Kompromiss mit Spanien weitgehend frei.

Sich überhaupt auf Verhandlungen mit dem alten Gegner einzulassen, war in England nicht umsonst eine sehr umstrittene Entscheidung gewesen. Damit hatte man sich am Ende doch entschlossen, die Auseinandersetzung mit der Vormacht des katholischen Lagers in Europa vor allem in einer machtpolitischen Perspektive zu sehen und nicht als einen Kampf zwischen Licht und Finsternis, in dem es eigentlich keinen Kompromiss geben konnte. Wer diesen Kurswechsel ablehnte, und dazu gehörten eben Essex und seine Anhänger, der wurde, soweit er den gescheiterten Putsch von 1601 überlebte, auch nach 1603, als Jakob I. über England herrschte, politisch marginalisiert, auch wenn einzelne Anhänger von Essex in späteren Jahren wieder Zugang zum Hof erhielten wie etwa Henry Wriothesley, der dritte Earl of Southampton (1573–1624), einer der Förderer Shakespeares. Aber gerade Jakob I. setzte die Friedenspolitik, die Robert Cecil noch unter Elisabeth I. eingeleitet hatte, sehr bewusst fort, wohl auch in der Hoffnung, dank guter Verbindungen zu Spanien zwischen den unterschiedlichen Mächten in Europa vermitteln zu können.⁴²

In späteren Jahren, namentlich nach 1610, als sich Frankreich und Spanien einander annäherten, spielte Jakob I. durchaus mit dem Gedanken, die Führung des protestantischen Europas zu übernehmen, fuhr aber in der Regel zweigleisig, weil schon frühzeitig die Idee einer engeren dynastischen Verbindung mit Spanien auftauchte, die Anfang der 1620er Jahre fast zur Realität wurde. Begrüßt wurde eine solche Politik in England vor allem von jenen, die die Church of England ohnehin nicht ernsthaft als Teil einer ganz Europa umfassenden Gemeinschaft der protestantischen Kirche begriffen, sowie natürlich von den Katholiken. Faktisch machte es der angestrebte Ausgleich mit Spanien schwer, die Katholiken immer noch pauschal als Landesverräter darzustellen, wie es dem traditionellen Antikatholizismus entsprach. Eher entstand nun der Eindruck, dass die Stuarts sich der Auffassung angeschlossen hatten, dass nur eine moderate Version des Katholizismus die Grundlage für einen allgemeinen europäischen Frieden sein konnte, ein Umstand, der nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges das Misstrauen, das militante Pro-

⁴⁰ Alexandra Gajda: Essex and the 'Popish Plot', in: Susan Doran/Paulina Kewes (Hg.): *Doubtful and Dangerous. The Question of Succession in Late Elizabethan England*, Manchester 2014, S. 115–133.

⁴¹ Rory Rapple: Brinkmanship and Bad Luck. Ireland, the Nine Years' War and the Succession, in: Doran/Kewes: *Doubtful and Dangerous* (Anm. 40), S. 236–256.

⁴² Siehe Malcolm Smuts: *The Making of Rex Pacificus. James VI and I and the Problem of Peace in an Age of Religious War*, in: Daniel Fischlin/Mark Fortier (Hg.): *Royal Subjects. Essays on the Writings of James VI and I*, Detroit 2002, S. 371–387.

testanten der Dynastie entgegenbrachten, erheblich steigern sollte. Auch hier zeigte sich erneut, dass jede Form von Friedenspolitik oder auch ihre Ablehnung notwendigerweise mit kirchenpolitischen Weichenstellungen und mit der Entscheidung für eine ganz spezifische politisch-konfessionelle Identitätsoption verbunden war.⁴³ Das hatte auch den Auseinandersetzungen um Krieg und Frieden in den letzten Regierungsjahren Elisabeths I., in denen Essex eine so große Rolle gespielt hatte, ihre Schärfe und Unerbittlichkeit verliehen.

VI

Für Essex stellte seine Reputation als militärischer und politischer Held ein wichtiges politisches und kulturelles Kapital dar. Sein Problem war jedoch, dass er diese Rolle vor sehr unterschiedlichen Zuschauern – respektive potentiellen Bewunderergemeinschaften – spielen musste. Da war zum einen seine unmittelbare militärische Klientel, die Soldaten und Offiziere, die unter seinem Kommando dienten und die motiviert werden mussten, ihr Leben zu riskieren. Zum anderen gab es aber auch das Publikum in England selbst, die Mitglieder der ‚political nation‘, aber auch eine weitere Öffentlichkeit, für die Essex zum Teil das verkörperte, was die Königin nicht war, ein gewisses Draufgängertum, männliche Tatkraft und die Bereitschaft, die Feinde Englands mit aller Leidenschaften zu bekämpfen und zu besiegen. Aber zum Publikum des Earl of Essex gehörten auch zwei Monarchen: Elisabeth I. selbst, für die er seine Auftritte bei den jährlichen Turnieren, aber natürlich auch seine militärischen Taten inszenierte, um ihre Anerkennung zu erringen, aber auch ein anderer Monarch, nämlich Jakob VI. von Schottland, der voraussichtliche Nachfolger der Tudor-Königin, dem sich Essex als sein wichtigster Gefolgsmann in England empfehlen wollte. Schließlich agierte Essex aber auch auf der europäischen Bühne. Sein Prestige als militärischer Held sollte es ihm erleichtern, mit Herrschern wie Heinrich IV. oder dem Statthalter der Niederlande, wenn schon nicht auf Augenhöhe, so doch zumindest als ernstzunehmender Partner zu verhandeln. Wenn Essex am Ende scheiterte, dann vielleicht auch deshalb, weil es unmöglich war, die Erwartungen so unterschiedlicher Zuschauer und so unterschiedlicher Öffentlichkeiten zu bedienen. Von einem bestimmten Punkt an wurden die Erwartungen der verschiedenen Personen und Personengruppen, für die Essex sich als Held inszenierte, so inkompatibel, dass sein Sturz fast unvermeidlich wurde.

⁴³ Dies nach Michael Questier: *Dynastic Politics and the British Reformations, 1558–1630*, Oxford 2019, S. 458–459 und S. 361–395.

Heldinnen und Helden der Religion: Märtyrer im englischen Drama der Frühneuzeit

Monika Fludernik

Im englischen Drama der Renaissance gibt es überraschenderweise nur sehr wenige Märtyrerdramen – überraschenderweise, weil die Glanzzeit des englischen Dramas der Frühneuzeit zwischen 1570 und 1630 bzw. 1820 (wenn man die Restaurationsstücke und das sentimentale Drama mit einbezieht) nur knapp auf die englischen Religionskriege mit den zahlreichen Hinrichtungen von Protestanten und Katholiken folgt. Es gibt also in der britischen Geschichte des 16. Jahrhunderts und wieder nach der Restauration im 17. Jahrhundert eine Vielzahl von Märtyrern für ihren Glauben, die in diversen Martyrologien gefeiert wurden. Auf der protestantischen Seite ist hier natürlich das Werk von John Foxe, *Actes and Monuments* (erste Ausgabe 1563) einschlägig (auch bekannt unter dem Titel *Foxe's Book of Martyrs*); auf katholischer Seite dominierten zunächst Einzel-Vitae und Schilderungen von Prozessverfahren und Tod herausragender Glaubensverfechter. Allen voran muss hier Thomas Morus genannt werden, für den es eine ganze Reihe von Viten gibt,¹ aber auch für Edmund Campion und Margaret Clitherow² existieren solche Zeugnisse. Für die Restaurationsperiode, die zwar keine Hinrichtungen, dafür aber viele Tote durch Krankheit in den Gefängnissen produzierte (ein Schicksal, das auch verfolgte Katholiken der elisabethanischen Epoche ereilte), sind es eher Selbstzeugnisse wie John Bunyans *Grace Abounding* (1666),³ die das heldenhafte Leiden ultraprotestan-

¹ Die wichtigsten More-Biographien sind Ro. Ba.: *The Life of Syr Thomas More Sometyes Lord Chancellour of England*, hg. von Elsie Vaughan Hitchcock/Philip Edward Hallett, Oxford 1950 (EETS O. S. 222); Nicholas Harpsfield: *The life and death of Syr Thomas More, knight, sometyes Lord high Chancellor of England*, London 1963 [wr. ca. 1559] (EETS O. S. 186); William Roper: *The Life of Sir Thomas More*, in: George Sampson (Hg.): *In The Utopia of Sir Thomas More: Ralph Robinson's Translation with Roper's Life of More and Some of his Letters*, London 1910, S. 203–271; Thomas Stapleton: *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More*, übers. von Philip Edward Hallett, New York 1984.

² John Mush: *Mr. John Mush's Life of Margaret Clitherow*, in: John Morris (Hg.): *The Troubles of Our Catholic Forefathers Related by Themselves*, Third Series, London 1877, S. 331–440. Von Edmund Campion ist keine zeitgenössische Vita bekannt, aber es existieren zwei wichtige hagiographische Biographien aus dem zwanzigsten Jahrhundert über ihn: Evelyn Waugh: *Edmund Campion: A Life*, London 1953, und James Walsh SJ: *Spiritual Profiles of the Jesuit Saints and Beati: A Reflection on the Lives and Martyrdom of St. Edmund Campion, Robert Southwell and Companions*, London 1974 (*Spiritual Profiles of the Jesuit Saints and Beati*).

³ John Bunyan: *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, London 1987 [London 1666]. Allgemein zum Schrifttum über die britischen Märtyrer und zur Ikonographie vgl. John R. Knott: *Discourses of Martyrdom in English Literature, 1563–1694*, Cambridge MA 1993; Brad S. Gregory: *Salvation at Stake: Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cam-

tischer Geistlicher schildern. Es ist also überraschend, dass die eben erst historisch verlebte Erfahrung von Märtyrertum so selten auf der Bühne dargestellt wurde. Offensichtlich war die Thematik zu brisant, und die Sorge, dass eine Glorifizierung der eben noch als Religions- und Staatsfeinde Hingerichteten einen Bürgerkrieg auslösen könnte, für diese Lakune verantwortlich. Trotzdem mag es verwundern, dass z. B. unter Mary kein Drama über Thomas Morus entstand, das sich ja gut für die Propaganda geeignet hätte.

Diese Umstände müssen auch in den Kontext der Abschaffung des biblischen Dramas der *Corpus Christi Plays* gestellt werden. Wie Paul Whitfield White eindrucksvoll darlegt,⁴ gelang es in den 1570er Jahren, die Aufführungen in Norwich und York endgültig zu verbieten und zwar gegen den Widerstand der Städte und der Gilden. In Chester wurde die Bibelgeschichte protestantisch revidiert, und die protestantischen Lehren mit Vorreden und didaktischen Einschüben eines „Expositors“ versehen.⁵ Kritiker der britischen *mystery plays* stellten die Absurditäten („absurdities“) der Dramen heraus und mokierten sich über deren „biblical inaccuracies and embellishments“ und „populist elements“.⁶ In York wurde die Darstellung von Gott auf der Bühne verboten.⁷

Angesichts dieser generellen Vernachlässigung des Themas ‚Aufopferung für den Glauben‘ ist es umso bemerkenswerter, dass es doch einige wenige Dramen gibt, die den heldenhaften Märtyrertod auf die Bühne bringen. Im Folgenden nenne ich kurz die bekannten Stücke, welche sich mit religiösem Heldentum befassen, und widme mich dann drei Dramen, die für Nicht-Anglisten wohl relativ unbekannt sein dürften. Mein Fokus wird auf der Darstellung des heroischen Verhaltens der Märtyrerfiguren liegen. Da jedoch nicht mit der Vertrautheit des Lesers mit dem Inhalt der Stücke gerechnet werden kann, muss ich auch einiges zur Handlung in den drei gewählten Dramen vorausschicken.

1. Reflektionen auf Märtyrertum im englischen Drama

Im Rahmen einer Würdigung des frühneuzeitlichen Bibeldramas diskutiert Paul Whitfield White den biblischen Samson als Märtyrerfigur für Israel und die Juden. 1567 gab es eine Aufführung von *The Story of Samson* im *Red Lion* in Stepney im

bridge MA 1999; sowie Anne Dillon: *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535–1603*, Aldershot 2002.

⁴ Paul Whitfield White: *Elizabethan Biblical Drama*, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): *Enacting the Bible in Medieval and Early Modern Drama*, Manchester 2020, S. 135–154, hier S. 138. Vgl. auch bzgl. der Abschaffung der *mystery plays* Jane Hwang Degenhardt: *Catholic Martyrdom in Dekker and Massinger's *The Virgin Martyr* and the Early Modern Threat of „Turning Turk“*, in: *English Literary History* 73.1, 2006, S. 83–117.

⁵ White: *Elizabethan Biblical Drama* (Anm. 4), S. 138.

⁶ Ebd., S. 139.

⁷ Ebd., S. 140.

Osten Londons.⁸ Trotz der Abschaffung der *mystery plays* wurden Darstellungen von Leben und Passion Jesu in mehreren Städten aufgeführt,⁹ wobei es auch eine große Zahl von Stücken gab, die nur eine Biblepisode thematisieren, z. B. *Abraham and Isaac* oder *Susanna*.¹⁰ Der Hagiograph John Foxe schrieb sogar ein Drama mit dem Titel *Christus Triumphans*, das u. a. die Geschichte des heiligen Paulus inszenierte.¹¹ Obwohl White eine überraschend produktive Theater- und Aufführungspraxis für biblische Geschichten enthüllt,¹² ist der Märtyrertod nicht Teil der Plots dieser Dramen. Dies gilt auch für das bekannteste biblische Stück, nämlich Thomas Lodges und Robert Greenes *A Looking Glasse for London* (1594), das u. a. die Geschichte von Jona erzählt.¹³ Die biblischen Stoffe starben schließlich zur Regierungszeit von James I. aus, was mit dem *Act to Restraine Abuses of Players* (1606) zu tun haben könnte, wie White vermutet; dort werden biblische Themen auf der Bühne als „acts of profanity and irreligion“ bezeichnet.¹⁴

Unter den bekannten Märtyrerdramen nimmt Shakespeares *Henry VIII* eine kuriose Rolle ein. Das Stück enthält die Figur des Thomas Morus, dessen Geschichte jedoch gerade nicht als die eines Märtyrers beschrieben wird. Die Handlung endet mit der Taufe von Elisabeth, die Ann Boleyn („Anne Bullen“ im Stück) dem König geboren hat, und mit Cranmers Vision ihrer zukünftigen Macht und Glorie (V, iv, 14–74).¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt ist More noch Lord Chancellor. Die Märtyrerverfigur im Stück – soweit man sie als solche bezeichnen kann – wäre eher Wolsey, der vor seinem Tode Cromwell rät, seinem Glauben treu zu bleiben: „Then if thou fallest, O Cromwell / Thou fallest a blessed martyr“ (III, ii, 448–9)¹⁶ – ein virtuelles Szenario, das im fünften Akt beinahe eintritt, als Cranmer verhaftet wird (V, ii, 121–8).¹⁷ Allerdings begnadigt ihn der König kurz darauf (V, ii, 181–215).¹⁸

Ein zweites Drama, das More zum zentralen Helden erhebt, ist *Sir Thomas More*. Das Stück wurde ursprünglich von Anthony Munday und Henry Chettle geschrieben (ca. 1596–1602), aber später von Thomas Heywood, Thomas Dekker und William Shakespeare überarbeitet.¹⁹ Die Darstellung von Morus ist insofern irritierend,

⁸ Ebd., S. 135.

⁹ Ebd., S. 140.

¹⁰ Ebd., S. 142.

¹¹ Ebd., S. 144.

¹² Ebd., S. 147.

¹³ Siehe Hannibal Hamlin: Staging Prophecy: *A Looking Glasse for London* and the *Book of Jonah*, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): *Enacting the Bible* (Anm. 4), S. 175–191.

¹⁴ White: *Elizabethan Biblical Drama* (Anm. 4), S. 150.

¹⁵ William Shakespeare: *King Henry VIII*, in: Gordon McMullan (Hg.): *The Arden Shakespeare, Third Series*, London 2002, hier S. 428–433.

¹⁶ Ebd., S. 361.

¹⁷ Ebd., S. 412.

¹⁸ Ebd., S. 416–419.

¹⁹ Anthony Munday: *Sir Thomas More. A Play*, bearbeitet von Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood und William Shakespeare, hg. von Vittorio Gabrieli/Giorgio Melchiori, Manchester 1990.

als der Plot seinen Katholizismus ausklammert und es im Stück keine Erklärungen dafür gibt, warum er seine Unterschrift verweigert und sich lieber hinrichten lässt. Aus diesem Grund wird es auch schwierig, dieses Werk als Märtyrerdrama einzustufen. Obwohl Morus als vorbildhafter Politiker geschildert wird, dessen Unbestechlichkeit und Geschick beim Auflösen eines Aufruhrs unterstrichen werden, lässt die mangelnde Motivation für seinen Ungehorsam gegenüber dem König ihn nicht so recht heldenhaft erscheinen. Zudem unterstreicht das Stück seine Vorliebe für Witze, sodass die potenziell tragische Note des Dramas konterkariert wird.

Die drei Stücke, die ich näher betrachten will, sind einerseits zwei Dramen über römische Heilige. Thomas Dekker und Philip Massinger behandeln die heilige Dorothea aus Caesarea (Kappadokien), Märtyrerin unter dem römischen Kaiser Diokletian, die am 6. Februar 311 hingerichtet wurde (also eigentlich nach dem Rücktritt Diokletians). In der christlichen Ikonographie wird sie häufig mit einem Korb von Früchten dargestellt, da sie der Legende nach dem heidnischen Juristen Theophilus göttliche Blumen und Früchte sandte, woraufhin dieser sich zum Christentum bekehrte und ebenfalls den Märtyrertod erlitt. Dieser Stoff wird von Dekker und Massinger in *The Virgin Martyr* (1622) dramatisiert und nach der Restauration von John Dryden in seinem Stück *Tyrannick Love; or, The Royal Martyr* (1669) für die Heilige Katharina von Alexandria adaptiert.²⁰

Das dritte Drama, William Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* (1618),²¹ wählt hingegen einen indigenen und nationalistisch aufgeladenen Stoff, nämlich die Geschichte der Heiligen Winifred, verortet diese Ereignisse aber ebenfalls unter der Regentschaft von Diokletian. Diokletian, der mit Maximian gemeinsam regierte (daher der Verweis auf ‚Maximinus‘ in den Dramen),²² unterstützte Maximian in seinen Kriegen gegen die Alemannen (*Alamanni*) und okkupierte die Provinz Germania. Dieser Feldzug wurde notwendig, weil der Statthalter von England, Carausius, sich zum dritten Augustus aufschwingen wollte (288–293 n. Chr.) und von Gallien aus operierte. Carausius konnte 297 besiegt werden.²³ Die große Chris-

²⁰ Thomas Dekker/Philip Massinger: *The Virgin Martyr*, in: Fredson Bowers (Hg.): *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, Bd. 3, Cambridge 1958, S. 365–480, sowie John Dryden: *Tyrannick Love; or, the Royal Martyr*, in: Maximillian E. Novak (Hg.): *The Works of John Dryden*, Berkeley 1970 [London 1670]. Dieser Aufsatz basiert auf einem englischen Beitrag zur Bearbeitung biblischer Vorbilder im Renaissancedrama: „Early Modern Dramatic Martyrdom“, in: Chanita Goodblatt/Eva von Contzen (Hg.): *Enacting the Bible* (Anm. 4), S. 192–210.

²¹ William Rowley: *A Shoemaker, A Gentleman*, hg. von T. Darby, London 2002 [London 1637].

²² Die dramatischen Texte, wie die Forschung diskutiert hat, ersetzen Maximianus durch Maximin(us). Vgl. Julia Gasper: *The Sources of The Virgin Martyr*, in: *The Review of English Studies* 42.165, 1991, S. 17–31 für Dryden, und David Nicol: *A Shoemaker, A Gentleman: Dates, Sources and Influence*, in: *Notes and Queries* 50.4, 2003, S. 441–443, sowie Gina M. DiSalvo: *Saints' Lives and Shoemakers' Holidays: The Gentle Craft and the Wells Cordwainers' Pageant of 1613*, in: *Early Theatre* 19.2, 2016, S. 119–138 für Dekker/Massinger.

²³ Siehe Timothy D. Barnes: *The New Empire of Diocletian and Constantine*, Cambridge MA 1982 zu diesen Ereignissen. Ausführlicher in Pat Southern: *The Roman Empire from*

tenverfolgung unter Diokletian begann unter dem Einfluss von Galerius im Jahr 302.²⁴ Nach der Abdankung Diokletians und Maximians drei Jahre später regierten Constantius und Galerius, wobei die Kaisersöhne Maxentius und Konstantin übergegangen wurden.²⁵ William Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* verortet die Heiligenlegende von Winifred und St. Hugh in den Kriegen gegen Carausius, der aber nicht namentlich genannt wird – im Stück sind es die Könige der Goten und der Vandalen, die bekriegt werden. Historisch ist diese Engführung mit der Diokletianischen Christenverfolgung anachronistisch, da die heilige Winifred im siebten Jahrhundert lebte und erst im achten Jahrhundert verehrt wurde. Nach der Legende unterstützte der Abt Beuno seine Nichte Winifred in ihren religiösen Zielen und erweckte sie von den Toten, nachdem sie ihr Verehrer, Caradog, enthauptet hatte, weil sie ihn nicht heiraten wollte. Eine Quelle entsprang dort, wo ihr Kopf landete, und Abt Beuno fügte Kopf und Körper zusammen. Caradog wurde von der Erde verschluckt, die Quelle begann Wunder zu wirken, während Winifred im Kloster lebte, bis sie auf Pilgerfahrt ging und selbst Äbtissin wurde.²⁶ Ihr von Rowley beschriebenes Märtyrertum entspricht also nicht der Historie und auch nicht der Heiligenlegende, wie sie von Caxton veröffentlicht wurde.

Die Geschichte, wie sie Rowley erzählt, geht auf eine Erfindung Thomas Deloneys zurück, der in seinem Roman *The Gentle Craft* (ca. 1597–1598) die Liebe von Hugh, Sohn des Königs von Powis (Walisien), zu Winifred, Tochter des Königs von Tegna (Flintshire), schildert.²⁷ Da der Roman der Schuhmachergilde gewidmet ist, enthält er auch die Legende, dass die Schuhmacher die Knochen von St. Hugh als Embleme für ihre Werkzeuge adoptieren.

2. *Dorotheas Martyrium und Drydens Katharina*

Ich wende mich zuerst der Darstellung der Heiligen Dorothea bzw. Katharina in *The Virgin Martyr* und *Tyrannick Love* zu.

Thomas Dekker und Philip Massinger konzipieren *The Virgin Martyr* als moralisches Lehrstück, in dem das Gute und Böse klar voneinander abgehoben sind und diese Opposition auf mehreren Ebenen des Dramas erscheint. Das Drama konzentriert sich auf den Kampf zwischen Christentum und Heidentum, wobei Dorothea die Vertreterin der christlichen Religion, Theophilus und Sapritius (der Vater von Antoninus) die heidnischen Antagonisten sind. Darüber hinaus wird der Streit von Gut und Böse auch auf der Ebene der Diener von Dorothea ausge-

Severus to Constantine, London ²2001, S. 216–220. Vgl. auch Anthony A. Barrett: *Lives of the Caesars*, Oxford 2008, S. 233–234.

²⁴ Southern: *Roman Empire* (Anm. 23), S. 258–270.

²⁵ Ebd., S. 226–230; sowie Barrett: *Lives* (Anm. 23), S. 231–232.

²⁶ Jacobus de Voragine: S. Winifred, in: George V. O'Neill (Hg.): *The Golden Legend*, übers. von William Caxton, Cambridge 1914 [London 1483], S. 139–143.

²⁷ Alex Davis: *Renaissance Historical Fiction*, Sidney u. a. 2011, S. 164–186.

fochten: So agiert Angelo, der Engel in menschlicher Gestalt, auf der guten Seite und wird mit den zwei Bösewichten Hircius und Spungius kontrastiert. Dryden greift diese Strategie auf, indem er den Engel Amariel mit den bösen Geistern Nakar und Damilcar in Widerstreit bringt.

Der Plot von *The Virgin Martyr* folgt der Legende. Antoninus, ein Kriegsheld, verliebt sich in die Christin Dorothea und verzichtet auf eine Heirat mit Diokletians Tochter Artemia. Die politischen Konsequenzen dieser Entscheidung resultieren im Tod des Liebhabers, der – ebenso wie ein Sklave aus England („Brittaine“, IV, i, 151–2) –²⁸ sich weigert, Dorothea zu vergewaltigen und nach seiner Konvertierung getötet wird. Theophilus, der emsige Verfolger der Christen, hat zwei Töchter, die er unter Foltern dazu zwingt, ihren christlichen Glauben aufzugeben und Dorothea ebenfalls dazu zu bewegen. Dorothea gelingt es erwartungsgemäß in IV, ii, die zwei Töchter wieder zu bekehren, woraufhin ihr Vater sie in Rage tötet. Als Dorothea und Antoninus als Märtyrer sterben, bittet Dorothea Angelo, Theophilus die himmlischen Früchte zu bringen, nach denen er sarkastisch gefragt hatte. Als er diese in IV, iii erhält, konvertiert er, befreit alle Christen aus den Gefängnissen und stirbt seinerseits den Märtyrertod. Dorothea als Engel reicht ihm eine Krone, woraufhin auch Angelo und Theophilus’ Tochter als Engel erscheinen. Die zwei bösen Buben Hircius und Harpax werden als Teufel identifiziert und sinken in die Erde, d. h. in die Hölle hinunter.

Das legendenhafte Geschehen wird in Drydens Stück zwar reproduziert, aber wesentlich psychologisiert und durch komplexere Handlungsschemata vertieft. Drydens *Tyrannick Love* muss auch vor dem Hintergrund der Gattung des *heroic drama* gelesen werden und ist im Kontext einer Welle von Märtyrerdramen in Frankreich zu betrachten. Darüber hinaus stellt sich anhand dieses bereits 1669 aufgeführten und 1670 veröffentlichten Dramas die Frage nach Drydens Katholizismus – er konvertierte erst 1687.

Im Plot des Dramas ist die Konstellation einerseits komprimierter: Es ist der Tyrann Roms, Maximin, der sich in Katharina verliebt, sodass das Christentum der gefangenen Königin von Alexandria für Maximin einen typischen Konflikt des heroischen Dramas auslöst (Liebe vs. Pflicht). Andererseits elaboriert Dryden eine Vielzahl von zusätzlichen Intrigen und fügt dem Legendenstoff mehrere Personen hinzu. Zudem transferiert er das Geschehen von Alexandria nach Rom, sodass der Hof des Kaisers zum Schauplatz des Dramas wird. Neben Katharina und Maximin enthält das Stück noch die Figur von Maximins Ehefrau Berenice, die eigentlich Porphyrius, den Vorsteher der Prätorianischen Garde, liebt. Valeria, Maximins Tochter, die Porphyrius liebt und ihn heiraten soll, stellt sich trotz ihrer Enttäuschung über Porphyrius’ Desinteresse an ihr auf seine Seite. Daneben gibt es einen Offizier Placidius, der Katharina usurpatorisch die Krone anbietet und am Ende Maximin tötet, weil er Valeria nicht bekommen konnte. Neben

²⁸ Dekker/Massinger: *The Virgin Martyr* (Anm. 20), S. 436.

Katharina taucht auch ihre Mutter Felicia auf, die Katharina opportunistisch zu einer Heirat mit Maximin rät. Schließlich sind noch die Figuren des heidnischen Philosophen Apollonius und des Magiers Nigrinus erwähnenswert.

Im Gegensatz zur Heiligenlegende der Katharina von Alexandrien wird bei Dryden die dort zentrale theologisch-philosophische Debatte zwischen Katharina und den vom ‚Tyrannen‘ eingesetzten Gelehrten, aus welcher sie als Siegerin hervorgeht, stark verkürzt und auf eine eher wenig aussagekräftige Auseinandersetzung mit dem Priester Apollonius im zweiten Akt beschränkt. Dabei wird die moralische Struktur des Christentums gegenüber der Permissivität der römischen Religion herausgestellt. Dieser Aspekt suggeriert eine Kritik am Katholizismus bzw. den Stuarts (römisch entspricht hier der römisch-katholischen Kirche) und eine Bevorzugung des Protestantismus mit seinen strikten moralischen Grundsätzen. Andererseits ist es eher unwahrscheinlich, dass Dryden die Stuarts mit dem Papsttum in Rom assoziieren hätte wollen (Rom als Sitz des Papstes). Im Plot fungiert der Kaiser als Heide und Verfolger des Christentums. Ein weiterer problematischer Intertext ergibt sich im Zusammenhang mit dem Leben Heinrichs VIII. und der Verstoßung seiner Ehefrau Katharina von Aragon zugunsten Anne Boleyns. Dieses Plotelement ist im Plan Maximins, seine Gattin zu verstoßen und Katharina zu heiraten, als mögliche Anspielung relevant.

Was den historischen Kontext betrifft, so könnte Dryden sich an der Popularität des französischen Märtyrerdramas und seinen britischen Imitationen orientiert haben. Erwähnen kann man hier Pierre Corneilles *Théodore, virge et martyre* (1646), Thomas Medbournes *St. Cecily; or, The Convert Twins* (1669) oder die Bearbeitung von John Websters *Appius and Virginia* (1654) unter dem Titel *The Roman Virgin* (1669).²⁹ Wie Novak zeigt, gab es in Frankreich zur selben Zeit mehrere Stücke über die Heilige Katharina, darunter eines von Puget de la Serre. Obwohl Dryden im Vorwort zum Drama in der veröffentlichten Fassung von 1670 behauptet, er hätte Georges de Scudéry's *Amour tyrannique* (1639) nicht gekannt, ist dies laut Novak sehr unwahrscheinlich, da dieses Stück in Frankreich sehr berühmt war und mit Corneilles *Le Cid* (1636) in der Publikumsgunst in Konkurrenz lag.³⁰ Tatsächlich kann Novak auf mehrere Parallelen zwischen *Tyrannick Love* und *L'Amour tyrannique* hinweisen.

Während Dekker und Massinger nicht auf eine konkrete politische Situation reagierten,³¹ kann man annehmen, dass Dryden das Stück als Kompliment für Katharina von Braganza (der Ehefrau von Karl II.) anlässlich ihrer Schwangerschaft

²⁹ Maximillian E. Novak: Commentary and Notes, in: Novak (Hg.): *The Works of Dryden* (Anm. 20), S. 384–391.

³⁰ Ebd., S. 391.

³¹ Aber vgl. Thomas J. Moretti: Via Media Theatricality and Religious Fantasy in Thomas Dekker and Philip Massinger's *The Virgin Martyr* (1622), in: *Renaissance Drama* 42.2, 2014, S. 243–270, der argumentiert, das Stück hätte religiöse Toleranz und Mäßigung im Kontext der Versuche Jakobs I., zwischen den religiösen Parteien eine Versöhnung herbeizuführen, dem Publikum schmackhaft machen wollen.

schrieb.³² Drydens Drama war von sehr großem Erfolg gekrönt, was auch auf die Schauspieler zurückzuführen war, wie Novak darlegt:

If *Tyrannick Love* had a startling initial success, it was because Maximin outdid Catiline and Cethegus in his defiance of religion and morality, because Berenice was even more strictly concerned with her *gloire* and virtue than earlier heroines had been, because Saint Catherine represented chastity endangered by a brutal lust, because Nell Gwyn spoke an amazing epilogue, because the scenic and operatic effects of the fourth act surpassed anything seen up to that time on the English stage, and because the play was written in rhyme by England's poet laureate and foremost exponent of the rhymed heroic play.³³

Gattungspoetisch betrachtet, schreibt Dryden den Typus des heroischen Dramas fort, das er in England heimisch machte. Dies zeigt sich weniger an der Hauptfigur der Heiligen Katharina, sondern in Kaiser Maximin, der ja auch die tyrannische Liebe des Titels verkörpert. Er befindet sich im Widerstreit zwischen seiner Pflicht, die Christen zu töten, und seiner sexuellen Begierde. Da er jedoch nicht der (positive) Held ist, siegt bei ihm die (fleischliche) Lust über die Pflicht. Näher am Schema des heroischen Dramas sind jedoch die positiven Figuren des Stücks. Typisch für das heroische Drama ist, dass die Helden Pflichterfüllung als höchstes Ziel anstreben und auf die Realisierung ihrer Liebe verzichten. In Drydens *Tyrannick Love* wird jedoch die Treue gegenüber der Geliebten zur Pflicht und die Karriere hintangestellt. Porphyrius weigert sich Valeria zu heiraten, da er Berenice liebt, auch wenn Berenice ihrem Ehemann treu bleibt und sie keine Chance auf Realisierung ihrer Liebe sehen. Gleicherweise gibt Antoninus seine politisch vorteilhafte Verhehlung mit der Diokletian-Tochter Artemia zugunsten seiner Liebe zu Katharina auf.

Die Psychologisierung des Stückes betrifft besonders die Figur des Tyrannen, der nach seiner Zurückweisung durch Katharina von Hass, Wut und Grausamkeit befallen wird, als er seine Lust an ihr nicht stillen kann. Darüber hinaus analysiert Dryden die Hofintrigen, die durch mehrere Parallel-Konstellationen gekennzeichnet sind. Antoninus und Porphyrius stellen zwei äquivalente heldenhafte Verhaltensweisen dar, wobei die Loyalität zum Kaiser mit Liebestreue konkurriert. Während die Kaiserstochter Artemia in *The Virgin Martyr* eine unbedeutende Nebenrolle hat, spielt Valeria in Drydens Stück eine tragende Rolle. Zunächst scheint sie sich, ihrem Vater ähnlich, für die Zurückweisung durch Porphyrius rächen zu wollen, der ihr erklärt, er liebe eine andere (Berenice). Doch als Berenice aus tugendhafter Ehepflicht Porphyrius für eine Ehe mit Valeria freigibt, hilft Valeria ihrem Geliebten, indem sie sich ebenfalls einer Heirat widersetzt, woraufhin ihr Vater sie einsperren lässt, um sie zur Ehe zu zwingen.

³² Diese Schwangerschaft stellte sich als Scheinschwangerschaft heraus. Vgl. Novak: Commentary (Anm. 29), S. 381. Die Königin wurde 1664 auch von Jacob Huysmans als die Heilige Katharina gemalt (ebd., S. 383).

³³ Ebd., S. 386.

Im vierten Akt erweisen sich die Frauen als heroische Figuren der Selbstaufopferung. Auch die Kaiserin Berenice wird gefangengesetzt, da sie sich aufgrund ihrer Liebe zu Porphyrius als Christin deklariert. Porphyrius will sie retten und Maximin töten, wird aber von Berenice von diesem unehrenhaften Schritt abgehalten – an dieser Stelle stellt Berenice somit wieder Pflicht vor Liebe. Im fünften Akt lässt der in Valeria verliebte Placidius Porphyrius entfliehen. Nach dem Märtyrertod Katharinas und ihrer Mutter soll nun auch Berenice hingerichtet werden. Valeria bittet ihren Vater um Gnade. Als er sie zurückweist, begeht sie Selbstmord, und Placidius ersticht aus Wut über den Verlust Valerias den sich wehrenden Maximin, wobei beide sich gegenseitig in den Tod reißen. Somit wird der Weg frei für eine Heirat von Porphyrius und Berenice. Es sind also die Frauengestalten, die ihrer Liebe entsagen und ihrem Pflichtgefühl folgen, welche als die wahren heroischen Heldinnen erscheinen, während die zugeordneten Liebhaber nicht in gleichem Maße pflichtbewusst und tugendhaft sind. Noch an einer anderen Stelle ändert Dryden die Legendenvorlage, nämlich durch die Einführung von Katharinas Mutter Felicia. Nicht nur, dass diese Katharina ermuntert, ihrem Glauben für eine Heirat mit Maximin abzuschwören – ein sarkastischer Hieb auf die Latitudinarianer? Der Konflikt zwischen Mutter und Tochter parallelisiert für Katharina den heroischen Pflicht-vs.-Liebe-Konflikt, da sie als Tochter der Mutter Gehorsam schuldet und diese liebt, aber das Christentum ihre wahre Pflicht darstellt. Doch auch die Mutter ist keine Heldin; ihr Märtyrertod erfolgt unfreiwillig. Katharina selbst ist bis zu diesem Zeitpunkt in keiner Weise einer Versuchung ausgesetzt, den Kaiser oder andere Verehrer zu ehelichen und ihrem Glauben abzuschwören, wodurch sie gar nicht in das typische Schema des heroischen Dramas passt.

Interessanterweise baut Dryden die übernatürlichen Elemente, die sich bei Dekker und Massinger finden, weiter aus und fügt den Figuren den Magier Nigrinus hinzu. Während in *The Virgin Martyr* Hircius und Spungius opportunistische Bösewichte sind³⁴ und der Schutzengel Angelo mit dem Teufelchen Harpax auftritt, ist das übernatürliche Feld bei Dryden extensiv erweitert. So fungiert Apollonius als eine Art Magier, der Katharina vom rechten Glauben abbringen soll. Der Engel kann die Macht der Magie außer Kraft setzen, bestätigt jedoch die Realität der satanischen Machenschaften. Die Zerstörung des Folterrades durch den Engel könnte man als Parallele zu den himmlischen Früchten sehen, die Angelo in *The Virgin Martyr* dem Statthalter Theophilus überreicht. Diese übernatürlichen Figuren und Ereignisse mögen unter anderem dazu geführt haben, dass *Tyrannick Love* auch unter Anglisten in Vergessenheit geraten ist.

Drydens Märtyrerstück schreibt die Legende signifikant um und verortet sie in der Gattung des heroischen Dramas, wofür die Psychologie der Heldin Katharina eigentlich nicht sonderlich geeignet ist. Dies war wohl auch der Grund für die Er-

³⁴ Vgl. Holly Crawford Pickett: Dramatic Nostalgia and Spectacular Conversion in Dekker and Massinger's *The Virgin Martyr*, in: *Studies in English Literature* 49.2, 2009, S. 437–462.

weiterung der *dramatis personae*. Drydens *Tyrannick Love* kann mit Fug und Recht eher als ein Hofschauspiel als ein Märtyrerdrama gelesen werden. Trotz des manifesten Glaubensdramas der Geschichte spielen die politische Raison, das tugendhafte Verhalten am Hofe und die rein säkulare Pflichterfüllung wichtigere Rollen als die Verteidigung des Christentums.

3. St. Winifred, St. Hugh und die Schustergesellen

Wir wenden uns nun William Rowleys Schusterdrama *A Shoemaker, A Gentleman* (1618) zu. Der 1638 postum gedruckte Text (Rowley verstarb 1626) wird heute um das Jahr 1618 datiert, auch wegen der Übernahme von Maximinus (statt Maximianus) in Dekker und Massingers *The Virgin Martyr*.³⁵ Das Stück muss direkt in Beziehung gesetzt werden zu Thomas Deloneys Prosaroman *The Gentle Craft* (ca. 1597–1598), in dessen erstem Teil nacheinander die Geschichte von St. Hugh und Winifred (Kapitel 1–4) und die Geschichte der Königssöhne, die sich als Schuster verdingen (Kapitel 5–9), erzählt werden. Zwischen diesen beiden gibt es bei Deloney keine Verbindung; diese wird also von Rowley gestiftet. Darüber hinaus ist auf das Theaterstück *The Shoemaker's Holiday* (1599) von Thomas Dekker hinzuweisen, das für die Darstellung des Schustermeisters Simon Eyre berühmt ist (Eyre erscheint auch als Figur in Deloneys *Gentle Craft*, Kapitel 10), sowie auf ein anonymes Stück *The Famous Victories of Henry the Fifth*.³⁶ Historisch war Simon Eyre ein Tuchhändler (*draper*), erst Deloney machte ihn zum Schuster.

Während Dekkers Stück eine *city comedy* ist und das skizziert, was man heute mit dem Begriff *upward mobility* belegt – sozialen Aufstieg, hier den Aufstieg Simon Eyres zum Bürgermeister von London –, geht es bei Rowley um das politische Drama der Königssöhne, denen es gelingt, durch Einheiratung in die römische Regierungsschicht ihr Land zurückzugewinnen und dann auch gleich noch das Christentum in Britannien zu reetablieren. Im Gegensatz zum eher klassenspezifischen Horizont Deloneys und Dekkers ist Rowleys Drama primär ein nationalistisches Manifest, das britische Ehrenhaftigkeit und Tapferkeit neben englischer Großzügigkeit (der Schustermeister) anpreist und die Verteidigung britischer Kultur den Römern gegenüber illustriert. Dabei weisen beide Plotstränge opferbereite Heldenfiguren auf – einerseits Crispianus (Elred), der im Kampf gegen die Goten und Vandalen Heroisches leistet, und andererseits die Märtyrer Winifred und Hugh. Die *dramatis personae* werden noch erweitert durch St. Alban und St. Amphialus.

Die Kombination von Nationalismus und Heiligenlegende, von Politik und Religion, äußert sich bereits in der ersten Szene des Stücks, in der der legitime Herrscher Englands, Allured, in einer Schlacht gegen die Eroberer Diokletian und „Ma-

³⁵ Vgl. Anm. 22.

³⁶ Eine weitere Quelle mag Thomas Fortescues *The Forest* (1571) sein. Zu den Quellen vgl. Nicol: *Shoemaker, Gentleman* (Anm. 22).

ximinus“ fällt und seine Frau sich bei ihrer Gefangennahme als Christin identifiziert. In derselben ersten Szene des Stücks versuchen St. Hugh und Amphiabel die Königin zu überreden zu fliehen und erwähnen dabei die laufende Christenverfolgung und die Gefahr, die der tugendhaften Winifred drohe (I, i, 104).³⁷ Somit ist nicht nur der religiöse Plotstrang gleich angesprochen. Auch die Protagonisten desselben, Winifred und Hugh, werden dem Publikum vorgestellt.

In der dritten Szene begegnen wir dann Winifred, die Sir Hughes Werbung zurückweist und auf den himmlischen Bräutigam verweist („celestial bridegroom“ – I, iii, 63).³⁸ Im Gegensatz zu Beuno aus der Heiligenlegende rät Amphialus Winifred zu heiraten; sie weigert sich jedoch, da sie die heilende Quelle entdeckte und dort einen Engel sah („A heavenly shape“ – V. 94) und daraufhin einen Schwur tat, keusch zu bleiben (V. 75). Der Engel erscheint noch einmal, um Amphiabel von Winifreds Entschluss zu überzeugen, woraufhin dieser sich der Bekehrung des Christenfeinds Alban zuwendet.

In II, ii treffen wir auf Alban, der in Britannien für die Christenverfolgung zuständig ist, aber dieser Pflicht nicht erwartungsgemäß nachgekommen ist. Maximin gegenüber führt er zunächst an, er sei ein „Englishman“ (II, ii, 55);³⁹ erst als zweites gibt er sich auch als Christ zu erkennen, womit wieder die nationale und religiöse Verschränkung unterstrichen wird. Als Maximinus nach dem berühmten Amphialus suchen lässt, ergibt sich Alban an seiner Statt. Maximinus vermutet diesen in Wales.

In der ersten Szene des dritten Aktes kommen wir zu Winifred zurück, die sich nun fest in den Banden ihrer himmlischen Ehe befindet („contract[ed] and wedded“; mit dem „nuptial Gordian“ gebunden – „tied“; V. 43, 44, 45).⁴⁰ In ihre Abweisung von Sir Hugh hinein erscheint Amphialus, gefolgt von den Römern, die Winifred und Amphialus festnehmen. Als der Soldat Lutius in blasphemischer Geste das Wasser aus der Quelle zum Waschen verwendet und sein Augenlicht verliert, heilt ihn Winifred. Die Gefangenen werden nach Verulam (Verulamium, heutiges St. Albans) überstellt, dem Regierungssitz Maximins in England.

Das Märtyrerdrama erreicht seinen Höhepunkt, als Sir Hugh, der inzwischen auch beim Schustermeister Unterschlupf gefunden hat (III, ii), Winifred im Gefängnis besucht und sich als Sir Hugh, „son to the King of Powys“ (l. 211),⁴¹ zu erkennen gibt. Die sich stoisch verhaltenden Christen Alban und Amphiabel werden hingerichtet, und es folgt die extensiv dargestellte Szene des Todes von Winifred und Hugh. Sie feiern eine Ehe im Tod. Winifred wählt als Todesart, dass man ihr die Adern aufschneidet, und für Sir Hugh lautet der grausame Richterspruch, ihm ihr Blut in einem vergifteten Becher zu reichen, der so zu einer

³⁷ Rowley: Shoemaker, Gentleman (Anm. 21), S. 10.

³⁸ Ebd., S. 24.

³⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁰ Ebd., S. 47.

⁴¹ Ebd., S. 77.

Art von Abendmahlskelch wird (IV, iii). Sir Hugh schenkt seine Knochen der Schustergilde, worauf die Schuster ihn beerdigen und ihre Werkzeuge nun „Saint Hugh’s Bones“ (V. 216)⁴² taufen.

In der Resolution des politischen Plotstrangs heiratet die Tochter Maximinus‘, Leodice, den Schuster Offa/Crispinus, der sich jedoch als königlicher Bruder von Elred/Crispianus, dem Helden des Krieges gegen die Goten und Vandalen, erweist. Crispianus hat als erstes die Begnadigung seiner Mutter durchgesetzt, womit auch Religion und Politik gleichzeitig versöhnt werden. Während der Hochzeit bittet Offa auch darum, dass zu Ehren des Martyriums von St. Alban ein Kloster gebaut würde. Maximin willigt in religiöse Toleranz ein.

Rowleys Stück *A Shoemaker, A Gentleman* ist also ein Drama, das Nationalismus und Religion verknüpft und eine Befreiung Englands von den Römern sowie von religiöser Intoleranz inszeniert. Diese National- und Spiritual-Utopie ist nicht nur grundlegend ahistorisch; sie suggeriert eine militärische Stärke Englands und zelebriert ein genuin englisches Christentum – in beiden Fällen auf eher fantastische Weise. Das religiöse Märtyrertum wird als Pendant zur Kampfestugend der Königsöhne verstanden und beide sollen der typisch britischen Überlegenheit dem Kontinent gegenüber Ausdruck verleihen.

4. Zusammenfassung

Wie in der Einleitung zu diesem Band ausgeführt, handelt es sich bei Märtyrerfiguren um „Phänomene figürlicher *Identität* von Geist und Heldentum“, deren „Heroisierung [...] auf diskurs- und gattungsbedingten Annahmen zur Anthropologie und zur Psychologie [beruht], etwa dem Verhältnis von persönlichem Glauben, göttlicher Vorsehung und heiligem Leben in der mittelalterlichen Legendarik“.⁴³ Diese Formel für das Spannungsfeld zwischen heroischer Handlung einerseits und ihrer Funktionalität im Rahmen kulturanthropologischer Voraussetzungen andererseits lässt sich an der Heiligenlegende überzeugend demonstrieren. In der Tat fällt die Figur mit der ihr zugeordneten Rolle gerade in den Legendarien des englischen Mittelalters fast völlig zusammen: Der Spielraum individuellen Handelns oder Denkens kann kaum ausgemacht werden, da auch die Kürze der Darstellung mit wenigen Ausnahmen eine Typisierung befördert.⁴⁴

Nun handelt es sich allerdings bei den von mir besprochenen Texten um *Dramen*. Wegen ihrer verhältnismäßig größeren Länge im Vergleich zu den Legenden wäre nun eigentlich eine distinktive Individualisierung der geschilderten Heldin-

⁴² Ebd., S. 86.

⁴³ Siehe die Einleitung der Hg. zu diesem Band, S. 8.

⁴⁴ Zu denken wäre hier an Capgraves Katharinenbuch, das nicht nur in seiner Länge, sondern auch in seiner Psychologisierung der Heldin romanartig ist. Vgl. John Capgrave: *The Life of St. Katharine of Alexandria*, hg. von Carl Horstmann, Millwood NY 1973 [1893] (EETS O.S. 100).

nen zu erwarten. Wie wir jedoch gesehen haben, ist dies nur ansatzweise der Fall. Alle drei Märtyrerinnen wirken schablonenhaft und wenig agentiv – ihr Verhalten entspricht dem der Legende. Besonders Dekker und Massinger belassen die Heldin im bekannten Rollenmuster und konzentrieren sich in *The Virgin Martyr* auf die Antagonisten beziehungsweise Nebenfiguren, insbesondere – wie für das englische Drama typisch – in den komischen Szenen mit den Dienern. Dass es auch in den Heiligenlegenden eher der Tyrann ist, der psychologisiert wird, da seine immer wieder vereitelte Taktik der Einschüchterung und der Bestrafung des Märtyrers breit ausgestaltet wird, bietet für die drei Dramen eine gattungsspezifische Rahmung, die von *The Virgin Martyr* und besonders von *Tyrannick Love* aufgegriffen wird, aber in Rowleys Stück ausgespart bleibt.

So ist die Psychologisierung des Sujets bei Dryden am markantesten ausgeprägt und betrifft vor allem den Kaiser, aber auch die anderen Nebenfiguren. Bei Katharina selbst greift die Strategie am allerwenigsten. Wie oben vermerkt, ist auch ihre zentrale Rolle als triumphale Siegerin über die heidnischen Philosophen und Theologen von Dryden arg beschnitten worden, möglicherweise um keine zu deutlichen Parallelen zu historischen Disputen im Rahmen der Verfolgung der Protestanten (wie sie extensiv in Foxes *Acts and Monuments* geschildert werden), aufzurufen; vielleicht wollte Dryden auch vermeiden, die ‚Wahrheit‘ des Katholizismus einem ‚heidnischen‘ Protestantismus gegenüberzustellen beziehungsweise den Eindruck zu wecken, dass dies seine Absicht wäre. Als Resultat wirkt Katharina bei ihm blass und weniger individuell als viele der anderen Figuren. Allerdings muss man darauf hinweisen, dass Drydens extensive Erweiterung der *dramatis personae* und ihrer Intelligen auch Auswirkungen auf die Märtyrerin hat. Da sie im Gegensatz zur Legende die Liebeswerbung von zwei mächtigen Männern zurückweisen muss, Maximinus und Placidius, ist Katharina nicht nur auf die Verteidigung des Christentums reduziert, sondern hat Entscheidungen zu treffen, die persönliche Handlungsmacht voraussetzen – sie muss sich aktiv dafür entscheiden, eine Rettung durch Heirat und Machtzuwachs auszuschlagen, um so der Versuchung irdischer Ehren zu widerstehen. An diesen Stellen ist sie jedoch viel weniger in einem Gewissenskonflikt als dies die anderen Figuren des Dramas sind, da ihre Wahl des Märtyrertods von Anfang an feststeht und sie gar nicht erst eine wirkliche Versuchung verspürt. Interessant ist einzig die Stelle, wo ihre Mutter sie zu beeinflussen versucht, weil hier die Pflicht der Mutter gegenüber mit der religiösen Mission in Widerstreit gerät. Jedoch auch hier wirkt Katharina wenig individuell und agiert didaktisch und wenig realistisch.

Wenden wir uns noch Rowleys *A Shoemaker, A Gentleman* zu. Der Titel des Stücks scheint sich entweder auf Sir Hugh zu beziehen oder auf Leodices Ehemann Offa/Crispinus, der sich als Prinz erweist. So wie *Tyrannick Love* vom Titel her Maximin als Hauptfigur inszeniert, so unterstreicht auch bei Rowley der Titel das politische Sujet, also Englands Rettung aus römischer Okkupation, jedenfalls dann, wenn Crispinus mit dem ‚Gentleman‘ gemeint sein soll. Durch den ausge-

stalteten Plotstrang um die beiden Königssöhne sind die Szenen mit Winifred eher kurz geraten und betonen ihre prototypische Verhaltensweise als Heilige. Dennoch wandelt Rowley Winifred in eine viel individuellere Figur um, die in ihrer Ablehnung des Liebenswerbens von Sir Hugh durch ihre Bitte um drei Monate Aufschub schon über die Rollenmuster der Legende hinausgeht und auch in ihrer spirituellen Hochzeit mit Hugh am Ende des Dramas die nur theologische Interpretation des Martyriums unterläuft. Sir Hugh wird sogar noch ausführlicher eine Auseinandersetzung mit seinem Richter ermöglicht, besonders durch seine Bereitschaft, mehrere Becher von Winifreds Blut zu trinken.

Dennoch ist Rowleys Stück aus psychologischer Sicht wenig profiliert, wenn man es mit seiner Vorlage vergleicht. Nicht nur, dass wir bei Deloney extensive innere Monologe von Sir Hugh präsentiert bekommen. Im ersten Kapitel führt Sir Hugh ein ausführliches Selbstgespräch („whereupon he began to encourage himself: / Tush, Hugh, let not a few forward words of a woman dismay thee; for they hope to be intreated, and delight to be wooed [...]“).⁴⁵ Auch Winifred wird sehr individuell dargestellt, so z. B. als sie nach drei Monaten von Sir Hugh aufgesucht wird und gereizt sagt: „What would you have (quoth she?) Can I never be quiet for you? Is there no corner of content in this world to be found?“⁴⁶ Weiter unten gibt sie zu, dass sie die Dreimonats-Bedingung vergessen hat („I assure you that it is as far out of my mind as you are from the mount of Calvary“).⁴⁷ Die drei untersuchten Dramen sind weit entfernt von einer auch nur annähernd ähnlichen Subjektivierung, und auch stilistisch halten sie sich an den *sermo sublimis* beziehungsweise fallen nicht in die Tiefen der Kolloquialismen ab, die Deloneys Prosa durchsetzen.

Man kann also deutlich sehen, dass die Stilisierungselemente der Heiligenlegende in allen drei Dramen weiter nachwirken. Dennoch geraten die drei Stücke in Widerstreit mit dem hagiographischen Vorbild, und zwar dort, wo das theologisch-didaktische Modell in eine säkulare Welt integriert werden soll und mit realistischen Darstellungstendenzen in Konflikt gerät. Deshalb ist auch *The Virgin Martyr* das aus religiöser Perspektive überzeugendste der drei Dramen, während die Erweiterung des Plots in Dryden und Rowley um den Preis der Schwächung der Didaxe erkaufte wird.

⁴⁵ Thomas Deloney: *The Gentle Craft*, in: Francis Oscar Mann (Hg.): *The Works of Thomas Deloney*, London 2015 [Oxford 1912], S. 73.

⁴⁶ Ebd., S. 76.

⁴⁷ Ebd.

Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633)

Frédérique Renno

1. Einleitung

König Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632) war einer der großen Akteure im Dreißigjährigen Krieg. Zahlreiche Studien beschäftigen sich mit der Stilisierung Gustav Adolfs zum Helden und beleuchten diese Inszenierung aus literaturwissenschaftlicher, theologischer und historischer Perspektive, so beispielsweise Achim Aurnhammer in seiner Studie zu den Heroisierungsstrategien in den Epicedien auf Gustav Adolf von Paul Fleming, Johann Rist und Georg Rodolf Weckherlin.¹ Gustav Adolfs Agieren zu Beginn der 1630er Jahre führte rasch zu einer „Zuschreibung und mediale[n] Verbreitung heroischer Qualitäten“.² Damit stellen die Handlungen in Kombination mit einer bestimmten Haltung und Gesinnung zu diesem Agieren, also performative und kommunikative Prozesse, zwei grundlegende Voraussetzungen einer Heroisierung dar.³

Die Handlungen Gustav Adolfs wurden in verschiedensten Medien des 17. Jahrhunderts, von Flugblättern über Flugschriften bis hin zu Zeitungen, Trauerpredigten und Trauerdichtungen berichtet, bewertet und reflektiert. Diese Rezeptionsschriften trugen maßgeblich zur Konstitution von Gustav Adolfs Heldenbildnis bei, indem sie den „als Helden gefeierten König“ glorifizierten und „das politisch-militärische Debakel in einen Triumph umzudeuten“ versuchten.⁴ Bislang unbeachtet blieb die Rezeption in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur, die in diesem Beitrag vorgestellt wird.

Die Liedsätze aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges werden zunächst systematisch umrissen, um anschließend anhand der *Helden-Gesäng* Erasmus Widmanns exemplifiziert zu werden. Die *Helden-Gesäng* stammen aus der Feder des süddeutschen Komponisten Erasmus Widmann und wurden 1633 veröffentlicht. In den Lobliedern auf den schwedischen König Gustav Adolf und seine Verbün-

¹ Vgl. Achim Aurnhammer: Der intermediale Held. Heroisierungsstrategien in den Epicedien auf König Gustav II. Adolf von Paul Fleming, Johann Rist und Georg Rodolf Weckherlin, in: ders./Manfred Pfister (Hg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), Wiesbaden 2013, S. 303–332. Vgl. dort auch die Forschungsliteratur.

² Ebd., S. 303.

³ Vgl. Sonderforschungsbereich 948: Heldenat, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): Compendium heroicum, Freiburg i. Br. 22.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/heldenat; sowie Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): Compendium heroicum, Freiburg i. Br. 20.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

⁴ Aurnhammer: Der intermediale Held (Anm. 1), S. 303.

deten werden religiös-konfessionelle, national-politische und panegyrisch-verherrlichende Aspekte verknüpft. Widmann konstruiert in seinen Liedsätzen ein Bild, das den Schwedenkönig als heroische Figur wie auch als Erlöser inszeniert – Held und Heilsbringer werden analog geführt. Mit der Exzeptionalität, der Transgressivität, der Exemplarität und der Moralität werden explizit heroische Qualitäten Gustav Adolfs betont.⁵ Im Lied als intermediale Verbindung von Text und Musik finden diese heldenhaften Werte vor allem in den Texten ihren Niederschlag. Damit wird der Blick auf eine bisher vernachlässigte Gattung auf dem weiten Feld der Liedkultur aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gerichtet, die sich als äußerst aufschlussreich für die heroisierende Gestaltung Gustav Adolfs erweist.

2. Musik und Lyrik während des Dreißigjährigen Kriegs

Kultur im Allgemeinen und Musik im Besonderen stellen einen immanenten Bestandteil des alltäglichen Lebens dar und können nicht ohne ihren Kontext betrachtet werden. Konkret lässt sich die Musik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht losgelöst vom Dreißigjährigen Krieg hören. Dem Lied als eine Gattung, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts fest im Stadtbürgertum verankert war, wurden immer umfangreichere Funktionen zugeschrieben, je mehr sich der bürgerliche Stil städtischer Kultur ausprägte.⁶ Diese Funktionen lassen sich in vier Bereiche gliedern: Lieder bieten erstens als eine Art „Tugendlehre“ Orientierung für bürgerlich-christliche Werte wie Mäßigung, Frömmigkeit, Genügsamkeit etc.⁷ Dies spiegelt sich auch in der Konzeption der Sammlungen mit einem Nebeneinander von geistlichen und weltlichen Liedern, wie beispielsweise an Heinrich Alberts achtbändiger Sammlung *Arien oder Melodeyen* (Königsberg 1638–1650) sichtbar wird. Der Königsberger Komponist und Dichter Heinrich Albert begründet die Zusammenstellung seiner Lieder in der Leservorrede folgendermaßen:

Wunderte Euch etwan dieses/ daß Ich Geist- vnd Weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzt/ so gedencket wie es mit Ewrem eigenen Leben beschaffen/ die Jhr oft an einem Tage des Morgens andächtig/ des Mittags in einem Garten oder luftigen Orte vnd des Abends bey einer Ehrlichen Gesellschaft/ auch wol gar bey der Liebsten/ fröhlich seydt. Da auch Jemanden der Bulenlieder Nahme schrecken wolte/ lebe ich der Hoffnung/ wenn Er die jenigen/ so vnter diesen dafür gehalten seyn möchten/ durchlieset/ werde sich erweisen/ daß sie mehr auff Tugendt vnd Sittsamkeit als Geilheit zielen.⁸

⁵ Vgl. Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung (Anm. 3).

⁶ Vgl. zu den folgenden Ausführungen Susanne Rode-Breymann: *Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges*, in: dies. (Hg.): *Krieg und Frieden in der Musik* (Ligaturen 1), Hildesheim u. a. 2007, S. 187–204, bes. S. 196–200.

⁷ Ebd., S. 197. Sie führt bereits das Beispiel Heinrich Albert an.

⁸ Heinrich Albert: *Erster Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zu guten Sitten vnd Lust dienender Lieder*, Königsberg 1638. RISM A/I A 618, Leservorrede.

Alberts Lieder bieten Einblick in die Denkweisen, Wahrnehmungen und Mentalitäten der Menschen zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, sie zeigen ein „Spannungsfeld zwischen Tod und Maß haltender Weltfreude“.⁹

Zweitens reicht die Bandbreite an Liedern, die sich auf Kriegserfahrungen bezieht, von traurigen Klageliedern über den Krieg bis hin zu jubelnden Dank- und Freudeliedern nach dem Friedensschluss,¹⁰ wie exemplarisch Johann Erasmus Kindermanns *Musicalische Friedens-Seufftzer* (1642) und *Musicalische Friedens-Freud* (1650) zeigen:¹¹ Die *Friedens-Seufftzer* enthalten drei- und vierstimmige, generalbassbegleitete Klagen über die Bedrückungen des Krieges, die politisch funktionalisiert werden, indem sie des Menschen Herz bewegen sollen und die Bitte um Frieden ausdrücken; die *Friedens-Freud* versammelt 14 generalbassbegleitete Sololieder mit instrumentalen Ritornellen im jubelnden Freudenton, die das Glück über den nun endlich eingetretenen Frieden besingen.¹²

Susanne Rode-Breymann spricht bezüglich der Lieder, die im Umfeld des Dreißigjährigen Krieges entstanden, von einer „die Gattungsausprägung steuernde[n] Expressionslogik“.¹³ Zu dieser Vielfalt gehören auch Danklieder des gläubigen Christen und Lieder, die zu Umkehr, Reue und Buße ermahnen, indem sie als Ursachen für die Gefährdung des Friedens Wollust und Falschheit benennen. In den Liedern kommt ein vorherrschendes Gefühl von Bedrohung und Instabilität zum Ausdruck. Der Vanitas-Gedanke als Idee der Vergänglichkeit des Seins steht unter diesem Eindruck mental im Vordergrund. Der barocke Mensch bedenkt seinen Lebenssinn im „Kosmos göttlicher Ordnung“,¹⁴ Leben und Welt werden im Kontext der Religion aufgefasst – und mit dem Ausbruch des Krieges wird dieser als Strafe Gottes interpretiert. Die Kriegswirren werden als Zeit der Bewährung gedeutet, indem Gottes Zorn als „notwendige Reaktion auf die menschliche Sündhaftigkeit“¹⁵ erklärt wird und nur Umkehr zu Gott, Buße und Reue Versöhnung und Frieden bringen könnten.

Drittens gehören auch Zeitgedichte und Zeitlieder zum Geschehen des Dreißigjährigen Krieges zur Liedkultur im 17. Jahrhundert. Texte und Lieder über die aktuellen Ereignisse erscheinen in meist anonymen Flugblättern und Flugschriften und werden häufig mit bereits bekannten und verbreiteten Melodien verknüpft: „Im Thon: Auff meinen lieben GOTT/&c.“ beklagt beispielsweise die Liedflugschrift

⁹ Rode-Breymann: *Musikalische Lyrik* (Anm. 6), S. 197.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 197–198.

¹¹ Johann Erasmus Kindermann: *Musicalische Friedens-Seufftzer/ mit drey vnnd vier Stimmen/ sampt dem General Bass*, Nürnberg 1642. RISM A/I 553; und Johann Erasmus Kindermann: *Musicalische Friedens-Freud/ welche mit 1. vnd 2. singenden Stimmen/ neben 3. violen in ritornello (so man will) kan musicirt werden/ sambt dem General-Bass*, Nürnberg 1650. RISM A/I K 544.

¹² Vgl. Rode-Breymann: *Musikalische Lyrik* (Anm. 6), S. 197–198.

¹³ Ebd., S. 197.

¹⁴ Ebd., S. 192.

¹⁵ Ebd., S. 193–194.

Magdeburgisch Klaglied mit einem Klagegedicht und einem „Klag vnd Trost Lied“ den Tod „der viel tausent Christen in Magdeburg“¹⁶ am 12. Mai 1631^{greg.} durch kaiserliche Truppen unter dem Feldherrn Johann T'Serclaes von Tilly. Der Hinweis „im Thon“ fungiert als Melodieverweis und gibt die musikalisch-sprachliche Struktur an: Melodie, Reimschema, metrischer Bau und Strophenform. Für neue Lieder wurden bekannte Melodien neu textiert – diese Kontrafakturen¹⁷ konnten wiederum weltlich oder geistlich sein. Mit einer solchen Melodie war meist eine Art Hypotext verknüpft, dessen Incipit dann als Quellenangabe diente, wenn der neue Liedtext ohne die dazugehörigen Noten abgedruckt wurde.

Die vierte Kategorie bildet panegyrische Lyrik über berühmte Persönlichkeiten. Ein aussagekräftiges Beispiel für panegyrische Lieder über berühmte Persönlichkeiten in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges sind die *Helden-Gesäng* von Erasmus Widmann, die nun als Fallstudie vorgestellt werden.

3. Erasmus Widmann: Helden-Gesäng (*Rothenburg ob der Tauber* 1633)

Erasmus Widmann wurde 1572 in Schwäbisch Hall geboren und wirkte als protestantischer Organist, Kapellmeister und Kantor im ganzen süddeutschen Raum.¹⁸ Aus einer protestantischen Familie stammend studierte er in Tübingen, trat 1595 seine erste Organistenstelle in Eisenerz (Steiermark/Österreich) an und wechselte nach einem Jahr ebenfalls als Organist an die evangelische Stiftskirche nach Graz. Bereits zwei Jahre später, 1598, verließ Widmann mit seiner Ehefrau Margaretha Ehetreiber die Steiermark aufgrund der zunehmenden Vertreibung der protestantischen Christen im Zuge der Gegenreformation und kehrte als Lehrer und Kantor nach Schwäbisch Hall an die städtische Lateinschule zurück. 1602 wechselte Widmann als Lehrer und Organist an den Hof des Grafen Wolfgang von Hohenlohe-Langenburg nach Weikersheim, um dann etwa zehn Jahre später, 1613, seine letzte Stelle in Rothenburg ob der Tauber als Präzeptor, Kantor und Organist anzutreten. Dort starb Erasmus Widmann im Oktober 1634 an der Pest.

¹⁶ Magdeburgisch Klaglied/ Von der elenden Zerstörung/ so den 10. Maij deß 1631. Jahrs mit jhr ist fürgegangen, Leipzig 1631. VD17 536364516. Der 10. Mai 1631 bezieht sich hier auf den Julianischen Kalender. Vgl. hierzu auch Gerd-Josef Bötte u. a. (Hg.): Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Bibliotheca Bibliographica Aureliana CCXV), Bd. 2, Baden-Baden 2008/09, S. 863.

¹⁷ Die Kontrafaktur bezeichnet ein „Verfahren der Textproduktion“ und „unterscheidet sich von der Parodie durch den Verzicht auf die Komisierung der Vorlage[n]“, vgl. hierzu Theodor Verwey/Gunther Witting: Kontrafaktur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin ³2007, S. 337–340, hier S. 337. Musikwissenschaftlich lässt sich von einer Kontrafaktur dann sprechen, wenn ein weltliches Lied mit einem neuen geistlichen Text unterlegt wird und vice versa, vgl. Georg von Dadelsen: Parodie und Kontrafaktur, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart² Sachteil 7, 1997, Sp. 1394–1416, hier Sp. 1395.

¹⁸ Für den biographischen Abriss vgl. Martin Loeser: Widmann, Erasmus, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart² Personenteil 17, 2007, Sp. 867–869.

Widmanns vielfältiges Œuvre reicht von textlosen Tanzsätzen und Instrumentalkanzonen¹⁹ über weltliche Liedsätze,²⁰ welche die Geschlechterverhältnisse, Liebe, mythologische Stoffe und das Studentenleben thematisieren, es umfasst geistliche Psalmen, Lieder und Motetten²¹ bis hin zu pädagogisch-didaktischen Liedern²² (Stichwort Tugendlehre) und Panegyrik.²³ Martin Loeser bezeichnet Widmann als

¹⁹ Erasmus Widmann: Gantz Neue Cantzon, Intradan, Balletten und Courranten, so zuvor nie in Truck aussgangen ohne Text auff allerley Musicalischen Instrumenten, sonderlich auff Violen, fügich und lieblich zugebrauchen mit 5. und 4. Stimmen, Nürnberg 1618. RISM A/I W 1037.

²⁰ Vgl. beispielsweise die geselligen Liedsätze in der mehrfach erweiterten und neu aufgelegten *Musicalischen Kurtzweil*, 1606 zum ersten Mal erschienen und 1623 um einen *Ander Theil* erweitert, deren zentrale Themen Wein vs. Traurigkeit/Melancholie sind: Erasmus Widmann: Musicalisch Kurtzweil/ Newer Teutscher/ mit sehr fröhlichen vnd kurtzweiligen Texten/ gestellte Gesänglein/ Tantz vnd Curranten/ sampt denen hievor zu vnterschiedlichen malen außgegangen dreyen Theylen/ zu singen/ vnd auff allerley Musicalischen Instrumenten zu gebrauchen/ mit fünff vnd vier Stimmen componiert, Nürnberg 1611. RISM A/I W 1031; Erasmus Widmann: Neue Musicalische Kurtzweil: Darinnen allerley lustige zur Fröligkeit dienende Compositiones, welche theils vor diesem in Druck aussgangen jetzt in etlichen gebessert und mit possierigen Textlein gemehret und mit vier und fünff Stimmen publiciert, Nürnberg 1618. RISM A/I W 1035; Erasmus Widmann: Erster Theil Neuer Musicalischer Kurtzweil: Darinnen allerley lustige zur Fröligkeit dienende Compositiones, welche theils vor diesem in Druck aussgegangen jetzt aber in etlichen gebessert mit neuen Textlein gemehret und mit vier und fünff Stimmen publiciert, Nürnberg 1624. RISM A/I W 1036; und Erasmus Widmann: Ander Theil Neuer Musicalischer Kurtzweil: Darinnen allerley lustige zur Fröligkeit dienende Compositiones, mit sehr Kurtzweiligen Texten (so zuvor noch niemals in Druck kommen) belegt unnd auff 4. Stimmen gesetzt, Nürnberg 1623. RISM A/I W 1042. Vgl. hierzu auch Gregor Wittkop: Die Dichtungen, in: Erasmus Widmann: Weltliche Gesänge und Ritterspiel, hg. von Andreas Traub, Gregor Wittkop und Klaus Peter Leitner (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 22), München 2014, S. XXII–XXV, hier S. XXII–XXIII.

²¹ Vgl. z. B. Erasmus Widmann: Geistliche Psalmen und Lieder wie sie dess Iars uber auff alle Fest, Sonn unnd Feyertag zu Weickersheim in der Gravenschafft Hohenloe &c. gebraucht werden &c., mit vier Stimmen componirt, Nürnberg 1604. RISM A/I W 1027.

²² So stellt Widmanns Druck *Ein Schöner Newer Ritterlicher Auffzug* (1620) einen versifizierten frühbürgerlichen Tugendkatalog dar: Erasmus Widmann: Ein Schöner Newer Ritterlicher Auffzug vom Kampff vnd Streyt zwischen Concordia vnd Discordia: Darinnenn der jetzige deß Reichs zustand/ vnnd wordurch derselbig zu remedieren; das Vatterland vor frembdem Joch zuschutzen/ vnd in Friedlichem Flor zuerhalten sey/ begriffen/ vnd Gesprächs weiß für Augen gestellt wird: Jedermenniglichen sehr nützlich: tröstlich vnd lustig zu lesen: Darbey auch ein Musicalische Schlacht vnnd Soldatengesang/ sampt andern auff etlich Capitl gericht Compositionibus 3. & 4. Voc: der edlen Concordiae zu Lob vnd Ehren gesetzt, Rothenburg ob der Tauber 1620. RISM A/I W 1039. Vgl. hierzu auch Wittkop: Die Dichtungen (Anm. 20), S. XXIII–XXIV.

²³ Vgl. hierzu Erasmus Widmann: Augustae Vindelicorum gratiae. Danckh- und Lobgesang für die Erlösung auss der Päpstischen Trangsals der Hochlöblichen Stadt Augspurg: In der Melodey: O Herre Gott dein Göttlich Wort &c. [...] Gestellt und mit 4. Stimmen componiert, Rothenburg ob der Tauber 1633. RISM A/I W 1047; sowie Erasmus Widmann: Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten/ Großmächtigsten vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn GUSTAVO ADOLPHO, Der Schweden/ Gothen vnd Wenden König/ GroßFürsten in Finland/ Hertzogen zu Ehesten vnd Carelen/ Herrn zu Ingermanland/ &c. Glorwürdigster Gedächtnuß/ &c. Auch allen Ritterlichen Helden vnd Cavaillieren/ Tapffern vnd Mannhafften Soldaten (so mit Darsetzung Leibs vnd Lebens/ Guts vnd Bluts/ die Libertet

eine der „schillerndsten deutschen Musikerpersönlichkeiten des frühen 17. Jahrhunderts“, lassen sich doch an seinem Leben und Wirken die „Ausgestaltungsmöglichkeiten und -grenzen der von ihm versehenen musikalisch-pädagogischen Ämter in Süddeutschland verfolgen“.²⁴ Die Texte zu seinen Stücken schrieb Widmann selbst. Sie scheinen von seinen Zeitgenossen würdigend wahrgenommen worden zu sein, denn Widmann wurde 1627 in den Stand eines ‚Poeta Laureatus Caesareus‘ erhoben.

Mit späthumanistischen und frühbarocken Formen spielt er souverän, bleibt dabei aber den älteren Traditionen von Gesellschafts- und Kirchenlied verhaftet. Georg Reichert beschreibt das mit einem deutlichen „Übergewicht an älteren Typen und Fakturmerkmalen“ wie beispielsweise

der starke Anteil an mehrteiligen Schwankliedern, die Häufigkeit volksliedhafter Tenores, die Vorliebe für [...] barocke Worthäufungen und Schlagreime unter schier endloser Verwendung des gleichen musikalischen Motivs, die Verwendung der Tenor-Intonation sowie der Responsorien zwischen Tenor (-Solo) und vollem Ensemble, endlich die Vorherrschaft traditioneller Strophenformen in seinen Texten, die er laut eigener Angabe selbst verfasst hat.²⁵

Martin Opitz' Verspoetik im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) findet in Widmanns Werk keinen Niederschlag, auch Georg Rodolf Weckherlin und Paul Fleming sind für ihn keine „literarischen Orientierungsgrößen“.²⁶ Formal, musikalisch und thematisch lässt sich Erasmus Widmann als „Spätling einer früheren Epoche“²⁷ beschreiben: Mit mehrstimmigen homophonen Liedsätzen und schlichten traditionellen Gedichtformen kann Widmann als Beispiel dafür gelten, dass Opitz' Versreform in ihrer Bedeutung als epochale Zäsur in dieser Form relativiert werden muss und dass zahlreiche literar- und musikhistorische Traditionslinien neben neuen Entwicklungen und Experimenten weiterbestehen.

4. Helden-Gesäng (1633)

1633, im Jahr vor seinem Tod, veröffentlichte Widmann seine letzten beiden Publikationen bei Jacob Mollyn in Rothenburg ob der Tauber, die sich beide auf Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges beziehen: *Augustae Vindelicorum gratiae*,²⁸

vnd Freyheit deß gemeinen Vatterlands Löwenmüthig zu defendieren begehren). Zu Lob vnnnd Ehren Gestellt vnd mit 4. Stimmen componiert, Rothenburg ob der Tauber 1633. RISM A/I W 1046. Eine kritische Edition der *Helden-Gesäng* ist vorhanden: Erasmus Widmann: Weltliche Gesänge und Ritterspiel, hg. von Andreas Traub, Gregor Wittkop und Klaus Peter Leitner (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 22), München 2014, S. 234–248.

²⁴ Loeser: Widmann, Erasmus (Anm. 18), Sp. 869.

²⁵ Georg Reichert (Hg.): Erasmus Widmann. Ausgewählte Werke (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe 3), Mainz 1959, S. V.

²⁶ Wittkop: Die Dichtungen (Anm. 20), S. XXII.

²⁷ Ebd.

²⁸ Widmann: *Augustae Vindelicorum gratiae* (Anm. 23).

eine Sammlung mit fünf Titeln, welche die Eroberung Augsburgs durch den schwedischen König Gustav Adolf im April 1632 feiert,²⁹ und die *Helden-Gesäng*,³⁰ ein acht panegyrische Liedsätze umfassender Druck. Die vierstimmigen Sätze im Partiturdruk der zweiten Sammlung setzen den Tod des schwedischen Königs in der Schlacht bei Lützen am 16. November 1632³¹ voraus und dienen der Apotheose Gustav Adolfs.³¹ Widmann könnte Gustav Adolf persönlich begegnet sein, als dieser im Juli, September und Oktober 1632 durch Rothenburg zog.³² Rothenburg war als evangelische Reichsstadt dem katholischen Kaiser Ferdinand II. von Habsburg verpflichtet, sympathisierte aber heimlich mit dem protestantischen König Gustav Adolf. Eigentlich militärisch und politisch unbedeutend geriet die Stadt im Herbst 1631 zwischen die Fronten der Habsburger und der Schweden. Dies resultierte in der Aufgabe der schwedischen Verteidigung und endete im Januar 1632 mit dem Abzug der kaiserlichen Truppen.

Die *Helden-Gesäng* weisen bereits in ihrer Titelformulierung programmatisch auf ihre Funktion hin – es geht um das Andenken primär an Gustav Adolf, dann auch an die verschiedenen Mitglieder des Kriegsheers mit „Ritterlichen Helden vnd Cavaillieren“ sowie „Tapffern vnd Mannhafften Soldaten“. Die im Titel genannten heroischen Personen stellen dabei zwar selbstverständlich nicht die Komponisten der Liedsätze dar, tragen aber durch ihr Handeln mit zur Heroisierung Gustav Adolfs bei. Sie sind somit zum einen der Gruppe der „Heldenmacher und -vermittler“ zuzuordnen, die eine Figur „als heroisch“ identifizieren, ihr „bestimmte Bedeutungen“ zuschreiben und „sich um die Verbreitung dieser Konstrukte“ bemühen.³³ Zum anderen stellen sie einen Teil der Gefolgschaft des Helden dar, die „Anteil an der Perpetuierung der Heroisierung“ hat.³⁴

Inhalt:³⁵

[1] „Der Held in Israel“

IN OBITUM GLORIOSISSIMUM Invictissimi Herois, SERENISSIMI AC POTENTISSIMI PRINCIPIS AC DOMINI, DOMINI GUSTAVI ADOLPHI [...] „GUSTAVUS Magnus Rex“

²⁹ Die Sammlung besteht aus einem 34-strophigen Dank- und Loblied, zwei vertonten Gebeten, einer Vertonung von Psalm 46 und einem ohne Tonsatz, aber mit Melodieangabe versehenen 57-strophigen Dialog zwischen Christus und dem Menschen, vgl. hierzu Andreas Traub: Einleitung, in: Erasmus Widmann: Weltliche Gesänge und Ritterspiel, hg. von Andreas Traub, Gregor Wittkop und Klaus Peter Leitner (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 22), München 2014, S. IX–XXI, hier S. XVII–XVIII.

³⁰ Widmann: *Helden-Gesäng* (Anm. 23).

³¹ Vgl. hierzu Traub: Einleitung (Anm. 29), S. XIX.

³² Vgl. Ulrich Bracher: Gustav Adolf von Schweden: Eine historische Biographie, Stuttgart u. a. 1971, S. 217–224.

³³ Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung (Anm. 3).

³⁴ Ebd.

³⁵ Eigentlich ungezählt, hier zur besseren Übersicht in eckigen Klammern durchnummeriert.

[Lateinisches Widmungsgedicht von Erasmus Widmann auf König Gustav Adolph]

- [2] „Gustav der König in Schweden“
 Folget ein Soldaten-Gesang in voriger Melodey.
 „Wolauß jhr lieben Soldaten“
- [3] Jhrer Churf. Gn. Hertzogen Johann-Georgen zu Sachsen/ &c. zu Ehren.
 „Jhr redlichn Teutschen/ greiffßt zusamm“
- [4] Jhrer Fürstl. Gn. Hertzogen Bernharden zu Sachsen/ &c. zu Ehren.
 „Behüte Gott das Heldenblut“
- [5] Jhrer Excell. Herrn Feldmarschallen *Gustavo* Horn/ &c. zu Ehren.
 „*Gustavus* Horn/der Held erkohrn“
- [6] Allen Christlichen Evangelischen *Cavalliern* zu Ehren.
 „Was ist doch bessers in der Welt“
- [7] Aller Freyen Trommetern zu Ehren.
 „Frisch her/frisch her/ jhr Trommeter“
 [Zwei lateinische Widmungsgedichte von Balthasar Schnurr auf Erasmus Widmann]

Einlagebogen:

- „Dem HochWolgebornen Herrn/ Herrn Axelio Ochsenstirn“
 [Widmungsvorrede Erasmus Widmanns auf Axel Oxenstierna]
- [8] Ihrer Excel. H. ReichsCantzlern Axelio Ochsenstirn/ &c. zu Ehren.
 „Ein tapffrer Held aus *Aquilon*“

Der Druck beginnt direkt mit zwei Liedsätzen auf den schwedischen König (Nr. [1] und [2]). Flankiert wird der erste Liedsatz mit einem lateinischen Widmungsgedicht von Erasmus Widmann auf Gustav Adolf. Dem zweiten dieser Liedsätze ist noch ein „Soldaten-Gesang“ über das Soldatenwesen lediglich als Text beigelegt, der auf dieselbe Melodie zu singen ist. Der Liedsatz ist an die Soldaten adressiert und setzt das soldatische Leben in Szene. Es folgen je ein panegyrischer Liedsatz auf die protestantischen Verbündeten von Gustav Adolf in dieser Zeit, Kurfürst Johann Georg von Sachsen (1585–1656) (Nr. [3]), Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar (1604–1639) (Nr. [4]) und General Gustav Horn (1592–1657) (Nr. [5]), die beiden ersteren Liedsätze sind mit den Akrostichen der Widmungsträger gekennzeichnet. Daran schließen sich die beiden Liedsätze „Allen Christlichen Evangelischen Cavalieren zu Ehren“ und „Allen Freyen Trommetern zu Ehren“ an (Nr. [6] und [7]). Die Reiter wie auch die Trompeter bilden jeweils die Adressaten der Liedsätze. Während sich der Sänger des Liedes an die „Cavalieren“ jedoch in der fünften Strophe als Teil der Kavallerie inszeniert und sich in der ersten Person Singular selbst nennt („Drumb/ weil ich hab das Leben mein“, Str. V, 1), stellt das Lied an die Trompeter ein Loblied dar, beschreibt ihr Handeln und dessen Wirkungen. Die Sammlung endet mit zwei lateinischen

Würdigungsgedichten des lutherischen Pfarrers und Schriftstellers Balthasar Schnurr auf den Komponisten der Sammlung Erasmus Widmann.

Bis auf den Soldaten-Gesang, der ohne Noten, lediglich mit einer Melodieangabe versehen ist, sind die Liedsätze Nr. [3] bis [7]³⁶ in absteigender Rangfolge der Adressaten geordnet, beginnend mit König Gustav Adolf, Kurfürst, Herzog und General, dann folgt der Liedsatz auf die Soldaten zu Pferd und schließlich das Lied auf die Trompeter als Signalgeber und Datenüberträger. Es zeigt sich, dass die Widmungen der Liedsätze Gustav Adolf in seine Gefolgschaft regelrecht einbetten: Für die Stilisierung des Helden wird ein Kontext benötigt, der als Kontrastfolie dient und zugleich das Identifikationspotenzial erhöht. Allgemeiner formuliert:

Die Bedeutung des Heroischen erschließt sich zudem nur in Relationen zu und Abgrenzungen von anderen Formen des Exzeptionellen wie dem Übermenschlich-Herausragenden oder Nur-Vorbildlichen, dem Göttlichen, Heiligen oder allgemein Bewundernten, aber auch zu Gegenbegriffen wie dem Alltäglichen oder dem ‚Antihelden‘.³⁷

Durch den Einbezug verschiedener Rangstufen im Heer wird Gustav Adolf als Teil seiner Gefolgschaft dargestellt. Diese wiederum veranschaulicht somit den Werdegang zu einer heroischen Figur und illustriert den Weg zum Helden eines gesellschaftlichen Kollektivs.

Die beiden heute nachweisbaren Exemplare von Widmanns *Helden-Gesäng* befinden sich in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Abteilung Musik und Theater³⁸ und in der Bayerischen Staatsbibliothek.³⁹ In beide Exemplare sind zu Beginn der Sammlung zwei Doppelblätter eingelegt, die nach einem identischen Titelblatt eine zweiseitige Widmungsvorrede an den schwedischen Reichskanzler Graf Axel Gustafsson Oxenstierna (1583–1654) und den achttrophigen Liedsatz „Ein tapffrer Held aus *Aquilon*“ (Nr. [8]) enthalten.⁴⁰ Die Widmungsvorrede erlaubt Rückschlüsse auf Widmanns Veranlassung

³⁶ In der Edition der Werke Erasmus Widmanns sind diese Liedsätze mit den Nummern 4 bis 8 versehen, Widmann: *Weltliche Gesänge* (Anm. 23), S. 242–248. Als Nr. 1 ist der Liedsatz „Ein tapffrer Held aus *Aquilon*“ vor dem eingefügten Doppelbogen mit der Widmung abgedruckt.

³⁷ Sonderforschungsbereich 948: Held, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, Freiburg i. Br. 01.02.2019. DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0. Vgl. hierzu auch Ulrich Bröckling: *Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1, 2015, S. 9–13, <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10871/datastreams/FILE1/content> [letzter Zugriff am 01.11.2019].

³⁸ Signatur Mus W 69 Nr. 1; RISM A/I W 1046: Dieses Exemplar ist in RISM, aber nicht im VD17 verzeichnet.

³⁹ Signatur 4 P.o.germ. 59 m#Beibd.5; VD17 12:634502Q: Dieses Exemplar ist im VD17 verzeichnet (VD17 12:634502Q) und im Internet als Digitalisat verfügbar, aber nicht in RISM aufgelistet.

⁴⁰ Vgl. Traub: *Einleitung* (Anm. 29), S. XIX und die zwei verschiedenen Titelaufnahmen sowie Digitalisate im Online-Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek: Die Liedsammlung ist unter der Signatur 4 P.o.germ. 59 m#Beibd.5; VD17 12:634502Q verzeichnet, die Ein-

und Zweck für die Komposition der *Helden-Gesäng*: In den 1590er Jahren erlebte er selbst die Vertreibung und Zwangskonversion zahlreicher evangelischer Christen in Österreich „auß Anstiftung der unruhigen Jesuiten und Babylonischen Romanisten“, also im Zuge der von katholischen Kräften forcierten Gegenreformation, und ging zurück nach Süddeutschland.⁴¹ Über 34 Jahre wartete Widmann „auff eine Erlösung von der Pöpstischen Trangsäl“, die nun in Person von Gustav Adolf erschien und

durch Wunder- und Heroische HeldenThaten/ mit Darsetzung dero Edlesten Lebens
und Löwenmüthigen Bluts/ dem Hochmuth der Abgöttischen Tyrannen widerstanden/
und als ein Unüberwindlicher Helde viel tausend betrangte Christen/ Länder/ Städt/
Vestung und Päß liberiert und errettet.⁴²

Die ersten beiden Liedsätze und der hinzugefügte Liedsatz auf dem Einlagebogen beschreiben den Protagonisten Gustav Adolf, sein Leben und seine Wirkung. Dies lässt sich bereits an den Eingangsversen „Der Held aus Israel/ Gustav sein heilige Seel/ Befahl in Gottes Hande“ (Nr. [1]), „Gustav der König in Schweden/ halff vieln betrangten auß nöthen“ (Nr. [2]) und „Ein tapffrer Held aus *Aquilon*/ von Gott erwehlt widr Babylon/ und unsrer Feinde Trutze“ (Nr. [8]) ablesen: Gustav Adolf wird als Held, als Retter und Schutzherr gegen die Feinde inszeniert, seine Tapferkeit und sein Mut werden gelobt und seine exklusive Stellung als Auserwählter Gottes zum Schutz des Protestantismus stilisieren ihn zur heroischen Figur des Dreißigjährigen Krieges. Diese panegyrische Darstellung Gustav Adolfs in der deutschsprachigen Liedkultur des 17. Jahrhunderts und die Heroisierungsstrategien werden nun anhand des zweiten Liedsatzes „Gustav der König in Schweden“ mit direkt anschließendem „Soldaten-Gesang in voriger Melodey“ exemplarisch vorgestellt.

Das Lied „Gustav der König in Schweden“ feiert in sieben Strophen den schwedischen König Gustav Adolf als Retter, Kämpfer, Held und Heilsbringer des deutschen Protestantismus. Gustav II. Adolf war von 1611 bis 1632 König von Schweden. Durch Reformen und sein politisch-militärisches Handeln verschaffte er Schweden eine Hegemonialstellung im nördlichen Europa bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Sein Eingreifen in den Dreißigjährigen Krieg in Deutschland verhinderte einen Sieg der katholischen Habsburger und trug indirekt zu einer Existenz des Protestantismus im deutschsprachigen Raum bei. Damit evozierte er ein evangelisch geprägtes Staats- und Nationalbewusstsein, das die nachfolgenden Jahrzehnte des 17. und 18. Jahrhunderts entscheidend prägte. Das Loblied exponiert Leben und Wirken Gustav Adolfs im nationalen und konfessionellen Kontext, wie gleich zu Beginn der ersten Strophe sichtbar wird:⁴³

lage mit Widmung und einzelнем Liedsatz unter der Signatur 4 P.o.germ. 59 m#Beibd.4; VD17 12:634486S aufgelistet.

⁴¹ Widmann: *Helden-Gesäng* (Anm. 23), Widmungsvorrede, Bl. a1^v–a2^r, hier Bl. a1^v.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. den vollständigen Abdruck des Liedsatzes im Anhang.

Gustav der König in Schweden
 halff vieln betrangten auß nöthen/
 vnd auß der Pfaffen Zwang:
 Er trieb zu ruck die Tyrannen/
 weit auß dem Felde von dannen:
 die vns gepresst so lang.
Gustav Adolph Grieff an den Wolff/
 die Füchs vnd Beern/ Ihm Trutz zu wehrn:
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.⁴⁴

Gustav Adolf wird als Helfer in Bedrängnis wie auch als Retter aus gegenreformatorischer Notlage bezeichnet, der verteidigt, auch selbst „Wolff/ die Füchs vnd Beern“ (I, 7–8) angreift und dafür „*Victoriam* vnd *Gloriam*“ (I, 9–10) erhält. Die Aufzählung der Tiere bezieht sich auf die Gegner: Wölfe versinnbildlichen bereits in der Bibel den Feind, die Füchse stehen hier metaphorisch für die Jesuiten und der Bär ist das Wappentier der Bayern.⁴⁵

Formal handelt es sich um zehnzeilige Strophen mit einer Zäsur nach dem sechsten Vers, die auch musikalisch sichtbar ist (nach Mensur 9): Der erste Teil besteht aus sechs paar- und schweifgereimten Versen im daktylischen und jambischen Metrum; der zweite Teil umfasst die Verse 7 bis 10, wobei die Zeilen 7 und 8 als Waisen jeweils binnengereimt sind.⁴⁶ Die Gliederung des zweiten Teils in sechs Zeilen lässt sich auch musikalisch begründen: Der zweite Teil des vierstimmigen Strophenlieds mit Cantus-, Altus-, Tenor- und Basis-Stimme [sic!] ist durch wiederholte und sequenzierte Passagen gekennzeichnet, die exakt den Kurzversen entsprechen – für den Text „*Gustav Adolph* Grieff an den Wolff“ verwendet Widmann zweimal dieselbe musikalische Umsetzung, im Cantus mit einem Terzsprung von e'' nach c'' und einem stufenweise Aufwärtsschreiten zurück zum Ausgangston e''; für die folgende Textpassage „die Füchs vnd Beern/ Jhm Trutz zu wehrn“ wird dieses Motiv um einen Ganzton nach unten sequenziert wiederholt und jeweils durch eine Pause unterbrochen. Abgeschlossen wird der zweite Teil mit dem Refrain der letzten beiden Zeilen. Die metrische Form des Texts wird durch das Dreiermetrum unterstützt. Dies verleiht dem akkordisch-homophonen Satz in C ionisch mit einigen wenigen Vorhalten und Melismen einen beschwing-

⁴⁴ Widmann: Helden-Gesäng (Anm. 23), Bl. B2^v–C1^v.

⁴⁵ Vgl. Silvia Serena Tschopp: Heilsgeschichtliche Deutungsmuster in der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges. Pro- und antischwedische Propaganda in Deutschland 1628 bis 1635 (Mikrokosmos 29), Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 233, Anm. 387.

⁴⁶ Dies spricht für eine variierte Struktur des zweiten Teils mit vier Kurzversen und zwei abschließenden Versen:

Gustav Adolph
 Grieff an den Wolff/
 die Füchs vnd Beern/
 Jhm Trutz zu wehrn:
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*.
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

ten Charakter. Der Name des Besungenen, Gustav, umklammert anaphorisch die beiden Teile jeder Strophe, indem er jeweils in Zeile 1 und 7 wiederholt wird, und setzt damit den Rahmen des Lobgesangs. Eine Ausnahme bildet der zweite Teil der letzten Strophe, die durch das Pronominaladverb „Drumb“ (VII, 7) das umfassende panegyrische Herrscherlob einleitet und mit einem leicht variierten Refrain das Lied abschließt.

In der zweiten Strophe steht Gustavs heldenhaftes Verhalten im Krieg im Mittelpunkt. Er setzt sein eigenes Leben aufs Spiel (II, 2) und evoziert damit einen besonderen Zusammenhalt in seinem Heer („Hielt steiff zusamm in Gottes Nahm“, II, 8). Eine zusätzliche Aufwertung erfährt Gustav durch die Zuschreibung biblisch-alttestamentarischer Vorbilder, indem er als „Gedeon“ (III, 3) und „Josua“ (III, 4) bezeichnet und dadurch biblisch präfiguriert wird:⁴⁷ Als von Gott gesandte Propheten und Anführer befreiten Josua und Gideon das israelitische Volk aus Not und Bedrängnis. Das wendet Widmann in seinem Lied auf seine Zeit an, stellt seinen humanistisch-theologischen Bildungshorizont unter Beweis und inszeniert Gustav damit ebenfalls als von Gott gesandten Retter. Neben seiner Funktionalisierung als Held und Retter des deutschen Protestantismus wird Gustav auch als erfolgreicher Heerführer und Soldat dargestellt, der in kurzer Zeit „viel herrliche Thaten“ (IV, 1) in ganz Europa vorweisen kann und erfolgreich „vorn dran“ (V, 8) dabei ist.

Von der Schlacht bei Breitenfeld am 17. September 1631^{greg.}, bei der sich das kaiserliche Heer unter Tilly und das sächsisch-schwedische Heer unter Gustav Adolf gegenüberstanden und die mit einem schwedischen Sieg endete, lässt sich die Vorstellung des schwedischen Königs als ‚Löwe aus Mitternacht‘ herleiten (Str. V): Nicht einmal ein halbes Jahr lag die ‚Magdeburger Hochzeit‘ am 20. Mai 1631^{greg.} zurück und die protestantische Moral war kaum mehr vorhanden. Gustav Adolf wurde als Erfüllung einer paracelsischen Prophezeiung ausgelegt, die einen Löwen aus Mitternacht verheißt, einen nordischen König, der das Papsttum besiegt, die kaiserliche Macht übernimmt, die Verfolgung der Protestanten beendet und ein neues Reich unter evangelischer Herrschaft begründet.⁴⁸ Über die Heraldik lässt sich der Bezug zwischen Gustav Adolf und dem Löwen erklären, enthält das schwedische Reichswappen doch einen Löwen. Ebenso wurden die biblische Vorhersage eines Retters aus dem Norden in Jesaja 41, 25 und der Vergleich mit dem jüdischen Freiheitskämpfer Judas Makkabäus aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.

⁴⁷ Josua führt als Nachfolger Moses das israelitische Volk nach Kanaan in das gelobte Land (Mose als derjenige, der die Israeliten aus der Sklaverei in Ägypten geführt hatte; Buch Josua); Gideon befreit sein Volk von den Midianitern und dem Baal-Kult (Buch Richter). Vgl. zum Begriff der Präfiguration Hans Blumenberg: *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, hg. von Angus Nicholls/Felix Heidenreich, Berlin 2014.

⁴⁸ Vgl. hierzu Tschopp: *Heilsgeschichtliche Deutungsmuster* (Anm. 45), S. 229–247; und Thomas Kaufmann: *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Kirchengeschichtliche Studien zur lutherischen Konfessionskultur* (Beiträge zur historischen Theologie 104), Tübingen 1998, S. 56–65, bes. S. 58, Anm. 151.

auf den schwedischen König projiziert.⁴⁹ Dadurch erhält das Bild Gustav Adolfs zugleich eine heilsgeschichtlich-eschatologische Dimension. Damit verbunden ist auch die Vorstellung *ex septentrione lux* [aus dem Norden [kommt] das Licht]. Die Aussage *ex septentrione lux* entstand in Analogie zum Ausdruck *ex oriente lux*, der sich zunächst auf den Sonnenaufgang im Osten bezog, dann aber auf das Christentum übertragen wurde, das aus der Perspektive Europas aus dem Osten kam.⁵⁰ Verwendet wurde er in der Bedeutung, dass von dort die Botschaft Gottes, also die Erleuchtung, nach Europa gekommen sei. Die Variante ‚aus dem Norden [kommt] das Licht‘ lässt sich auf das Eingreifen des schwedischen Königs Gustav Adolf 1630 im Dreißigjährigen Krieg zugunsten der protestantischen Parteien zurückführen.⁵¹

In den letzten beiden Strophen (VI und VII) werden die verschiedenen Facetten Gustav Adolfs gebündelt und auf Gott zurückgeführt: „Gustav stellte sein Vertrawen/ Auff Gott/ auff den Er thet bawen/ Gab jhm allein die Ehr: Weil Er jhn wunderlich geführt/ Sein Hertz vnd Sinn geregieret/ Daß Er gesiegt bißher.“ (VI, 1–6). Damit wird Gustav Adolf auch in einen eschatologischen Kontext gestellt; Thomas Kaufmann spricht diesbezüglich von „heilsgeschichtlichen Projektionen“.⁵² Diese zeigen sich besonders in der letzten Strophe, wenn Gustav

⁴⁹ Martin Luther übersetzt Jes. 41, 25 1545 folgendermaßen und zeigt damit eine deutliche Nähe zu Paracelsus, indem er die Bezeichnung „Mitternacht“ verwendet: „ICH aber erwecke einen von Mitternacht/ vnd kompt vom Auffgang der sonnen/ Er wird jnen meinen Namen predigen/ Vnd wird vber die Gewaltigen Saganim. Gewaltigen heisset er hie Saganim/ das sind die Obersten im geistlichen Stande/ als die Hohenpriester/ Leuiten/ Bischoue/ Pfaffen. gehen wie vber Leimen/ vnd wird den kot treten wie ein Töpffer.“ Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch, Wittenberg 1545 [Ausgabe aus letzter Hand], https://www.bibel-online.net/buch/luther_1545_letzte_hand/jesaja/41/#25 [letzter Zugriff am 01.11.2019]. Vgl. hierzu auch Wittkop: Die Dichtungen (Anm. 20), S. XXV.

⁵⁰ Vgl. Ingo Wiwjorra: „Ex oriente lux“ – „Ex septentrione lux“. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen, in: Achim Leube/Morton Hegewisch (Hg.): Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945 (Studien zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2), Heidelberg 2002, S. 73–106, hier S. 74.

⁵¹ 1813 nahm der deutsche Dichter und Dramatiker Carl Theodor Körner (1791–1813) diese Phrase wieder auf und bezeichnete damit den Eintritt Schwedens in die Befreiungskriege gegen Napoleon I. Später wurde der Ausdruck vor allem von nationalistisch und rassistisch gesinnten Gruppen nord-, ost- und mitteleuropäischer Länder verwendet. Nach ihrer Auffassung stammte alle Kultur aus dem vermeintlich arischen Nordeuropa und Germanien, die von dort aus im Süden verbreitet wurde. Besonders während des Nationalsozialismus wurde die angebliche Überlegenheit nordischer und germanischer Völker bereits in der Frühgeschichte gegenüber den antiken Hochkulturen propagiert, aber nie überzeugend belegt, zumal diese These längst nicht mehr haltbar ist, vgl. Wiwjorra: „Ex oriente lux“ (Anm. 50), S. 73–106; und Ingo Wiwjorra: Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 2006, S. 80–96. Uwe Puschner widmet dem Ausdruck „Ex septentrione lux“ ein ganzes Kapitel seiner Studie, geht aber nicht auf den Ursprung der Phrase im 17. Jahrhundert ein, vgl. Uwe Puschner: Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache – Rasse – Religion, Darmstadt 2001, S. 82–88.

⁵² Kaufmann: Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede (Anm. 48), S. 59.

Adolfs Tod als Opfer zur Ehre Gottes und der (evangelischen) Kirche interpretiert wird: „Gott vnserem Herren/ Vnd seiner Kirchen zu Ehren: Zeugts mit seim Blute Roth.“ (VII, 4–6). Die Deutung von Gustav Adolfs Opfertod evoziert die Vorstellung vom Tod Jesu Christi für die Sünden der Menschheit und unterstreicht damit die Apotheose des schwedischen Königs. Und sicher nicht zufällig ist die Widmungsvorrede mit dem Datum „Festo Ascensionis 1633“, also an Christi Himmelfahrt im Jahr 1633, unterzeichnet.

Direkt nach diesem Lied folgt ein *Soldaten-Gesang*, der „in voriger Melodey“⁵³ gesungen wird, also ohne Noten abgedruckt, aber durch die Tonangabe eindeutig als Lied gekennzeichnet ist. Es handelt sich mit leichten, überwiegend formalen und musikalischen Abweichungen um dasselbe Soldatenlied „Wolauß jhr lieben Soldaten“, das bereits 1611 in der *Musicalischen Kurtzweil* als Nr. XII abgedruckt ist. Der Großteil der Sammlung, darunter auch dieser Liedsatz, geht 1618 in der *Neuen Musicalischen Kurtzweil* auf, die 1624 in einer zweiten Auflage und mit neuem Titel erscheint.⁵⁴

Da diese Liedsätze, das Loblied auf Gustav Adolf wie auch der Liedsatz auf die Soldaten, Strophenlieder darstellen, also alle Strophen auf dieselbe Melodie und den musikalischen Satz gesungen und musiziert werden, gibt es keine enge Beziehung zwischen Text und Musik – der musikalische Satz eignet sich für verschiedene Texte in dieser Strophenform. Formal und musikalisch entspricht der achtstrophige *Soldaten-Gesang* dem eben untersuchten Lied, lediglich der Refrain wird erweitert und umfasst den ganzen zweiten Teil der Strophe. Dabei korrespondieren die Zeilen „Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm“ (I, 8) mit V. 8 der zweiten Strophe aus dem Loblied.

Indem Widmann denselben musikalischen Satz für beide Lieder verwendet, verknüpft er das Loblied auf Gustav Adolf mit dem Ermutigungs- und Durchhalte-lied für die Soldaten, unterscheidet aber deutlich die Erzählperspektive und die Stilhöhe: Der panegyrische Text auf den schwedischen König evoziert eine idealisierte Apotheose mittels eines respektvollen, aber distanzierten Herrscherlobs, wohingegen im Soldatenlied die Soldaten direkt adressiert werden, Sprache und Lexik stammen überwiegend aus dem Feld militärischer und kämpferischer Ausdrücke und werden dem gesellschaftlichen Stand angepasst („ropffen“ (II, 1), „Buckel zer-klopfen“ (II, 2), Verben wie stechen, hauen, schießen (IV, 3)). Im Gegensatz zu Gustav Adolfs Heldentaten wird der Soldatenalltag geschildert. Gleichzeitig bietet das Lied eine Art Verhaltenskodex: Mut und Tapferkeit (I, 3), Gemeinschaftssinn und Zusammengehörigkeitsgefühl (III, 3), zuverlässige Dienstleistung (III, 5–6),

⁵³ Widmann: Helden-Gesäng (Anm. 23), Bl. C1^v. Text im Anhang.

⁵⁴ Widmann: *Musicalisch Kurtzweil* (Anm. 20); Widmann: *Neue Musicalische Kurtzweil* (Anm. 20); Widmann: *Erster Theil Neuer Musicalischer Kurtzweil* (Anm. 20). Das Lied Nr. XII ist ab der Auflage von 1611 enthalten. In dieser Version besteht die Strophenform aus neun Zeilen, die letzte Zeile des Refrains wird für die *Helden-Gesäng* 1633 um eine Zeile erweitert und umformuliert: Aus „So haben wir *Victoriam*“ wird „Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit Tapfferkeit/ So hoffn wir heut/ zuerlangen Sieg vnd gute Beut“.

keine Beeinträchtigung durch äußere Umstände wie Wetterverhältnisse (VII, 1). Zwar wird im Namen Gottes gekämpft, Ziel der Soldaten ist aber nicht die Rettung des Protestantismus, sondern „Sieg vnd gute Beut“, wie es im letzten Vers des Refrains heißt – der Gegensatz zwischen dem vergöttlichten Gustav Adolf und den auf weltlich-materielle Güter ausgerichteten Soldaten wird damit auf die Spitze getrieben.

Die sich anschließenden Liedsätze weisen einige formale, musikalische und thematische Bezüge zu den Lobliedern auf Gustav Adolf auf und empfehlen den Adressaten Mut, Tapferkeit, Integrität, rechten Glauben und Gottvertrauen des Vorbilds Gustav Adolf, damit „die rein Religion/ Das Vatterland vnnd Region/ Bschütztet wird vor Gfehrd vnd Ruin“ (Nr. [6]: „Was ist doch bessers in der Welt“, VIII, 1–3). Diese Reihenfolge ist bezeichnend, wird doch damit der protestantischen Konfession die höchste Priorität eingeräumt. Dies entspricht wiederum der Inszenierung von Gustav Adolf als heilsgeschichtlichem Friedensbringer und Retter der evangelischen Christen.

5. Schlussfolgerungen

Die deutschsprachige Liedkultur im 17. Jahrhundert bildet einen grundlegenden Bestandteil der intermedialen Inszenierung des schwedischen Königs Gustav Adolf als heroische Figur im Dreißigjährigen Krieg. Erasmus Widmann stellt in seinen *Helden-Gesäng* (1633) Gustav Adolf zuerst als Retter des Protestantismus, dann als Befreier des deutschen Vaterlandes dar und verknüpft religiös-konfessionelle, national-politische und panegyrisch-verherrlichende Aspekte in einer Liedsammlung. Der bereits 15 Jahre dauernde Krieg wird dabei als unumgänglich und rechtmäßig dargestellt – nicht als notwendiges Übel, sondern im Gegenteil als positive Strategie zur Durchsetzung der eigenen Ziele und Interessen. Deutlich wird damit Folgendes: Lieder zeigen sich von politischen, gesellschaftlichen und sozialen Entwicklungen beeinflusst und thematisieren diese. Dabei werden Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet – bezogen auf Lieder heißt das, dass die Bandbreite vielfältig ist und von Klage- und Trauergesängen über Dank- und Freudenlieder, Tugendlieder mit moralisch-didaktischem Impetus und Zeitliedlyrik bis hin zu panegyrischen Lobgesängen auf Kriegshelden reicht.

Letzteres exemplifiziert Widmann mit seinen *Helden-Gesäng* auf Gustav Adolf, indem der schwedische König mit biblischen Präfigurationen und eschatologischer Deutung als Kriegsheld, Befreier des Vaterlands und Erretter der protestantischen Konfession verherrlicht wird, eine Apotheose Adolfs als weltlicher Befreier und geistlicher Erlöser in einer nationalen wie religiösen Dimension. Sichtbar wird dies im untersuchten Liedsatz „Gustav der König in Schweden“. Zugleich übernimmt Widmann in die *Helden-Gesäng* einen Lobgesang auf das Soldatenwesen. Die beiden komplementären Liedsätze werden auf dieselbe Melodie gesungen und musiziert und auf diese Weise verbunden. Gustav Adolf wird den Solda-

ten als Held gegenübergestellt, ist aber zugleich als oberster Anführer ebenfalls Teil des Heeres. In diesem Wechselspiel von Abgrenzung und gleichzeitiger Verbindung werden die Heroisierungsprozesse Gustav Adolfs in der panegyrischen Liedkultur des Dreißigjährigen Krieges sichtbar.

Anhang

1

Cantus

1. Gus - tav der Kö - nig in Schwe - den halff vieln be - trang - ten auß

Altus

1. Gus - tav der Kö - nig in Schwe - den halff vieln be - trang - ten auß

Tenor

1. Gus - tav der Kö - nig in Schwe - den halff vieln be - trang - ten auß

Basis

1. Gus - tav der Kö - nig in Schwe - den halff vieln be - trang - ten auß

6

nö - then/ vnd auß der Pfaf - - fen Zwang: Er trieb zu

nö - then/ vnd auß der Pfaf - - fen Zwang: Er trieb zu

nö - then/ vnd auß der Pfaf - - fen Zwang: Er trieb zu

nö - then/ vnd auß der Pfaf - - fen Zwang: Er trieb zu

11

ruck die Ty - ran - nen/ weit auß dem Fel - de von dan - nen:

ruck die Ty - ran - nen/ weit auß dem Fel - de von dan - nen:

ruck die Ty - ran - nen/ weit auß dem Fel - de von dan - nen:

ruck die Ty - ran - nen/ weit auß dem Fel - de von dan - nen:

16

die vns ge - presst so lang. Gus - tav A - dolph

die vns ge - presst so lang. Gus - tav A - dolph

die vns ge - presst so lang. Gus - tav A - dolph

die vns ge - presst so lang. Gus - tav A - dolph

21

Grieff an den Wolff/ die Füchs vnd Beern/ Ihrn Trutz zu wehrn:

27

Er - hielt löb - lich Vic - to - ri - am vnd Glo - ri -

32

am, Vic - to - ri - am, Vic -

35

to - ri - am vnd Glo - ri - am.

Notenbeispiel 1: Erasmus Widmann: „Gustav der König in Schweden“, aus: ders.: *Helden-Gesäng*, Rothenburg ob der Tauber 1633, Bl. B2^v–C1^v.

2. *Gustav* der treffliche Helde
 Sein Leben wagte zu Felde
 Wider die Feinde kempfft:
 Feyrt nicht/ biß Er sie thet schlagen/
 Vnd auß dem Lande verjagen:
 Sein Widersächer dempfft
Gustav, Gustav, Soldaten *prav*
 Hielt steiff zusamm in Gottes Nahm/
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

3. *Gustav* der Ritterlich Herre/
 Gesandt von Gott über Meere/
 War vnser Gedeon:
 Ein bherzter Josua trewe/
 Der Gottes Völcklein ohn schewe
 Schützt widers Babylon.
Gustav die Freund auß Gwalt der Feind
 Vnd Finsternuß erretten must.
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

4. *Gustav* viel herrliche Thaten/
 (So jhm zum Lobe gerathen)
 Durch Gottes Krafft verricht/
 In wenig Jahren vnd Tagen/
 Das gantz *Europa* muß sagen
 Darvon/ vnd wundern sich.
Gustav bekandt viel Städt vnd Land/
 Vestung vnd Päß/ namb in Possess:
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

5. *Gustavus* führte sein Heere
 Von Mitternacht über Meere/
 Seim Feind entgegen zoh:
 Sein *Cavallieri* nicht weichten/
 Sein Soldatesca deßgleichen
 Vorm Feinde gar nicht floh.
Gustav sein Blut mit Löwen Muth
 Satzt selbst hinan/ war vornen dran:
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

6. *Gustav* stellte sein Vertrawen
 Auff Gott/ auff den Er thet bawen/
 Gab jhm allein die Ehr:
 Weil Er jhn wunderlich gführet/
 Sein Hertz vnd Sinn geregieret/
 Daß Er gesiegt bißher.
Gustav Erwöhlt/ ein Herr im Feld/

Vnser Patron ziert seine Cron:
 Erhielt löblich *Victoriam* vnd *Gloriam*,
Victoriam, Victoriam vnd *Gloriam*.

7. *Gustav* hett Gott an seiner Seitten/
 Der thatt jhn Schützen vnd Leitten
 Daß Er im Leben vnd Todt
 Siegte/ Gott vnserem Herren
 Vnd seiner Kirchen zu Ehren:
 Zeugts mit seim Blute Roth.
 Drumb Ewiglich Glorwürdiglich
 Sein Nahm *floriert*, vnd jhm gebührt
 Billich das Lob vnd *Gloria, Victoria*,
 Vnd *Gloria, Victoria* vnd *Gloria*.

Folget ein Soldaten-Gesang/ in voriger
 Melodey.

1. Wolauff jhr lieben Soldaten
 Die Schantz vns solle gerathen/
 Seyt keckh vnd unverzag/
 Die Feinde wöllen wir zwingen/
 Vnd auß dem Lande verjagen/
 Frisch vnd behertzt sie schlagt.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

2. Ich hoff/ wir wöllen sie ropffen/
 Vnd jhren Buckel zerklopfen/
 Ja schagen auß dem Feld.
 Wir hoffens alle zu demmen/
 Das Hertz vnd Muthe zu nemmen/
 Ihr Pferd/ Stück vnd Gezellt.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

3. Ihr redlich Spiesesgesellen/
 Thut euch nach Ordnunge stellen/
 Habt auff einander acht/
 Ihr habt mit Leuten zu schaffen/
 Drumb thut nichts leichtlich verschlaffen/
 Halt munter gute Wacht.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/

Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

4. Frisch her/ der Feind ist vorhanden/
 Er muß vns weichen mit Schanden/
 Stecht/ hawet/ schiesst tapffer drein/
 Triumph wir wöllen erhalten/
 Last nur den lieben Gott walten/
 Last vns nur wacker seyn.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

5. Es steht ewr aller verlangen/
 Ein gute Beut zu erlangen/
 Fürnemlich Ruhm vnd Preyß/
 Drumb seyt keck/ lieben Soldaten/
 Es soll gelingen vns ghraten/
 Jeder sich steiff erweiß.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

6. Last euch mit nichten erschrecken/
 Thut ewre Wehren außstrecken/
 Halt zsamm mit Heldenmuth/
 So wird man loben vnd preisen/
 Daß jhr euch thettet erweisen:
 Wie sichs gebühren thut.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

7. Hitz/ Kält/ Schnee/ Regen vnd Winde
 Müssen d' Soldaten empfinden/
 Wohl in dem Felde frey.
 Darnach thun sie nicht viel fragen/
 Wanns nur was können erjagen/
 Sie kämpffen ohne schew.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Feinde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

8. Diß Gsänglein seye gedichtet/
 Auff all Soldaten gerichtet/
 Auff Ritterliches Blut.
 Wer sie nicht wil lassen bleiben/
 Der mag sich wohl an sie reiben/
 Wens Bückelein jucken thut.
 Nur her vnd dran/ greiffts tapffer an/
 Halt steiff zusamm/ in Gottes Nahm/
 Wider die Finde fecht vnd streitt/ mit
 Tapfferkeit/
 So hoffn wir heut/ zurlangen Sieg vnd gute
 Beut.

Der schmutzige steinerne Antiheld

Zu Jacob Baldes SJ poetischer Auseinandersetzung mit der Affektenlehre und der kynischen Variante des Stoizismus (Lyr. III,23)

Wilhelm Kühlmann

Exultat [animus] et mihi facit controversiam de senectute:
hunc ait esse florem suum. Credamus illi. (Seneca, Ep. 3,26,2)

Mit Justus Lipsius' berühmtem Traktat *De constantia* (Antwerpen 1584)¹ und seiner *Manuductio ad Stoicam Philosophiam* (ebd. 1604) samt einer einschlägigen Seneca-Ausgabe (*Opera Omnia, Scholiis illustrata*, ebd. 1605 u. ö.)² waren, wie bekannt, weit wirkende literarische Anregungen kodifiziert und literarische Zeichen gesetzt, die innerhalb der frühneuzeitlichen Bildungs- und Verwaltungselite das rapide Aufkommen, also die offenkundige Attraktivität eines christianisierten Stoizismus als Regulativ einer moralisch strengen *ars vivendi* und als gedankliches Rückgrat einer musterhaften, Freiheit und Selbstdisziplin vereinigenden, meist ‚heroisch‘ gefärbten Anthropologie kennzeichneten.³ Ungeachtet erheblicher Dif-

¹ Ich benutze seit meinen Studententagen Justus Lipsius: Von der Beständigkeit [De Constantia]. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virritius nach der zweiten Auflage von c. 1601. Mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599, hg. von Leonard Forster, Stuttgart 1965; dazu ist nun immer heranzuziehen Justus Lipsius: De Constantia / Von der Standhaftigkeit. Lateinisch-Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von Florian Neumann (excerpta classica 16), Mainz 1998. Zu Lipsius nach wie vor lesenswert die Standardwerke von Gerhard Oestreich: Das politische Anliegen von J. Lipsius ‚De Constantia [...] in publicis malis‘ (1584), in: Festschrift für Hermann Heimpel, Bd. 1 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/1), Göttingen 1971, S. 618–638; ders.: Antiker Geist und Moderner Staat bei Justus Lipsius (1547–1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung, hg. und eingeleitet von Nicolette Mout (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 38), Göttingen 1989.

² Dazu Eckart Schäfer: Justus Lipsius: Einladung zu Seneca, in: Thomas Baier u. a. (Hg.): Seneca: philosophus et magister (Rombach Wissenschaft, Reihe Paradigmata 4), Freiburg i. Br. 2005, S. 195–224; zur höchst ambivalenten Lipsius- und Stoizismus-Rezeption bei den Jesuiten wertvoll der Beitrag von Günter Hess: Justus Lipsius, die Jesuiten und Heinrich Heine oder Die Quadratur des Kreises. Biographie und selektive Rezeption, zuerst erschienen 1982, hier nach dem Abdruck in ders.: Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst und Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts (Jesuitica 10), Regensburg 2009, S. 321–347. Weitere Zugänge zu Lipsius und seinem größerem Umfeld bietet der ertragreiche Sammelband: Marc Laureys u. a. (Hg.): The world of Justus Lipsius. A contribution towards his intellectual biography [...], Brüssel/Rom 1998.

³ Zur frühneuzeitlichen Rezeption s. Günter Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Feld von Ethik und Politik, Berlin/New York

ferenzen zu Kernbereichen christlicher Dogmatik, etwa in Fragen der personalen göttlichen Providenz im Widerspruch zum sog. *fatum stoicum*⁴ oder im zentralen Sektor der Affekttheorie, worauf ich im Folgenden mit Blick auf den berühmtesten deutschen Jesuitendichter Jakob Balde (1604–1668)⁵ zurückkomme, hatte man sich nicht erst anhand des neu edierten und aktualisierten Seneca, sondern auch anhand mancher philosophischer Schriften Ciceros (vor allem *Paradoxa Stoicorum*, *De Officiis*, *Tusculanae Disputationes*, *De Finibus Bonorum et Malorum*) mit den seit der sog. Alten Stoa meist kompromisshaft differenzierten Theoremen des Stoizismus auseinanderzusetzen, nicht nur im akademischen Lektürepensum und Bildungsbetrieb, sondern auch in der politisch akzentuierten Fürstenerziehung, wo es nach dem Vorbild von Lipsius' Zitatensammlung *Politicorum sive Civilis doctrinae libri VI* (zuerst 1589) auch um die Fragen einer *prudencia mixta*, d. h. eines gemäßigten ‚Machiavellismus‘ ging, zum Beispiel in München, also in Baldes unmittelbarer Umgebung.⁶ Profiliert wurden transzendenzlose Leitbilder einer heroischen Souveränität des von der Vernunft bestimmten Individuums, das sich dank seiner moralischen Ich-Leistung wider Schmerz und Unglück von Außen oder Innen nach Maßgabe einer bedachten Geringschätzung der *bona corporis* oder *bona fortunae* in seiner beglückenden Freiheit und Identität zu behaupten lernte. Dies nach Maßgabe von überkommenen Leitbegriffen der Gemütsruhe und Unabhängigkeit (Apathie, Ataraxie, Autarkie), die in lateinischen Parolen der *magnitudo* bzw. *tranquillitas animi*⁷ mancherlei Wiederhall fanden. In diversen Schattierungen wurde der moderne Stoizismus nicht nur hochbedeutsam für die

1978; nun maßgeblich im Überblick Barbara Neymeyr u. a. (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur und Kunst. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, 2 Bde, Berlin/New York 2008.

- ⁴ Ausführlich diskutiert in den Kapiteln I,14–21, von Lipsius' *De Constantia*. Zu diesem Problem im ‚altstoischen System‘ auch im Blick auf die humane Willensfreiheit s. Maximilian Forschner: *Die stoische Ethik [...]*, Darmstadt 1995, S. 98–113.
- ⁵ Zu ihm nun der Artikel von Wilfried Stroh, in: Stefanie Arend u. a. (Hg.): *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, Bd. 1, Berlin/Boston 2019, Sp. 412–445.
- ⁶ Zu Bayern spez. s. Heinz Dollinger: Kurfürst Maximilian von Bayern und Justus Lipsius. Eine Studie zur Staatstheorie eines frühabsolutistischen Fürsten, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 46, 1964, S. 227–308. Zum weiteren Umkreis die zahlreichen, mittlerweile kanonischen Arbeiten von Gerhard Oestreich, u. a. in: ders.: *Geist und Gestalt des frühmodernen deutschen Staates*, Berlin 1969; ders.: *Strukturprobleme der frühen Neuzeit*, hg. von Brigitta Oestreich, Berlin 1980; ferner Michael Stolleis: *Lipsius-Rezeption in der politisch-juristischen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*, in: *Der Staat* 26, 1987, S. 1–30.
- ⁷ Exemplarisch die große Ode (II,9) von Andreas Gryphius: *Ruhe deß Gemüthes*, in: ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 2. *Oden und Epigramme*, hg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1964, S. 53–55, oder Martin Opitz' *Lehrgedicht: Zlatna oder Getichte Von Ruhe deß Gemüthes*, leicht greifbar in ders.: *Gedichte. Eine Auswahl*, hg. von Jan-Dirk Müller (Reclams UB 361[4]), Stuttgart 1985, S. 75–108, zu den definitorischen Fixierungen gehörte (viel gelesen) Cicero, *de officiis* 1,20,69: „Vacandum autem omni est animi perturbatione, cum cupiditate et metu, tum etiam aegritudine et voluptate nimia et iracundia, ut tranquillitas animi et securitas adsit, quae aufferit cum constantiam tum etiam dignitatem.“

Heldenfiguren des barocken Trauerspiels, besonders des Märtyrerdramas,⁸ sondern bestimmte zum Beispiel auch das genau ausgemalte Porträt des standhaften ‚Weisen‘ im Erleidenshorizont des Dreißigjährigen Krieges bei Martin Opitz,⁹ ganz abgesehen von der durch und durch stoizistischen Färbung der beeindruckenden, autobiographisch zentrierten letzten Sonette von Paul Fleming.¹⁰

In diesem hier angedeuteten Interessenradius und Erörterungskontext hat wohl kein anderer deutscher Dichter der Epoche den Stoizismus so intensiv, so häufig und so dialektisch in Pro und Contra poetisch behandelt wie Jakob Balde, dies schon in seiner Odendichtung, wie die in der folgenden Übersicht allein im Blick auf stoizistische Allusionen im Titel verzeichneten achtzehn Poeme¹¹ beweisen, zu denen, wie schon Benno Müller erkannte,¹² vor allem das bisher kaum behandelte, äußerst schillernde ironisch-satirische *Encomium Torvitatis*

- ⁸ Exemplarisch Wilhelm Kühlmann: Der Fall Papinian. Ein Konfliktmodell absolutistischer Politik im akademischen Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts. Zuerst erschienen 1982, nun abgedruckt in ders.: Gelehrtenkultur und Spiritualismus. Studien zu Texten, Autoren und Diskursen der Frühen Neuzeit in Deutschland, hg. von Jost Eickmeyer u. a., Bd. 1–3, Heidelberg 2016, hier Bd. 2, S. 195–218; zur Seneca-Rezeption in anderer Perspektivik s. Stefanie Arend: Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins (Frühe Neuzeit 81), Tübingen 2003. Balde setzte sich in seinem Drama kritisch mit dem stoizistischen Heroismus auseinander, wozu lesenswert Barbara Bauer: Apathie des stoischen Weisen oder Ekstase der christlichen Braut? Jesuitische Stoa-kritik und Jacob Baldes Jephthias, in: Sebastian Neumeister/Conrad Wiedemann (Hg.): Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit, Bd. 2 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 14/2), Wiesbaden 1987, S. 453–474; ferner Katharina Grätz: Seneca christianus. Transformationen stoischer Vorstellungen in Andreas Gryphius' Märtyrerdramen *Catharina von Georgien* und *Papinian*, in: Neymeyr u. a. (Hg.): Stoizismus (Anm. 3), Bd. 2, S. 731–770.
- ⁹ Martin Opitz: Trostgedicht in Widerwertigkeit Deß Kriegs [2. Buch], in: ders.: Gedichte (Anm. 7), S. 51–72; vgl. dazu W. Kühlmann: Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation, Heidelberg 2001, bes. S. 50–52; dazu bes. auch Achim Aurnhammer: Martin Opitz' *Trost-Gedichte*: ein Gründungstext der deutschen Nationalliteratur aus dem Geist des Stoizismus, in: Neymeyr u. a. (Hg.): Stoizismus (Anm. 3), Bd. 2, S. 711–729.
- ¹⁰ Dazu Wilhelm Kühlmann: Selbstbehauptung und Selbstdisziplin. Zu Paul Flemings „An sich“; Sterben als heroischer Akt. Zu Paul Flemings „Grabschrift“, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 1. Renaissance und Barock (Reclams UB 7890), Stuttgart 1982, S. 159–175, abgedruckt in Wilhelm Kühlmann: Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Ästhetische und kulturgeschichtliche Dimensionen der frühneuzeitlichen Lyrik und Verspublizistik in Deutschland, hg. von Joachim Telle u. a., Tübingen 2006, S. 500–511; zu diesen Sonetten, Kühlmann aufgreifend, auch Barbara Neymeyr bzw. Jochen Schmidt, in: Neymeyr u. a.: Stoizismus (Anm. 3), Bd. 2, S. 787–805 bzw. S. 807–831.
- ¹¹ Dass Stoizistisches auch in anderen Oden Baldes eine Rolle spielt, ist selbstverständlich, dazu exemplarisch Thomas Baier: Sainte Geneviève als Stoikerin (Lyr. 3,4), in: Eckard Lefèvre u. a. (Hg.): Balde und Horaz (NeoLatina 3), Tübingen 2002, S. 171–182. Zu Baldes Auseinandersetzung mit dem Stoizismus im Überblick s. Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands, Wiesbaden 1976, bes. S. 215–218.
- ¹² Schon Müller verwies in seiner herausragenden kommentierten Ausgabe von Baldes *Carmina Lyrica* (München 1844) zur Stoizismuskritik Baldes auf dessen *Encomion Torvitatis*, so etwa S. 75–76.

(Lob der Grimmigkeit¹³) hinzuziehen ist,¹³ das gleich zu Beginn teils eindeutig scharfe, teils höchst ambivalente Ausfälle gegen die kynische Variante des radikalen Stoizismus artikulierte.¹⁴

Übersicht:

Baldes Oden mit einem (bereits im Titel erkennbaren) systematischen oder personal-biographischen Bezug zum Stoizismus

A *Opera Poetica Omnia* (1729), Bd. I: *Lyrice*

- 1 Lyr. I,3: Ode III. Thomae Mori constantia. S. 5–6.
- 2 Lyr. I,35: Ad Paullum Rivernam Stoicae Sectae. In Funere Alberti Rivernae Carissimi F. Primogeniti. Ode XXXV. Consolatio Stoica. S. 43–45.
- 3 Lyr. II,10: Ad Paullum Rivernam Et Canum Virniam, Stoicos. De moribus & naturae Sapientis. Ode. X. S. 66–68.
- 4 Lyr. II,34: Ad Wernerum Nusium Stoicum. Gaudium Sapientis. Ode XXXIV. S. 98–99.
- 5 Lyr. II,37: Ad Cl. Virum Domitum Bascaudum Stoicum. Cum de Alberti Wallensteinii, Fridlandiae Ducis, funesto exitu verba fecisset. Ode XXXVII. Malo viro nil prodesse. S. 102–103.
- 6 Lyr. III,12: Ode XII. Auctor à celeberrima Secta Stoicorum desciscit. S. 135–136.
- 7 Lyr. III,16: Ad Molardum Bucconem. Cur à Stoicis secesserit. Ode XVI. S. 142–143.
- 8 Lyr. III,23: Ad Bernardum Labrucium. Adspiranti ad Cynico-Stoicorum Sectam, difficultiae rei summam dignitatem proponit. Ode XXIII. S. 148–151.
- 9 Lyr. III,39: Ode XXXIX. M. P. Wigonis. Gravissima Considerationes de tranquillitate Animi, doctrina S. Pauli firmatas, Epicteti aliorumque Stoicorum verbosis sententiis praefert. S. 172–174.
- 10 Lyr. IV,29: Palinodia. Non abhorre se à quibusdam Stoicae Sectae scitis. Ode XXIX. S. 235–236 [Anrede an Riverna, S. 236].
- 11 Lyr. IV,30: And[r]eam Labienum, M. Labieni Consultissimi Viri Stoici F. Praecepta Vivendi Stoica. Ode XXX. S. 237–238.
- 12 Lyr. IV,31: Ad Christophorum Immolam. Stoicum. Ode XXXI. De se ipso. S. 239.
- 13 Lyr. IV,33: [A]d Albertum Murranum, Stoicum. Ode XXXIII. Verae Divitiae. S. 239–240.

B *Opera Poetica Omnia* (1729). Bd. 2: *Sylvae*

- 14 Silv. VII,5: V. Ad Lazarum Spieglerum. Cum eum Stoicâ Disciplinâ initiandum susciperet. Stoici Christiani Prima Lectio. Ode. S. 185–186.
- 15 Silv. VII,7: VII. Ad Lazarum Spieglerum Kalendis Aprilibus Anno. M.DC.XLII. Stoici Christiani Secunda Lectio. De risu Democriti. Ode. S. 190–191.

¹³ Die Werke von Balde werden hier zitiert nach der Gesamtausgabe (abgekürzt OPO): *Opera Poetica Omnia*. Bd. I–VIII, München 1729, Ndr., hg. und eingeleitet von Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand, Frankfurt a. M. 1990. Die antiken Texte werden mit Verfasseramen abgekürzt nach dem Verzeichnis in: Oxford Latin Dictionary (Repr. 1990).

¹⁴ Ebd. (mit den Textanhängen), Bd. 3, S. 357–405, Erstdruck zusammen mit Baldes *Dissertatio de studio poetico*, München 1658. Zum diesem Werk s. die Studie (merkwürdigerweise ohne Bezug zum Stoizismus-Thema) von Thomas Baier: Baldes satirische Dichtungslehre im Zeichen der *Torvitas*, in: Gérard Freyburger/Eckard Lefèvre (Hg.): Balde und die römische Satire (NeoLatina 8), Tübingen 2005, S. 245–255.

- 16 Silv. VII,14: XIV. Ad Simeonem Condylum Factionis Stoicae, quam mansuetiorem vocant, Candidatum. Carmen Saturnalium: In quo declarat Auctor non esse ab hujus Sectae [in OPO falso: Selectae] instituto alienum Ridere. S. 205–209.
- 17 Silv. VII,15: XV. Ad Andream Germanicum Tyrolensem. Adversus Criticorum, ex Stoica Disciplina arcanum. Ode. S. 209.
- 18 Silv. IX,12: AD Clarissimum Virum Gasparem Barlaeum. Ode XII. Placita Monacensis Stoa. S. 313–316.

Dass mit diesem Thema und seinem Figurenarsenal (im Mittelpunkt Diogenes von Sinope)¹⁵ immer wieder auch Probleme der christlichen Askese und mönchischen Lebensführung mitbedacht waren, ist anzunehmen, muss aber hier ausgeklammert bleiben. Horaz selbst bot an nicht wenigen Stellen seines Oeuvres anregende Beispiele der kritischen Auseinandersetzung mit dem Kynismus bzw. Stoizismus (etwa Sat. 1,3; Ep. 1,17).

Überblickt man das hier skizzierte thematisch kohärente Odenkorpus Baldes (angeführt mit der Nummer der obigen Übersicht), lassen sich im Groben unterscheiden:

- a) Das stoizistisch gefärbte Heldenporträt am Beispiel des Thomas Morus (Nr. 1),¹⁶ dazu kontrastiv die an einen ‚Stoiker‘ gerichtete Auseinandersetzung mit Walensteins Tod (Nr. 5),¹⁷ begleitet von literarischen Porträts des *Sapiens* (Nr. 3 und 4);
- b) diverse Verarbeitungen und Adaptionen stoizistischer Argumentationssysteme wie in Nr. 2 die *consolatio* beim Kindestod¹⁸ oder in Nr. 9 im Widerspiel von Epiktet und Paulus zum Problem einer christlichen *tranquillitas animi*;¹⁹ dazu

¹⁵ Die folgenden Ausführungen sind, was Diogenes betrifft, also hinzunehmen zu meiner Studie: Weiser oder Narr? Zur Topik der Diogenes-Darstellungen in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit, besonders zu Hans Sachs, in: *Fortunatus, Melusine, Genovefa*. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der Frühen Neuzeit, hg. von Dieter Breuer u. a. (Beihefte zu Simpliciana, Beiheft 6), Bern u. a. 2010, S. 53–68, hier weitläufige Hinweise zur Quellen- und Forschungsliteratur seit der Antike. Zu Diogenes im Kontext des antiken Kynismus s. Malte Hossenfelder: Antike Glückslehren. Quellen zur hellenistischen Ethik in deutscher Übersetzung. Aktualisiert und mit einem Geleitwort von Christof Rapp (Kröners Taschenausgabe 424), Stuttgart ²2013, S. 17–31.

¹⁶ Dazu Schäfer: Deutscher Horaz (Anm. 11), S. 205–210; Baldes oberschwäbischem Ordensbruder Johannes Bisselius (1601–1682) ist ein Thomas-Morus-Drama zuzuschreiben, dessen Perioche (Ingolstadt 1631) erhalten ist und im Anhang abgedruckt ist von Johannes Bisselius: *Deliciae Veris* – Frühlingsfreuden. Lateinischer Text, Übersetzung, Einführungen und Kommentar, hg. von Lutz Claren u. a. (Frühe Neuzeit 180), Berlin/Boston 2013, S. 739–750.

¹⁷ Dazu Wilhelm Kühlmann: „Magni fabula nominis“. Jacob Baldes Meditationen über Walensteins Tod, in: Gedichte und Interpretationen, Bd. 1 (Anm. 10), S. 187–197.

¹⁸ Zum Problemkomplex s. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: Der Stoiker Jakob Balde (1603–1668), in: ders.: Das Problem des Todes in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts (Palaestra 171), New York/London 1970 [Leipzig 1931], S. 110–121.

¹⁹ Dazu gründlich Klaus Döring: Jakob Balde über Epiktet und sein Encheiridion, in: *Philologia Classica* 13, 2018, S. 141–150.

weitere dogmatische Teilsektoren in Nr. 11–13 (Fragen der Lebensführung und Güterentwertung);

- c) mehr oder weniger scharfe Absagen an den Stoizismus in Nr. 6–8 (besonders interessant Nr. 6),²⁰ dazu auch variierend Nr. 14 und 15;
- d) Widerruf (Nr. 10) der totalen Absage an den Stoizismus, dazu Vermittlungsversuche und Verarbeitungen von Maximen stoizistischer Lebenshaltung und Lebensführung in Nr. 16–18, wobei in Nr. 18 (an G. Barlaeus in Amsterdam) Balde und seine Münchener Gruppe als „Monacensis Stoa“ bezeichnet werden.

Balde und seine schillernde Behandlung des Stoizismus im Ganzen des Oeuvres bieten Stoff für ein noch ausstehendes Buch, hier beschränkt auf die Vorstellung einer sprachlich stellenweise intrikaten und in Konzeption wie Tonfall spektakulären Ode, geschrieben in alkäischen Strophen (genau 100 Verse!) mit dem Ziel einer harschen Absage nicht nur an den akademisch-philosophischen, sondern zunächst auch an den ‚kynischen‘ Stoizismus (Nr. 8). Es kann dabei um nicht mehr gehen als um eine erste Annäherung im obligaten Versuch einer Übersetzung (die gliedernden Absätze stammen von mir), in einigen kommentierenden Bemerkungen und in den Grundzügen einer ersten Interpretation.

AD BERNHARDUM LABRUCIUM.

Adspiranti ad Cynico-Stoicorum Sectam,
difficillimae rei summam dignitatem pro-
ponit.

Si vis, LABRUCI, vivere Stoicus:
Inquire primum munia nobilis
Moreisque Sectae: ne sinistram
Clazomenes tibi vellat aurem.

- 5 Sessor futurus perpetuum, nigra
E fronde taxi deprime Porticum.

An Bernhard Labrucius.

Als er sich der kynisch-stoischen Schule zuwen-
den wollte, legt er ihm die höchste Würde dieser
sehr schwierigen Angelegenheit dar.

Wenn du, Labrucius, als Stoiker leben willst, er-
forsche zunächst die Verpflichtungen und Lebens-
weisen der edlen Sekte, damit nicht der Gott aus
Klazomenai dich am linken Ohr zupft.

In Zukunft bist du auf Dauer nur Zuschauer, füh-
re herab eine Säulenhalle aus schwarzem Taxus-

²⁰ Vgl. dazu die schöne Versübersetzung von Max Wehrli in: Jacob Balde: Dichtungen. Lateinisch und Deutsch, in Auswahl hg. und übersetzt von dems. Köln, Olten 1963, S. 54–57, damit ist zu vergleichen die Übersetzung in: Renaissance. Ausgewählte Dichtungen von Jacob Balde, uebertragen von Johannes Schlott und Martin Schleich, München 1870, S. 129–131. Zu dieser Ode ausführlich Stefanie Arend: „Nec Lapis esse volo“ – „Und kein Stein will ich sein“. Zum antistoischen Affekt in der Lyrik Jakob Baldes, in: Thorsten Burkard u. a. (Hg.): Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur Wiederkehr seines 400. Geburtstages (Jesuitica 9), Regensburg 2006, S. 153–165; zur Kritik der Stoa in Baldes *Jephthias* s. Bauer: Apathie des stoischen Weisen (Anm. 8).

4 Clazomenes] Gemeint ist wohl Apollo als Gott der Kultur und Gesittung nach seinem Heiligtum in der ionischen Stadt Clazomenae.

4 vellat aurem] Ähnlich Vergil, Ecl. 6,4–5: „Cynthus aurem vellit et admonuit.“

6 e fronde taxi] Nadeln und Samen der Eibe galten als giftig: „nocentes“ (Vergil, G. 2,257); auch wurde der Baum mit der Unterwelt assoziiert (Ovid, Met. 4, 432).

6 Porticum] Die Halle, der Säulengang der Stoa: „porticus Stoicorum“ (Cicero, Luc. 75).

- Nec, siquis ingenti liburno
 Manlius, hexaphorove vectus
 Lucullus adstet; vel Macetum Deus
 10 Regale spirans praetereat, Jovi
 Surges. apricanti rogabis
 Cedere, dimidioque soli.
 Squalore deges obsitus, & sciens
 Foetere docte. Vestis, Achaicae
 15 Lodex abollae. pera, qualis
 In scapulis Cynici pependit.
 Vis & trinodi fuste nocentius
 Prodesse vulgo? sutile Dolium,
 Tuique testam vix capacem
 20 In poplites duplicatus intra.
 Clamosus ex hac omnibus immine
 Conviciator. moribus asperis
 Accedat impexusque crinis,
 Et facies cariosa rugis:
 25 Quales anilis simia scalperet
 Sidente bucca. praeterea Ceres
 Semesa. flos farris canini:
 Musque nigrae parasitus Ollae, &
 Quae prima dos est, intolerabilis
 30 Contemptus auri. Sin lubet egredi:
 Morosus emolire passum,
 More domum Cochleae ferentis:
 Claroque solem quaerere de die
 Usus lucernae subsidio stude.
 35 Sed cur fatigeris? Viator
 Currat ARISTOTELES Athenas:

laub. Wenn ein Manlius mit seinem Riesenvehikel oder ein Lukull in einer Sechsmänner-Sänfte da ist oder der Gott der Makedonen, eine königliche Aura ausstrahlend, vorbeigeht, [10] stehst du nur vor dem himmlischen Jupiter auf und wirst, wo und wenn die Sonne scheint, ihn darum bitten, ihr zur Hälfte aus dem Wege zu gehen. Leben wirst du, von Schmutz bedeckt und als Wissender, belehrt vom Gestank. Deine Bekleidung eine Decke aus einem Reisemantel aus Achaia. Ein Ranzen, wie er von den Schultern des Kynikers hing. Und du willst dem Volke nützen, bedrohlicher durch deinen dreigliedrigen Knüppel? Komm hinein in das geflickte Fass, wenn du zwischen den Knien die Decke gefaltet hast, die dich kaum fasst. [20] Lauthals schreie daraus alle bedrohlich mit Scheltworten an. Dem harschen Betragen sollen hinzukommen das ungekämmte Haar und ein Gesicht, das von Runzeln zerfurcht ist, als ob sie ein alter Affe eingeritzt habe, wo seine Backe sitzt. Außerdem halbgeessenes Brot, das Beste vom Hundekuchen, und eine Maus als Mitesser am schwarzen Topf und, was die erste Begabung ist, die Verachtung des unausstehlichen Goldes. Wenn es herauszugehen beliebt, [30] mäßige schlecht gelaunt deinen Schritt wie eine Schnecke, die ihr Haus trägt. Und wenn du wie gewöhnlich am helllichten Tag nach der Sonne fragst, nimm eine Laterne zu Hilfe! Aber warum solltest du dich abmühen? Soll doch Aristoteles auf seiner

- 7 liburno] Eine Sänfte nach Art eines komfortablen Segelschiffs, genannt nach einer Region im heutigen Kroatien, hier nach Juvenal, Sat. 3,240–241: „Si [...] vehetur diues et ingenti curret super ora Liburna.“
 8 Manlius] Bekannter Name der römischen Geschichte, hier verallgemeinernd metonymisch gebraucht, vielleicht nach Manlius Torquatus (Livius 8,7).
 8 hexaphoro] Auffälliger lexikalischer Graezismus; eine von sechs Männern getragene Sänfte; so mehrmals wörtlich bei Martial (2,81,1; 4,51,2: „vectus es hexaphoro“; 6,77,10).
 9 Lucullus] Der für sein reiches Luxusleben sprichwörtlich bekannte römische Patrizier, Politiker und Feldherr L. Licinius Lucullus (117–56 v. Chr.).
 9 Macetum Deus] Alexander d. Gr.; sprachliche Nebenform für ‚Macedonum‘.
 10 Jovi] Der Göttername Jupiters metonymisch (nicht ungewöhnlich) auch für Himmel und Sonne.
 11–12 rogabis cedere] Nach der bekannten Anekdote bei Diogenes Laertius 6,38.
 13 squalore ... obsitus] Wie z. B. Livius 2,23,3.
 15 abollae] Dazu s. u. in der Interpretation.
 18 sutile] Verständnis und Übersetzung problematisch.
 19–20 testam ... duplicatus] Nach Diogenes Laertius 6,22; dazu s. u. in der Interpretation.
 26 Ceres] Mythologische Metonymie für das Getreide.
 28 parasitus Ollae] Nach der Anekdote bei Diogenes Laertius 6,40.
 34 lucernae subsidio] Abgewandelt nach der Anekdote bei Diogenes Laertius 6,41.

ZENONIS induratus ore.
 Nec gemitum pede pressus edit.
 Inter tonanteis tu quoque machinas,
 70 Lapsumque fulmen stabis, ut antea.
 Immotus, & perstabis usque, immobilior Siculo Peloro,
 Ceu viva rupes. seu jaculis pluat
 Seu ningat hastis: impavido necis,
 75 Et tauriformi cuncta vultu
 Despicies, metuendus ipsis
 Quandoque Fatis. fortis opinio
 Necat dolores. Finge proboscidem
 In tempus impactam, aut equino
 80 Verbere contremuisse coxas;
 Dices: quis, ohe, me lepidus culex
 Momordit? ictu laesus arundinis,
 Qua vim luporum pastor arcet;
 Scirpus, ió, habet iste nodum,
 85 Constans severa fronte jocaberis.
 Nimbo madentis sub scaphii quoque
 Paratus impleri; vel instar
 Andabatae tenebras secantis,
 Transibis imbrem, multa loquentium,
 90 Et officinas Litis; inobsequens
 Angore, vel cura gravari.
 Haec animo: bene mî dederunt
 Zenoniani vivere. nil amo,
 Nil concupisco: non gemo, non fleo,
 95 Non expavescō. Dii beati
 Haud aliter super axe vivunt,
 Divumque Rector. Si potes, & tuum,

geworden ist aus dem Munde des rauhen Zenon. Und im Strammstehen gibt er keinen Seufzer von sich. Auch du selbst wirst unter donnernden Geschützen und im Blitzschlag stehen, wie vorher, [70] unbewegt, und wirst weiterhin stehen bleiben, unbeweglicher als das sizilische Peloron, gleichsam wie ein lebender Fels, ob es nun von Speeren regnet oder von Lanzen schneit. Mit einer Miene ohne Todesangst und ähnlich einem Stier wirst du auf alles herabblicken, irgendwann sogar selbst dem Schicksal fürchterlich. Eine tapfere Einbildung tötet die Schmerzen. Stell dir einen Elefantenrüssel vor, der gegen die Schläfe schlägt oder dass die Hüften erzittern vom Hufschlag eines Pferdes. [80] Du wirst sagen: „Aha, welche niedliche Mücke hat mich gebissen?“ Getroffen vom Schlag eines Stocks, mit dem der Hirt die Gewalt der Wölfe abwehrt, wirst du standhaft mit ernsthafter Miene scherzen. „O, diese Binse hat einen Knoten.“ Selbst unter der Wolke eines tiefenden Nachtgeschirrs, bereit, davon angefüllt zu werden, oder wie ein blind dahertappender Andabate wirst du den Platzregen der Geschwätzigen und die Werkstätten des Streites durchschreiten, [90] nicht willens, von Angst und Sorge beschwert zu werden. Dies im Kopf: Männer wie Zenon gaben mir den rechten Rat zu leben. Ich liebe nichts, ich wünsche nichts, ich seufze nicht, ich weine nicht, ich fürchte mich nicht. Die seligen Götter im Himmel und der Herrscher der Götter leben nicht anders.

- 66 Speusippus] Neffe Platons und Leiter der Akademie, passt eigentlich nicht in die Reihe der strengen Stoiker; s. Diogenes Laertius 4,1.
 67 Zenonis ... ore] Zu Zenon (333–261 v. Chr.). s. Nickel (wie zu V. 66, S. 16–40); Diogenes Laertius 7,1.
 68 pede pressus] Problematische Übersetzung.
 72 Siculo Peloro] Vorgebirge der Insel Sizilien.
 73 jaculis pluat] Metapher ähnlich wie bei Statius, Theb. 8,416–417: „concurrent hastae, stridentia fundae saxa pluunt.“
 74 impavido necis] Dazu s. u. in der Interpretation.
 77 fortis opinio] Dazu s. u. in der Interpretation.
 81 culex] Gewiss mit Anspielung auf das in der *Appendix Vergiliana* erhaltene Kleinepos *Culex*.
 86 scaphii] In der Bedeutung von ‚Nachttopf‘ wie Martial 11,11,6; Juvenal 6,264.
 88 Andabatae] Bezeichnung für Gladiatoren, die mit einem Helm ohne Öffnung und deshalb wie Blinde kämpften; der Begriff findet sich bei Cicero, Ep. 7,10,2.
 93 Zenoniani] S. o. zu V. 67.
 96 super axe] ‚Axis‘ für ‚Himmel‘ ähnlich wie Vergil, A. 2,512; 6,790: „caeli ventura sub axem“; Ovid, met. 6,175.
 97 Divum Rector] Ähnlich wie Catull 64,204: „caelestum ...rector“; Ovid, met. 1,668: „superum rector“.

100	BERNARDE, jam nunc propositum cupis Urgere, rescribes. quotannis Conveniam, & <i>Silicem</i> videbo.	Wenn du, Bernhard, auf diesem deinen schon jetzt gefassten Vorsatz beharren kannst und willst, wirst du mir dies zurückschreiben: Jährlich werde ich mit dir zusammenkommen und den Kiesel- stein besichtigen. [100]

Wie in den Absätzen meiner obigen deutschen Fassung ersichtlich, lässt sich die Ode in zwei kleine, mit Apostrophe des Adressaten gekennzeichnete Rahmentteile (V. 1–4, 97b–100) gliedern, die zwei große quasi didaktische, thematisch differenzierte Mittelgruppen (V. 5–42a, 55–97a; Neueinsatz in V. 55 wieder markiert durch Apostrophe des Adressaten und ein energisch absetzendes „At“) umfassen, welche durch eine gedanklich scharf kontrastierte eingeschobene Passage (V. 42b–54) getrennt sind. Dem angesprochenen ‚Du‘ steht hier sehr deutlich ein adversativ gemeintes „Nos“ (V. 42b) gegenüber, das in kollektiver Metapher die im nachdrücklichen Widerspruch artikulierte Position Baldes festschreibt. Über den angesprochenen (wie so oft bei Balde im Pseudonym oder Anagramm verborgenen) Adressaten ist nichts bekannt; es könnte sich wie auch in vielen anderen Gedichten (z. B. Übersicht, Nr. 14 und 15) um Schüler oder Studierende (oder jüngere Ordensbrüder?) aus Baldes Umgebung handeln (darauf deutet der vertrauliche Vorname in V. 98), die, in einem ‚regressiven‘ Schub, für die asketischen und weltabgewandten Züge des älteren, ja sogar des kynischen Stoizismus schwärmen. So entwirft Balde das zeitgenössisch spürbare oder auch nur fiktive Paradigma einer ‚Aussteiger‘-Mentalität etwa solcher Art, wie Balde sie auch zu Beginn seines *Torvitatius Encomium* als Modeerscheinung, jedoch in höchst schillernder Leserlenkung umschrieben hat (V. 4–5), hier zu Beginn (V. 4–5, in einem kurzen Vorspann S. 357) merkwürdigerweise doxographisch ganz auseinanderstrebende, aus den Schriften Ciceros wohlbekannte Systeme kombinierend, die des hedonistisch gesonnenen Aristipp aus Kyrene (ca. 435–366 v. Chr.) und die des altstoisch-strengen Gründervaters Zenon aus Kition (333–261 v. Chr.), der auch in unserer Ode (V. 67) aufgerufen wird: „Mox in Aristippi cryptam, ac praecepta relabi, | Zenonisque Scholam magna & praeclara monentis“ (‚Bald in den Keller und zu den Vorschriften des Aristipp und zur Schule Zenons zurückzugleiten, der Großartiges und Berühmtes anmahnt.‘).²¹ Dem gesellt sich in der Satire wenige Verse später unter Abschnitt „I.“ ein ausführliches satirisches, stellenweise jedoch mit sensationell offener Sympathie getränktes Porträt (S. 358–359) des Diogenes Cynicus aus Sinope (ca. 410–320 v. Chr.) das sich im Detail der Moti-

98–99 propositum ... urgere] Die Junktur des Verbs wie Horaz, Sat. 2,7,6–7: „pars hominum vitiiis gaudet constanter et urget | propositum.“

100 *Silicem*] Metaphorisch für den Zustand seelischer Verhärtung des Menschen im ganzen oder besonders des Herzens im Gegensatz zur natürlichen Menschlichkeit; so diskutiert auch bei Cicero, Tusc. 3,12: „Humanum id quidem, quod ita existumas. Non enim silice nati sumus, sed est naturale in animis tenerum quiddam atque molle, quod aegritudine quasi tempestate quatitur [...]“. Im erotischen Diskurs auch hier „silix“ für das ‚steinerne Herz‘; vgl. Tibull 1,1,64: „neque in tenero stat tibi corde silex.“

²¹ Balde: OPO (Anm. 13), Bd. 3, S. 357. Hiernach auch die Seitenangaben im laufenden Text.

ve und Formulierungen eng mit unserer Ode berührt und hier in aufschlussreichen kleinen Auszügen zitiert werden soll:

Vultus speluncis similes, latebrisque ferarum;
Certe diversos communi a plebe requiro.
[...]

Exemplo tibi sit naturae factus [ad] unguem
Diogenes Cynicus. Quidnam sapientius illo
Terra Pelasga tulit, bimarisque incincta Corinthus?
Atqui paedorem canis, illuviemque professus,
Nullis imperiis, nullique obnoxius Aulae,
Terruit ipsosmet terrenteis; armaque inermis
Stravit, & evertit, vili male tectus abolla.
Per plateas gradiens, veluti *latrator Anubis*,
Publica mordaci laceravit crimina rictu.

Aspice projecto recubantem in stramine, Sodes,
Magnum habitatorem testae brevis, et gyrandae,
Quo sors cumque velit. Solio non sedit in alto
Celsius Arsacides Gyrus, nec purpura Croesi:
Nec post devictum Macedo Babylonius Orbem.

Ejus palliolum, pertusamque undique laenam;
Et peram, & baculum; medioque die laternam
Inquirentem homines, cultrumque, Scyphumque, manumque
Cochlear, oblatae Persarum praefero gazae.

Ejus doliolum non aequent omnia Bacchi
Dolia, quae quondam domitis avexerat Indis. (S. 358)

(Versuch einer Übersetzung):

Ich suche Gesichter, Höhlen ähnlich und den Schlupfwinkel wilder Tiere, ganz verschieden vom gemeinen Volk. [...] Der *Kyniker Diogenes* sei dir zum Beispiel, gemacht genau nach der Natur. Was an Weisheit Größeres als jener wies die griechische Erde auf und das von zwei Meeren umgürtete Korinthus? Und doch bekannte er sich zum Gestank eines Hundes und zu dessen Schmutz; keiner Herrschaft und keinem Hof erbötig, schreckte er selbst die, die Schrecken verbreiten, und waffenlos streckte er die Waffen zu Boden und kehrte sie um, kaum bedeckt von einem billigen alten Mantel. Über die Plätze stolzierte er wie der *bellende Hund Anubis*,²² verbiss mit wütendem Maul öffentliche Vergehen.²³ Siehe bitte, wie er ruht²⁴ auf hingestreutem Stroh, den großen Besitzer einer kurzen Decke, in die er sich wickelte, wie auch immer es das Schicksal wollte. Nicht saß auf seinem hohen Thron erhabener der Arsacide Cyrus, nicht der Purpur eines Croesus, auch nicht der in Babylon herrschende Makedone [Alexander], der die Welt erobert hatte. Sein Mäntelchen, seinen allerorts durchlöchernten Umhang, seinen Ranzen und seinen Stab, und ihn, der mittags mit einer Laterne Menschen suchte, und sein Küchenmesser, seinen Becher und seine Hand, die als Löffel diente, ziehe ich allen angebotenen Schätzen Persiens vor. Seinem Fässchen sind wohl nicht zu vergleichen alle Fässer des Bacchus, die er einstmals aus dem besiegten Indien herbeigebracht hatte.

²² Wohl nach dem „latrator Anubis“ bei Vergil, A. 8,698.

²³ Vgl. Horaz, Ep. 1,17,18: „mordacem cynicum“.

²⁴ Anspielung auf Vergil, Ecl. 1,1,1: „tu patulae recubans sub tegmine fagi“.

An einem Darstellungsmoment der Ode, dem wörtlichen Bezug auf Diogenes, der seine elende Decke (aus einem alten Reisemantel, V. 14–15) faltet und damit ‚verdoppelt‘ (V. 19–20: „testam duplicatus“) lässt sich nachweisen, dass Balde die einschlägige Passage des Diogenes Laertius, vielleicht auch durch andere Quellen vermittelt, gelesen und wörtlich zitiert hat (hier in deutscher Übersetzung): „Er war es nach einigen, der zuerst seinen Mantel durch Übereinanderschlagen gleichsam verdoppelte, um jedem Bedarf zu genügen und auch das Bett zu ersetzen.“²⁵ Der von Balde im *Encomion Torvitatis* schon zu Beginn angeschlagene ironische oder sogar sarkastische Ton, dort aber bald mit Anerkennung für Diogenes’ aufmüpfigen Freimut gegenüber den Mächtigen durchsetzt, prägt mit der höchst hintergründigen Formulierung „summam dignitatem proponit“ auch den Untertitel unserer Ode. Sie nimmt in der Gesamtkonzeption die Umriss eines poetischen Lehrbriefes an, insofern typologisch sehr locker an die Apostrophe Ciceros an seine Sohn Quintus zu Beginn von *De officiis* oder auch an Senecas *Episteln* oder Horaz’ *Episteln* erinnernd, angedeutet auch am Schluss in der Aussicht, vom Adressaten in brieflicher Antwort (V. 99: „rescribes“) eine Nachricht über den (gegebenenfalls erschreckenden) Erfolg der angestrebten umstürzenden Lebensreform zu erhalten. Wer der anekdotischen Spur des Diogenes Laertius weiter nachgeht, stößt auf den doch überraschenden Befund, dass Balde im ersten Teil seiner Ode wie auch in manchen Versen des *Torvitatis Encomium*, dem Kyniker-Porträt, offenbar zurückgreift und für den Kenner jedenfalls anspielt auf ein analoges Versporträt des kynischen ‚Hundes‘ von Martial (4,53); diese offenkundige praetextuelle Interferenz wird deutlich markiert durch die beiderseitige Verwendung entlegenen Vokabulars (Ode, V. 15: „abollae“ – Martial, V. 5: „nudi ... abolla grabati“). Um Übernahmen, aber auch Amplifikationen Baldes und damit seinen aemulativen literarischen Gestus vor dem Hintergrund eines namhaften, von ihm auch sonst oft benutzten antiken Autors zu beleuchten,²⁶ möchte ich das Epigramm Martials samt einer deutschen Übersetzung der weiteren Explikation der Ode voranstellen:

Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae
 Pallados et templi limina, Cosme, novi
 cum baculo peraque senem, cui cana putrisque
 stat coma et in pectus sordida barba cadit,
 cerea quem nudi tegit uxor abolla grabati,
 cui dat latratos obvia turba cibos,
 esse putas Cynicum deceptus imagine ficta:
 non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? Canis.

²⁵ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen. In der Übersetzung von Otto Apelt [...]. Sonderausgabe der 3. Auflage 1990 (Philosophische Bibliothek 53/54), Hamburg 1998, S. 305.

²⁶ Man wird bedenken, dass Martial unter den Jesuiten seit der berühmten Martial-Ausgabe (1599 u.ö.) des in Augsburg und München wirkenden Jesuiten Matthäus Rader (1561–1634) kanonischen Rang einnahm.

Ihn, den du oft im Innern unsers Pallas-Tempels
 und auch beim Tor des neuen Tempels siehst, mit Stab
 und Ranzen, Cosmus, jenen Alten, welchem grau und wirr das Haar zu Berge steht
 und dem der ganz verschmutzte Bart bis auf die Brust herunterfällt, den statt'ner Frau
 des nackten Bettes gelblichgraue Decke deckt,
 und dem die Menschenmenge, wenn sie ihm begegnet, Hundekuchen gibt;
 du glaubst, vom falschen Eindruck angeführt, das sei ein Kyniker.
 Ein Kyniker ist dieser, Cosmus, nicht. Was denn? Ein Hund.²⁷

In seiner hier behandelten Ode malt Balde nach der kurzen Einleitung dem Adressaten aus, was künftig sein Schicksal sein werde, wenn er der avisierten ‚kynisch-stoischen Sekte‘ (im ersten Großteils des Poems, V. 5–42a, geht es nur um die Kyniker) folgen werden. Als bloßer und ewiger Zuschauer des Lebens (wie ein „sessor“ im Theater) soll er den hohen „Porticus“, also die Säulenhalle der Stoa (*porticus Stoicorum*, Cicero, Luc. 75; Horaz, sat. 2,3,44), zu einem Säulenumgang aus dem Laub des schwarzen Taxus, der poetisch mit Gift, Tod und Unterwelt assoziiert werden konnte, ‚erniedrigen‘ oder ‚herabführen‘ (Verständnis und Übersetzung bleiben an dieser Stelle problematisch; vgl. hier und zum Folgenden immer auch den obigen Kommentar.) Anschließend werden, syntaktisch sorgfältigst variiert, in direkter futurisch-konstatierender, biographisch simulierender Anrede („surges“, „deges“, V. 11, 13; ähnlich V. 35–41), im quasi experimentellen Imperativ („deprime“, V. 6; „intra“, „immine“, V. 20, 21, auch gegen Ende des Absatzes: „emolire“, „stude“, V. 31, 34), auch im Optativ („accedat“, V. 23) oder im asyndetischen Wortmosaik (V. 26–30) äußere Attribute, markante Stereotype oder Anekdoten zum Gemälde einer Haltung und Lebensweise addiert, wodurch der angesprochene Adressat, so Balde in beißend ironischer Anrede, in Schmutz und Gestank „gelehrt“ werden wird (V. 13–14). Schon beim ersten Exempelkomplex bietet, wie auch später, ohne dass der Name genannt wird, Diogenes von Sinope das allseits bekannte Modell. Denn auch der sich im Geist des Poems in diese Figur verwandelnde Adept wird nicht nur vor Reichen und Mächtigen nicht aufstehen (dafür stehen metonymisch die Namen Manlius und Lucullus), sondern auch nicht vor dem Makedonenkönig (Alexander), den er nur darum bitten wird, aus der Sonne zu treten (nach Diogenes Laertius 6,38). Balde akkumuliert Erniedrigendes, Verachtetes und Kurioses, um die Denk- und Lebenssphäre des gemeinten Paradekynikers vorzuführen: den Schmutz und Gestank (V. 13–14), den alten Mantel (V. 14–15 wohl nach Martial 4,53,5, dazu s.o.), den stereotypen Ranzen samt Stock oder Stab (V. 15–16), das Fass als Wohnstatt und die alte gefaltete Bettdecke (V. 18–20, wie gesagt genau nach Diogenes Laertius 6,22), doch in anderer Bewertung als in der oben zitierten Passage aus dem *Torvitatis Encomium*. Dazu kommen Vorstellungen des wirren Haares (V. 23), der nach Affenart zu einer Grimasse verzerrten Runzeln im Gesicht (V. 24–25), die elenden Mahlzei-

²⁷ Text nach M. Val: *Martialis Epigrammata. Recognovit* [...] W. M. Lindsay. Editio Altera, Oxford 1929, unpag. Die Übersetzung nach Martial: *Epigramme*, aus dem Lateinischen übertragen und hg. von Walter Hofmann, Frankfurt/M., Leipzig 1997, S. 175.

ten, bei der die Mäuse als willkommene Schmarotzer gelten (V. 26–28, nach Diogenes Laertius 6,40). Was hier als Typus vorgeführt wird, widerspricht genau den Empfehlungen, die Seneca in seinen bekannten *Ad Lucilium Epistulae Morales* für den wahren Philosophen formulierte, welcher gemäß der ‚Natur‘ dem gedeihlichen Zusammenleben und der ‚Humanität‘ dienen sollte. Die Passage (Ep. 1,5,2 und 4) sollte bei Baldes Versen im Geiste mitgelesen werden:

Asperum cultum et intonsum caput et neglegentiolem barbam et indictum argento odium et cubile humi positum, et quicquid aliud ambitionem peruersa uia sequitur, euita. [...] Hoc primum philosophia promittit, sensum communem, humanitatem et congregationem: a qua professione dissimilitudo nos separabit. Videamus, ne ista, per quae admirationem parere uolumus, ridicula et odiosa sint. Nempe propositum nostrum est secundum naturam uiuere: hoc contra naturam est, torquere corpus suum et faciles odisse munditias et squalorem appetere et cibis non tantum uilibus uti sed tetris et horridis.²⁸

Zu den Signaturen eines äußeren bzw. inneren Habitus gehören in Baldes Ode selbstverständlich die Verachtung von Gold und Geld (V. 29–30), auch das bewusst ehrgeizlose, langsame und träge Auftreten nach Art einer Schnecke samt Schneckenhaus (V. 30–31; man denkt an aktuelle Parolen der ‚Entschleunigung‘, ins Groteske verstärkt V. 37–40), kontrastiert mit dem als „viator“ berufenen Aristoteles (V. 35–36), dazu die bekannte Anekdote (hier allerdings abgewandelt), in der Diogenes bei hellem Tag mit einer Laterne diesmal nicht ‚nach einem Menschen‘, sondern nach der Sonne sucht (V. 33–34, nach Diogenes Laertius 6,41). Im Druck ist bei Balde wie auch hier durch Kursivierung ausgezeichnet am Schluss des ersten gedanklichen Abschnitts das Fazit mit dem Verbum „stupere“, verstärkt mit einer feierlichen Formel Vergils (V. 41). Obwohl die Haltung der erstarrten Affektlosigkeit bzw. unterdrückten Emotionalität eigentlich gar nicht zum Profil des oft erregten und schimpfenden, höhnnenden und lärmend provozierenden Diogenes Cynicus passt, nimmt Balde eine Nahtstelle und Dichotomie des Poems in Kauf, indem er zwei Richtungen des alten Stoizismus in poetisch-satirischer Rede kombiniert und zurückweist: im ersten Hauptteil der Ode die Lebensform der Kyniker, im zweiten Hauptteil die aller affektiven Mitmenschlichkeit abholden Philosophie der radikalen Stoizisten. Das kursiv gesetzte, ungemein lapidare, of-

²⁸ Zitiert mit der Übersetzung nach L. Annaeus Seneca: *Ad Lucilium Epistulae Morales* I–LXIX, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Manfred Rosenbach (Philosophische Schriften 3), Darmstadt 1980, S. 22–25: „Ruppige Kleidung, ungeschnittenes Haupthaar, vernachlässigten Bart, dem Geld erklärten Hass, Nachtlager auf der Erde und was immer sonst dem Ehrgeiz auf verkehrtem Wege folgt, meide. [...] Das zuerst verspricht die Philosophie, Gemeinsinn [besser die Übersetzung: ‚gesunden Menschenverstand‘, W. K.], Freundlichkeit und Zusammengehörigkeitsgefühl. Von dieser Ankündigung wird uns Andersartigkeit trennen. Sehen wir zu, dass nicht das, womit wir Bewunderung hervorrufen wollen, lächerlich und hassenswert wird. Natürlich, unser Vorsatz ist es, der Natur gemäß zu leben: das ist wider die Natur, zu quälen seinen Körper, selbstverständliche Sauberkeit als widerwärtig zu empfinden, Ungepflegtheit als erstrebenswert anzusehen und nicht nur einfache Nahrung zu sich zu nehmen, sondern widerwärtige und scheußliche.“

fensichtlich strukturierende „*stupere discas*“ (V. 41) soll korrespondieren mit den späteren, ebenfalls kursivierten Kernbegriffen, die lebensfeindliche Gefühlskälte und seelische Erstarrung kennzeichnen: „*lapidosus Hermes, | Et Truncus*“ (V. 56–57) und am Schluss „*Silicem*“ (V. 100), wozu auch die Junktur „*viva rupes*“²⁹ hinzuzunehmen ist (V. 74).

Diesen beiden Hauptteilen wird, in beide Richtungen kritisch verweisend, in der recht kurzen eingeschobenen Rede eines ‚Wir‘ (V. 42–54) als der Stimme des Widerspruchs die Alternative eines abwechselnd glücklichen und kummervollen Lebens („*beati-miseri*“, V. 43–44) entgegengehalten. Balde evoziert das affektive Auf und Ab in einer gedrängten Fülle syntaktisch kurzer, meist antithetischer Kennzeichnungen: in Lachen und Weinen, in Freuden und Schmerzen, in Hoffnung und Furcht, in Lust, Zorn und Liebesregungen, fern allen elitären Anwandlungen, denn dieses ‚Wir‘ möchte ‚mit dem Volk‘ („*cum plebe*“, V. 50) weinen und traurig sein, etwa wenn ein Kind stirbt und sich der Kummer im Antlitz des Vaters zeigt,³⁰ oder in der Reaktion der seufzenden Kinder, wenn der Vater stirbt (V. 49–52). Der elitären Gefühlsverweigerung steht die „*vulgaris ... Natura*“ (V. 53–54) gegenüber. Was Balde an emotionalen Bewegungen dicht zusammendrängt und als das Eigene des im kollektiven ‚Wir‘ eingehenden Gedichtsprachers akzeptiert, widerspricht grundsätzlich den Bewertungen der (freilich dogmatisch oft kompromisshaft changierenden) stoischen Affektdoktrin, wie sie, im lateinischen Idiom, immer wieder in diesem und jenem Darstellungs- und Reflexionszusammenhang bei Cicero, Seneca oder Lipsius referiert war.³¹ Dass das Menschenleben, soweit es nur gewöhnliche Natur ist, als ‚fließendes‘ und von Winden abhängiges betrachtet werden muss (V. 53–54), bietet ein anthropologisches Fazit, das dem geforderten Beharrungsvermögen und der moralischen Lebensplanung des Stoizismus widerspricht.³²

Mit dem adversativen „*At*“ (V. 55) schwenkt Balde auf die Linie der Polemik gegen stoische Affektfeindlichkeit ein, wie er sie, mit wörtlichen Anklängen, unter

²⁹ Vgl. die Reflexion der *rupes*-Metapher im Sinne einer anthropologischen Dichotomie bei Seneca, Ep. 8,71,27: „Non educo sapientem ex hominum numero nec dolores ab illo sicut ab aliqua rupe nullum sensum admittente submoueo. Memini ex duabus illum partibus esse compositum: altera est irrationalis, haec mordetur, uritur, dolet: altera rationalis, haec inconcussas opiniones habet, intrepida est et indomita.“

³⁰ Intratextuelle Bezüge zum Thema Kindestod ergeben sich im Blick auf Lyr. I,35; s. hier Anm. 18 und Übersicht Nr. 2.

³¹ Vgl. die zusammenfassenden Darstellungen bei Forschner: Die stoische Ethik (Anm. 4), S. 114–140; Hossenfelder: Antike Glückslehren (Anm. 15), S. 85–100. Lipsius (De constantia, hg. von Neumann, Anm. 1, Kap. I, 7, S. 46) nennt im Wesentlichen vier Affekte („*Cupiditas & Gaudium, Metus & Dolor*“), dazu kommt die Auseinandersetzung um die Differenzierung bzw. Zulassung von Mitleid bzw. Barmherzigkeit in I, 12, S. 82–89.

³² Vgl. Seneca, Ep. 3,23,8: „*Pauci sunt, qui consilio se suaque disponant; ceteri eorum more, quae fluminibus innatant, non eunt, sed feruntur. Ex quibus alia lenior unda detinuit ac mollius uexit, alia uehementior rapuit, alia proxima ripae cursu languescente deposuit, alia torrens impetus in mare eiecit. Ideo constituendum est, quid velimus, et in eo perseuerandum.*“

anderem auch in der von Stefanie Arend interpretierten Ode III,12 entfaltet.³³ Das Schimpfwort „truncus“ in V. 57 verkettet die Ode mit dem Schlussdistichon und dem Humanitätsgedanken von III,12: „Denique verus homo, non *Truncus* inutilis agri | Nec *Lapis* esse volo.“³⁴ Keinesfalls alle im folgenden Text alludierten Diskurse und Referenzsignale können von mir in diesem Beitrag abgeschritten werden. Jedenfalls geht es zunächst (V. 57–61) ohne konkreten Lebensbezug um eine abstrakte stoische Maxime, nämlich für alles im Voraus eine moralische Vorschrift zu haben,³⁵ und zwar für das günstige wie ungünstige Schicksal, metaphorisch dargestellt im Ergebnis der prodigiösen antiken Vogelschau (*auspicium*) als Kunst der ‚Auguren‘.³⁶ Der geforderte, hier ins skandalös Extreme getriebene Gleichmut (Verbot der Tränen) wird dann im angenommenen Fall des Leidens bzw. des Todes von Frau und Kind exemplifiziert (V. 65–68 im Rückbezug auf V. 51–52) und so die Mitleidsproblematik in sinnlicher Konkretheit angesprochen. Hier fallen die autoritativen Namen der alten Stoa (V. 66–67). Die im Folgenden verwandte psychophysische Symbolik des ungerührten und beständigen ‚Stehens‘ („stabis ... perstabis“ in V. 70–71, korrespondierend dem „constans“ in V. 85),³⁷ verbunden mit der symbolischen Höhe des ‚Herabschauens‘ auf die empirische Welt („cuncta ... despiciens“, V. 75–76)³⁸ ist weniger bemerkenswert als die behutsame Art und Weise, wie Balde allein in dem Wort „impavido“ (V. 74), verbunden mit der Herausforderung des Blitzschlags (V. 70), den stoizistisch geprägten Anfang der großen Horazischen sog. Römerode (carm. 3,3,1–8, mit dem Vers: „impavidum ferient ruinae“) in Erinnerung ruft, ja mit dem Stichwort „iaculis“ in filigraner Vernetzung sogar anspielt auf eine andere, zu Beginn ebenfalls stoizistisch tingierte Horazische Versgruppe, nämlich carm. 1,22,1–2 („Integer vitae scelerisque purus | non eget Mauris iaculis neque arcu“). In seiner Poetik hatte sich Balde gegen die rohe Imitationspoesie, d. h. die unoriginelle Ausbeutung der antiken Poeten gewandt und gefordert, dass der eigene Text „nach den duftenden Weinen der Alten [nur] riechen“ dürfe („fragantia Veterum vina redolens“).³⁹ Diese Forderung ist hier in magistraler Manier verwirklicht.

³³ S. dazu die Hinweise oben in Anm. 20.

³⁴ In der Übersetzung von M. Wehrli: J. Balde (Anm. 20), S. 57: „Schließlich: ein wirklicher Mensch – kein nutzloser Strunk aus dem Acker | Und auch kein Stein will ich sein.“

³⁵ Zur gleichmütigen Reflexion künftigen Glücks oder Unglücks vgl. exemplarisch die ausführliche Darstellung bei Seneca, Ep. 2,13.

³⁶ Dazu ausführlich bes. im zweiten Buch von Ciceros *De Divinatione*, hier zur problematischen Bedeutung von Rechts und Links beim Vogelflug bes. 2,80–83.

³⁷ Exemplarisch Seneca, Ep. 8,71,25: „illud mirare, ibi extolli aliquem, ubi omnes deprimuntur, ibi stare, ubi omnes iacent.“

³⁸ Exemplarisch Seneca, Ep. 1,9,13. „Ad hoc [zum glücklichen Leben, WK] [...] opus est [...] animo sano et erecto et despiciente fortunam.“

³⁹ Dazu Jacob Balde: *Dissertatio De Studio Poetico*. Einleitung, Edition, Übersetzung, Kommentar von Thorsten Burkard (Münchner Balde-Studien 3), München 2004, S. 12–13. Dazu nach wie vor gültig das Kapitel „Grundzüge der Horazimitation Baldes“ in Schäfer: *Deutscher Horaz* (Anm. 11), S. 157–177.

Die folgenden Exempel (V. 78–85) zeigen weltfremde ‚heroische‘ Fehleinschätzungen und das Versagen der Wirklichkeitswahrnehmung (Schlag eines Elefantenrüssels oder der Tritt eines Pferdes als Mückenstich; der Knotenstock eines Hirten als weiche Binse), subsumiert unter die philosophisch höchst relevante, jedoch wider den Stoizismus sinngemäß genau umgewendete Feststellung, mit paradoxem Attribut (V. 77–78): „Fortis opinio | Necat dolores“. Schmerzbewältigung gehorcht hier der ‚tapferen‘, quasi heroischen wahnhaften Einbildung („opinio“), also genau dem menschlichen, meist fehlgeleiteten Vermögen, das zur stoischen Doktrin einer Herrschaft der Vernunft („magistra rerum omnium ratio“, Seneca, Ep. 8,70,27) den äußersten Gegenpol bildete.⁴⁰ Der Baldesche Neo-Stoizist rückt in die Sphäre des Krankhaft-Psychotischen. Dies gilt auch für die folgenden grotesken Anekdoten (V. 86–92), in denen über den tapferen Neo-Stoiker ein Nachttopf entleert wird, er wie ein bestimmter antiker Gladiator ohne Sehkraft umherläuft und aus Widerwillen oder Angst (V. 91–92) an dem gesprächsweisen Miteinander der Menschen nicht teilnimmt. Mit einer lakonischen Bemerkung („Haec animo“, V. 92) kündigt Balde ein Gedankenreferat an. Der zur Karikatur degenerierte Muster-Heros beruft sich auf die Vorschriften eines Zenon und lehnt in einer pathetisch verneinten Reihe (V. 93–95) die Affekte der Liebe, des Begehrens, des Seufzens, des Weinens und der Angst ab, die im Mittelteil der Ode (V. 42–54) als Zentrum eines ganzheitlichen Lebens bejaht worden waren. In dieser Art von hochgetriebenem Stoizismus meint sich der Adept der heroischen Affektlosigkeit dem Leben der Götter, ja des Gottes nahe (V. 95–97).⁴¹

Die wenigen Schlussverse aktualisieren, mit beißender Ironie, die Lehr- und Korrespondenzfiktion und setzen durch das wiederum kursiv gesetzte „Silicem“ die vorhergehende Begriffsreihe für eine Semantik der Härte, Erstarrung und wahnhaften Versteinering (*stupere, truncus, rupes*), d. h. einer Entartung des stoizistischen Lebenskonzeptes in bewusster Pointierung fort. Über Baldes persönlich komplizierte und wechselnde Haltung zu den diversen Facetten des Neostoizismus, soweit in den Texten ersichtlich, ist durch diese oder jene Ode, die bestimmte Argumentationssysteme geist- und sinnreich durchspielen, nichts Endgültiges gesagt.

⁴⁰ Zur stoischen Bewältigung und Bagatellisierung des Schmerzes war gewiss bekannt zum Beispiel die kritisch gefärbte Darstellung bei Cicero, Fin. 4,52–53.

⁴¹ Hier wohl auch eine latente Polemik gegen die Quasi-Vergöttlichung des Menschen durch den stoizistisch interpretierten Geist („animus“); dazu s. Seneca, Ep. 4,31,8–11.

Die ‚andere‘ Heroik

Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung

Heroische Reden (1654) als Beitrag zur deutschsprachigen *Querelle des Sexes*

Emma Louise Brucklacher

Zu Beginn ein kurzes Gedankenspiel: Ein Mensch wird von einem anderen Menschen hinterlistig getäuscht und daraufhin bedroht. Der Situation hilflos ausgesetzt, wird ihm Gewalt angetan, und er wird körperlich versehrt. Auf die erlittene Schmach hin sieht unser Mensch keinen anderen Ausweg, die eigene Ehre zu wahren, als die Selbsttötung. – Nun stellt sich die Frage: Ist dieser Mensch ein Held? Wäre der Mensch ein Mann, wäre eine heroische Zuschreibung wohl zumindest fraglich. Da es sich in dieser Geschichte allerdings um eine Frau handelt – die Römerin Lucretia, die sich, nachdem sie von Sextus Tarquinius vergewaltigt wurde, das Leben nahm¹ –, stellt sie paradigmatisch das Muster weiblicher Heroik dar, wie es in der Frühen Neuzeit vielfach gerühmt wurde: Keuschheit, Treue und Ehrverständnis konturieren ihre ‚weiblichen‘ Heldentugenden.²

¹ Liv. 1,57,6–59,6; Dion. Hal. 4,64,4–67,4; Ov. Fast. 2,721–852; Val. Max. 6,1,1. Einen Überblick zu Lucretia und ihrem Nachleben in der europäischen Kunst und Literatur bieten Eric M. Moormann/Wilfried Uitterhoeve: *Lexikon der Antiken Gestalten*. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, übers. von Marinus Pütz, Stuttgart 1995, S. 421–426.

² Schon im Mittelalter stellte Lucretia ein weibliches Vorbild dar. Problematisch für die ‚christliche‘ Rezeption ist allerdings ihr Suizid. Neben der Aufnahme ihrer letzten Worte an Collatinus, ihren Ehemann, unter die *Heroischen Reden* Scudérys, gehen im Zuge der deutschsprachigen *Querelle des Sexes* des 17. Jahrhunderts sowohl Befürworter als auch Gegner der intellektuellen Gleichwertigkeit von Frauen und Männern auf Lucretias Beispiel ein. Zu den Befürwortern gehört der jesuitische Jurist Wilhelm Ignatius Schütz (um 1625–1692), der in seinem *Ehren-Preiß deß hochlöblichen Frauen-Zimmers* (1663) Lucretia als Exempel weiblichen Verstandes und Tugend anführt, wenn er auch die erlittene Vergewaltigung durch einen Ohnmachtsanfall zensiert: „Ist das nicht ein Prob an einer heydnischen *Dame*, daß die Weiber von Natur der löblichen und tugendsamen Thaten fehg seyen? Ohn ist zwar nicht/ daß sie (unserer Christlichen Lehr nach) in dem straffbar/ daß sie sich wegen besorgter Nachred/ und Argwohn selbst vmbgebracht/ dennoch aber ist an Ihr zu preisen/ daß sie ihre ehelichen Keuschheit und Unschuld also treulich erhalten hat: Zwey Leiber (sagt hierüber der H. *Augustinus*) waren in einem Bett/ aber nur eines brache die Ehe“ (Wilhelm Ignatius Schütz: *Ehren-Preiß deß hochlöblichen Frauen-Zimmers/ Das ist/ Unpartheyische Erörterung der ohne Fug in Zweifel gezogenen Frag: Ob nemlich Das Weibliche Geschlecht am Verstand dem Männlichen von Natur gleich/ auch zu Verrichtung tugendsamer Werck und Thaten/ ebenmässig qualificirt und geschickt sey?*, Frankfurt am Main 1663, hier S. 46–47). Auch der Urheber der Gegenschrift *Poliandins gestürzter Ehren-Preiß* (1666), der Siebenbürger *poeta laureatus* und seit 1664 Mitglied des Elbschwanordens Johann Gorgias (1640–1684), anerkennt die Tugend Lucretias, die er aber kontrastiv-misogyn gegen seine Zeitgenossinnen ausspielt: „Daß die *Lucretia* dieses Falls [d.i. der Tu-

Das Heroische gilt als „Signatur der Kulturgeschichte des Barock“.³ Das Epitheton ‚heroisch‘ scheint in der Frühen Neuzeit omnipräsent – und vereint in sich heterogene Konzepte des Heroischen.⁴ In der epochenübergreifenden Terminologie Bernhard Giesens führen Helden das Heilige in die profane Welt ein und wirken charismatisch, indem sie transzendente Prinzipien verkörpern.⁵ Der Freiburger SFB 948 hebt vor allem Transgression, Agency und Agonalität als diejenigen Qualitäten hervor, die ‚Helden‘ auszeichnen.⁶ Diese Heuristik muss (auch) für die Frühe Neuzeit geschlechtsspezifisch adaptiert werden. So hat Cornelia Plume bereits auf die notwendige Unterscheidung von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ konnotierten Tugenden hingewiesen,⁷ wie sie für die Konzeption des Heroischen maßgeblich ist.

In diesem Kontext ist von Belang, dass die deutschsprachige *Querelle des Sexes* – die Debatte um die intellektuelle und tugendbezogene Gleichwertigkeit von Männern und Frauen – im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.⁸ Den Anstoß für deutsche *Querelle*-Texte jener Jahre lieferten zwei konträre Schriften: zum einen die philogyne lateinische Schrift *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529) des Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535), die 1540 unter dem Titel *Vom Adel und Fürtreffēn Weiblichen Geschlechts* ins Deutsche über-

gend] gerühmt wird/ kan ich gar wol zugeben; allein daß ihre That ein recht tugendliches Werck gewesen sey/ ist nimmermehr beweßlich; denn die Tugenden verdienen gute Belohnung; allein die That der *Lucretia* verdient keine gute Belohnung: denn sie endigte sich übel. Und wenn ich gleich selbst zugeben wolte/ daß diese Geschichte zu rühmen sey/ würde selbige doch wenig vom heutigen Frauenzimmer beweisen: denn heut zu Tage erstechen sich wenig ihrer Keuschheit wegen. Sie sagen vielmehr: Hab Danck *Lucreti* deiner Ehr/ hinfort ersticht sich keine mehr“ ([Johann Gorgias:] Polianinds Gestürztter Ehren-Preis/ des hochlöblichen Frauen-Zimmers/ Oder Verthädiger Männliches Geschlechts [...], [S. 1.] 1666, S. 102–103).

³ Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer‘ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002, S. 16.

⁴ Vgl. Ronald G. Asch: The Hero in the Early Modern Period and Beyond: An Elusive Cultural Construct and an Indispensable Focus of Social Identity?, in: *helden.heroes.héros* 1, 2014, S. 5–14, bes. S. 6.

⁵ Vgl. dazu Bernhard Giesen: *Triumph and Trauma*, London 2004, bes. S. 16–17.

⁶ Vgl. dazu die Ausgangsüberlegungen des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden. Heroen. Heroismen“: Ralf von den Hoff u. a.: Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden.heroes.héros* 1.1, 2013, S. 7–14, bes. S. 8.

⁷ Dazu siehe Cornelia Plume: *Heroinnen in der Geschlechterordnung. Wirklichkeitsprojektionen bei Daniel Casper von Lohenstein und die ‚Querelle des Femmes‘*, Stuttgart/Weimar 1996, bes. S. 72–186. Während ‚Heroische Tugend‘, ‚Regierungsfähigkeit‘, ‚Klugheit und Wissen‘ sowie ‚Vaterlandsliebe‘ männlich konnotiert seien, werden ‚Keuschheit‘, ‚Liebe‘, ‚Treue‘, ‚Gehorsam und Unterordnung‘, ‚Frömmigkeit, Gottvertrauen, Mitleid‘ sowie ‚Freundschaft‘ als weiblich konnotierte Tugenden vorgestellt.

⁸ Vgl. dazu Ursula Kundert: The polemic trap. German querelle des femmes and misogynous satire in the 17th century, in: *Intellectual news* 11/12, 2002, S. 57–63. – Zur *Querelle des Sexes* vgl. nach wie vor grundlegend Gisela Bock/Margarete Zimmermann: *Die Querelle des Femmes in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung*, in: dies. (Hg.): *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 9–38.

setzt wurde,⁹ zum anderen die anonym erschienene, dem Humanisten Valens Acidalius (1567–1595) zugeschriebene *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse* von 1595, die der Frau das Menschsein abspricht.¹⁰

Dass die *Querelle des Sexes* auch ein Streit um die Möglichkeit weiblicher Heroik ist, hat bereits Wilhelm Ignatius Schütz (um 1625–1692) in seinem philogynen *Ehren-Preiß deß hochlöblichen Frauen-Zimmers* (1663) hervorgehoben. In seiner *Zuschrift* an Kaiserin-Witwe Eleonora Gonzaga (1630–1686), die dritte Gattin Ferdinands III. (1608–1657), wendet er sich gegen all jene, die Frauen „[h]eroische[] Tugenden“ absprechen wollen:

Eben dergleichen Abimelech gibt es/ Allernädigste Käyserin/ noch heutiges Tags/ Männer sage ich/ die sich und ihr Geschlecht dergestalt lieben/ daß sie auch dz Weibliche öffentlich tadlen/ ja darvor halten dörrffen/ ob weren die Weibsbilder zur *übung Heroischer Tugenden/ und Thaten von Natur incapabel*, und dißfals dem Manns Geschlecht keines weges zuvergleichen/ was vor gute Räth/ und Anschläg die Weiber geben/ was Gut und Löbliches sie auch thun/ so wird von vielen Männern doch solches alles der Ursachen allein in Wind geschlagen/ wenig geachtet/ oder wol gar *improbirt*, weilen es nicht von ihnen/ oder einem ihres gleichen herkommt.¹¹

So seien auch Frauen, nach Schütz, durchaus zu heroischen Taten fähig. Mit dieser (keineswegs unumstrittenen) Sichtweise blieb der Jurist im 17. Jahrhundert nicht allein. Es lässt sich gar regelrecht eine zeitgenössische Faszination für sogenannte *Femmes fortes* konstatieren – Frauen, die „Schönheit mit Stärke, Mitleid mit Resolutheit, Bescheidenheit mit dem Streben nach heroischer Ehre“ kombinierten und so zu weiblichen Helden avancierten.¹² Frauen, die mit ‚männlich‘ codierten Ei-

⁹ H. Cornelius Agrippa von Nettesheim: *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*. Von Adel und Vorrang des weiblichen Geschlechtes. Lateinischer Text und deutsche Übersetzung in Prosa, Einleitung und Anmerkungen von Otto Schönberger, Würzburg 1997. Vgl. dazu Kundert: *The polemic trap* (Anm. 8), S. 58; Gisela Bock: *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 15–16, sowie Claudia Opitz-Belakhal: *Böse Weiber. Wissen und Geschlecht in der Dämonologie der Frühen Neuzeit*, Sulzbach (Taunus) 2017, S. 47–55. Aus theologischer Perspektive siehe Valeria Ferrari Schiefer: *La Belle Question. Die Frage nach der Gleichheit der Geschlechter bei François Poullain de la Barre (1647–1723) vor dem Hintergrund der (früh-)neuzeitlichen Querelle des femmes*, Luzern 1998, S. 88–108.

¹⁰ Eine Neuauflage des lateinischen Traktats samt deutscher Übersetzung haben jüngst Ralf Georg Czapla und Georg Burkhard vorgelegt: Valens Acidalius: *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse*. Neue Disputation gegen die Frauen zum Erweis, dass sie keine Menschen sind. Lateinisch und deutsch. Mit der Übersetzung von Georg Burkhard herausgegeben und erläutert von Ralf Georg Czapla und Georg Burkard, Heidelberg 2006. Zur zweifelhaften Verfasserschaft vgl. ebd., S. 16–17. Dazu grundlegend Magdalena Drexel: *Weiberfeinde – Weiberfreunde? Die Querelle des femmes im Kontext konfessioneller Konflikte um 1600*, Frankfurt/New York 2006, bes. S. 40–99.

¹¹ Schütz: *Ehren-Preiß* (Anm. 2), Fol. A3^r–A3^v, m. Herv.

¹² Plume: *Heroinnen der Geschlechterordnung* (Anm. 7), S. 17. – Zur *Femme Forte* in der Frühen Neuzeit siehe Ian MacLean: *Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610–1652*, Oxford 1977; Renate Kroll: „Femme forte“: Sozialtypus und imaginierte Existenz in der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 19, 1992, S. 71–95; Bettina Baumgärtel/Silvia Neysters (Hg.): *Die Gale-*

enschaften wie Kraft, Kriegslust, Mut und Ehrgeiz ausgestattet waren, fungierten in ihrer geschlechtlichen Ambivalenz als schrecklich-faszinierende Grenzfiguren, da ‚starke‘ Frauen im durchgängig binär gedachten, hierarchischen Verhältnis von Mann und Frau der Frühen Neuzeit stets eine Herausforderung für den Mann implizierten.¹³ Der Konnex von Weiblichkeit und Heroik ist in jüngerer Zeit als epochenübergreifendes Forschungsfeld markiert worden,¹⁴ allerdings blieb vor allem das 17. Jahrhundert unterbelichtet.¹⁵ Vor diesem Hintergrund möchte der vorliegende Beitrag am Beispiel der *Durchbläuchtige[n] Frauen Oder Deroselben Heroische Reden*¹⁶ Helden- und Genderforschung miteinander verbinden.

Noch vor Schützens Plädoyer für weibliche Heroik erschien 1654 die Übersetzung von „Monsievr de Scvdery[s]“ *Femmes Illvstrés* (1642)¹⁷ durch Paris von dem Werder (1623–1674). Seine *Viertzig [...] Heroische[n] Reden*, von denen allerdings nur der erste Teil vorliegt,¹⁸ preisen die Heroik des weiblichen Geschlechts. Während der französische Ausgangstext in der internationalen Forschung rege diskutiert wurde, blieben sowohl die deutsche Übersetzung als auch deren Urheber weitgehend unbekannt.¹⁹ Dabei nehmen die *Heroischen Reden* eine bedeutsame Stellung

rie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, Düsseldorf 1995; Daniela Hammer-Tugendhat: Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Annette Kuhn/Bea Lundt (Hg.): Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit, Dortmund 1997, S. 343–385; Claudia Schnitzer/Cordula Bischoff (Hg.): Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich. Kabinett, 2 Bde., Dresden 2005.

¹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Renate Baader und Renate Kroll im Sammelband von Baumgärtel/Neysters: *Die Galerie* (Anm. 12).

¹⁴ Vgl. etwa Mareen van Marwyck: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800, Bielefeld 2010; sowie Carolin Hauck u. a. (Hg.): *Tracing the Heroic Through Gender* (Helden – Heroisierungen – Heroismen 8), Würzburg 2018, die im Vorwort ihr Anliegen folgendermaßen konturieren: „The premise of the volume is that gender can serve as a central category for analysing the heroic once the predominance of one gender over another becomes evident in a process of heroization“ (S. 7).

¹⁵ Einen wichtigen Beitrag legte freilich bereits Plume: *Heroinnen in der Geschlechterordnung* (Anm. 7) vor.

¹⁶ *Viertzig Durchbläuchtige Frauen/ oder deroselben Viertzig Heroische Reden/ Samt ihren eigentlichen Abbildungen/ wie solche theils von uhralten geschnittenen ädlen Steinen/ theils von geprägten Müntzen genommen worden/ in Teutsch übersetzt. Erster Theil Bestehende in zwantzig Reden*, Naumburg/Jena 1654.

¹⁷ *Les Femmes Illvstres ov les Harangves Heroïques de Monsievr de Scvdery, avec les veritables Portraits de ces Heroïnes, tirez des Medailles Antiques*, Paris 1642. Der zweite Teil mit weiteren zwanzig Reden erschien 1644. 1991 hat Claude Maignien eine orthographisch normalisierte Neuausgabe des ersten Teils mit Einleitung vorgelegt.

¹⁸ Ein unveränderter Nachdruck erschien 1659 unter dem Titel *Zwantzig Heroische Hochdeutsche Frauen-Reden*. Der zweite Teil hingegen scheint nie erschienen zu sein.

¹⁹ Zwar hat sich die Forschung der Scudéry-Rezeption in Deutschlang angenommen, vgl. Sabine Koloch: Madeleine de Scudéry in Deutschland. Zur Genese eines literarischen Selbstbewußtseins bürgerlicher Autorinnen, in: Renate Kroll/Margarete Zimmermann (Hg.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen. Revisionen, Subversionen*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 213–255; Volker Kapp: La fortune de Madeleine de Scudéry en Allemagne, in: Delphine Denis/Anne-Elisabeth Spica (Hg.): *Madeleine de Scudéry. Une*

in der deutschsprachigen *Querelle des Sexes* ein, insofern sie dem weiblichen Geschlecht – bereits im Titel – durch sprachliche Apposition heroische Würde zuschreiben. Im Folgenden möchte ich Werders Scudéry-Übersetzung als Beitrag zur deutschsprachigen *Querelle des Sexes* lesen. Meine Ausführungen leitet ein dreifaches Erkenntnisinteresse: Ich frage erstens poetologisch nach der Perspektivierung der Übersetzung in Paratexten, zweitens nach dem heroischen Konzept sowie drittens wirkungsästhetisch nach der möglichen Gleichwertigkeit, die eine weibliche Heroisierung Frauen Männern gegenüber einbringt.

I. Der Übersetzer und sein Übersetzungsprogramm

I.1. ‚Der Friedfertige‘ Vorleser: Paris von dem Werder

Paris von dem Werder hat sich in der Barockforschung vor allem als talentierter Vorleser bekannt gemacht: Als „funftzehn Jährige[r] Edele[r] Knabe[er]“ trug er die an Erasmus’ *Querela Pacis* angelehnte *Friedensrede* (ED 1639) seines berühmten Vaters Diederich von dem Werder (1584–1657) am 23. Juni 1639 in Köthen, sodann in Weimar und am Zerbster Gymnasium vor.²⁰ Der ostentativen Bescheidenheitsrhetorik zum Trotz²¹ begeisterte Paris das Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft (FG), den ‚Nährenden‘ Fürst Ludwig von Anhalt, so sehr, dass er ihn noch im selben Jahr als Mitglied Nr. 339 in die bedeutende frühneuzeitliche Sprachge-

femme de lettre au XVIIe siècle, Cedex 2002, S. 219–229; Isabelle Stauffer: Die Scudéry-Rezeption im *Pegnesischen Blumenorden*. Galanterietransfer aus genderkritischer Perspektive, in: Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hg.): Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin 2012, S. 251–273; sowie Katja Barthel: ‚Die vortreffliche Herr Scuderi‘. Ästhetische und genderspezifische Valorisierungsprozesse im französisch-deutschen Romantransfer (1640–1700), in: Euphorion 110, 2016, S. 231–250. Die heroischen Reden werden allerdings, wenn überhaupt, lediglich *en passant* erwähnt. – Paris von dem Werder findet in neueren Nachschlagewerken der Literaturwissenschaft wie etwa dem Killy-Literaturlexikon kaum Erwähnung.

²⁰ Dazu vgl. den Abdruck der Rede mitsamt kritischem Apparat, Kommentar und Druckgeschichte in: Klaus Conermann (Hg.): Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen. Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650. Unter Mitarbeit von Gabriele Ball und Andreas Herz. Reihe I. Abteilung A: Köthen, Bd. 5, Berlin/New York 2010, Nr. 390904, S. 240–275. Zum Zitat siehe das Titelblatt der Köthener Ausgabe 1639. – Zur Rede vgl. Irma Eltink: Erasmus-Rezeption zwischen Politikum und Herzensangelegenheit. *Dulce bellum* und *Querela pacis* in deutscher Sprache im 16. und 17. Jahrhundert. Amsterdam 2006, S. 401–419.

²¹ So hebt Paris im „Eingang unter des Edelen Knabens eigener Person“ seine mehrfache Unterlegenheit rhetorisch versiert anaphorisch hervor: „Ich/ der ich unter allen anwesenden schier der jüngste an Jahren; Ich: der ich der freyen künste noch zur zeit der unwissendeste. Ich: der ich wegen angebohrnen langsamen Geistes und verstandes der unlehrsamste. Ich: der ich im reden der aller ungeübteste und darzu (welches dannoch das fürnemste ist) von heischer stimme/ von schwerer Zunge/ unfertigen Lippen/ unverständlicher und verdrießlicher ausrede bin“ (Conermann [Hg.]: Briefe der FG, Bd. 5 [Anm. 20], Nr. 390904, S. 242).

sellschaft aufnahm.²² Sein ‚Gesellschaftsname‘ „Der Friedfertige“, Rekurs auf den Köthener Vortrag, sollte seinen Lebensweg leiten: Paris, der sich bereits am 25. Mai 1631 an der Universität Wittenberg immatrikuliert und seine Jugendjahre am Halenser Gymnasium verbracht hatte, wurde seitens des Vaters vom Kriegsdienst zurückgehalten und als Page an den Dessauer Hof vermittelt.²³ Sein auf den 16. Mai 1645 datiertes Widmungsgedicht, verfasst für den fünften Band von Georg Philipp Harsdörffers (1607–1658) *Gesprächsspielen* (1645), bezeugt Paris von dem Werders Verankerung in der FG.²⁴ Ab 1646 begab er sich auf Vermittlung seines Vaters für zwei Jahre auf Bildungsreise, wie es für den damaligen Adel üblich war, zu den Friedensverhandlungen in Osnabrück sowie nach Frankreich, später wurde er Hochfürstlich Anhaltischer Rat zu Dessau.²⁵

Dass Paris als Mitglied der FG Übersetzungen liefern sollte, zeigt ein Brief, den sein Vater am 10. März 1644 an den ‚Nährenden‘ verfasste und in welchem er dem Vorhaben, Paris möge Jean de Serres’ *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Seigneur de Chastillon, Admiral der France* (1643) ins Deutsche übersetzen, eine Absage erteilen muss:

Der Friedfertige hatt zwar etwas am leben des Admirals gearbeitet er befahret sich aber, er würde, als ein ungeübter dem wercke, nicht genug gewachsen sein. Dannenhero erfordert das tractätlein einen geschickteren.²⁶

Der damals erst Einundzwanzigjährige sah sich für die französische Übersetzung noch nicht bereit. Zehn Jahre später legte er seine erste und wohl einzige Übersetzung vor:²⁷ „Monsievr de Scvdery[s]“ französische Redensammlung *Femmes Illustres ov Les Harangues Heroïques* (1642), die er als *Viertzig Durchbläuchtige Frauen/oder Deroselben Viertzig Heroische Reden* (1654) ins Deutsche brachte. Wie sich anhand der Widmung und der Vorrede Werders zeigen lässt, positionierte er sich mit seiner Übersetzung als ‚Frauenfreund‘ im Feld der deutschsprachigen *Querelle des Sexes*.

²² Vgl. Klaus Conermann: Die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft 1617–1650. 527 Biographien. Transkriptionen aller handschriftlichen Eintragungen und Kommentare zu den Abbildungen und Texten im Köthener Gesellschaftsbuch, Leipzig 1985, Nr. 339, S. 386–387.

²³ Siehe ebd.

²⁴ Vgl. Paris von dem Werder: Des Spielenden Gesprächsspielen zu Ehren, in: Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele, Bd. 5, Nürnberg 1645, Fol.)00(2^r.

²⁵ Vgl. Conermann: Die Mitglieder (Anm. 22), Nr. 339, S. 387.

²⁶ Klaus Conermann/Andreas Herz (Hg.): Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen. Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650. Unter Mitarbeit von Gabriele Ball. Reihe I. Abteilung A: Köthen, Bd. 7.1, Berlin/Boston 2016, Nr. 440310A, S. 207–212, hier S. 208.

²⁷ Sowohl über VD17 als auch KVK sind keine weiteren Übersetzungen des Paris von dem Werder zu ermitteln.

1.2. Widmung und Vorrede

Programmatisch widmet Werder seine *Heroische[n] Reden*

Allen Teutschen Durchläuchtigen Frauen und Frauen/ Insonderheit aber Denen Viertzig Durchlächtigsten Durchläuchtigen Frauen und Frauen/ Welche in Ansehung dero hertzliebsten Ehherren/ der löblichsten Fruchbringenden Gesellschaft so ferne zugethan und anverwandt sich befinden[,]²⁸

die mithin sein Lesepublikum konturieren. Es folgt eine Liste von vierzig Frauen, die jeweils samt ihres Geburtstitels namentlich aufgeführt werden. Gleichzeitig sind die jeweiligen „Ehherren“ mit ihrem Gesellschaftsnamen der FG in der Randglosse prominent hervorgehoben und fungieren – durch ihren Adelsrang bzw. -titel – als Ordnungsschema: Auf „Churfürsten und Markgrafen“ (Nr. 1–2) folgen Herzöge (Nr. 3–5; 7–15; 23–25; 27; 30; 32–35), Pfalzgrafen (Nr. 6; 16; 26; 29), Fürsten (Nr. 17–22), Landgrafen (Nr. 28; 31), Grafen (Nr. 37–40). Obwohl die renommierte Sprachgesellschaft offiziell keine weiblichen Mitglieder in ihre Kreise aufnahm, belegen briefliche Zeugnisse, dass der FG nahestehende Frauen zumindest als Leserinnen berücksichtigt wurden.²⁹

Werder stellt seiner Übersetzung eine Vorrede voran, die zwar an jene des Ausgangstexts angelehnt ist, gleichzeitig aber eigene Akzente setzt. Dass es sich beim Urheber der französischen Fassung um niemand geringeren als Madeleine de Scudéry (1607–1701) handelte,³⁰ scheint Paris von dem Werder nicht bewusst gewesen zu sein.³¹ Pseudonymisch³² präsentierte diese sich als „adulateur de vostre Sexe“, der mit dem vorliegenden Werk zur „reputation“ der Frauen beitragen wolle.³³ Anstoß zum Werk sei ‚seine‘ Übersetzung der Reden Giovanni Battista Manzini (1599–1666) gewesen.³⁴ Vorsorglich werden sodann „toutes les objections

²⁸ Werder: *Heroische Reden* (Anm. 16), Fol. a2^v.

²⁹ Vgl. dazu den Brief des Nährenden an Martin Opitz vom 4. Mai 1638, in: Klaus Conermann (Hg.): *Briefe der Fruchbringenden Gesellschaft und Beilagen. Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650*. Unter Mitarbeit von Gabriele Ball und Andreas Herz. Reihe I. Abteilung A: Köthen, Bd. 4, Tübingen 2006, Nr. 380504, aus dem hervorgeht, dass auch Frauen (Töchter, Ehefrauen, Witwen) mit Buchgaben versehen wurden.

³⁰ Zu Madeleine de Scudéry vgl. synoptisch: Delphine Denis/Anne-Elisabeth Spica (Hg.): *Madeleine de Scudéry. Une femme de lettre au XVII^e siècle*, Arras Cedex 2002. Die Forschungsdiskussion nach der Verfasserschaft der *Femmes Illustres* wird im Folgenden nicht aufgegriffen.

³¹ Dass Paris auf seiner Frankreich-Reise die Bekanntschaft der *Salonnière* machte, ist freilich nicht gänzlich auszuschließen. In der Übersetzung findet sich jedoch kein Hinweis auf Kenntnis der weiblichen Autorschaft.

³² Ich übernehme den Begriff mit Katja Barthel (Anm. 19) von Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 127, um die männliche Maske zu markieren, hinter der sich die Autorin versteckt.

³³ Scudéry: *Femmes Illustres* (Anm. 17), Fol. a3^r–a3^v.

³⁴ *Les Harangues ou Discours academiques de Jean Batiste Manzini*, Paris 1642. Einen (knappen) Vergleich der beiden Texte bietet Elisa Bricco: *Dans le salon des Femmes illustres. Pacte auctorial et communication péritextuelle*, in: *Publif@rum* 3, 2005, <http://www.farum.it/publicarum/v/n/02/bricco.php> [letzter Zugriff am 20.12.2019], sowie, ebenfalls knapp,

qu'on pourroit faire contre moy“³⁵ antizipiert, welche die weibliche Rhetorik, die Anordnung der Reden sowie deren Auswahl betreffen. Bevor die Sprecherinstanz am Ende ihrer „Epistre avx Dames“³⁶ auf eine positive Aufnahme des Werkes hofft, rechtfertigt sie die französische Beschriftung der im Text abgedruckten „Medailles“. ³⁷ Wenn man ihnen auch Mangel an Authentizität vorwerfen könne, hätten die meisten ihrer Leserinnen und Leser die lateinischen, vor allem aber die griechischen ‚Originale‘ ohnehin nicht lesen können. Scudéry weist damit ihren – vornehmlich weiblichen – Rezipientenkreis in seine Schranken und betont zugleich die eigene Gelehrsamkeit. Das Vorwort beendet sie mit dem Bild eines „arc de triomphe“, welcher „a la gloire de vostre sexe“ errichtet worden sei.

Die thematischen Kernelemente – Verehrung der Frauen, Rechtfertigung weiblichen Sprechens und Authentizitätsfrage – übernimmt Paris aus seiner Vorlage, gleichzeitig erweitert er die Vorrede um übersetzungsspezifische Überlegungen sowie um eine Konturierung weiblicher Heroik. So zeigt sich die deutsche Vorrede viergeteilt: Während der Übersetzer zunächst die heroische Qualifikation der im Werk vorgestellten Frauen konturiert, stellt er sich sodann als Verehrer der Frauen vor. Der umfangreichste dritte Teil antizipiert, hierin der Produktionsästhetik Scudérys folgend, zwei mögliche Kritikpunkte: erstens die mangelnde Schulrhetorik der ‚heroischen Reden‘ und zweitens die fragwürdige Notwendigkeit der Übersetzung. Abschließend geht er auf die Reihenfolge der Widmungsträgerinnen ein und übergibt ihnen das Werk in demütiger Rhetorik, unter Verweis auf den vermeintlich bald erscheinenden zweiten Teil.

Paris von dem Werder postuliert zunächst vier Qualitäten, welche die einzelnen Frauen in ihren Reden offenbaren: „grosse[] Standhaftigkeit/ unerschrockene[s] Gemühte/ auch vernünftige[] holdseelige[] Worte[]/ und tapfere[s] Wesen“.³⁸ Keine dieser Eigenschaften – Beständigkeit, Mut, Beredsamkeit und Tapferkeit – lassen sich genderspezifisch eindeutig zuordnen, sie alle scheinen einem vermeintlich übergeschlechtlichen Heldenkonzept verpflichtet, insofern sie hilfreich sind, um sich selbstbewusst einem Gegner im Agon zu stellen. Dass das anvisierte Heldenkonzept aber ein ausdrücklich ‚weibliches‘ ist, klingt zumindest im darauffolgenden Verb an: So sollen die vier genannten Qualitäten dazu befähigen, „ihre hochbe-trübte[n] schwehre[n] menschliche[n] Zufälle [zu] *erdulde[n]*“. Früh zeigt sich die Kontur einer Heroik, die nur insofern agonal ist, als sie den Gegner vornehmlich im eigenen Selbst findet. Empfindungen wie „Verzweiflung“ und „Kleinmütigkeit“ seien bei den vorgestellten „Heldinnen“ folglich nicht anzutreffen,³⁹ vielmehr

Anne E. Duggan: *Les Femmes Illustres*, or the Book as Triumphal Arch, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 87, 2017, S. 247–266, bes. S. 254.

³⁵ Scudéry: *Femmes Illvstres* (Anm. 17), Fol. e3^v.

³⁶ So der Titel der Vorrede, ebd., Fol. a3^r–e4^v.

³⁷ Ebd., Fol. e3^v. Zu den zwei folgenden Zitaten siehe ebd., Fol. e4^r–e4^v.

³⁸ Werder: *Heroische Reden* (Anm. 16), Fol. c1^r, zum folgenden Zitat siehe ebd., m. Herv.

³⁹ Ebd., zu den folgenden zwei Zitaten siehe ebd., Fol. c1^v.

zeichneten sie sich durch „allerbeständigste[] Hertzen“ aus, mit welchen sie das ihnen aufgebürdete Schicksal „ertragen“.

Werder erhebt die Heldinnen gar transgressiv ins Außerordentliche, indem er ihre Leistungen mit einem kollektiven „wir“ kontrastiert, welches, als Gemeinschaft aller Christen verstanden, selbst den männlichen Übersetzer miteinschließt:⁴⁰

da doch wir/ denen Gott die Erkenntnuß Christi verliehen/ uns üm seiner willen/ und ihm zu Ehren/ aus eigenen Kräften/ der Marter/ Pein/ und Tode/ so freymühtig nicht ergeben können/ es sey dann/ daß uns der Geist Gottes/ durch eine innerliche geheime stärkende Kraft/ insonderheit hierzu verbinde/ und antreibe.

Durch den Verweis auf (quasi-)göttlichen Beistand knüpft Werder an ein Heldenverständnis an, wie es zeitgenössisch auch für männliche Helden virulent war.⁴¹ Deutlich zeigt sich der Kontrast zu misogynen Positionen wie etwa des Siebenbürger *poeta laureatus* Johann Gorgias (1640–1684), nach welchem ‚Heidinnen‘ der Zugang zur Tugend grundsätzlich verwehrt sei, wie seine epigrammatischen Alexandrinerpaare verbürgen:

Wer Christum nicht erkennt/ den hilfft nit sein studiren/
Es kan gar oft die Kunst den Meister selbst verführen/
Wer nicht auf Tugend hat die seltne Kunst gelegt/
Dem ist es wenig nütz/ wenn er viel Künste hegt.⁴²

Zudem sei „ein Weib aus ihrer selbst eigener Natur zur Tugend unfähig“, wenngleich er einräumt, „daß ein Weib Gott könne zur Tugend fähig machen“.⁴³ Während Gorgias die weibliche Fähigkeit zur Tugend stark einschränkt und von einer externen (göttlichen) Intervention abhängig macht, erhebt Paris von dem Werder die Frauen zu selbstgeschöpften Heroinnen.

Das Scharnier zu den antizipierten Kritikpunkten bildet der Passus, in welchem Paris seine Hochschätzung für die Frauen betont. In der ersten Person („ich“) tritt von dem Werder als „allertieffester und demühtigster Verehrer ihres so hohen und überaus schönen und allerlieblichsten Geschlechtes“ hervor.⁴⁴ Auf dieser Basis thematisiert er, in Nachfolge der „allerfürtreflichste[n] Feder des Herrn von *Scuderi*“ die Frage nach weiblicher Rhetorik. So wichen die *Reden* bisweilen deutlich von jener „Wohlredenheit“ ab, „wie man solche in den Schulen (iedoch die Wahrheit zu sagen/ mit recht verdrießlichen Nahmen) zu lehren pflaget“.⁴⁵ Doch die

⁴⁰ Ebd., zum folgenden Zitat siehe ebd. Trotz des Verweises der Gottlosigkeit („des verdammlichen Fehlers“ [ebd., Fol. c1^v]) der heidnischen Frauen, „bleibt dennoch ihre Liebe und ihr Eyfer/ den sie zur allgemeinen Tugend/ Ehre/ Zucht/ Keuschheit/ und Erlangung eines rühmlichen Namens getragen“ (ebd.).

⁴¹ Vgl. dazu Asch: *The Hero* (Anm. 4), S. 8.

⁴² [Gorgias:] *Poliandins Gestürzter Ehren-Preis* (Anm. 2), S. 104.

⁴³ Ebd., S. 111.

⁴⁴ Werder: *Heroische Reden* (Anm. 16), Fol. c2^r, zum folgenden Zitat siehe ebd., Fol. c2^v.

⁴⁵ Ebd., Fol. c2^v.

vermeintliche Schwäche münzt Werder zur eigentlichen Stärke um, indem er auf die topische ‚Natürlichkeit‘ weiblicher Rede verweist.⁴⁶ Paris von dem Werder stellt sich so in die Tradition des philogynen Gewährsmanns Cornelius Agrippa von Nettesheim, der das weibliche Geschlecht dem männlichen vorgezogen hatte. Die weibliche Vortrefflichkeit hatte dieser am Beispiel der ‚weiblichen Rede‘ folgendermaßen begründet:

Was soll ich erst von der Sprache sagen, dem Gottesgeschenk, das allein uns weit über die Tiere erhebt? Mercurius Trismegistus hält die Sprache für ebenso wertvoll wie die Unsterblichkeit, und Hesiodus nennt sie des Menschen besten Schatz. Ist aber nicht die Frau beredter als der Mann und sprachgewandter und wortreicher? Haben nicht wir Menschen, einer um den andern, allein von unseren Müttern oder Ammen zuerst sprechen gelernt? Wahrlich, Natur selbst, die Gestalterin der Welt, hat dadurch weise für die Menschen gesorgt, daß sie dem weiblichen Geschlecht den Vorzug verlieh, daß sich kaum je eine Frau findet, die stumm ist. Es ist aber schön und verdient Lob, die Männer gerade in der Fähigkeit zu übertreffen, die uns Menschen über die anderen Geschöpfe hinaushebt.⁴⁷

Wenn Paris von dem Werder auf die ‚Freigebigkeit der Natur‘ verweist, die Frauen scheinbar mühelos zu Rednerinnen mache, reiht er sich in diese philogyne Traditionslinie ein. Gleichzeitig offenbart sich – neben der Hochschätzung der Frauen – auch das zutiefst essentialistische Geschlechterverständnis der Frühen Neuzeit, das auch Werders Vorrede eingeschrieben ist.

Die zweite Antizipation hingegen betrifft die Übersetzung. So könne man, nach Werder, vorbringen, eine Übersetzung aus dem Französischen sei für sein Zielpublikum gänzlich „unnötig“, „dieweil sie mit derselben herrlichen Zunge/ in welcher diese Reden uhrsprünglich erst in die Welt kommen/ selber alles aufs vollkommenste aussprechen könnten/ und also/ ihres Ohrtes/ keiner Dolmetschung darzu von nöhten gehabt hetten“.⁴⁸ Wenn seine Antwort, die ihm vorgeblich „leicht“ fällt, auch nicht gänzlich überzeugen mag, birgt sie doch Einsichten in sein Übersetzungsverständnis, das paradigmatisch für translatorische Arbeiten der Frühen Neuzeit stehen kann:⁴⁹

In dem ich keine Ursach finden können/ daß/ nach dem der hochberühmte Herr von *Scuderi* diesen mehrentheils Griechischen und Römischen Durchläuchtigen Frauen seine liebliche Frantzösische Sprache gelehret/ warum auch in unserer allertapfersten teutschen Muttersprache ich Sie nicht hette unterweisen/ insonderheit aber E. Churfl: und Fürstl: Durchl: benahmt/ übergeben sollen/ dieweil sie allerseits mit der löblichsten Fruchtbringenden Gesellschaft/ als der weitberühmten getreuen Pflegerin unserer Teut-

⁴⁶ So sei die weibliche Rhetorik „ohne Kunst/ ohne Mühe/ ohne Zwang: Daß die Natur ihnen [d. s. die Frauen] freygebig dasjenige schenke/ was sie uns Mannspersohnen/ durch grossen Fleis/ erst hernach theuer verkauffe/ und daß das Wohlreden ihnen angeboren/ natürlich und leicht/ uns aber durch viel Arbeit schwehr/ hart und sauer ankomme.“ (ebd., Fol. c3^r).

⁴⁷ Agrippa von Nettesheim: *De nobilitate* (Anm. 9), S. 49.

⁴⁸ Werder: *Heroische Reden* (Anm. 16), Fol. c2^v.

⁴⁹ Ebd., Fol. c3^r, zum folgenden Zitat siehe ebd.

schen Heroischen Sprache/ auf gewisse Masse/ in Verwandnüss stehen/ daran ich dann auch ein unwürdiger Mitgenosse bin[.]

Werder versteht sein Werk nicht primär als mittelbare Übersetzung eines zeitgenössischen volkssprachlichen Textes. Vielmehr gibt er vor, die Figuren im Sinne des *translatio-studii*-Gedankens der griechisch-lateinischen Antike zu entleihen.⁵⁰ Seine Übersetzung charakterisiert er somit eher als Originalwerk denn als Kopie. Zudem weist er seine Widmungsempfängerinnen darauf hin, dass der französische Druck keineswegs für alle zugänglich sei: So habe er „nicht unbillig gezweifelt/ ob solche Reden in ihrer ursprünglichen Sprache E. Churfl. und Fürstl. Durchl. samt und sonders allen zu Handen kommen möchten“.⁵¹ Er geht sogar so weit, etwaige mangelnde Französischkenntnisse zu monieren, die er durch die rhetorische Figur der *praeteritio* „zu geschweigen daß“ geschickt einfügt. Die Übersetzung der *Heroischen Reden* wird so auch durch mangelnde Sprachkenntnis bzw. mangelhafte Bildung der Frauen legitimiert.

Die Betonung der willkürlichen Reihenfolge der ‚heroischen Frauen‘, wie sie Scudéry liefert, münzt Werder auf die Reihenfolge der Widmungsempfängerinnen um. So stünde diese – vorgeblich – in keinem Zusammenhang zu Rang oder Stand des Ehemannes, wenngleich eine solche Linie unschwer zu erkennen ist.

Frauen scheinen, so suggeriert es die Vorrede Werders, Männern ebenbürtig in ihrer Möglichkeit, heroischen Status zu erlangen. Dennoch klingt hier bereits an, dass damit keineswegs eine Ent-Hierarchisierung von Männern und Frauen einhergeht. Frauen können zwar Heldinnen sein, allerdings ist die Heroik, die ihnen offensteht, als spezifisch ‚weiblich‘ zu verstehen.

1.3. Ikonographisches Programm: das Frontispiz

Dass die *Heroischen Reden* als philogynes Credo zu lesen sind, zeigt das der Übersetzung vorgeschaltete, architektonisch gestaltete Frontispiz (Abb. 1). Es handelt sich um den spiegelverkehrten Nachstich jenes Kupferstichs von François Chauveau (1613–1676), der bereits der ersten Ausgabe des Ausgangstexts (ED 1642) als Titelblatt diente und in der Forschung kontrovers gedeutet wurde.⁵² Lediglich die französischen Aufschriften des synkretistischen Stichs, der pagan-antike mit christlichen Bildtraditionen mischt, sind allesamt ins Deutsche übertragen.

⁵⁰ Dass seine Übersetzung allerdings keinesfalls eine ‚einbürgernde Übersetzung‘ darstellt, sondern sich vielmehr durch wörtliche Treue auszeichnet, wird im Folgenden aufgezeigt.

⁵¹ Ebd., Fol. c3^r, zum folgenden Zitat siehe ebd.

⁵² Vgl. den Ausstellungskatalog von Baumgärtel/Neysters: *Die Galerie* (Anm. 12), S. 131, Nr. 33. Weder Scudéry noch Werder lieferten eine Erklärung des Frontispizes. – Zur Deutung siehe Alfred Touroude: *Les écrivains havrais. Études biographiques et littéraires*, Havre 1865, S. 52–53; Baumgärtel/Neysters: *Die Galerie* (Anm. 12), S. 131; Derval Conroy: *In the Beginning was the Image. Feminist Iconography and the Frontispiece in the 1640s*, in: *Seventeenth-Century French Studies* 21.1, 2003, S. 27–42, sowie Duggan: *The Book as Triumphal Arch* (Anm. 34).



Abb. 1: Frontispiz zu *Viertzig Durchläuchtige Frauen oder deroelben Viertzig Heroische Reden* (Naumburg/Jena 1654), Ex. HAB Wolfenbüttel, Sig. 46.5 Rhet.

Unter einem antikisierenden Rundbogen steht, erhoben auf einem Postament mit den bibliographischen Angaben, in triumphaler Pose eine weibliche Gestalt in Rüstung, an welche wehende Bänder geknüpft sind. Die rechte Hand hält einen schräg zur Seite geneigten Speer, die linke präsentiert einen großen Rundschild, auf dem in verschnörkelten Antiqua-Lettern die Schrift prangt: „Diesem

schönen Geschlecht zu Ehren“. Die Figur, deren Helm eine Eule zierte, alludiert Athene, jungfräuliche Patronin des Krieges, die sich dem Betrachter mit klarem Blick frei und offen zuwendet. Die antike Gottheit fungiert als Inbegriff weiblicher Stärke, welche sich jedoch keineswegs im Militärischen erschöpft. Der sich im Hintergrund befindende Rundbogen ist verziert mit allerlei Attributen aus dem Bereich der Jagd sowie der Kunst; zu sehen sind Bücher, Musikinstrumente sowie Pfeil und Bogen, die von ornamentalen Fruchtranken begleitet werden. In den Eckbildern sind militärische Attribute, Helm, Lanze, Schild, zu sehen. Flankiert wird der Rundbogen von zwei Säulen, deren Piedestale die Wissenschaften evozieren: Astronomie, Medizin, Musik. Frauen, so wird deutlich, sind mit allen Ehren und Ruhm verheißenden Betätigungsfeldern, wie sie auch den Männern offenstehen, ausgestattet. Die architektonische Ikonographie stellt Athene als allegorische weibliche Stärke somit in die Tradition des antiken Triumphes, der den Sieger mitsamt den im Agon bezwungenen Opponenten zeigt.⁵³

So wird das Postament, auf welchem die Verkörperung weiblicher Ehre steht, von vier am Boden kauern den Figuren umlagert, deren Identifikation bislang dunkel geblieben ist.⁵⁴ Alle vier Figuren sind, kontrastiv zur triumphal-stehenden Figur, mit geschlossenen Augen abgebildet, die ihre demütige Unterworfenheit zum Ausdruck bringen. Entgegen vorgängiger Einschätzungen sind alle vier Figuren in Ketten gelegt und so als ‚Überwundene‘ gekennzeichnet. Während sich die drei weiblichen Figuren ikonographisch jeweils einem christlich konnotierten Laster zuordnen lassen, scheint die einzige männliche Figur im rechten Bildvordergrund der antiken Mythologie entnommen. So sind von links nach rechts *Calumnia*, die Verleumdung, mit brennender Fackel, die Todsünde *Invidia*, der Neid, nackt, mit Schlangenhaupt und Irisapfel, die den Sündenfall sowie den

⁵³ Zur Verbindung des Triumphbogens zum Triumphzug vgl. Duggan: *The Book as Triumphal Arch* (Anm. 34), bes. S. 255–258, die das Frontispiz allerdings irrtümlich dem zweiten Teil der Scudéry-Ausgabe von 1655 [sic!] zuschreibt.

⁵⁴ Bereits Touroude: *Les écrivains havyrais* (Anm. 52), S. 53, hatte nur „deux hommes“ beschrieben: „celui de droite, qui représente l’envie, a de nombreux serpens dans la chevelure; celui de gauche, qui représente l’ignorance, est gratifié d’oreilles d’âne“. Unpräzise und bisweilen falsch blieben auch neuere Beschreibung des Scudéry-Frontispizes, etwa im Ausstellungskatalog von Baumgärtel/Neysters: *Die Galerie* (Anm. 12), S. 131, Nr. 33, wo ebenfalls lediglich zwei der Figuren gedeutet werden: „Am Boden liegen ihre [d. i. „die Statue einer amazonengleichen Femme Forte“] besiegten Gegner in Ketten: Die Dummheit ist durch Eselsohren gekennzeichnet. Auf dem Haupt der Verleumdung zischeln Schlangen.“ Vgl. auch die wenig überzeugenden Ausführungen von Conroy: *In the Beginning was the Image* (Anm. 52): „It is difficult to make out who these figures represent: the right-hand figure has some of the attributes of Medusa, traditionally associated with Minerva, but also of Heresy, who is usually represented as an old ugly woman, with tousled hair, dried breasts, and associated with snakes. The left-hand figure, with a goat-like face and pointed ears, is reminiscent of Pan, the personification of Lust, who charmed the nymphs with his music; here, however, he is seen (if Pan it be) in captivity at the feet of a woman. The detail of a male face on her foremost (left) leg, possibly further suggests this warrior woman’s dominance over the male sex“ (ebd., S. 32–33).

mythologischen Zankapfel alludieren,⁵⁵ sowie am rechten Bildrand die Täuschung mit bedecktem Haar in ihren weiblichen Personifikationen zu erkennen. Die zweite Figur von rechts, die den nackten Oberkörper zur Bildmitte neigt und ihre Eselsohren in die Höhe reckt, lässt sich als phrygischer König Midas deuten. Ihm wird in der Überlieferung Ovids nachgesagt, er habe in einem musikalischen Wettstreit den Hirtengott Pan ungebührlich dem Musagetes Apoll vorgezogen, woraufhin ihn dieser mit Eselsohren strafte.⁵⁶ In der ikonographischen Tradition der ‚Verleumdung des Apelles‘, deren Ekphrasis Lukian geliefert hat, finden sich alle vier Figuren – der Richter mit Eselsohren, die Verleumdung, der Neid, der Betrug – häufig vereint.⁵⁷ Das Titelblatt lässt sich so auch als Rekurs auf Federico Zuccaris berühmte Darstellung (1572) lesen. Der demütige Jüngling kann in diesem Sinne stellvertretend für männliche Fehlurteile gelten, die von Neid, Verleumdung und Täuschung schlecht beraten waren. Sie alle in Ketten am Fuße des Postaments zu platzieren, heißt, eine heroische Weiblichkeit frei von männlichen Vor-Urteilen zu propagieren, die das verständige Urteil männlicher Rezipienten nicht scheut. Das programmatisch anmutende Frontispiz präsentiert eine souveräne weibliche Heroik, die sich sowohl durch militärische Stärke, aber vor allem durch Gelehrsamkeit und Expertise in den freien Künsten auszuzeichnen scheint. Die Diskrepanz in der heroischen Konzeption, die sich zu Werders Vorrede somit ergibt, soll im Folgenden hinsichtlich des Haupttexts beleuchtet werden.

II. Die Heroik der Heroischen Reden

II.1. Extensiver Überblick

Zwanzig Frauen erhalten im Werk das Wort und richten ‚heroische Reden‘ sowohl an ihre intradiegetischen Zuhörer bzw. Zuhörerinnen als auch an den extradiegetischen Rezipientenkreis. Allesamt entstammen sie der griechisch-römischen Kultur. Obwohl Werder alle Reden des ersten Teils in seine Übersetzung aufnimmt, verändert er die Reihenfolge Scudérys in zwei Fällen:

⁵⁵ Zur ikonographischen Tradition der Todsünden siehe Melanie Thierbach (Hg.): Die sieben Todsünden. Sonderausstellung im Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg vom 11. Februar bis 08. Mai 2016, Augsburg 2016, darin vgl. besonders den Beitrag von Markus Prummer: Die sieben Todsünden in der Kunst: Genese bis in die Moderne. Ein ikonographischer Überblick zu den sieben Todsünden, S. 36–61.

⁵⁶ Ov. Met. 11,146–193.

⁵⁷ Siehe dazu Lothar Freund: Apelles (Verleumdung des Apelles), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, 1935, Sp. 747–748, in: RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88817> [letzter Zugriff am 02.01.2020]. Vgl. etwa den auf Federico Zuccari zurückgehenden Stich von Cort Cornelis (1572), einzusehen unter <http://kk.haum-bs.de/?id=cort-c-ab2-0066> [letzter Zugriff am 05.01.2020].

Scudéry 1642

1. Artemise à Isocrate
2. Mariamne à Herodes
3. **Cleopatre à Marc-Antoine**
4. Sisigambis à Alexandre
5. Sophonisbe à Massinisse
6. Zenobie à ses filles
7. Porcie à Volumnius
8. Berenice à Titus
9. **Panthée à Cyrus**
10. Amalasonthe à Theodat
11. Lucrece à Colatin
12. Volumnia à Virgile
13. Athenais à Theodose
14. Pulcheria au Patriarche de Constantinople
15. Calphurnie à Lepide
16. Liwie à Mecene
17. Cloelia à Porsenna
18. Octauië à Auguste
19. Agripine au peuple Romain
20. Sapho à Erinne

Werder 1654

1. Artemisia zum Isocrate
2. Mariamne zum Herodes
3. **Panthea zum Cyro**
4. Sisigambis zum Alexander
5. Sophonisbe zum Massinissa
6. Zenobia zu ihren Töchtern
7. Porcia zu dem Volumnio
8. Berenice zum Tito
9. Amalasonthe zum Theodat
10. Lucretia zum Collatin
11. Volumnia zu der Virgilia
12. **Cleopatra zum Marco Antonio**
13. Athenais zum Keyser Theodosio
14. Pulcheria zum Patriarchen von Constantinople
15. Calphurnia zu der Lepida
16. Livia zum Mecœnas
17. Cloelia zum Porsenna
18. Octavia zum Augusto
19. Agrippina zum Römischen Volke
20. Sappho zu der Erinna

So zieht Werder die Rede Pantheas, die aus Liebe zu ihrem verstorbenen Mann den Freitod wählt, nach vorne, während Scudérys Cleopatra-Rede, die nicht in den berühmten Freitod, sondern in die Betonung ihrer Treue mündet, an die zwölfte Stelle rutscht. Werder erreicht so eine Konzentration all jener Frauen, die nach ihrer Rede ihr Leben lassen müssen, in der ersten Hälfte des Werks. So enden die ‚heroischen Reden‘ trotz gerühmter weiblicher „Wohlredenheit“ für vier Frauen im Suizid (Panthea, Sophonisbe, Porcia und Lucretia). Zwei weiteren Frauen steht nach ihrer Rede ein tödliches Ende bevor: Mariamne wird von ihrem Ehemann Herodes ermordet, Amalasonthe von ihrem Neffen Theodat. Der agonale Triumph über den Gegner wird den Frauen mithin größtenteils nicht gewährt.

Strukturell dominant sind darüber hinaus zwei wiederkehrende Motive: zum einen das Rühmen des jeweiligen Ehemannes als kriegerischen Helden und zweitens die Betonung ehelicher Liebe und Treue. So schwärmen mit Artemisia, Panthea, Sisigambis, Porcia, Volumnia, Calphurnia und Agrippina sieben der Frauen von Männern, die sie als „Durchlächtigsten Helden“ (Panthea über Abradat)⁵⁸ oder gar „alle andere Helden übertr[e]ffen[d]“ (Calphurnia über Caesar) apostrophieren. Ihre bedingungslose Liebestreue betonen ebenfalls sieben Frauen: Artemisia, Panthea, Porcia, Volumnia, Athenais, Octavia und Agrippina. Im Fall der

⁵⁸ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), III, S. 13, zum folgenden Zitat siehe ebd., XV, S. 9.

Octavia geht die als eheliche Pflicht verstandene Treue so weit, dass die Römerin ihren untreuen Ehemann Marcus Antonius vor ihrem Bruder Augustus in Schutz nimmt und ihr Unglück ‚aushalten‘ möchte, obgleich ihr Ehemann sie später – zugunsten seiner Affäre Cleopatra – aus dem gemeinsamen Haus verbannen wird.

Wie schon im Ausgangstext ist jede Rede identisch aufgebaut: Auf eine Synopse des „Inhalt[s]“, in welcher die historische Vorgeschichte sowie das Verhältnis der Sprecherin zur angesprochenen Person dargelegt wird, folgt ein numismatisch anmutender Rundstich, welcher ein Brustporträt der Sprecherin liefert, die meist im Profil dargestellt ist. Das Bildnis begleiten jeweils vier bis acht Verse, welche als Kommentar zur Rede aufzufassen sind. Auf die Rede selbst folgt schließlich jeweils ein Bericht der „Wirkung dieser Rede“.

Dass Werder die Übersetzung auch als literarische Fingerübung ansah, zeigt seine deutliche Nähe zum Ausgangstext, wie sie etwa jene Verse verbürgen, die der Ehefrau des Kaisers Augustus gewidmet sind. So fand Livias Bitte, die Dichter zu unterstützen, bei Mecoenas durchaus Anklang, woraus der Appell an alle Mächtigen – sowie auch, ganz adressatenbezogen, an deren Frauen – folgt:

Vous, de qui la puissance, illustre & souueraine,	Ihr/ Ihr/ für derer Macht und übergroßen Kräften
Fait trembler l'Vniuers;	Die Erd' erzittert alle Tag:
Aprenex de Liuiæ, aprenex de Mecene,	Schaut an Mecoenas: Schaut an Livia:/
Ce que peuuent nos vers:	Geschäften/
C'est eux qui dispensent la gloire;	Was unsrer Versche Kunst vermag.
	Sie kan euch zur Ehr' erheben:
C'est eux qui font mourir, ou viure la memoire;	Kan euerm Nahmen auch Tod oder Leben geben.
Enfin vous commandez au reste des humains;	Euch stehe zwar zu Gebot der Menschen Stand und Land;
Mais vostre sort est en nos mains. ⁵⁹	Doch euer Heil in unsrer Hand. ⁶⁰

Werder orientiert sich an den metrischen Vorgaben des Ausgangstexts auf Grundlage der von Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) inaugurierten alternierenden Skansionsmetrik. Während er die französischen *vers alexandrins* (V. 1; 3; 6; 7) als jambische Sechsheber mit Zäsur nach der dritten Hebung übersetzt, überträgt er die Sechs- (V. 2; 4) und Achtsilbler (V. 5; 8) als jambische Vierheber (V. 2; 4; 8) mit Ausnahme des fünften Verses, in welchem durch den trochäischen Vierheber die besondere Qualität der Dichtung („Sie kan euch zur Ehr' erheben“) umso deutlicher herausgehoben wird. Sogar das Reimschema (ababccdd) als auch die Kadenzen sind der Vorlage entnommen. Werder war wohl daran gelegen, seine literarische Versiertheit zu beweisen. So orientierte sich auch seine Prosaübersetzung – entgegen den Originalitätsbekundungen seiner Vorrede – insofern stark am Ausgangstext, als er gar die syntaktischen Einheiten übernimmt, wie am Beispiel der Rede Lucretias deutlich wird:

⁵⁹ Scudery: Femmes Illvstes (Anm. 17), S. 331.

⁶⁰ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), XVI, S. 3.

Cette Harangue n'auroit point besoin d'Argument: & personne n'ignore, que le ieune Tarquin ayant violé Lucrece, elle ne cacha ny son crime ny son mal-heur; Qu'elle dit l'un & l'autre à son Mari; & que pour le porter à la vangeance, elle luy fit voir l'outrage qu'on luy auoit fait, avec toutes les circonstances qui le pouuoient rendre plus grand.

Quoy que cette Auanture soit ariüée il y a tant de siecles, & qu'elle soit presques aussi vieille que l'ancienne Rome; l'on n'a pu decider encore, si elle fit bien de se tuer apres son mal-heur; & si elle n'eust past mieux fait, de souffrir que Tarquin l'eust tuée, & de mourir innocente, bien qu'elle n'eust pas esté crüelle.

Oyez ses raisons *Lecteur*; & puis que sa cause est exposée aux yeux de tout l'univers, & que tous les hommes sont ses Iuges; donnez vostre voix apres tant d'autres; & vous seruez d'un priuilege qui est aquis à chacun: mais puis qu'elle va parler, ne la condamnez pas sans l'entendre.⁶¹

Diese Rede hette keines Inhalts von nöthen/ *die- weil desselben Gemähde sich fast in allen vornehmen Häusern angeheffet befindet/* auch ieder männlich bekant/ wie/ nach dem der junge Tarquinius die Lucretiam geschändet/ sie weder ihr Ubel noch Unglück verhählet; wie sie ein und anders ihrem Ehmanne offenbaret/ und das Unrecht/ so man ihr angethan/ mit allen Umständen so groß gemacht habe/ damit sie ihn zur Rache bewegen möchte.

Ob nun wol diese Geschichte sich für viel hundert Jahren begeben/ bey nah auch so alt als das alte Rom selber ist/ so hat man dennoch biß anhero den Außschlag hierüber nicht wol geben können/ ob sie wol daran gehandelt/ daß sie auff ihr erlittenes Ubel/ sich selber umgebracht/ oder ob sie nicht besser gethan/ zu dulden/ daß sie Tarquinius ermordet hette/ und also unschuldig gestorben/ unangesehen sie nicht dafür gehalten worden were.

Höret *ibr durchlächtigste Frauen* ihren angeführten Gründen zu; Und nach dem sie ihre Sache aller Welt Augen fürlege/ und alle Menschen zu Richtern gemacht/ so gebet/ nach so unzählich vielen andern/ eure Stimmen auch mit hierzu/ und gebrauchet euch der Freyheit/ die einem jeden verliehen ist: Unterdessen sie aber zu reden anfähet/ so verdammet sie nicht/ eh ihr sie/ biß zum Ende/ angehört habet.⁶²

Durch die wortgetreue Übersetzung stechen jene Stellen besonders hervor, die vom Ausgangstext abweichen: Werders Übersetzung zeigt sich mithin als noch prononcierter adressatenbezogen als der Ausgangstext, wie der Hinweis auf populäre ikonographische Darstellungen in höfischen Interieurs sowie die spezifische Nennung der „durchlächtigste[n] Frauen“ für die unspezifische, generisch männliche Anrede „Lecteur“ verbürgen.

Paradigmatisch für die argumentative Struktur des Bandes wird Lucretias Tugend problematisiert und den Leserinnen als „Richtern“ vorgeführt. Dass ein positives Urteil suggeriert wird, scheint bereits in dieser Inhaltszusammenfassung durch, ist doch Lucretias Absicht ehrenwert, auch wenn sie den ‚unchristlichen‘ Weg des Suizids wählt.

Entgegen der kämpferischen Ikonographie des Frontispizes sind die meisten Frauen, die in den *Reden* das Wort erhalten, keine Kriegerinnen. Ihre Leistungen weisen zwar insofern eine starke Agency und Transgressivität auf, als sie als Frau-

⁶¹ Scudery: *Femmes Illvstes* (Anm. 17), S. 206, m. Herv.

⁶² Werder: *Heroische Reden* (Anm. 16), X, S. 2, m. Herv.

en das Wort ergreifen. Eine exklusive Agonalität ist ihren Leistungen allerdings schwerlich zuzusprechen. So sind die vorgestellten heroischen Figuren mehr als ideale Repräsentantinnen ihrer Gemeinschaft zu sehen denn als exklusive Phänomene – ein Konzept der *exempla*, wie es auch für die römische Historiographie nachgewiesen wurde.⁶³ Mit Scudéry nimmt Werder somit ein römisches Heldenkonzept auf, um mit seiner Übersetzung ein Modell weiblicher Heroik zur Verfügung zu stellen.

Jedoch: Die weiblichen Tugenden, die in den Reden vorgebracht werden, erschöpfen sich nicht in ehelicher Treue und Besingen der Heroik der jeweiligen (Ehe-)Männer. Die besondere Tugend einer eigenen Leistung, die nicht in der Selbsttötung liegt, steht zumindest in drei Fällen im Vordergrund. So ermuntert die Dichterin Sappho in der wohl bekanntesten der *Heroischen Reden* ihre Freundin Erinna zum eigenen dichterischen Schaffen.⁶⁴ Die Römerin Cloelia zeigt sich mit ihrer verbotenen Flussüberquerung, die sie und ihre Gefährtinnen aus den Klauen lüsterner Soldaten befreien soll, als im doppelten Sinne transgressiv. Denn Ehre kommt ihr nur deshalb zu, weil sie – auf Druck der römischen Gemeinschaft – ins Lager Porsennas zurückkehrt und so ihr individuelles Wohl einem kollektiven nachordnet. Das dritte Beispiel liefert die Regentin von Palmyra, Zenobia, die ihre Töchter lehrt, dass Tugend an kein Geschlecht gebunden und „Standhaftigkeit“ das „wahrhaftige Kenzeichen der Helden“ sei.⁶⁵ Ihre Ausführungen, die auch theoretische Überlegungen zur Möglichkeit weiblichen Heldentums enthalten, sollen im Folgenden exemplarisch beleuchtet werden.

II.2. „Standhaftigkeit“ als heroische Haltung: Zenobia oder die ‚stoische Dämpfung‘

Die sechste der zwanzig heroischen Reden wird von Zenobia, Regentin von Palmyra (3. Jh. n. Chr.),⁶⁶ gehalten, die sich darin an ihre Töchter wendet. Die historiographische Hauptquelle stellt die hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit umstrittene spätantike Textsammlung *Historia Augusta* (4. Jh.) dar, in welcher die Re-

⁶³ Vgl. Matthew B. Roller: Exemplarity in Roman Culture. The Cases of Horatius Cocles and Cloelia, in: *Classical Philology* 99.1, 2004, S. 1–56. Prominentes Beispiel ist Horatius Cocles, der allein den Pons Sublicius vor Rom schützt, um die Invasion Lars Porsennas abzuwenden. Schon bei Livius gilt Horatius Cocles als integrative Leitfigur, die ihre Heroik nicht ihrer einmaligen Exzeptionalität verdankt, sondern in ihrer Vorbildfunktion zur Nachahmung einlädt. Zum heroischen Potenzial des Horatius Cocles vgl. auch Emma Louise Maier: A Roman Hero Revived. Thomas Babington Macaulay's *Horatius* (1842) as a Poetic Guide to Empire, in: *helden.heroes.héros* 4.2, 2016, S. 41–48.

⁶⁴ Die Bekanntheit rührt nicht zuletzt daher, dass die Rede oftmals als Selbstoffenbarung Scudérys gelesen wurde, war doch ihr Gesellschaftsname in ihrem Salon kein anderer als ‚Sappho‘. Dazu vgl. etwa Lewis C. Seifert: Manning the Margins. Masculinity and Writing in Seventeenth-Century France, Michigan 2009, S. 117–147, sowie Conroy: In the Beginning was the Image (Anm. 52), S. 34–35.

⁶⁵ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), VI, S. 22.

⁶⁶ Zu Zenobia vgl. Moormann/Uitterhoeve: Lexikon der antiken Gestalten (Anm. 1), S. 706–708.

gentin – in einer Mischung aus Abscheu und Faszination – unter der Rubrik der „Dreissig Tyrannen“ vorgestellt wird:

Nun ist das Maß der Schande voll; ist es doch in dem erschöpften Staat so weit gekommen, daß während des schändlichen Treibens des Gallienus sogar Weiber trefflich regierten, und zwar Nichtrömerinnen. Hat doch eine solche, die schon vielfach genannte Zenobia, die sich ihrer Abkunft von Kleopatra und den Ptolemäern berühmte, als Nachfolgerin ihres Gatten Odenatus sich den Kaisermantel um die Schultern gelegt, sich wie Dido gekleidet, auch das Diadem angelegt und im Namen ihrer Söhne Herennianus und Timlaus länger, als es sich mit ihrem weiblichen Geschlecht vertrug, regiert.⁶⁷

Neben ihren militärischen Erfolgen wird ihr ausschweifender Lebensstil („sie trank auch Perser und Armenier unter den Tisch“), aber auch, als geschlechtsspezifische Größe, ihre sexuelle Enthaltsamkeit vorgestellt.⁶⁸ Besonderes Augenmerk wird ihrer außerordentlichen Bildung zuteil.⁶⁹ Der Eintrag endet mit der Schilderung des Triumphzuges nach ihrer Überwindung durch Kaiser Aurelian, zu welchem Zenobia „mit einer solchen Masse von Juwelen behangen [wurde], daß sie unter der Last des Schmuckes fast zusammenbrach“.

Prominent wurde Zenobia bereits in Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* gerühmt, der auf die Ausführungen der *Historia Augusta* rekurriert. Furchtlosigkeit und Gelehrsamkeit werden als Qualitäten betont, Zenobia wird zur „warrior queen“ stilisiert.⁷⁰ Die Informationen der *Historia Augusta* übernimmt auch Christine de Pizan in ihrem *Buch von der Stadt der Frauen* (e. 1405). Wie Boccaccio stellt auch sie die Tapferkeit Zenobias heraus und betont ihre Gelehrsamkeit in besonderem Maße, indem die Information klimaktisch an den Schluss der Vorstellung gestellt wird:

Zu allen diesen Dingen muß ich dir von der vornehmsten und wichtigsten ihrer edlen Eigenschaften erzählen: sie verfügte über profunde Kenntnisse in der Literatur, sowohl in der ägyptischen als auch in der ihr eigenen Sprache. In ruhigen Zeiten widmete sie sich mit Fleiß dem Studium; sie wollte von dem Philosophen Longinus der ihr Lehrer war und ihr die Grundlagen der Philosophie vermittelte, unterrichtet werden. Sie beherrschte die lateinische und die griechische Sprache, mit deren Hilfe sie selbst alle Geschichten unter knappen Begriffen ordnete und sie auf eine sehr merkwürdige Art wiedergab. Desglei-

⁶⁷ *Historia Augusta. Römische Herrschergestalten*, Bd. II: Von Maximinus Thrax bis Carinus. Übers. von Ernst Hohl. Bearb. und erl. von Elke Merten, Alfons Rösger und Nicole Ziegler. Mit einem Vorwort von Johannes Straub, Zürich/München 1985, S. 148.

⁶⁸ Ebd., S. 150. Über ihre Keuschheit wird berichtet, sie sei „so groß, daß sie selbst mit dem eigenen Mann geschlechtlich nur verkehrte in der Absicht, von ihm zu empfangen. Denn nach jedem Beilager, das sie ihm gewährte, versagte sie sich ihm bis zur Zeit der nächsten Periode, um zu konstatieren, ob sie schwanger sei; nur wenn dies nicht der Fall war, gab sie sich ihm abermals hin in der Hoffnung auf Kindersegen“ (ebd., S. 149–150).

⁶⁹ So heißt es über Zenobia: „In der alexandrinischen und orientalischen Geschichte war sie so bewandert, daß sie einen Auszug daraus verfasst haben soll; die römische Geschichte hatte sie in griechischer Fassung gelesen“ (ebd., S. 151). Zum folgenden Zitat ebd.

⁷⁰ Dazu vgl. Stephen D. Kolsky: *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, New York 2003, S. 163–167, ebd., S. 163–166, auch zum Vergleich zwischen der Aneignung Boccaccios und der Zenobia-Darstellung bei Christine de Pizan.

chen verlangte sie, daß ihre Kinder, die sie sehr streng erzog, in die Wissenschaft eingeführt würden. Nun, teure Freundin, beachte und bedenke, ob du jemals im Leben oder in der Literatur irgendeinem Fürsten oder Ritter begegnet bist, der in umfassenderer Weise mit allen Tugenden gesegnet ist.⁷¹

Der Appell an die „teure Freundin“ alludiert bereits den Deutungskontext, in welchen Christine de Pizan die palmyrische Königin als eine den Männern überlegene Frau stellt.

Dass Zenobia in der Frühen Neuzeit als gebildete Kriegerin bekannt ist, verbürgt auch das Frauenlexikon *Lobwürdige Gesellschaft der gelehrten Weiber* (1633), welches die „Palmirensen Königin“ als in „der Persischen/ Egyptischen/ Griechischen vnd Lateinischen sprach gelehrt“ beschreibt, die außerdem „offt zu Felde mit einem Helm auff dem Häupt/ vnder dem Kriegsvolck gestanden/ vnd stattliche Orationes an sie gethan“ habe.⁷² Angesichts des reichhaltigen Heroisierungspotenzials, das die europäische Zenobia-Rezeption bietet, ist es umso erstaunlicher, dass der heroische Akzent in der Version der *Heroischen Reden* so deutlich verlagert ist.

Zenobias ‚Heroische Rede‘ setzt nach dem Einzug in Rom ein, zu dem sie und ihre Töchter als in Ketten gelegte Gefangene dem „Siegeswagen[]“⁷³ folgen müssen. Kontrastiv zur zuvor sprechenden Sophonisbe, die lieber Gift trinkt, als sich der Schmach eines Triumphzugs auszusetzen, unterrichtet die palmyrische Königin ihre Töchter in der Tugend der „Standhaftigkeit“.⁷⁴ Noch deutlicher als im Ausgangstext betont Werder die Macht der Selbstbeherrschung, wenn Zenobia ihren Töchtern wünscht,

que cette vertu [d.i. „la constance“]
puisse passer de mon cœur dans le
vostre: afin que ne pouuant viure
en Reines, vous puissiez du moins
regner sur vous mêmes.⁷⁵

daß diese Tugend [d.i. „die Beständigkeit“] aus
meinem Hertzen in das eurige dringen möge/
auff daß/ weil ihr nicht als Königinnen leben
könnet/ ihr doch zum wenigsten *die Macht ha-*
bet/ über euch selbst zu herrschen.⁷⁶

Indem Zenobia Beständigkeit zum Ideal stilisiert, spricht sie sich selbst die größte Ehre zu. Bezeichnenderweise tragen ihre militärischen Leistungen, die sie lediglich *en passant* streift, nur unwesentlich zu jener bei. Zwar habe sie zum Ruhm ihres Mannes Odenat „etzliche Lorbeerblätter mit ihren Händen hinzu gethan“,⁷⁷ von einer heroischen

⁷¹ Christine de Pizan: Das Buch von der Stadt der Frauen. Aus dem Mittelfranzösischen übersetzt, mit einem Kommentar und einer Einleitung versehen von Margarete Zimmermann, Berlin ²1986, S. 86.

⁷² Johann Frawenlob: Die Lobwürdige Gesellschaft der Gelehrten Weiber/ Das ist: Kurtze Historische Beschreibung/ der fürnembsten gelehrten/ verständigen vnd Kunsterfahrenen Weibspersonen/ die in der Welt biß auff diese Zeit gelebet haben, [s. l.] 1633, S. 36.

⁷³ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), VI, S. 4.

⁷⁴ Ebd., VI, S. 22.

⁷⁵ Scudery: Femmes Illustres (Anm. 17), S. 108.

⁷⁶ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), VI, S. 4, m. Herv.

⁷⁷ Ebd., VI, S. 6.

schen Prädisposition zur Kämpferin ist die Zenobia bei Scudéry/Werder allerdings weit entfernt. Vielmehr markiert der Tod Odenats für sie den tragischen Umschwung ihres Schicksals: „Da begunte ich so unglückseelig zu werden/ als glückseelig ich zuvor gewesen war“.⁷⁸ Zenobias Stärke besteht darin, nicht aufzugeben, sondern im Sinne ihres Mannes weiterzuleben. Die Vorstellung genderspezifisch gebundener Tugenden wird explizit artikuliert in Zenobias festem Glauben, „daß der Männer Tugenden auch durch die Weiber ins Werck gesetzt werden könten/ dieweil die wahre Tugend an kein eigenes Geschlecht eben allein gebunden ist“.⁷⁹ Ihr Vorsatz ist es, „zugleich keusch und tapffer“ zu sein, d. h. ‚weibliche‘ Keuschheit und ‚männliche‘ Tapferkeit im Sinne einer *Femme forte* in sich zu vereinen. Eine Dämpfung erhält das Konzept jedoch bereits durch ihre Vermutung, ihre militärischen Erfolge seien einzig dadurch möglich gewesen, dass „sich seine [d.i. Odenats] Tapfferkeit zu der meinigen gefüget“ hätte.⁸⁰

Bezeichnenderweise gründet die Lehre, die Zenobia ihren Töchtern mit auf den Weg gibt, nicht im ruhmreichen Kampf, sondern vielmehr in jener Haltung, die sich in ihrer Niederlage zeigt. Die „Standhaftigkeit“ ist das Thema Zenobias und die Grundlinie ihrer heroischen Rede:

Der Zepter/ der Thron/ und das Keyserthum/ so wir verlohren/ seind uns nichts anders/ als nur durch das Glück gegeben worden: Aber die Standhaftigkeit kömmt uns schnurgerade von den Göttern zu. Von ihrer Hand ist es/ daß ich sie bekommen habe/ und deswegen ist sie eben dieselbe/ derer ihr nacharten sollet: Sie ist das wahrhafftige Kenzeichen der Helden.⁸¹

Zenobias Heroismus basiert nicht auf der ‚männlichen‘ Tugend militärischer Tapferkeit, sondern auf ihrer Haltung, welche durch göttliche Legitimation („von den Göttern“) ebenfalls heroisiert wird. In der Darstellung Scudérys/Werders tritt Zenobia also weniger als tapfere Kriegerin und kluge Gelehrte, sondern vielmehr als Herrscherin über sich selbst auf, die sich nicht von den Umständen des Glücks bestimmen lässt. So erinnert Zenobia in ihrem ‚Ertragen‘ des Triumphzuges an den humanistischen Habitus einer stoischen Haltung angesichts widriger Umstände, wie ihn etwa Martin Opitz in seinem *Trost-Getichte in Widerwertigkeit des Krieges* (ED 1633) artikuliert.⁸² Der Rundstich, der Zenobia mit Ritterhelm portraitiert, unter dem ihre langen Locken zum Vorschein kommen, wird von vier kreuzgereimten Alexandrinerversen begleitet, welche ihre Beständigkeits-Heroik *in nuce* verbürgen:

⁷⁸ Ebd., VI, S. 7.

⁷⁹ Ebd., VI, S. 8, zum folgenden Zitat siehe ebd.

⁸⁰ Ebd., VI, S. 9.

⁸¹ Ebd., VI, S. 22.

⁸² Vgl. dazu Achim Aurnhammer: Martin Opitz’ *Trost-Getichte*. Ein Gründungstext der deutschen Nationalliteratur aus dem Geist des Stoizismus, in: Barbara Neymeyr u. a. (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Bd. 2, Berlin 2008, S. 711–729.

Sie trägt dem Karren Cron'/ auch Band' und Scepter nach:
 Weiß in der Noth behertzt mit freyem Muth zu prangen.
 Lehrt recht standhaftig seyn/ klagt weder Leid noch Ach
 Das heisset übers Glück Sieg und Triumph erlangen.⁸³

Obwohl sich Zenobias Beständigkeitsideal vordergründig als geschlechtsneutral lesen lässt, erscheint die ‚standhafte‘ Zenobia – auf der Folie des Heroisierungs-potenzials, das die Historiographie sowie verschiedene literarische Aneignung anbieten – als ‚gedämpfte‘, internalisierte Version. Während Männern Heroik durch (militärische) Tapferkeit, d. h. durch Beherrschung anderer, offensteht, sollen Zenobias Töchter von ihrer Mutter lernen, sich selbst zu beherrschen. Zenobias ‚Heroische Rede‘ birgt mithin mindestens drei Implikationen zur Konzeption weiblicher Heroik, wie sie für die *Heroischen Reden* paradigmatisch ist: (1.) Frauen können zwar insofern ‚heroisch‘ handeln, als sie sich in einer internalisierten Tugend wie Standhaftigkeit, Treue oder Ehrverständnis besonders auszeichnen, (2.) militärische Heroik bleibt jedoch grundsätzlich Männern vorbehalten, womit ‚weibliche Heroik‘ für Männer keine Konkurrenz darstellt, sondern (3.) vorherrschende Gendernormen eher affirmiert als herausfordert.

III. Diesseits der Grenze: Die weibliche Heroik als die ‚andere‘ Heroik

Simone de Beauvoir hat in ihrem epochemachenden Werk Frauen als von der ‚männlichen Norm‘ abweichend, als *deuxième sexe*, als zweites, ‚anderes‘ Geschlecht bezeichnet.⁸⁴ In diesem Sinne lässt sich auch von der Heroik, wie sie Scudéry und Werder für Frauen vorsahen, von einer ‚anderen Heroik‘ sprechen.

‚Der Held‘ ist in seiner Agency, Agonalität und Transgressivität prototypisch männlich konnotiert. Dass dies auch in der Frühen Neuzeit eine gängige Helden-vorstellung war, zeigen die Ausführungen des eingangs zitierten ‚Frauenfreunds‘ Ignatius Schütz aus dem Jahr 1663. Wenngleich er Frauen heroisches Potenzial zugestand, warnte er davor, dieser theoretischen Möglichkeit praktische Schlüsse folgen zu lassen:

Der eines andern Thun und Lassen *imitiren* wil/ ist gleich denen/ so wohnen auff den *frontiren* ihrer Feind/ diese seynd allzeit in Gefahr/ daß sie die Grentzen überschreiten/ und gefangen werden/ die in ein frembdes Land gepfantzte Bäum wachsen nicht allein langsam/ sondern wollen auch sonderbar gewartet seyn/ also sollen die *Dames* sich mit bißhero erwiesener jhrer gleichmässigen *capacitet* zu heroischen Tugenden und Thaten begnügen lassen/ und solche ehender *in effect* nicht *redigiren*, es thu dann solches Gottes/

⁸³ Werder: Heroische Reden (Anm. 16), VI, S. 3.

⁸⁴ De Beauvoir sah Alterität als „grundlegende Kategorie des menschlichen Denkens. Keine Gemeinschaft definiert sich jemals als die Eine, ohne sich sofort die Andere entgegenzusetzen“ (Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg 142014 [franz. ED 1949], S. 13).

oder ihr Ehr/ so dann (in Ermangelung der MannsPersohnen) deß allgemeinen Wesens-Wolfart erfordern.⁸⁵

Schütz weist mit diesem Passus die Geschlechter in ihre gesellschaftlich vorgesehenen Schranken. Denn Männern ebenbürtige „heroische Tugenden und Thaten“ von Frauen würden in ihrer Agonalität und Transgression unvermeidlich zu Grenzüberschreitungen führen, wie sie zeitgenössisch – auch von selbsternannten ‚Frauenfreunden‘ – nicht zu tolerieren waren. Wie anders steht es dagegen um jene Heldenkonzeption, wie sie Werder aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt hatte. Durch die internalisierte Wendung implizierte sie keine Konkurrenz für Männer – im Gegenteil, durch ihre einhegende Kraft affirmierten die *Heroischen Reden* vielmehr zeitgenössische Gendernormen in ihren essentialistischen (Ideal-)Vorstellungen von tapferen, kämpfenden Männern und treuen, ehrwürdigen Frauen.

Vierzig Jahre nach Werders Übersetzung wird im *Ausgekehrten Feuermäuerkehrer* (1682) ein höfischer Gesprächskreis in einer Gartenlaube evoziert.⁸⁶ Man spricht über Literatur. Die Edeldame Marcellina versucht, ihre Konversationspartner auf Misogynie hin zu testen. Nachdem Monsieur Clodoald sich positiv über Frauen geäußert hat, möchte sie nun auch die Meinung des Monsieur Preis erfahren, welcher vorsichtig, aber bestimmt erwidert:

Meine hochgeehrte Frau *Marcellina*, [...] ich bin hierauf zu antworten nicht geschickt genug/ und sage nur/ daß sich deßwegen bey den Durchlauchtigen Frauen des Frantzösischen *Scuderi*, und dessen Übersetzer dem von Werder belehren zulassen/ vor itzo aber die Ehre des Frauen-Zimmers/ wenn es erfordert wird/ ich bis auf den letzten Bluts-Tropfen zu vertheidigen gesonnen lebe[.]⁸⁷

Indem Monsieur Preis Werders *Heroische Reden* als philogyne Referenz heranzieht, markiert er die zeitgenössische Persistenz der Übersetzung sowie die Anschlussfähigkeit des darin vorgestellten, ‚anderen‘ Heldenkonzeptes. Früh zeigt sich darin eine ‚weibliche‘ Heroik als komplementäre Nebenform zur Normalfolie männlicher Heroik, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnen sollte.⁸⁸ Wenngleich das Frontispiz weibliche Stärke propagiert und Paris von dem Werder die in den *Reden* zu Tage tretende weibliche Heroik preist, wird diese vorrangig als internalisierte Tugend zelebriert, die nicht mit männlicher Heroik konkurrieren will. Die Gefangenenschar am Fuße des Postaments (die Verleumdung, der Neid, der schlechte Richter und die Täuschung) darf als überwunden gelten, womit auch Männer – wie der Übersetzer Paris von dem Werder – in das Lob

⁸⁵ Schütz: Ehren-Preis (Anm. 2), S. 148–149.

⁸⁶ Johannes Riemer: *Der ausgekehrte politische Feuermäuerkehrer 1682*, Reprint Stuttgart 1996. Die Verfasserschaft Riemers ist jedoch nicht vollständig geklärt.

⁸⁷ Ebd., S. 60.

⁸⁸ Renate Kroll hat das Phänomen als „Domestizierung“ weiblicher Heroik bezeichnet, vgl. Kroll: Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der Femme forte, in: Baumgärtel/Neysters: *Die Galerie* (Anm. 12), S. 51–63.

der „durchlauchtige[n] Frauen“ einstimmen können. Insofern das Lob der Frau mit der faktischen Zementierung hierarchischer Verhältnisse einhergeht, zeigen sich Paris von dem Werders *Heroische Reden* als ein Friedensangebot im Geschlechterstreit, das Frauen nicht nur ‚heroische *capacitet*‘, sondern auch eigenes, weiblich konnotiertes heroisches Handeln ermöglicht. So reiht sich die Übersetzung als Angebot einer ‚anderen‘ Heroik für Frauen ein in die deutschsprachige *Querelle des Sexes*.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Frontispiz zu *Viertzig Durchläuchtige Frauen oder deroselben Viertzig Heroische Reden* (Naumburg/Jena 1654), Ex. HAB Wolfenbüttel, Sig. 46.5 Rhet.

Eros und Heros: Alexander der Große als gebändigter Held in der deutschen Oper um 1700

Nicolas Detering / Philipp Redl

I

Die Stofftradition um Alexander den Großen bleibt über die Jahrhunderte hinweg überaus reich. Vielleicht gibt es keine andere historische Gestalt, die ein derart reges Nachleben als literarische Figur oder bildkünstlerisches Konterfei hatte. Anders als etwa seinem römischen Pendant Julius Caesar hat die neugermanistische Forschung Alexander dem Großen bisher keinen monographischen stoff-, motiv- oder rezeptionsgeschichtlichen Beitrag gewidmet, sodass man beim Sichten von einschlägigen Alexander-Adaptionen auf überblicksartige Handbucheinträge verwiesen bleibt.¹ Das auffällige Desiderat, das schon die positivistische Motivgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hätte beheben müssen, lässt wohl auf eine gewisse Ratlosigkeit der Forschung schließen. Dem ‚Mythos Alexander‘ eignet zwar ein „narrativer Kern“ von „hochgradiger Beständigkeit“ – um eine gängige Mythendefinition Hans Blumenbergs aufzugreifen –,² dieser droht in der Breite der literarischen Variation und im ganz widersprüchlichen, auch die gegensätzlichsten Positionen noch zulassenden Deutungsspektrum aber verdeckt zu werden und bisweilen ganz zu verblassen, jedenfalls literaturgeschichtlich kaum kohärent rekonstruierbar zu sein. Die Gestalt Alexanders scheint sich gleichermaßen für Apotheose und Adoration anzubieten wie für moralische Kritik an Schwelgerei, Dünkel und Hybris, gilt den einen als Sinnbild der Tugendherrschaft, den anderen als Beispiel für Trunksucht, Grausamkeit und Megalomanie.³ Betrachtet man die diversen Manifestationen des Alexanderstof-

¹ Siehe etwa Peter von Möllendorff u. a.: Alexander, in: Manfred Landfester/Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Supplemente, Bd. 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik, hg. v. Peter von Möllendorff/Annette Simonis/Linda Simonis, Stuttgart/Weimar 2013, Sp. 17–58, und Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Kröners Taschenausgabe 300), Stuttgart 102005, s. v. – Kenneth Royce Moore (Hg.): Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great (Brill’s Companions to the Classical Reception 14), Leiden/Boston 2018, und John Boardman: Alexander the Great. From His Death to the Present Day, Princeton/Oxford 2019, sparen den hier verhandelten Bereich ganz aus.

² Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel (Poetik und Hermeneutik 4), München 1971, S. 11–66, hier S. 40; ausgearbeitet dann in Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979.

³ Siehe Uwe Puschner: Die Darstellung Alexanders des Großen im barocken Deutschland, in: Archiv für Kulturgeschichte 61, 1979, S. 102–119, hier S. 103.

fes über die Jahrhunderte, scheinen nur wenige Elemente konstant aufgerufen zu werden, im Grunde kaum mehr als das Epitheton ‚der Große‘ und die stereotype Attribution – ‚Held‘.⁴ Das heißt nicht, dass es zu bestimmten Zeiten nicht zu einer Re-Historisierung des Alexandermythos gekommen wäre, in deren Zuge die Taten des makedonischen Herrschers, vor allem der Alexanderzug, seine Kontexte und selbst der Quellenstand seiner Überlieferung sehr spezifisch reflektiert und in die Heroisierung integriert worden wären. Wohl aber finden sich ebenso Rezeptionsphasen und vor allem bestimmte Gattungen, in denen die historische Referenz fast ganz verschwindet und der teilfiktionalen Ausschmückung keinerlei Grenzen mehr gesetzt sind.

Die Aneignungen des Alexandermythos in der Frühen Neuzeit sind in dieser Hinsicht bemerkenswert, denn beide Tendenzen, gelehrte Re-Historisierung und fiktionale Mythisierung, koexistieren über lange Zeit, ja gehen bisweilen Hand in Hand. Vor allem im Spätmittelalter hatte sich die sagenumwobene Gestalt des antiken Erobererhelden regen literarischen und bildkünstlerischen Interesses erfreut.⁵ Aus diesem Komplex ragt beispielsweise der Alexander-Roman von Johannes Hartlieb heraus, der seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert hinein oft gedruckt wurde und dem zahlreiche Studien gewidmet sind.⁶ Hartliebs *Histori von dem großen Alexander* (um 1450) beruht bereits auf einer Wiederentdeckung der griechischen und lateinischen Quellen, die im Humanismus ediert und übersetzt wurden, darunter auch die Alexandergeschichte des Curtius Rufus, die etwa durch den portugiesischen Humanisten Vasco da Lucena in der Mitte des 15. Jahrhunderts philologisch gewürdigt wurde, nachdem sie im Mittelalter zwar verbreitet, aber literarisch kaum produktiv war.⁷

Ganz gegen diese Entwicklung öffnete man um 1600 den Alexanderstoff für sehr frei gestaltete Liebeshandlungen, insbesondere im englischen und französischen Drama. Der ‚verliebte Alexander‘ war weder im Mittelalter noch im Huma-

⁴ Siehe zu frühneuzeitlichem Heldentum Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer‘ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 65), Tübingen 2002; zum Alexanderbild in der Antike Ralf von den Hoff: Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen (Figurationen des Heroischen 6), Göttingen 2020.

⁵ Siehe Markus Stock (Hg.): Alexander the Great in the Middle Ages. Transcultural Perspectives, Toronto u. a. 2016; David Zuwiyya (Hg.): A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages, Leiden/Boston 2011; Herwig Buntz: Die deutsche Alexanderdichtung des Mittelalters, Stuttgart 1973; George Cary/David J. A. Ross (Hg.): The Medieval Alexander, Cambridge 1956.

⁶ Stellvertretend genannt seien Rudolf Lechner-Petri: Johann Hartliebs Alexanderroman, Hildesheim/New York 1908; Reinhard Pawis (Hg.): Johann Hartliebs ‚Alexander‘ (MTU 97), München 1991; Frank Fürbeth: Johannes Hartlieb. Untersuchungen zu Leben und Werk (Hermaea N. F. 64), Tübingen 1992.

⁷ Friedrich Pfister: Die Entdeckung Alexanders des Großen durch die Humanisten, in: Johannes Irmscher (Hg.): Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa (Deutsche Akademie der Wissenschaften – Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 32), Bd. 1, Berlin 1962, S. 57–75, hier S. 60.

nismus ein verbreitetes Motiv gewesen, florierte aber seit den Dramen John Lylys (*Campaspe*, 1584) und Jean Racines (*Alexandre le Grand*, 1665).⁸ Auch für diese Traditionslinie ist motivliche Offenheit charakteristisch, denn sie kennt mindestens drei Stränge: Als Liebesgefährtin des Alexander dient mal eine griechische Hetäre (Kampaspe bei Lyly), mal die indische Prinzessin Cleofile (bei Racine), mal seine erste Frau Roxane (etwa in Händels Oper *Alessandro*, 1726).

Die teilfiktionale Erotisierung des Stoffes verstärkte sich noch mit dem Aufstieg der Oper im 17. Jahrhundert, die bald zur Leitgattung des Theaters um 1700 avancieren sollte und auch auf andere dramatische Formen einwirkte.⁹ Alexander war eine ihrer meistbearbeiteten Figuren; der Höhepunkt der Welle liegt in der Rokokozeit. Das Libretto *Alessandro nell'Indie* (1729) von Pietro Metastasio sicherte dem Makedonen immense Konjunktur auf den Bühnen Europas. Heute dürfte Händels Oper *Porro, Re dell'Indie* (1731) am bekanntesten sein, nicht vergessen werden sollten aber auch die Kompositionen von Johann Adolf Hasse (Dresden, 1731), Antonio Bioni (Breslau, 1732), Matteo Lucchini (Prag, 1734), Carl Heinrich Graun (Berlin, 1744), Georg Christoph Wagenseil (Wien, 1748) und Giovanni Marco Rutini (Prag, 1750), um aus der Fülle der Werke und der Masse ihrer Präsentationen nur die Uraufführungen im deutschsprachigen Raum aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nennen.¹⁰ Diese musiktheatralische Faszination am Alexanderstoff hat allerdings eine Vorgeschichte, etwa mit Opern von Antonio Cesti (*Alessandro, vincitor de se stesso*, 1651 und *La magnanimità d'Alessandro*, 1662) oder Alessandro Scarlatti (*La Statira*, 1690).¹¹

Der Alexanderstoff auf deutschen Opernbühnen um 1700 – der Zeit, in der die Oper in Deutschland inkubiert¹² – ist bislang kaum erforscht. Welche Konsequen-

⁸ Zum Heldentum in der französischen Dramatik Jakob Willis: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*, Bielefeld 2018.

⁹ Siehe dazu Bernhard Jahn: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740) (Theatron 45), Tübingen 2005; und Bernhard Jahn: Musiktheater und galanter Diskurs, in: Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hg.): Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit 171), Berlin/Boston 2012, S. 301–315.

¹⁰ Zu ermitteln über das Corago-Libretti-Archiv der Universität Bologna, <http://corago.unibo.it> [letzter Zugriff am 20.03.2020]; zu zwei dieser Opern Ralph P. Locke: Alexander der Große und der indische Raja Puru: Zur Exotik in einem Libretto Metastasios und in darauf basierenden Opern von Hasse und Händel, in: Achim Aurnhammer/Barbara Korte (Hg.): Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900) (Helden – Heroisierungen – Heroismen 5), Würzburg 2017, S. 127–144.

¹¹ Claudio Sartori: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 1, Cuneo 1990, S. 68–94, listet für die Zeit bis 1800 dann über 200 italienische Alexander-Libretti-Drucke, wobei es sich öfter um denselben Titel handelt.

¹² Siehe den Überblick von Gertraut Haberkamp: Werke mit Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts. Der aktuelle Quellenstand, in: Markus Engelhardt (Hg.): In Deutschland noch ganz unbekannt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum (Perspektiven der Opernforschung 3), Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 1–28; Ortrun Landmann: Italienische Opernpraxis in Dresden, in: Alberto Colzani u. a.

zen hat die galante ‚Veroperung‘ der Figur für ihre Heroik?¹³ Dieser Frage gelten die folgenden Ausführungen. Wie an ausgewählten Libretti von Christian Heinrich Postel über Friedrich Christian Bressand, einem Anonymus und Johann Christian Hallmann bis hin zu Johann von Besser zu zeigen sein wird, folgen die Stücke sowohl an bürgerlich-städtischen Häusern wie an Höfen der Tendenz, Alexander in intrikaten Liebesaffären zu präsentieren. Auch in den deutschen Singspielen um 1700 ist er meist „eine heroische Figur im Spannungsfeld zwischen Mars und Venus“.¹⁴ Gegenstand der Dramen sind nicht Alexanders Aristien, sondern eher Herrscherpsychagogen – und dies dann oft zugespitzt auf ein galantes Thema.¹⁵ Sie verinnerlichen Alexanders Heroik, die nun in der Fähigkeit des Helden besteht, seine Affekte zu kontrollieren und sich als tugendhafter Herrscher gegen erotische Anfechtungen beständig zu zeigen. Statt des *siegreichen Alexander* – so der Titel eines Singspiels wohl von 1692 – rückt mit den Schauspielen und Opern des 17. Jahrhundert *Der sich selbst besiegende Alexander* in den Vordergrund – so ein Titel von 1693.¹⁶ Diese gattungsspezifische Interiorisierung der Alexanderheroik, die nicht mehr auf militärische Taten und Eroberungszüge, sondern auf Liebesgefühle bezogen wird, dürfte, so unsere leitende Beobachtung, eine gewisse Depotenziierung der Alexanderheroik um 1700 bewirkt haben, zumindest eine Umakzentuierung vom Helden der Tat zum gezähmten Heros der Liebe.

II

Die Verinnerlichung von Alexanders Heldentum zu einer Art Selbstzucht in erotischen Belangen geht in allen wesentlichen Deutungselementen auf die antike Psychagogik zurück. Bereits in der römischen Geschichtsschreibung wurde Alexander nicht nur für seine äußeren Taten gelobt, sondern als Charakterheld profiliert. Als dafür maßgeblich erwiesen sich die *Historiae Alexandri Magni Macedonis* des Curti-

(Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII – Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland. Beiträge zum fünfzehnten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17. Jahrhundert* (Contributi musicologici del Centro Recerche dell' Antiquae Musicae Italicae Studiosi 9), Como 1995, S. 23–30, hier S. 24. Grundlegend: Renate Brockpähler: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (Die Schaubühne 62), Emsdetten 1964.

¹³ Zur Tendenz der ‚Veroperung‘ des deutschen Dramas auch Achim Aurnhammer: *Melpomene musiziert. Vom Einzug der Oper in das schlesische Schauspiel des Barock*, in: Günter Schnitzler/Achim Aurnhammer (Hg.): *Wort und Ton, Freiburg 2011*, S. 43–57, anschließend an Werner Richter: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts* (Palaestra 78), Berlin 1910.

¹⁴ Thomas Seedorf: *Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini* (Figurationen des Heroischen 1), Göttingen 2015, hier S. 13.

¹⁵ Siehe von Möllendorff: *Alexander* (Anm. 1), Sp. 36–39.

¹⁶ Anonym: *Der Siegreiche Alexander*, in: *Neue vortreffliche Schau-Spiele/ So auff den Hamburgischen Schau-Platze sind praesentiret worden*, Hamburg [1694]; Anonym: *Der sich selbst bezwingende Alexander* [...], Weissenfels 1693.

us Rufus, die vermutlich der Zeit unter der Regentschaft von Kaiser Claudius entstammen.¹⁷ Curtius betont darin moraldidaktisch die Exemplarität mancher Episoden.¹⁸ Dies empfahl den Einsatz der *Historiae Alexandri* vor allem im frühneuzeitlichen Latein-, Geschichts- und Rhetorik-Unterricht. In der Antike entfalteten sie offenbar keine große Wirkmacht, ab karolingischer Zeit wurden sie aber bis ins 15. Jahrhundert in mindestens 123 Handschriften tradiert, von denen insbesondere die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen noch wenig erforscht sind. Mehr noch als die historiographischen Passagen boten sich die persönlich-biographischen Abrisse für psychagogische Intentionen den Schülern gegenüber an. So suchte etwa der spätere Rhetorik-Professor in Halle Christoph Cellarius mit seinen Alexander-Publikationen Curtius für den Schulgebrauch zu rehabilitieren. Das schwankende Urteil früherer Richter über Alexanders Charakter resümierte er lapidar: „Virtutibus an vitiis maior Alexander fuerit, non aequa omnium iudici sunt“.¹⁹ Für beide Seiten bot das Alexander-Bild von Curtius Rufus Belege, waren doch die *Historiae Alexandri* zunächst auf zwei Pentaden angelegt (es sind nicht alle zehn Bücher überliefert): Charakterlich überwiegen Alexanders *virtutes* in den ersten fünf, seine *vitia* in den zweiten fünf Büchern.²⁰ Im zehnten Buch findet sich eine Gesamtcharakteristik: Zu Alexanders *virtutes/fortunae* zählt Curtius dessen Geisteskraft (*vis animi*), Ausdauer (*laboris patientia*), Mut (*fortitudo*), Freigiebigkeit (*liberalitas*), Milde (*clementia*), Unerschrockenheit vor dem Tod (*mortis perpetua contemptio*), Elternliebe (*pietas erga parentes*), Güte und Wohlwollen (*benignitas/benivolentia*), Entschlußfähigkeit (*consilium*), Geschicklichkeit (*sollertia*), ein Maßhalten in Begierden (*modus immodicarum cupiditatum*) und Liebesverlangen (*intra naturale desiderium voluptas*); dagegen stehen als Alexanders *vitia* Ruhmsucht (*gloriae laudisque cupiditas*), Aberglaube (*oraculis credere*), Zorn und Jähzorn (*vehementius quam par esset irasci/iracundia*), Übernahme fremder, vor allem orientalischer Habitus (*in externum habitum mutare corporis cultum/imitari devictarum gentium mores*) und Trunksucht (*cu-*

¹⁷ Siehe zum Folgenden Quintus Curtius Rufus: Geschichte Alexanders des Großen. Lateinisch und deutsch, nach der Übersetzung von Johannes Siebelis überarbeitet und kommentiert von Holger Koch, Darmstadt 2007, insbesondere S. VII–XX.

¹⁸ Albert Brian Bosworth: Plus ça change... Ancient Historians and their Sources, in: *Classical Antiquity* 22, 2003, S. 167–197, S. 187: „The exemplary, moral value of the historical episodes is stressed“.

¹⁹ Hier zitiert nach Quintus Curtius Rufus: De rebus Alexandri Magni historia superstes. Hg. von Christoph Cellarius, Leipzig 1696, Bl.):10^r; dazu näher Sonja Schreiner: ‚Non omnium eadem de Q. Curtio historico sententia est.‘ Wie und warum Curtius Rufus im 18. Jahrhundert für junge Leser adaptiert wurde und dabei seinen Weg ins Musiktheater fand, in: Hartmut Wulfram (Hg.): Der römische Alexanderhistoriker Curtius Rufus. Erzähltechnik, Rhetorik, Figurenpsychologie und Rezeption (Wiener Studien – Beiheft 38), S. 389–410, hier besonders S. 396–398.

²⁰ Vgl. Werner Rutz: Die Erzählkunst des Q. Curtius Rufus, in: Wolfgang Haase/Hildegard Temporini (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Reihe II, Band 32: Sprache und Literatur. Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit, Teilband 4, Berlin/New York 1986, S. 2329–2357, hier S. 2346.

piditas vini).²¹ Für den Argumentationsunterricht oder die Ethikdidaxe ließ sich der *Alexander* von Curtius also vielfältig einsetzen. Im 17. Jahrhundert diente er auch als Grundlage für das Schultheater, das Aspekte der Selbstkontrolle besonders intensiv erörterte. So verfasste der Direktor des protestantischen Gymnasium Andreanum in Hildesheim, Johann Christoph Los, eine lose Dramentetralogie über Alexander den Großen, die sein Schulbuch zur Lektüre des Curtius begleiten konnte.²² Liebesaffären spielen hier keine Rolle. Seine Reihe von Singspielen mit Alexander-Stoff hält sich weitgehend an die historischen Vorgaben und perspektiviert staatspolitische Fragen zu exemplarischen Episoden aus der Alexander-Geschichte, die Gymnasiasten einem stadtbürgerlichen Publikum um die Jahrhundertwende präsentierten: *Darius Codomannus* (1697), *Philotas* (1699), *Abdolonimus* (1700) und *Hermolaos* (1701).²³ Nachwirkungen solcher Charakterspektren finden sich auch in den staatspolitischen Diskursen der Frühen Neuzeit. Hervorgehoben wird dort vor allem die *virtus heroica* der Selbstkontrolle. So heißt es in Giovanni Boteros *Spiegel Hoher Fürstlicher Personen* (*Prencipi Christiani*, 1600; deutsch 1603), Alexander habe „auch in wichtigsten und schweresten Sachen“ „seine eigene Sinne“ gezeigt, „ja sich selber vberwunden“.²⁴

Mit der Veroperung des Stoffes aber übertrug sich das Motiv der tugendhaften Selbstüberwindung auf die Liebe. In der Oper erschien Alexander als Held der

²¹ Siehe Curtius: *Historia Alexandri* (Anm. 19), S. X, S. 5, S. 26–37.

²² Johann Christoph Los: *Q. Curtii Rufi nucleus latinu-germanicus sive phraseologia curtiana* [...], Hildesheim 1711.

²³ Freilich ist das Thema der Stücke, Aufstieg und Fall der Titelhelden, weniger entscheidend als das moralische Fazit. *Philotas* ereilt nicht einfach nur die blinde *fortuna*, er wird vielmehr auch ein Opfer seiner eigenen Unbedachtsamkeit und Instinktlosigkeit. Sein ‚Fall‘ – so perspektiviert es das Singspiel – gerät zum Exempel für ein Versagen der politischen Gewalt/Macht und für einen intrigantischen Missbrauch von Beraterfunktionen. Alexander der Große stellt in diesem Stück einen passiven Pol dar, dessen Ambition ihn in Hybris und dessen Mangel an Standhaftigkeit in Passivität treibt. Zu Los und seinem Umfeld das Dissertationstyposkript von Kurt Günther: *Johann Christophorus Losius. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schuldramas um 1700*, Berlin 1966. – Der berühmteste Schüler von Los, Georg Philipp Telemann, nahm an den Aufführungen teil, wie ein *Syllabus agentium* zum *Philotas* beweist, siehe den *Summarischen Entwurff des Schau- und Singspiels von dem verunglückten Macedonsichen Staats-Mann Philota*, beigegeben dem *Philotas*-Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (AB 146886 [26]), S. 6. Telemann komponierte auch die Arien; vgl. Georg Philipp Telemann: *Telemann. (Ex autogr.)*, in: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtige Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen* [...], Hamburg 1740, S. 354–369, hier S. 357.

²⁴ Giovanni Botero: *Spiegel Hoher Fürstlicher Personen. Darinnen freyer Fürtrefflicher/Großmuhtiger Potentaten und tapfferer Kriegshelden* [...] vorgestellt, aus dem Italienschen, Lübeck 1603, S. 60; zitiert nach Disselkamp: *Barockheroismus* (Anm. 4), S. 45. Fast gegensätzlich beurteilt übrigens Moscherosch den Charakter Alexanders, wenn er bemerkt, dieser habe seinen Rat Clitus umgebracht, weil er „seine Begierden“ nicht habe „zwingen können“; siehe Johann Michael Moscherosch: *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche und Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt* [...], Straßburg 1642, I, S. 431–432; zitiert nach Disselkamp: *Barockheroismus* (Anm. 4), S. 196.

Abstinenz, der seine Gefühle im Zaum zu halten verstand oder sich standhaft gegenüber Verführung zeigte. Als frühes Beispiel dafür kann Christian Heinrich Postels verdeutsches Libretto zu *Alessandro Magno in Sidone* (1688) gelten.²⁵ Die italienische Vorlage stammt von Aurelio Aureli und wurde 1679 mit Musik von Marc'Antonio Ziani in Venedig uraufgeführt. Die Musik für die Hamburger Fassung komponierte Johann Philipp Förtsch. Alexander glänzt hier als galanter Tugendheld, der sich von der Flatterhaftigkeit der anderen Figuren abhebt. Die überlieferten Ereignisse auf dem Alexanderfeldzug in Sidon ignoriert dieses Singspiel weitgehend; das Figureninventar belehnt nur lose die historischen Quellen. König von Sidon ist nicht Straton, sondern ein nicht mit dem Diadochen identischer Eumenes; die Hetäre aus Alexanders Tross Thais befindet sich schon in der Stadt, bevor Alexander mit seinem Gefolge ankommt; und bei Cleander handelt es sich nicht um Alexanders Söldner-Kommandanten, sondern einen Poeten am Hof von Sidon. Vor diesem Hintergrund untertreibt das Vorwort „An den geneigten Leser“ noch, das die Hauptfiguren Eumenes, Eusonia, Thais und Alexander einführt und belehrt: „Die andern Persohnen hat theils die Nothwendigkeit der Geschicht/ theils die Auszierung des Schauplatzes hinzugefügt“.²⁶ Tatsächlich bemüht sich Postels *Alexander in Sidon* nach Aurelis Vorlage überhaupt nicht um historische Authentizität. Das Singspiel bietet eine turbulente Abfolge von meist sehr kurzen Szenen mit vielen Schauplatzwechseln, mehrere spannungsreiche Höhepunkte und teils komische Elemente nach dem Vorbild der venezianischen Oper. Die Entertainmentqualität erhöhen theatralische Effekte wie Musiker in Maschinen, Verstellspiele und ἀνάγνωσις-Momente, Situationen drohenden Todes oder eine Arena mit Fechtern und wilden Tieren.

Der König von Sidon Eumenes, so die Handlung, wird von seiner Gemahlin Eusonia mit Thais in flagranti ertappt. Eusonia will Thais prompt erstechen, wird aber zurückgehalten. Cleander berichtet von einem Aufstand der Sidonier gegen Eumenes und empfiehlt die Flucht. Alexander zieht in die Stadt ein. Eusonia bietet Alexander den Thron, er gibt ihn gleich wieder zurück. Eusonia beauftragt den Wachobristen Orontes, Thais zu verbrennen. Eumenes verstellt sich nach der Flucht als Schäfer und sehnt sich nach Thais, die zwischenzeitlich von Orontes in Ketten gelegt zum Scheiterhaufen geführt wird. Eumenes rettet sie gerade noch und fingiert danach seinen Tod. Eusonia gibt ein Fest zu Ehren von Alexander, an dem auch die maskierte Thais und Eumenes als „Mohr“ verstellt teilnehmen. Als schließlich entdeckt wird, dass Eumenes doch nicht tot ist, will Alexander ihn sogleich begnadigen. Eusonia und Eumenes versöhnen sich, nachdem Eumenes

²⁵ Christian Heinrich Postel: Der Grosse Alexander In Sidon. In einem Sing-Spiel vorgestellt, [Hamburg] [1688]. Das Singspiel wurde 1698 zur Leipziger Ostermesse in einer anonymen Version erneut gegeben; siehe: Alexander Magnus [...] in einer Opera auff den Leipziger Schauplatze [...] vorgestellt, o. O. 1698.

²⁶ Postel: Alexander (Anm. 25), Bl.)(3^v.

der treulosen Thais abschwört. Hephaistion, dessen geheime Liebe zu Eusonia durch einen Brief offenbar wurde, tröstet sich mit den Avancen von Eusonias Zofe Rodisbe. Thais wird verbannt. Alexander zeigt seine Großmut (*magnanimitas*), indem er Eumenes als einen seiner Stellvertreterkönige inthronisiert:

Eumenes sey getrost/ das Siegen kommt vom Glück/
Und seinen Feind vergeben/
Ist nur der Tugend Werck/ der Himmel wolle nicht/
Daß ich mir diese Zier und Ehre lasse rauben/
Nehmt seine Bande weg[/] Leb unter meiner Krohn
In Treu und unverfälschten Glauben/
Ein redlicher Vasall, Dir schenck ich Reich und Thron.²⁷

Im *lieto fine* sind die Turbulenzen der zurückliegenden drei Akte vergessen, das Singspiel endet mit Vivat-Rufen für Alexander. Die Affekte der Figuren, die die Handlung im Wesentlichen geführt haben, sind gemäßig. Bis auf Alexander sind alle *dramatis personae* ihrem Gefühlshaushalt machtlos erlegen: Thais ist habgierig; sie dissimuliert hypertroph, um sich Reichtum und eine Machtposition zu sichern.²⁸ Eusonia ist eifersüchtig, nachtragend und boshaft; sie freut sich gar über die Nachricht vom Tod ihres Gatten. Eumenes ist Thais liebestoll erlegen und entschließt sich zur Rache gegen Alexander. Hephaistion ergibt sich der Melancholie seines Liebeskummers.

Die Gefahren der Liebe besingen einige Arien des Singspiels; diejenige des Wachmanns Orontes formuliert als Konsequenz zum Schutz vor den Gefahren dieses Affekts grundsätzliche Enthaltsamkeit:

Ich hab es beschlossen/ ich liebe nicht mehr/
wer Leiden
will meiden/
aus Ketten
sich retten/
Der gebe der Liebe ja nimmer Gehör.
Ich hab es beschlossen/ ich liebe nicht mehr.²⁹

Eine solche Radikalabstinenz hat Alexander jedoch nicht nötig. Ihm verhilft seine besonnene Standhaftigkeit zu einer Immunität, die ihn vor den negativen Folgen unbeherrschter Leidenschaft schützt. Schon beim Einzug nach Sidon ist Alexander sich über die Bedrohlichkeit des Liebesaffekts im Klaren. Auf eine Warnung Hephaistions antwortet er:

Mir ist nicht unbewust/
Wie scharff das Frauenzimmer zieht
Doch hat damit nur stets gespielt

²⁷ Ebd., S. 48.

²⁸ Zur Hetäre Thais näher Birgit Kiupel: Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738), Freiburg 2010, passim.

²⁹ Postel: Alexander (Anm. 25), S. 29.

Mein allzeit freye Brust/
Der lieblichsten Augen holdseligstes Blicken
Sol niemahls mein Hertze berücken bestricken.³⁰

Tatsächlich kann Alexander diesen reflektierten Selbstschutz aktivieren. Als sich ein erotisches Verhältnis zu Eusonia anbahnt und ihn der Liebesaffekt bedroht, weiß er ein probates Mittel zu wählen, indem er sich entzieht:

In der Abwesenheit
Will ich die Hertzens-Wunde heilen/
Wer Sieg im Lieben sucht/
Der find ihn nur bey schneller Flucht.³¹

Die Heroik Alexanders erweist sich nicht in Kriegstaten wie einem Sieg im Kampf oder der Einnahme einer Stadt, sondern in seiner Standhaftigkeit gegenüber überwältigenden Affekten. Er ist in diesem Libretto kein Held der äußeren Tat, sondern der inneren Stabilität. Die historischen Konturen des Makedonen sind weitgehend verwischt, als Kern des Mythos Alexander bleibt nur noch, dass es sich um einen irgendwie ‚großen‘ Menschen handelt. Die historisch-politische Dimension seines Handelns ist deutlich verkleinert.

III

Dem Singspiel von Postel und Förtsch folgte eine ganze Reihe von weiteren Alexander-Opern in Hamburg³² und an mehreren Musenhöfen im Alten Reich. Das Thema des verführten und standhaften Liebeshelden variierten sie allesamt; teils verwoben sie es mit der Dramatisierung politisch-historischer Ereignisse, teils aber reduzierten sie den Stoff auch ganz auf die Liebeshandlung. Die dichte Folge schon nur von Inszenierungen am Hamburger Gänsemarkt indiziert den Erfolg des Sujets: Vermutlich 1692 wurde in Hamburg *Der Sieg-reiche Alexander in einem Singe-Spiel* aufgeführt,³³ 1695 wurde ebendort Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* gegeben, nach dem Libretto von Ortensio Mauro (das auch Handels *Alessandro* zugrunde liegt) und bearbeitet von Gottlieb Fiedler,³⁴ und 1694 impor-

³⁰ Ebd., S. 7–8.

³¹ Ebd., S. 30.

³² Die Titel sind Hans Joachim Marx/Dorothea Schröder: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748), Laaber 1995, S. 469–478, zu extrahieren.

³³ Siehe Neue vertreffliche Schau-Spiele/ So auff den Hamburgischen Schau-Platze sind praesentiret worden, [Hamburg] [wohl 1694], erstes Libretto der zusammengebundenen Kompilation; Digitalisat der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 8 P DRAM 1, 2020.

³⁴ Zu dieser Oper Nicole K. Strohm: *Simulatio und dissimulatio*: Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* im Spiegel der höfisch-politischen Klugheitslehren, in: Claudia Kaufold u. a. (Hg.): Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit, Göttingen 2017, S. 91–106; zur Bedeutung Steffanis siehe in dem gleichen Band die Beiträge von Reinhard Strohm: Agostino Steffani und die Oper in Deutschland, S. 55–66; sowie Gerhard Croll: Musik und Politik. Steffani-Opern in Mün-

tierte man einen *Porus* von Friedrich Christian Bressand, komponiert von Johann Sigismund Kusser, der 1693 am Hof von Braunschweig uraufgeführt worden war.³⁵

Während Postel und Förtsch sich eher an der venezianischen Opernästhetik orientieren, steht das zuletzt genannte Alexander-Singspiel von Bressand und Kusser eher in französischer Tradition – wenn auch Postel Bressands Libretto für Hamburg leicht bearbeitete und ihm durch die Zugabe einer komischen Dienerfigur ein venezianisches Element einschrieb.³⁶ Das dürfte auch darauf zurückzuführen sein, dass Bressand zuvor Corneille und Racine übersetzt hatte und dass Kusser unter Lully in Paris und Versailles gewirkt hatte, bevor er nach Braunschweig kam. Die historische Situation der Handlung, die Konfiguration der *dramatis personae* und manche Elemente der Handlung ähneln Racines *Alexandre le grand*, sie weichen aber doch so stark davon ab, dass man keinesfalls von einer bloßen Modifikation der französischen Tragödie sprechen kann. Der Tendenz des *Alexanders* von Postel, die Motivation der Figuren grundsätzlich individualpsychologisch zu fundieren, folgt Bressand nicht in gleichem Maße. Alexanders Fähigkeit zur Affektkontrolle wird hier lediglich *ex negativo* vorgeführt, im Kontrast zur Eifersucht seines Gegenspielers Porus, der fälschlich glaubt, Alexander wolle seine gefangen gehaltene Gemahlin Zarina verführen. Diese „Umstände“ sind, wie die Vorrede zugesteht, „darzu gedichtet[]“, es sind „Aufzierungen/ welche trefflich darzu dienen/ eine Theatralische Vorstellung zu ihrem Zwecke“ zu führen.³⁷ Der Zweck besteht hier offenbar darin, mittels rascher Glückswechsel ein lohensteinisches Effekttheater zu schaffen, in dem die indischen Protagonisten sich nach typisch ‚orientalischer‘ Manier als wankelmütig, leidenschaftsergeben, tyrannisch und intrigant gerieren, während der hellenische „Held der Helden“³⁸ gleich zweimal durch Großmut gegenüber dem besiegten Feind erstrahlen kann. Das heißt jedoch, dass Alexander in diesem Stück zwar über das Geschick der anderen Figuren entscheidet, in der dramatischen Handlung aber erstaunlich weit in den Hintergrund tritt. Seine Anteile an den Dialogen sind äußerst gering, den „Flüchtige[n] Wechsel des wanckenden Glückes“ und die „Eitle Vergänglichkeit sterblicher Pracht“³⁹ illustriert Bressand eher an der eifersüchtigen Titelfigur Porus, seinem Umfeld und der lustigen Dienerfigur Planes, die in der Braunschweiger Fassung

chen, Hannover und Düsseldorf, in: Colzani u. a. (Hg.): *Il melodramma italiano* (Anm. 12), S. 31–42, und Dorothea Schröder: *Die Einführung der italienischen Oper in Hamburg*, in: ebd., S. 43–55.

³⁵ Friedrich Christian Bressand: *Porus. Singe-Spiel/ auf dem Braunschweigischen Schau-Platze vorgestellt* [...], Braunschweig 1693.

³⁶ Siehe Friedrich Christian Bressand/Christian Heinrich Postel: *Der Durch Großmuth und Tapferkeit besiegte Porus. In einem Singe-Spiel Auff dem Hamburgischen Schau-Platz Vor-gestellt*, o. O. 1694.

³⁷ Ebd., Bl. i); (iii^v.

³⁸ Ebd., fol. Fii^v.

³⁹ Ebd., fol. Fii^r.

noch fehlte, aber „nach dem *Genio* unserer hiesigen [d. h. Hamburger] Zuschauer“ als „nothwendiges Stück“ erachtet wurde.⁴⁰

Im gleichen Jahr, als Bressands *Porus* in Braunschweig aufgeführt wurde, gab man zum Geburtstag von Johann Adolf II., Herzog von Sachsen-Weissenfels, am Hof in Weissenfels eine Oper mit dem Titel *Der sich selbst bezwingende Alexander* (1693),⁴¹ in der Staats- und Liebeshandlung wie bei Bressand in loser Weise miteinander verwoben wurden. Alexander zeigt seinen Großmut gegenüber einem Abgesandten aus Lampsacum, der ihm seine Treue verweigern möchte, und übt sich zugleich in Enthaltsamkeit gegenüber dem „Frauen-Zimmer“ Campaspe, in die er sich verliebt hat und die er dem berühmten Maler Apelles als Modell präsentiert. Als sich die Schöne und der Künstler ineinander verlieben, lässt Alexander Apelles zunächst einsperren, doch Venus erscheint ihm im Traum und gemahnt ihn, sich zusammenzureißen – „Du großer Überwinder/ | Auff! überwinde dich!“⁴² Alexander revidiert seine Entscheidung, das Stück endet glücklich.⁴³ Wieder wählt ein galanter Librettist sich hier einen historischen Stoff – besser gesagt: zwei –, wieder aber geht er sehr frei mit der Vorlage um und erfindet großzügig Handlungsstränge und Figuren hinzu. Die Heldentaten des Alexander geraten in dieser Oper ganz ins Hintertreffen, und selbst die *magnanimitas* als Herrschertugend verschwindet durch die Marginalisierung der politischen Handlung, die nur die Nebenszenen bestimmt. Durch seine Konzentration auf den erotischen Konflikt schmälert der anonyme Verfasser die Heroik des Titelhelden deutlich. Nur auf ein Zeichen der *dea ex machina* hin, der Liebesgöttin Venus, entscheidet sich Alexander, seinen Maler zu begnadigen und ihm die schöne Campaspe zu überlassen. Der Schlusschor feiert Alexander dafür als „Welt-Bezwinger“, „Der sich selbst zu bezwingen weiß“,⁴⁴ kann aber kaum darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei dieser anekdotisch verbürgten ‚inneren Tat‘ doch bestenfalls um eine kleine Heldenleistung handelt.

In diesem Sinne eher anekdotisch-moraldidaktisch als dramatisch-heroisch scheint schließlich auch ein Alexander-Schauspiel konzipiert zu sein, das Johann Christian Hallmann verfasst hat und das 1700 in Breslau aufgeführt wurde. Der Text ist nicht überliefert, erhalten hat sich aber ein gedrucktes Szenar, von dem die Universitätsbibliothek in Breslau ein Exemplar verwahrt.⁴⁵ Ihm ist zu entnehmen,

⁴⁰ Ebd., fol.): (iii^r.

⁴¹ Anon.: *Der sich selbst bezwingende Alexander* [...], Weissenfels 1693.

⁴² Ebd., fol. Eiii^v.

⁴³ Ebd., fol. Fi^v.

⁴⁴ Ebd., fol. Fi^v.

⁴⁵ Siehe das Inhaltsreferat von Anon.: *Die Triumffirende Gerechtigkeit Oder Der Vergnügte Alexander Magnus*, in: *Innhalt Der jenigen Drey Schau-Spiele/ Welche Denen Allerdurchläuchtigsten Kayser- und Königlichen Majestäten zu Allerunterthänigsten Ehren Vermittelst Obrigkeitlicher Bewilligung In Breslau Werden vorgestellt werdem Im October 1700*, Breslau 1700, fol. Aii^r–Bi^r.

dass es die Verschwörung von Damaskus – „videatur Curtius“ – zum Stoff hatte.⁴⁶ In Breslau brachte man oft historische Gestalten der Antike auf die Bühne,⁴⁷ und Hallmann gehört mit Gryphius und Lohenstein zu den wichtigsten Verfassern von Theaterstücken für die beiden gymnasialen Schultheater in Breslau.⁴⁸ Sein verschollener *Alexander* fällt aber in die spätere Zeit, in der er sich als Impresario versuchte. Wie Hallmanns andere Schauspiele, so ist auch sein *Alexander Magnus* dramenästhetisch stark von der Opernkultur des Habsburger Hofes in Wien geprägt: „Die Wiener Hofmode überformt die patrizische Geschmackskultur Breslaus“.⁴⁹ In den Sprechtext scheinen Musikeinlagen geflochten zu sein; so ist ein „Sterbe-Liedgen“ vermerkt, das die entführte Antigone im Angesicht ihres befürchteten Verbrennungstodes singt. Jeder Akt endet mit einem „musicalischen Schluß-Lied“;⁵⁰ das die allegorisch-moralische Funktion der Reyen übernimmt. Die Handlung, soweit sie sich aus dem Szenar rekonstruieren lässt, nimmt sich wie folgt aus: Alexander, der mit Roxane verheiratet ist, hat Damaskus erobert. Die makedonischen Fürsten Dymnus, Nicanor und Amyntas planen einen Anschlag auf ihn. Philotas erfährt davon, hält es aber für ein Gerücht und plant, statt die Intrige zu vereiteln, die schöne Antigone zu verführen, in die auch Alexander verliebt ist. Antigone aber ist in Hephaistion verliebt. Derweil wollen die Verschwörer den schlafenden Alexander in einer Grotte ermorden, doch Philipps Geist verjagt sie. Alexander wird von Hephaistion und Nicomachus aufgeklärt, die Verschwörer werden verhaftet. Alexander macht Antigone den Hof, doch eine Dame verrät dies der eifersüchtigen Gattin des Alexander, Roxane, die Antigone daraufhin entführen lässt. „Alexander wird wegen der Antigenen Schönheit von der Liebe und Ehre sehr bestritten/ diese aber behält den Sieg“.⁵¹ Die Verschwörer werden verurteilt; Antigone heiratet Hephaistion – „Und nimmt also dieses Schau-Spiel unter dem Schall der Trompeten und Paucken nebst einem zierlichen Ballett ein höchst-erfreuliches ENDE“.⁵²

Das Drama hat offenbar alle Elemente der Hallmann'schen Theaterspektakel aufgewiesen – Politik und Erotik, gleich mehrere Intrigen, rasche Affektwechsel, lustige Figuren und opernhafte Effekte. Alexander selbst aber vollbringt eigent-

⁴⁶ Ebd., fol. Aii^r. Zur Episode aus historischer Sicht siehe Ernst Badian: *Conspiracies*, in: Albert Brian Bosworth/Elizabeth J. Baynham (Hg.): *Alexander the Great in Fact and Fiction*, Oxford 2000, S. 50–95, hier S. 64–69.

⁴⁷ Siehe Konrad Gajek: Nachwort, in: Ders. (Hg.): *Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Scholactus und Szenare zu den Aufführungen ‚förmlicher Comödien‘ an den protestantischen Gymnasien*, Tübingen 1994, S. 1*–65*, hier S. 36*.

⁴⁸ Siehe Gerhard Spellerberg: *Das schlesische Barockdrama und das Breslauer Schultheater*, in: Peter Kleinschmidt u. a. (Hg.): *Die Welt des Daniel Casper von Lohenstein*, Köln 1978, S. 58–69.

⁴⁹ Aurnhammer: *Melpomene musiziert* (Anm. 13), hier S. 45.

⁵⁰ Anon.: *Innhalt Derjenigen Drey Schau-Spiele* (Anm. 45), fol. Aii^r–Bi^v.

⁵¹ Ebd., fol. Bi^r.

⁵² Ebd., fol. Bi^v.

lich keine Heldentaten. Als negative Handlungsträger sind hier die makedonischen Verschwörer vorgesehen, als positive Akteure nur die Gefährten des Alexander, Hephaistion und Nicomachus, welche den Meuchelmord verhindern; in der Liebeshandlung ist es Roxane, die tätig wird, und es ist Antigone, deren Beständigkeit auf die Probe gestellt wird. Konflikthaft mutet allenfalls der innere Kampf zwischen Liebe und Ehre an, den Alexander offenbar zu bestehen hat – in dem kleinen Sieg seiner Tugend über die Wollust klingt das auch sonst dominante Motiv des ‚sich selbst besiegenden‘ Helden an, Hallmann hatte dafür aber wohl nur eine Szene vorgesehen. Der Befund passt zum Bild: In den Alexander-Opern um 1700 scheint ausgerechnet Alexander keine zentrale Rolle zu spielen. Seine Eroberungserfolge und Heldentaten, welche die dichterische Phantasie über Jahrhunderte angeregt hatten, werden in diesem Genre und zu dieser Zeit nicht produktiv, sondern dienen allenfalls noch als historisch-exotisches Kolorit für eine andere Handlung. In den Liebesszenen verlagert man Alexanders Heroik ‚nach innen‘, lässt ihn gegen die eigenen Affekte ankämpfen und damit nur mehr auf erotischem Gebiet seine Siege gegen sich selbst erringen.

IV

Eine eigenwillige Variante des um 1700 breit etablierten Motivs ‚verliebter Alexander‘ hat Johann von Besser gefunden, Zeremonienmeister am Berliner Hofe Friedrichs I. Zu dessen Hochzeit mit Sophie Luise, Herzogin zu Mecklenburg, ließ Besser im November 1708 ein Singspiel mit dem Titel *Alexanders und Roxanen Heyrath* aufführen.⁵³ Die Musik komponierte der Kammermusikant Augustin Reinhard Stricker, begleitet wurde das Spiel von diversen „Entrees“, allegorischen Balletten, an denen sich, wie üblich, der kostümierte Hofadel beteiligte.⁵⁴ Da der Anlass, die Hochzeit des preußischen Königs, eine analoge Gestaltung der theatralischen Handlung gebot – die Analogie zwischen Friedrich und Alexander, Sophie Luise

⁵³ [Johann von Besser:] *Alexanders und Roxanen Heyrath*/ In einem Sing-Spil vorgestellt [...], Cölln an der Spree 1708. Der Text ist neuerdings in einer kritischen Ausgabe greifbar, d. i. Johann von Besser: *Schriften*, Bd. 1: *Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, hg. von Knut Kiesant, bearbeitet von Andreas Keller, Heidelberg 2009, S. 553–576. Wir zitieren nach dem Originaldruck. – Zu Bessers Arbeit für den Berliner Hof siehe neuerdings Mathias Palm: *Dialogische Ordnung: Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*, Göttingen 2014, wo allerdings die Hochzeitsdichtung kaum erwähnt wird. Sozialgeschichtlich zu Bessers panegyrischem Wirken am Hof den Beitrag von Nicolas Detering: *Beförderungspolitik und literarische Profilierung am Hofe Friedrichs III./I. Johann von Bessers Lobdichtungen auf Eberhard von Danckelmann und Johann Kasimir Kolbe von Wartenberg*, in: *Daphnis* 40.3–4, 2011, S. 607–641.

⁵⁴ Die Besetzung der Schauspieler und der Tänzer lässt sich dem langen Personenverzeichnis des Drucks entnehmen, siehe Besser: *Alexanders und Roxanen Heyrath* (Anm. 53), fol. **I_***V.

und Roxane wird in der Vorrede forciert –,⁵⁵ ergab sich kaum Spielraum für dramatische Konflikte. Tatsächlich kommt das Hochzeitsspiel ganz weitgehend ohne Entwicklung aus. Die erwiderte Liebe Alexanders zu Roxane steht von Beginn an fest, nur muss Roxane sich in den ersten beiden Akten erst an den Gedanken gewöhnen, künftig mit einem König und Weltherrscher verheiratet zu sein. Sie befürchtet, seiner nicht würdig zu sein. Am Ende des zweiten Aktes sind die Bedenken zerstreut und man schreitet zur Trauung, die den dritten und letzten Akt beherrscht. Um Konflikthaftigkeit zumindest anzudeuten, führt Besser den persischen Prinzen Teronbazes ein, der sich ebenfalls in Roxane verliebt hat. Seine Bestrebungen, Alexander die Braut auszuspannen, bleiben aber sehr zaghaft, und Teronbazes „Rach-Begier“ – soll er es an Roxane rächen oder an sich selbst? – wird fast im gleichen Atemzug noch beantwortet: Er rächt sich lieber an sich selbst, und zwar „[d]urch eine lange Traurigkeit“.⁵⁶

So erscheint Alexander in Bessers Singspiel als Held ohne heroisches Handeln. Selbst eines inneren Heldentums der Affektkontrolle bedarf es nicht, denn Besser ersetzt das Motiv der Verführung, gegen die der Held sich stemmen muss, durch die lutherische Lösung der Liebesheirat, in der die menschliche Triebssünde gottgefällig eingehegt wird. Als Erinnerungsrest wird das asketische Ideal zu Beginn des Spiels noch aufgerufen:

So soll auch Alexander lieben/
Nachdem sein Hertz so lange Zeit/
Von der verliebten Zärtlichkeit;
Von Liebe frey geblieben?

fragt Alexander sich, „Mein Hertz gedachte nicht zu brennen: | Ich sah die Schönen/ Wie todtte Bilder an“.⁵⁷ Doch *amor vincit omnia*, und so gibt der Sieger über Weltreiche sich gern besiegt. Dass ein verliebter Held, der in völliger Eintracht mit seiner Geliebten die Hochzeit feiert, zumindest darin so recht kein Held mehr ist, wird zu Beginn des dritten Akts aber dann doch als Problem aufgeworfen. „So kommt ein Helden-Hertz auch leichtlich in Gefahr/ | Und muß

⁵⁵ „Beyde Potentaten/ die alhier heyrahten/ sind Könige; Beyde verlieben sich/ durch Gelegenheit eines an einen Fürsten abgelegten Besuches; Und beyde heyrahten so wohl aus Liebe zu der Printzeßin/ als auch in der Absicht/ der Unterthanen Herten dadurch zu vereinigen und an sich zu ziehen. Ausser daß sich auch eine sehr grosse Gleichheit zwischen denen alhier Geliebten beyden Prinzessen befindet; nicht allein ihrer Gestalt und Vortreflichkeit wegen; sondern auch in Ansehung ihrer hohen Geburt und Würde“ (ebd., fol. Ai^r). Die Analogie des Ranges zwischen Alexander und Friedrich war Besser besonders wichtig, auch im Stück wird sie mehrfach erwähnt. Sie diente wohl auch der nachträglichen Bekräftigung der sogenannten ‚Rangerhöhung‘ Friedrichs vom Kurfürsten zum König in Preußen, die sieben Jahr zuvor (1701) stattgefunden hatte; siehe dazu unter anderem Stefan Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*, Berlin 2015, S. 23–32, und Detering: *Beförderungspolitik* (Anm. 53), passim.

⁵⁶ Besser: *Alexanders und Roxanen Heyrath* (Anm. 53), S. 25.

⁵⁷ Ebd., S. 3.

sich ebenfals von Liebe meistern lassen?“, gibt Teronbaze zu bedenken, worauf Hephaistion als Verteidiger Alexanders repliziert:

Warum nicht? auch ein Held besteht aus Fleisch und Blut;
 Ja kann viel leichter noch die Liebes-Flammen fassen:
 Jemehr ihm Tapfferkeit erhitzt Hertz und Muth.
 Und zwar ist diese Glut/
 An Helden nicht zu hassen;
 Dieweil sie dämpfft und zähmt der Helden stoltzen Muth.
 [...]
 Amor/ ohne den Beschwerden/
 Die du machest in der Welt:
 Würd' ein stets beglückter Held/
 Übermüthig werden.
 Weilen alles vor ihm fält;
 Achtet er nichts in der Welt.
 Aber an den Liebes-Schmerzen/
 Fühlet er die Menschen-Hertzen:
 Fühlet er/ daß auch ein Held/
 Etwas hat vor dem er fält/
 Dem er unterthan muß werden.
 Deine peinlichen Beschwerden/
 Amor/ bändigen den Held.⁵⁸

Die Argumentation des Hephaistion ist an sich schon bemerkenswert, denn sie läuft auf eine Warnung vor ungezügelter Heroismus hinaus, der allzu leicht nur in Hybris und Tyrannei umschlagen kann. Dem Helden steht Demut gut zu Gesicht, und die Erfahrung, der Liebe ergeben zu sein, kann seinen grenzenlosen Taten- und Durchsetzungsdrang bändigen. Darüber hinaus jedoch lautet die Erkenntnis hier wie im Rest des Stücks, dass „auch ein Held [...] aus Fleisch und Blut“ bestehe, und bei aller lapidaren Selbstverständlichkeit, mit der Hephaistion sie rechtfertigt – „Warum nicht?“ –, birgt eine solche Darstellung doch die Gefahr der Profanierung. Das Heroische von Bessers Alexander wird im Stück nur noch als Voraussetzung des Geschehens postuliert, nicht mehr dramaturgisch vorgeführt, und an den Stellen, an denen Figuren es in Frage stellen, weiß das Spiel nur zu Antwort zu geben, dass ein durch Liebe ‚gedämpfter‘ Held vielleicht doch der bessere sei.

*

Die Alexander-Opern um 1700 reihen sich in eine lange Folge von Bearbeitungen des Stoffes ein. Sie sind fraglos heroischer Natur und zweifeln Alexanders Heldentum nicht *per se* an, sondern setzen es als selbstverständlich voraus. In diesem Rahmen verschieben sie den Akzent: Unter Berufung auf Curtius Rufus und andere zeigt man Alexander als inneren Helden der Selbstüberwindung, nicht aber in politischer, sondern in persönlich-erotischer Hinsicht. Alexander kann

⁵⁸ Ebd., S. 20.

seine Leidenschaften kontrollieren, jedenfalls bei Postel, Hallmann und dem anonymen Verfasser des *sich selbst besiegenden Alexander*. Bei Besser hingegen zählt sich Alexander nicht mehr selbst, sondern wird bezähmt – der allesbesiegende Eros besiegt auch den Heroen.

Diese Tendenzen, die Heroik der großen Tat abzuschwächen, sind vor allem gattungsgebunden und verdanken sich bestimmten höfischen Anlässen wie Geburtstagen und Hochzeiten. Erst in der Frühaufklärung problematisiert man Alexanders Heroik explizit, nimmt seinen Status als ‚größter Held‘ also nicht mehr als gegeben hin, sondern beginnt, ihn zu reflektieren und ihn sogar zu leugnen. Ausdrücklich als Provokation beispielsweise versteht 1740 Christoph Böhlau seinen „Moralischen Beweis“ in Versen, „daß Alexander der grosse Mehr ein glücklicher Thor als ein tapfrier Held gewesen“. ⁵⁹ Fälschlich gelte Alexander als „allergrößte[r] Held, den die Welt verehrt“; ⁶⁰ Alexander habe mit Willkür geherrscht, Blutvergießen über alle Länder gebracht und sei letztlich vom schieren Glück abhängig gewesen – „Dies macht wahrlich keinen Held“. ⁶¹ Die Vorwürfe an sich sind nicht weiter der Rede wert, sie stehen in einer sehr langen Tradition von Alexander-Kritik. Dass sie hier aber zur Entheroisierung angebracht werden, ⁶² dass Alexander nicht seine Exemplarität oder seine Tugend abgesprochen wird, sondern sein Heldentum, ist ein Novum der Aufklärung. ⁶³ Andere Autoren der Zeit schlagen in die gleiche Bresche. So bezeichnet ein scherzhaftes Gedicht, das der junge Lessing über einen Dialog zwischen Aristoteles und Alexander verfasste, den „Mann von tausend Siegen“ provokativ als „Memme“, der nur über die Möglichkeit des Kriegs nachgesinnt habe, nicht über die Möglichkeit, „Wein und Mädchen“ zu erobern. ⁶⁴ Der Witz beruht auf der Opposition von Krieg und Liebe, deren stereotype Zuteilung von Heldentat und Sentimentalität Lessing invertiert. Diesem aufklärerischen Alexanderspott, der Heroik nicht mehr nur behauptet, hat die ‚Veroperung‘ des Alexanderstoffes seit dem späten 17. Jahrhundert aber vorgearbeitet.

⁵⁹ Christoph Böhlau: Der Entlarvte Alexander/ oder Moralischer Beweis, daß Alexander der grosse Mehr ein glücklicher Thor als ein Tapfrier Held gewesen, in: Ders.: Poetische Jugendfrüchte, bei verschiedenen Gelegenheiten gesammelt, Coburg/Leipzig 1740, S. 236–247.

⁶⁰ Ebd., S. 236.

⁶¹ Ebd., S. 238.

⁶² Zur Tendenz der Entheroisierung in der Aufklärung siehe Anselm Maler: Der Held im Salon: Zum antiheroischen Programm deutscher Rokoko-Epik (Studien zur deutschen Literatur 37), Tübingen 1973; und Ritchie Robertson: Mock-epic poetry from Pope to Heine, Oxford 2009.

⁶³ In den politischen Traktaten der Renaissance scheint man einen gewissen Hang zu Lastern wie Trunksucht und Liebe sogar als typisch für Helden gehalten zu haben; dazu Disselkamp: Barockheroismus (Anm. 4), S. 46.

⁶⁴ Gotthold Ephraim Lessing: Alexander, in: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 2: Werke 1752–1753, hg. v. Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 1998, S. 364.

Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers *Lenore* und deren Vertonungen

Günter Schnitzler

Die in der Phänomenologie des Helden¹ entwickelten Wesenszüge dieser Gestalt, einschließlich der sich daraus ergebenden konzeptionellen Herausforderungen, lassen sich letztlich immer auf die Frage nach dem spezifischen In-der-Welt-Sein verdichten. Die Heldengestalt wird erst dann zu einer, wenn sie in einem bestimmten raumzeitlichen Bezug steht, sich in einer genau festzulegenden Konstellation als eine unverwechselbare Gestalt im Felde gesellschaftlicher, kultureller und möglicher normativer Ordnungen bewegt. Dazu verhält sie sich, und zwar niemals nur diese bekräftigend, sondern in manchen Perspektiven opponierend. Dass dabei auch die möglichen Gefolgschaften eine Rolle spielen, liegt auf der Hand, wobei es zum Wesen des Helden gehört, zunächst gegen eine Mehrheit oder ein bestehendes Machtgefüge ankämpfen zu müssen. Aber nach einem lebensweltlichen Scheitern in diesen Oppositionshaltungen kann er eine späte Macht dadurch gewinnen, dass er nach dem Tode eine große Wirkung entfacht und damit zum Helden wird.

In der Dichtung, die auch in der Ballade stets faktual und fiktional zugleich ist, schlägt sich immer auch eine aus der Welt des Autors entstammende spezifische Weise des In-der-Welt-Seins nieder, ist also die fiktionale Dimension gar nicht von der faktualen des Lebensweltlichen zu trennen – und, die synthetische Wechselwirkung bezeugend, entwickelt sich natürlich auch umgekehrt der faktuale Entwurf aus dem fiktionalen Anspruch und seiner Zielsetzung. Will sagen: Auch in der *Lenore* von Bürger, deren Fiktionalität sich ja etwa durch gebundene Reden und erfundenes Geschehen in strukturierter dichterischer Sprache oder auch das Auftreten einer dem Diesseits entzogenen Wiedergänger-Gestalt dokumentiert, ist immer auch und untrennbar davon eine Faktualität gegenwärtig, die man geradezu handgreiflich aus den leicht erschließbaren gültigen oder aber angegriffenen Weltordnungen und/oder Kommunikationsgefügen entnehmen kann. Erst unter dieser Voraussetzung, dass aus dem Kunstwerk der *Lenore*-Ballade sich in der Zeit des schreibenden Autors Rückschlüsse auf das damals waltende Weltgefüge in seinen bejahenden und opponierenden Kräften erschließen lassen, werden die Kriterien der Helden-Phänomenologie erst anwendbar.² Und deshalb müssen im Blick auf die Bestimmung des Heroismus oder seines Fehlens am Beispiel der *Lenore* zu-

¹ Überzeugend hergeleitet in: Ralf von den Hoff/Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Ulrich Bröckling/Barbara Korte/Jörn Leonhard/Birgit Studt: *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne*, S. 7–14. DOI:10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.

² Vgl. dazu die Abschnitte II und III.

nächst einmal die Voraussetzungen untersucht werden. Also muss allererst gefragt werden, welche gesellschaftlichen, kulturellen wie politischen Konstellationen im Bürger-Text deutlich werden und welche Position oder Positionen der Lenore in diesem Gefüge zu erkennen sind. Dann erst lässt sich genauer feststellen, inwieweit Lenore in der Kulturgeschichte als Heldin oder Nicht-Heldin fungiert. Dabei beziehen sich die folgenden Überlegungen dazu nicht nur auf die Ballade von Bürger selbst, sondern auch auf deren Interpretation in der Kunst der Musik als Vertonungen des Textes.³

I

Dass Gottfried August Bürgers *Lenore* ein ungeheures Potential an aufrührerisch opponierender Kraft in sich birgt, ist unbestreitbar und im Werk selbst wie in der Rezeption der Ballade von Anfang an ablesbar. Diese wohl erste vollendete Kunstballade aus dem Jahre 1773 hat indessen keineswegs nur positive Reaktionen ausgelöst, sondern ist wegen ihrer extremen Auslotung beinahe aller konstituierenden Elemente zuweilen auch heftig angegriffen worden. Man denke nur an die über die *Lenore* hinausgehende generelle Hinrichtung Bürgers durch Schiller, der allerdings wohl eher eine eigene ins Klassische gerichtete Ästhetik entwerfen wollte; aber auch die Vorwürfe gegenüber einer allzu sehr sich dem Volkstümlichen nähernden Sprache mit ihren onomatopoetischen Bemühungen lassen sich, wiederum bei Schiller, aber auch bei Herder nicht übersehen, und auch die eher zwiespältigen Reaktionen Goethes sind natürlich nicht von purer Begeisterung getragen.

Trotz dieser sich zumeist im ästhetischen Felde bewegenden Kritik ist die Wirkung des Werkes unabsehbar, und dies hat zumindest einen Grund darin, dass dieses „Ur-ei“⁴ der Dichtung zwar im Blick auf die *Gattung* Kunstballade sicherlich sich einer Vollendung zumindest nähert, aber gewiss liegt die bis in die Gegenwart vorhaltende anregende Kraft der *Lenore* auch darin begründet, dass sie sich in vieler Hinsicht offen hält, Eindeutigkeiten vermeidet und dadurch immer wieder zu Auslegungen Anlass gibt, die sich durchaus widersprechen und die dennoch jeweils vom Dichtungstext selbst legitim abgeleitet werden können.⁵ Außerdem darf man

³ Ab Abschnitt IV.

⁴ Johann Wolfgang Goethe: Betrachtung und Auslegung (Über Kunst und Altertum: Ballade), in: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Bd. 2, Zürich ²1959–1973, S. 612–615, hier S. 613.

⁵ Hier ist auf die Ausgabe hinzuweisen, nach der *Lenore* und andere Bürger-Texte zitiert werden, zudem auch auf einige zentrale Analysen der Ballade: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. von Wolfgang von Wurzbach, Bd. 1: Einleitung des Herausgebers. Gedichte (Ausgabe 1789), Leipzig 1902, S. 118–124. Sodann: Herbert Schöffler: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte, Göttingen ²1967; Albrecht Schöne, der sehr stark die theologischen Dimensionen der Ballade hervorhebt, Albrecht Schöne: Bürgers ‚Lenore‘, in: DVJs 28, 1954, S. 324–344; Edu-

nicht vergessen, dass die Qualität dieser Ballade sich – beim ersten Lesen keineswegs erwartbar – auch wesentlich dadurch offenbart, dass der Text sehr viel mehr in sich enthält als er direkt aussagt, die wortlose Gegenwart des Ungesagten eine vielleicht sogar entscheidend anregende Rolle spielt. Wie unterschiedlich sich – durchaus zumeist legitim – die Auslegungen dieses letztlich eben doch vielschichtigen Textes präsentieren, verraten nicht nur die reiche germanistische Fachliteratur, sondern vielleicht noch ‚kunstnäher‘ die vielen Versuche von Komponisten, sich der *Lenore* von Bürger in Vertonungen – textiert, als Melodram, auch untextiert – zu nähern, also Kunst durch Kunst wechselwirkend zu interpretieren, zumindest ab dem frühen 19. Jahrhundert, aber auch schon früher, etwa bei Johann André und Wenzel Johann Tomaschek.

Der Inhalt der Ballade ist bekannt und mag dennoch knapp geboten werden: Wilhelm, der Bräutigam Lenores, kämpft, weit von der Geliebten entfernt, im Siebenjährigen Krieg bei Prag und kommt nach dem Friedensschluss nicht nach Hause. In Unwissenheit darüber, ob Wilhelm noch lebt, ergeht sich die schwer getroffene Lenore, im Gegensatz zu ihrer Mutter, in Klagen und Angriffen gegen den als Verursacher ihres Leidens angeklagten Gott und implizit gegen die Staatsmacht, die diesen unseligen Krieg erst herbeiführte. Wilhelm erscheint dann unvermittelt als Wiedergänger oder Gespenst zu Pferde vor Lenores Haus und nimmt diese nach kurzem Dialog mit auf einen nächtlichen Ritt, bei dem er ihr als Ziel das Brautbett verspricht. Dies ist natürlich der Friedhof, und dort angekommen verschwinden das Pferd, Wilhelm und – wahrscheinlich – Lenore in tiefer Gruft. ‚Wahrscheinlich‘ deshalb, weil zwar am Ende (Str. 32) die Geister in Bezug auf die Gott anklagende Lenore „heulen“: „Mit Gott im Himmel hadre nicht! Des Leibes bist du ledig“, aber unmittelbar zuvor heißt es (Str. 31) im Text, dass Lenore „zwischen Tod und Leben“ rang. Wie ernst zudem mit dem *Heulen* der *heidnischen* Geister das Ziel „Gott sei der Seele gnädig“ (Schlussvers Str. 32) für Lenore verfolgt wird, mag auch nicht eindeutig entscheidbar sein – oder direkter: eine göttliche Vergebung scheint in diesem Kontext vielleicht undenkbar zu sein.

Diese Offenheit oder gar Widersprüchlichkeit am Ende ist natürlich kein Zufall: Bürgers eigener Standpunkt wird verschwiegen, der literaturwissenschaftliche Interpretationsanreiz mit seinen vielen vorgeblichen, indessen keineswegs je allein gültigen Lösungen wird gefördert und zudem auch das gattungseigene Unergründbare, Mysteriöse im Sinne Goethes⁶ begünstigt.

ard Stäuble: Gottfried August Bürgers Ballade „Lenore“. Eine Deutung, in: Der Deutschunterricht 10, 1958, S. 85–114; Emil Staiger: Zu Bürgers „Lenore“. Vom historischen Spiel zum Bekenntnis, in: ders.: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich 1963, S. 75–119; Lore Kaim-Kloock: Gottfried August Bürger. Zur Problematik der Volkstümlichkeit in der Lyrik, Berlin 1963, S. 170–205; verstreut zur *Lenore* auch in der großen Balladendarstellung von Hartmut Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte, Heidelberg 1979.

⁶ Vgl. Goethe: Betrachtung (Anm. 4), S. 612–613.

Der Stoff stammt, dies ist in der ‚Sturm und Drang‘-Zeit nicht verwunderlich, aus einer Volkssage, überschreitet entscheidend die Raumzeitgrenzen und öffnet sich geradezu dem Emotionalen bis zum Erschauern. Das vernunftbeherrschte, aufklärerisch-rationalistische Weltbild wird zugunsten des Emotionalen in seinen Grenzwerten aufgebrochen: Herz, Gefühl sind stärker als die Vernunft, sowohl im Leiden wie im Handeln. Das Unberechenbare, Dämonische wirkt weit intensiver nicht nur als die aufklärerische Rationalitätsherrschaft, sondern auch als der religionsgestützte feste Glaube der Mutter, und dennoch – oder gerade deshalb – stammt das heldische Aufbegehren Lenores gegen Staat und Kirche aus dem aufklärerischen Identitäts- und Selbstbewusstsein eines sich selbst im Diesseits bestimmenden Ichs.

Auf zwei Aspekte⁷ sei im Folgenden verwiesen, die sich am Ende zusammenschließen und Leitfaden für die Betrachtung der Vertonungen werden: Die Oppositionshaltung und das daraus erwachsende mögliche Heldentum Lenores.

Die am Vorabend der großen Revolutionen 1776 in Amerika und 1789 in Frankreich geschriebene Ballade verdichtet in sich mit der Auflehnung Lenores nicht nur ein vehement verkündetes Recht auf eine Unabhängigkeit des Individuums von der Macht des Staates und der Kirche, sondern fordert zugleich das Recht des Menschen ein, auch im Diesseits, und nicht nur im Paradies nach dem Tod, ein glückliches Leben führen zu können. Damit sind Dimensionen aufgerufen, die das Theologische und auch das Weltliche gleichermaßen betreffen; und die Brisanz der Haltung Lenores wird ja auch dadurch bestätigt, dass die Gegenseite, also Staat und Kirche gleichermaßen, den Menschen gerade in Zeiten lebensweltlicher Bedrängnis – etwa bei häufig wiederkehrendem Pauperismus⁸ –, sich gemeinsam entschuldigend und aus der Verantwortung ziehend, auf das Glückliche nach dem Tode als Hoffnung verweisen – ein Glücklichein, auf das der Bürger im Diesseits keinen Anspruch habe.

Wie brisant schon diese im Jahre 1773 durch Lenore couragiert vertretene Oppositionshaltung zum herrschenden Staat und zur Kirche war, und wie gewagt sich der bewusst offengehaltene, geradezu paradoxe Schluss ausnimmt, der eben nicht mehr die von der Mutter vehement verteidigte, tradierte einfache, auch von der Politik vertretene Religionsvorgabe siegreich enden lässt, kann man etwa daran ablesen, dass der Philosoph, Mathematiker und Theologe Bernard Bolzano noch durch die Karlsbader Beschlüsse 1819 seine Lehrbefugnis in Prag (1819/20) verlor, weil er in seinen von ungemein vielen Besuchern gehörten sonntäglichen Erbauungsreden ausführlich die „große Wahrheit vom steten Fortschreiten des

⁷ Die Fülle an Fragestellungen und Problemen in dieser dichten Ballade ist in vielen Abhandlungen (vgl. Anm. 5) untersucht worden und bleibt in der hier verfolgten Fragestellung nur am Rande lebendig.

⁸ Exemplarisch sei das Jahr 1805 genannt, als eine verheerende Hungersnot viele deutschsprachige Bürger nötigte, nach Amerika auszuwandern. Dies geschah aber auch schon vorher und später immer wieder.

menschlichen Geschlechtes“⁹ entwickelt, also ein diesseitiges Glücklichein als ausdrückliches und natürliches Ziel gefordert hatte. In einer der Erbauungsreden für Akademiker wird dieses Recht des Menschen deutlich von Bolzano formuliert:

Es ist nun jenes stete Fortschreiten unseres Geschlechts, zu dessen Vertheidigung wir uns anheischig machen, ein immerwährendes, nur mit dem Aussterben der Menschheit selbst zu beschließendes Vorwärtsschreiten derselben; ein Vorwärtsschreiten nicht in jeder beliebigen Rücksicht, sondern nur in den drey wichtigsten Stücken, in Weisheit, Tugend und Glückseligkeit; ein Vorwärtsschreiten endlich, das von der Menschheit im Ganzen gilt, und sich auf ihre ganze Dauer erstreckt.¹⁰

Noch knapper und schärfer, aber auch partiell erläuternd, fasst Bolzano später diese Überlegungen 1831 zusammen in *Das Büchlein vom besten Staate oder Gedanken eines Menschenfreundes über die zweckmäßigste Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft*.¹¹

Dass diese Erwägungen Bolzanos direkt zu dem von Bürger verehrten Herder, der den Prager Denker in diesen Fragen entscheidend angeregt hatte, zurückführen, ist unmittelbar einsichtig. Bereits 1774 hatte Herder in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* den Staat als eine Art zu entwickelnder Pflanze gesehen, der zu einer größeren Ordnung der Dinge im Diesseits und damit zu einer Zufriedenheit der Bürger führen sollte, die dazu alle berechtigt seien.¹²

Aber auch in den frühen Schriften Herders sind Ansätze erkennbar, die zu einer Verbesserung des diesseitigen Lebens im Wissen um die Weiterentwicklung der Menschheit führen; und dies sind ohne Zweifel Überlegungen, die auf Bürger, natürlich neben dessen Leistungen im Felde der Volksdichtung und der -ballade, diejenigen Wirkungen ausgeübt haben, die dazu führten, Herder in der *Lenore*-Zeit als sein großes Vorbild zu sehen. Im *Lenore*-Jahr 1773 gibt Bürger zu verstehen, dass er

⁹ Bernard Bolzano: Erbauungsreden für Akademiker, in: ders.: Bernard Bolzano-Gesamtausgabe, hg. von Eduard Winter u. a, Reihe I, Bd. 2, Stuttgart 1985, S. 67–101, hier S. 69–70.

¹⁰ Ebd., S. 70.

¹¹ Dieser Text ist in einer handlichen Ausgabe wieder erschienen: Bernard Bolzano: Vom besten Staat, hg. von Kurt F. Strasser, Hamburg 2019. Schon im knappen Vorwort hebt Bolzano, das Recht des Menschen auf diesseitiges Glück fordernd, hervor, dass seine Überlegungen der Untersuchung gewidmet seien, „wie ein Staat eingerichtet sein müsste, um der Beförderung des allgemeinen Wohles auf das Vollkommenste zu entsprechen“ (ebd., S. 3). [Erlaubt sei hier ein kritischer Hinweis auf den in der Einleitung und in den Kommentaren kundigen Herausgeber, der indessen die Autoren, bei denen Bolzano selbst Wirkung entfalten konnte, zu wenig zu kennen scheint (z. B. Sealsfield, Husserl, Musil) – ansonsten würde er nicht undifferenziert die Wirkung Bolzanos auf „verschiedene Schriftsteller“ leugnen (ebd., S. IX)].

¹² Vgl. Johann Gottfried Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 5, Berlin 1877–1913, S. 521, S. 557passim. Später noch dezidiert in *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Ebd., Bd. 13, S. 193, S. 284, S. 384ff. Zudem greifen die späteren *Humanitätsbriefe* und *Adrastea* diese Gedanken auf und führen sie noch weiter in der Legitimation eines zufriedenen Lebens im Diesseits.

sich ganz nahe Herders Volkslyrik und dessen Bestimmung der Natur, und das heißt auch dem für das raumzeitliche Leben wichtigen Entwicklungsgedanken zugeordnet, ja sogar von ihm selbst schon längst Gedachtes und Empfundenes nun von Herder formuliert und gelehrt sieht. Am 18. Juni 1773 schreibt Bürger an Boie:

Der, den Herder auferweckt hat, der schon lange auch in meiner Seele auftönte, hat nun dieselbe ganz erfüllt, und – ich muß entweder durchaus nichts von mir selbst wissen, oder ich bin in meinem Elemente. O Boie, Boie, welche Wonne! als ich fand, daß ein Mann wie Herder, eben das von der Lyric des Volks und mithin der Natur deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte. Ich denke, Lenore soll Herders Lehre einiger Maßen entsprechen.

[Dem Zitat ist eine von Voß verfasste, die Nähe zu Herder bekräftigende Fußnote angefügt: „Den Ton der Ballade hatte Bürger mit seinen Göttingischen Freunden weit früher aus Percys Relicks aufgefaßt. Herder's Aufsatz in den fliegenden Blättern erhöhte des gleich empfindenden Dichters Begeisterung, daß er seine Lenore schneller und so vollendete.“]¹³

Natürlich war Bürger wegen dieser angenommenen Nähe zu Herder dessen Reaktion auf die *Lenore* sehr wichtig. Indessen wurde Bürger in seinen Hoffnungen auf eine günstige Aufnahme der Ballade von Herder herb enttäuscht. Dieser schrieb sogar geradezu sarkastisch, nach einer mit „erschrecklich disharmonisch[em]“ Schaudern empfangenen Deklamation von Cramer: „Da ichs las, fuhr es mich so durch, daß ich Nachmittag in der Kirche auf allen Bänken nackte Schädel sahe. Ein Henker der Menschheit! also zu quälen! wofür und wozu? Wollt', daß ein anderer ebenso sänge, wie den Dichter der Teufel geholt!“¹⁴

Für Bürger war diese Ablehnung der *Lenore* durch den von ihm ungemein hochgeschätzten Herder kaum weniger erschütternd als die vernichtende Rezension Schillers, die Bürger niemals vergessen hat.¹⁵ Das für Bürger unangenehme Urteil Herders ist auch aus einem anderen Grund zunächst verwunderlich: Alle angedeuteten Überzeugungen, und zwar nicht nur die im Blick auf die Volkslyrik und die Naturfortgänge als durchaus gemeinsam von Herder und Bürger vertretenen, sondern auch die von beiden so gesehene, sich aus den Naturfortschritten notwendig ergebende Entwicklung des Staates mit im Diesseits glücklich lebenden Bürgern – alle diese Einschätzungen sind immer auch zu sehen im Felde der aufklärerischen

¹³ Adolf Strodtmann (Hg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit, Bd. 1, Briefe von 1767–1776, Berlin 1874, S. 122.

¹⁴ Johann Gottfried Herder und seine Frau an Therese und Christian Gottlob Heyne, Ende November 1773, in: Johann Gottfried Herder: Briefe, in: ders.: Gesamtausgabe (Anm. 12), Bd. 9, S. 191.

¹⁵ Dieses Nichtvergessen wurde geradezu legendär, wie Goethes nachgelassene Xenie (Nr. 345) verrät: „Ajax, Telamons Sohn! So mußt du selbst nach dem Tode / Noch forttragen den Groll wegen der Rezension?“ (Johann Wolfgang Goethe: Gedichte aus dem Nachlass, in: ders.: Gedenkausgabe [Anm. 4], Bd. 2, S. 488.) Indessen würde Goethe „nie eine Rezension wie dieser [d. i. Schiller] von Bürger geschrieben haben“ weiß überzeugend Goethes Sekretär und Vertrauter Riemer mitzuteilen. (Johann Wolfgang Goethe: Gespräche 1817–1832, in: ders.: Gedenkausgabe [Anm. 4], Bd. 23, S. 598).

Freimaurerei, und Herder wie Bürger gehörten als jeweils bedeutsame Mitglieder zu den geheimen Gesellschaften. Und diese geheimen Gesellschaften sind im 18. und auch noch im frühen 19. Jahrhundert stets als der Aufklärung verpflichtete, auf Individualitätsrechten, auf Freiheit, Selbstbestimmung und einem glücklichen Leben bestehende Sozietäten gesehen worden. In Abafis berühmtem fünfbändigem Werk über die Geschichte der Freimaurerei wird dies bereits 1890 hervorgehoben und dabei die in der *Lenore* deutlich werdende Oppositionshaltung gegenüber Kirche und Staat betont: „Den Talenten blieb nur die Wahl zwischen dem Dienste des Staates oder der Kirche. Einen dritten Weg, sich zu betätigen, fanden nur ganz wenige, auserlesene Geister. Für diese nun bildete die Loge den Sammelpunkt in jeder Beziehung. Hier fanden sich die besten aller Stände als gleichberechtigte Brüder.“¹⁶ Die Freimaurerei, der „Prototyp aufgeklärter Sozietäten“,¹⁷ hat ja auch die amerikanische Unabhängigkeitserklärung entschieden mitgetragen: Mindestens 15 (wahrscheinlich weit mehr) der 56 Unterzeichner waren Freimaurer.¹⁸ Herder war bereits 1766 in Riga in der Loge „Zum Schwert“ in den Bund aufgenommen worden und hat sich, ähnlich wie Lessing, aber etwas tiefgründiger, weitsichtig programmatisch mit der „unsichtbar-sichtbaren Gesellschaft“ auseinandergesetzt. Anders als Lessing steht Herder jedoch – und dies ist ein erster Hinweis auf die Beziehung zu Bürger – „dem Leben ferner [...] er lebte ein stilles Leben in sich.“¹⁹

Bürger war zwar erst kurz nach Entstehen der *Lenore* 1775 der Loge „Zum goldenen Zirkel“ in Göttingen beigetreten, doch in seinen ab 1777 gehaltenen Freimaurerreden, auch in der bereits in diesem Jahre am Johannisfest von ihm selbst in der Loge deklamierten Ballade „Das Lied vom braven Mann“²⁰ wird nachdrücklich deutlich, dass Bürger dort genau die Vorstellungen vertreten hat, die schon 1773 in der *Lenore* sinnfällig werden. Noch in der „Freimaurer-Rede“ von 1790 „Ermunterung zur Freiheit“ wird nicht nur – für die Freimaurer üblich – Freiheit gefordert und gelobt, sondern ausdrücklich das Ziel der *Lenore* und der von ihr implizit intendierte „beste Staat“²¹ als Ziel von Bürger verkündet: „Zahlreicher als gewöhnlich haben wir uns heute hier versammelt, um uns der mehrjährigen segensreichen Dauer eines Institutes zu freuen, dessen erhabenster Zweck Beförderung der Glückseligkeit unter den Menschen ist.“²²

¹⁶ Ludwig Abafi: Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn, 5 Bände, Budapest 1890–1899, Bd. 1, S. 138.

¹⁷ Manfred Agethen: Geheimbund und Utopie, München 1984, S. 17.

¹⁸ Vgl. Internationales Freimaurerlexikon, hg. von Eugen Lennhoff und Oskar Posner, Wien 1980 [1932], Sp. 56–57.

¹⁹ Ebd., Sp. 687–689, hier Sp. 688–689.

²⁰ Vgl. ebd., Sp. 241.

²¹ Dieser durch den Titel des Büchleins in Erinnerung gebrachte spätaufklärerische Verkünder eben dieses besten Staates, Bernard Bolzano, stand den Geheimen Gesellschaften zumindest sehr nahe; er war zwar selbst kein Mitglied, doch wurde eine, die Nähe zu ihm damit bezeugende Loge in Prag, nach ihm benannt.

²² Gottfried August Bürger: Ermunterung zur Freiheit (1790), in: ders.: Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 3, Freimaurer-Reden, S. 202–208, hier S. 202.

Angesichts der auch durch die gemeinsame Mitgliedschaft bei den Freimaurern bestärkten eigentlichen Nähe zwischen Herder und Bürger gerät die vernichtende Äußerung Herders über die *Lenore*, die ja eben nicht von den ästhetischen Vorbehalten eines Schiller getragen ist, wiederum in ein merkwürdiges Licht. Das, von den Freimaurern selbst betonte, „stille Leben“ Herders mag zwar einen Hinweis geben, aber dieser reicht noch nicht als Begründung für die herbe Kritik aus – eher schon eine anonym erschienene Rezension, die das Aufbegehren der *Lenore* gegenüber Kirche und Staat in ein kritisches Licht rückt, das das Gotteslästerliche in Lenores Reden und Handeln betont: „jetzo wendet der fühlende Leser das Gesicht von einer Rasenden die sich wider Gott empört, und der Seligkeit entsaget.“²³

Es ist aber nicht nur das Herder denkbar ferne Gotteslästerliche, das sein Urteil verursacht, sondern noch etwas anderes, und vielleicht kann – wie eigentlich bei allen einschlägigen Problemen – Goethe auch in dieser vermeintlich verwunderlichen Ablehnung der *Lenore* durch Herder einen Erklärungshinweis geben.

Natürlich ist die Beziehung Goethes zu Bürger eher sehr distanziert, aber dennoch gibt es in Goethes Leben eine Reihe von Vorkommnissen, die wiederum eine nahe Ferne vermuten lässt. Immerhin geht die Kontaktinitiative auf Goethe zurück, der bereits am 12. Februar 1774 aus Frankfurt an Bürger schrieb und diesem die 2. Auflage seines *Götz von Berlichingen* zukommen ließ. Kurze Zeit später geht Goethe in seinen Briefen an Bürger, etwa im Schreiben vom 17. Februar 1775, sogar auf das vertraute „Du“ über, das dann aber später wieder, zumindest ab dem 30. Mai 1781, in ein eher abständiges, wenngleich mitfühlendes „Sie“ übergeht, als Bürger Goethe mehrfach um Hilfe bat. Erstaunlich oft kommt Goethe in *Dichtung und Wahrheit* auf Bürger zu sprechen, auch in den Gesprächen mit Eckermann, in den *Maximen und Reflexionen* und selbst in den Gedichten aus dem Nachlass spielt der Autor der *Lenore* eine Rolle. Natürlich ist es nicht zu übersehen, dass Goethe insgesamt Bürger fremd gegenübersteht, aber es sind nicht die von Schiller in der berühmt-berüchtigten Rezension formulierten Angriffe gegen Bürger im Felde der Ästhetik,²⁴ die Goethe zur Distanz bringen, sondern etwas anderes. Grundsätzlich ist eine Achtung erkennbar, die sich etwa noch 1821 in einem Spruch in *Aus Kunst und Altertum* kundtut: „Es ist traurig anzusehen, wie ein außerordentlicher Mensch sich gar oft mit sich selbst, seinen Umständen, seiner Zeit herumwürgt, ohne auf einen grünen Zweig zu kommen. Trauriges Beispiel: Bürger.“²⁵ In *Dichtung und Wahrheit* hebt Goethe ausdrücklich hervor, dass er sogar selbst nicht ungern Bürgers

²³ Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, unter der Aufsicht der königl. Gesellschaft der Wissenschaften. 1. Stück. Den 1. Januar 1774, Göttingen 1774, S. 1–6, hier S. 5. Zuvor war Bürgers *Lenore* im Göttinger Musenalmanach 1774, S. 214–226 erschienen.

²⁴ Implizit sind natürlich auch in diesem Bereich Vorbehalte bei Goethe erkennbar, aber diese sind weit von der Fundamentalkritik Schillers entfernt. (Vgl. etwa das Gespräch Goethes vom 12. Mai 1825 mit Eckermann.)

²⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Aus Kunst und Altertum*, in: ders.: Gedenkausgabe (Anm. 4), Bd. 9, S. 507. Neben den bekannten Familienproblemen ist hier der Hinweis auf das Herumwürgen mit seiner Zeit besonders wichtig.

Lenore deklamierte und damit in Konkurrenz zur Vertonung der Ballade von Johann André trat, wobei er mit erkennbarem Stolz anmerkt, dass seine Deklamation häufig lieber gehört wurde als Andrés Vertonung der Ballade:

Bürgers *Lenore*, damals ganz frisch bekannt, und mit Enthusiasmus von den Deutschen aufgenommen, war von ihm [d. i. Johann André] komponiert; er trug sie gern und wiederholt vor. Auch ich, der viel und lebhaft rezitierend vortrug, war sie zu deklamieren bereit; man langweilte sich damals noch nicht an wiederholtem Einerlei.²⁶ War der Gesellschaft die Wahl gelassen, welchen von uns beiden sie hören wolle, so fiel die Entscheidung oft zu meinen Gunsten.²⁷

Im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit*, 12. und 13. Buch werden die Vorbehalte gegenüber Bürger indessen präzise, wenn auch zurückhaltend formuliert, und es sind sicherlich diejenigen, die auch Herder zur Distanz nötigten. Abgesehen von den „mannigfaltigen poetischen Verdiensten“, die Goethe Bürger und dessen Dichterkreise zuspricht, entdeckt er auch bei Bürger und den anderen noch die Entwicklung eines anderen Sinnes: „Man könnte ihn [diesen anderen Sinn] das Bedürfnis der Unabhängigkeit nennen, welches immer im Frieden entsteht, und gerade da, wo man eigentlich nicht abhängig ist.“ Und dann fährt Goethe fort, als ob er auf die *Lenore* Bezug nähme:

Im Frieden [...] tut sich der Freiheitssinn der Menschen immer mehr hervor, und je freier man ist, desto freier will man sein. Man will nichts über sich dulden: wir wollen nicht beengt sein, niemand soll beengt sein, und dies zarte ja kranke Gefühl erscheint in schönen Seelen unter der Form der Gerechtigkeit. Dieser Geist und Sinn zeigte sich damals überall, und gerade da nur wenige bedrückt waren, wollte man auch diese von zufälligem Druck befreien, und so entstand eine gewisse sittliche Befehdung, Einmischung der einzelnen ins Regiment, die mit löblichen Anfängen, zu unabsehbar unglücklichen Folgen hinführte.²⁸

Und wenig später, im 13. Buch, kommt Goethe direkt in diesen Zusammenhängen auf den in der Öffentlichkeit, in der Gesellschaft, in der Kirche und den Staatszuständen aktiv veränderungswilligen und anregenden Dichter Bürger zu sprechen, wenn er die Situation Lenores im Krieg und dessen Folgen bedenkt und Bürger dabei vorwirft, er glaube, „alles, was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtetes lebt, sich wohl Raum machen dürfte, und gerade die besten Köpfe, in denen schon vorläufig etwas Ähnliches spukte, wurden davon hingerissen. Ich besitze noch von dem trefflichen und in manchem Betracht einzigen Bürger einen Brief [...], der als wichtiger Beleg dessen gelten kann [...]“. ²⁹ Diese sich gegen eine allzu direkte und

²⁶ Dies ist sicher ein dezenter Hinweis auf die vielleicht ermüdenden onomatopoetischen Wiederholungen im Balladentext.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. 4. Teil, 17. Buch, in: ders.: *Gedenkausgabe* (Anm. 4), Bd. 10, S. 755. Goethes Komponistenfreund Zelter äußert sich indessen sehr negativ über „*Lenore*“-Vertonungen, so etwa im Brief an Goethe vom 9. Oktober 1830.

²⁸ Ebd., S. 584–585.

²⁹ Ebd., S. 628.

radikale Opposition richtenden Vorwürfe umfassen auch die Gründe, die zu einer Ablehnung der *Lenore* durch den Theologen Herder führen. *Lenore* verdichtet in radikaler Weise eine Opposition gegen Kirche³⁰ und Staat, die gerade von „einzelnen“ im begrüßenswerten Zustand des Friedens ausgesprochen wurde und die sich für nur wenige Bedrückte einsetzt. Für Goethe wie Herder sind dies, erst recht *nach* deren Sturm- und Drang-Zeit, inakzeptable Weisen des direkten Einmischens der Kunst in die Politik und die Art des Gemeinschaftslebens wie der Religion – für Goethe geradezu der Sieg einer materialistischen über eine idealistische Ästhetik. Was natürlich nicht bedeutet, dass Goethe und Herder über diese Zusammenhänge nicht nachgedacht haben.

II

Genau diese von Goethe bedacht und zurückhaltend formulierten Vorwürfe weisen auf eine weitere Besonderheit der Gestalt der Lenore, die ja in der Ballade als offenkundig Einzelne ohne jede Unterstützung sich nun letztlich doch stellvertretend für viele Schweigsame und Ungenannte gegen die Kirche und die Herrschaft des Staates mit dem Ziel eines glücklichen Lebens auch im Diesseits aufbäumt: dieser spezifische Stand des oder der Einzelnen ist ein wesentliches Element in der Bestimmung eines Helden oder einer Heldin.

Deutlich spricht bereits Lore Kaim-Kloock in ihrem 1963 erschienenen Buch über Bürger von der Heldin Lenore. Als Begründung wird angeführt: „Lenore ist so bedeutend als Gestalt, weil sie nicht nur leidet, sondern aus dem Leid heraus aufbegehrt, an der Schwelle der Aktivität steht.“³¹ Dies ist ja richtig, aber die ideologische Einfärbung des DDR-Buches wird dann offenkundig, wenn ohne jeden Beleg behauptet wird, dass Lenore „sichtbar die Masse des Volkes“ verkörpere.³² Die späteren Revolutionen, die ja auch das Recht auf ein diesseitiges Glückseln zum Durchbruch bringen wollten, mögen dies vielleicht stützen, aber gerade in der Zeit des Friedens 1773 wird dies wohl eher, wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* vermutete, nicht der Fall gewesen sein, zumindest gab es da keine mehrheitlich getragenen Aufstände. Zutreffend für Lenore ist indessen, dass sie gerade für das Verständnis eines kulturellen Sinnsystems mit allen anstehenden Veränderungen und gar fundamentalen Wendungen eine ungemein aufschlussreiche Funktion einnimmt. Kaum irgendwo anders werden diese verschachtelten, wechselwirkenden und umfassenden Modifikationen in allen gesellschaftlichen Bereichen derart sinnfällig wie im Aufbegehren dieser bedeutsamen Balladengestalt, in der die Gleich-

³⁰ Eine Religionsopposition der Lenore, die sogar der Seligkeit entsagt – wie der anonyme Rezensent des Göttingischen Anzeigen feststellte. Auch Herder spricht später von einem Vorzug, wenn es bei der *Lenore* einen „gefälligeren, ich möchte sagen, menschlicheren Ausgang gegeben“ hätte (in: ders.: Sämtliche Werke [Anm. 12], Bd. 20, S. 378–379).

³¹ Kaim-Kloock: Bürger (Anm. 5), S. 197.

³² Ebd., S. 200.

zeitigkeit von Aufklärung und ‚Sturm und Drang‘, die Wende zu den Revolutionen – auch wesentlich getragen vom aufklärerischen Freimaurertum – und der Wandel der Gesellschaft mit den vehement verfolgten Zielen der Freiheit, Selbstbestimmung und dem Recht auf ein glückliches Leben im Diesseits wie in einem Brennpunkt konzentriert erscheint: Sie ist – dies zeigt auch die familiäre Destination bezüglich Staat und Kirche sowie der Konflikt mit der Mutter – eine „personale Verdichtung [...] gesellschaftlicher Weltordnungen und Normengefüge“.³³ Und, anders als in den verzerrend schildernden Ausführungen von Kaim-Kloock, steht Lenore – sicherlich „gefolgshaftlich verehrt“ in einem „Relationsgefüge“³⁴ – eben (noch) nicht für eine Mehrheit oder gar an deren Spitze, sondern, und das ist ein wesentlicher Bestandteil ihres Heldentums, sie steht in Bürgers Ballade als singulär Aufbegehrende in Opposition zum noch Stärkeren, und deshalb ist für sie ein außergewöhnlicher Mut charakterisierend, der ihren Kampf gegen die Macht erst ermöglicht: Und genau das ist zentral konstituierend für ihr Heldentum.³⁵ Grundbedingung aber ist der Realitätsbezug in der sozialen Kommunikationsgemeinschaft, durch den allererst sich das soziale Interaktionsgefüge in der Heldin, in Lenore erkennen kann. Untrennbar damit verbunden ist generell wiederum die Spätwirkung der Heldin, deren opponierende Kraft und Widerspruch auf vielen möglichen Ebenen gegen die Macht erst allmählich Folgen zeitigt: Selbst sieht sie sich nicht als solche, sie wird erst im Leiden und Erleiden zur wirklichen Heldin, selbst aber bleibt sie, indessen zumeist verbessernd ins Künftige wirkend, erfolglos und stirbt sogar häufig noch als Gescheiterte – wie ‚wahrscheinlich‘ (s. o.) auch Lenore, und dies wohl noch ohne die Vergebung Gottes, der kaum das um Gnade für Lenore winselnde Geheul der heidnischen Geister erhören dürfte.³⁶ Die Hilflosigkeit und Opposition Lenores gegenüber Kirche und Staat, aber auch gegenüber den heidnischen Naturmächten besiegelt einerseits ihr tragisches Ende, zugleich aber gewinnt sie damit ungewollt die Möglichkeit, in der Zukunft zur dann wirkmächtigen Heldin aufzusteigen.

In der Literaturwissenschaft ist dies indessen zwar eine mehrheitlich vertretene Deutung des Schlusses der Ballade – ohne indessen die Dimension des Heldischen einzubinden –, aber es gibt auch ganz andere, geradezu gegensätzliche Auslegungen, etwa die von Schöne, der im Ende ein christliches Bekenntnis Bürgers wahrnehmen möchte.

³³ Ralf von den Hoff u.a.: Helden (Anm. 1), S. 8.

³⁴ Ebd. Von hier aus wird in diesem Text dann sehr schön der Bogen zu Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* geschlagen, und zwar zu dessen Begriff der „Familienähnlichkeiten“ in § 67.

³⁵ Vgl. dazu die vorzüglichen konzeptionellen Erwägungen zum Helden-Sonderforschungsbereich, ebd., S. 7.

³⁶ Vgl. ebd., S. 7–10 – allerdings ohne den konkreten *Lenore*-Bezug. Auf den hier angedeuteten Schluss der Ballade nimmt auch Herder Bezug mit seiner Kritik an ihrem unmenschlichen Ausgang, vgl. Anm. 30. Kaim-Kloock spricht von der Herrschaft des „heidnischen Animismus“, dem „alte[n] Gegner des Christentums“ (Kaim-Kloock: Bürger [Anm. 5], S. 175).

III

In den Vertonungen schlägt sich nun auch eine Interpretationsgeschichte nieder, und zwar eben eine solche in den Künsten, die noch den weiteren Vorteil einer Wechselwirkung in sich birgt: So, wie die Dichtung die Musik zur die Ballade auslegenden Stellungnahme herausfordert, also in der Musik etwas über die zugrunde liegende Dichtung erfahrbar wird, so lässt sich umgekehrt auch in der Dichtung rückwirkend etwas über die Musik erfahren: die Dichtung interpretiert auch die Musik, da diese ja in einem konkreten Bezug zur Ballade steht. Gerade unter dieser Voraussetzung wird es interessant, einen Blick auf die musikalischen Interpretationen der *Lenore* zu werfen, der besonders deshalb ertragreich sein könnte, weil alleine schon durch den bewusst von Bürger offen und gar paradox gehaltenen Schluss sich eine Vielzahl von divergierenden Auslegungen der Ballade im Bereich der Literaturwissenschaft nachweisen lassen.

Auch im Blick auf Lenores heroische Existenz sind die Vertonungen deshalb besonders wichtig, weil gerade für das Heldentum die mediale Vermittlung bedeutsam ist.³⁷ Exemplarisch belegen dies Goethes (o. g.) Hinweise in *Dichtung und Wahrheit*, wenn er sogar von einer Art Wettbewerb zwischen der von ihm deklamierten *Lenore* und der temperamentvollen Präsentation der Balladenvertonung von und durch Johann André spricht. Und diese Medialisierungen als Wirkungssteigerung der Helden (Heldinnen) gilt sogar noch im Blick auf die höchst verbreiteten, indessen schlichten Strophenliedvertonungen, denn, so wenig diese für eine angemessene Interpretation herangezogen werden können, so bedeutsam werden sie gerade durch ihre höchst erfolgreich genutzte Sangbarkeit der vertonten Ballade in deren Entstehungszeit. Dies ist zumindest auch ein Aspekt, den Bürger selbst in seinen Briefen, die Strophenliedform für *Lenore* fordernd, hervorhebt:

Noch eins! Ich gebe mir Mühe, das Stück [d. i. *Lenore*] zur Composition zu dichten. Es sollte meine größte Belohnung seyn, wenn es recht balladenmäßig und simpel componirt, und dann wieder in den Spinnstuben gesungen werden könnte. Ich wollt ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Componisten mit der Stimme angeben!³⁸

Die Bedeutung des Medialen für die Wirkung der Heldengestalt *Lenore* muss zwar stets in den weiteren Erwägungen zur Interpretation von Kunst durch Kunst im Felde der *Lenore*-Vertonungen gegenwärtig bleiben, doch für die Betrachtungen sind natürlich diejenigen Vertonungen besonders interessant, in denen die beiden beteiligten Künste eine Gleichrangigkeit erreichen, die musikalische Emanzipation also derartig vorangeschritten ist, dass diese Kunst mit ihren eigenen Möglichkeiten die Ballade auslegt und dabei im besten Falle sogar neue Lesarten offenlegt – und natürlich umgekehrt. Gerade hierin liegt ja der besondere Reiz der Begegnung zwi-

³⁷ Vgl. dazu die aufschlussreichen Erwägungen zum Sonderforschungsbereich, in: Von den Hoff u. a.: Helden (Anm. 1), bes. S. 11–12.

³⁸ Bürger am 10. Mai 1773 an Boie, in: Strodtmann (Hg.): Briefe (Anm. 13), S. 114–115.

schen Dichtung und Musik, nämlich in der wechselwirkenden, schöpferischen Interpretation einer Kunst durch eine andere, im Aufdecken von Verstehensmöglichkeiten also, die durchaus über die Intentionen des jeweiligen Dichters und Komponisten hinausgehen können. Diese Brennpunkte des Überschneidens, die dabei entstehenden Spannungen zeugen für das Leben wie die Offenheit der beteiligten Dichtung wie Musik. Und wenn dabei die Absichten der Dichter oder der Komponisten missachtet werden, ist dies für eine seriöse Auslegung nicht wichtig, denn sobald ein Schöpfer ein Werk aus seiner Hand gegeben hat, besitzt er keine größere Verfügungskraft mehr darüber als jeder ernsthafte Interpret.

IV

Insgesamt muss man natürlich die Vertonungen je nach ästhetischer Intention und Gattung differenziert sehen. Zudem kommt es bei Vertonungen dann zu einer spezifischen Problematik, wenn es sich beim vorausliegenden dichterischen Text um eine Ballade handelt, eben jenes „Ur-Ei“ der Dichtung, das Lyrisches, Dramatisches und Episches gleichermaßen umfasst. Beethoven etwa hat keine einzige Ballade aus diesen in der Gattung liegenden Gründen vertonen können, weil seine Lieder eher stets eine Grundstimmung und eine das ganze Lied tragende Emotionslage charakterisieren. Der einzige Vertonungsversuch einer Ballade aus der Hand Beethovens ist selbst über viele Jahre und insgesamt vier Versuchen gescheitert: Goethes „Heidenröslein“ – ein ungemein interessantes, auch die Gattung selbst erhellendes Gesamt-Fragment, dessen einzelne Teile eine je andere, selbst in der kurzen Goethe-Ballade gegenwärtige Stimmungslage aufgreifen – die aber aus der Sicht der Liedästhetik Beethovens nicht schlüssig zur Einheit gefügt werden können.³⁹ Dies ist zugleich ein schönes Beispiel dafür, wie die Dichtung wiederum die Musik interpretiert, denn die Gründe für Beethovens Kapitulation liegen in der Gattung Ballade selbst.

Wie problematisch sich eine Vertonung der *Lenore* mit ihren 32 Strophen darstellt, liegt auf der Hand – oder besser gesagt: eine in der Entstehungszeit der Dichtung entstandene und damals ästhetisch vertraute und übliche Strophenliedvertonung ist eigentlich – da kann Bürger so viel „Spinnstuben“-Sängerinnen wünschen wie er will – niemals dichtungsangemessen realisierbar, wenn zu 32 Strophen die identische Melodie bei partiell gegensätzlichen Stimmungslagen und Situationen erklingt, also zur konservativ und ruhig mahnenden Mutter dieselbe Musik wie zum heulenden Heiden-Chor am Ende. Und dennoch gibt es einige Strophenliedvertonungen, die sogar im Sinne jener Helden-fördernden Spinnstubenästhetik mediale Verbreitung fanden und Erfolg hatten – dazu gleich mehr.

³⁹ Vgl. dazu Günter Schnitzler: Interpretation von Kunst durch Kunst? Goethes „Heidenröslein“ und Beethovens Vertonungsfragmente, in: Goethe-Jahrbuch 113, 1996, S. 217–232.

Die außerordentliche Länge der *Lenore*-Ballade und der zweifellos in der Auslegung problematische Schluss waren wohl der Grund dafür, dass der bedeutende Balladen-Komponist des 19. Jahrhunderts Carl Loewe (1796–1869), der sich in dessen trotz seiner Wirkungszeit sehr eng an die dichterischen Vorgaben gehalten hat, in seinem gewaltigen Werk (über 600 Lieder, davon der weitaus größte Teil Balladenvertonungen) immer einen Bogen um die doch erste große Ballade *Lenore* gemacht und diese niemals vertont hat.

Aus dieser Perspektive wird dann rasch klar, weshalb, neben den erwähnten Strophenliedvertonungen, ganz früh schon durchkomponierte Vertonungen der *Lenore* zu finden sind, so etwa die von Johann André (insgesamt vier bis fünf durchkomponierte Fassungen), mit der der deklamierende Goethe in gesellschaftlichen Wettstreit trat. Aber auch ‚Übergangslösungen‘ sind zu beobachten, so etwa die von Reichardt, und, auffallend, recht viele Melodramen, aber auch Opern, dramatische Kantate und untextierte musikalische *Lenore*-Auseinandersetzungen.

Nachweisbar und zumeist zugänglich sind folgende *Lenore*-Vertonungen:

Als Strophenlied:

Friedrich Wilhelm Weis, 1776

Johann Philipp Kirnberger, 1780

Georg Wilhelm Gruber, 1780

Georg Friedrich Wolf, 1781

Übergang vom Strophenlied zum durchkomponierten Lied:

Johann Friedrich Reichardt, 1799/1800 (auf die englische Übersetzung von Benjamin Beresford)

Als durchkomponiertes Lied:

Johann André, 1775–1791, vier Fassungen, nach dem Tode 1801 oder 1802

5. Fassung

Maria Theresia von Paradis, 1789

Josef Javurek, 1797

Johann Rudolf Zumsteeg, 1797/1798

Wenzel Johann Tomaschek, 1805/1806

Gottlob Bachmann, nach 1812, Erstdruck 1830

Erkki Salmenhaara: „Liederzyklus für Singstimme und Klavier“, 1964

Als Melodram oder nahe zum Melodram:

Friederich Ludwig Aemilius Kunzen, 1793

Franz Liszt, 1858

Richard Kügele, 1900

Emil Mattiesen, 1910

Als Bühnenwerk:

Antonin Reicha: „Dramatische Kantate“, 1805/1806

Carl Eberwein: „Vaterländisches Schauspiel mit Gesang“, 1828

Anselm Hüttenbrenner: „Oper“, 1835

George Alexander Macfarren: „Oper“, 1852

Karl Otto Lies: „Für Solo, gemischten Chor und Orchester“, 1902

Ohne Text:

August Klughardt: „Sinfonie“, 1872

Joseph Joachim Raff: „Sinfonie“, 1872

Henri Duparc: „Symphonische Dichtung“, auch als Ballett, 1875

Henri Duparc/Camille Saint-Saëns: „Symphonie-Ballade für zwei Klaviere“, 1877

V

Diese (etwa) 25 *Lenore*-Vertonungen⁴⁰ entwerfen implizit auch eine Art Entwicklungsgeschichte im Felde der Ästhetik der verschränkten Künste Dichtung und Musik. Die noch partiell bis ins 19. Jahrhundert wirksame Grundüberzeugung der beiden Berliner Liederschulen, dass die Musik im Bezug zur sie vertonenden Dichtung eine dienende Rolle einzunehmen habe, schlägt sich natürlich in der bevorzugten Strophenliedform während der Entstehungszeit der *Lenore* nieder. Musik tritt im Prinzip noch bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts als *ancilla* der Dichtung dann auf, wenn sie Lyrik vertont – natürlich mit den großen Ausnahmen eines Schubert, Beethoven und dann etwas später Schumann, ja sogar partiell schon vorher Mozart – bei denen alle die dienende Funktion der Musik durch deren unerhörte Emanzipation zur Gleichrangigkeit der beiden Medien führte. Merkwürdig scheint angesichts dieser doch sehr begrüßenswerten innermedialen Bezüglichkeit, die zu jenen wichtigen wechselwirkenden Interpretationen von Kunst durch Kunst führte, dass zuweilen sogar noch heute diese bedeutsamen freieren Vertonungen als frevelhaft angesehen werden und etwa Johann Abraham Peter Schulz, ein Vertreter der 2. Berliner Liedschule, als Kronzeuge berufen wird, um etwa die ‚dichtungsferne‘ Haltung eines Antonin Reicha zu geißeln: „Auf den Gipfel kam das dichtungsferne Verfahren durch den Tschechen Antonin Reicha in Wien, dessen ‚dramatische Kantate‘ *Lenore* (1805) überhaupt keinen Erzähler mehr kennt, den Text nur als Vorlage für ‚malende‘ Musik nimmt [...]“. Von diesen Kompositionen – und er nimmt selbst Andrés durchkomponiertes Werk (1775!!) dabei in diese Liste auf – gilt doch sämtlich, daß sie den „Endzweck des Liedercomponisten“, „gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen“ (Johann Abraham Peter Schulz) gerade *nicht* erfüllen, Form und Struktur des Textes mißsach-

⁴⁰ Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass es neben den angeführten noch weitere Vertonungen der *Lenore*, gleich welcher Gattung und Entstehungszeit, gibt.

ten und ihn lediglich als Anlaß zum Musizieren nehmen. Das Gedicht wird gewissermaßen von der Musik überschwemmt und läuft Gefahr, in ihr unterzugehen.⁴¹ Nach Liedern etwa von Schubert oder Schumann darf man natürlich unter diesen kuriosen ästhetischen Voraussetzungen gar nicht erst fragen.

Die vier genannten Strophenlieder erfüllen die Forderung von Schulz, dass die Vertonung das Gedicht besser verstehen lassen soll. Schaut man sich aber die Kompositionen genauer an, dann wird nicht nur die Absurdität deutlich, dass auf unterschiedlichste Stimmungslagen in den 32 Strophen der *Lenore* stets 32mal dieselbe Melodie erklingt, sondern es deutet sich eine Gefahr gerade dann an, wenn eine eingängige Melodie, die für die von Bürger gewünschten Spinnstuben geeignet ist, sich geradezu als ‚Ohrwurm‘ darstellen sollte – dann käme es zu einer ganz anderen Auseinandersetzung, die Schulz ganz gewiss nicht im Sinn haben konnte: dass nämlich die eingängige Musik als das ästhetisch stärkere Medium den Text vergessen lassen würde – so wie bei manchen Kirchenliedern die Musik bekannt, die Texte aber vergessen sind oder bei Brecht, der wütend am Fenster des Schiffbauerdamms auf der Straße seinen Mackie Messer-Song gepfiffen hörte, ohne dass einer den Text sang. Nun, von den vier überlieferten *Lenore*-Strophenliedern hat keines die Ohrwurm-Dimension des Weill-Songs. Offensichtlich waren diese Lieder auch in ihrer Entstehungszeit nicht populär, jedenfalls gilt dies für die Strophenliedvertonungen von Kimberger,⁴² der übrigens der Lehrer von Johann Abraham Peter Schulz war,⁴³ sicherlich auch für Grubers in düsterem d-Moll⁴⁴ geschriebene Melodie und auch für die zweigeteilte, im $\frac{6}{8}$ -Takt (wie Weis) geschriebene Melodie von Wolf. Eine Ausnahme stellt vielleicht das Lied des Arztes, Biologen und Komponisten Weis dar, der dem Göttinger Dichterkreis sehr nahestand und viele der Bürgerschen Gedichte vertont hat und vom Autor außerordentlich geschätzt wurde. Zwar ist die im $\frac{6}{8}$ -Takt geschriebene Melodie von Weis überschrieben mit „Romantisch; mit Ausdruck; nicht zu geschwind“,⁴⁵ lässt also einigen Stimmungsschwankungen Raum, letztlich aber ist und bleibt sie unzureichend, ist allzu schlicht, ihr Beginn wird wiederholt, sequenziert, leicht umgebildet und hat mit ihrem Zug zum Lyrischen auch nicht in

⁴¹ Klaus Damert: Rufmord klassisch. Gottfried August Bürger. Volksdichter und radikaler Demokrat, Münster 2012, S. 40. Dies ist keineswegs eine nur kuriose neuere Einzelansicht, sondern wird etwa auch in der eigentlich aufschlussreichen Studie von Günter Hartung: Bürgers *Lenore* in der Vertonung J. F. Reichardts, in: <http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/Reichardts%20Lenore-Vertonung.pdf>, 2004, S. 8 deutlich. Stets beziehen sich diese weit überholten Einschätzungen auf die Vorrede von Schulz zu dessen *Lieder im Volkston* (zuerst Berlin 1782).

⁴² Johann Philipp Kimberger: Gesänge am Klavier, Berlin/Leipzig 1780, S. 18–19.

⁴³ Hübsch ist die Bemerkung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (AMZ), Leipzig, Oktober 1813, Sp. 675, über Kimbergers *Lenore*-Vertonung, sie sei „so ganz allgemein und nichts sagend, dass man auch den Leichenzettel, in gleiches Metrum gebracht, darnach absingen könnte“.

⁴⁴ Georg Wilhelm Gruber: Des Herrn Gottfried August Bürgers Gedichte für das Klavier und die Singstimme, gesetzt. Nürnberg 1780, S. 24–25.

⁴⁵ Friedrich Wilhelm Weis: Lieder mit Melodien, Lübeck 1776, S. 8–9, hier S. 8.

sich die Kraft für die dringend notwendigen dramatischen Aufgipfelungen. Aber immerhin könnte der geschätzte und für seine Bürger-Vertonungen bekannte Weis durchaus eine medial gestützte Wirkung gehabt haben, was ja für die *heroische* Lenore bedeutsam wäre.

Im Blick auf die unbefriedigenden Strophenliedvertonungen, die mit Ausnahme der ohne jede Emotionsverdichtung komponierten Fassung von Kirnberger einen düsteren Grundton tragen, ist es natürlich verständlich, gut und naheliegend, dass der immer noch weit unterschätzte Johann Friedrich Reichardt trotz seiner Zugehörigkeit zur 2. Berliner Liedertafel *Lenore* nicht mehr mit einer 32mal zu wiederholenden Melodie vertonte, sondern sich der Dichtung musikalisch differenzierter zuwendete, indem er den 32 Strophen vier Melodien zuordnet; dabei teilt er die Ballade, durchaus nachvollziehbar, ein in Str. 1–3, 4–12, 13–24 und 25–32; jedem Teil ordnet er eine andere Melodie zu, und zwar im ersten Teil eher lichtes, episches Dur, ab Strophe 4 sodann im Moll der gleichen Stufe, folgend in Teil drei wieder in Dur, indessen durch Moll-Einwürfe verdunkelt, schließlich verdüstert er den Endteil durch eine die Paradoxie und Uneindeutigkeit des Balladenfinales ‚reproduzierende‘ „unheimliche Halbton-Figur“.⁴⁶ Bei Reichardt, der Bürgers Werk sehr gut kannte,⁴⁷ unterhalten diese vier Melodien eine musikalische Verwandtschaft zueinander, wodurch zumindest ein gewisser Einheitsgedanke deutlich wird. Der Komponist strebt mit diesem variierten Strophenlied, so vielschichtig sich dies gegenüber den klassischen Strophenliedern eines Johann Weis ausnimmt, eine differenziertere Bezugnahme auf den dichterischen Text an – aber: Trotz der sicherlich erkennbar angestrebten Intensität und des Ausdrucks in dieser Vertonung Reichardts, bleibt für ihn die Hauptabsicht bestehen, „das klanglich verdeutlichende Antönen der aus den Gedichtstrophen sprechenden Empfindungen und Gestimmtheiten“⁴⁸ zu vergegenwärtigen; trotz dieser Weiterentwicklung der 2. Berliner Schule bleibt die Musik immer noch die *ancilla* des Textes. Auch wenn Reichardt im Lied eine Vereinigung von Gedicht und besonders der Melodie anstrebt, so will er sich immer noch der Dichtung anschließen und diese authentisch auslegen – wobei nicht die Frage danach gestellt wird, was denn eine authentische Auslegung ist und wie – bei großer Dichtung übliche – Offenheiten und gar Paradoxien wie im *Lenore*-Text musikalisch realisiert werden sollen. Eine solche Vereinfachung von Dichtung kann ja nicht die Basis einer überzeugenden Ästhetik sein, und auch eine noch so angestrebte und partiell durchaus erreichte elementare und beseelte Melodik kann dies nicht, selbst wenn sie sich bei Reichardt vom begleitenden Klavier,

⁴⁶ Hartung: Vertonung Reichardt (Anm. 41), S. 9.

⁴⁷ Immerhin hat er seiner *Macbeth*-Vertonung die von Schiller gehasste Übersetzung Bürgers zugrunde gelegt und zudem auch noch andere Bürger-Texte vertont; vgl. Ursula Kramer: Reichardt und Shakespeare: Versuch einer Annäherung, in: Walter Salmen (Hg.): Johann Friedrich Reichardt und die Literatur, Hildesheim 2003. S. 197–215, hier S. 203.

⁴⁸ Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit, Hildesheim ²2002, S. 298.

das sich ab etwa 1795 zumindest zum Stimmungsträger emanzipiert, unterstützen lässt.⁴⁹

Dass Reichardt, der übrigens merkwürdigerweise sein Lied auf die (gute) englische Übersetzung von Benjamin Beresford (1799/1800) komponierte, mit diesem variierten Strophenlied einerseits mit Blick auf die Berliner Liederschule und auch Goethe eine geradezu als revolutionär zu sehende Vertonung vorlegte (so sahen es auch viele Zeitgenossen), so sehr liegt in diesem Werk andererseits auch ein gewisser Anachronismus, denn im Blick auf die durchkomponierte Fassung von Johann André aus dem Jahre 1775 wirkt Reichardt formal eher rückschrittlich.

Jedenfalls aber muss man den doch differenziert gestaltenden Reichardt zu den Interpreten zählen, die gerade am Ende der vertonten Ballade das Düstere, Zwielfichtige, Tragische und auch das Scheitern der sich gegen Gott auflehrenden und auf die Seligkeit verzichtenden Lenore, das Heroische der Gestalt fördernd, in den Mittelpunkt stellt.

Im Grunde wird es erst, zumindest partiell, mit Reichardt möglich, eine musikalische Lesart der vorausliegenden Ballade zu erschließen, hier eben jenes zwielfichtig-resignativ Tragische, das mit einem angenommenen Tode der der jenseitigen Gnade entsagenden Lenore das Lied beschließt und damit die Voraussetzung für das Heldentum der Gestalt in diesem intermedialen Felde schafft und hinsichtlich der Wirkung begünstigt.

Genauer lässt sich natürlich erst in der durchkomponierten Vertonungsversion, verbunden mit einer medialen Emanzipation der aus dem rein dienenden Verhältnis entwachsenden Musik, erschließen, welche Lesart der Komponist verfolgt. Gerade bei der *Lenore* ist dies unter der Voraussetzung eines derart vielschichtig und vielfältig interpretierbaren Textes besonders interessant. Wie intensiv die Komponisten darum gerungen haben, eine ihnen selbst genügende musikalische Auslegung dieser Ballade vorzulegen, zeigt schon die früheste durchkomponierte Ballade überhaupt: die des von Goethe als engagiert geschilderten Johann André von 1775, und genau dieser André schafft in ständigem Feilen und Modifizieren bis 1791 insgesamt vier durchkomponierte Fassungen, die sich partiell erheblich voneinander unterscheiden und eine fortwährende Verstärkung des musikalischen Einsatzes erkennen lassen. Nach Andrés Tod 1799 erschien dann noch 1801/1802 eine fünfte Fassung, die, wie schon die vierte Fassung, deutlich macht, dass die musikalische Ausweitung auch eine Orchesterfassung einschließt.⁵⁰ Übrigens hat auch, dieses Ringen um *Lenore* bestätigend, Tomaschek neun Jahre vor der Veröffentlichung seiner *Lenore* 1805 an dem Werk gearbeitet.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 312–313.

⁵⁰ Vgl. dazu die von Dietrich Manicke vorzüglich edierte, kommentierte und quellenbewertende Ausgabe, ders.: *Balladen von Gottfried August Bürger in Musik gesetzt von André, Kunzen, Zumsteeg, Tomaschek und Reichardt*, 2 Bde., Mainz 1970. Dort ist die 2. und 4. Fassung Andrés mit kritischem Bericht abgedruckt, S. 18–81 und S. 255–256.

VI

Man kann hier natürlich nicht alle 25 Vertonungen analysieren, aber im Blick auf die verfolgte Frage nach der Phänomenologie des Helden, der Heldin genügt auch ein Blick auf das jeweilige Ende der Komposition um festzustellen, welche Wege der Komponist mit seiner Lesart des Textes gegangen ist und in schöpferischer Weise die dichterische Vorlage in die Musik transformiert hat. Wird musikalisch das Scheitern der Lenore verdichtet, dann ist damit zumindest die Voraussetzung erfüllt, sie zur Heldin werden zu lassen: Wenn Lenore erst dann und dadurch zur Heldin wird, dass ihre Nachwirkungen für sie heroisierende Folgen haben, sie selbst aber zu Lebzeiten mit ihren Wünschen und ihrer erst später als heldenhaft gesehenen Oppositionshaltung gegen die Macht der Gesellschaft, des Staates und der Kirche scheitert, dann wird dieser nach Herder unmenschliche Schluss unweigerlich musikalisch in düsterstem Moll, entweder in dramatischer Vernichtung oder aber resignativer Vergeblichkeit enden – damit wäre dann zumindest eine wesentliche Bedingung für das Heroische der Existenz Lenores erfüllt. Aber, man wird sehen, dass es auch in der Musik, nicht nur in der Literaturwissenschaft, andere Lesarten gibt, durch die gleichsam ein Heroismus-Verbot für Lenore ausgesprochen wird.

Bei einer ganz kurzen Betrachtung der Vertonungen Andrés muss man indessen noch andere Aspekte der Lesartenbewertung ins Feld führen, denn, obwohl sich bereits durch die vier (fünf) Fassungen ein Interpretationswille des Komponisten in diesem von Anfang an durchkomponierten Werk erkennen lässt, so wird die Emanzipationsstufe der Musik, wie etwa von Schubert, Beethoven und Schumann generell oder von Franz Liszt bei seiner *Lenore* speziell, noch keineswegs erreicht. Dies sieht man z. B. sehr gut an dem fehlenden gestaltenden Einsatz der musikalischen Gestik, die bei André – ganz anders als bei Liszt – durchgehend der sprachlichen Gestik folgt. Das Ende der Andréschen Vertonungen entwirft im Prinzip einen Kreis, denn das auch beginnende g-Moll beschließt die Vertonung, die düster, hoffnungslos endet. Dazwischen liegt zwar ein häufiger Tonarten- und Tempowechsel, doch wird dies immer direkt aus dem Geschehen im Text erschließbar, offenbart sich also im Grunde nur als ästhetische Verdopplung. Interessant indessen, das den Heroismus fördernde Scheitern vertiefend, ist die musikalische Gestaltung des Parts von Lenores Mutter, die ja für die bestehende staatliche und kirchliche Ordnung als Gegenpart zur aufbegehrenden Tochter steht. Vom musikalischen Material her singt die Mutter tradiert, Kirchenliedanklänge einbindend und musikalisch gefestigter, sowie bedeutend reichhaltiger als die opponierende, musikalisch karg auf sich selbst gestellte Heldin Lenore, die, wie angedeutet, erkennbar scheitert, wenn die Widergänger-Welt mit ihren heulenden Geistern, also das „unmenschlich“ Heidnische (ab Takt 931),⁵¹ das Ende der Lenore anzeigt und be-

⁵¹ Ebd., Bd. 1, S. 45.

stimmt.⁵² Für Lindner zeigt dies in dieser Komposition sogar etwas Gotteslästerliches an, denn das theologisierende Schlussgeheul der Geister wird mit deren Tanzfiguren vertont, die auch das instrumentale Ende gestalten.⁵³ Jedenfalls wird Lenore in dieser Vertonung in der siegreichen Welt des Antichristlichen nicht vergeben und sie ebnet sich gerade dadurch den Weg zur Heldin.

Die beiden durchkomponierten Vertonungen der *Lenore* von Josef Javurek (1797) und dem in der Entstehungszeit durchaus populären Gottlob Bachmann (Erstdruck 1830, entstanden aber kurz nach 1812) müssen in der hier verfolgten Perspektive nicht unbedingt genauer betrachtet werden, denn sie lehnen sich in ihren musikalischen Transformationen genau der Linie von André an: Javurek, vielleicht etwas dramatischer zugespitzt als sein Vorläufer, bevorzugt jenen als Lesart in der Ballade liegenden, das Heldenhafte der Lenore begünstigenden düsteren Ausgang und bewegt sich insgesamt sehr eng an der Grenze purer Textverdeutlichung im Sinne einer ästhetischen Verdopplung. Das Lied wird beschlossen mit dem musikalischen Geistertanz, endet also mit dem Sieg des heidnisch Ungebärdigen, mit einer auf Ewigkeit verdamnten, von Gott verlassenen Lenore. Durchaus vergleichbar, gar ähnlich gestaltet Bachmann das tragische Ende, wenn er vor den beschließenden dunklen Klavierakkorden den heulenden Geisterchor geschickt mit Chromatismen intensiv verdüstert. Interessant überdies und die durchaus nachhaltige Wirkung Johann Andrés belegend, ist die auffällige Plagiathaltung von Javurek und Bachmann, die manche Wendungen und ganze Melodien von André übernommen haben.⁵⁴

Interessanter ist die Vertonung der *Lenore* aus der Hand der damals ungemein berühmten blinden Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis, und zwar nicht, weil sie eine grundsätzlich andere Auslegung der Vorlage verfolgt, sondern weil sie, eher unspektakulär, sehr durchdacht, intensiv und partiell sich mit einer selbstbewussten Autonomie gegenüber dem Text präsentierenden Musik vorstellt. Insgesamt verwendet die Komponistin neun unterschiedliche Motive in ihren Charakterisierungen von Personen und Situationen, wechselt häufig die Tonarten und bietet damit eine vielschichtige mediale Transposition, die sich natürlich immer noch eng an den Text anlehnt, aber dennoch bereits einige aus dem Medium der Musik selbst gewonnene Wirkungen zu erzielen vermag. Ab der vorletzten Strophe verwendet sie ein dunkles f-Moll, in dem dann auch das Lied resignierend mit klassischer Tonart-Tonika endet. Es ist eher ein ruhiges, nicht dramatisch erschütterndes Ende wie etwa bei André, sondern man wird ein

⁵² Vgl. dazu die zwar alte, aber immer noch aufschlussreiche Dissertation von Peter Graf: G. A. Bürgers Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen, Diss. Bonn 1928, S. 127; erhellend auch der Hinweis auf die anregende Kritik der 2. Fassung von Schubart, die André aufgriff und vielfältig nutzte.

⁵³ Vgl. Ernst Otto Lindner: Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert, Leipzig 1871, S. 139.

⁵⁴ Vgl. zu diesen beiden Vertonungen Graf: Bürgers Romanzen (Anm. 52), S. 146–148 und S. 179.

Scheitern der Lenore gewahr, dem zugleich etwas bedauernd Resignatives eingeschrieben ist. Für Lenore wird damit auch hier die Möglichkeit eröffnet, zur Heldin zu werden, aber ihr ruhiger Abgang lässt kein wirklich großes Scheitern und keine Verzweiflung erkennen.

Merkwürdig bleibt indessen, dass auf diese beachtliche Vertonung kaum jemand reagiert zu haben scheint.⁵⁵ Diese einzige erhaltene Balladenvertonung einer deutschen Textvorlage aus der Hand von Marie Paradis hätte eigentlich auch noch Bürger selbst registrieren können, denn das Werk ist vier Jahre vor Bürgers Tod 1789 erschienen. Zudem gab es auch Kontakte zwischen Bürger und Paradis; so schreibt die Künstlerin, dessen *Lenore* sehr lobend, an den Autor, und dieser hat ihr immerhin einen Vierzeiler gewidmet *An die blinde Virtuosin Mademoiselle Paradis*.⁵⁶

Auch Hartung erwähnt die Vertonung von Paradis nicht, aber ins Feld der von ihm verurteilten dichtungsfernen Verfahren, die in Reichas Kantate angeblich einen Höhepunkt finden, ordnet er auch die beiden durchkomponierten Balladen von Zumsteeg und Tomaschek ein, d. h. es sind wahrscheinlich interessante Vertonungen mit einem höheren Anspruch an die musikalische Gestaltung und nicht mehr nur solche, die als ästhetische Verdopplung den Text illustrieren, den Liedtext allgemein bekannt machen wollen.⁵⁷ In der Tat sind wohl diese beiden Werke solche, die am deutlichsten in die Zukunft einer emanzipierten Musik weisen, die in ein wechselwirkendes Verhältnis mit dem zugrundeliegenden Text zu treten vermag. Für die hier verfolgte Frage nach dem Heldentum der Lenore ist ein kurzer Blick auf Zumsteegs Werk ausreichend, während aus einem bestimmten, später erläuterten Grund Tomascheks Werk zusammen mit dem Melodram von Liszt betrachtet werden soll.

Zwar geht auch Zumsteeg nicht wirklich über die Textgrundlage, diese musikalisch eigenständig interpretierend, hinaus, doch wird ihm bereits vom kritischen Schubart und auch vom Balladen-erfahrenen Loewe höchstes Lob zuteil, besonders wegen der vollkommenen Treue, mit der die Melodien dem Gedicht folgen.⁵⁸ Aber Zumsteeg geht an den Text ungemein durchdacht und differenziert heran, indem er etwa weit mehr Möglichkeiten der Musik auslotet als etwa André. Als Beispiel mag der Hinweis auf den meisterlich fugierten Choral ab Takt 587 genügen. Insgesamt gewinnt auch das Klavier an Bedeutung, und zwar nicht nur im naheliegenden onomatopoetischen Bereich, sondern besonders in den gestalten-

⁵⁵ Die Komposition ist 2012 nachgedruckt worden: Maria Theresia von Paradis: Leonore. Ballade für Sopran und Klavier, hg. von Hidemi Matsushita, Fayetteville 2012. (Paradis war übrigens nicht adelig, und „Leonore“ steht wirklich dort). In der ansonsten sehr umfassenden Dissertation von Peter Graf taucht dieses Werk überhaupt nicht auf, Lindner nennt nur die Existenz der „Composition“ der „blinden Marie Paradis“ [sic!], Lindner: Geschichte des deutschen Liedes (Anm. 53), S. 140.

⁵⁶ Bürger: Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 218.

⁵⁷ Vgl. Hartung: Vertonung Reichardt (Anm. 41), S. 8.

⁵⁸ Vgl. dazu Graf: Bürgers Romanzen (Anm. 52), S. 198–199 und S. 202.

den Zwischenspielen. Der Blick auf den Schluss dieses Liedes bestätigt, dass Zumsteeg ganz auf der bisher von allen hier genannten Komponisten verfolgten Auslegungsdimension liegt, wenn er seine Komposition ohne Klaviernachspiel in einem düsteren, indessen schlicht ausgestalteten c-Moll enden lässt. Zwar findet man hier, wie bei Paradis, wiederum keine heulenden heidnischen Geister, die das Unheil für Lenore deutlich werden lassen, aber das tragisch-resignative Ende einer gegen Staat und Kirche Aufbegehrenden erfüllt die Bedingung des Scheiterns von einer ohne göttliche Gnade und Vergebung sterbenden Lenore und damit die Möglichkeit, Nachwirkungen zu erzielen und zur Heldin aufzusteigen.

Auffallend, aber leicht erklärbar ist die relativ große Zahl von *Lenore*-Vertonungen in der Form des Melodrams. Bürger selbst hat dafür – bisher im Gang der Betrachtungen verschwiegen – den entscheidenden Hinweis gegeben, den auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* deutlich macht, ohne indessen Bürgers Äußerung ins Gedächtnis zu rufen. Einerseits hielt es der *Lenore*-Autor für höchst wünschenswert, dass seine Ballade in der Spinnstube mit eingängig einfacher Melodie gesungen würde, andererseits aber deutet er selbst auf die ungeheuer große Bedeutung der Deklamation hin, die sprachliche Vergegenwärtigung des Textes, die ihm die Hälfte der Bedeutung der Ballade ausmacht. Am 12. August 1773 schreibt Bürger an Boie:

Ich schick es [d. i. Ballade *Lenore*] aber hier noch nicht mit, sondern bring es binnen 8 Tagen selbst. Denn keiner von Euch allen, er declamire so gut er will, kann Lenoren aufs erstemal in ihrem Geist declamiren; und Declamation macht die Halbschied [d. i. die Hälfte] von dem Stück aus. Daher sollt Ihr von mir selbst das erstemal in aller seiner Gräßlichkeit vernehmen.⁵⁹

Goethe hat ja selbst in *Dichtung und Wahrheit* über seine Deklamation der *Lenore* berichtet, und er selbst hat präzise den Unterschied zur Rezitation 1805 in seinen *Regeln für Schauspieler* formuliert: Bei der Deklamation als einer

gesteigerten Rezitation [...] muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich declamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine.⁶⁰

Diese von Bürger selbst betonte, in der Deklamation der *Lenore* unabdingbare „Gräßlichkeit“ steht natürlich jener Spinnstubenmelodie diametral entgegen. Wenn es überhaupt eine Gattung gibt, die beides zu verbinden in der Lage sein

⁵⁹ Bürger an Boie am 12. August 1773, in: Strodthmann (Hg.): Briefe (Anm. 13), S. 131–132.

⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe: Regeln für Schauspieler, in: ders.: Gedenkausgabe (Anm. 4), Bd. 14, S. 72–90, hier S. 76. Es scheint indessen gegenwärtig so, dass kaum noch im von Bürger und Goethe vertretenen Sinne „dekliert“ wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war dies noch anders, wie Tondokumente etwa von Hofmannsthal und Moissi belegen. Vielleicht war der großartige, leider 2002 verstorbenen Gert Westphal der letzte Deklamator, der Goethes Distinktion gerecht wurde. Vgl. zur Deklamationsproblematik Mathias Mayer/Marco Holubarsch (Hg.): Alexander Moissi. Ein Schauspieler als Schnittfläche der Klassischen Moderne, Würzburg 2018.

könnte, dann ist dies natürlich das indessen umstrittene und durchaus angefeindete Melodram.⁶¹

Kein Wunder also, dass nicht nur viele der genannten durchkomponierten Liedversionen häufig rezitativische, sich dem Deklamatorischen öffnende Teile in sich enthalten, sondern bereits 1793⁶² der Däne Friederich Ludewig Aemilius Kunzen eine Vertonung unter dem Titel *Lenore, ein musikalisches Gemälde* vorgelegt hat, die sich ganz nah am Melodram bewegt und von den Zeitgenossen als der zugrundeliegenden Ballade sehr angemessen gelobt wird.⁶³ Kunzen vertont als Gesang nur die Dialoge und die in der Ballade zudem gesprochenen Passagen; deklamiert zur Musik und auch ohne begleitende Musik werden alle anderen Teile der Ballade – anders gesagt: deklamiert werden alle Passagen, die in der Ballade nicht direkt gesprochen werden. Kunzen schafft eine durchaus bedachte musikalische Textauslegung auch in den gesprochenen Textteilen, die partiell unter dem Klavierpart gedruckt sind, d. h. es gibt auch dann eine präzise Zuordnung zwischen Text und Musik, wenn gar nicht gesungen wird. Kunzen setzt in diesen melodramatischen Teilen charakterisierende Möglichkeiten der Musik ein, neben den üblichen Tempo- und Dynamikwandlungen, häufig Tonartenwechsel – so etwa ein Wandel von g-Moll in Takt 111 nach a-Moll in Takt 124. Die gesungenen Teile sind wiederum zumeist streng strophisch komponiert, so besonders deutlich der gesungene Dialog Mutter-Lenore. Kunzen greift hier, deutlich illustrierend und eigentlich ästhetisch verdoppelnd, auf kirchenliedartige Melodien dann zurück, wenn die Mutter die Gebote Gottes und die Regeln der Kirche der opponierenden Tochter entgegensetzt. Zwar kommt das Ende der Komposition eher schlicht daher, aber es wird völlig klar, dass Lenore keine Vergebung, keine Gnade, keine Erlösung erwarten kann: Die heidnischen Geister heulen zwar nur ostinat in Vierteln, auf einem Ton, dem „cis“, und das kurze Klaviernachspiel endet resignierend und düster in cis-Moll. Wenn das Scheitern eine Bedingung der Möglichkeit des Heroischen ist, dann wird sie hier ohne Zweifel erfüllt – und dies in einer Vertonung, die aufgrund ihres melodramatischen Charakters durchaus den eigentlich paradoxen Forderungen Bürgers nahe kommt, nämlich singbares Lied und extrovertierte Deklamation zugleich zu sein.

Nach der großartigen Melodram-Fassung der *Lenore* von Franz Liszt (1858), auf die am Ende noch zusammen mit der Vertonung Tomascheks als die beiden bedeutendsten musikalischen *Lenore*-Transformationen, die unter einem Heroismus-Verbot stehen, eingegangen werden wird, sei ein kurzer Blick auf die ande-

⁶¹ Vgl. dazu Günter Schnitzler: Zur Intermedialität zwischen Ballade und Konzertmelodram. Das Beispiel „Lenore“ von Bürger und Liszt, in: *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*. Michaelstein/Augsburg [im Druck].

⁶² Evtl. noch ein Jahr früher. Vgl. Manicke: *Balladen* (Anm. 50), S. 256–257. Partitur dort S. 82–107.

⁶³ Vgl. ebd. S. 257; kritisch hingegen, auf das bloß Illustrierende zielend, Lindner: *Geschichte des deutschen Liedes* (Anm. 53), S. 140.

ren musikalischen *Lenore*-Auseinandersetzungen geworfen, die allerdings die heroische Karriere der Balladengestalt musikalisch befördern.

Richard Kügeles Melodram *Lenore* op. 8 strahlt naturgemäß, dem Entstehungsjahr 1900 angemessen, ein größeres musikalisches Selbstbewusstsein aus als die Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, dennoch aber bleibt die Komposition letztlich schlicht; sie illustriert den Text ohne großen Auslegungswillen, befließt sich einer ästhetischen Verdopplung, besonders markant etwa im Verzicht auf eine der sprachlichen entgegenstehende musikalische Gestik: etwa am Ende der 4. Strophe, wenn *Lenore* „mit wütiger Gebärde“ „sich hin zur Erde warf“: Bei Kügele illustrieren rechte und linke Hand des Klaviers musikalisch die vielfache sprachliche Abwärtsbewegung⁶⁴ – ganz anders als etwa der differenziert musikalisch interpretierende Liszt. Deutlich herausgearbeitet wird musikalisch die unterschiedliche Haltung von *Lenore* und ihrer Mutter, aber eben doch nur in einer Art Dichtungsbestätigung und -verstärkung; so bleibt auch das Finale ganz im häufig beschriebenen Horizont des Scheiterns und der ausbleibenden Erlösung *Lenores* zwar in C-Dur (auf *f* aufbauend), aber das Melodram endet unspektakulär im verhauchend-resignativen Piano. *Lenore* kann in dieser Präsentation zweifellos in Rückwirkungen nach ihrem Tode zur Heldin heranwachsen.

Dies gilt auch, die hier gewählte Fragestellung weiter verfolgend, für die *Lenore* aus der Hand von Emil Mattiesen. Diese ist als op. 1 Nr. 1 im Rahmen von *Balladen vom Tode* 1910, also zehn Jahre nach der von Kügele, gedruckt vorgelegt worden.⁶⁵ Der Gelegenheitskomponist Mattiesen, der eigentlich eher durch seine Veröffentlichungen über die Parapsychologie bekannt ist, hat als Form nicht das klassische Melodram gewählt, sondern die Grenze zum Lied offengelassen. Dem Sänger sind zwar zuweilen Tonhöhen vorgegeben, doch werden sie charakterisiert etwa durch Hinweise „freier Vortrag“ (Takt 8) oder „halb gesprochen“ (Takt 15).⁶⁶ Insgesamt ist ein sehr geringer Auslegungswille erkennbar; es sind vielmehr zu meist musikalische Verdeutlichungen des textlich Vorgegebenen angestrebt. Wie bei Kügele wird die sich in der 4. Strophe niederwerfende *Lenore* musikalisch erregt begleitet, aber eben nur das sprachlich Gegenwärtige verstärkend und damit illustrierend in fallender musikalischer Bewegung.⁶⁷ Gegen Ende häufen sich Textwiederholungen aber nicht in variierender und damit sich öffnender musikalischer Begleitung, sondern nur die rezitativische Stimme bekräftigend. Das Werk endet schlicht in *f*-Moll, im Klavier „verhauchend“ im Pianissimo. Merkwürdig und aber auch zugleich aufschlussreich ist der Hinweis „parodierend“ zum beendenden Text „Gott sei der Seele gnädig“.⁶⁸ Natürlich kann die parodistisch von

⁶⁴ Richard Kügele: *Lenore*. Ballade von Bürger für Declamation op. 8, Leipzig o. J. [1900], S. 3–17, hier S. 4.

⁶⁵ Emil Mattiesen: *Lenore*. Bürger, in: ders.: *Balladen vom Tode* op. 1, Leipzig o. J. [1910], S. 5–50.

⁶⁶ Ebd., S. 5.

⁶⁷ Ebd., S. 9–10.

⁶⁸ Ebd., S. 50.

einem heulenden Geisterchor vorgebrachte Bitte um Vergebung für Lenore keinen Erfolg haben: Ihr wird keine Gnade zuteil, und damit erfüllt sie auch als musikalisch Verlorene die Voraussetzung zum kommenden Heldenruhm.

Zweifellos gehört die, zudem in einer sehr ansprechenden Aufnahme⁶⁹ vorliegende Reicha-Kantate zu den musikalischen Höhepunkten der *Lenore*-Auseinandersetzungen, auch wenn diese in der anachronistischen Musikästhetik Hartungs als „dichtungsfern“ bezeichnet wird.⁷⁰ Dies ist natürlich im Blick auf die notwendig produktive Auseinandersetzung und Wechselwirkung zwischen den beiden gleichrangigen Künsten Dichtung und Musik unsinnig. Antonin Reichas 1805/1806 entstandene *Lenore. Dramatische Kantate nach G.A. Bürgers gleichnamiger Ballade* stützt sich auf den ungekürzten Bürger-Text, billigt indessen dem Chor eine größere Rolle zu, indem dieser Teile der Erzähler-Passagen übernimmt. Diese ausdrucksstarke und intensive Kantate, ganz nahe zur Oper stehend, bietet ariose Sängerpassagen, die lebendig aufgeladen werden durch ständige Wechsel mit Rezitativen, reinen Chorsätzen und auch dramatischen Solo-Orchesterpassagen. Dieses Werk ist auf dem Weg zur medialen Musikemanzipation schon weit vorangekommen – so etwa in der medialen Eigenständigkeit der Erzeugung hochdramatischer, ja ekstatischer Ausbrüche und in der ungemein reichhaltigen Präsentation von Klangvaleurs; dies alles zusammengekommen bezeugt die Berechtigung, die Komposition des Liszt-Lehrers Reicha stilistisch irgendwo zwischen Mozart und Beethoven anzusiedeln. Dies belegt schon die etwa zehnminütige, zweigeteilte Ouvertüre, deren erster Teil düster, unheilvoll und verhangen ebenso auf das kommende Geschehen vorausweist wie der hochdramatische zweite Teil, dem Passagen aus dem ersten Teil eingeschrieben werden. Auf diese Weise wird die Ouvertüre, das belegt das Ende der Kantate, zur Quintessenz des ganzen Werkes – wie vergleichbar in Mozarts *Don Giovanni*. Das Ende des Werkes von Reicha ist nicht nur eindeutig auf der Lesartlinie der scheiternden und damit heldenhaften Lenore, sondern die Kantate vergegenwärtigt diese Deutung der Ballade in unvergleichlicher dramatischer Intensität. Und diese wird nicht nur ungemein einfallsreich aufgebaut, sondern sogar mit partiellen Irreführungen des Hörers und Betrachters geschickt und differenziert als Interpretation von Kunst durch Kunst realisiert: Der zweite Teil der vorletzten, 31. Strophe („Geheul! Geheul aus hoher Luft... Rang zwischen Tod und Leben“) wird vom Chor düster, aber durchaus noch verhalten geboten; der anschließende Ketentanz der Geister wird zunächst vom Orchester alleine zur Pantomime des Chores sehr klangfarbenreich, eher ruhig, fast gespenstisch und merkwürdig verführerisch präsentiert. Der Erzähler holt sodann den Text, die ersten vier Verse der letzten Strophe 32, deklamatorisch mit besonderer Betonung des „heulten“ nach, bevor der Chor die letzten vier Zeilen der Ballade, nicht „heulend“, sondern ernst

⁶⁹ Antonin Reicha: *Lenore*. Camilla Nylund, Pavla Vykopalová, Corby Welch, Vladimir Chmelo; Prager Kammerchor, Virtuosi di Praga, Dirigent: Frieder Bernius. ORFEO C 244 031 A (CD).

⁷⁰ Hartung: Vertonung Reichardt (wie Anm. 41), S. 8.

und beschwörend und einer fugenartigen Kirchenmusik verwandt, singt. Das wirkt beinahe noch zuversichtlich, aber dann beschließt ein „Sturm“ des Orchesters mit dem Chor zur letzten Balladenzeile „Gott sei der Seele gnädig“ das Werk. Dabei nun wird die vorangegangene mögliche Zuversicht geradezu atomisiert, wenn das Orchester in höchster Dramatik, Expressivität und einen Kampf verratend, das zuvor vielleicht denkbare gute Ende zerstört. Intensiv verstärkt wird dieser verlorene Kampf durch sehr geschickt eingebaute rhythmische Rückungen. Dann setzt der Chor mit diesem einen letzten Vers beschwörend ruhig ein, aber er wird sobald vom aufgeregten Orchester jäh unterbrochen. Das ausschließlich vom Orchester gebotene höchstdramatische Ende verrät dann nur noch eines: Der von den heidnischen „Geistern“ (ernsthaft oder unernst) hervorgebrachte Wunsch „Gott sei der Seele gnädig“ war vollständig vergebens – Lenore geht ohne jede Vergebung zugrunde und kann nun damit nachfolgend zur Heldin aufsteigen.

Der von Goethe geförderte Carl Eberwein hat nicht nur eine Reihe von dessen Gedichten vertont, sondern 1828 (UA, gedruckt 1829) auch ein dreiaktiges *Vaterländisches Schauspiel mit Gesang Lenore oder Die Vermählung im Grabe* geschrieben. Den Text dazu steuerte auf der Grundlage Bürgers Karl von Holtei bei. Auch Eberweins Komposition fungiert trotz der „offiziellen“ Benennung als „Schauspiel mit Gesang“ aufgrund einer Äußerung von Eberwein selbst in der ganz geringen Werkrezeption als „Melodram“ oder „Bühnenmelodram“.⁷¹ Aufgrund des Titels als *Vermählung im Grabe* kann man annehmen, dass diese Komposition auf dem Wege zur Oper auch das heldenfördernde Ende einer scheiternden Lenore vorstellt.⁷² Sehr viel sicherer kann man in der Gestaltung des Schlusses bei Anselm Hüttenbrenners Oper *Lenore* sein, auch wenn die Partitur nur handschriftlich, und damit partiell schwer lesbar, zugänglich ist. Der Schubert-Freund hat seine melodienreiche, stilistisch recht nah bei Carl Maria von Weber stehende Oper am 22. März 1834 begonnen und am 17. August 1835 beendet – so der handschriftliche Eintrag am Ende der Opernkomposition. Der Schluss macht eindeutig klar, dass hier eine zwar im Prinzip ruhige Lesart mit einem dreifachen piano musikalisch vorgestellt wird, die aber durch häufige sforzati eine schwere innere Unruhe und Ungelöstheit, eben jenes Scheitern der Lenore, erkennen lässt. Sicher erscheint diese Deutung auch in der sich ohne Text präsentierenden *Symphonie-Ballade* (1875) von Henri Duparc, die auch als Ballett geboten wird.⁷³ 1876 hat Camille Saint-Saëns eine Fassung des Werkes für zwei Klaviere⁷⁴ eingerichtet, die, wie die Vorlage, in einem trauernden, verhauchenden Moll endet

⁷¹ Vgl. Wolfgang Antesberger: Die deutschsprachigen Lieder für Pianoforte von Johann Wenzel Tomaschek, Sankt Ottilien o. J. [München 2017], S. 178 und S. 180.

⁷² Die Partitur blieb mir unzugänglich.

⁷³ Auf youtube mehrfach zugänglich. Auf eine Darstellung der 5. Sinfonie von Joachim Raff, von diesem selbst als „Lenore“ bezeichnet, und der gleichnamigen Sinfonie von Antonio Smareglia wird hier verzichtet.

⁷⁴ Partitur ist zugänglich über Source gallica.bnf.fr.

und damit auf den Tod Lenores verweist, die ohne Vergebung und Gnade gestorben ist – damit aber die Bedingung erfüllt, zur Heldin zu werden.

VII

Auf zwei Vertonungen sei am Ende der Betrachtungen verwiesen, die, ganz anders als die bisher vorgestellten Lesarten einer traurig oder auch dramatisch ohne göttliche Sündenstreichung sterbenden Lenore, im Gegensatz dazu eine eben nicht mehr als Heldin geeignete Protagonistin entwerfen, die im Einklang mit den zuvor von ihr angegriffenen Mächten des Staates, der Kirche und damit Gottes in Frieden, Freude und mit göttlicher Vergebung stirbt – eine Lesart, die sich zuweilen durchaus auch in der germanistischen Fachliteratur, etwa bei Albrecht Schöne,⁷⁵ nachweisen lässt.

Goethe hatte Johann Wenzel Tomaschek eine hohe Textsensibilität zugesprochen, und dies meint aus der Munde Goethes auch immer eine Offenheit zum Potentiellen der Dichtung, zu dem also, was nicht nur auf der Ebene des Gesagten, sondern auch des Unausgesprochenen in der Dichtung anwesend ist. Gerade diese Offenheit und die Zuerkennung des Rechts für den Komponisten, seine eigene Textdeutung in die Komposition hineinzulegen, wird in einem Brief deutlich, den Goethe etwa 15 Jahre nach dessen *Lenore*-Vertonung an Tomaschek schreibt, wobei er sich dabei freilich zunächst auf des Komponisten Auseinandersetzung mit seinen eigenen Gedichten bezieht:

Wie sehr ich Ihnen, mein Theuerster, für den Antheil an meinen Liedern danke und für die unermüdet fortgesetzte Behandlung derselben, möcht ich Ihnen mündlich ausdrücken, und zwar aus doppeltem Grunde. Denn ob ich gleich schon viel angenehme Stunden bey dem Vortrag Ihrer Lieder genossen, so bin ich doch seit vielen Jahren überzeugt, daß wohl nur der Tondichter selbst [...] uns wahrhaft und eindringlich mittheil[t], was er in einem Gedicht gefunden, wie er es aufgenommen und was er hineingelegt.

Sodann wünschte mit einfachen, treuen Worten aussprechen zu können, daß ich meinen so mannichfaltigen, unter den verschiedensten Anlässen entstandenen Liedern nur dann eine innere Übereinstimmung und ideelle Ganzheit zuschreiben darf, als der Tonkünstler sie auch in die Einheit seines Gefühls nochmals aufnehmen und, als wären sie ein Ganzes, nach seiner Weise durchführen wollen.

Und dann bittet Goethe Tomaschek, „mich künftighin von Ihren neusten Productionen, wenn sie sich auch nicht gerade auf mich bezögen, einiges erfahren zu lassen.“⁷⁶ Tomaschek gelingt in der Tat mit seiner Vertonung der *Lenore* ein beachtlicher Akt im Felde der Interpretation von Kunst durch Kunst, und dies

⁷⁵ Vgl. Anm. 5.

⁷⁶ Johann Wolfgang Goethe an Wenzel Joseph [sic] Tomaschek, 18. Juli 1820, in: Goethe: Weimarer Ausgabe, 4. Abt., Briefe, Bd. 33, München 1987 [Weimar 1905], S. 121–122. Vgl. zu Goethe und Tomaschek die schöne, gut kommentierte Ausgabe: Wenzel Johann Tomaschek: Gedichte von Goethe für den Gesang, hg. von Ildikó Raimondi in Verbindung mit Hartmut Krones und Herbert Zeman, Münster 2003.

bereits 1805. Zwar ist natürlich noch nicht die Emanzipation des Instrumentalen in der Weite eines Schumann erreicht, aber es ist erkennbar, dass der Komponist im Sinne der ihm von Goethe zugesprochenen Fähigkeiten etwas in den Text hineinlegt und dies nach seiner Weise durchführt, aber wiederum nicht den Text zerstört, sondern in einer produktiven Auslegung das hervorhebt, was potentiell und unausgesprochen in ihm liegt.

Vielleicht ist dies auch eine besondere Frucht der langen Entstehungszeit: Tomaschek hat etwa neun Jahre vor der Veröffentlichung an dieser durchkomponierten Vertonung gearbeitet, der, das bisher Gesagte unterstützend, ein 210 Takte andauerndes, das Selbstbewusstsein dieses Mediums belegendes Klaviervorspiel vorangestellt ist;⁷⁷ dieses beginnt in es-Moll, von Schubart, hier sehr treffend, als Geister-tonart⁷⁸ bezeichnet, wandelt sich zum Es-Dur, das auf das Ende der Komposition vorausgreift, und wählt dann für den Liedeinsatz selbst g-Moll. Tomascheks *Lenore*, der man eindrücklich die von Beethoven geprägte Entstehungszeit anmerkt, ist ungemein reichhaltig gestaltet, raffinierte Effekte werden durch die Integration des Rezitativischen ebenso erzeugt wie durch geschickt eingesetzte Fermaten. Variationen im Metrum, der Einsatz von Marschrhythmen (naheliegender beim Geisterritt) und die Verwendung volkstümlicher tschechischer Melodik (z. B. Takt 637)⁷⁹ sorgen für einen anregenden Farbenreichtum. Die schon im Klaviervorspiel durch die Es-Dur-Tonart hergestellte Bezüglichkeit zum Ende der Komposition wird durch weitere werkzusammenhaltende harmonische Bezüge und Wechselwirkungen schon und alleine im Medium der Musik verstärkt und sorgt für eine innere Geschlossenheit der Komposition, die diese eben nicht der Dichtung entlehnt, sondern mit den Mitteln der Musik erarbeitet, wobei die Musik natürlich auf die Dichtung bezogen bleibt.

Für die hier verfolgte Fragestellung aber ist in erster Linie das Ende der Vertonung mit dem von Tomaschek ausgesprochenen Heroismus-Verbot für *Lenore* bedeutsam – ein Finale, das wiederum auch erklärende Rückwirkungen auf zunächst merkwürdig anmutende Vertonungsteile ausübt. Schon der heidnische Geisterchor stimmt bei Tomaschek einen eher feierlichen, christlichen Gesang an und das aufgelichtet-helle Es-Dur des Schlusses zeigt mit der geradezu beschwörenden Wiederholung des Verses „Gott sei der Seele gnädig!“ (Takt 811ff.) die Güte Gottes und sein Verzeihen des Vergehens der damit entheroisierten *Lenore* an. Die Vergebung Gottes steht hier am Ende, *Lenore* wird vergeben und ihre Tat erscheint als bereute Sünde; ihr Anliegen, eben jenes gegen Staat und Gott gerichtetes Verlangen nach diesseitigem Glücklichein wirkt wie ein verzeihlicher Fehler, von dem sie Abstand genommen hat. Damit wird ihr in dieser Lesart das

⁷⁷ Vgl. zur Vertonung Tomascheks auch die materialreiche Untersuchung von Antesberger: *Lieder für Piano-forte* (Anm. 71), S. 178–202.

⁷⁸ Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806. Noch Beethoven griff in seinem Unterricht auf Schubarts Werk zurück.

⁷⁹ Antesberger sieht hier sogar eine große Nähe zu Smetanas „*Ma Vlast*“, ders.: *Lieder für Piano-forte* (Anm. 71), S. 200.

Dauerhafte ihrer Auflehnung genommen und damit zugleich die Voraussetzung für eine spät einsetzende, aber lang anhaltende Heldinnenwirkung: Sie hält eben nicht unerschütterlich an ihrer Opposition fest und geht auch nicht, deshalb bestraft, gescheitert unter – kein Nachkommender kann sich auf ihren bis zum Tode unerbittlich heldenhaften Kampf stützen, denn sie hat, Verzeihung ermöglichend, in der Lesart Tomascheks nachgegeben, weil das Anliegen falsch war und deshalb keine Nachfolge erlaubt: ein geradezu klassisches Heroismus-Verbot.

Von dieser Perspektive aus wird dann rückwirkend die vielleicht zunächst merkwürdig maßvoll erscheinende Vertonung der von der Mutter als Vertreterin tradierter Ordnungen vorgebrachten Äußerungen im Dialog mit Lenore erklärlich: Das in den meisten anderen Vertonungen als geradezu musikalisch starr, unbewegt und unbeweglich gestaltete Reden der Mutter wird von Tomaschek ganz anders als Sieg des tradierten Weltbildes, als Bewahren der staatlichen und kirchlichen Ordnung geradezu gefeiert. Ihr „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Takt 185ff.) wird schon zuvor etwa ab Takt 157ff. musikalisch warmherzig in der Besänftigung Lenores mit abfallender Bass- und Melodielinie präludiert und präjudiziert: Geordnete, ruhige Achtelbewegungen verdeutlichen das gemäßigte und letztlich siegreiche Weltbild der Mutter, auch in den Takten 177ff. und 205ff.⁸⁰

Diese produktive Lesart einer antiheroischen Protagonistin, wie sie in der *Lenore*-Vertonung Tomascheks deutlich wird, ist natürlich nicht unbemerkt geblieben. Das Ungewöhnliche dieser Lesart beschreibt sehr genau August Wilhelm Ambros, der am Prager Konservatorium in früher Jugend Schüler Tomascheks war, 1874 in *Bunte Blätter*:

Die fromme Wendung des letzten Verses hat wunderlicherweise den Componisten verleitet, die Geister, von denen der Dichter doch ausdrücklich sagt daß sie ihre Weise ‚heulen‘ und die nicht lange vorher Galgen und Rad umtanzt haben, einen feierlich verklärten, ruhige Seligkeit athmenden Gesang anstimmen zu lassen, der den Bewohnern Elysiums in Glucks Orfeo ganz gut zum Gesicht stehen würde [...].⁸¹

So schöpferisch Tomascheks Deutung als eine Interpretation von Kunst durch Kunst sich darbietet, so sehr die Eigenständigkeit der Musik hier bereits wichtige Früchte trägt, so ist es dennoch ein weiter Schritt, den Franz Liszt gerade in diesem Bereich der Emanzipation der Musik im Felde der Vertonung geht – auch wenn es sich bei seinem 1858 entstandenen Werk um ein Melodram handelt, das keineswegs als Gattung unumstritten ist. Zwei kleine Beispiele mögen diese Fortschritte belegen, und zwar aus dem Felde der Gestik und der Rhythmik: Natürlich vertont Tomaschek etwa, wie angesprochen, sehr sensibel und Warmherzigkeit ausstrahlend die Dialogbeiträge von Lenores Mutter, letztlich aber ist diese musikalische Realisierung mit ihren ruhig abfallenden Bass- und Melodielinien eine ästhetische Verdopplung, bei der eigentlich nur, zwar nachdrücklich und

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 191.

⁸¹ August Wilhelm Ambros: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1874, S. 79.

überzeugend, das in den Worten Liegende verstärkt, intensiviert und auch illustriert wird (vgl. etwa Takt 158ff.).

Bei Liszt gewinnt die musikalische Gestik eine unerhörte, eigenständige Bedeutung, die sich durchaus auch gegen eine sprachliche Gestik zu richten vermag. Erst in den letzten Jahren ist vermehrt in der Forschung Funktion und Bedeutung der Gestik untersucht worden, am aufschlussreichsten sicherlich von Wilfried Gruhn, der nicht ohne Grund gerade auch auf Liszts *Lenore*-Melodram und Richard Strauss, der wohl am einfallsreichsten und souveränsten mit den Möglichkeiten musikalischer Gestik arbeitet, zu sprechen kommt.⁸² Wenn man bei Richard Strauss diese raffinierte musikalische Gestik, die ins Äußere, Sichtbare, Szenische, von Innen nach Außen strebt, nicht berücksichtigt, können ungewollte Irritationen entstehen.⁸³

Natürlich aber kann die musikalische Gestik dann sinnvoll gegen die sprachliche Bewegung, Gestik eingesetzt werden, wenn damit ein nachvollziehbarer Plan, ein Ziel verfolgt wird: so Liszt in seinem *Lenore*-Melodram. Dies ist die einzige Vertonung der Ballade, in der das Ende der 4. Strophe musikalisch in der Gegenrichtung des Sprachlichen realisiert wird. Während bei Bürger die ins Szenische, Räumliche drängende sprachliche Gestik als Ausdruck des Innern die verzweifelte Lenore dazu bringt, sich resigniert und wütend zugleich von der Welt abzuwenden und „mit wütiger Gebärde“ „sich hin zur Erde“ zu werfen und sich damit auch von den Menschen zu entfernen, sprachlich verstärkt durch phonetisch im unteren Bereich gebildete Umlaute und damit klanglich nach untenweisend, geht Liszt in seiner Vertonung genau den entgegengesetzten Weg: In einem „Allegro strepitoso“ führt er gerade an diesem sprachlich nach unten gerichteten Vers die Musik in die Gegenrichtung oktavisches konsequent nach oben. Die von Liszt realisierte, nach oben strebende musikalische Gestik mit ihrer ins Visuelle drängenden, aufwärts gerichteten theatralen Performanz verleiht der Musik den Charakter des Aufbegehrens gerade an der Stelle, an der die Protagonistin doch eigentlich zu resignieren scheint. Liszt weist indessen ungemein bedacht voraus auf die im folgenden Dialog mit der Mutter heftig gegen Gott, gegen tradierte religiöse Vorstellungen und gegen den

⁸² Wilfried Gruhn: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014, zu Liszts *Lenore* und zu Strauss, ebd., S. 75–79. Wichtig zu diesen Fragen auch Gertrud Meyer-Denkman: *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken 2003; Rolf Inge Godøi/Marc Leman (Hg.): *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York 2010; zu den Zusammenhängen zwischen musikalischer und sprachlicher Gestik bereits Gabriele Leuenberger: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*, in: Wilhelm Gössmann/Christoph Hollender (Hg.): *„Spiel nur war das – wir sind Dichter!“ Joseph von Eichendorff: Seine literarische und kulturelle Bedeutung*, Paderborn u. a. 1995, S. 79–141.

⁸³ So etwa geradezu eklatant, wenn die Regie in der *Salome* nicht berücksichtigt, dass die musikalische Gestik beinahe überdeutlich – ist in irgendeiner Weise vom Gefangenen die Rede – durch abfallende Orchesterbegleitung auf das tief im Keller liegende Verlies des Jochanaan verweist. Der Betrachter wird geradezu genötigt, seinen Blick und sein Interesse beim Erscheinen und auch Berufen des Gefangenen nach unten zu richten. Angesichts dessen kann man im Szenar den Jochanaan nicht auf einen erhöhten Punkt der Bühne positionieren.

Staat als Verursacher des Krieges opponierende Lenore: Die musikalische Gestik wird hier also als Vorausinterpretation des Textes eingesetzt, geht an dieser Stelle über die textliche Vorlage hinaus und verdichtet damit die innere Werkbezüglichkeit mit den Mitteln der Musik. Der Werkzusammenhang wird also in der Vertonung, der wechselwirkenden Interpretation einer Kunst durch eine andere, dichter geflochten und sogar intensiviert.

Liszt arbeitet natürlich in seiner melodramatischen Vertonung nicht nur mit Gegensätzen zur Textvorlage, sondern auch mit onomatopoetischen Verstärkungen, und dazu lädt ja alleine schon der rasende Ritt Wilhelms mit Lenore ein. Aber, und das ist gegenüber den tradierten, zumeist illustrierenden Mitteln bei Liszt an einigen Stellen anders: Er setzt bewusst autonome musikalische Möglichkeiten ein, die nicht nur im Text liegende Wirkungen, indem sie diese illustrieren, mediengemäß verstärken sollen, sondern er nutzt Konstellationen, die alleine in der Musik zu Hause sind, um neue Sichtweisen und naturgemäß auch Verstärkungen dessen zu erzielen, was im Balladentext angelegt ist. Ein Beispiel bietet gerade der rasende Ritt Lenores mit dem Wüdergänger Wilhelm, der eben nicht nur durch traditionell eingesetzte Dynamikverstärkungen oder deutliche *Accelerandi* in der Wirkung befeuert wird – so in allen anderen Vertonungen –, sondern Liszt entwickelt geradezu ein neues musikalisches Verstärkungssystem, das dann noch später in vielen Filmen, die rasendes Geschehen vorstellen, musikalisch und implizit visuell genutzt wird. Durch die gestaltende Klaviermusik kommt zu den Versen 5 bis 8 der 18. Strophe zunächst eine unwiderstehliche Bewegung in das Geschehen, indem Liszt, durchaus zunächst traditionell, ein *accelerando* und eine Halbierung der Notenwerte vorschreibt. Dann beginnt der rasende Ritt, der musikalisch durch jenes angedeutete neue musikalische Verfahren charakterisiert ist: Ab Strophe 19 bietet Liszt auftaktige Achtelstaccati („rasch“) und chromatisch sich nach oben bewegende Triolen in der linken Hand gleichzeitig auf, setzt also eine Vierer- gegen eine Dreierbewegung und erreicht damit eine ungeheuer suggestive Intensivierung des „sausenden Galopps“, von dem der Text in rasendem Tempo deklamatorisch kündigt. Dies ist jene folgenreich später in anderen Medien eingesetzte musikalisch realisierte Wirkungsmacht des Geschehens in überbordender Schnelligkeit. Dass dies keine bloße Illustrationsverstärkung ist, sondern eine mit den Mitteln der Musik eigenständig gebotene Intensivierung, die freilich auf den Text bezogen bleibt, hat schon 1894 Lina Ramann in ihrem Buch über den Komponisten, diese seine Fähigkeit generalisierend, betont: „Der Anschluß der Musik an die Deklamation ist [...] von einer Feinfühligkeit, daß sie nicht als ein Anschluß, sondern als ihr Ausdruck selbst wirkt.“⁸⁴

Entscheidend indessen für die hier verfolgte Fragestellung nach der Heldin oder Nicht-Heldin Lenore ist natürlich das Ende des Melodrams von Liszt, und dieser wählt wie Tomaschek und in der Literaturwissenschaft Albrecht Schöne als Schluss

⁸⁴ Lina Ramann: Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. 2, Leipzig 1894, S. 360.

die Vergebung aller Sünden für Lenore, die damit in dieser Lesart als geradezu klassisches Beispiel einer „Kontra-Heroisierung“⁸⁵ erscheint. Man gewinnt bei Liszt den Eindruck, dass Lenore ihre oppositionelle Haltung am Ende aufgibt, denn nur so kann sie wieder in den Schoß des vergebenden Gottes zurückkehren. Liszt lässt das Melodram schlicht in einem *pianissimo* enden, wobei, alleine dies ist schon aufschlussreich, als Schlussstonart das selten verwendete, traditionell als zart, licht und hell gedeutete reine Fis-Dur gewählt wird. Dies ist zweifellos eine „verklärende Erlösung“,⁸⁶ durch die das Vergehen der Lenore auch in gemildertem Licht erscheint. Auf eine aufschlussreiche Merkwürdigkeit am Ende dieses Melodrams hat Wilfried Gruhn zudem aufmerksam gemacht: Die harmonische Kadenz des reinen Fis-Dur im gehaltenen Schlussakkord wird von Liszt mit einem akustisch nicht realisierbaren *crescendo* und *decrescendo* auf basierendem *pianissimo* versehen – dies ist zweifellos eine „imaginierte Geste des Nachdrucks“⁸⁷ jener Vergebung der Lenore von Gott, die brav, geläutert und im Jenseitigen erlöst, rückwirkend in den Schoß von Gott, Kirche und Staat wieder den Weg gefunden hat und eben deshalb nicht mehr als Heldin und Vorbild für jene früher kämpferisch verfolgten Ziele zu dienen vermag. Im Melodram von Liszt wird diese ‚Deheroisierung‘ noch glücklich durch die bedeutsame Nutzung des Deklamatorischen, das ja gerade auch für Bürgers Ballade als „Halbschied“ des Textes eine besondere Bedeutung hat, verstärkt. Der vorzügliche Gert Westphal hat dies in seiner Einspielung des Melodrams von Liszt großartig und sehr genau erkannt:⁸⁸ Er lässt den Text deklamatorisch in einer an den kirchlichen Choral erinnernden Weise enden und transferiert das Geschehen damit in die vergebende göttlich-theologische Dimension.

Der Weg der Vertonungen hat nicht nur keineswegs sich chronologisch offenbarende, unterschiedliche Lesarten des Heroischen und Anti-Heroischen der Lenore gezeigt, sondern sich zugleich als eine chronologisch zu sehende Emanzipation der Musik offenbart, und erst dadurch wird es möglich und reizvoll, eine produktive intermediale und gleichrangige Wechselwirkung zu erreichen.

⁸⁵ Von den Hoff u. a.: Helden (Anm. 1), S. 8.

⁸⁶ Gruhn: Gestik (Anm. 82), S. 77.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Melodramen von Franz Liszt, Richard Strauss und Friedrich Nietzsche. Gert Westphal, Sprecher; Michael Studer, Klavier. Jecklin Edition JD 570-2.

Helden auf dem Wasser: Der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze malt „Tizian und Ariost in der Lagune“ (1857)

Anna Schreurs-Morét

„Die Forderung ist also hier, dass der Künstler selbst ein Dichter sei, wenn auch nicht in Versen.“

Ernst Heinrich Toelken, Über die diesjährige Kunstausstellung in Berlin, 1828

„... wenn Du ein schönes Kunstwerk siehst, ein schönes Gedicht oder eine schöne Musik vernimmst, so sind alle diese Dinge/ Klänge aus jener ursprünglichen Heimath, welche in der begeisterten Seele des Menschen wieder tönen.“

Wilhelm von Schadow, Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854, S. 112/113

Washington und Tizian auf dem Wasser

Im sanften Abendlicht schaukeln drei Boote über die venezianische Lagune: Das Gemälde mit dem Titel *Tizians Lagunenfahrt* (Abb. 1)¹ von der Hand des amerikanisch-deutschen Malers Emanuel Leutze (1816–1868) zeigt im mittleren Boot den ehrwürdigen Greis Tizian auf einem breiten Sitz, der mit seiner rot gepolsterten Rückenlehne an einen Thron erinnert. Drei junge Frauen rahmen den Maler: Während ihn zwei auf der Sitzbank flankieren, sitzt eine dritte ihm gegenüber, doch sie wendet sich dem Betrachter zu und schaut aus dem Bild heraus. Der bunte Blumenfeston, der von ihren Knien bis über den Bootsrand ins Wasser reicht, gibt dem Auftritt ebenso ein festliches Gepräge wie die Kleidung aller in reichen, farbenfrohen und kostbaren Stoffen. Entspannte Atmosphäre vermittelt ein Knabe, der sich im Schiffsbug lässig hingestreckt hat und das Schaukeln auf dem Wasser zu genießen scheint. Von rechts ist ein Boot sehr nah herangekommen, in dem drei Musiker in bunten Gewändern dem Maler und seiner weiblichen Gefolgschaft ganz ihre Aufmerksamkeit schenken. Auf der linken

¹ Emanuel Leutze, *Tizians Lagunenfahrt*, 1857, 95 × 123,5 cm, Öl auf Leinwand, Städtisches Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd; Barbara S. Groseclose: Emanuel Leutze, 1816–1868: *Freedom Is the Only King*, Washington 1975, S. 91, Nr. 80; Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: *Leben und Werk* (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 53, Nr. 7.



Abb. 1: Emanuel Leutze, Tizians Lagunenfahrt, Öl auf Leinwand, 1857, 95 × 123,5 cm, Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger

Seite hat sich eine Gondel genähert. Auch die Blicke der elegant und reich gekleideten drei Männer sind auf das Boot des Malerfürsten gerichtet. Vor allem der dunkelhaarige, bärtige Mann demonstriert seine Zuneigung, in dem er sich – den Fuß auf den Rand des Bootes gestellt und mit der Hand auf der Bugfigur von Tizians Boot – dem Maler direkt zuwendet.

Wie lebende Ausrufungszeichen schließlich erscheinen die beiden Gondolieri in der Mitte des Bildes. Ihre im Gegenlicht dunklen Silhouetten (vom Campanile der Markuskirche im Hintergrund noch unterstützt) ragen hoch in den pastellfarbigen Abendhimmel hinein und lenken damit den Blick des Betrachters auf den Maler Tizian, der in ruhiger, unbewegter Position doch den Mittelpunkt des Geschehens bildet.

Der Maler des Bildes, Emanuel Leutze, hat durch dieses Werk, das heute im Museum im Prediger in Schwäbisch Gmünd zu sehen ist, keine besondere Aufmerksamkeit erfahren. Zu internationaler Berühmtheit allerdings gelangte er durch ein anderes Bild, das wenige Jahre vor Tizians *Lagunenfahrt* entstand: In dem großformatigen Gemälde mit dem Titel *Washington Crossing the Delaware* von 1851, heute im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 2),² ist eine heldische Überfahrt inszeniert: Aus dem dicht besetzten Boot, das sich in kaltem Wasser gegen das Eis behauptet, ragt George Washington stehend hoch empor; nur die Fahne der Vereinigten Staaten, die nicht wehend, aber doch aufrecht im Boot transportiert wird, ragt noch weiter in den grauen und wolkenverhangenen Himmel hinein. Ein Zeitgenosse beschreibt Washington hier als „würdevolle Persönlichkeit, ein Mann, der angestrengt, aber gelassen, durch den kalten Nebel über die Eisschollen zum jenseitigen Ufer blickt, das vage am Horizont erscheint.“³

Zwei höchst unterschiedliche Helden werden hier auf dem Wasser bzw. bei einer Überfahrt inszeniert. Heroisiert wurden beide zu ihren Zeiten und auch über die eigenen Zeiten hinaus, nicht nur in den Bildern von Emanuel Leutze: Washington als Anführer der Kontinentalarmee im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg; Tizian als „unangefochtener Anführer der venezianischen Malschule“⁴, wie er in Handbüchern zur italienischen Kunstgeschichte mit durchaus heroisierendem Vokabular herausgestellt wird. Während George Washington vor grauem Dezemberhimmel die eisigen Fluten des Delaware bezwingt, scheint Tizian gemeinsam mit einem weiteren Geisteshelden – Ludovico Ariost, im Begleitboot zu seiner Rechten – im warmen Sommerlicht der abendlichen Lagune eine Welt der Harmonie und des Friedens zu verkörpern. Doch auch wenn sie wie Gegenbilder

² Emanuel Leutze: *Washington überquert den Delaware*, 1851, 379 × 650,4 cm, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art; s. Groseclose: *Leutze* (Anm. 1), S. 83, Nr. 56.

³ Worthington Whittredge (übersetzt von Heinz Peters): *Ein Amerikaner in Düsseldorf*: Aus den Memoiren von W. Whittredge 1849–54, in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert*, (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976) Düsseldorf 1976, S. 29–35, S. 35.

⁴ Peter Humfrey: *Tizian*, Berlin 2007, S. 62.



Abb. 2: Emanuel Leutze, Washington überquert den Delaware, 1851, 378,5 × 647,7 cm, New York, Metropolitan Museum

erscheinen, zeigen sie doch eine gleiche Seite der Medaille: Beide Helden sind nicht in Aktion gezeigt, sondern als Anführer, die es verstehen, entscheidende Impulse zu geben und eine Anhängerschar um sich zu versammeln, die in ihrem Sinne und Auftrag den Weg in die richtige Richtung einschlägt. Im Boot erscheinen sie herausgehoben aus dem Alltag und beweisen ihre Außersittlichkeit.⁵ Und während dem Washington-Gemälde nicht nur in Deutschland, sondern vor allem im internationalen Rahmen große Aufmerksamkeit zukam und Leutze wohl gerade durch dieses Werk zum berühmtesten Historienmaler der Düsseldorfer Malerschule aufstieg, fand *Tizians Lagunenfahrt* bisher wenig Beachtung. Dies wird seine Gründe auch darin haben, dass der historische Kontext von Washingtons Überfahrt ganz eindeutig durch Text und Bildquellen beleuchtet werden kann, Tizians Bootstour über die Lagune jedoch zunächst rätselhaft bleibt. Eine Klärung der Frage, warum Leutze als Mitglied der Düsseldorfer Malerschule und Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten* dieses Thema für sein Gemälde gewählt hat, soll deshalb hier versucht werden. Der Beitrag soll nachzeichnen, in welcher Form Leutze in der heldischen Inszenierung des venezianischen Malers Tizian mit seinem Gleichgesinnten Ariost – auch im Abgleich mit *Washingtons Überfahrt* – auf der einen Seite kunstästhetische Aspekte der Düsseldorfer Malerschule zum Ausdruck bringt, auf der anderen Seite sich darin die Fest- und Feierkultur des *Malkastens* und ihrer kulturpolitisch höchst aktiven Vertreter spiegelt.

Historienbilder? Washington am Delaware und Tizian in der Lagune

In der Szene, die Tizian während einer Lagunenfahrt im Kreis von verehrenden Freunden darstellt, als Historienbild zu beschreiben, kann zwar eine klar erkennbare Berühmtheit der Kunstgeschichte identifiziert werden, die eigentliche Geschichte, ob Anekdote oder biographische Episode, auf die diese bildliche Inszenierung zurückzuführen wäre, ist aber nicht auszumachen. Sehr konkret hingegen ist der historische Kontext im Falle des Washington-Gemäldes zu bestimmen, dem wir uns zuerst zuwenden:

In der Nacht vom 25. auf den 26. Dezember 1776 überquerte Washington, als Oberbefehlshaber der Kontinentalarmee im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (1775–1783), mit seiner kleinen Rebellenarmee den Delaware River, um am anderen Ufer die überraschten Söldnertruppen der britischen Kolonialmacht anzugreifen.⁶ Da der erfolgreiche Angriff die Moral der Truppen wiederaufbaute, gilt die Episode als dramatischer Wendepunkt in der amerikanischen Geschichte und wur-

⁵ Vgl. Sonderforschungsbereich 948: „Held“, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 01.02.2019. DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0 [letzter Zugriff am 02.01.2020].

⁶ Zu den historischen Darstellungen der Episode, die Leutze konsultierte, s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 34, S. 65, Anm. 31.

de zum Gründungsmythos der USA. So lebendig sind die mündlichen, textlichen und bildlichen Überlieferungen des Ereignisses, dass es Leutze in dem monumentalen Ölgemälde (3,78 × 6,47 m) überaus anschaulich gelingt, Washington in seiner Heldentat für die amerikanische Geschichte zu inszenieren; der Betrachter erlebt – so beschreibt es Werner Hager – „die Überfahrt wie von einem begleitenden Kahn aus. [...] wir stehen nicht, [...] am sicheren Ufer, sondern sind mit dabei.“⁷ Mutig stellt sich Washington der Herausforderung, gegen den Feind selbst unter widrigsten Umständen anzutreten. Klug wählt er den richtigen Moment und den geeigneten Ort, vorbildhaft versteht er es, seine Truppe zu begeistern und zu motivieren: alle diese Eigenschaften verdichten sich in dem fest im schwankenden Boot stehenden General in Herrscherpose, der sein Ziel entschieden im Blick hat und gleichzeitig – wie durch Zauberhand – die Tätigkeiten seiner Truppe koordiniert. Dabei eignen sich die genrehaften Figuren, die das Boot in höchster Anstrengung zwischen den Eisschollen voranbringen, in bester Weise als Folie für die Inszenierung des starken und standhaften Helden, dessen herausragende Tat durch diese Darstellung der Nachwelt vermittelt wird.

Das Gemälde, das in drei Versionen und mehreren Kopien (eine davon im westlichen Flügel des Weißen Hauses) bekannt ist,⁸ entstand in einer ersten Fassung 1849 und damit in der Zeit des Höhepunktes von Leutzes Karriere als Maler. Während die erste Version bei einem Brand des Düsseldorfer Ateliers beschädigt, dann restauriert 1852 in Köln, in Düsseldorf und im Berliner Salon ausgestellt wurde und schließlich in die Kunsthalle Bremen gelangte (dort 1943 nach einem Bombenangriff verbrannt),⁹ war die zweite Version 1851 fertiggestellt. Leutze reiste mit dem Gemälde nach Washington¹⁰ und New York, wo es von einem Schiffbaumagnaten gekauft wurde und von dort 1897 in das Metropolitan Museum of Art in New York gelangte.¹¹ 1853 schuf Paul Girardet von der dritten, verkleinerten Replik¹² eine druckgraphische Reproduktion, die zusätzlich die Berühmtheit des Gemäldes förderte, das in Amerika bis heute große Bewunderung erfährt.¹³

⁷ Werner Hager: Vier Historienbilder, in: Werner Hager/Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 38), S. 134–140, S. 136.

⁸ Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 82–84, Nr. 55–57.

⁹ Ebd., Nr. 55.

¹⁰ Ausgestellt 1852 und 1853 in New York und Washington, s. Joachim Haller: Lebenschronologie, in: Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 9–13, S. 12.

¹¹ Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 83, Nr. 56; Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12 (der Schiffbaumagnat Marshall O. Roberts zahlt 10.000 Dollar dafür).

¹² Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 83, Nr. 57, 102,9 × 172,4 cm, Besitzer: Duane Hillmer, Omaha, Nebraska. Das stark verkleinerte Gemälde wurde, unter erheblicher Beteiligung von Leutzes Schüler Eastman Johnson, für Goupil and Company als Vorlage für die Reproduktionsgraphik von Paul Girardet in Paris angefertigt, vgl. ebd., S. 84.

¹³ Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

Als textliche Grundlage diente die *Funeral Oration on the death of General Washington* von 1800, die ein Vertreter des Repräsentantenhauses, Henry Lee III., auf Biten des Kongresses nach dem Tode Washingtons (1732–1799) verfasst hatte.¹⁴ Leutze gelang es in überzeugender Weise, für die glorifizierenden Worte, die in der Ehrung „First in war, first in peace and first in the hearts of his countrymen [...] second to none in the humble and endearing scenes of private life“ münden, ein bildliches Pendant zu schaffen. Im Gegensatz dazu liest sich der Bericht eines befreundeten, amerikanischen Malers, Worthington Whittredge,¹⁵ der bei einem Besuch im Atelier Leutzes als Modell für die Figur Washingtons in Anspruch genommen wurde, geradezu wie eine Deheroisierung des Generals hinter den Türen des Malerateliers:

„Als er mit der Malerei anfang, wurden die Figuren nach Modellen sorgfältig korrigiert. Aber Leutze hatte einige Not, amerikanische Typen für die Köpfe und Figuren zu finden. Alle deutschen Modelle waren entweder zu klein oder in ihren Gliedmaßen zu schmal für seine Absichten. Er holte jeden Amerikaner heran und bat ihn dringend, Modell zu stehen. [...] Ich selbst musste gleich für zwei Vorbilder posieren, einmal als Steuermann mit dem Ruder und dann als Washington selbst. Zwei Stunden stand ich da, ohne mich zu bewegen, damit Washingtons Mantel in einer einzigen Sitzung gemalt werden konnte [...]. Bekleidet mit Washingtons ganzer Uniform, den hohen Hut auf, das Fernrohr in der einen Hand, die andere auf das Knie gestützt, war ich beinahe tot, als die Arbeit endlich vorüber war. Man labte meine Kehle mit Champagner – und so blieb ich am Leben... [...] Der Kopf Washingtons in diesem Bilde war – als Profilsansicht – nach Houdons Büste [Abb. 3] gemalt.“¹⁶

¹⁴ „How, my fellow-citizens, shall I single to your grateful hearts his pre-eminent worth! Where shall I begin, in opening to your view a character throughout sublime? [...] Or will you view him in the precarious fields of Trenton, where deep gloom, unnerving every arm, reigned triumphant through our thinned, worn down, unaided ranks; himself unmoved. Dreadful was the night. It was about this time of win[ter] (Seite 6) ter – the storm raged – the Delaware, rolling furiously with floating ice, forbade the approach of man. WASHINGTON, self collected, viewed the tremendous scene – His country called; unappalled by surrounding dangers, he passed to the hostile shore; he fought; he conquered. The morning sun cheered the American world. Our country rose on the event; and her dauntless Chief pursuing his blow, completed in the lawns of Princeton, what his vast soul had conceived on the shores of Delaware.“ Henry Lee: *Funeral Oration on the death of General Washington*, Boston 1800, S. 5, <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/georgewashington/education/materials/Transcript-Funeral.pdf> [letzter Zugriff am 02.01.2020].

¹⁵ Worthington Whittredge (1820, Springfield, Ohio – 1910 Summit, New Jersey), US-amerikanischer Landschaftsmaler, von 1849 bis 1859 zur Aus- und künstlerischen Weiterbildung in London, Paris, Düsseldorf, Antwerpen und Rom; ab 1859 in New York, dort 1875/76 Präsident der dortigen National Academy of Design, s. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 36, Leipzig 1999, S. 503.

¹⁶ Whittredge: *Memoiren* (Anm. 3), S. 31. Von Whittredge erfahren wir auch, dass Leutze mit Kohlestift zunächst das Boot und ohne Modell die Figuren anlegte. Auf der Basis einer Ölskizze setzte er die Figuren vor den Modellen gleich ins Bild. Was die Ausstattung der Figuren angeht, konnte er auf Carl Friedrich Lessings Repertoire an antiken Kostümen und Geräten zurückgreifen (Kostüme, Waffen, Ornamente, Möbel, Schmuck), s. Sabine Morgen: *Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Malerschule nach Amerika*, in:



Abb. 3: Jean-Antoine Houdon, Büste von George Washington, 1786, 55,9 × 33,7 × 24,8 cm, Washington, National Portrait Gallery

In großer Akribie und Ausnutzung aller bildlichen Ressourcen, die ihm zur Verfügung standen, schuf Leutze das monumentale Heldenbild, das nicht nur der amerikanischen Verehrung von George Washington eine visuelle Ausprägung gab, sondern auch ihm selbst zu besonderer Berühmtheit verhalf.

Wenden wir uns nun *Tizians Lagunenfahrt* zu: Mit diesem Gemälde treffen wir im Oeuvre des Künstlers nur wenige Jahre später wiederum auf eine berühmte, hoch verehrte Person, die sich – diesmal ohne Kämpfe gegen Widrigkeiten wie feindliche Truppen oder eisiges Wetter – über ein Gewässer bewegt. Der alte Maler ist weit davon entfernt, in gleicher Weise wie Washington als Held herausgestellt zu werden. Dennoch wird der Blick sehr pointiert auf den Künstler gelenkt; er wird in seiner Position betont durch die rote, gold gerahmte Rückenlehne, durch die beiden aufragenden Gondolieri, durch die zentrale Mittelposition, durch die um ihn kreisenden Menschen in verehrenden und ganz auf ihn konzentrierten Haltungen. Was aber bewegte den Heldenmaler Leutze dazu, hier einen Vertreter des eigenen Berufsstandes zu heroisieren?

Darüber, dass der venezianische Maler schon zu seinen Lebzeiten wie ein Held verehrt wurde, geben die zeitgenössischen Quellen beredt Auskunft: Sein Sieg im ‚Kampf‘ mit den vorangegangenen Generationen bildete in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts ein überaus beliebtes Motiv, so zum Beispiel in Lu-

Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 186–199, S. 190.

dovico Dolces *Dialog über die Malerei (L'Aretino)*. Darin belehrt Pietro Aretino seinen Gesprächspartner darüber, dass Tizian die Kunst Bellinis weit hinter sich gelassen und eine „heroische Majestät“ der Figuren gefunden habe.¹⁷ Schon von Ludovico Dolce wird Tizian als größter Meister in der venezianischen Malerei beschrieben.¹⁸ Als Person von besonderer Exzeptionalität herausgestellt wird Tizian weiterhin durch jene von Carlo Ridolfi überlieferte Künstleranekdote, in der Kaiser Karl V. sich nicht nur in das Atelier des venezianischen Meisters begibt, um dem Maler bei seiner Arbeit zuzuschauen, sondern sich außerdem herabneigt und bückt, um den Pinsel aufzuheben, der Tizian während der Arbeit zu Boden gefallen war.¹⁹ Welche Motivation aber steckte bei einem Historienmaler des 19. Jahrhunderts dahinter, Tizian in dieser Weise herauszustellen? Für eine Klärung dieser Fragen wenden wir uns zuerst den Entstehungsumständen des Bildes zu, dann der weiteren Verbreitung des Bildmotivs und der zu Grunde liegenden ‚Geschichte‘.

Zur Provenienz des Gemäldes und zum Werdegang des Künstlers

Keine Informationen gibt es zu der ursprünglichen Provenienz des Gemäldes, das 1968 aus einer Düsseldorfer Privatsammlung für das Museum in Schwäbisch Gmünd erworben wurde.²⁰ In aller Vorsicht kann vermutet werden, dass das Werk direkt aus dem Düsseldorfer Atelier verkauft, bis in die 1960 Jahre in der Stadt am Rhein geblieben war, bevor es an seinen heutigen Standort gelangte. Der 1816 in Schwäbisch Gmünd geborene Emanuel Gottlob Leutze war 1840, nach einer ersten Ausbildung als Maler in Philadelphia²¹ (dem Wohnsitz der

¹⁷ Gudrun Rhein: Der Dialog über die Malerei. Ludovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Köln u. a. 2008 (Studien zur Kunst 12), S. 231–233; s. hierzu ausführlicher Hans Aurenhammer: Venezianische Malerei im Zeitalter Tizians, in: Bastian Eclercy/Hans Aurnhammer (Hg.): Tizian und die Renaissance in Venedig (Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 2019), München u.a. 2019, S. 16–27, S. 17.

¹⁸ „... und Giorgio wiederum wurde in unendlichem Maße von Tizian übertroffen, der seinen Figuren eine heroische Majestät verlieh, und eine Malweise mit einem unerhört weichen Kolorit fand, die in den Farben der Wirklichkeit so ähnlich war, dass man wirklich sagen kann, dass sie gleichen Stritts mit der Natur geht.“, Dolce, zitiert aus der kommentierten Neuübersetzung von Rhein: Dolce (Anm. 17), S. 233.

¹⁹ Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, [Padua 1648], hrsg. v. Detlev von Hadeln, Berlin 1914, Bd. 1, S. 180: „... e raccontasi, che nel ritrarlo [Kaiser Karl V.] gli cadè un pennello, ch gli fù da quello levato, à cui Titiano prostratosi disse: Sire, non merita cotanto honore un servo suo. A cui disse, è degno Titiano essere servito da Cesare“.

²⁰ Boosen (Hg.): Leutze Leben und Werk (Anm. 1), S. 53, Nr. 7. Das Gemälde wurde 1968 von Dr. Ernst Bennert, Düsseldorf, erworben (Monika Boosen: Erwerbungs-geschichte, in: Emanuel Leutze: Leben und Werk [Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016], Schwäbisch Gmünd 2016, S. 23).

²¹ Ab 1834 Zeichenstudium bei dem englischen Maler John Rubens Smith (1775–1849), s. Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 9.

Familie seit ihrer Auswanderung 1825) und einer ersten Spezialisierung auf das Portrait, nach Deutschland gezogen, um in der für ihre Historienmalerei international berühmten Königlich-Preussischen Akademie in Düsseldorf seine Ausbildung fortzusetzen.²² Er immatrikulierte sich dort im Wintersemester 1841 und gehörte damit zu einer ganzen Gruppe von Amerikanern, die in den 1840er und 50er Jahren vom Ruhm der Düsseldorfer Malerschule angezogen wurden und ihren Wohnsitz ins Rheinland verlegten.²³

Die damals führende Kunstakademie Europas, geleitet von Wilhelm von Schadow und Heimat der berühmten Düsseldorfer Malerschule,²⁴ übte eine ganz besondere Anziehungskraft auf US-amerikanische Künstler aus.²⁵ Schon die ersten ausgestellten Gemälde Leutzes, darunter zahlreiche Themen aus der europäisch-amerikanischen Geschichte, wecken das Interesse von Wilhelm von Schadow, der ihn 1842 in seine Meisterklasse aufnimmt. Über München und seine Heimatstadt Schwäbisch Gmünd reist Leutze 1843 schließlich nach Italien, wo er nach einer viermonatigen Studienzeit in Venedig außerdem acht Monate in Rom verbringt. Auch von Italien aus malt er für Sammler in den USA und in Deutschland und erhält Goldmedaillen und vielfältige Anerkennung. Als er 1845 nach Düsseldorf zurückkehrt, hat er den Status einer der berühmtesten Persönlichkeiten der Düsseldorfer Malerschule.²⁶ Das Portrait Leutzes, das sein Malerkollege Julius Amatus Roeting (1822–1896) 1850 schuf (Abb. 4),²⁷ zeigt den Künstler auf dem Höhepunkt seiner Karriere: Die aufrechte Haltung im Dreiviertelportrait weist auf eine selbstsichere Persönlichkeit, die es zugleich versteht, die amerikanischen Wurzeln überzeugend zu inszenieren. Seine linke Hand hat er auf den dritten Band der *History of the United States* von George Bancroft gestützt; dahinter steht der Gipsabdruck nach einer Lebendmaske von George Washington, gefertigt 1785 von Jean-Antoine Houdon²⁸, der ihm bei der Schaffung seines Hauptwerks beste Dienste leistete. Neben der engen Bindung an die Vereinigten Staaten versteht es das Gemälde auch, auf das persönliche Meisterwerk hinzuweisen. Und ebenso betont es darüber seine revolutionären und liberalen Haltungen: Leutze engagierte sich in

²² Ebd., S. 10.

²³ Wend von Kalnein: Einleitung, in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976), Düsseldorf 1976, S. 9–15, S. 15.

²⁴ Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Bd. 2, Düsseldorf 2011.

²⁵ Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 15, Donelson Hoopes: *The Hudson and the Rhine: eine historische Perspektive*, in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976), Düsseldorf 1976, S. 16–25, S. 22.

²⁶ Haller: *Lebenschronologie* (Anm. 10), S. 11.

²⁷ Julius Amatus Roeting (1821–1896), Emanuel Leutze, 1850, Öl auf Leinwand, 119,5 × 91,5 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, s. hierzu Heidrun Irre: Emanuel G. Leutze und die Düsseldorfer Malerschule, in: *Einhorn-Jahrbuch Schwäbisch Gmünd 2009*, S. 101–124, S. 112–113.

²⁸ Ebd., S. 112.

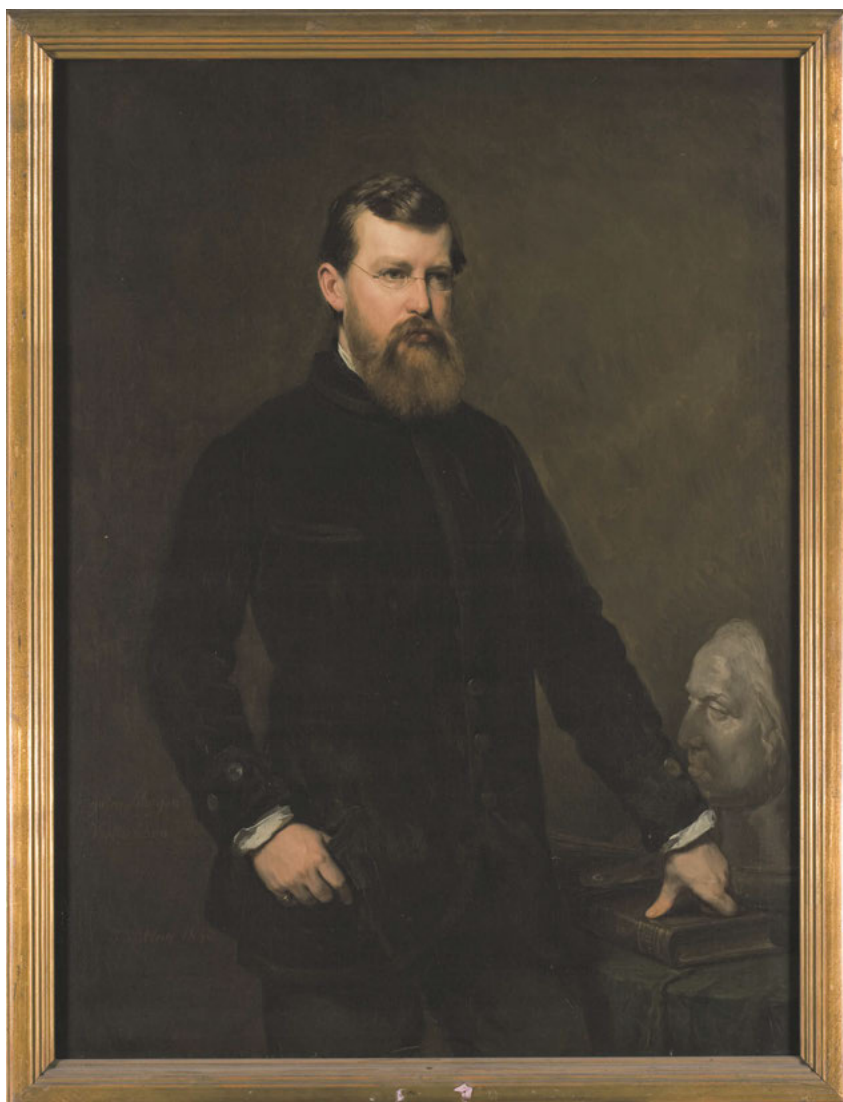


Abb. 4: Julius Amatus Roeting, Portrait Emanuel Leutze, Öl auf Leinwand, 1850, 119,5 × 91,5 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, © Stadtmuseum Düsseldorf B 406

hohem Maße im Kreis der freien Künstlerschaft und kämpfte aus dieser Position heraus auch gegen den Akademiedirektor Schadow.²⁹ Er gründete ein eigenes Atelier und schloss sich dem Maler Carl Friedrich Lessing (1808–1880) an, einem aufrehrerischen Liberalen, bei dem er wesentliche Anregungen für seine Historienmalerei erhielt.³⁰ Von besonderer Bedeutung war das Revolutionsjahr 1848, in dem

²⁹ Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 15.

³⁰ Zum künstlerischen Austausch von Lessing und Leutze s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 17–20.



Abb. 5: Emanuel Leutze, Das Fest der deutschen Einheit, 6. August 1848, 1848, Aquarell und Bleistift auf Papier, 45 × 52,6 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten

sich Leutze (gemeinsam mit anderen Düsseldorfer Künstlern) aktiv für den Zusammenschluss der Bundesländer zu einem Einheitsstaat einsetzte. Am Tag der deutschen Einheit (6. 8. 1848) veranstaltete man in Düsseldorf einen Fackelzug, an dem neben Leutze verschiedene Künstler, unter anderem Carl Friedrich Lessing und Andreas Achenbach (1815–1910), aber auch revolutionäre Dichter wie Ferdinand Freiligrath (1810–1876) teilnahmen. In einem Aquarell von der Hand Leutzes sind die Feierlichkeiten festgehalten (Abb. 5).³¹ Das politische Engagement für Demokratie und für die Freiheit des Geistes der teilnehmenden Künstler schlug sich schließlich in der zeitgleichen Gründung einer liberalen und patriotischen Künstlerorganisation, dem Düsseldorfer *Malkasten* nieder:³² Unter dem Hauptinitiator Emanuel Leutze wurde diese Künstlervereinigung zum Mittelpunkt des künstlerischen und geselligen Lebens für Düsseldorf und das Rheinland. Die Formate der Festivitäten waren vielfältig, die Anzahl der Veranstaltungen hoch. Der

³¹ Das Fest der deutschen Einheit, 6. August 1848, Aquarell, Schwarze Tusche, schwarze und weiße Kreise über Bleistift auf Papier, 45 × 52,6 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 126, Nr. 254; Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule Bd. 2 (Anm. 24), S. 71–72, Bd. 2, Nr. 46.

³² Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 12.



Abb. 6: Andreas Achenbach/Emanuel Leutze, *Wein, Weib und Gesang*, Öl auf Leinwand, 1854, 80,5 × 107,5 cm, Neuss, Clemens-Sels-Museum

Bogen reichte von Theateraufführungen und Umzügen hin zu Festen mit jahreszeitlichen Themen und Feierlichkeiten zu Ehren berühmter Dichter und Maler. Hinzu kamen Künstlerversammlungen, Jubiläumsfeiern und Kostümfeste.³³ Es ist wohl dieser Kontext einer kostüm- und festreichen Gruppierung, dem wir weitere Bootsfahrten in bildlicher Darstellung verdanken.³⁴ An erster Stelle ist hier das 1854 gemeinsam von Leutze mit Andreas Achenbach geschaffene Gemälde mit dem Titel *Wein, Weib und Gesang* (Abb. 6)³⁵ zu nennen. Die Darstellung einer fröh-

³³ Ebd., S. 11; siehe auch: Hans-Werner Langbrandtner/Sabine Schroyen (Hg.): *Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848*, Köln 1992 (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Archivhefte 24); Sabine Schroyen (Hg.): *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*, Düsseldorf 2001 (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Archivhefte 34); *Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848–1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein Malkasten*, Düsseldorf 1998.

³⁴ Vgl. hierzu auch Kap. 8.1 („Die Überfahrt – Leitmotiv der Düsseldorfer Malerschule“), in: Baumgärtel: *Düsseldorfer Malerschule Bd. 2* (Anm. 24), S. 324: „Das Motiv der Kahnfahrt über den Rhein zählt in der Düsseldorfer Malerschule zu den Kernthemen“.

³⁵ Andreas Achenbach/Emanuel Leutze, *Wein, Weib und Gesang*, 1854, Neuss, Clemens-Sels-Museum. s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 86, Nr. 63, („Rheinfahrt“, 80,5 × 107,5 cm); Max

lichen Überfahrt über den Rhein war dem Neusser Männergesangverein als Sieger bei einem Gesangwettbewerb anlässlich der großen Gewerbeausstellung für das Rheinland und Westfalen 1852 vom *Malkasten* zuerkannt worden.³⁶ Die Übergabe des Werks – die Bootsfahrt einer musizierenden und ausgelassen trinkenden Gruppe von altdeutsch kostümierten Männern, begleitet von mit Blumen geschmückten Frauen, in einer sanften Abendstimmung vor der Neusser Stadtsilhouette – rahmte angemessen die Feierstimmung des Bildes: Mit einem festlich geschmückten Dampfboot machten sich die Überbringer des *Malkastens* von Düsseldorf nach Neuss auf den Weg, wo sie mit Jubel „von der zahlreich am Ufer versammelten Menge empfangen“ wurden.³⁷

In die Zeit seiner höchsten Berühmtheit und der Gründung des Malkasten-Vereins fallen aber auch die intensiven Kontaktaufnahmen Leutzes zu seiner alten Heimat: 1849 beginnt er mit den Gemälden des amerikanischen Helden Washington, 1851 startet er zu einer ausgedehnten Reise nach Washington und New York, wo er seine Werke präsentiert und auf weitere Aufträge hofft; die Resonanzen bleiben zunächst – was die Aufträge angeht – verhalten. Er kehrt 1852 nach Düsseldorf zurück und bleibt seiner liberalen Grundhaltung treu: 1856 gründet er gemeinsam mit Kollegen die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“ anlässlich einer ersten konstituierenden Versammlung der Künstler aller deutschen Schulen; man trifft sich im September des Jahres in Bingen am Rhein.³⁸ Ziel ist die Entwicklung der deutschen Kunst auf nationaler Basis und das materielle Wohl des Künstlerstandes.³⁹ Ein Jahr nach Fertigstellung des kleinen Gemäldes mit *Tizians Lagunenfahrt*, 1858, erhält Leutze zwar (nach dem Weggang seines Mentors Carl Friedrich Lessing aus Düsseldorf, der als Direktor der Gemäldegalerie nach Karlsruhe berufen wird) den preußischen Professorentitel,⁴⁰ doch enttäuscht ihn zunehmend die politische Situation in Deutschland. Er verlässt Düsseldorf und erreicht 1859 Boston. Zwar wird ihm im Juli 1868 von der preußischen Kulturverwaltung die Nachfolge Wilhelm von Schadows als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie angeboten, doch kann er diesen Ruf nicht mehr annehmen, da er sehr plötzlich, am 18. Juli, nach Jahren finanzieller und gesundheitlicher Probleme, verstirbt.⁴¹

Tauch: Das Preisbild des Düsseldorfer Malkastens für den Neusser Männergesangverein, in: Neusser Jahrbuch 1969, S. 112–118.

³⁶ Ebd., S. 15.

³⁷ Ebd., S. 15 (Zitat aus dem Neusser Kreis-, Handels- und Intelligenzblatt Nr. 67, Dienstag, den 4. Juli 1854). Detaillierte Beschreibung des Gemäldes bei Thomas Ludewig: Wein, Weib und Gesang. Das Preisbild von 1854 für den Neusser Männer-Gesangverein und die Künstlerfest des Düsseldorfer Malkastens, in: Novaesium/Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte 2008, S. 145–162.

³⁸ Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

³⁹ von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 12.

⁴⁰ Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

⁴¹ von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 13. S. auch Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 13.

Die Produktion der beiden Gemälde mit den Helden auf dem Wasser, *Washington am Delaware* und *Tizian in der Lagune*, fällt in die Phase des umtriebigen Lebens eines Malers von internationalem Ruf, der in einer feierfreudigen Künstlerorganisation nicht nur das gesellschaftliche Leben in Düsseldorf mitgestaltete, sondern sich gleichermaßen für die sozialen Belange der Maler einsetzte. Mit dem Helden Washington bediente Leutze ganz eindeutig amerikanische Interessen, gleichzeitig dürften sich seine eigenen, revolutionären politischen Auffassungen darin spiegeln. Die Genese des Tizian-Gemäldes bedarf hingegen, vor dem Hintergrund seines Lebensweges, weiterer Erklärungen.

Richten wir also – nach dem Blick auf die künstlerischen Kontexte – unser Augenmerk auf die Werkgenese und die möglichen Hintergründe des Bildsujets. Hier ist zu klären, ob sich im Oeuvre von Leutze und im Werk zeitgleicher Maler das Motiv von *Tizian in der Gondel* oder *Tizian auf der Lagune* wiederfinden lassen.

Emanuel Leutze, Tizian und Venedig

Aus den Katalogen der *Pennsylvania Academy of fine Arts* in Philadelphia geht hervor, dass 1847 – also schon zehn Jahre vor der Entstehung von *Tizians Lagunenfahrt* – dort ein Werk von Leutze mit dem Titel *The Carnival at Venice* ausgestellt war. Die Beschreibung im Katalog verdeutlicht, dass es in der Anlage größte Ähnlichkeit mit *Tizians Lagunenfahrt* gehabt haben dürfte.⁴² Einige Jahre nach dem Tizian-Gemälde entstanden am Anfang der 1860er Jahre zwei weitere Werke mit venezianischem Sujet, von denen zumindest eines nicht die heitere, sanfte Stimmung aufweist wie die beiden vorgenannten. Das düstere Motiv des heute verschollenen Gemäldes von 1860 wird in einem Handbuch über Gemälde des 19. Jahrhunderts beschrieben als „Venezianische Masken, vom Feste heimkehrend, begegnen der Stadtgondel [sic] mit den Leichen heimlich Hingerichteter.“⁴³ Ein weiteres Gemälde hingegen mit dem Titel *Afternoon in Venice* von 1861 (Abb. 7)⁴⁴ entspricht atmosphärisch eher der *Lagunenfahrt* Tizians und fügt sich in die anekdotische Motivik der gesamten „Venedig“-Gemäldegruppe ein: Während im Vordergrund das Boot mit einer elegant gekleideten Dame unter einem Baldachin über den *Canale Grande* gleitet, dominiert im Hintergrund die mächtige, hochaufragende Architektur der venezianischen Kirche *Santa Maria della Salute*. Ganz offensichtlich hatte der Aufenthalt in Venedig 1842 starke Eindrücke bei dem Maler hinterlassen, die er gleich in mehreren Werken aufleben ließ. Erstaun-

⁴² „The sky... the water, the city of Venice... behind which the sun has just gone down – the gay gondola party on the near water, all form a picture as rich as it is pleasing.“, zitiert in: Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 78, Nr. 42.

⁴³ Friedrich Boetticher: *Malwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2 [Dresden 1891–1901], Hofheim am Taunus 1948, zitiert in: Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 94, Nr. 94.

⁴⁴ 65 × 90 cm, signiert und datiert, Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 94, Nr. 95. Das Gemälde kam aus der 1866 gegründeten Bostoner Kunstgalerie Doll & Richards in das Museum of Fine Arts, Boston; heute dort nicht nachweisbar.



Abb. 7: Emanuel Leutze, „Afternoon in Venice“, 1861, 65 × 90 cm, früherer Besitzer: Doll and Richards, Fine Arts, Boston

licherweise sind allerdings aus den Jahren der italienischen Studienreise nur sehr wenige Zeichnungen erhalten, vor allem Portraitstudien. Der Aufenthalt in der Ewigen Stadt spiegelt sich in keiner einzigen Zeichnung wider. Und sogar auf einer Aquarellzeichnung, die gemäß der Signatur im Dezember 1844 in Rom entstand (Abb. 8), weist die dezidiert venezianische Thematik – reich gekleidete Personen in Renaissancekleidung in einem venezianischen Boot – auf den sehr viel stärkeren Eindruck, den Venedig auf den Künstler gemacht hatte.⁴⁵ Dass die norditalienische Stadt eindeutig Vorrang vor Rom hatte, geht ebenso aus einem Brief an seinen Freund Julius Erhard hervor, den er ihm am 14. August 1845 aus Mülheim bei Düsseldorf nach Schwäbisch Gmünd schickt und in dem er resümierend von seiner Reise berichtet: Leutze war bei seinem Aufbruch in das Sehnsuchtsland Italien dem klassischen Itinerar über das Veneto, mit ausführlichem Besuch der Lagunenstadt, gefolgt und von dort weiter, mit einem Abstecher nach Florenz, durch die römische *Campagna* bis in die Ewige Stadt gezogen.⁴⁶ Einen Zwischenaufenthalt hatte er vorher in der Geburtsstadt Schwäbisch Gmünd eingelegt und von dort aus rasch Venedig erreicht:⁴⁷ Vier Monate ver-

⁴⁵ „Boating Party“, beschriftet: „Sketch Club Rome“, Bleistift und Aquarell, 24,77 × 37,47 cm, heute im Besitz der New York Historical Society, New York s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 125, Nr. 251.

⁴⁶ Zu den Italienreisen der Künstler der Düsseldorfer Malerschule siehe Bettina Baumgärtel: Unter italienischem Himmel, in: Bettina Baumgärtel/Klaus Thelen (Hg.): Bewegte Landschaften – die Düsseldorfer Malerschule (Ausstellungskatalog, Ratingen u. a.), Heidelberg 2003, S. 10–57, S. 11.

⁴⁷ „Wir reisten in kurzer Zeit nach unserer letzten Trennung, durch Tirol nach Venedig...“, Brief von Leutze an Julius Erhard vom 14. August 1845, im Besitz des Museums zum Pre-



Abb. 8: Emanuel Leutze, „Boating Party“, beschriftet: „Sketch Club Rome“, Bleistift und Aquarell, 24,77 × 37,47 cm, heute im Besitz der New York Historical Society, New York

brachte er in der Lagunenstadt, die er seinem Freund als „die herrlichste aller Städte, reich an Kunst, an Pracht, an Erinnerungen einer großen Zeit“⁴⁸ beschrieb. Nur schweren Herzens, so schreibt er weiter, sei er über Florenz nach Rom gezogen. Zwar sollte sein Aufenthalt dort acht Monate dauern, doch vermochte die Stadt es nicht, wie es im gleichen Brief weiter heißt, sein „Herz für sich einzunehmen“: „Das Römische Alterthum liegt mir zu fern, [...] und das Moderne ist zu traurig, um anderes als Trauer zu erregen.“ Leutze erkennt zwar – wie er an den Freund schreibt – „viel Großes, Schönes und Erhebendes“ in Rom, doch die Sehnsucht lässt ihn – in Abwandlung seiner Pläne, auch noch Neapel und Sizilien zu besuchen – am 22. Mai 1845 die Rückkehr nach Düsseldorf antreten. Es ist zu vermuten, dass vor allem die Sehnsucht nach der Verlobten ihn zur Heimreise bewegte, doch ist auch bei anderen Künstlern der Düsseldorfer Malerschule zu dieser Zeit eine gewisse Italien-Müdigkeit zu konstatieren. Es bildete sich, so Bettina Baumgärtel, eine „Anti-Italien-Fraktion“ heraus, angeführt

diger, Schwäbisch Gemünd. Ein herzlicher Dank gilt Frau Dr. Monika Boosen, die mir ein Digitalisat des Briefes sowie eine Transkription zur Verfügung stellte.

⁴⁸ „... der Kraft des Volkswillens“ sei hier zu erkennen, so fährt Leutze fort, „es war doch einmal eine Republik wenn auch nur eine schlechte, und was hat dieses Schlechte nicht schon gethan, Länder steuerten, Könige huldigten und Kaiser beugten die Knie vor ihr, und der geflügelte Löwe war das Siegeszeichen in fernen Meeren“ (Transkription des Briefes vom 14. August 1845). Hier lässt Leutze seine liberale Grundhaltung erkennen, mit der er die Ziele der Revolution, die Einheit Deutschlands und die Demokratie, in seinem Heimatland unterstützte.

von dem Mitbegründer der Düsseldorfer Malerschule Carl Friedrich Lessing, „der ein Loblied auf die heimatliche Landschaft sang und lieber abgelegene heimatliche Wälder und Auen durchstreifte.“⁴⁹ In gleicher Weise warnte der Dresdner Landschaftsmaler Ludwig Richter vor „Zwittergeburten deutscher und italienischer Natur“⁵⁰ in der Malerei und postulierte eine Orientierung an den deutschen Landschaften. Sein freimütiges Bekenntnis „Italien gefällt mir nicht“⁵¹ in einem Brief vom 17. Juni 1824 an einen Freund in Deutschland erinnert stark an Leutzes kritische Worte über die Ewige Stadt. Nicht die römischen Ruinen, die Pinien der *Campagna* oder das temperamentvolle Treiben in den malerischen Gassen der Stadt am Tiber, sondern die ruhige, melancholische Atmosphäre der Lagunenstadt bahnte sich ihren Weg in Leutzes Bilderwelt. Die Darstellung von Tizian selbst, der durch die Kunstliteraten seiner Zeit wie auch durch die Kunsthistoriker späterer Zeiten zum Inbegriff der *Venezianità* wurde,⁵² kann grundsätzlich als Hinweis auf Leutzes Venedig-Begeisterung gedeutet werden, doch bleibt das konkrete Bildthema, Tizian bei der Bootsfahrt auf der Lagune, ungewöhnlich und bedarf weiterer Klärung, bei der zunächst die Begleitpersonen intensiver in den Blick genommen werden sollen: Der mittlere Edelmann im linken Boot kann ganz eindeutig als der italienische Dichter Ludovico Ariost identifiziert werden (Abb. 9). Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hielt man das *Bildnis eines Edelmannes*, heute in der National Gallery in London, für ein Portrait des italienischen Dichters von der Hand Tizians, und offensichtlich bediente sich auch Leutze dieses Modells. Das Portrait des selbstbewussten und eleganten Hofmannes, der nach heutigem Kenntnisstand ein Mitglied der venezianischen Familie Barbarigo darstellt, wurde durch die Unterschrift unter einen Reproduktionsstich von ca. 1640 als Bildnis Ariosts bekannt (Abb. 10).⁵³ Es ist genau dieser jugendli-

⁴⁹ Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 14.

⁵⁰ Richter, zitiert in: Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 14.

⁵¹ Ebd., S. 13.

⁵² Vgl. hierzu Wilhelm Schlink: Tizian, Leben und Werk, München 2008, S. 42, der in der Farbgestaltung im „Tempelgang Mariens“ die „Zeichen einer nie ganz verabschiedeten, tiefverwurzelten Venezianità des Malers und seines Auftraggebers“ erkannte. „Es ist dies eine Venezianità, die ihre Kraft nach wie vor aus der Farbenglut und Farbdichte der Mosaiken von San Marco bezog.“ Als ein weiteres, zu Leutze zeitgenössisches Beispiel von einer Parallelinszenierung von Venedig und Tizian sei das Gedicht von Richard Dehmel (1863–1920) herausgegriffen: „44. Venedig: Punta della Salute. Hier möchte ich sterben, alt, wie Tizian starb, doch in verhängter Gondel und allein. Durch einen Spalt nur glühn im Abendschein verwitternde Paläste glorienfarb. Schlafrunken schaut die Wasserflüchte drein und haucht mir eine Seelenruhe ein, die niemals um ein ewiges Dasein warb. So möchte ich sterben ... aber leben: nein!“, in: Richard Dehmel: Eine Rundreise in Ansichtskarten, 1900, https://archive.org/details/bub_gb_LOdbAAAAMAAJ/page/n107 [letzter Zugriff am 02.01.2020]. Herzlich danke ich Andreas Plackinger für diesen Hinweis.

⁵³ In den Versen des Gedichtes von Caspar Barlaeus unter dem Stich wird Ariost persönlich angesprochen. „So warst du, Ariost, für die Deinen, so sah dein Gesicht aus“. „Talis eras, ARIOSTE, tuis, sic ora ferebas“ (Übersetzung Stefan Tilg). Vgl. zu den Bildnissen Ariosts in Deutschland: Anna Schreurs-Morét, Ariosts Gesichter in Deutschland. Inszenierungen



Abb. 9: Tizian, Bildnis eines Edelmannes aus dem Hause Barbarigo (vormals sog. „Ariost“), Öl auf Leinwand, um 1512, 81,2 × 66,3 cm, London, National Gallery



Abb. 10: Joachim von Sandrart, Reproduktionsstich nach dem sog. Bildnis des Ariost von Tizian, nach 1637, 26,0 × 19,5 cm, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

che *Gentiluomo* mit wallender, dunkler Mähne, kurzem gepflegten Bart und reicher Kleidung, der sich auf der Lagune vom Nachbarboot aus Tizian zuwendet. Mit dem Arm lehnt er sich ganz ähnlich auf das aufgestellte Bein wie im Gemälde bzw. Stich auf die Brüstung. Folglich flankieren in den seitlichen Booten Repräsentanten der Nachbarkünste, der Musik und der Dichtung, den Vertreter der Malerei, Tizian, im mittleren Boot, und spielen damit auf die enge Verbindung dieser Künste an. Zudem ist eine Freundschaft oder zumindest enge Bekanntschaft zwischen Tizian und Ariost historisch überliefert.⁵⁴ Doch keine textlichen Überlieferungen gibt es für das Treffen von Tizian und Ariost auf der Lagune, so dass davon auszugehen ist, dass es sich um keine klar zu benennende Episode aus dem Leben Tizians handeln dürfte. Eher wohl findet das Bildthema seine Er-

eines Dichters, in: Achim Aurnhammer, Mario Zanucchi: Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Berlin/Boston: De Gruyter 2020 (im Druck).

⁵⁴ Diese Grundannahme basiert nicht nur auf verschiedenen zeitgenössischen Schriften, in denen eine intensive Verbindung von Dichter und Maler beschrieben wird, sondern auch auf einem frühen Portrait von Ariost, das – nach überzeugender Quellenlage – tatsächlich von Tizian „nach dem Leben abgezeichnet“ wurde: Ein Holzschnitt nach dieser Zeichnung wurde in der von dem Dichter selbst herausgegebenen und finanzierten Edition des „Orlando Furioso“ von 1532 abgedruckt; grundlegend hierzu Marco Paoli: *Lo specchio del Rinascimento: novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto*, Lucca 2015, S. 71, mit Nachweisen; ausführlicher zu den Portraits von Ariost in Deutschland s. Schreurs-Morét 2020 (wie Anm. 53).



Abb. 11: „Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen“, Stich nach einer Zeichnung von Carl Huth, in: *Illustrierte Zeitung* vom 7. April 1866, 35 × 22 cm

klärung in der gewissen Vorliebe der Zeit für die anekdotische Darstellung von Episoden aus den Leben berühmter und bewunderter Geisteshelden oder Künstler.

Tizian (und Ariost) in der Lagune als Bild- und Literaturmotiv

Dass sogar das Treffen der beiden Geisteshelden auf dem Wasser in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv gewesen zu sein scheint, beweist der Holzstich (nach einer Zeichnung von Carl Huth) in der *Illustrierten Zeitung* vom 7. April 1866. Er zeigt ergänzend zu einem kurzen Beitrag mit dem Thema *Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen* (Abb. 11) ein sehr ähnliches Motiv, das im Text präzise beschrieben wird:

Unser Bild stellt nun eine Gondelfahrt Tizian's und seines ihn besuchenden Freundes Ariost auf den Lagunen Venedigs dar. Der Dichter liest dem Freunde die letztgearbeiteten Stansen seines „Orlando furioso“ vor, dieses herrlichen Gedichtes, aus dem man noch heute spät abends oder nachts den Gesang der Lagunenfischer oder der Barcarolieri recitieren hört; [...].⁵⁵

⁵⁵ „... und welcher Ort der Welt wäre geeigneter dazu als die stille nächtliche Lagune! Im Hintergrund sieht man sozusagen die Facade Venedigs, den Dogenpalast mit den Pozzi, den Campanile von St. Marco, die Piazzetta mit den beiden Säulen und rechts die buntebelebte, mit unzähligen Masten, Schiffen, Gondeln gezierte Riva die Schiavoni“, in: *Illustrierte Zeitung* Nr. 1188, 7. April 1866, S. 235, Stich nach Zeichnung von Carl Huth: Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen (S. 236).



Abb. 12: Federico Faruffini, *La gondola di Tiziano*, Öl auf Leinwand, 1861, 44,5 × 90 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

Auch hier spiegeln Text und Bild die Überlieferungen wider, nach denen Tizian und Ariost sich freundschaftlich verbunden waren. Anekdotisch überführt werden sie in die Vorstellung einer Begegnung, bei der sich die beiden gemeinsam den Freuden einer Gondelfahrt auf der Lagune hingaben. Zwar gibt es keine Verteilung auf mehrere Boote, doch wie im Gemälde von Leutze sind sie von schönen Frauen, Musikanten und einem Gondoliere in Aktion umgeben. Wie im Gemälde auch ist die charakteristische Form des venezianischen Bugeisens (*ferro da Prua*) fehlerhaft nur mit vier Fingern nach vorne (statt sechs für die Bezirke Venedigs) versehen. Der Hintergrund präsentiert in dem Stich die Silhouette der Stadt mit dem Campanile von San Marco, den beiden Säulen der Piazzetta, dem Dogenpalast und der Riva dei Schiavoni, die mit vielen Schiffen, Masten und Gondeln als belebter Ort gekennzeichnet wird. Sehr viel näher am Ufer befindet sich hier die Gondel mit Tizian und Ariost als die drei Boote von Leutze, hinter denen in weiterem Abstand die Votivkirche Santa Maria della Salute mit den beiden Kuppeln und den Türmen zu erkennen ist.

Doch nicht nur in Deutschland, auch in der zeitgenössischen italienischen Kunst lässt sich das Motiv der *Gondelfahrt Tizians* nachweisen: Zeitlich noch näher zu Leutzes *Lagunenfahrt*, im Jahr 1861, entstand das Gemälde *La gondola di Tiziano* (Abb. 12) von Federico Faruffini (1831–1869).⁵⁶ Die Beschreibung in einem Ausstellungskatalog des gleichen Jahres gibt genauere Auskunft über das dargestellte Motiv: „Il vecchio Tiziano colla figlia Maria e la scolaria [sic] Irene è

⁵⁶ Öl auf Leinwand, 44,5 × 90 cm, Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna, s. Adriana Sartori: *La gondola di Tiziano*, in: Anna Finocchi (Hg.): Federico Faruffini. Un Pittore tra Romanticismo e Realismo (Ausstellungskatalog, Mailand), Mailand 1989, S. 125–126, Nr. 52.

salutato mentre attraversa il canale a Venezia“.⁵⁷ Auch hier ist die Tendenz spürbar, das Verlangen nach Darstellungen anekdotisch verdichteter Episoden aus dem Leben verehrter Figuren der Vergangenheit zu bedienen. Vergleichbar mit Leutzes *Lagunenfahrt* ist das Motiv des venezianischen Bootes, doch besteht die Begleitung des alten Malers nur noch aus zwei schönen Frauen, der Tochter Lavinia⁵⁸ und Irene von Spilimbergo (1540–1559), einer jungen Frau aus adeligen Kreisen, die nach Aussage zeitgenössischer Quellen von Tizian als Schülerin angenommen worden war.⁵⁹ Im Umkehrschluss kann vermutet werden, dass auch in Leutzes Boot diese beiden zu den Frauen gehören, die dem Maler Gesellschaft leisten.

Bei Faruffini kommt die Verehrung Tizians nicht, wie bei Leutze, durch die zentrale Position und die kreisförmigen Verneigungen der Begleitpersonen zur Mitte hin zum Ausdruck, sondern durch die Aufmerksamkeit und den ehrerbietenden Gruß der Venezianer, an denen Tizian auf dem Boot vorbeigleitet. Sogar der kleine Junge rechts reckt sich, um einen Blick über die hohe Mauer auf den Maler werfen zu können. Keine pathetische Stadtsilhouette rahmt hier das Bildnis des Künstlerhelden, sondern der Blick auf eine schlichte Mauer. Deren fleckige Struktur allerdings ehrt den Maler auf andere Weise: indem sie anspielt auf seine virtuose Fleckenmalerei, mit der er sich in ihrer vom *Disegno* emanzipierten Form selbstbewusst gegen die Malereien der römisch-toskanischen Schule behauptete.⁶⁰

Doch nicht nur in der Malerei, auch in der Literatur bediente man das Interesse an anekdotischem Erzählen über die Geisteshelden der Zeit. In einem Band mit *Historical Sketches of the Old Painters* von Hannah Farnham Sawyer Lee finden wir eine Episode aus dem Leben des venezianischen Malers, durch die seine Gondelfahrt wohl eine gewisse Popularität erfuhr. Die Amerikanerin, 1780 in Massachusetts geboren und 1865 in Boston gestorben, gehörte – heute fast vergessen – in ihrer Zeit zu den viel gelesenen Autorinnen.⁶¹ Ihre *Historical Sketches*

⁵⁷ Ebd., S. 125–126, Nr. 52.

⁵⁸ Hier irrt der Katalog, der die Tochter mit dem Namen „Maria“ versieht; Lavinia entstammte der zweiten Ehe des Malers, s. Charles Hope: Tizians Familie und die Zerstreuung seines Nachlasses, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien/Venedig 2008, Wien 2008, S. 2–39.

⁵⁹ Siehe Christina Irlenbusch (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Tizian, Berlin 2005, S. 108, Anm. 192, die auf die Biographie der Malerin von Dionigi Atanagi hinweist (Rime die diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo, Venedig 1561).

⁶⁰ Vasari beschreibt diese Malweise eindrücklich: „Es ist aber wohl wahr, daß sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit unterscheidet. [...] Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so daß man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“, in: Alessandro Nova/Christina Irlenbusch (Hg.): Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, Berlin 2005, S. 45. Siehe hierzu auch David Rosand: Titian and the Eloquence of the Brush, in: *Artibus et Historiae* 2.3, 1981, S. 85–96.

⁶¹ <http://worldcat.org/identities/lccn-n87869698/> [letzter Zugriff am 02.01.2020].

erschienen 1838 in einer ersten Ausgabe, der bis 1854 vier weitere Auflagen in Boston, Philadelphia und England folgen sollten.⁶² Das Kapitel über „Tizian und Giorgione“ in diesem Buch, das ca. 20 Jahre vor Leutzes *Lagunenfahrt* erstmals erschien, beschreibt eindrücklich die enge Verbindung Tizians mit der venezianischen Lagune. In gewisser Weise wird die Überlieferung Vasaris weiter ausgeführt: Der Aretiner hatte nach einem Besuch Tizians in Venedig 1566 von der besonderen Rüstigkeit des Malers berichtet, der noch im hohen Alter den Pinsel führte und den intellektuellen Austausch über seine Werke genoss.⁶³ In ihrer „historischen Skizze“ lässt Hannah Lee den alten Maler – zu Vasaris großem Erstaunen – sogar zu einer Regatta aufbrechen und daran teilnehmen.

Zunächst beginnt das Kapitel über Tizian und Giorgione mit der Beschreibung einer Fahrt der beiden Maler auf der Lagune:

Every morning, a boat, containing the two cavaliers [...], shot from under the noble arch of the Rialto, and glided upon the water with a quiet motion soothing to the beholder. The gondoliers rested on their oars, to listen to the music that proceeded from the boat. One of the young men drew from a flute rich full tones of harmony, while the voice of the other prolongs the cadence till sound melted into air.⁶⁴

In einer späteren Episode des Kapitels begegnen sich, anlässlich der Feierlichkeiten zu Giorgiones Begräbnis, die beiden venezianischen Freunde Tizian und Ariost.⁶⁵ Schließlich kommt die Autorin auf den Besuch von Vasari im Jahr 1566 zu sprechen. Sie wiederholt dessen lobende und verehrende Worte,⁶⁶ doch beziehen sie sich nicht nur auf die ungebrochene Leidenschaft des greisen Malers für die Malerei und das Kunstgespräch. Vasari trifft den alten Tizian an, während er sich auf die Teilnahme an einer Regatta vorbereitet: „Welcome, my friend“, said he [Tizian]; you have found me preparing for one of my youthful sports, we are to have a Regatta, and I know not which are most engaged in it, my boys or myself.“⁶⁷ Die Gondel, die Tizian zu seinem Palast beordert, gleitet elegant und reich geschmückt über das Wasser heran.⁶⁸ Vor den erstaunten Augen Vasaris

⁶² <https://www.worldcat.org/title/historical-sketches-of-the-old-painters/oclc/2071778> (34 editions published between 1837 and 1970 in English and held by 265 WorldCat member libraries worldwide) [letzter Zugriff am 02.01.2020].

⁶³ „Als Vasari, Autor der vorliegenden Geschichte, im Jahr 1566 in Venedig weilte, ging er Tizian als einen guten Freund besuchen und fand ihn trotz seines hohen Alters mit den Pinseln in der Hand beim Malen vor, und er hatte großen Gefallen daran, seine Werke zu betrachten und sich mit ihm zu unterhalten.“, Nova: Vasari: Tizian (Anm. 60), S. 51–52.

⁶⁴ Hannah Farnham Sawyer Lee: *Historical Sketches of the old Painters*, London 1838, S. 178.

⁶⁵ „At that moment a tall pale youth came forward; at one glance Titian knew him, it was Ludovico Ariosto. He who had sung *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori*. In an instant he sprang from the gondola, and the friends were in each other's arms.“, ebd., S. 200.

⁶⁶ „Though then in the decline of life, there were no symptoms of infirmity or decay; his mind was bright, his movements vigorous and active.“, ebd., S. 204.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ „plumes of burnished gold glittered in the sun, and the winged lions of the republic seemed about to take their flight to the proposed goal“, ebd., S. 204.

lässt Tizian die Staffelei stehen und wendet sich ganz dem Vergnügen der Regatta zu, die für den Maler wie den Autor ein überwältigendes Bild bietet:

Nothing could be more animating than the scene; the gondoliers in the gay and beautiful costume, which Titian has handed down to posterity in some of his finest pictures, each standing on his boat with its bright prow of polished iron gleaming in the sun, and decorated with fantastic ornaments, came forward to arrange their gondolas for starting. [...] On each side were placed bands of music.⁶⁹

Zwar kann nicht bewiesen werden, dass die *Historical sketches* zur Lektüre von Emanuel Leutze gehörten, doch wird in jedem Fall deutlich, dass eine anekdotische Ausmalung von einzelnen Episoden zu den zeitspezifischen Ausformungen im Umgang mit hochverehrten Personen gehörte.

Leutzes Lagunenfahrt und die Festkultur des Düsseldorfer Malkastens

Doch soll abschließend – zur Klärung des Bildmotivs – ein intensiverer Blick auf Leutzes Zeit in Düsseldorf geworfen werden, denn auch die spezifische Form der Geselligkeit, die man in der 1848 gegründeten Malkasten-Vereinigung pflegte, ebenso wie das intensive Verhältnis von Poesie und Kunst in der Düsseldorfer Malerschule, könnten das Bildmotiv von *Tizian in der Lagune* motiviert haben.

Leutzes *Lagunenfahrt* entstand in den Jahren, in denen sich die Künstlervereinigung des Düsseldorfer *Malkastens* zu einem der wichtigsten gesellschaftlichen Treffpunkte entwickelte. Emanuel Leutze gehörte nicht nur zu den Gründungsmitgliedern, sondern war wohl auch einer der führenden Köpfe in der künstlerischen und politischen Ausrichtung der Vereinigung, wie dies aus dem Bericht eines zeitgenössischen Malers hervorgeht:

Den Lesern wird es vielleicht interessant sein, einige der Hauptchorführer der Gesellschaft kennen zu lernen. [...] [Dabei] muß ich Emanuel *Leutze* an die Spitze stellen. Derselbe weilte schon längere Zeit in Düsseldorf und hatte sich in der Profangeschichte als einer der besten Künstler hervorgethan. Geboren in Gemünd in Schwaben, war er als Knabe nach Amerika gekommen, hatte sich als Jüngling der Malerei gewidmet und wählte dann, nach Europa zurückkehrend, Düsseldorf zu seiner Bildungsstätte. Durch seine Arbeiten gewann er sich großes Ansehen unter den Genossen. Dazu war er stets lebendig, anregend, leidenschaftlich in der Gesellschaft gewesen. Seine Unruhe wuchs in der Zeit der Revolution. Man nennt ihn den Stifter des Malkastens. Von ihm soll der Verein seinen Bestand erhalten haben. [...] Leutze wurde [...] in der Folge sein thätigstes Mitglied, überall ordnend, anfeuernd, oft heftig bis zu entschiedener Tyrannei. Was man aber auch sagen mag, er meinte es stets gut und trug nie einen Groll nach. Zudem muß man gestehen, daß ohne die zähe Art, mit welcher er stets seine Zwecke verfolgte, manche treffliche Dinge nicht in's Leben getreten wären.⁷⁰

⁶⁹ Ebd., 205–206.

⁷⁰ Aus einem Bericht von Wolfgang Müller: Aus dem Malkasten zu Düsseldorf, in: Die Gartenlaube, Heft 37, 1863, S. 585–588, S. 587: „Nicht allein für die Gesellschaft opferte er Zeit und Mittel, er ist auch bei der Gründung der deutschen Kunstgenossenschaft, die nun



Abb. 13: Gesellschaft im Malkasten, Karikatur eines unbekannten Künstlers, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archivheft S. 55, Blatt 49)

Mit dem Namen *Malkasten* spielte man auf die sozialen und geselligen Absichten der Vereinigung an: „Wie alle Farben in unserem Malkasten friedlich beieinanderliegen, so sollen in dem neuen Verein alle Farben unserer Künstlerschaft einträchtig vereinigt sein.“⁷¹

Der amerikanische Maler Worthington Whittredge beschreibt die Gruppe als eine zwanglose, vergnügte Festgemeinschaft, die an langen Holztischen zusammensaß und Wein und Bier trank (Abb. 13).⁷² Sein amerikanischer Kollege Sanford R. Gifford berichtet in Briefen auch von dem häufigen Theaterspiel der Maler:

There is a theatre belonging, where comical plays and operas, composed and conducted by the artists, are performed often. It is a place where they congregate in the evening to sup, smoke, talk, drink beer, play billiards, and amuse themselves in various ways. [...] Artists of all grades or merit meet here on terms of their most perfect and genial social equality ... A true brotherhood seems to reign among them.⁷³

über ganz Deutschland verbreitet ist, an erster Stelle zu nennen.“ https://de.wikisource.org/wiki/Aus_dem_Malkasten_zu_D%C3%BCsseldorf [letzter Zugriff am 02.01.2020].

⁷¹ Sabine Schroyen: „A true brotherhood seems to reign among them.“ Der Künstlerverein Malkasten und seine internationalen Mitglieder, in: Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 273–279, S. 278, Anm. 2.

⁷² Worthington Whittredge u. a.: Autobiography (Brooklyn Museums Journal 1942) Brooklyn 1942, S. 58, zitiert in: Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15. Abb.: Gesellschaft im Malkasten, Karikatur eines unbekannten Künstlers, Blatt 49, S. 55, in: Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 14.

⁷³ Sanford R. Gifford (Hg.): European Letters (Bd. 3), Bd. 1, Detroit, 5. Juni 1856, zitiert in: Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15.



Abb. 14: Wilhelm Camphausen, Kutschfahrt der kostümierten Künstler in die ländliche Umgebung Düsseldorfs, 1873/1912, 12,8 × 14 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

Ein wesentlicher Zweck des Vereins lag tatsächlich im geselligen Austausch der Künstler untereinander. Vermutlich waren die Erlebnisse, die manche der Mitglieder in Rom gemacht hatten, prägend: Im Abstand zur Heimat hatten sich in den deutschen Künstlerkreisen der Ewigen Stadt ganz andere und viel zwanglosere Lebens- und Arbeitsformen herausgebildet, die für die Geselligkeits- und Festkultur im Künstlerverein des Malkastens maßstabgebend wurden.⁷⁴ So standen im Vereinsleben die Künstlerfeste im Mittelpunkt, die mit größtem Aufwand mindestens einmal im Jahr abgehalten wurden: Durch ein gemeinsames Motto geleitet zog man in Umzügen und in altdeutschen Kostümen, in Wagen und in Fußgruppen in die Natur hinaus. Meist endeten die Umzüge an der „Fahnenburg“, einem schlossähnlichen Forsthaus auf einer Anhöhe am Grafenberger Wald, mit einem Fest und Trinkgelage (Abb. 14).⁷⁵ Im Rahmen dieser Feste und Feierlichkeiten – den Früh-

⁷⁴ Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 15.

⁷⁵ Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 152. Abbildung: Wilhelm Camphausen, Kutschfahrt der kostümierten Künstler in die ländliche Umgebung Düsseldorfs, in: Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15.

lingsfesten mit öffentlichem Kostümmzug der Künstler, dem jährlichen Maskenfest zu Karneval und der Aufführung von ‚lebenden Bildern‘⁷⁶ – kam auch die heimatlische Natur zu neuen Ehren; neben dem Gelände um den Grafenberger Wald vor allem die Gegend des Neandertals mit den schroffen Felden und Höhlen im Tal der Düssel. Auch hier waren es vermutlich die in Rom von deutschen Künstler initiierten Feste bei den Grotten von Cervaro im Frühjahr (*Cervaro-Feste*), die für die Vielfalt an ebenso phantasievollen wie satirischen Spielen in karnevalesker Kostümierung, mit Spottliedern oder improvisierten ‚lebenden Bildern‘ Pate standen. In der zerklüfteten Höhlenlandschaft des Neandertals fand man eine geeignete Kulisse.⁷⁷ Wurde also schon für das Neusser Gemälde *Wein, Weib und Gesang* vermutet, dass die Kostümierung und die Figurengruppen sich aus dem Repertoire der Künstlerfeste bedienten, und dass die „Künstler selbst in ihren bei den Festen getragenen Kostümen Modell“⁷⁸ gestanden haben, so kann ähnliches für *Tizians Lagunenfahrt* gelten. Zwar kann in den publizierten Quellen kein Fest oder Motto gefunden werden, das explizit auf eine ‚künstlerische Regatta‘ zu Ehren von Tizian hinweisen würde, doch lassen verschiedene Blätter aus dem Malkasten-Archiv erkennen, dass sehr ähnliche Motive bei den Festen vor Augen geführt werden. Auf die Freude an dem Motiv der geselligen Bootstour weist zum Beispiel eine Farblithographie hin, die als Teil eines *Düsseldorfer Lieder-Albums* 1851 erschien⁷⁹: Auf dem flachen Boot vergnügt sich eine karnevalesk kostümierte Gesellschaft mit Instrumenten und Schirmen vor der Kulisse der Rheinlandschaft (Abb. 15). Eine Illustration von Hermann Knackfuss und P. Hoffmann aus der Zeitung *Über Land und Meer* (*Deutsche illustrierte Zeitung*, Nr. 48, S. 945) von 1873 zeigt mit dem *Schifferstechen auf dem Venusteich im Jacobi’schen Garten* (Abb. 16) eine Szene des aufwändig gestalteten Stiftungsfestes am 10. Juli 1873, mit dem man den 25. Geburtstag des Malkastens feierte. Vater Rhein trat dabei in Begleitung auf; vor allem aber erfreuten sich die über viertausend Gäste an den Besatzungen der Boote, die mit bunten und kostbaren Kostümen „in See“ stachen.⁸⁰ Der Park, 1861 vom Malkastenverein erworben, bot sich in seiner Gesamtheit „als außergewöhnlicher Bühnen – und Zuschauerraum für die inszenierten Aufführungen des Vereins an“.⁸¹ Bei den jährlichen Karnevalsredouten, 1889 beispielsweise veranstaltet zum Thema „Albrecht Dürer in Venedig“, verband man ein kurzes Festspiel

⁷⁶ Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15–16.

⁷⁷ Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 15.

⁷⁸ Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 158.

⁷⁹ Farblithographie von H. Ritter zum Lied „Auf dem Rheine“ von Wolfgang Müller (comp. v. J. Rietz), aus: *Düsseldorfer Lieder-Album* 1851, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Bibliothek, s. Baumgärtel: *Düsseldorfer Malerschule* (Anm. 24), S. 87, Nr. 62–2.

⁸⁰ Sabine Schroyen: „Sie bannen jeden und gießen Vergessen ihm lind in den Sinn“. Die Künstlerfeste des Malkastens im Jacobi’schen Garten als Verbindung von „Natur und Poesie“, in: Bettina Baumgärtel/Klaus Thelen (Hg.): *Bewegte Landschaften – die Düsseldorfer Malerschule* (Ausstellungskatalog, Ratingen u. a.), Heidelberg 2003, S. 108–143, hier S. 113.

⁸¹ Schroyen (Hg.): *Bildquellen Künstlerverein Malkasten* (Anm. 33), S. 11; Schroyen: *Die Künstlerfeste des Malkastens* (Anm. 80), auf Seite 113: Abbildung eines Plans des Ja-



Abb. 15: Farblithographie von H. Ritter zum Lied „Auf dem Rheine“ von Wolfgang Müller (comp. v. J. Rietz), aus: Düsseldorfer Lieder-Album 1851, 36,5 × 49,2 cm Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Bibliothek

in aufwändiger, künstlerischer Bühnendekoration mit einem Festzug der kostümierten Mitglieder und Zuschauer. Ein Aquarell mit *Vier Kostümentwürfen an einem Anlegesteg mit Gondeln vor der Silhouette des Markusplatzes*.⁸² (Abb. 17) sowie ein weiteres Blatt mit dem *Bühnenbild zur Redoute „Albrecht Dürer in Venedig“* (Abb. 18) vermittelt einen Eindruck davon, mit welchem Aufwand man in Kostümierung und Bühnenarchitektur, mit venezianischen Brücken, Treppen und Zelten, die passende Kulisse für einen Aufzug der venezianischen Künstler und Mäzene erfand, die in der Hauptszene den Empfang Albrecht Dürers durch den Dogen vorsah. Diese Redoute, mit der man „der Kunst als Vermittlerin der Freundschaft zwischen deutschen und italienischen Künstlern“⁸³ huldigte, lässt Leutzes Gemälde mit Tizian auf der Lagune entsprechend kontextualisieren: Ein ähnliches Maskenfest könnte Ausgangspunkt und „lebendes Vorbild“ für die Komposition im Gemälde gewesen

cobi'schen Gartens. Zum Erwerb des Gartens s. auch Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 18–19.

⁸² Sabine Schroyen: Johannes Gehrts: Vier Kostümentwürfe zu männlichen, historischen Figuren des späten 15. Jh. an einem Anlegesteg der Gondeln vor der Silhouette des Markusplatzes, 1889, in: Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule Bd. 1 (Anm. 24), S. 82, Nr. 54.

⁸³ Sabine Schroyen: Carl Gehrts: Bühnenbild zur Redoute Albrecht Dürer in Venedig, 1889 in: Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule (Anm. 24), S. 82, Nr. 55.



Abb. 16: Hermann Knackfuss und P. Hoffmann, „Schifferstechen auf dem Venusteich im Jacobi'schen Garten“, 1873, 31,8 × 22,2 cm



Abb. 17: Johannes Gehrts, Aquarell mit vier Kostümentwürfen an einem Anlegesteg mit Gondeln vor der Silhouette des Markusplatzes, Aquarell und Bleistift, 1889, 48 × 72 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

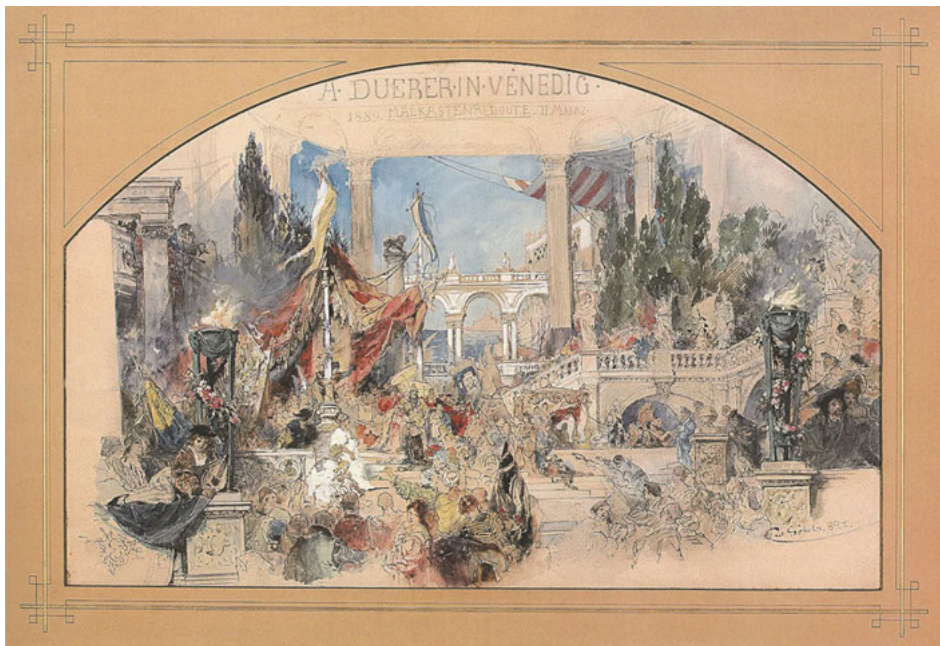


Abb. 18: Carl Gehrts, Bühnenbild zur Redoute Albrecht Dürer in Venedig, Feder in Schwarz, Aquarell über Bleistift, 1889, 28,7 × 46,7 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

sein. Die enge Verschränkung von Festen, Maskeraden und Gemälden zeigt sich auch darin, dass bei den Geselligkeiten der Künstler oft die fertigen Kunstwerke in lebende Bilder übertragen wurden. Diese Umsetzung ist bekannt – anlässlich eines „Festes zum Besten der Armen“ im Jahr 1853 – für Leutzes berühmtestes Gemälde *Washington überquert den Delaware*.⁸⁴ Vor allem aber war Leutzes *Lagunenfahrt* – ähnlich wie die entsprechenden Feste – eine malerische Hommage an den venezianischen Meister wie auch ebenso eine Huldigung der engen Verbindung und des Austauschs zwischen Dichtung und Kunst, repräsentiert durch die beiden Helden Tizian und Ariost. Werfen wir also zum Abschluss des Beitrags einen Blick auf das Verhältnis von Malerei und Dichtung in der Düsseldorfer Malerschule als Hintergrund für die Entstehung von Leutzes *Lagunenfahrt von Tizian* und beziehen dabei das kulturpolitische Engagement des Malers mit ein.

Die Düsseldorfer Malerschule, der Malkasten und Leutzes kulturpolitische Visionen

Es war Wilhelm von Schadow, der Direktor der Akademie seit 1826, der zwei Jahre nach dem Amtsantritt seine Kunstanschauungen in einem mehrstufigen Lehrplan erkennen ließ und dabei seine Vorstellung eines „poetisch produzierenden Künstlers, dem die Poesie als Inspirationsquelle seines Schaffens und seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit zur Seite gestellt wird“⁸⁵ ins Zentrum rückte. Noch in seinen 1854 erschienenen Memoiren – *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben* – beschreibt er es als die Aufgabe des Malers, eine dichterische Idee in Form und Farbe in die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerks zu verwandeln:

... wenn Du ein schönes Kunstwerk siehst, ein schönes Gedicht oder eine schöne Musik vernimmst, so sind alle diese Dinge/ Klänge aus jener ursprünglichen Heimath, welche in der begeisterten Seele des Menschen wiedertönen. Der Baum der Poesie blüht zwar immerfort im Paradiese, doch neigen sich zuweilen bei günstigem Winde einige Zweige desselben so tief zur Erde, um ihren Blüthenduft auf besonders begabte Seelen auszuhauchen. Dann entstehen die klassischen Werke von ewigem Gehalte.⁸⁶

Es macht den Anschein, als sei dem Direktor diese Ausrichtung der Akademie in bester Weise gelungen, schenken wir einer Rezension der Herbstausstellung 1828 Glauben, bei der zum ersten Mal die Arbeiten seiner Düsseldorfer Schüler in Berlin präsentiert wurden. Ernst Heinrich Toelken betont in seinem Bericht *Über die diesjährige Kunstausstellung in Berlin* emphatisch die enge Beziehung der dort vertre-

⁸⁴ Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 157.

⁸⁵ Gabriele Ewenz: „... dass der Künstler selbst ein Dichter sei“. Das Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule, in: Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 260–271, S. 261.

⁸⁶ Wilhelm von Schadow: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854, S. 112–113.

tenen Malerei zur Poesie: „Was zuerst Anerkennung verdient, ist der poetische Geist, welcher diese Schule belebt. Göthe[!], Shakspeare[!], Ariost, Tasso begeistern sie; gewiss auf Antrieb des der Poesie nicht unkundigen Meisters und eben so gewiss zum Vorthail der Malerei.“⁸⁷ Und er fasst die kunstästhetischen Positionen des Akademiedirektors zusammen, wenn er schreibt: „Die Forderung ist also hier, dass der Künstler selbst ein Dichter sei, wenn auch nicht in Versen“.⁸⁸ Auch wenn Emanuel Leutze erst einige Jahre später, ab 1841, an die Düsseldorfer Akademie kommt, lernte er dort dieses Schadow'sche Kunstästhetik kennen und setzte sich damit auseinander. Wenn er also Tizian und Ariost, begleitet von engagierten Musikern, zu einer harmonischen Lagunenfahrt aufbrechen lässt,⁸⁹ könnte sich darin die Auffassung Schadows vom Zusammenspiel von Malerei, Gedicht und Musik widerspiegeln, die in der Seele des Menschen ihren Widerhall finden. Dieses performative Zusammenspiel der Schwesterkünste erfuhr dann vor allem in den folgenden Jahren großen Zuspruch durch die Gründung der *Malkasten*-Vereinigung: Gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte die Düsseldorfer Akademie einen starken Wandel, und die kunstästhetischen Auffassungen Schadows wurden neu, kritisch und teilweise höchst ironisch reflektiert. Zwar ist auch dabei die enge Nachbarschaft von textlicher und bildlicher Produktion zu erkennen, doch fehlt in vielen Beispielen der Ernst und die Feierlichkeit der Schadow'schen Auffassungen. Das Pathos wird ironisch gebrochen und politische sowie sozialkritische Aspekte werden laut. Bei den Festen und Festivitäten, die – so Bettina Baumgärtel – „eine nicht zu unterschätzende Integrationsfunktion [erfüllten] und [...] auch in Bezug auf das sich neu formierende bürgerlich-republikanische Selbstverständnis von Bedeutung [waren]“⁹⁰, griffen Texte und Bilder eng ineinander: „Karikatur und Satiren dienten als Ventil, um die Rebellion zu proben und „alte Zöpfe“ endgültig abzuschneiden.“⁹¹ Meist waren diese Texte – Gereimtes zu den Stiftungsfesten, vom Lied bis zum Festspiel, gedichtete Portraits, Bummelstücke, Huldigungsverse und Trinksprüche – von schierem Dilettantismus geprägt; „Texte, die zur Belustigung einer spaßbereiten Gesellschaft taugen [...], mit Literatur allerdings gar nichts zu

⁸⁷ Ernst Heinrich Toelken: Über die diesjährige Kunstaussstellung in Berlin, zitiert in: Quellen zur Düsseldorfer Malerschule 1825–1928, zusammengestellt und bearbeitet von Gabriele Ewenz, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 377–424, S. 385.

⁸⁸ Ebd., S. 385–386.

⁸⁹ Schon Ludovico Dolce dient Ariost in seinem *Dialogo* über die Malerei dazu, die Vergleichbarkeit von Dichtung und Malerei auch vor dem Hintergrund von engen Beziehungen von Dichtern und Malern zu thematisieren. Alle Schriftsteller seien Maler, vor allem aber Ariost, da es ihm gelungen sei, in seiner Beschreibung der Fee Alcina ein perfektes „Bild“ der Schönheit zu geben; s. Rhein: Dolce (Anm. 17), S. 155; siehe auch: Giorgio Padoan: „Ut pictura poesis“: le „Pitture“ di Ariosto, le „Poesie“ di Tiziano, in: Neri Pozza (Hg.): Tiziano e Venezia, Vincenza 1980, S. 91–102.

⁹⁰ Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 16.

⁹¹ Ebd.

tun haben.“⁹² Aber – darauf weist Bernd Kortländer in seinem Aufsatz von 1998 hin – die Aktivitäten des *Malkastens* gingen über eine unbedarfte Gemütlichkeit und überschwängliche Festfreude doch weit hinaus. Im Revolutionsjahr gegründet, lagen den Aktivitäten neben durchaus grundlegenden kreativ-künstlerischen Zielen auch politische Motive zugrunde. Die Gründungsmitglieder gehörten „dem liberalen und radikal-demokratischen Lager an[...]; die Konservativen betrachteten den Verein zunächst mit viel Mißtrauen.“⁹³

Vor allem an den wechselvollen Kontakten zu dem revolutionären Dichter Ferdinand Freiligrath lässt sich diese anfängliche Ausrichtung der Gesellschaft nachweisen. Nach einer Zeit im Exil in London kehrte der aus Wuppertal gebürtige Dichter im Frühjahr 1848 nach Düsseldorf zurück, wo ihn in den 30er Jahren geschlossene Freundschaften eine kurzzeitige Heimat finden ließen. Sein Ende Juli des gleichen Jahres veröffentlichtes Gedicht *Die Todten an die Lebenden*, in dem er die Gefallenen des Berliner März-Aufstandes eine enttäuschte Geschichte der Revolution resümieren lässt, verbreitete sich, auch als Flugblatt, wie ein Lauffeuer und provozierte einen Skandal mit anschließender Inhaftierung des Dichters am 4. August 1848, kurz vor der Gründung des *Malkastens* also.⁹⁴ Zwar wird er Anfang Oktober unter Jubel einer großen Menschenmenge freigesprochen, doch beginnt er kurze Zeit später in Köln für seinen Freund Karl Marx und dessen neu gegründete *Neue Rheinische Zeitung* zu schreiben und kehrt erst im Sommer 1850 nach Düsseldorf zurück. Während sich einige Maler mittlerweile von ihm abgewandt hatten,⁹⁵ gehörte Emanuel Leutze zu denjenigen, die sich Ende Juni des gleichen Jahres für seine außerordentliche Mitgliedschaft im *Malkasten* einsetzten.⁹⁶ Schon 1849 war eine Änderung der Statuten vorausgegangen, durch die eine Aufnahme von Personen, „die keinen Beruf der bildenden Kunst ausübten, als sogenannte „außerordentliche“ Mitglieder“⁹⁷ möglich wurde (vor allem Musiker, wie Robert Schumann, und Literaten).⁹⁸ Nachdem aber der konservative Wilhelm von Schadow in Reaktion auf den Beitritt eines „Berufsrevolutionärs“ mit seinem Austritt aus der Gesell-

⁹² Bernd Kortländer: „...unendlich deutsch und komisch“ Der Malkasten und seine Dichter, in: Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848–1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein Malkasten, Düsseldorf 1998, S. 42–55, S. 42.

⁹³ Ebd., S. 43.

⁹⁴ Ebd., S. 47.

⁹⁵ „Freiligrath werden wir glücklicherweise los, denn er hat einen Theil der Redaktion an der neuen Rheinischen Zeitung übernommen. Er war übrigens bei der dargebrachten Huldigung so total betrunken, daß er anfangs ganz unverständlich gesprochen [hat]“. In dieser Weise äußerte sich Carl Friedrich Lessing in einem Brief an Ludwig Tietz vom 19.10.1848 (publiziert in R.A. Keller: Aus den Revolutionstagen 1848 in Düsseldorf. Unveröffentlichte Briefe des Malers C.F. Lessing, in: Düsseldorfer Nachrichten, Nr. 23./24. vom 14.1.1923), zitiert in: Kortländer: Der Malkasten und seine Dichter (Anm. 92), S. 48.

⁹⁶ Die Auflistung der Künstlernamen unter dem wohl von Johann Peter Hasenclever initiierten Aufnahmeantrag umfasst 14 Namen; s. Kortländer: Der Malkasten und seine Dichter (Anm. 92), S. 48.

⁹⁷ Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15.

⁹⁸ Ebd., S. 15.

schaft gedroht hatte, bat Freiligrath bereits nach zwei Wochen um die „Löschung [...] seines] Namens aus der Liste der Mitglieder“. ⁹⁹ So zumindest geht es aus dem Entwurf zu einem entsprechenden Brief an den Vorstand des Künstlervereins *Malkasten* hervor, doch bleiben die weiteren Geschehnisse im Dunkeln. Wie Kortländer in seinem Aufsatz (wenn auch nur in einer Fußnote) betont, fehlt das Original des Briefes und es bleibt damit unklar, ob er wirklich aus dem Verein ausgeschieden ist und „sein Name gelöscht“ wurde. Die Beiträge wurden weiterhin gezahlt und Wilhelm von Schadow verließ die *Malkasten*-Vereinigung dennoch. ¹⁰⁰ Es wäre also, so vermutet es auch Kortländer, durchaus möglich, dass die Malerfreunde den Dichter mit Erfolg überredeten, Mitglied zu bleiben. ¹⁰¹ Doch war dies nicht von langer Dauer, denn im Mai 1851 verließ Freiligrath die Stadt, um sich ein zweites Mal ins englische Exil zu begeben. In jedem Fall zeigt die Aufnahme des freiheitlich-demokratischen Dichters Ferdinand Freiligrath, dass man in den Anfangsjahren des *Malkastens* vor politischen Spannungen nicht zurückschreckte und grundlegende Auseinandersetzungen nicht scheute.

Dass man in Düsseldorf schließlich auch das berühmteste Werk von Leutze auf die deutsche Politik zu übertragen verstand, lässt ein Gedicht erkennen, dass zur Verabschiedung des beliebten Malers vor seiner Reise nach Amerika im Juli 1851 entstand. Leutze hatte das Gemälde *Washington überquert den Delaware* zu diesem Zeitpunkt bereits in der zweiten Fassung fertiggestellt und nahm es mit auf die Reise in die Vereinigten Staaten:

Hört ihr Leute das Gedichte/ von dem grossen Wasserfluss/ Der in der Naturgeschichte/
Heisst der Delawarius// Dieser fließt im fernen Westen/ Zwischen Amerika und hier/
Und an seinen wüsten Küsten/ Haus't manch graues Ungetier.// Es geschah vor vielen
Jahren,/ Dass ein sich'rer Washington/ Über diesen Fluss gefahren/ Mit viel Pferden und
Kanon!// Und er spricht zu seiner Bande/ In gar grimmig bösem Ton:/ Frisch Gesellen,
seid zu Hande,/ Folget Eurem Washington!// Und man schiffte lustig weiter/ Mit Juch-
heisa didlunde!// Schlug den Feind und sein' Begleiter/ Und Amerika war frei!// Gerade
an demselben Tage/ Kam zur Welt ein kleines Kind,/ Und sieh' da, es war ein Knabe,
Welcher Leutze war genannt.// Dieser kleine Wunderknabe,/ Der das alles hat geseh'n/
Hat mit seiner Künstlergabe/ Dieses Bild gemalt gar schön.// [...]. ¹⁰²

Die irrealen, aber sehr bewusst inszenierten Verschränkungen der geographischen Situation (Delaware als Grenzfluss zwischen Amerika und Deutschland) sowie der Biographien der beiden Männer (Geburt Leutzes am Tag der Delaware-Überschreitung) zielen – so Barbara Groseclose – in großer Eindeutigkeit darauf, die

⁹⁹ Entwurf eines Briefes an den Vorstand der Künstlervereinigung Malkasten, Düsseldorf, 19. Juli 1850, zitiert in: Kortländer: Der Malkasten und seine Dichter (Anm. 92), S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Ekkehard Mai: die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert – Cornelius, Schadow und die Folgen, in: Gerhard Kurz (Hg.): Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850), Düsseldorf 1984, S. 197–238, S. 226.

¹⁰¹ Kortländer: Der Malkasten und seine Dichter (Anm. 92), S. 51, Anm. 6.

¹⁰² Gedicht zu Leutzes Abschiedsfest, Juli 1851, zitiert in Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 65–66, Anm. 36 (englische Übersetzung der Verse S. 37).

(revolutionären) Ereignisse in den Ländern parallel zu setzen und gemeinsam zu betrachten.¹⁰³ Das monumentale Historienbild mit Washington am Delaware – das Leutze in mehreren Versionen schuf und das zudem druckgraphisch reproduziert wurde – kann folglich als Kommentar zu den zeitgenössischen Ereignissen gelesen werden.¹⁰⁴ Wie Joachim Haller vermutet, malte Leutze das Washington-Bild sogar „primär für ein deutsches Publikum, um über die Figur des Freiheitskämpfers Washington [...] seine politische Vision eines Deutschlands mit demokratischer Verfassung und bürgerlichen Freiheitsrechten zu vermitteln.“¹⁰⁵ Das soziale und kulturpolitische Wirken des freiheitlich liberal-demokratischen Malers Leutze bestand nicht nur in der Mitgründung des Düsseldorfer Malkastens im Revolutionsjahr 1848. Bereits 1844 hatte er sich im „Verein der Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hülfe“ engagiert, der als Reaktion auf die zunehmende Verarmung unter den Düsseldorfer Künstlern in der Art eines Versicherungsverein organisiert war.¹⁰⁶ Auch in seiner entschiedenen Unterstützung für die Ehrenmitgliedschaft des revolutionären Dichters Ferdinand Freiligrath demonstriert er sein kulturpolitisches Wirken, indem er die geforderte Gleichsetzung von Malerei und Dichtung auch auf dieser Ebene realisiert. Und ebenso beteiligte sich Leutze nachdrücklich am Aufruf des *Malkastens* 1856 zu einer „ersten Versammlung deutscher bildenden Künstler“ in Bingen am Rhein. Das Treffen mit etwa 160 Teilnehmerin aus ganz Deutschland führte zur Gründung der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“, dem ersten überregionalen Berufsverband für bildende Künstler in Deutschland.¹⁰⁷ Und der Bericht eines Teilnehmers, Friedrich Wilhelm Hackländer, vermag die Freude der Künstler am bunten, kostümierten Auftritt und am Pathos der Schifffahrt einmal mehr eindrücklich vor Augen zu führen:

Der gute alte Vater Rhein, der während seines langen Laufes und vielbewegten Lebens schon eine unendliche Menge von Flaggen und Fahnen aller Art geschaut, sah doch am 2[?]. September einen Wimpel, der ihm, wenn nicht gänzlich fremd, doch gewiß lange nicht mehr zu Gesicht gekommen war – das Künstlerwappen Albrecht Dürers, welches

¹⁰³ Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 66.

¹⁰⁴ Ebd., S. 37.

¹⁰⁵ Joachim Haller: Emanuel Leutze – mehr als ein deutsch-amerikanischer Maler, in: Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 19–24, S. 20.

¹⁰⁶ Der Verein formierte sich ab 1841 als Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe, Wilhelm von Schadow amtierte bis 1852 als dessen erster Vorsitzender, s. Cordula A. Grewe: Wilhelm Schadow (1788–1862). Monographie und Catalogue Raisonné, Bd. 2, (=Inaugural-Dissertation Freiburg i. Br. 1998, Typoscript), Freiburg i. Br. 1998, Bd. 1, S. 96.

¹⁰⁷ Emanuel Leutze gehörte zum „Düsseldorfer Comité“, das 1856 den Aufruf zur „ersten Versammlung deutscher bildender Künstler“ in Bingen am Rhein lancierte. Das Treffen fand im neu erbauten Badehaus als Versammlungsstätte in Bingen vom 28. bis 30. September 1856 statt. Friedrich Wilhelm Hackländer: Erlebtes. 2. Band (F. W. Hackländer's Werke, 25 Bde.), 1860, Kapitel 5, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/erlebtes-zweiter-band-3875/5> [letzter Zugriff am 11.12.19].

die Künstlergesellschaft „Malkasten“ für heute angenommen, auf dem Hauptmast eines der stattlichen Rheindampfer aufgehängt hatte und unter dessen Schutze eine beträchtliche Menge Künstler den Rhein hinauf fuhren, um in Bingen zu tagen.¹⁰⁸

Gab es also in kunstästhetischer Hinsicht enge Verbindungen von Malerei und Poesie an der Düsseldorfer Malerschule, die Leutzes Darstellung einer gemeinsamen Bootsfahrt von Tizian und Ariost als Emblem einer positiven Allianz der Künste deuten lassen können, so mag uns die enge Vertrautheit von Dichter und Maler in den Booten auf der Lagune vor Venedig auch wie eine Anspielung von Leutze auf das sozialpolitische Zusammenwirken der Künstler – Maler wie Dichter – in den bewegten Zeiten in Deutschland erscheinen. Dabei erscheint der Zusammenhalt verschiedener Künstler, Dichter, Musiker, Maler, verschiedener Generationen, Frauen und Männer in den Booten auf der Lagune wie ein positives und ruhiges Gegenbild zu dem heldischen Washington im stürmischen Eismeer und wirft – als programmatisches Bild der *Malkasten*-Vereinigung – ein positives Licht auf die Gelassenheit, Feierfreude und Verbundenheit der Künstler als Grundlage für das kreative und künstlerische Schaffen (nicht nur) der Düsseldorfer Künstlervereinigung.

Doch weder die idyllische Vision einer Künstlerverbundenheit im Abendlicht, noch der Appell, den Leutze durch sein Washington-Gemälde „an seine deutschen Mitbürger [richtete], auch in hoffnungsloser Situation nicht von den revolutionären Ideen abzulassen und selbst in verzweifelter Lage dafür weiterzukämpfen“¹⁰⁹ schufen Grundlagen, die den Maler in Deutschland hätten halten können. Ausschlaggebend für seinen Aufbruch im Winter 1858/59 waren aber die negativen Reaktionen auf ein weiteres Gemälde. Darin hatte Leutze ein Heldenbild geschaffen, das der deutschen Gesellschaft der damaligen Zeit nicht angemessen erschien: 1857 stellte er in einem monumentalen Gemälde (152 × 214 cm) mit dem Titel *Rückkehr Friedrichs II. von Küstrin* den Moment dar, in dem der Kronprinz und spätere Preußenkönig nach Jahren der Gefangensetzung durch seinen Vater, den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I., an den Hof nach Berlin zurückkehrt.¹¹⁰ Wenig heldenhaft in den Augen der damaligen Öffentlichkeit kniet Friedrich zu Füßen seiner Mutter und wendet sich demonstrativ von dem militärischen und autoritären Vater ab, der seinen Fluchtversuch mit der Hinrichtung seines Freundes und einer mehrmonatigen Haft in der Festung Küstrin bestraft hatte. Bildwürdig erschien dem Maler die von aufrechtem Willen jenseits blinden Gehorsams und ebenso von starken Gefühlen getragene Haltung des jungen Helden, der als Friedrich der Große in die Geschichte eingehen sollte. Während man das Werk in Deutschland als unpassend für eine bedeutende Persönlichkeit wie Friedrich II. ablehnte, lobte man von amerikanischer Seite immerhin die Pracht der schillernden

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ So die Deutung von Joachim Haller (Haller: Leutze – mehr als ein deutsch-amerikanischer Maler [Anm. 105], S. 20.

¹¹⁰ Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 55 und S. 90, Nr. 77. Das Gemälde, das ohne Auftraggeber entstand, ist verschollen oder zerstört.



Abb. 19: Fotografie von Emanuel Leutzes Gemälde „Rückkehr Friedrichs II. von Küstrin“ von 1857, 20,8 × 29,6 cm, Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger

Farben: „[Leutze] has not an equal [as a colorist] on the continent – probably not in the world“; und auch im Londoner *Art Journal* fand die Schönheit von „Leutzes Farbpalette“ besondere Erwähnung.¹¹¹ Das Gemälde wurde (im Krieg) zerstört, erhalten ist nur eine durch mehrere Knicke beschädigte Fotografie (Abb. 19) aus dem Nachlass seines Freundes Julius Erhard, die auf der Rückseite in der Handschrift des Malers außer der Signatur den Titel *Friedrichs II. Rückkehr von Küstrin* trägt.¹¹² Neben diesem Foto schickte Leutze im Oktober 1858 einen Brief an den ebenfalls republikanisch gesinnten Freund, in dem er in eindrücklichen Worten die Gründe für seine Abreise nach Amerika erklärt: „... in Deutschland blühen meine Rosen doch mal nicht. Ich bin zu viel Amerikaner, Republikaner, als dass ich dazu geeignet wäre, für die deutschen Großen zu malen.“ In diesem Zusammenhang kommt er auch auf die Ablehnung seines Gemäldes in Berlin zu sprechen: „Rein menschlich zu sein, ist ihnen nicht genug. Sie wollen nur als Heroen, als übermenschlich

¹¹¹ Ebd., S. 55.

¹¹² Boosen (Hg.): Leutze Leben und Werk (Anm. 1), S. 100, Nr. 45. Nach schriftlicher Mitteilung von Monika Boosen (Direktorin des Museums in Schwäbisch Gmünd) vom 17.12.19 sind sowohl der Titel als auch der Name in der Handschrift von Leutze ausgeführt. Das geknickte Foto in delikatem Zustand ist auf einen Karton montiert, so dass die Rückseite nicht digital erfasst werden kann.

dargestellt sein ...“.¹¹³ Ganz offensichtlich reflektierte der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze das Thema des „Heldenbildes“ in weit größerem Ausmaß, als es der Blick ausschließlich auf sein berühmtestes Gemälde mit *George Washington am Delaware* erkennen lassen würde: Seine ‚anderen‘ Helden sollten nicht in Vergessenheit geraten.

¹¹³ „... und wünschen doch Gegenstände, in welchen sie mehr tierische als göttliche Eigenschaften entfalten. Wenn ich es auch als Weltmensch übers Herz bringen kann, zu schmeicheln, das heißt, nur die schönste Seite zu sehen, so kann ich mich als Historiker doch nie dazu bequemen, Lügen zu verewigen ...“, Leutze im Brief aus Düsseldorf an Julius Erhard, Oktober 1858, transkribiert in: Ernst Kratz (Hg.): Emanuel Leutze 1816–1868. Bildnisse und Zeichnungen (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd), Schwäbisch Gmünd 1968, o. S. Einen Abschiedsgruß schickt Leutze an Erhard im Januar 1859, er erreicht Boston noch im gleichen Monat, s. Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 13.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 u. Abb. 19: Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger; Abb. 2: in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert*, (Ausstellungskatalog Düsseldorf/ Bielefeld 1976) Düsseldorf 1976, Kat. Nr. 105; Abb. 3: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; gift of Joe L. & Barbara B. Albritton and Robert H. & Clarice Smith, and Gallery purchase; Abb. 4: © Stadtmuseum Düsseldorf B 406; Abb. 5: in: Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848-1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein Malkasten, Düsseldorf 1998, S. 21; Abb. 6: in: Max Tauch: *Das Preisbild des Düsseldorfer Malkastens für den Neusser Männergesangverein*, in: *Neusser Jahrbuch*, 1969, S. 112-118., S. 16; Abb. 7: in: Barbara S. Groseclose: *Emanuel Leutze, 1816-1868: Freedom Is the Only King*, Washington 1975, S. 94, Kat. Nr. 95; Abb. 8: in: Thomas Ludewig: *Wein, Weib und Gesang. Das Preisbild von 1854 für den Neusser Männer-Gesangverein und die Künstlerfest des Düsseldorfer Malkastens*, in: *Novaesium/Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte*, 2008, S. 145-162, S. 148; Abb. 9: in: Marco Paoli: *Lo specchio del Rinascimento. Novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto*, Lucca 2015, Abb. 7, S. IX.; Abb. 10: Online Ressource, Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas Kirchner (et al.), 2008–2012, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-593> [letzter Zugriff: 06.03.2019].; Abb. 11: in: *Illustrierte Zeitung* (Nr. 1188) 7. April 1866, S. 235, Stich nach Zeichnung von Carl Huth: *Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen* (S. 236); Abb. 12: in: Anna Finocchi (Hg.): *Federico Faruffini. Un Pittore tra Romanticismo e Realismo*, (Ausstellungskatalog Mailand) Mailand 1989, Kat.-Nr. 52; Abbildungen 13 (S. 14) und 14 (S. 15): in: Sabine Schroyen (Hg.): *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*, (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Archivhefte 34), Düsseldorf 2001; Abbildungen 15 (S. 87, Kat.-Nr. 62-2), 17 und 18 (S. 82, Kat. Nr. 54 und 55): in: Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, Bd. 2, Düsseldorf 2011; Abb. 16: in: „Über Land und Meer“ (deutsche illustrierte Zeitung, Nr. 48, S. 945) Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10943-944-2, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/6689940> (02.01.2020)

„Meine Siege auf Schnitzler“

Auernheimers ambivalente Dichter-Heroisierung in der Wiener Moderne

Barbara Beßlich

Franz Blei charakterisierte in seinem *großen Bestiarium der Literatur* (das satirisch die Dichter der Klassischen Moderne lexikographisch als seltsame Tiere und Gestalten porträtierte) den österreichischen Schriftsteller und Redakteur der *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer (1876–1948) folgendermaßen: „AUERNHEIMER ist der Name eines Jockeis, der am häufigsten den Schnitzler geritten hat. Derzeit gibt er Tips in der Neuen Freien Presse.“¹ Die insinuierte poetische Abhängigkeit Auernheimers von Arthur Schnitzler verstärkte Blei dann noch einmal in den *Quellschriften des Bestiariums*, die eine Bibliographie mit von Blei frei ausgedachter Primärliteratur zusammenstellen. Dort findet sich auch der fingierte Titel „*Auernheimer, R. Meine Siege auf Schnitzler. Erinnerungen eines Achtzigjährigen. Wiener N.F.P. Nr. 2760ff*“.² Blei verbildlicht Schnitzler hier zu einem Jungwiener Pegasus für nachgeborene Autoren der Wiener Moderne. Zugleich macht er in seiner lakonischen Mythenreminiszenz deutlich, dass es sich bei diesem Auernheimer nicht um einen literarischen Hobbyreiter handelt, sondern um einen Berufsschriftsteller, der als poetischer „Jockey“ symbolische Siege auf dem literarischen Feld mit seinem Schnitzler errungen hat und als literaturkritischer Buchmacher in der *Neuen Freien Presse* immer noch von seinen Kenntnissen und Erfahrungen finanziell profitiert.

Während der Autor Auernheimer lange weitgehend in Vergessenheit geriet,³ war der promovierte Jurist seinerzeit ein einflussreicher Journalist und angesehener Theaterkritiker gewesen, erster Präsident (und danach Vizepräsident) des österreichischen PEN-Clubs von 1923 bis 1938. Als Randgestalt der Wiener Moderne und

¹ Franz Blei: *Das große Bestiarium der Literatur*, Berlin 1924, S. 18.

² Ebd., S. 381.

³ Der 2019 verstorbene Donald G. Daviau hat als (Teil-)Nachlassverwalter über Jahrzehnte die Auernheimer-Forschung monopolisiert; vgl. Donald G. Daviau: Raoul Auernheimer – in Memoriam, in: *Modern Austrian Literature* 3, 1970, S. 7–21. Ders.: *Literary and Personal Responses to the Political Events of the 1930s in Austria*. Stefan Zweig, Raoul Auernheimer, and Felix Braun, in: Kenneth Segar/John Warren (Hg.): *Austria in the Thirties*, Riverside 1991, S. 118–150. Ders.: *Raoul Auernheimer's Life and Works in Exile*, in: Joseph P. Strelka (Hg.): *Lyrik, Kunstprosa, Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Tübingen u. a. 2004, S. 195–213. Ders.: „Schönheit war alles und Politik herzlich wenig“. The Role of Raoul Auernheimer in the Literary Scene of Vienna from 1918–1938, in: Primus-Heinz Kucher (Hg.): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38, Bielefeld 2011, S. 475–492.

spät zum Jungen Wien Dazugestoßener war er aber auch literarisch engagiert.⁴ Auernheimer galt als Bewunderer Schnitzlers und wurde immer wieder, wie bei Blei, als leichtgewichtiger Schnitzler-Epigone abgetan. Der Großcousin Theodor Herzls wurde 1938 ins Konzentrationslager nach Dachau verschleppt, von wo er durch Intervention von Emil Ludwig und dem amerikanischen Generalkonsul 1939 über Triest ins Exil nach New York entkam.⁵ Er starb in den USA 1948 mit 71 Jahren.

Franz Bleis Spott aus den 1920er Jahren über den Schnitzler-Imitator Auernheimer ist nicht originell, sondern repetiert seinerseits Zuschreibungen, mit denen Auernheimer sich seit seinem literarischen Debüt auseinandersetzen musste. So hielt Arthur Schnitzler bereits 1905 in seinem Tagebuch fest:

O. [i.e. Olga Schnitzler] erzählte mir auf dem Spazierg., dass in der Woche eine Novelle von Auernheimer stehe, in der er sich – wie ihr vorkam offenbar über mich lustig mache;– durch innere Fälschung meines Wesens, bei Beibehaltung äußerer Kennzeichen. Die „Jungen“ – und ich. – A. (der nicht ohne Begabung ist) gehört zu denen, die wüthend sind, dass sie als „unter meinem Einfluss stehend“ betrachtet werden. . . Ich erinnere mich dass ich ihm vor ein paar Monaten schreiben wollte, es ginge jedem zu Beginn so – die ersten Kritiken über mich behandelten mich als Copist der Gyp. – Nun ist's mir ganz lieb, dass ich ihm nicht geschrieben habe.⁶

Schnitzler liefert hier *en passant* eine Skizze zur allmählichen feuilletonistischen Erfindung und Emanzipation eines Original-Schriftstellers aus dem literaturkritischen Vergleich heraus, präfiguriert Harold Blooms Literaturtheorie der Einflussangst,⁷ macht darauf aufmerksam, dass das Junge Wien keine einheitliche Grup-

⁴ Die Festschrift zum 70. Geburtstag Ferdinand von Saars gruppiert 1903 Auernheimer erstmals zu den übrigen Autoren des Jungen Wien (hier vertreten durch Peter Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Arthur Schnitzler und Paul Wertheimer); vgl. Richard Specht (Hg.): Widmungen. Zur Feier des siebzigsten Geburtstages Ferdinand von Saars [sic], Wien 1903.

⁵ Zur Exilzeit vgl. die Studien von Lennart Weiss: In Wien kann man zwar nicht leben, aber anderswo kann man nicht leben. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer, Uppsala 2010. Donald G. Daviau: Raoul Auernheimers Beitrag für Österreich im amerikanischen Exil und in der Zeit des Wiederaufbaus, in: Jörg Thunecke (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945, Wuppertal 2006, S. 13–33. Ders.: Raoul Auernheimers Exillyrik – Die Dokumentation des Leidensweges eines exilierten Schriftstellers, in: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit, Amsterdam 1998, S. 141–156. Jeffrey B. Berlin: „War unsere [KZ] Gefangenschaft ein Einzelfall, etwas Monströs-Zufälliges oder war sie die natürliche Folge natürlicher Gegebenheiten?“ The Unpublished Exile Correspondence between Heinrich Eduard Jacob and Raoul Auernheimer (1939–1943), in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 49, 1999, S. 209–239. Raoul Auernheimer: Erzählen heißt, der Wahrheit verschworen sein. Kommentierte Edition der deutsch- und englischsprachigen Fassung des bisher unveröffentlichten KZ-Berichts *Die Zeit im Lager – Through Work to Freedom*, hg. von Patricia Ann Andres, Frankfurt a. M. 2010.

⁶ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. April 1905, in: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1991, S. 129.

⁷ Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1997.

pe gleichaltriger Autoren war, sondern generationell gestaffelt und in Konkurrenz zueinanderstehend und verweist zudem mit „der Gyp“ auf eine bisher von der Forschung nicht beachtete internationale Traditionslinie für Schnitzlers Œuvre.⁸ Die vom Ehepaar Schnitzler inkriminierte „Novellette von Auernheimer“ ist bisher unbekannt geblieben. Evelyne Polt-Heinzl und Carsten Tergast haben überlegt, in welchem literarischen Text sich Auernheimer wohl über Schnitzler lustig macht und fälschlicherweise auf Auernheimers Einakter *Karriere* (1904) und seine Novelle *Lebemänner* (1903) getippt.⁹ Dabei gibt Schnitzler in seinem Tagebuch sehr genau den Hinweis auf den Publikationsort von Auernheimers Erzählung *Der Dichter*, die in der Berliner Zeitschrift *Die Woche* am 1. April 1905 erschien,¹⁰ einen Tag bevor Olga Schnitzler ihren Mann beim Spaziergang auf den Text aufmerksam machte.

Vorliegende Studie möchte im Folgenden das Verhältnis von Auernheimer zu Schnitzler beleuchten als eine ambivalente Dichter-Heroisierung und zeigen, wie Auernheimer Schnitzler im Feuilleton zum Vorbild einer österreichischen Schriftsteller-Generation idealisiert. Diese Heroisierung ist keinesfalls selbstlos, sondern strategisch, denn indem er Schnitzler zum literarischen Genie erklärt, attestiert sich Auernheimer indirekt gleichzeitig, ästhetisch auf das ‚richtige Pferd‘ gesetzt zu haben, denn seine frühen Novellen orientieren sich in der Tat in Sujets und narrativer Umsetzung am Frühwerk Schnitzlers.¹¹ Man könnte hier umgangssprachlich

⁸ Mit der unter dem Pseudonym „Gyp“ schreibenden französischen Salonschriftstellerin Sibylle Gabrielle Riquetti de Mirabeau (1849–1932) verbindet Schnitzlers Werk das Interesse an der Psychologie (etwa in Gyps Roman *Obél... Les psychologues!* [1889]) und das Thema der geheuchelten Liebe. Die Gyp wie auch Schnitzler haben ein ganzes Repertoire an zeitprägenden Figuren entworfen, denen man im einen wie im anderen Fall auch Typenhaftigkeit vorgeworfen hat. Dass die Gyp nicht nur Schnitzler, sondern auch Anatole France beeinflusst hat, zeigt Peter Stolz: Transformationen der Lebenswelt – Metamorphosen der Romanwelt. Anatole Frances frühes Romanwerk (1879–1895). Ein Beitrag zur intertextuellen Erzählforschung, Tübingen 1992, S. 149–153.

⁹ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Auernheimer, Raoul, in: litkult1920er, <https://litkult1920er.aau.at/portraits/auernheimer-raoul/> [letzter Zugriff am 29.10.2019]. Carsten Tergast: Kritiker, Literat und Zeitgenosse: Raoul Auernheimer, Multitalent der Wiener Moderne, in: zvb.blog, <http://blog.zvb.com/2007/04/18/raoul-auernheimer-kritiker-literat-wiener-moderne/#more-157> [letzter Zugriff am 03.05.2016]; die Lang-Version des Textes von Tergast, in der er auf Auernheimers *Lebemänner* hinweist, ist online derzeit nicht verfügbar. Wie Polt-Heinzl auf die Idee kommt, ein Drama als möglichen Text zu benennen, obwohl im Tagebuch ja eindeutig von einer „Novellette Auernheimers“ die Rede ist, erschließt sich mir nicht. Vgl. Raoul Auernheimer: *Lebemänner*. Novelle, Wien/Leipzig 1903. Ders.: *Karriere*. Ein Zwischenspiel, in: *Die Wage*. Eine Wiener Wochenschrift 7.1, 1904, S. 465–470.

¹⁰ Raoul Auernheimer: *Der Dichter*. Skizze, in: *Die Woche* 7.13, 1905, 1. April 1905, S. 361–363. Im Folgenden wird diese Erzählung mit eingeklammerten Seitenzahlen im Fließtext zitiert.

¹¹ So ließe sich etwa Auernheimers Leutnantsnovelle *Ein Konjunktiv* (in: Raoul Auernheimer: *Rosen, die wir nicht erreichen*, Wien/Leipzig 1908, S. 171–190) thematisch rückbeziehen auf *Lieutenant Gustl*. Auch formal finden sich Anknüpfungen, etwa wenn Auernheimer mit Tagebuchnovellen experimentiert, um wie Schnitzler (etwa in *Der Andere*. *Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen*) das Erzählen zu subjektivieren, in der dem Band den Titel gebenden Novelle *Rosen, die wir nicht erreichen*. (*Aus dem Tagebuch eines Studenten*), in: Ebd., S. 17–36.

vielleicht (wenn es nicht so despektierlich klänge) von einer ‚schmarotzenden Heroisierung‘ sprechen, die den Anderen lobt, um selbst am Ruhm Anteil zu erhalten. So befördert Auernheimers Dichterlob auch die Ausweitung von Schnitzlers Individualstil zu einem narrativen Gruppenstil, an dem um die Jahrhundertwende neben Auernheimer auch Felix Salten partizipiert. Während Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmanns und Leopold von Andrians Erzählweisen in der Wiener Moderne eher anderen Vorbildern folgen, orientieren sich Salten und Auernheimer in ihren erzählerischen Anfängen oftmals an Schnitzler.¹² Gleichzeitig fällt aber bei Auernheimer auch eine Diskrepanz zwischen feuilletonistischem Dichterlob und fiktionalen Distanzierungsbemühungen auf, und das soll hier exemplarisch gezeigt werden an jener kurzen Auernheimer-Erzählung *Der Dichter* (1905).

Die Darstellung gliedert sich in drei Teile: Zu Beginn werden Auernheimers lobende Schnitzler-Feuilletons gemustert und erläutert, wie der 14 Jahre jüngere Auernheimer sich literaturkritisch am Vorbild Schnitzler abarbeitet. Ein zweiter Teil fragt danach, inwiefern sich in diesen expositorischen Texten nicht auch immer wieder Misstöne finden, die Absetzungs- und Überwindungstendenzen erkennen lassen. Heroisierung verwandelt sich in Einflussangst und Ärger, dass die späteren Jungwiener „als unter [Schnitzlers] Einfluss stehend betrachtet werden“.¹³ In der Darstellung dieser Transformation von Bewunderung in Ablösung folgt die vorliegende Studie dankbar den methodischen Überlegungen Achim Aurnhammers zur Herausbildung eines expressionistischen Gruppenstils: Dem Geschmackswechsel wurde dort durch *imitatio* und *aemulatio*-Gebärden präludiert, bevor durch Parodie die Vorgänger-Generation stilistisch überwunden wurde.¹⁴ Hier bei Auernheimer liegt allerdings das zeitliche Verhältnis von Spott und Lob anders: Die fiktionale Travestie steht zu Beginn. Auernheimer versucht, sich fiktional verschlüsselt und literatursatirisch vom Vorbild freizuschreiben, während er faktual weiterhin Huldigungsgesten vollführt, die allerdings im Verlauf der Jahre immer halbherziger ausfallen. Der dritte Teil stellt Auernheimers Novелlette erstmals vor, die hier sowohl als Personalsatire auf Schnitzler als auch als komische Travestie und intertextuelle Antwort auf Schnitzlers Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901) perspektiviert werden soll.

¹² Zu Saltens Orientierung an Schnitzler vgl. Michael Gottstein: Felix Salten (1869–1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne, Würzburg 2007, S. 17–58.

¹³ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. April 1905 (Anm. 6), S. 129.

¹⁴ Achim Aurnhammer: Verehrung, Parodie, Ablehnung. Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne, in: Cahiers d’Études Germaniques 24, 1993, S. 29–50.

1. Der Dichter-Heros im Feuilleton

Auernheimer hat als Redakteur und Theaterkritiker der *Neuen Freien Presse* die Literatur der Autoren des Jungen Wien seit 1906 journalistisch begleitet und einem größeren österreichischen, bildungsbürgerlichen Publikum sorgsam aufbereitet. Hofmannsthals Werken widmete er 22 Artikel,¹⁵ Arthur Schnitzler bedachte er zwischen 1908 und 1932 mit 24 Feuilletons. In dem huldigenden Essay zum 50. Geburtstag Schnitzlers feiert Auernheimer den Jubilar als „bedeutende[n] Dramatiker und hervorragende[n] Erzähler“, „geradezu den repräsentativen Schriftsteller Oesterreichs“.¹⁶ Im Essay zum 60. Geburtstag vergleicht er den Dramatiker Schnitzler mit Ibsen und den Erzähler Schnitzler mit Goethe und legitimiert diesen rühmenden Vergleich so: „Goethe und Ibsen, das klingt fast vermessen. Aber wer so viel Geist besitzt wie Arthur Schnitzler, der weiß auch, daß es ein Verbundensein im Geistigen gibt, das mit Verbindung so wenig wie mit Verbindlichkeit zu tun hat“.¹⁷ Dieses Lob bleibt einigermassen inhaltsleer, und man gewinnt den Eindruck, dass das Name-Dropping der Größten der Großen hier auch von der konkreten Argumentation entbinden soll. Was genau Schnitzlers Schreiben mit Ibsens Dramatik und Goethes Erzählwerk verknüpft, bleibt nebulös, unausgesprochen und der Phantasie des Lesers überlassen.

Auernheimer akzentuiert dann besonders die Herkunft des Dichters aus dem Mediziner-Milieu und benennt das Wartezimmer des Vaters als den eigentlichen Inspirationsraum des jungen Schnitzler: „Der Vater war nicht nur Arzt, sondern Theaterarzt, und so wurde wahrscheinlich das noch schweifende Talent des Sohnes frühzeitig von der Bühne fixiert“.¹⁸ Tod und Krankheit als Themen von Schnitzlers Werk bindet Auernheimer dann aber nicht an den Arztberuf, sondern an die hypochondrische Disposition Schnitzlers zurück: „Die Melancholie ist die Krankheit der großen Männer [...], und Hypochondrie gibt es auch unter den Juristen, nicht nur unter den Medizinern“.¹⁹ Schon früh erhofft sich Auernheimer von Schnitzler eine Erneuerung des deutschen Lustspiels und feiert dann *Professor Bernhardi* (1912) als „meisterhafte Komödie“, die nicht den Weg „vom Lachen zum Zorn, sondern erfreulicherweise vom Zorn zum Lachen“ gewählt habe.²⁰ Am *Reigen* (1900) begeistert ihn die Dialogführung.²¹

¹⁵ Aufgelistet bei Donald G. Daviau: The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer, in: *Modern Austrian Literature* 7.3/4, 1974, S. 209–301, hier S. 229–230.

¹⁶ Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzler, in: *Neue Freie Presse*, 12. Mai 1912, S. 1–3, hier S. 1.

¹⁷ Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzler zum sechzigsten Geburtstag, in: *Neue Freie Presse*, 14. Mai 1922, S. 1–3, hier S. 3.

¹⁸ Auernheimer: Arthur Schnitzler (Anm. 16), S. 2.

¹⁹ Ebd., S. 3.

²⁰ Raoul Auernheimer: *Professor Bernhardi*. Erstaufführung am Deutschen Volkstheater, in: *Neue Freie Presse*, 24. Dezember 1918, S. 1–3, hier S. 1.

Dem gesamten Jungen Wien attestiert Auernheimer eine Nähe zu Flauberts sezierendem Erzählen,²² und er betont in seinen Schnitzler-Artikeln immer wieder die intertextuelle Disposition von dessen Werk und stellt es in einen internationalen Kontext. Hier werden nun Auernheimers Textbeobachtungen präziser und vermögen vielleicht sogar, den heutigen Intertextualitätsforschungen zu Schnitzler noch Anregungen zu vermitteln. Auernheimers Hinweis auf das intertextuelle Schreiben Schnitzlers ist dabei nicht als Vorwurf der ästhetischen Abhängigkeit formuliert, sondern durchaus als Ausweis eines polyglotten und weltgewandten Kosmopolitismus jenseits einer rein österreichischen Tradition konzipiert: So vergleicht Auernheimer die Romanexposition von *Der Weg ins Freie* (1908) mit dem Beginn von Alphonse Daudets Pariser Sittenroman *Sappho* (1884),²³ misst die Protagonistin von *Liebelei* (1895) an Figurenkonzeptionen in Lafcadio Hearn's Novelle *Haru* (1905, auf deutsch), Rudyard Kiplings Erzählung *Lispeth* (1886) und Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly* (1904),²⁴ bindet Schnitzlers Komödie *Fink und Fliederbusch* (1917) dramenästhetisch zurück an Gustav Freytags *Journalisten* (1852) und Émile Augiers *Les fils des Giboyer* (1862) und bezieht den Handlungsablauf im *Reigen* (1900) transgenerisch auf die *Liaisons dangereuses* (1782) von Choderlos de Laclos.²⁵

Zum 60. Geburtstag würdigt Auernheimer 1922 Schnitzlers Schriften der letzten zehn Jahre und hebt die Dichte der Evokationen Casanovas hervor, der nicht nur der titelgebende Antiheld der Novelle *Casanovas Heimkehr* (1918) ist, sondern auch den Liebhaber der *Schwester* (1919) darstellt und modernisiert in der Figur des Schauspielers Herbot in der *großen Szene* (1915) wieder auftaucht.²⁶ Intratextuell führt Auernheimer diese Figur zurück auf das Frühwerk Schnitzlers, wenn er ausführt: „Casanova, so wie ihn der reife Schnitzler auf verschiedenen Lebensstufen und in verschiedenen Verhüllungen sieht, ist nichts anderes als der ins Große stilisierte Anatol.“²⁷

²¹ Vgl. Raoul Auernheimer: Schnitzlers „Reigen“ auf der Bühne, in: Neue Freie Presse, 2. Februar 1921, S. 1–3, hier S. 2.

²² „Was man vor zwanzig Jahren die Wiener Schule nannte, und was sich seither daraus entfaltet hat, das ist zum nicht geringen Teile eine Ausstrahlung Flauberts. Die Häupter dieser Schule: Hofmannsthal, Wassermann, Beer-Hoffmann [sic], der junge Schnitzler und so viele andere sind durch das Medium Flaubert hindurchgegangen, bevor sie zu sich selbst gelangten“ (Raoul Auernheimer: Ein Wort über Flaubert. Anlässlich seines hundertsten Geburtstages, in: Neue Freie Presse, 11. Dezember 1921, S. 1–3, hier S. 1).

²³ Vgl. Raoul Auernheimer: Der Weg ins Freie, in: Neue Freie Presse, 3. Juni 1908, S. 1–3, hier S. 2.

²⁴ Vgl. Raoul Auernheimer: „Liebele“ und „Komtesse Mizzi“. (Zur Erstaufführung am Deutschen Volkstheater), in: Neue Freie Presse, 10. Januar 1909, S. 1–3, hier S. 2.

²⁵ Vgl. Raoul Auernheimer: Arthur Schnitzlers neue Komödie, in: Neue Freie Presse, 15. November 1917, S. 1–3, hier S. 1; Ders.: Schnitzlers „Reigen“ auf der Bühne (Anm. 21), S. 2.

²⁶ Vgl. Auernheimer: Arthur Schnitzler zum sechzigsten Geburtstag (Anm. 17), S. 2.

²⁷ Ebd.

2. Zweifelhaftes Lob und generöse Distanzierungen

Anlässlich der Verleihung des Grillparzer-Preises an Schnitzler im Jahr 1908 vergleicht Auernheimer (den bereits drei Mal mit dem Preis ausgezeichneten) Gerhart Hauptmann mit Schnitzler und kommt gelegentlich zu (für Schnitzler) nicht restlos schmeichelhaften Gegenüberstellungen, wenn er etwa wertet: „Hauptmann ist zweifellos die größere Natur und Schnitzler der feinere Intellekt“.²⁸ Zur Erstaufführung der *Komtesse Mizzi* (1908) am Deutschen Volkstheater 1909 blickt Auernheimer noch einmal zurück auf die *Liebelei* (1895) und kennzeichnet das Drama als „dieses schlanke, schwächliche, beim ersten Anschauen etwas dürftige Stück“.²⁹ Zwar sind solche Aussagen gebettet zwischen warm würdigenden Worten, aber dennoch bleiben sie auffällig. Selbst in den huldigenden Essay zum 50. Geburtstag schleichen sich 1912 völlig überflüssige Ausschlussmanöver aus der ersten Reihe der Weltliteratur: „In die Schneeregion der zeitlosen Literatur ragt sein vorderhand noch blonder Scheitel nicht hinein, aber ein großer Schriftsteller seiner eigenen Zeit zu sein, ist auch etwas, ist vielleicht alles, und diesen Ehrenplatz wird man Schnitzler nicht abstreiten können“.³⁰ Litotische Verdrehungen und meiosische Piouetten, correctio-Formeln und relativierende „Vielleichts“ dokumentieren, wie schwer sich Auernheimer damit tut, uneingeschränkt zu loben.

Ende der 1920er Jahre trägt Frieda Pollack Schnitzler die Verstimmung Auernheimers zu, immer noch als Epigone Schnitzlers zu gelten und von ihm persönlich vernachlässigt zu werden. Im Tagebuch notiert Schnitzler ziemlich ausführlich:

Kolap berichtet von Auernheimer, der sich gekränkt über mich äußert; er sei weiter mein Verehrer etc.; – aber nun sei er auch um 50; – man höre auf „Jünger“ zu sein; – wenn einem Gefühl (oder dgl.) so wenig erwidert werde, werde man müd; immer melde er sich; nie rufe ich ihn u.s.w. u.s.w. Im wesentlichen stimmt es [...]. Dass ich ihn in der letzten Zeit nicht zurückgeladen habe (nachdem ich bei ihm mit Tristan Bernard und mit Claude Farrère zusammen war), nimmt er mir gesellschaftlich mit Recht übel; aber das „Hausführen“ ohne Hausfrau macht mir nun einmal wenig Spass.³¹

²⁸ Raoul Auernheimer: Der Umschwung, in: Neue Freie Presse, 26. Januar 1908, S. 1–3, hier S. 2. Zum zeitgenössischen Vergleich von Hauptmann und Schnitzler vgl. Achim Aurnhammer: „Wenn ich was könnte [...] und wenn der Hauptmann gescheidt wär“. Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann, in: Tim Lörke u. a. (Hg.): Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift Peter Sprengel, Würzburg 2014, S. 111–126.

²⁹ Auernheimer: „Liebelei“ und „Komtesse Mizzi“ (Anm. 24), S. 2.

³⁰ Auernheimer: Arthur Schnitzler (Anm. 16), S. 1.

³¹ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 19. März 1927, in: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1927–1930, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997, S. 30–31. Schnitzler vermutet in diesem Tagebucheintrag auch, dass Auernheimer sich möglicherweise in Schnitzlers seltsamen *Diagrammen* (wahrscheinlich in der Figur des Literaten und/oder des Feuilletonisten) porträtiert gesehen hat. Vgl. hierzu auch den Brief von Auernheimer an Schnitzler vom 14. Februar 1927

Auernheimers Enttäuschung, von Schnitzler gesellschaftlich links liegen gelassen worden zu sein, hat sich möglicherweise in dieser Zeit vertieft, und es scheint immerhin möglich, dass seine detaillierte und etwas mäkelige Rezension von Schnitzlers letztem Roman *Therese* (1928) ein Jahr später auch noch etwas mit diesem beleidigten Gefühl, zu Unrecht nicht beachtet zu werden, zu tun hat. Die Rezension der *Therese* schließt mit dem generösen und von oben herab formulierten Satz: „Man kann das Thema des Gouvernantenromans nicht großmütiger umschreiben, als Schnitzler es in diesen Zeilen tut, und so scheidet man am Ende seiner ergreifenden Erzählung mit einem leisen Bedauern, daß der Dichter den Roman, den er umschreibt, nicht auch geschrieben hat“.³² Dieses Urteil, dass Schnitzler seinen (ihn so viel Mühe kostenden) Roman lediglich „um-“, aber nicht „geschrieben“ habe, führte natürlich bei Schnitzler zu Missmut, den er auch in einem Brief an Auernheimer artikulierte, woraufhin Auernheimer wiederum wortreich erläuterte, wie er das denn nun so gemeint habe.³³ Man vertrug sich wieder, aber Verstimmungen blieben doch auf beiden Seiten.

Schließlich erinnerte sich Auernheimer in seinen im amerikanischen Exil verfassten autobiographischen Notizen noch einmal zurück an seine Begegnungen mit Arthur Schnitzler im Wien des frühen 20. Jahrhunderts. Zwar schwärmt er dort noch ostentativ: „Meine persönliche Beziehung zu Schnitzler gehört zum Besten, was mir das Leben vergönnt hat“,³⁴ und zitiert auch sich selbst bestätigend einen alten heroisierenden Huldigungsbrief: „Ich könnte nicht drei Schriftsteller nennen, denen ich so viel zu danken hätte wie Ihnen, und nicht einen, dem ich, was ich ihm verdanke, lieber verdanke“.³⁵ Gleichzeitig mischt sich in die Erinnerung an die Jahrhundertwende aber ein intertextuell nur leicht camoufflierter Spott. Auernheimer schildert Schnitzlers Äußeres in seiner Autobiographie wie folgt:

Schnitzler war, als ich ihn kennenlernte, etwas über vierzig Jahre alt. Aus dem ärztlichen Stand hervorgegangen, sah er, wie die meisten Ärzte jenes Zeitalters, weniger wie ein Arzt aus als wie ein Maler, und wenn Maler, dann Van Dyk. Seine Personenbeschrei-

und die Antwort von Schnitzler tags darauf in: Donald G. Daviau/Jorun B. Johns (Hg.): *The Correspondence of Arthur Schnitzler and Raoul Auernheimer. With Raoul Auernheimer's Aphorisms*, Chapel Hill 1972, S. 64–66. Zu diesen späten Diagrammen in Schnitzlers *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat* vgl. auch Cristina Fossaluzza: *O du mein Österreich. Kritik an der Kulturkritik in Schnitzlers Komödien-Projekt*, in: Barbara Besslich/Cristina Fossaluzza unter Mitarbeit von Tillmann Heise/Bernhard Walcher (Hg.): *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938)*, Heidelberg 2019, S. 143–160, hier S. 149–152.

³² Raoul Auernheimer: *Gouvernanten-Roman*. „Therese“ von Arthur Schnitzler. S. Fischer Verlag, in: *Neue Freie Presse*, 22. April 1928, S. 1–3, hier S. 3.

³³ Dokumentiert in Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 67–71.

³⁴ Raoul Auernheimer: *Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiographische Notizen 1890–1938*. Mit einem Nachwort von Patricia Ann Andres, Wien 2004, S. 84.

³⁵ Ebd. Auernheimer zitiert hier aus der Erinnerung nicht seinen Geburtstagsbrief an Schnitzler, sondern einen Brief vom 2. Oktober 1912, in: Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 40–41: „Ich wüßte keine drei Schriftsteller zu nennen, denen ich künstlerisch ebenso viel zu verdanken hätte wie Ihnen und keinen einzigen, dem ich, was ich zu danken habe, lieber verdanke“.

bung ist auf der ersten Seite von Wassermanns „Der goldene Spiegel“ verbüchert, wo der große Erzähler die „Freunde“ ziemlich porträtähnlich beschreibt. Ich war anwesend, als er den Anfang seines damals neuen Buches den „Freunden“ vorlas und einen der Betroffenen mit den Worten kennzeichnete: Er hatte – ich zitiere aus dem Gedächtnis – einen scharfen Malerblick, einen tabakblonden Spitzbart und war etwas unter mittelgroß, zur Beileibtheit neigend, „aber immerhin elegant“. „Warum immerhin?“ unterbrach Arthur Schnitzler mit einem seiner lustigen Zwischenrufe die kaum erst begonnene Vorlesung.³⁶

Auernheimer schützt hier wohl auch vor, „aus dem Gedächtnis“ zu zitieren, weil Schnitzlers Schlüsselporträt in Wassermanns Roman *Der goldene Spiegel* (1911) noch sehr viel direkter Schnitzlers Embonpoint benennt und zudem seine Hypochondrie aufs Korn nimmt. Auernheimer funktionalisiert den Literaturverweis hier zu einem ausgelagerten Hieb. So bleibt die Autobiographie an der Oberfläche im Ton huldigend; wenn man sich aber die Mühe macht, Auernheimers peinlich genauem Hinweis auf „die erste Seite von Wassermanns ‚Der goldene Spiegel‘“ nachzugehen, wird das Dichterlob schon ambivalenter. Die bei Wassermann zu einem Rudolf Borsati fikionalisierte literarische Figur

war Arzt, mittelgroß von Figur, ziemlich fett, doch immerhin elegant in der Erscheinung, von Bart und Haar blond wie türkischer Tabak, von Gemütsart verträglich, schmiegsamen Geistes und in den Manieren von charaktervoller Liebenswürdigkeit. Die Klientel brachte ihm nur geringen Verdienst, er selbst war sein treuester Patient, denn er beobachtete mit aufmerksamer Hypochondrie die Entstehung und den Wechsel einer großen Zahl von Krankheiten in seinem eigenen Körper.³⁷

Diesem bibliographischen Umweg und intertextuellen Verweis von Auernheimer auf Wassermann wurde in vorliegender Studie kurz nachgegangen, weil auch in Auernheimers Schlüsselnovelle *Der Dichter* die Körperfülle des anonymen Protagonisten eine Spur zur Identifizierung des komischen Helden legt.

³⁶ Auernheimer: Aus unserer verlorenen Zeit (Anm. 34), S. 84.

³⁷ Jakob Wassermann: *Der goldene Spiegel*. Erzählungen in einem Rahmen, Berlin 1922, S. 1. Die von Auernheimer erwähnte Lesung fand am 26. Januar 1911 statt. Es spricht für Schnitzler, dass er im Tagebuch nicht pikiert das spöttische Schlüssel-Porträt auf ihn selbst, sondern die ästhetische Qualität von Wassermanns Text insgesamt festhielt: „Dann las W. bei Schmidts vor diesen, mir, O., Auernheimer aus ‚Der goldne Spiegel‘ vor. Außerordentlich. Konnte gewisse Erzählungen daraus nur mit Kleist vergleichen“ (Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909–1912*, unter Mitwirkung von Peter Michael Baunwarth, Richard Miklin, Maria Neyes, Susanne Pertlik, Walter Rupprechter und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1981, S. 214).

3. *Auernheimers Schmähnovelle Der Dichter (1905): Eine Personalsatire auf Schnitzler und Travestie auf Frau Bertha Garlan (1901)*

Auernheimers kurze Erzählung *Der Dichter* handelt von der missglückten Begegnung eines berühmten Wiener Schriftstellers mit einem weiblichen Fan aus der oberösterreichischen Provinz, der sich ihm brieflich zu nähern sucht. Fräulein Mathilde schreibt einem namenlos bleibenden Dichter schwärmerische Briefe, allerdings mehr aus Langeweile denn aus großen Gefühlen. Der geschmeichelte, eitle und stets an neuen erotischen Kontakten interessierte Dichter schreibt zurück. Es entspinnt sich eine tändelnde Korrespondenz. Als der Dichter um ein Bild der brünetten Mathilde bittet, legt diese die Fotografie einer verstorbenen blonden Freundin bei, worauf der Dichter amourös entbrennt und ein baldiges Treffen nach einer „Vorlesungstournee“ (362) auf der Rückfahrt nach Wien zu arrangieren versucht. Mathilde steigt in Salzburg in den Zug, in dem der Dichter zu ihrem anberaumten Treffen in Attnang fährt, aber sie gibt sich ihm nicht zu erkennen (er erwartet ja eine Frau anderen Aussehens). Obwohl der Dichter zu dem Treffen mit der heiß ersehnten Brieffreundin unterwegs ist, spricht er ganz begeistert Fräulein Mathilde im Zug an und versucht, sie mit exakt den gleichen Geschichten und Komplimenten zu beeindrucken, die er bereits brieflich gegenüber Mathilde geäußert hatte.³⁸ Als in Attnang am Bahnhof nicht die erwartete (vermeintlich blonde) Brieffreundin zu sehen ist, bleibt der Dichter im Zug sitzen und intensiviert seine werbenden Bemühungen, macht sich über die „kleine Mamsell“ (363) vom Land, die ihm schrieb, lustig und verärgert damit natürlich Mathilde nachdrücklich, die sich ihm weiterhin nicht zu erkennen gibt, aber an einer der nächsten Stationen aussteigt. Der Dichter hört nichts mehr von seiner neuen Bahnbekanntschaft und schreibt wieder seiner Attnanger Korrespondenzpartnerin, die erst einmal nicht reagiert, aber schließlich „nach einigen Wochen“ (363) ihre Briefe zurückverlangt, ohne den wahren Grund hierfür direkt zu nennen,³⁹ sondern kühl angibt, sie habe sich verlobt und werde bald heiraten. Der Dichter reagiert postwendend: „Tags drauf kam ein kleines Paket, und darauf stand nebst der Adresse: ‚Inhalt – Briefe. Wert – 0.‘ Der Dichter war beleidigt.“

³⁸ Während er brieflich der vermeintlich blonden Mathilde in einer rührseligen Geschichte erläuterte, dass er auch deshalb so von ihr affiziert sei, da sie ihn an eine zehn Jahre zurückliegende blonde Geliebte gemahne, versichert er im Zug seinem brünetten Gegenüber, dass sie ihn an eine zehn Jahre zurückliegende Liebe auch wegen ihrer Haarfarbe erinnere.

³⁹ Verschlüsselt allerdings gibt Mathilde dem Dichter Signale, dass es sich bei des Dichters Brieffreundin in Personalunion auch um die Zugbekanntschaft handelt und der Dichter mithin einer kleinen Kabale aufgesessen ist. Während des Bahngeplauders hatte Mathilde geschwindelt, mit einem Buchhalter verheiratet zu sein, und sie stieg aus dem Zug in Linz aus. In ihrem Absagebrief, der „kurz und förmlich“ ausfällt, erklärt sie dem Dichter, sie heirate demnächst „einen Buchhalter in Linz“ (363).

(363) So endet diese kurze Erzählung, der Auernheimer den gattungsästhetischen Untertitel „Skizze“ gab, um den verspielten Entwurfscharakter zu betonen.

Der namenlose Protagonist ist leicht als literarische Schnitzler-Karikatur zu erkennen, immer auf der Suche nach einem amourösen Abenteuer.⁴⁰ Auernheimers Wiener Erfolgsschriftsteller wird auch phänotypisch an den im April 1905 gerade noch 42-jährigen Schnitzler angeglichen, „bei Beibehaltung der äußeren Kennzeichen“, wie Olga Schnitzler bemerkte, und Übertreibung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale.⁴¹ Der Dichter ist ein „Mann von vierzig Jahren“ (363) mit Bart. Allerdings macht er in der Realität des Salzburger Bahnhofs bei weitem nicht den erwarteten Eindruck auf Mathilde, die den Dichter optisch von gestellten, schon ein wenig älteren Porträt-Fotografien her kennt. Mit spitzer Feder beschreibt Auernheimer Mathildes Erkennensmoment:

Im Speisesaal des Salzburger Bahnhofs, eine halbe Stunde vor Abgang des Zugs, erblickte sie denn auch zum erstenmal ihren Heros. Sie war sofort enttäuscht, wie man es immer ist, wenn man einer Berühmtheit zum erstenmal gegenübersteht. Zwar der Kopf mit dem fächerförmig gestutzten Bart, der ein wenig absichtlich an Daudet erinnerte, war der gleiche wie auf dem Bild – freilich um zehn Jahre älter. Aber Mathilde hatte sich zu diesem Kopf eine große, schlanke Männergestalt gedacht, und der Dichter war klein und dick. Er hatte sogar einen Bauch. Fräulein Mathilde war ganz erschrocken, daß dieser gefeierte Erotiker einen Bauch besaß. (362)

In seinem milden autobiographischen Rückblick wird Auernheimer Schnitzler als „etwas unter mittelgroß, zur Beileibtheit neigend“ beschreiben,⁴² in der fiktionalen Personalsatire von 1905 ist er dann doch etwas direkter und weniger euphemistisch, hier ist der Dichter schlicht „klein und dick. Er hatte sogar einen Bauch“. Das in die Jahre gekommene Foto schien noch einen etwas anderen Eindruck zu ver-

⁴⁰ Zur zeitgenössischen Bekanntheit von Schnitzlers erotischer Umtriebigkeit vgl. etwa Johannes Sachslehner: *Alle, alle will ich. Arthur Schnitzler und seine süßen Wiener Mädel*, Wien 2015.

⁴¹ Satirisch überzeichnet werden Eitelkeit, Gefallsucht und Selbstbewusstsein des Dichters: So kann der Dichter „gegen Leute, die anbetend vor ihm im Staub lagen, leutselig sein [...] wie Kaiser Franz Josef“ (361) und er verfügt auch herrschergleich über einen „reichs-unmittelbaren Dichterblick“ (362). Als er sich Mathilde im Zug unter seinem richtigen Namen vorstellt, tut er dies „scheinbar nachlässig, aber mit einem lauernden Beobachterblick“ (363), ob sie ihn denn auch kennt. Der Dichter lächelt „blasiert“ (363) und nimmt die Begeisterung seines Fans „nachsichtig und geduldig entgegen“ (363). Der Erzähler macht sich über seinen Protagonisten lustig mit dem Seufzer: „Was sagt ein Dichter nicht alles, wenn er einer schönen Blondine gefallen will“ (362). Die umfangreiche Erfahrung des Dichters wird mehrfach angedeutet, so etwa, wenn die Sprache seiner Briefe gewürdigt wird als „diese weichen, warmen, gefährlichen Worte, die alle verschlungenen Wege kannten, die zum Herzen der Frauen führen und diese Wege wohl auch schon oft genug gegangen waren“ (362). Das wird später noch einmal variiert wiederholt, wenn der Erzähler beschreibt, wie der Dichter Mathilde im Eisenbahn-Coupé den Hof macht, „diskret und vornehm, mit weichen, warmen, gefährlichen Worten, die so gut alle verschlungenen Wege kannten, die zum Herzen der Frauen führen, weil sie sie schon oft und oft gegangen waren“ (363).

⁴² Auernheimer: *Aus unserer verlorenen Zeit* (Anm. 34), S. 84.

mitteln. Die eitle Selbstinszenierung wird demaskiert als bloß kopierende Pose, wenn des Dichters Barttracht „ein wenig absichtlich an Daudet erinnerte“.⁴³ Auernheimers Dichter wird wie Schnitzler für sein Frühwerk als „Erotiker“ gleichermaßen gefeiert wie angefeindet.⁴⁴ Der allwissender Erzähler charakterisiert seinen Dichter darüber hinaus als „gewissenhafte[n] Psychologe[n]“ (362), der im Gespräch „wie ein Arzt fragt, wenn er seine Diagnose bildet“ (363); auch dies sind weitere überdeutliche Anspielungen auf die psychologische Schreibweise des Mediziners Schnitzler, der in einem berühmt gewordenen Zitat geäußert haben soll: „Meine Werke sind lauter Diagnosen“.⁴⁵ Über das Lebensalter, den Beruf (gefeierter Wiener Schriftsteller), die Optik (Bart und Bauch) und das Werkprofil (psychologisches Interesse, medizinischer Stil und erotische Sujets) macht Auernheimer seinen namenlosen Protagonisten für den literaturkundigen Zeitgenossen so als komisches Zerrbild Schnitzlers erkennbar.

Der eigentliche rezeptionsästhetische Reiz dieser kurzen Schmähnovelle entfaltet sich aber erst, wenn man sie nicht nur als Personalsatire auf den Autor Schnitzler betrachtet, sondern auch als Travestie und intertextuelle Antwort auf Schnitzlers lange Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901) versteht. Schnitzler vermittelte in diesem Text die Geschichte der verwitweten 32-jährigen Klavierlehrerin Bertha Garlan, die gelangweilt in der Provinz versucht, an eine frühere Beziehung mit einem ehemaligen Kommilitonen im Musikstudium, der jetzt ein gefeierter Geigenvirtuose geworden ist, anzuknüpfen. Sie schreibt diesem berühmten Musiker einen Brief, arrangiert ein Treffen in Wien und knüpft große Hoffnungen an die Wiederbegegnung. Er hingegen ist nach einer gemeinsamen Nacht nicht an einer engeren Beziehung mit Bertha interessiert. Bertha bleibt allein in der Provinz zurück. Auern-

⁴³ Daudet scheint für Auernheimer nicht nur ein Mode-Vorbild Schnitzlers, sondern er stellte auch Ähnlichkeiten vom ersten Kapitel von Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* zu Daudets Romanbeginn *Sappho* fest (vgl. Auernheimer: *Der Weg ins Freie* [Anm. 23], S. 2).

⁴⁴ 1903 war der *Reigen* im Wiener Verlag erschienen und vom akademisch-dramatischen Verein in München aufgeführt worden. Feuilletonistisch hat Auernheimer später die erotischen Themen des frühen Schnitzler als altersgemäß verteidigt: „Wohl ist Schnitzler, wie jeder, der sich an die Goethesche Maxime des Erlebnisses hält, in einem gewissen Alter vom erotischen Erlebnis als dem nächstliegenden ausgegangen. Aber er ist niemals darin untergegangen“ (Auernheimer: *Der Umschwung* [Anm. 28], S. 3).

⁴⁵ Dieses umher wandernde Zitat wird allerdings selten exakt belegt. Richard A. Bermann (alias Arnold Höllriegel) meinte sich an diesen Ausspruch Schnitzlers während des Ersten Weltkriegs zu erinnern und dokumentierte dies 1931 nach Schnitzlers Tod: Arnold Höllriegel: *Erinnerungen an Schnitzler*, in: *Berliner Tageblatt*, 24. Oktober 1931, Morgen-Ausgabe, Nr. 502, erstes Beiblatt. In seiner Autobiographie erinnerte Bermann/Höllriegel allerdings den Wortlaut etwas anders: „Alle Gestalten, die ich schildere, sind Fälle; und so möchte ich sie verstanden wissen! Nie habe ich diese ersten Worte vergessen, die er zu mir sagte, noch ihn, wie er damals vor mir stand“ (Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel: *Die Fahrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne einen Helden. Mit einem Beitrag von Brita Eckert*, hg. von Hans-Harald Müller, Wien 1998, S. 165). Für bibliographische Recherche in diesem Fall sei Ilon Jödicke und Hannah Schultes (B. A.) herzlich gedankt.

heimer kannte *Frau Bertha Garlan* gut.⁴⁶ Dass er sich im *Dichter* augenzwinkernd, zugleich imitierend und distanzierend, auf *Frau Bertha Garlan* bezog, hat er vielfach markiert und sein intertextuelles Erzählen steht dabei wiederum in der Schuld von Schnitzlers Schreiben, denn Achim Aurnhammer hat ja gezeigt, „wie sehr Bezugnahmen auf literarische Muster Schnitzlers Prosa prägen“.⁴⁷

Der Dichter und *Frau Bertha Garlan* weisen in ihrer Exposition viele inhaltliche Parallelen auf und man kann mithin für den Erzählbeginn von Auernheimers Novелlette von einer Travestie sprechen als einer „komisierenden Übernahme thematischer Elemente aus einem Einzelwerk“.⁴⁸ In beiden Erzählungen geht es um das Zusammentreffen eines berühmten Künstlers aus der österreichischen Metropole mit einer kleinbürgerlichen Bewunderin aus der Provinz. Die weiblichen Figuren nehmen den Kontakt jeweils durch einen Brief auf. Zugfahrten spielen in beiden Texten eine wichtige Rolle: Während Schnitzler die Bahnfahrt aus der Hauptstadt zurück in die Provinz als Kulisse seiner (tag-)träumenden Protagonistin nutzt, macht Auernheimer das Eisenbahn-Coupé zum entscheidenden Handlungsort und die Zugreise zum novellistischen Wendepunkt. Beide männlichen Protagonisten sind beruflich erfolgreich, finanziell unabhängig und nicht an einer dauerhaften Beziehung, sondern an amourösen Abenteuern interessiert. Ihre Tournée durch Europa haben in beiden Texten eine handlungstreibende Funktion und verbildlichen ihren großen künstlerischen Erfolg.⁴⁹ Die Frauenfiguren hingegen fristen in der Provinz ein unzufriedenes und finanziell eingeschränktes Leben: Bertha Garlan muss sich ihre Witwenpension durch Klavierlektionen aufbessern, und Mathilde verdient ihren Lebensunterhalt als Gouvernante.⁵⁰ Beide langweilen sich in ihrem tristen Alltag und begreifen den initiativen Briefkontakt auch als Maßnahme gegen die Langeweile.⁵¹ Als der Dichter Mathilde auffordert, ihr Leben auf dem Land zu schildern, schreibt sie ihm: „Ich spiele Ping-Pong, lese Novellen und warte

⁴⁶ Vgl. etwa die Bezugnahmen auf *Frau Bertha Garlan* bei Auernheimer: *Der Weg ins Freie* (Anm. 23), S. 1; Ders.: „Liebele“ und „Komtesse Mizzi“ (Anm. 24), S. 3.

⁴⁷ Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin/Boston 2013, S. 270.

⁴⁸ Theodor Verwey/Gunther Wittig: Travestie, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin 2007, S. 682–684, hier S. 682. Auf eine Parodie der auffälligen und innovativ subjektivierenden Erzählweise von *Frau Bertha Garlan* verzichtet Auernheimer: *Der Dichter* ist traditionell auktorial erzählt und nullfokalisiert.

⁴⁹ Bei Schnitzler wird Bertha durch einen Zeitungsbericht über Lindbachs Europa-Tournee auf ihn wieder aufmerksam, und bei Auernheimer kommt es zur Begegnung zwischen dem Dichter und Mathilde auf dem Rückweg von einer „Vorlesungstournee durch Deutschland“ (362).

⁵⁰ Mathilde und Bertha haben zudem jeweils beide eine äußerst attraktive Freundin: Während Mathildes blonde Freundin zur Handlungszeit bereits verstorben ist, stirbt die Freundin Berthas, Anna Rupius, am Ende der Erzählung an den Folgen einer verpfuschten Abtreibung. Diese Freundinnen ermöglichen in unterschiedlicher Weise in beiden Texten indirekt die Begegnung mit dem Künstler.

⁵¹ „Freilich, mit diesem Hin und Her von Briefen, mit diesem zärtlich-koketten Versteckspiel zweier Herzen, die beide unbefriedigt waren und beide auf die Liebe warteten, war der langweilige Winter prächtig ausgefüllt“ (362).

auf die Liebe“ (361), was in ähnlicher Weise auch auf Bertha Garlan zutrifft, deren Lektüre Gerstäckerscher Trivialromane ebenfalls ihre Vorstellung vom Leben und der Liebe präformiert.⁵² Über diese Ähnlichkeiten in Konfiguration und Handlung zu Beginn der Novелlette stiftet Auernheimer narratorial einen intertextuellen Bezug und signalisiert dem zeitgenössischen Leser, dass hier auf einen bestimmten Erzähltext Schnitzlers angespielt wird.⁵³

Diese intertextuellen Hinweise auf *Frau Bertha Garlan* verdichten sich noch und werden expliziter, wenn der Dichter vorgibt, derzeit „einen Provinzroman zu schreiben“ (361) und die ledige 23-jährige Mathilde wiederum dem Dichter brieflich vorspielt, „eine nicht mehr ganz junge Witwe mit drei Kindern“ (361) zu sein. Mit beiden Lügen wird die Textwelt *Frau Bertha Garlans* evoziert, die in der Gattung des Provinzromans das Kleinstadtleben einer 32-jährigen Witwe mit Kind porträtiert. Mit diesem gattungsästhetischen Hinweis auf den „Provinzroman“ kennzeichnet Auernheimer seinen Dichter zudem als einen Schriftsteller, der den Sujets der Wiener Moderne verpflichtet ist, die sich mit Hermann Bahr seit der Jahrhundertwende auch der *Entdeckung der Provinz* (1899) zuwandte. Und noch mit einem weiteren Motiv wird ein zentraler Themenkomplex von *Frau Bertha Garlan* aufgerufen: Schnitzler ließ seine Protagonistin in der Provinz in Erinnerungen an ihre Jugend in Wien schwelgen und dabei ihre Vergangenheit zunehmend uminterpretieren. Erinnerungskorrekturen und Schönfärbereien prägen den intern fokalisierten Text.⁵⁴ Auernheimer wiederum lässt bei seinem Dichter das Verliebtsein vorgeblich aus einer Erinnerung heraus entstehen; er heuchelt, sich in die vermeintlich blonde Briefpartnerin zu verlieben, weil sie ihn erinnere an eine Zeit „vor zehn Jahren, als ich noch arm und unbekannt in der Tiefe lebte, aber eine süße blonde Freundin mein nannte, die ich liebte – und die mich liebte!“ (362). Im Zug im Gespräch mit Mathilde greift er diese Formel wieder auf und erläutert nun der brünetten Mathilde, dass sie ihn erinnere, „an eine Frau, die mir vor zehn Jahren sehr, sehr nahestand. [...] Sie hatte Ihr Haar“ (362). Mathilde erwidert diesen Erinnerungsdusel lachend mit den Worten: „Sie erinnert wohl schon jede Frau an eine andere?“ (363), woraufhin der Dichter dies bestätigt („Jawohl!“ [363]) und da-

⁵² Schnitzler betont in *Frau Bertha Garlan* die Gerstäcker-Lektüre, wenn es heißt, Bertha „setzte sich auf den Divan und blätterte in einem Roman von Gerstäcker, den sie schon zehnmal gelesen“ (Arthur Schnitzler: *Frau Bertha Garlan* [Werke in historisch-kritischen Ausgaben], hg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller, Berlin u. a. 2015, S. 186). Im Folgenden wird *Frau Bertha Garlan* nach dieser Ausgabe im Fließtext mit eingeklammerten Seitenzahlen zitiert.

⁵³ Janik Richter danke ich für den Hinweis auf eine auch möglicherweise druckgraphische Markierung der Intertextualität: *Der Dichter* wird durch drei Asteriske als Pausenzeichen in zwei Kapitel geteilt, die geometrisch exakt gleich angeordnet sind wie die Kapitelunterteilungszeichen des Vorabdrucks von *Frau Bertha Garlan* in der *Neuen Deutschen Rundschau* 12.1, 1901, S. 41–64, S. 181–206 und S. 237–272: Es handelt sich dabei um ein durch drei Asteriske angedeutetes, auf der Spitze stehendes, stumpfwinkliges Dreieck. Das mag Zufall sein, ist aber auffällig, weil in der Zeitschrift *Die Woche* sonst Kapitelunterteilungen graphisch meist anders gehandhabt wurden.

⁵⁴ Vgl. Michael Scheffel: *Arthur Schnitzler. Erzählungen und Romane*, Berlin 2015, S. 56–58.

nach einräumt: „Aber das macht nichts. Man liebt doppelt: in der Gegenwart und in der Erinnerung“ (363). Auf der Ebene des Figurenwissens ist diese sentimentale Beschwörung der Vergangenheit lediglich ein (grandios scheiternder) Flirt-Trick des Dichters. Intertextuell hingegen verweist Auernheimer so auch auf ein zentrales Thema in *Frau Bertha Garlan* und eine fundamentale Denkfigur im Werk Schnitzlers überhaupt hin, die auch als „Poetik der Erinnerung“ von der Forschung beschrieben worden ist.⁵⁵

Zu einer dialogisch korrigierenden Antwort auf *Frau Bertha Garlan* avanciert Auernheimers Novelle *Der Dichter*, indem sie das Verhältnis zwischen männlichem Künstler und weiblichem Fan in der zweiten Hälfte des Textes gegenüber Schnitzlers Vorlage inhaltlich umkehrt. Hier verfährt Auernheimers intertextuelles Erzählen nicht mehr nach dem Modus der Travestie als einer inhaltlichen Imitation, sondern invertiert die Positionen von Mann und Frau. Während Bertha beim ersten Zusammentreffen mit ihrem Künstler begeistert von dessen blendender Erscheinung ist („jung, schlank, vornehm, etwas blaß, mit einem Lächeln, das nicht ganz ohne Spott scheint“ [199]), mustert Mathilde am Bahnhof ihren Dichter und ist bestürzt, dass er „zehn Jahre älter“ (362) als gedacht und zudem „klein und dick“ (362) ist. Das Aussehen von Berthas Künstler entspricht in etwa der Wunschvorstellung, die sich Martha von ihrem Dichter macht, die aber der Realität nicht standzuhalten vermag. In *Frau Bertha Garlan* bittet die Protagonistin nach der gemeinsamen Nacht um ein baldiges weiteres Treffen, das der viel beschäftigte Musiker lässig abzuwehren weiß. *Der Dichter* hingegen kommt erst gar nicht erotisch zum Zug, sondern wird vorab von Mathilde zurückgewiesen.⁵⁶ Bemüht sich bei Schnitzler Bertha dann brieflich umsonst um ein zweites Rendezvous, so schreibt bei Auernheimer der Dichter vergeblich an Mathilde. Auch wenn die Schnitzler-Forschung gern betont, dass der Autor seiner kurzen Affäre mit der Jugendfreundin Fanny Lawner (der er ähnlich kühl eine Absage erteilte wie in der Fiktion sein Geigenvirtuose Bertha)⁵⁷ poetisch Gerechtigkeit widerfahren ließ, indem er ihrer bei-

⁵⁵ Vgl. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung, Wien u. a. 1997. Wie wichtig die Erinnerung für die Identitätskonstruktion von Schnitzlers Figuren ist, zeigt auch die Aussage des Vaters in der *Liebelei*, der seiner Tochter Christine das Verhältnis zu Fritz gönnt, damit sie sich im Alter an es erinnern könne: „Sie können mir erzählen, was Sie wollen – die Erinnerungen sind doch das Beste, was sie von Ihrem Leben haben“ (Arthur Schnitzler: *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten, in: Ders.: Die dramatischen Werke 1, Frankfurt a. M. 1962, S. 244).

⁵⁶ Auch schon in der Korrespondenzphase ist der Dichter emotional engagierter als Mathilde, die an ihrem „kleinen Gouvernantenschreibtisch“ in der Provinz die Situation realistisch und nüchtern reflektiert: „Was die Zukunft dieser Beziehung anlangt, machte sie sich keine Sorgen. Derlei Beziehungen haben ja ohnehin keine Zukunft, dachte sie. Eines Tags wird ihm eine andere schreiben, deren Parfüm ihm neu ist, und deren Stil ihm besser gefällt“ (362).

⁵⁷ Schnitzlers viel zitierte, lapidare Tagebuchnotiz vom 27. Mai 1899 lautet: „Fännchen abgeschrieben“ (Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893–1902, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Konstanze Fliedl, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kom-

der Geschichte literarisch aus der weiblichen Perspektive einfing,⁵⁸ so dominiert doch bei Schnitzler die Figurenkonstellation von entspannt souverän sich abwendendem Helden und zurückgewiesenem melancholisch enttäuschem Provinzgroupie.⁵⁹ Dieses Verhältnis dreht Auernheimer um: Mathilde bewahrt in jedem Moment die Kontrolle über die Situation, die Bertha Garlan hingegen nie hatte. Während bei Schnitzler er geht und sie ‚mit nassem Blick‘ zurückbleibt, gibt im *Dichter* die Frau dem Mann den Abschied; der Mann bleibt als Genarrter verschmäht und „beleidigt“ (363) zurück. Beide Erzählungen erheben den Verlierer-Part jeweils zur titelgebenden Gestalt.

Man könnte hier im variierenden Anschluss an Achim Aurnhammer auch von einer korrigierenden Renarrativierung sprechen,⁶⁰ die in der Fiktion den symbolischen Kampf um literarisches Prestige innerhalb der Wiener Moderne mit den Mitteln der Personalsatire und Travestie auszufechten versucht. Das, was *Frau Bertha Garlan* zu einem ästhetisch avancierten heterodiegetischen Erzählexperiment macht (nämlich die fixierte interne Fokalisierung in Form der intensiv genutzten erlebten Rede), kappt Auernheimer und reduziert die Vorlage damit zu einer banalen Anekdote, deren satirische Umschrift ihre intertextuelle Komik aus den vertauschten Positionen von Mann und Frau am Ende der Erzählung erhält. Deutlich wird mit dieser Literatursatire, dass Auernheimers Schnitzler-Heroisierung ihre Grenzen hat und keinesfalls so ungebrochen war, wie es sich einigen entfernteren Zeitgenossen, wie etwa Franz Blei, und auch noch neueren Forschungen zu Randgestalten der Wiener Moderne darstellte.⁶¹ Die Spannung zwischen etabliertem Positionsinhaber (Schnitzler) und unruhig werdenden Positionsanwärter (Auernheimer) im literarischen Feld schlägt sich deutlich im intertextuellen Erzählen Auernheimers nieder, das in der Fiktion den Dichter-Heros vom Sockel holt.

mission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1989, S. 307).

⁵⁸ Vgl. etwa Elsbeth Dangel-Pelloquin: *Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen*, in: Hee-Ju Kim/Günter Saße (Hg.): *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart 2007, S. 89–100, hier S. 93.

⁵⁹ Dass Schnitzler die autobiographische Ausgangssituation literarisch umdeutete und Fanny Lawners Anhänglichkeit an Schnitzler *à la longue* weit weniger ausgeprägt war als in der Fiktion Bertha Garlans Verlangen nach ihrem Jugendfreund, zeigt die Analyse der Briefe von Lawner an Schnitzler bei Isabella Schwentner: „Wenn er mich manchmal im Scherz ‚Bertha Garlan‘ nennt“. Franziska Lawners Briefe an Arthur Schnitzler, in: Susanne Eichhorn (Hg.): *Aufgehoben? Speicherorte, -diskurse und -medien von Literatur*, Würzburg 2017, S. 143–163.

⁶⁰ Vgl. Achim Aurnhammer: *Variation, Transformation, Korrektur. Literaturwissenschaftliche Konzepte der narrativen Wiederholung*, in: Thorsten Glückhardt u. a. (Hg.): *Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen. Tagung des GRK 1767 („Faktales und fiktionales Erzählen“)*, Baden-Baden 2019, S. 41–65.

⁶¹ Evelyn Polt-Heinzl etwa bilanziert das Verhältnis der Beiden recht sonnig: „Schnitzler gegenüber hegte Auernheimer aufrichtige Bewunderung. [...] Eine kurze Verstimmung Auernheimers aus ihrer gemeinsamen Zeit beim PEN [...], hat daran nichts Prinzipielles geändert“ (Polt-Heinzl: *Auernheimer, Raoul* (Anm. 9)).

Während Auernheimer sich Zeit seines Lebens (von der frühen Schmähnovelle *Der Dichter* [1905] bis zu den autobiographischen Aufzeichnungen im amerikanischen Exil) so mühsam an Schnitzler als Vorbild in fiktionalen und faktualen Texten abarbeitete, stand umgekehrt Schnitzler dem jüngeren Kollegen Auernheimer sehr viel gleichgültiger gegenüber. Er verzieh im Jahr 1905 dem 29-jährigen Auernheimer sein literatursatirisches Aufbegehren gegen die ältere Generation rasch, denn er schätzte in den folgenden Jahren Auernheimer zunehmend als angenehmen Gesprächspartner; so bezeichnete Schnitzler Auernheimer 1908 etwa nachdrücklich als einen „wirklich sympathische[n] Mensche[n]“,⁶² blieb aber skeptisch, ob er ihn als Freund betrachten sollte.⁶³ Immer wieder trafen die Schnitzlers und Auernheimers nicht nur in Wien, sondern auch in der Sommerfrische in Altaussee oder in Seis am Schlern für mehrere Wochen zusammen.⁶⁴ Im brieflichen Austausch fand Schnitzler auch öfter freundliche Worte für Auernheimers literarisches Werk, das er gut kannte.⁶⁵ Was er aber eigentlich von den Erzählungen Auernheimers hielt, vertraute Schnitzler seinem Tagebuch an: „Fein, fleißig, aber doch schwächig“.⁶⁶

⁶² Tagebucheintrag Schnitzlers vom 2. März 1908 (Anm. 6), S. 320.

⁶³ Während Schnitzler 1909 noch im Tagebuch reflektiert, dass Auernheimer als Freund „trotz gelegentlicher Begegnungen nicht in Betracht“ kommt, ist er 1926 milder geworden und schreibt Auernheimer als einem „Freund“ (vgl. Tagebucheintrag von Schnitzler vom 1. Januar 1909 (Anm. 37), S. 37; Daviau/Johns (Hg.): *The Correspondence* (Anm. 31), S. 62–63). Gleichwohl muss hier natürlich der Äußerungskontext berücksichtigt werden: selbstreflexives Tagebuchnotat versus an Auernheimer adressierter und zudem verspäteter Geburtstagsbrief.

⁶⁴ Vgl. Werner Hemecker u. a. (Hg.): *Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne*, Berlin u. a. (im Druck).

⁶⁵ Gegen Ende etwas enerviert klingt jedoch der Auernheimer-Eintrag in Schnitzlers Leseliste: „Auernheimer – Rosen / Dame mit der Maske / *Dodo* / *Gesellschaft* / *gu Köni* / *Herrgott* / *u.s.w.* (so zieml. alles)“ (Achim Aurnhammer (Hg.): *Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek*, Würzburg 2013, S. 62).

⁶⁶ Tagebucheintrag Schnitzlers vom 5. September 1916, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913–1916*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, S. 312. Später findet sich im Tagebuch auch noch einmal ein verärgertes Notat über Auernheimers Einakter *Das ältere Fach* als „über Gebühr abhängig“ von Schnitzlers *Komtesse Mizzi* (vgl. Tagebucheintrag Schnitzlers vom 5. Oktober 1921, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1920–1922*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, hg. von der Kommission für literarischen Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, S. 235).

„Ecce poeta“ – Johann Christian Günther in Dichterdramen um 1900

Dieter Martin

I. Einleitung

Im Anschluss an Goethes in *Dichtung und Wahrheit* geprägte Formel, der begabte, zugleich aber charakterlose Johann Christian Günther (1695–1723) habe sich „nicht zu zähmen gewußt, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten“,¹ fanden Werk und Vita des frühverstorbenen Lyrikers² ein reiches Echo in der biographistischen Forschung wie in der produktiven Rezeption.³ Dass der im Oktober 1914 gleich jung aus dem Leben geschiedene Georg Trakl auf dem Sterbebett ein „Reclam-Bändchen“ mit „Gedichte[n] von Johann Christian Günther“ las und in dessen poetischem Abschied *An das Vaterland* „die bittersten Verse“ erkannte, „die ein deutscher Dichter geschrieben hat“,⁴ ist ebenso bekannt wie der Eintrag in Georg Heyms letztem Tagebuch, der die Ahnenreihe jener „Naturen“, die wie „Lenz. Kleist. Grabbe. Hölderlin“ zu „anständig“ für einen Kompromiss mit ihrer „vor Wahnsinn knallenden Zeit“ gewesen seien, mit dem Namen „Günther“ anheben lässt.⁵ Trakls und Heyms Faszination für ihren am Leben gescheiterten Vor-

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Bd. 2, Tübingen 1812, S. 121–122.

² Zur literarhistorischen Einordnung vgl. Achim Aurnhammer/Nicolas Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung, Tübingen 2019, S. 286–289.

³ Vgl. Reiner Böhlhoff: Johann Christian Günther 1695–1795. Kommentierte Bibliographie. Schriftenverzeichnis. Rezeptions- und Forschungsgeschichte, 3 Bde., Köln/Wien 1980–1982 (auf die Einträge der in Bd. 1 enthaltenen Bibliographie wird mit der Sigle „Böhlhoff Nr.“ referiert); zur Bedeutung von Goethes Würdigung hier Bd. 3: Rezeptions- und Forschungsgeschichte, 1982, S. 79–95.

⁴ Ludwig von Ficker: Der Abschied, in: [Ignaz Zangerle (Hg.)]: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe, Salzburg 1959 [1926], S. 181–204, hier S. 191–192 (vgl. Böhlhoff Nr. 556); Eberhard Saueremann: Trakl-Lektüre aufgefunden, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 7, 1988, S. 58–59, hat Trakls (nur teilweise aufgeschnittene) Reclam-Ausgabe ermittelt: Johann Christian Günther: Gedichte, hg. von Berthold Litzmann, Leipzig [1879 u. ö.], *An sein Vaterland* hier S. 178–180; das Gedicht nun in Johann Christian Günther: Textkritische Werkausgabe in vier Bänden und einer Quellendokumentation, hg. von Reiner Böhlhoff, Berlin/Boston 2013–2015, hier Bd. IV.1: Dichtungen der letzten Wanderjahre 1721–1723, 2014, S. 256–259. Auf diese Ausgabe wird fortan mit der Sigle „Günther TW“ verwiesen.

⁵ Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 3: Tagebücher Träume Briefe, Hamburg 1960, S. 175 (10. Dez. 1911). Zu Trakls und Heyms Günther-Referenzen vgl. Böhlhoff: Günther (Anm. 3), Bd. 3, S. 157–159.

gänger ist indessen alles andere als singulär. So lassen sich schon in ihrem epochalen Umfeld nicht nur enthusiastische Günther-Essays finden – wie der von Felix Poppenberg, der unter dem Titel *Ecce poeta* 1903 die „Tragik der Unvollendeten, die in verstörter Zeit zu früh geboren“ waren, an Günther exemplifiziert und den spätbarocken ‚poète maudit‘ explizit mit Paul Verlaine parallelisiert⁶ –, sondern auch an Günther adressierte Dichtergedichte: Alfred Richard Meyers *Dem Andenken an Johann Christian Günther* gewidmete Strophen von 1906, die bereits mit dem gleichen Schlussvers aus Günthers *Buß-Gedancken* („Offt ist ein guter Tod der beste Lebens-Lauff“) anheben, mit dem einige Jahre später Trakls Günther-Lesung endete,⁷ und Klabunds *An Johann Christian Günther* gerichtetes *Nachtgesicht* von 1922, das im einvernehmlichen ‚wir‘ visionär von gemeinsam mit Günther, seiner Geliebten sowie dem personifizierten Tod erlebten Streifzügen durch Wirtshäuser, „Nebel, Nacht und Wald“ kündigt, die „Leonore in die Wochen“, uns „beide“ aber „ins Irrenhaus“ geführt hätten.⁸

Zieht man den zeitlichen Radius etwas weiter, dann stößt man auf ein eminentes produktives Interesse an Günther, das – parallel zu seiner philologischen Neu-entdeckung⁹ – im dramatischen Genre um 1880 einsetzte und bis in die 1920er

⁶ Felix Poppenberg: *Ecce poeta*. Eine Nachlese, in: *Neue Deutsche Rundschau* 14.1, 1903, S. 198–205, hier S. 198; vgl. Bölhoff Nr. 639 und Bölhoff: *Günther* (Anm. 3), Bd. 3, S. 154–155. Mit Verlaine (und Villon) wird Günther auch bei Arthur Moeller van den Bruck: *Verirrte Deutsche*, Minden [1904], S. 14–45, hier S. 44–45, assoziiert; vgl. Bölhoff Nr. 642.

⁷ Alfred Richard Meyer: *Zwischen Sorgen und Särgen*. Gedichte, München 1906, S. 41 (vgl. Bölhoff Nr. 943, der diesen Fundort nicht nennt, aber eine wohl etwas frühere Publikation in einer Zeitschrift angibt); hier zitiert nach: Jae Sang Kim: *Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde*, Diss. Freiburg i. Br. 2006/07, S. 179–180. Das markierte Zitat im ersten Vers des Gedichts stammt aus Günthers *Buß-Gedancken* (Günther TW IV.1, S. 138–143, V. 150); zu Trakls besonderer Wertschätzung des Gedichts vgl. Ficker: *Der Abschied* (Anm. 4), S. 192–193, und Saueremann: *Trakl-Lektüre* (Anm. 4), S. 58.

⁸ Klabund: *Das heisse Herz*. Balladen, Mythen, Gedichte, Berlin 1922, S. 49; zitiert nach Kim: *Dichtergedichte* (Anm. 7), S. 180–181; nicht bei Bölhoff, der unter Nr. 237 eine von Klabund herausgegebene Anthologie von 1920 mit zwei Günther-Gedichten und unter Nr. 652 dessen enthusiastische Günther-Würdigung in seiner *Deutschen Literaturgeschichte in einer Stunde* (ebenfalls 1920) notiert. – Die 15 von Bölhoff (in „Auswahl“) mitgeteilten Dichtergedichte auf Günther setzen 1833 mit Heinrich Thilo ein (Bölhoff Nr. 940) und reichen bis 1974 (Hans Dieter Schmidt; Bölhoff Nr. 954); Reiner Bölhoff: *Neue Günther-Literatur 1982–1996*. Mit Nachträgen aus früheren Jahren, in: Jens Stübgen (Hg.): *Johann Christian Günther (1695–1723)*. Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters, München 1997, S. 379–418, hier S. 404–407, nennt weitere Gedichte von Herbert Eulenberg (1927; Nr. 7.02), Richard Brinkmann (1984; Nr. 7.10) und Wulf Kirsten (1992; Nr. 7.16).

⁹ Zu dem mit der Auffindung seines Breslauer Nachlasses verbundenen Beginn der positivistischen Günther-Forschung vgl. Bölhoff: *Günther* (Anm. 3), Bd. 3, S. 96–102 (Litzmann) und S. 129–132 (Kalbeck). – Die philologische und die dichterische Rehabilitation Günthers zeigen deutliche Parallelen: So publizierte Max Kalbeck kurz nach seiner Quellenstudie (*Neue Beiträge zur Biographie des Dichters Johann Christian Günther* nebst einem Anhang, welcher die wichtigsten Inedita der Breslauer Stadtbibliothek enthält, Leipzig 1879; Bölhoff Nr. 186) ein Dichtergedicht *Zu Johann Christian Günther's Biographie* (1881;

Jahre reichte. Notierte schon Allen Wilson Porterfields Pionierarbeit von 1914, dass Günther (neben Martin Luther und Hans Sachs, die im 19. Jahrhundert inflationär bedichtet und national-konfessionell vereinnahmt worden sind) einer der wenigen deutschen ‚Geisteshelden‘ der Frühen Neuzeit war, der sich dem Modell *Poets as Heroes* fügte,¹⁰ so verzeichnet Reiner Bölhoffs Günther-Bibliographie (1980) gleich zehn Dramatisierungen aus der Zeit zwischen 1882 und 1925: von Ludwig Fulda (1882), Max Grube (1882), Laura Marholm (1882), Adolf Bartels (1889), Gustav Hausmann (1891), Otto Julius Bierbaum (1902), Peter Hille (Fragment, vor 1904), Hugo Koester (1910), Benno Nehlert (1919) und Joachim Maass (1925).¹¹ Auch wenn keines dieser Werke auf der Bühne oder im Kanon der deutschen Künstlerdramen präsent blieb¹² und sich die Karriere von Günther als Dramenheld somit auf die ‚Klassische Moderne‘ konzentrierte,¹³ verspricht das weitgehend unbekann-

Böhlhoff Nr. 942), und Ludwig Fulda, der Verfasser eines der chronologisch frühesten Günther-Dramen (1882), legte im Folgejahr den Günther-Band in Kürschners *Deutscher National-Litteratur* vor (Ludwig Fulda (Hg.): Die Gegner der zweiten schlesischen Schule. Tl. 1: Johann Christian Günther, Berlin/Stuttgart [1883]; Böhlhoff Nr. 200). Auch im Fortgang gehen editorische und produktive Rezeption Hand in Hand: Otto Julius Bierbaum, dessen Günther-Drama 1902 erschien, wollte gleichzeitig Günthers Lyrik veröffentlichen, hatte aber „die große Liebenswürdigkeit“ auf diese Anthologie „zu verzichten“, als ihm Wilhelm von Scholz mitteilte, er sei ebenfalls „mit dem Plan einer neuartigen Günther-Ausgabe“ beschäftigt; Johann Christian Günther: Strophen, ausgewählt, eingeleitet und hg. von Wilhelm von Scholz, Leipzig 1902, hier S. [IV] (An Otto Julius Bierbaum, 6. März 1902) (Böhlhoff Nr. 201); vgl. Klaus Conermann: „Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert“. Die Barockrezeption von Arno Holz in ihren literarischen und geistigen Zusammenhängen, Diss. masch. Bonn 1969, S. 208–209.

- ¹⁰ Allen Wilson Porterfield: *Poets as heroes of epic and dramatic works in German literature*, in: *Modern Philology* 12.2, 1914, S. 65–99, und 12.5, S. 297–311; hier 12.2, S. 96, sind genannt: Fulda 1882, Grube 1882 und Bartels 1889 (die Kürzel verweisen auf den bibliographischen Anhang der vorliegenden Studie). Bereits vor Porterfield hatte Richard Peer: *Johann Christian Günther in der dramatischen Literatur der Deutschen: Christian Günther-Dramen*, Diss. hs. Wien 1909, die Produktivität des Genres entdeckt und die Werke von Fulda 1882, Grube 1882, Marholm 1882, Bartels 1889, Hausmann 1891 und Bierbaum 1902 vorrangig inhaltlich beschrieben sowie einige wertvolle Daten zu zeitgenössischen Aufführungen mitgeteilt. Sachlich unzureichend bleibt dagegen Wilhelm Merdies: *Johann Christian Günther als Dramen- und Roman-Figur*, in: *Schlesien. Kunst. Wissenschaft. Volkskunde* 27, 1982, S. 17–25, hier S. 17–19, der als Dramatiker nur Hille und Bierbaum nennt.
- ¹¹ Böhlhoff Nr. 929–938, jeweils mit knappen Inhaltsskizzen, auf die hier ausdrücklich verwiesen sei, ebenso auf die Würdigung bei Böhlhoff: Günther (Anm. 3), Bd. 3, S. 149–152 und S. 229–230. Die Werke, die Böhlhoff seinerzeit nicht alle autopsieren konnte, sind im Anhang bibliographisch beschrieben und formästhetisch kategorisiert.
- ¹² Aufführungsdaten bei Peer: Günther (Anm. 10) und in den Einträgen bei Böhlhoff. – Keines der Dramen behandeln das Standardwerk von Uwe Japp: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York 2004, und der frühere Überblick von Reinhold Grimm: *Dichter-Helden. Tasso, Empedokles und die Folgen*, in: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 7, 1977, S. 7–25 und S. 225–227.
- ¹³ Böhlhoff: *Neue Günther-Literatur* (Anm. 8), S. 405 (Nr. 7.07), nennt als neueres dramatisches Werk nur Harald Gerlachs *Die Straße* (UA Erfurt 1979); ansonsten dominieren seit den 1920er Jahren narrative Rezeptionsformen (vgl. Böhlhoff Nr. 911–928, bes. ab Nr. 920). Zu den beiden jüngsten Günther-Romanen (Joachim Walther: *Bewerbung bei Hofe. Histo-*

te Corpus der Günther-Dramen doch Aufschlüsse darüber, wie der spätbarocke Lyriker zu einem tragischen ‚Geisteshelden‘ und einem ‚Modernen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts‘¹⁴ stilisiert worden ist. Dazu werden zunächst die formästhetischen Anlagen und die tragenden Konfliktstrukturen der Dramen summarisch gemustert, um sodann die tragisch-heroischen Modelle zu bestimmen, die Günthers poetischer Existenz unterlegt werden: ‚Zerrinnt‘ dem Dramenhelden Günther, in Goethes Worten,¹⁵ mit seinem „Leben“ auch „sein Dichten“? Oder plädieren die modernen Dramatiker – gegen Goethes *Dichtung und Wahrheit*, jedoch mit dem Muster seines *Torquato Tasso* – gerade umgekehrt dafür, das Scheitern im Leben als tragische Konsequenz eines unbedingten, gelingenden und verewigenden Dichtens zu begreifen?

II. Formmodelle und Konfliktstrukturen

Die Günther-Schauspiele entsprechen insofern sämtlich dem Genre des historischen Dramas, als sie die fikionalisierte Figur, die fast durchgehend den gleichen, meist im Titel exponierten Namen trägt wie ihr reales Vorbild,¹⁶ nicht in unbestimmte Zeiten oder gar in die Gegenwart versetzen, sondern in der Lebenszeit des faktischen Johann Christian Günther agieren lassen. Während im Dramentext konkrete Zeitangaben meist fehlen, wird die Handlungszeit im Vorsatz in der Regel deutlich markiert: Die Skala reicht von gleichsam dokumentarischer Präzision („Die Handlung spielt [...] zwischen 1715 und 1723“¹⁷) bis hin zu vageren Angaben wie „Anfang des achtzehnten Jahrhunderts“;¹⁸ und auch wenn in Einzelfällen die Handlungszeit nicht explizit festgelegt ist, wird – etwa bei Grube – durch das Auftreten historischer Persönlichkeiten wie August der Starke¹⁹ kein Zweifel daran gelassen, wann das Drama spielt. Wie also Anachronismen vermieden werden, so referieren auch die Handlungsorte meist auf die Biographie der unstet durchs Leben schweifenden Realperson: Striegau als Ort des Elternhauses, Schweidnitz als

rischer Roman, Berlin 1982; Henning Boëtius: Schönheit der Verwilderung. Das kurze Leben des Johann Christian Günther. Roman, Frankfurt a. M. 1987) vgl. Jürgen Matoni: Johann Christian Günther als Fiktion, in: Hans-Georg Pott (Hg.): Johann Christian Günther, Paderborn u. a. 1988, S. 69–82.

¹⁴ Vgl. Carl Enders: Ein Moderner aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, in: Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist 6, 1903/04, Bd. 1, S. 671–676 (Böhlhoff Nr. 641). Zu Enders Bedeutung für die Günther-Philologie und -Rezeption vgl. Böhlhoff: Günther (Anm. 3), Bd. 3, S. 111–126 und S. 329–349 (Enders-Nachlass).

¹⁵ Vgl. Goethe: Aus meinem Leben (Anm. 1), S. 121–122.

¹⁶ Der erste Vorname fällt oft weg (so bei Fulda, Grube, Marholm, Hausmann und Koester; Hilles Günther bleibt ganz ohne Vornamen), wohl um den Sohn Christian Günther eindeutig vom Vater Dr. Johann Günther zu unterscheiden. Bierbaum streicht dagegen den Nachnamen und nennt seinen Protagonisten Johann Christian.

¹⁷ Fulda 1882, S. [3]; ähnlich Maass 1925, S. [7]: „1715 bis 1723“. Vgl. auch den bibliographischen Anhang.

¹⁸ Hausmann 1891, S. [2]; ebenso Bierbaum 1902, S. 256.

¹⁹ Grube 1882, S. [III] und S. 80–83.

Stätte des Schulbesuchs und der entflammenden Liebe zu Leonore Jachmann, Wittenberg und Leipzig als Universitätsstädte, Dresden als Stätte der misslingenden Bewerbung als Hofdichter, dazu Breslau als Wohnort der Mäzene von Breßler, Lauban als Ort eines längeren Krankenlagers und Jena als Sterbeort sind die meistbespielten Schauplätze²⁰ – und auch die am stärksten fiktional überformten Dramen Grubes und Bierbaums, deren Dramen aktweise auf dem (nicht allzu weit von Dresden entfernt zu denkenden) „Schlosse Wolfsburg“ des namentlich an Johann von Besser anklingenden Grafen von Bessern²¹ respektive im Garten und Schloss des „gräflich Birkenthalschen“ Anwesens²² spielen, sind nicht völlig abseits der vom realen Dichter Günther durchwanderten Lebenswelt angesiedelt.

Aus der insgesamt prägenden, graduell aber unterschiedlich intensiven Orientierung an den biographischen Fakten resultiert ein großes Spektrum formästhetischer Lösungen. Da fast alle Dramatiker, wie es die Vita des ‚Frühvollendeten‘ nahelegte,²³ ihre Stücke tragisch mit Günthers Tod enden lassen²⁴ oder auf den Tod des Dichters hin perspektivieren²⁵ – einzig Grubes ‚Schauspiel‘ schließt mit einer sentimental Familienversöhnung unterm Weihnachtsbaum²⁶ –, hatten sie grundsätzlich die Wahl zwischen einer ‚offenen‘, chronologisch früh einsetzenden und panoramatisch auffächernden, mit Zeitsprüngen und Ortswechseln operierenden Anlage oder einer ‚geschlossenen‘, zeitlich und lokal bündelnden, frühere Geschehnisse narrativ integrierenden Dramaturgie. Idealtypische Reinformen der ‚offenen‘ oder ‚geschlossenen‘ Form begegnen zwar nicht: die Günther-Tragödien haben sich wohl sämtlich nicht als reine ‚Lesedramen‘, sondern (oft auch explizit)

²⁰ Vgl. die Angaben im bibliographischen Anhang. – Zur Vita s. Wilhelm Krämer: Das Leben des schlesischen Dichters Johann Christian Günther 1695–1723. Mit Quellen und Anmerkungen zum Leben und Schaffen des Dichters und seiner Zeitgenossen, Stuttgart ²1980. Die Dramatiker gingen (in der Regel wohl ohne eigenes Quellenstudium) meist von einem älteren, oft legendarisch verzerrten Kenntnisstand aus, wie ihn vor allem die einflussreiche Biographie von Otto Roquette: Leben und Dichten Joh. Christ. Günther's, Stuttgart 1860 (Böhlhoff Nr. 702), widerspiegelt. Von den Dramatikern legten Fulda (in seiner Günther-Ausgabe von 1883, Anm. 9, S. X–XXVI) und Hausmann (1891, S. V–VII, im Vorspann seines Dramas) eigene Skizzen zu Günthers Leben vor.

²¹ Grube 1882, S. 1.

²² Bierbaum 1902, S. 257. Das Adelsgeschlecht „von Birkenthal-Farrenstein“ dürfte ebenso frei erfunden sein wie dasjenige „von Schankwitz-Plessenburg“, dem Graf Franz Friedrich, der Verlobte der Antonie, entstammt.

²³ Vgl. das unter der Überschrift „Aufschießende Flamme“ stehende Günther-Kapitel bei Guido K. Brand: Die Frühvollendeten. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte, Berlin/Leipzig 1929 (Böhlhoff Nr. 667).

²⁴ Dies gilt für Fulda 1882, Marholm 1882, Hausmann 1891, Bierbaum 1902, Hille vor 1904, Nehlert 1919 und Maass 1925.

²⁵ Bei Bartels 1889, S. 117–120, ahnt Günther den „Tod [...] vor der Thür“ und schließt mit den Worten: „Mein Gott, mein Gott, ich bin so müde, müde; | Nicht sterben, nein, doch schlafen, lange schlafen – – –“; ähnlich lässt Koester 1910, S. 308–316, Günther im kurzen Schlussakt so todkrank und lebensmüde erscheinen, dass „in [s]einen Ohren“ die „Abendglocken | Beinah wie – Sterbeglocken!“ klingen (S. 315).

²⁶ Grube 1882, S. 126–135.

als bühnentaugliche Stücke verstanden,²⁷ sie entsprechen daher dem Gebot beschränkter Szenenwechsel und entwerfen meist aktweise auf einen Ort konzentrierte Handlungen; und umgekehrt wird ein strikt an den ‚aristotelischen Einheiten‘ festhaltender Klassizismus vermieden, weil er dem lebensgeschichtlichen Stoff widersprochen haben dürfte.

Trotz dieser pragmatisch begründeten Dominanz kompromisshafter Mischformen zeigt das Corpus eine erhebliche Variationsbreite. Dramatikern wie Fulda²⁸, Nehlert und Maass (sowie eingeschränkt auch Hausmann), die sich vergleichsweise am stärksten auf das Gerüst der dokumentierten Daten verpflichten, dramatisieren Günthers sprunghafte Vita in einer episodischen Szenenfolge und spannen den (Bilder-)Bogen vom Anfang sowohl seines öffentlichen Auftretens wie seiner entscheidenden Liebesbeziehung (1715) bis zum tödlichen Ende (1723). Auch innerhalb dieses panoramatischen Modells bestand jedoch einiger gestalterischer Spielraum: So erreichen Fulda und Hausmann durch wiederholte Aufnahme gleicher Schauplätze²⁹ eine gewisse Konzentration des Geschehens; Nehlert dagegen breitet Anfang und Ende des gewählten Zeitausschnitts in personenreichen, stimmungsmäßig extrem gegensätzlichen Tableaus aus und verzichtet, wohl um diesen Kontrast zu betonen, auf zwischenzeitliche Episoden und Entwicklungen;³⁰ und Maass baut sein ‚Kleines dramatisches Gedicht in sieben Bildern‘ aus einer Sequenz von

²⁷ Mehrere der Dramen sind tatsächlich aufgeführt worden (vgl. die entsprechenden Hinweise bei Peer: Günther [Anm. 10] und in Böhoffs Bibliographie), und die meisten Drucke deklarieren sich den Bühnen gegenüber ‚als Manuskript gedruckt‘ oder enthalten andere Hinweise zum Aufführungsrecht. Ergänzend hinzuweisen ist auf die im Staatsarchiv Ludwigsburg (Signatur: E 18 VIII Bü 1160) verwahrte Korrespondenz zwischen Bierbaum, seinem Bühnenverlag Albert Langen und dem Hoftheater Stuttgart zur Aufführung von *Stella und Antonie* aus den Jahren 1903 und 1904.

²⁸ Vgl. Holger Dauer: Ludwig Fulda, Erfolgsschriftsteller. Eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Interpretation populärdramatischer Texte, Tübingen 1998, zu den später von Fulda entwickelten Erfolgsmustern, allerdings nur ganz am Rande (S. 12) zu seinem Günther-Drama.

²⁹ In Jachmanns Garten in Schweidnitz spielt bei Fulda nach der Eröffnung des Dramas auch die zweite Hälfte des zweiten Akts (II 4–8) und, allerdings jahreszeitlich ‚verdüstert‘, der Beginn des vierten Akts (IV 1–2); ein Leipziger Wirtszimmer bringt sowohl zu Beginn des zweiten Akts (II 1–3) wie im gesamten dritten Akt (III 1–6) Günther mit seinen Kommilitonen zusammen. – Hausmann lässt wohl bewusst offen, in welcher Stadt er sein Drama exponiert, um nicht mit spezifischen Angaben explizit gegen die historischen Fakten zu verstoßen. Die lokale Konzentration zeigt sich bei ihm nicht nur daran, dass er für große Teile des Stücks nahelegt, sie spielten in ein- und derselben Stadt (Leipzig?; ausdrücklich andernorts, nämlich in Dresden, spielt nur der vierte Akt), sondern auch durch die Wiederaufnahme des Studentenzimmers aus dem ersten Akt in der Anfangssequenz des dritten Akts (III 1–5).

³⁰ Da von Nehlerts ‚Dichtertragödie in drei Teilen‘ nur Vor- und Nachspiel gedruckt wurden, müssen Aussagen zur Form vage bleiben. Für die obige Lesart spricht die Angabe zur „Zeit: Anfang des 18. Jahrhunderts. Vorspiel Szene 1 und 2 im Frühling, Szene 3 im Winter des Jahres 1715, Tragödie Szene 1 und 2 im Frühling des Jahres 1716, alles übrige 6 Jahre später.“ (Nehlert 1919, S. 182). Der Eingang des Stücks ist von der bejubelten Auf-
führung von Günthers Theodosius-Drama geprägt, der Schluss zeigt Günther auf dem Krankenlager in Lauban sowie in der Todesstunde in Jena.

situativ und atmosphärisch verdichteten Kurzszenen, deren Fixierung auf den Protagonisten eine Schulung am Einakterzyklus der Jahrhundertwende und am expressionistischen Stationendrama verrät. Suchen die Günther-Dramen der ‚offenen Form‘, zu denen man wohl auch Hilles Fragment rechnen darf,³¹ mit ihren biographisch orientierten Szenenfolgen dem wechselhaften Weg des Dichters zu entsprechen, so gelangen sie dabei doch ästhetisch – auch hinsichtlich der Wahl von Prosa und Vers³² – zu recht disparaten Lösungen.

Ähnlich sind auch die eher zur ‚geschlossenen‘ Form tendierenden Dramen nicht auf ein homogenes Modell zu reduzieren. Wie sich die Dichter stilistisch wiederum uneinheitlich für prosaische oder versifizierte Figurenreden entscheiden und damit teils eher zum Naturalismus, teils eher zum Klassizismus neigen,³³ so nutzen sie verschiedene Strategien, um das chronikalische Nacheinander der Vita dramatisch zu komprimieren. Äußerliche Kennzeichen sind die Verdichtung der Zeitspanne und die Konzentration der Handlungsorte. Wie allerdings keine der Günther-Tragödien als ‚analytisches Drama‘ mit weitgehend retrospektiv eingeholter Handlung angelegt ist, so scheint sich auch eine auf einen (mit Schiller gesprochen) ‚prägnanten Moment‘ hin gespannte Konstruktion stofflich nicht angeboten zu haben. Versucht wurde aber, die episodische Breite der Lebensgeschichte zu limitieren, indem man entweder – wie Grube, Bierbaum und Koester – ohne zeitliche Konkretisierung den Eindruck einer einigermaßen dichten Abfolge der frei nach Motiven aus Günthers Vita gestalteten Handlung erzeugt oder aber das Drama ausdrücklich auf einen kleinen Zeitausschnitt und wenige Lokalitäten beschränkt. Letzteres praktizierte zuerst Marholm, die als Zeit 1723 angibt, die ersten drei Akte ihres Stücks in Breslau spielen und es „im vierten in einer Dorfschenke an der Leipziger Poststraße“ enden lässt,³⁴ und danach Bartels, der gleichfalls Breslau und das dortige Haus von Günthers Gönner Breßler als zentralen Handlungsort wählt, die Zeit aber (in engerer Anlehnung an die Fakten) auf „Winter 1719/20“ festlegt³⁵ – den sich daraus ergebenden ‚Nachteil‘, Günthers Ab-

³¹ Das nur aus drei ‚Vorgängen‘ bestehende Fragment zeigt immerhin, dass auch Hilles Günther-Tragödie im Tod (und in der zu spät kommenden Versöhnungsbereitschaft des Vaters) münden sollte. Ob alle Szenen des Stücks, so wie die drei erhaltenen, in Studentenzimmern spielen sollten, welche Lebensstationen in den ersten beiden Szenen konkret repräsentiert sein mögen und welche weiteren Hille noch dramatisieren wollte, ist nicht zu rekonstruieren. Da die drei Szenen nicht kausal miteinander verknüpft zu sein scheinen, darf man von Hilles Orientierung an einem ‚offenen‘ Dramenmodell ausgehen.

³² Vgl. jeweils die Notizen im bibliographischen Anhang. Fuldas und Hilles Prosa steht bei Nehrlert ein archaisierendes, dem Knittelvers angenähertes Metrum gegenüber, Maass ästhetisiert die Sprache seines Dramoletts durch weitgehend gereimte jambische Fünfheber, und Hausmann wählt den Blankvers.

³³ Wiederum ergibt sich ein gemischtes Bild: Marholm und Bierbaum schreiben ebenso in Prosa wie Grube, der aber den Alexandriner zur karikaturhaften Kolorierung der Partie von Günthers Konkurrent Ulrich König einsetzt; dagegen stellen sich Bartels und Koester mit dem Blankvers und teilweise gereimten Aktschlüssen in die klassizistische Tradition.

³⁴ Marholm 1882, S. [III].

³⁵ Bartels 1889, S. [5].

leben nicht auf die Bühne bringen zu können, kompensiert Bartels, indem er den Helden zuletzt überdeutlich seinen Tod antizipieren lässt.³⁶

Wie die Günther-Dramatiker ihre Stücke äußerlich meist als bühnengerechte Mischformen gestaltet haben, die – bei erheblicher formästhetischer Bandbreite – Elemente sowohl des ‚offenen‘ wie des klassizistisch ‚geschlossenen‘ Idealtypus kombinieren, so standen sie auch vor der Frage, welche Konflikte des Protagonisten sie für den inneren Bau ihrer Handlungen nutzen und ob sie diese eher sukzessiv reihend oder eher kausal integrierend ausformen sollten. Den Finger in die Wunde dieser offenbar schwer zu bauenden Konfliktstruktur legend, bemerkte der Günther-Biograph Otto Roquette gegenüber Ludwig Fulda, einem der Günther-Dramatiker der ‚ersten Stunde‘:

Nun aber, Verehrtester, sage ich Ihnen ganz offen, daß Sie den armen Günther doch nicht hätten dramatisieren sollen. Konflikte bietet sein Leben ja genug, aber kein tiefgreifendes und zugleich erhebendes Pathos. Er repräsentiert nur ein Ringen mit den allerkleinsten Verhältnissen, und repräsentiert in sich selbst doch nichts innerlich Großes. Auch in Ihrer Fassung haben Sie, trotz aller Technik, seine Geschichte nicht als tragisch dargestellt, sondern nur als eine recht trübselige Begebenheit.³⁷

Was sich hier als wertende Kritik aus dem Geist einer an Schillers ‚Pathetisch-erhabenem‘ und Freytags *Technik des Dramas* (zuerst 1863) orientierten normativen Dramenpoetik präsentiert, trifft insofern einen wunden Punkt nicht nur von Fuldas *Christian Günther*, als sich aus dem „Ringen“ mit den „Verhältnissen“, das Günthers Lebensumstände und seine biographisch gelesenen Gedichte bezeugen, nicht umstandslos heroisch-tragische Funken schlagen ließen. Gerade die von Roquette angesprochene Vielzahl der „Konflikte“ des jungen Helden, die für die Dramatiker sicher auch identifikatorische Reize boten, entpuppt sich in der Gestaltung der Werke als schwer zu bändigendes ‚Überangebot‘.

Entsprechend lassen sich in fast allen Günther-Dramen Elemente aus drei Konflikten erkennen, die das Leben des Dichters überschattet haben: Mit den älteren Viten Hoffmann von Fallerslebens (1832) und Roquettes (1860) wird erstens die unglückliche Liebe zu Leonore, die „Tochter oder Stieftochter des Schweidnitzer Arztes Dr. Jachmann gewesen sein“ soll, Günther „untreu“ geworden sei und sich mit einem von den Eltern protegierten Nebenbuhler „vermählt“ habe, zum „ver-

³⁶ Ebd., S. 117–120 (vgl. oben Anm. 25).

³⁷ Ludwig Fulda: Briefwechsel 1882–1939. Zeugnisse des literarischen Lebens in Deutschland, hg. von Bernhard Gajek und Wolfgang von Ungern-Sternberg, 2 Tle., Frankfurt a. M. u. a. 1988, hier Tl. 1, S. 10–11 (Darmstadt, 27.6.1883). Skeptisch äußert sich zuvor auch der Berliner Theaterverleger Felix Bloch, begründet seine Weigerung, das Günther-Drama in Verlag zu nehmen, aber weniger ästhetisch als mit Hinweis auf die bereits vorliegenden Stücke von Grube und Marholm, von denen das letztere „hier am Residenztheater total Fiasco gemacht“ habe (ebd., S. 9–10; Berlin, 23.12.1882). Vom „durchschlagenden Erfolge“, den Marholms Drama bei seiner Uraufführung in Riga erzielt habe, berichten dagegen Quellen, die Susan Brantly: *The Life and Writings of Laura Marholm*, Basel/Frankfurt a. M. 1991, S. 18–19, zitiert.

hängnisvollen Wendepunkt“ von Günthers „Leben“ bestimmt.³⁸ Neben den Liebeskonflikt, der oft durch spätere Wiederbegegnungen und Versuche eines Neuanfangs ausgeschmückt wird, tritt zweitens die Verstoßung durch seinen „erzürnten Vater“, der seinem „dem Trunk und einem wüsten Leben“ verfallenen Sohn den ‚Geldhahn zugedreht‘ und, „trotz aller Bitten des reuigen Sohnes“, dessen nach dem biblischen Muster des ‚verlorenen Sohns‘ modellierte Versöhnungsbitte hartherzig verweigert habe.³⁹ Drittens werden die beiden zentralen Konflikte ergänzt durch die fehlschlagende Bewerbung um „die Stelle eines Hofpoeten in Dresden“, die „neidische Höflinge und sein Mitbewerber Ulrich König“ durch einen „Possenstreich“ zum Scheitern verurteilt hätten.⁴⁰

Bei wiederum großer Variationsbreite – vor allem diejenigen Dramatiker, die Günthers Leben nicht panoramatisch in Einzelbilder auffächern, rücken Liebeskonstellationen in den Mittelpunkt einer einigermaßen einheitlich angelegten Handlung⁴¹ – suchen mehr oder weniger alle Günther-Dramatiker „den Helden“ nicht nur „im Kampfe mit Schicksal und Leidenschaft aufzufassen“, sondern vor allem die Darstellung seines „glühenden *Dichterherzens*“⁴² so zu funktionalisieren, dass sie zum ideellen Integrationspunkt seiner multiplen Konflikte wird und eine heroische Tragik des Protagonisten generiert.

³⁸ Nach der Kurzvita, die Hausmann 1891, S. V–VII, hier S. VI, seinem Drama voranstellt und dort die auch für die meisten anderen Günther-Dramatiker wesentlichen Punkte der Vita bündelt.

³⁹ Ebd. – Wie stark die biblische Stilisierung auf Günthers einschlägige Gedichte zurückgeht, zeigt eingehend Ulrich Joost: Ein ungehorsamer Sohn. Der Dichter Johann Christian Günther und sein Vater oder: Glücksuche, Hiob-Nachfolge und Dichterrolle, in: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 2013, S. 7–82.

⁴⁰ Hausmann 1891, S. VI.

⁴¹ Verwiesen sei nochmals auf die Handlungsskizzen bei Bölhoff Nr. 929–938. Exemplarisch hervorgehoben seien die ständeübergreifenden, an das bürgerliche Trauerspiel gemahnen- den Liebeskonfigurationen: Grube verbindet die Episode um die Hofpoeten-Bewerbung mit der Liebeshandlung und dem Vater-Sohn-Konflikt, indem er zusätzlich zur Liebe zwischen Christian Günther und Leonore eine Beziehung zwischen Leopold von Bessern, dem Sohn des sächsischen Oberhofzeremonienmeisters, und Günthers Schwesters Gertrud ersinnt, die Vater Günther ebenfalls unterbinden möchte, der Sohn aber befördert, weil ihm Graf von Bessern zum Hofpoeten August dem Starken machen will. – Marholm, Bartels und Bierbaum rücken Günther zwischen zwei Frauen: Marholm und Bartels nutzen die Überlieferung einer zärtlichen Beziehung zwischen Günther und seiner Breslauer Gönnerin Marianne von Breßler für spannungsvolle Dreieckskonstellationen, die sich durch die Anstellung Leonore Jachmanns, der früheren Geliebten Günthers, im Hause Breßler ergeben; Bierbaum hingegen macht Günther sowohl zum Spielball seiner ihn fortwährend betrogenden Frau Stella, mit der er eine Schauspieltruppe leitet, wie auch der adligen Antonie, die Günthers ungestümes Genie als erfrischende Abwechslung zum dekadent-langweiligen Hofleben begrüßt; vgl. Conermann: Dafnis (Anm. 9), S. 206–208.

⁴² Hausmann 1891, S. VII (Hervorhebung D. M.).

III. Scheiterndes Leben, gelingendes Dichten und gesicherter Nachruhm

Dichter ist der Held in sämtlichen Günther-Dramen, und in den meisten werden Dichtungen Günthers im Wortlaut angeführt.⁴³ Um Dichten und Dichtung aber als Leben und Konflikte der Figur bestimmendes Moment zu zeigen, wenden die Dramatiker eine Reihe von Mitteln an, die sich in systematischer Zusammenschau als unterschiedlich intensive Stilisierungen Günthers zum ‚Geisteshelden‘ darstellen.

1. Polaritäten und Proklamationen: Das von Günthers Biographie ausgehende Figurengefüge der Dramen ist in der Regel so angelegt, dass es den jungen, studentischen Helden einerseits in generationelle Spannung zu der zentral vom Vater repräsentierten bürgerlichen Wertewelt mit ihrem Ziel eines gesicherten Broterwerbs und der Gründung eines eigenen Hausstandes, andererseits aber in einen ständigen Gegensatz zur Hofwelt rückt. In beiden Konstellationen ist der Held ein Außenseiter, ein passiv Verstoßener und sich aktiv aus allen Banden Befreiender, der reiche Gelegenheit hat, sein von den Normen abweichendes Lebensmodell und sein darauf beruhendes poetologisches Programm zu verkünden.

Ausdrücklich antibürgerliche Positionen bezieht der Held etwa, wenn er sein Streben „in’s Ungemess’ne“ bilanziert und mit seinem dichterischen Auftrag begründet: „Der drangvolle Trieb einer im Innersten mir bewußten Begabung riß mich über die Schranken bürgerlicher Lebensbedingungen hinweg.“⁴⁴ Gegen das vom Vater ostentativ beklagte „unnütze“ und „gottlose Versemachen“, dessen „brodlose[s] Geschäft“ den Sohn zum „Landstreicher und Vagabund“ machen müsse,⁴⁵ besteht dieser auf der existentiellen Notwendigkeit seiner „Poeterei“, „die für mich ist, was für den Fisch das Wasser, für den Vogel die Luft“.⁴⁶ Dem äußeren Reichtum, den „Andere an schnödem Mammon“ besitzen, stellt Günther seine innere Fülle „an Schätzen goldener Phantasie“ entgegen, und gegen die Zumutung, einen Brotberuf erlernen zu sollen, sagt er „keck und frei heraus: daß ich zu großen Dingen berufen bin.“⁴⁷ Wie Günther selbst seine „Lebensfahrt“ der „heil’gen Poesie verschreib[t]“⁴⁸ und die „Kräfte“ seiner „Seele“ pathetisch „der Welt, der

⁴³ Die Gedichteinlagen und ihre Fundorte in der modernen Günther-Ausgabe (Anm. 4) sind im Anhang genannt.

⁴⁴ Marholm 1882, S. 28. Ähnlich bei Bierbaum 1902, S. 292: „Ich bin [...] der Schule entlaufen und dem Hause, wollte lieber ein Lump heißen und ein freier Kerl und Künstler sein als ein braver Sohn und tüchtiger Bürger genannt werden und nichts sein als so ein leeres Gemächte aus Regel und Ordnung.“

⁴⁵ Fulda 1882, S. 5, 17 und 19.

⁴⁶ Ebd., S. 12.

⁴⁷ Grube 1882, S. 33.

⁴⁸ Hausmann 1891, S. 22.

Menschheit“ übereignet,⁴⁹ so erkennen nicht nur seine Generationsgenossen, sondern auch einzelne Ältere, die freilich besorgt überlegen, wie man „Günthers stürm’schen Sinn“ wohl in die „ruhig-bürgerlichen Lebens Bahnen [...] führen“ könne,⁵⁰ dessen vom Himmel verliehene „seltene Gaben“,⁵¹ seine Qualität als „ein Poet von Gottes Gnaden“,⁵² seine Reifung „zum gottberufenen Dichter“,⁵³ seine Empfänglichkeit für „den Funken göttlicher Begeisterung“,⁵⁴ kurz: sein „echtes Dichterherz“. ⁵⁵

Günthers intensive Teilhabe am genieästhetischen Typus des ‚poeta vates‘, die ihn stürmerisch-drängend über die Enge der Verhältnisse hinaustreibt und zum antibürgerlichen „Schnapspoeten“⁵⁶ macht, prädestiniert ihn gleichermaßen zum antihöfischen Rebellen, für den die ständisch regulierte Welt keinen Platz bietet. Entsprechend dient die Episode um das von Günther (meist nur widerwillig) angestrebte Amt am sächsischen Hof allenfalls als ‚retardierendes Moment‘, das kurzzeitige Hoffnung auf Versorgung bietet, durch die intrigante Vereitelung seiner Bewerbung aber die Erkenntnis seines Außenseitertums befördert: „Ich bin ein Dichter! Das hab’ ich ganz vergessen. Nein, nein, es fiel mir noch ein zu rechter Zeit. Da sprang ich empor und rief: Wollt Ihr mich zum Hofpoeten? Ich bin frei und edel, wie Ihr; ich bin kein Knecht, ich bin ein König!“⁵⁷ Wie schon die frühesten Günther-Dramen den Helden gegen das „Amt eines Hofpoeten“ wettern und gegen „diesen Sumpf [...] ein Fleckchen unentweihter Erde“ ersehnen lassen, „wohin das freie Menschenbewußtsein sich retten – wo die Begeisterung unvergiftet aus sich selber emporflammen kann“, ⁵⁸ so legt man Günther auch fortan Topoi der Hofkritik in den Mund: Mit einem Milieu, „Erniedrigend der keuschen Dichtkunst Reine | Zur feilen Schmeichelei um Gold und Ehren“, habe er „nichts gemein“; ⁵⁹ auf Reimeschmiede, die im „Zeremonienkleid“ ihren „Afterkünsten“ nachgehen, schaut selbst der sozial erniedrigte Günther noch herab. ⁶⁰

⁴⁹ Grube 1882, S. 38; ebd., S. 53, verkündet Günther dem Vater, er sei nicht fähig, sich in „diesen kleinen Verhältnissen zu begraben“ (nämlich eine ihm angetragene Stelle in der Stadtverwaltung anzunehmen), sondern er müsse sich vielmehr „der ganzen Menschheit [...] widmen“: „Nie werd’ ich den Genius in mir ersticken lassen! Nie! Nie! Nie!!“

⁵⁰ Bartels 1889, S. 21.

⁵¹ Fulda 1882, S. 5.

⁵² Grube 1882, S. 16.

⁵³ Marholm 1882, S. 42.

⁵⁴ Hausmann 1891, S. 12. Ähnlich noch Nehlert 1919, S. 184: „Ihn schuf der Herrgott in sonderer Stunde, | Da glüht und kocht’s in dunklem Grunde, | Und kommt’s empor, sind’s Flammen rein, | Die geben weithin besten Schein.“

⁵⁵ Bartels 1889, S. 21.

⁵⁶ Fulda 1882, S. 53.

⁵⁷ Ebd., S. 59.

⁵⁸ Marholm 1882, S. 75.

⁵⁹ Hausmann 1891, S. 8.

⁶⁰ Maass 1925, S. 41.

Gerade in der Distanzierung von höfischer Auftragsdichtung, die gerne in Johann Ulrich von König ihren karikaturhaft überzeichneten Exponenten hat,⁶¹ erhält Günther die Gelegenheit, seine Poetik zu umreißen:

ULRICH KÖNIG. [...]

Der echte Dichter muß versteh'n, in Versen
Sich aus dem Steggreif [!] kunstvoll auszudrücken,
Gleichviel, was man zu sagen hat.

GÜNTHER.

Da bin ich

In Eurer Weise freilich kein Poet.
Nur wenn ich in der eignen tiefsten Brust
Empfunden, Lust und Freude, Weh und Schmerz,
Muß ich dem inn'ren Drange folgen, muß
Die ungebor'ne Seele ihrem Nichts
Entreißen, und zum schönen Bilde sich
Gestaltend tritt sie in die Welt des Daseins
Als meine Geistesschöpfung, als mein Lied.⁶²

Die Verkündung eines Programms, das Dichtung im eigenen Erleben fundiert und zum wahren Bedürfnis des innerlich zum Selbstaussdruck genötigten Künstlers erklärt, gehört zum festen Charakteristikum der Günther-Figuren.⁶³ Teils mit einem dezidierten literarhistorischen Sendungsbewusstsein ausgestattet,⁶⁴ beschwören sie immer wieder die Einheit von Kunst und Leben⁶⁵ – auch und gerade im Scheitern: In der Unbedingtheit seiner poetischen Existenz „zerfleischte“ Günther, der sich einmal selbst als „Ikarus!!!“ bezeichnet⁶⁶ und damit in die Tradition genial-scheiternder ‚Überflieger‘ stellt, durchaus schuldhaft „das eigene Leben“. ⁶⁷ Doch bleibt Günther, ein gesteigerter Tasso, auch als „armer Mensch“

⁶¹ Als Günther entgegengesetzte Dramenfigur bei Fulda 1882, Grube 1882 (in dessen Prosadrama König in Alexandrinern spricht, s. Anm. 33), Marholm 1882 und Hausmann 1891 (der die Figur immerhin mit zwei Originalzitaten aus Königs Dichtungen aufwarten lässt; Nachweis im Anhang).

⁶² Hausmann 1891, S. 121–122.

⁶³ Z. B. schon Fulda 1882, S. 20: „Was ich schaue und fühle, was ich hoffe und wünsche, das wird mir zum Lied.“

⁶⁴ Grube 1882, S. 40: „Auf den ewigen Stoff will ich die deutsche Dichtung wieder weisen, an dem sie meißeln kann durch die Jahrhunderte: des Menschen Seele [...]. Und werd' ich's nicht erreichen, so werden Andere nach mir kommen“; Hausmann 1891, S. 111–112 und 115, lässt Günther über den von seinem Förderer Mencke ausgesprochenen (auf Karl Augusts Weimar vorausweisenden) Wunsch reflektieren, in einem deutschen Kleinstaat möge ein Herrscher leben, der sich einen dichterisch „Begnaden zum Freund und Bruder“ wähle, und vergeblich darauf hoffen, er könne einen solchen Ort finden, an dem sich „Fürst und Dichter zum | Geweihten Freundesbund die Hände reichen!“ Ebd., S. 166, resümiert Günther, er habe gehofft, „In einer neuen Aera goldner Blüte | Die Liederkunst des deutschen Volks zu schauen“.

⁶⁵ Z. B. Bierbaum 1902, S. 291–293; Hille vor 1904, S. 198: „Das Lied bin ich!“

⁶⁶ Grube 1882, S. 84.

⁶⁷ Marholm 1882, S. 92.

noch ein „großer Dichter“,⁶⁸ und in einer der Konfrontationen mit dem hartherzigen Vater, der ihm die Gnade des ‚verlorenen Sohns‘ verweigert, abstrahiert er das eigene Schicksal zum Modell eines in der Nachfolge Christi stehenden Dichterheroen:

Ich bin ein Dichter. Weißt Du, was das heißt?
Das heißt, von jenen Großen bin ich einer,
Die jede Schuld der Menschheit auf sich nehmen [...].
Der Schweiß, das Blut, die sie beim Kampf vergossen,
Sind ihre Verse [...].
Einst aber kommt die Zeit, da wird man Mitleid,
Mit uns, den armen Dornenkronenträgern,
Die wir verdammt sind, ganz nur Mensch zu sein,
In allen Ländern haben – und mein Name
Wird auch genannt.⁶⁹

Wie Günther hier ein sakralisiertes Andenken beansprucht und selbstgewiss antizipiert, so gönnen ihm mehrere Dramatiker nicht nur die pathetische Selbststilisierung zum Märtyrer⁷⁰ einer durch das scheiternde Leiden beglaubigten Kunst, sondern auch eine aufdringlich-apologetische Verklärung im Tod.⁷¹ Statt Günthers „Dichten“ – wie Goethe diagnostizierte – mit seinem „Leben“ zerrinnen zu lassen,⁷² wird es im leidvollen, von österlichen Glocken der Auferstehung untermalten Sterben auf seinen ewigen Nachruhm hin perspektiviert:

Er ist dahin, ist Staub. Doch was der Geist
Durch ihn in seines Lebens kurzer Spanne
Geschaffen und gesungen hat, es wird
Fortleben unzerstörbar, seinen Namen
Verklärend zur Unsterblichkeit, und späte
Geschlechter werden Günthers Lieder noch
Bewundernd preisen, und mit ihm empfinden,
Wie er gerungen, und was er gelitten.⁷³

2. Produktion und Rezeption: Um Günthers Proklamationen eines märtyrerhaften Dichtertums und seine Apotheose zur heroisch-verklärten Leidensfigur nicht im hohlen Pathos zu belassen, suchen die Dramatiker die programmatischen Antithesen zur bürgerlichen und höfischen Welt in Günthers dichterischem Werk zu be-

⁶⁸ Bartels 1889, S. 119.

⁶⁹ Ebd., S. 77.

⁷⁰ Maass 1925, S. 54: „des Lebens Krone oder Tod am Marterpfahl!“

⁷¹ Fulda 1882, S. 94–95: „mich lockte der Lorber in Deiner Hand. O drück' ihn auf mein Haupt als Siegespreis!“, verlangt der „verklärt emporgerichtet[e]“ Günther von Leonore, die „weinend vor ihm hingesunken“ ist.

⁷² Vgl. Anm. 1. Ausdrücklich und fast wörtlich in Goethes Sinne wird die Günther-Figur hingegen bei Koester 1910, S. 285, kritisch charakterisiert: „er wird | Sich nimmer zähmen, zügeln, nie, sein Leben | Mit allem Geistesglanz wird ihm zerrinnen! | Genie wird Fluch, wenn ihm Charakter fehlt!“

⁷³ Hausmann 1891, S. 169–170.

glaubigen. Dazu zeigen sie einerseits wie ihr ‚Geistesheld‘ seiner Erlebnispoetik gemäß dichtet und andererseits wie seine Werke auf Um- und Nachwelt wirken.

Die Genese von Günthers Gedichten als Produkte persönlichen Erlebens und rauschhaft-unmittelbarer Inspiration wird öfter nur behauptet, als im poetischen Akt gezeigt: Konstatiert Bartels’ Günther, durch die „Liebe Leonorens“ habe sich der „dichterische Drang | Geregt“, ⁷⁴ so erzählt Grubes Dichter rückblickend, sein „Jubelgesang an den großen Helden“ Prinz Eugen sei in inspirierten „Augenblicken“ geglückt, „da ich mich Dir verwandt und nahe fühlte – ein Sieger im Geiste“, und entsprechend gewiss ist er sich im anschließenden „Musenanruf“, auch in der Audienz beim sächsischen König zu obsiegen:

Schon fühl’ ich, wie sich’s regt und keimt in meiner Brust. O, ström’ auf mich nieder,
Du großer Geist des Weltalls, der zeugend und belebend wirkt im Kleinsten der Natur!
Zieh’ ein in meinen Busen, fülle mein Herz und Hirn ganz mit dem schwellenden Ge-
fühle Deiner Gegenwart, daß sie Dir ähnlich werden in schaffender Gewalt! Ich fühl’s,
ich fühl’ es, Du bist da! Der Kranz ist mein!⁷⁵

Wie es den antihöfischen Dichter veredelt, dass er im Fortgang die auftragspoetischen Zumutungen („Na, Er trauriger Versifex, versuch’ Er’s mal mit einer Ode auf mein Leibbroß!“) verweigert, so entzündeten sich die „neue[n] Begeisterungsflammen“ gerade an der leidvollen Erfahrung bei Hofe und manifestieren sich in der scheinbar spontan entstandenen Ode „Müdes Herz, | Laß den Schmerz“. ⁷⁶ Ebenso soll das Bittgedicht an den Vater, mit dem bei Grube die finale Aussöhnung gelingt, als situative Eingebung des „verklärt“ und „improvisierend“ sprechenden Sohns wirken, nach dessen Vortrag der Vater „den Sohn um Vergebung“ bittet: „Christian Günther, du deutscher Dichter, ich habe Dir zu viel gethan!“ ⁷⁷

Während Günthers Oden hier in fixierter Gestalt rezitiert werden und damit kaum als unmittelbar verfertigt wirken, ⁷⁸ darf der Lyriker bei Marholm seine Qualität als Stegreifdichter beweisen, indem er in einer (frei nach Motiven aus einem Gelegenheitsgedicht Günthers formulierten) „Antwort in gebundner Rede“ zeigt, „was Er kann“. ⁷⁹ Dichtend, nämlich sein insgesamt meistrezipiertes, auch in den

⁷⁴ Bartels 1889, S. 39.

⁷⁵ Grube 1882, S. 70.

⁷⁶ Ebd., S. 82 und 101. Nachweise zu den Gedichteinlagen im Anhang.

⁷⁷ Ebd., S. 133–134.

⁷⁸ Ähnlich zeigt Hausmann 1891, S. 3, den Dichter gleich eingangs „vor sich hin murmelnd und skandierend“, lässt ihn dann aber die erste Strophe der Ode *An Selinden* rezitieren. Auch die bei Maass 1925, S. 33–34 und 58, in den Dialog integrierten (allerdings nicht von Günther übernommenen, sondern eigenständig formulierten) Gedichte sollen wohl als spontane lyrische Schöpfungen erscheinen.

⁷⁹ Marholm 1882, S. 13. Die Überlegenheit Günthers über die höfischen Dilettanten zeigt auch Bierbaum 1902, S. 314–318, indem er einen dichterischen Wettstreit über „Das Lob des Kaffees“ inszeniert: Während die verlegenen Junker kaum über metrisches Skandieren („Ta – tam, ta – tam, ta – tam, ta – tam, ta – tam, ta – tam“) hinauskommen, steuert Johann Christian flüssig acht Alexandriner bei; ironisch gebrochen wird dessen angebliche Kreativität durch den Hinweis der belesenen Comtesse, „Johann der schamlose Reimdieb“

Günther-Dramen meistzitiertes *Studenten-Lied* „Brüder! laßt uns lustig seyn“ verfassend, begegnet der Lyriker dagegen in Hilles Fragment: Dass laute Vitalität und konzentriertes Schreiben beim bohémehaften Erlebnisdichter eng, jedoch auch kontrastiv miteinander verknüpft sind, zeigt sich daran, dass Günther sein Gedicht mitten in der „Saufnette“ auf einer „Studentenstube“ schreibt, aber mehrere Ansätze benötigt, sich korrigiert, um „ein paar Augenblicke“ Ruhe bittet und seinen kreativen Prozess als einen aus der irdischen Realität herausführenden Akt charakterisiert, der ihn geistig veredele („Singen ist zum Himmel dringen“) und zugleich das Individuum gefährde („Der Teufel dichte bei dem Lärm!“).⁸⁰

Am stärksten wird das Günther zugeschriebene Potential spontanen, im aktuellen Erleben gelingenden Dichtens, indessen auch seine Bindung an die Konventionen in Bierbaums *Stella und Antonie* vorgeführt. Als der Schauspieldirektor Johann Christian bei einer höfischen Verlobung den Auftritt seiner Truppe eröffnet, fällt er aus der in archaisierenden Alexandrinern formulierten Rolle, bricht aufgrund der kokett-herausfordernden Kommentare der Comtesse Antonie mit dem „pretiösen Stil“ und wechselt aus dem „alten Brei“ in eine modernere Sprache der Leidenschaften – mit Günthers den Hof teils amüsierender und affizierender, teils verstörender „Improvisation“, in der er „für die verschiedenen Generationen verschiedene Stilproben“ vorführe, reflektiert Bierbaum, in seiner Barock- und Rokoko-rezeption zweifellos ambitionierter als die meisten anderen Günther-Dramatiker, auf dessen literarhistorische Stellung zwischen den Epochen und problematisiert zugleich das vereinfachende Klischee vom genialen Erlebnisdichter Günther.⁸¹

Genau dies, die heroisierende Apotheose des am Leben verzweifelnden, ihm bleibende Werke abringenden Genies, betreiben die meisten Günther-Dramen nicht nur durch den Versuch, die vitale Produktionsästhetik ihres Helden einzufangen, sondern mehr noch durch wirkungspoetisch akzentuierte Szenen. Dass hierbei immer wieder das *Studenten-Lied* bemüht wird, dürfte nicht nur an dessen Bekanntheit liegen, sondern auch an der Verbindung von geselligem *Carpe diem*-Appell mit grundierender *Memento mori*-Mahnung, die gerade durch ihre Kombination als Leitmotiv für Günthers Leben dienen mochte: So motivieren bei Fulda die mit einem schon von ihrem „Urgroßvater“ gesungenen Trinklied nicht mehr zufriedenen Studenten den „excellenten Poeten“ in ihrer Mitte zu einem „neu[en] Zechlied“, das, als es wenig später vorliegt und allein schon beim Abschreiben „höllischen Durst“ macht, die Gruppe im gemeinsamen Gesang begeistert, den Schöpfer aber angesichts der manifesten Todesmotive „ohnmächtig“ zusammenbrechen lässt; die Vorahnung des Todes bewahrheitet sich dann ausgerechnet, als ihm die Kommilitonen nochmals mit seinem Lied aufwarten,

habe soeben „Verse“ des „seligen Herrn von Hoffmannswaldau [...] deklamiert“, was die „Herren Junker“ aber umso mehr beschäme, weil sie nicht einmal dies bemerkten.

⁸⁰ Hille vor 1904, S. 193. Zur enormen Verbreitung des Liedes (Günther TW II.1, S. 316–317) vgl. TW II.2, S. 193–197.

⁸¹ Bierbaum 1902, S. 271–275; Conermann: Dafnis (Anm. 9), S. 207–208.

den Sterbenden mit seinem „süße[n] Loos, – ein Dichter zu sein“ versöhnen und ihm mit Vivat-Rufen huldigen, die nur noch dem Nachleben des Poeten gelten können.⁸²

Dass die konfessionelle Qualität von Günthers Lyrik, die einmal auch zur Intrige gegen Leonores Liebe eingesetzt wird,⁸³ das Weiterleben des Werks über den Tod ihres Schöpfers hinaus sichert, wird jedoch nicht nur in derartigen prophetischen Apotheosen inszeniert, sondern auch als Ergebnis eines bewussten Akts der Gedächtnispflege dargestellt: *Frau Marianne*, die von Günthers Gedichten affizierte Titelheldin des einzigen von einer Frau stammenden Günther-Dramas, will den verschollenen Dichter aufstöbern, indem sie ihm seine verstreuten Gedichte als Druckausgabe „in die Welt“ nachsendet, um so sein „eigenstes Selbst“ (das Werk) „sein Selbst“ (den Dichter) auffinden und wachrütteln zu lassen; als sie ihn schließlich „vollkommen erschöpft“ wieder antrifft, kann sie ihm, der sie anfleht „des Gesunkenen Gedächtniß“ zu retten, versichern, dass sie das Nachleben seiner „unsterbliche[n] Lieder“ bereits gesichert habe und ihn so im Sterben „selig“ machen.⁸⁴

Fazit: Goethes Diagnose, dem Lyriker seien Leben und Dichten gleichermaßen ‚zerronnen‘, arbeiten in der Zeit um 1900 formalästhetisch vielfältige Dramatisierungen von Johann Christian Günthers Schicksalen entgegen. Um den spätbarocken Poeten aufleben und zu einer Identifikationsfigur des modernen dichterischen Außenseiters werden zu lassen, heroisieren die Dramatiker ihn zum genialen Schöpfer märtyrerhaft dem widrigen Leben abgerungener Bekenntnisdichtungen, deren Wirkmacht sich bei seiner Mitwelt beglaubigt, für die Nachwelt aber einer Andenkenpflege bedarf, die den flüchtig lebenden, an den Widrigkeiten der Zeit scheiternden Vagabunden zu einem dauerhaften ‚Geisteshelden‘ erhebt.

⁸² Fulda 1882, S. 34–35, 52, 68–69 und 95–96 – Für den weiteren Gebrauch des Liedes vgl. die Nachweise im Anhang.

⁸³ Bei Hausmann 1891, S. 13, 36, 43 und 48–52, verschafft sich einer der Mitstudenten einige handschriftliche Gedichte Günthers, um die Warnungen von Leonore Jachmanns Vater, „daß der Verführer | Mit seinen Liebesliedern andren Mädchen | Dieselben Leidenschaften schwört, wie Dir“, mit einer Leonores Glauben erschütternden Zwangselektüre zu bestätigen.

⁸⁴ Marholm 1882, S. 108–111. Mit dieser dichterischen Konstruktion ist die reale Geschichte der kurz nach Günthers Tod einsetzenden Nachlasseditionen bei Böhlhoff: Günther (Anm. 3), Bd. 3, S. 28–40, zu vergleichen.

Bibliographischer Anhang

Ludwig Fulda (1862–1939)

Fulda 1882

Christian Günther. | Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen | von | Ludwig Fulda. | Bühnenmanuscript. | Frankfurt a. M. 1882.

96 Seiten und ein beiliegender Einzelbogen (4 Seiten): „Zu Fulda's ‚Christian Günther.‘“ [Variante zu II 3]; auf dem Umschlag zusätzlich: „Am Stadttheater zu Frankfurt am Main zur Aufführung angenommen. Zu beziehen durch die Theateragentur von A. Auerbach in Frankfurt a. M.“ Druckvermerk auf dem Titel verso: „Druckerei von August Osterrieth in Frankfurt a. M.“ – Exemplare: Berlin SB: Ys 22494; Dresden SLUB: 4.A.8517; Frankfurt a. M. Goethe-Haus: IX F 102/E 20; Frankfurt a. M. StUB: S 13/4839; Fribourg BCU: ENA 442; München Theatermuseum: 001/B 07842; **Weimar HAAB: Bm 891** – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 52–70 – Böhlhoff Nr. 929

Zeit: 1715–1723 (endend mit Günthers Tod) – Orte: Schweidnitz, Jachmanns Garten (I 1–7; II 4–8; IV 1–2); Leipzig, Wirtszimmer (II 1–3; III 1–6); Striegau, Günthers Elternhaus (IV 3–8); Jena, Dachkammer (V 1–5) – Prosa, einzelne Gedichteinlagen (II 3: „Den liebsten Buhlen, den ich han“ [trad. Trinklied]; III 6: „Brüder, laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316f., Str. 1–2]; V 5: dass., Str. 1–4])

Max Grube (1854–1934)

Grube 1882

Christian Günther. | Schauspiel in fünf Acten | von | Max Grube. | Oldenburg, 1882. | Schulzische Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei. | (C. Berndt & A. Schwartz.)

III u. 135 Seiten – Exemplare: Berlin SB: Ys 22446; Bonn Institut für Germanistik: GM 7651 G885 C55; **Bremen SUB: IL.c.8083**; Frankfurt a. M. StUB: DL 422/500; Oldenburg LB: 69-0874; **Weimar HAAB: 255522-A**; Würzburg UB: 880/HC 37600 C555 – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 31–51 – Böhlhoff Nr. 930

Zeit: nicht spezifizierte Handlungszeit wohl von einigen Monaten (endend mit Günthers Versöhnung mit seinem Vater) – Orte: Wolfsburg, Schloss des Grafen von Bessern (I 1–8); Striegau, Bürgerwald (II 1–10); Dresden, Schlosspark (III 1–10); ebd., Wirtshaus (IV 1–7); Striegau, Günthers Elternhaus (V 1–11) – Prosa (abweichend spricht der Poet Ulrich König meist in Alexandrinern), einzelne Gedichteinlagen (IV 1: „Brüder, laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316f., Str. 1, 2 u. 5]; IV 5: „Müdes Herz, | Laß den Schmerz“ [TW II.1, S. 313–315, Str. 1 u. 5]; V 2: „Mein Kummer weint allein um dich“ [TW III.1, S. 186–188, Str. 1]; V 11: „Mit Dem im Himmel wär' es gut“ [TW III.1, S. 41–43, Str. 1, 2 u. 7])

Laura Marholm (1854–1928), Ps. Leonhard Marholm

Marholm 1882

Frau Marianne. | Drama in vier Acten | von Leonhard Marholm, | Verf. von „Gertrud Lindenstern“ und „Patkul“. | Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. | Riga, 1882. | Verlag der Stahl'schen Buchdruckerei, große Mönchenstraße № 11/13.

III u. 111 Seiten; Vermerk Titel verso: „Von der Censur erlaubt. Riga, den 27. März 1882. Alle Rechte vorbehalten.“ – Exemplare: Berlin SB: Ys 22450/6; **Hamburg SUB: A/31335**; München Theatermuseum: 001/8 10419; **Weimar HAAB: Dd 4:1414[1]** (wohl Brandverlust 2004) – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 5–30 – Böhlhoff Nr. 931

Zeit: 1723 (endend mit Günthers Tod) – *Orte:* Breslau, Salon der Marianne von Breßler (I 1–10); ebd., Wohnzimmer der Marianne von Breßler (II 1–18); ebd., Palais, Apartement des Hofdichters Ulrich von König (III 1–4); ebd., Vorzimmer (III 5–11); Dorfschenke an der Leipziger Poststraße (IV 1–11) – *Prosa, einzelne Gedichteinlagen* (I 6: „Mein widrig Schicksal hat, hochwohlgebornes Haupt“ [frei nach TW I.1, S. 171–174, V. 7–9]; I 8: „Täuschen mich die holden Blicke“ [TW III.1, S. 209–211, Str. 6]; II 1: „Etwas lieben und entbehren“ [TW I.1, S. 199–200, Str. 1]; II 1: „Wo ich gehe, steh’ und liege“ und „O Du Sonne meines Lebens“ [TW II.1, S. 460–464, Str. 15 und 13, letztere wdh. in II 2]; II 17: „Empfehl mir nicht die Kaiserkronen“ [TW II.1, S. 467–469, Str. 3, 2 u. 6]; III 2: „Brüder, laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316–317, Str. 1 u. 6]; IV 3: „Bei so nahen Todeszeichen“ [TW IV.1, S. 127–134, Str. 1] und „Zurück weicht, ihr feigen Spötter“ [frei nach TW II.1, S. 333–334, Str. 4])

Adolf Bartels (1862–1945)

Bartels 1889

Johann Christian Günther. | Trauerspiel in 5 Akten | von | Adolf Bartels. | „Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte, | Daß seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte. | Mein Pilger, lies geschwind und wandle deine Bahn. | Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb’ und Unglück an.“ | Günthers Grabschrift. | „Aber er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm | sein Leben wie sein Dichten.“ | Goethe über Günther. | Leipzig. | Verlag von Carl Reißner. | 1889.

120 Seiten; Vermerk Titel verso: „Den Bühlern gegenüber Manuskript.“ – Exemplare: Berlin SB: 32 MA 14303; ebd.: 215990; **Leipzig UB: Lit.germ. 4068**; Marbach DLA: K:Kps.Oktav; München BSB: Heyse-Archiv XI 42,6; Weimar HAAB: Dd 3:1123[d] – Wieder in: *Adolf Bartels: Dichterleben. Dramatische Dichtungen. Frankfurt a. M. und Labr: Schauenburg 1890, S. 71–177. – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 71–84 – Böhlhoff Nr. 932*

Zeit: Winter 1719/20 (endend mit Günthers Antizipation seines Todes) – *Orte:* Breslau, Wirtshaus (I 1–5; V 5–7); ebd., Breßlers Haus, Salon (I 6–9; II 1–7; III 1–7; V 1–4); ebd., großer Saal (IV 1–8) – *Blankverse, einzelne Gedichteinlagen* (I 1: „Brüder, laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316f., Str. 1, 4 u. 5]; V 7: dass., Str. 1 u. 3; IV 4: „Diana und Endymion. Melodramatisches Intermezzo“ [wohl archaisierende Neudichtung])

Gustav Hausmann (1840–1905), Ps. Gustav H. Oekander

Hausmann 1891

Christian Günther | oder | Genius und Schuld. | Tragödie in 5 Aufzügen | von | Gustav H. Oekander. | Leipzig. | Verlag von B. Elischer Nachfolger | (Bruno Winckler) | 1891.

VIII und 170 Seiten; auf dem Umschlag zusätzlich: „Preis 3 Mark.“ Vermerk Titel verso: „Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Alle Rechte vorbehalten. Das Aufführungsrecht für sämtliche Bühnen und Vereine ist von der ‚Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Leipzig‘ zu erwerben.“ – Exemplare: Berlin SB: Ys 27022; **Heidelberg UB: Waldberg 2919** – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 85–99 – Böhlhoff Nr. 933

Zeit: „Anfang des achtzehnten Jahrhunderts“ (ca. 1715–1723, endend mit Günthers Tod) – *Orte:* [Stadt, nicht spezifiziert (Leipzig?)], Einfaches Studentenzimmer (I 1–11; III 1–5); ebd., Zimmer im Hause des Dr. Jachmann (II 1–8); ebd., Offener Platz in der Stadt (II 9–15); ebd., Trinkstube (III 6–16); Dresden, Zwingerhof (IV 1–18); [Stadt wie I–III], Enge Straße (V 1–7); ebd., Leonorens Zimmer (V 8–16) – *Blankverse mit Gedichteinlagen* (I 1: „Hier setze dich, verschämtes Kind“ [TW II.2, S. 502–504, Str. 1]; II 5: „Weine nicht, mein Kind, ich bleibe“ [TW

II.1, S. 238–239, Str. 1]; ebd.: „Ich verschmachte vor Verlangen“ [TW III.1, S. 222–224, Str. 1 u. 2]; ebd.: „Was hör’ ich dort für Thüren geh’n?“ [TW II.1, S. 506–507, Str. 5]; ebd.: „Beklagt nicht, ihr Mädchen, mein flüchtiges Lieben“ [TW II.1, S. 498–500, Str. 1, 2, 5 u. 7]; II 13 und 15: „Herr des Lebens und der Tage“ [TW IV.1, S. 415–418, V. 63–80]; III 2: „Gedenk an mich und meine Liebe“ [TW III.1, S. 196f., Str. 1–6]; III 6: „Das Haupt bekränzt, das Glas gefüllt“ [TW II.1, S. 312f., Str. 1 u. 3]; III 10: „Brüder, laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316–317, Str. 1–4]; III 13: dass., Str. 5; IV 2: „Du Wunder dieser Stadt, Du schönstes Meisterstücke“ [Johann Ulrich von König: Gedichte, Dresden 1745, S. 319, V. 1–8]; IV 14: „Die Herzensmeisterin, die edle Dichterkunst“ [Ebd., S. 244, Str. 1]; IV 18: „Bruder, komm und laß uns wandern“ [TW III.1, S. 96–97, Str. 1, 4 u. 7]; V 9: „Mit dem im Himmel wär’ es gut“ [TW III.1, S. 41–43, Str. 1, 2, 5 u. 8]; V 16: „Zeuch aus, gefang’ne Seele“ [TW I.1, S. 28–30, Str. 1])

Otto Julius Bierbaum (1865–1910)

Bierbaum 1902

Stella und Antonie / Tragikomoedie in vier Aufzügen / von Otto Julius Bierbaum. In: Die Insel | Aesthetisch-belletristische | Monatsschrift mit Bilder-|beilagen / Herausgegeben | von Otto Julius Bierbaum | Dritter Jahrgang 1901–1902 | Zweites Semester | Insel-Verlag, Leipzig 1902. [Elftes–zwölftes Heft August–September 1902], S. 256–344.

Exemplare s. Zeitschriftendatenbank: ID 220956-1; Reprints: Nendeh 1970; Frankfurt a. M. 1981. – Wieder als Einzelausgaben: Otto Julius Bierbaum: *Stella und Antonie. Schauspiel in vier Aufzügen*. Leipzig: Drugulin 1902. 92 S.; Otto Julius Bierbaum: *Stella und Antonie. Schauspiel in vier Aufzügen*. München: Langen 1903. 164 S.; dass. *Zweites und drittes Tausend*. München: Langen 1903. 164 S. – Peer: Günther (Anm. 10), Bl. 100–103 (mit Hinweisen auf variante Schlussfassungen für einzelne Aufführungen) – Böllhoff Nr. 934

Zeit: „Anfang des achtzehnten Jahrhunderts“ (Akt I: Sommerabend; Akt II: folgender Vormittag; Akt III: „Etwa vier Wochen später“; Akt IV nochmals einige Wochen oder Monate später; endend mit Günthers Suizid) – Orte: Schlesien, Schloss des Grafen von Birkenthal, Garten (I); ebd., Schlafzimmer der Comtesse Antonie (II); ebd., Gartensaal (III); Landgaststätte, Tanzsaal (IV) – Prosa, einzelne Reden des Johann Christian [Günther] in Blankversen (I), ferner Gedichteinlagen (sofern keine Quelle angegeben wird, handelt es sich wohl um archaisierende Neudichtungen) (I: „Herr der Liebe wie der Tage“ [TW IV.1, S. 415–418, V. 63–80]; „Mich schickt, erlauchtes Paar, der göttliche Verein“; II: „Franz Friedrichs Weisheit treib gleich wie die Aloë“; III: „Lausch, oh lausche! In den Zweigen“; „Ach, mein Damon ist betrübet“; „Im Lande der Mohren wächst, wie jedermann bekannt“; „Ihr Bogen voller göldnen Pfeile“ [TW I.1, S. 229–230, Str. 1]; „Weh, ach weh, ein böser Engel / Bettelnd vor verschlossner Thüre“; „Es war ein braunes Maidelein“; „Eijola! Eijola! | Die Sterne am Himmel und ich sind da!“)

Peter Hille (1854–1904)

Hille vor 1904

Der verlorene Sohn

Handschrift. 17 Seiten – Königsberg UB: Ms 2912 (nach: Walther Pfannmüller: *Der Nachlaß Peter Hilles*. Diss. Bonn. Gotha 1940, S. 69 [K 31]; heutiger Verbleib unklar) – Erstdruck in: Gertrud Weigert: *Peter Hille. Untersuchungen und Texte*. Königsberg 1931 (*Königsberger Deutsche Forschungen*. 9), S. 115–122; wieder in: Alois Vogedes: *Peter Hille. Ein Welt- und Gottestrunkener. Mit unveröffentlichten Arbeiten aus dem Nachlaß des Dichters*. Paderborn 1947, S. 258–269; Peter Hille: *Gesammelte Werke in*

sechs Bänden. Hg. v. Friedrich Kienecker. Bd. 2: *Dramatische Dichtungen und Prosa-Fragmente (I)*. Essen 1985, S. 193–200 (zitiert wird nach dieser *Quelle*). – Böllhoff Nr. 935

Zeit: nicht spezifiziert (endend mit Günthers Tod) – Orte: Studentenstube (I); ebd.? (II); Ärmliches Studentenzimmer (III) – *Prosa mit Gedichtzitaten* (I und III: „Brüder, laßt uns fröhlich sein“ [TW II.1, S. 316–317, Str. 1 u. 4])

Hugo Koester (1856–nach 1922)

Koester 1910

Günther | Eine Dichtertragödie. In: Hugo Koester: | Cothurn | und | Leyer. | Dramatische und lyrische | Dichtungen. | 1. Band. | Dramatische Gedichte. | Leipzig-Gohlis. | Bruno Volger, Verlagsbuchhandlung. | 1910, S. 277–316.

Vermerk Titel verso: „Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Alle Rechte vorbehalten.“ – Exemplare: Berlin SB: *Libri impr. cum notis mss. oct.* 336; Bonn ULB: *Fa* 1304/162; Frankfurt/M. StUB: 44/14675; Köln UB: *RHS*928; Leipzig UB: *Lit.germ.* 33729; ebd.: *Libri sep.* 3960; München BSB: *Heyse-Archiv XI* 138; **Tübingen UB: Dk XI 4075a**; Weimar HAAB: *F* 2042 – Böllhoff Nr. 936

Zeit: nicht spezifizierte Handlungszeit von einigen Wochen oder Monaten (endend mit Günthers lebensmüdem Abschied von der Dichtung und seinen Freunden) – Orte: Günthers Zimmer im Haus seines Onkels Balthasar (I 1–2); ebd., Zimmer der Familie (II 1); Zimmer der Gräfin Adelaide (III 1); Saal des fürstlichen Schlosses (III 2); Dachstube des Dichters (IV 1) – *Blankverse, einzelne Reimverse an Aktenden*

Benno Nehlert (1881–nach 1953)

Nehlert 1919

Christian Günther / Eine Dichtertragödie in drei Teilen | Von Benno Nehlert. In: Der Wächter | Zweiter Jahrgang 1919 | Verlag Parcus & Co., München, S. 182–192 [Das Vorspiel: Leonore] und S. 278–288 [Das Nachspiel: Günthers Ende].

Exemplare s. *Zeitschriftendatenbank*: ID 202576-0 – Teildrucke; *Vorbemerkung zum 2. Teildruck*, S. 278: „Die eigentliche Tragödie wird erstmals in der Buchausgabe des Werkes (München, Parcus & Co.) erscheinen. Hier folgt bloß das ergreifende Nachspiel, womit der aus den Reihen des ‚Eichendorff-Bundes‘ hervorgegangene junge schlesische Dramatiker seine erste große Dichtung beschließt.“ Eine Druckausgabe des Gesamtwerks ist nicht nachweisbar. Ein bei Böllhoff genanntes, früher in Breslau verwahrtes Typskript war nicht zugänglich. – Böllhoff Nr. 937

Zeit: 1715/16 und 1722/23 (endend mit Günthers Tod) – Orte: Schweidnitz, Aula der Gnadenschule (Vorspiel I); ebd., Friedhof der Gnadenkirche (Vorspiel II); ebd., Zimmer im Hause des Dr. Jachmann (Vorspiel III); Lauban, Zimmer im Haus des Schuhmachers Schubart (Nachspiel I); Jena, Dachstube (Nachspiel II) – *Jambische, meist vierhebige Reimverse (Knittelverse) mit Gedichteinlagen* (Vorspiel I: „Cerevisiam bibunt homines“ [trad. Trinklied]; „Integer vitae scelerisque purus“ [Horaz *carm.* I 22]; „Brüder laßt uns lustig sein“ [TW II.1, S. 316–317, Str. 1 u. 2]; Vorspiel II: „Brüder laßt uns lustig sein“ [s. o., Str. 2]; „Bruder komm und laß uns wandern“ [TW III.1, S. 96–97, Str. 1, 2 u. 4]; Nachspiel I: „Brüder laßt uns lustig sein“ [s. o., Str. 1–3]; „Bruder komm und laß uns wandern“ [s. o., Str. 1]; Nachspiel II: „Mit Rosen schmück ich Haupt und Haare“ [TW II.1, S. 467–469, Str. 6]; „Doch Tristan unterdessen lag“ [Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*, neu bearb. [...] von Wilhelm Hertz, Stuttgart 1877, S. 529]); „Brüder laßt uns lustig sein“ [s. o., Str. 1])

Joachim Maass (1901–1972)

Maass 1925

W[ilhelm] H[einz] J[oachim] Maass | Johann Christian Günther | Kleines dramatisches Gedicht in sieben Bildern | Gedruckt und verlegt bei Englert und Schlosser | Inhaber Georg Schlosser in Frankfurt am Main | 1925

1 Bl. und 65 Seiten – Exemplare: Augsburg UB: 221/GM 4734 J65.925; Berlin SB: Ys 51334; Bielefeld UB: PR559.01=J 65 Y25; Dresden SLUB: 35.8.7194; Düsseldorf UB: DLIT23466; Frankfurt a. M. Goethe-Haus: IX G 128/S 1; Frankfurt a. M. StUB: 80.826.22; ebd.: 81.126.53; ebd.: 00/14889; ebd.: S 7/3357; ebd.: DL 1929/249; ebd.: Ffm Kq 1/153; ebd.: Wq 5/24; Göttingen SUB: 4 PDRAM III,11040; Hamburg SUB: B 1948/376; Jena ULB: 87 A 144; Köln Diözesan- und DomB: BRB 2601; Leipzig DNB: 1925 B 2592; ebd.: B 2360; Leipzig UB: Libri.sep.D. 1536; Mainz Gutenberg-Museum: 1925 a 55 B 2 (44); Marbach DLA: L; München BSB: 4 L.sel.I 133-13,6; München UB: 0910/GM 7651 M111 J65.925; **Privatbesitz**; Regensburg UB: 113/AN 36801.925 M1; ebd.: 244/ AN 36801.925 M1; Straßburg BNU: CD.189.388; Weimar HAAB: 16,9:1491[b]; Wien ÖNB: 557.909-B; ebd.: 661.855-C; Würzburg UB: 69.4585; ebd.: 880/HC 57650 J65; Zürich ZB: AX 5072 – Auszüge wieder in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur* 3 (1926), H. 10, S. 448–450; *Die Tat. Unabhängige Monatsschrift zur Gestaltung neuer Wirklichkeit* 24 (1932/33), S. 560; *Die Neue Rundschau* 60 (1949), S. 120; *Almanach* [S. Fischer] 64 (1950), S. 120. – Böllhoff Nr. 938

Zeit: 1715–1723 (endend mit Günthers Tod) – Orte: Schweidnitz, Friedhof (I); Wittenberg, Herberge (II); ebd., Dachstube (III); Striegau, Günthers Elternhaus (IV); Lauban, Schubarts Haus, Bodenkammer (V); Landstraße nach Jena (VI); Jena, Haus des Herrn von Eben und Brunnen (VII) – *Jambische, meist fünfhebige, meist gereimte Verse, einzelne Gedichteinlagen (wohl Eigendichtungen, teils nach trad. Motiven)* (II: „Ich hab ein blondes Liebchen“; „Heiß! Wie einmal der Falernerwein“; IV: „Ja: sag mir fremdes Weib“; VII: „Dem namenlos süßen, | segnenden Schläfe geweiht“)

Verfallener Stern – Dichterheroisierung und Intertextualität in Georg Trakls *An den Knaben Elis*

Mario Zanicchi

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
5 Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

10 Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.

15 Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.¹

Das im April 1913 auf der Hohenburg entstandene Gedicht *An den Knaben Elis* wurde im Mai desselben Jahres in der Zeitschrift *Der Brenner* veröffentlicht und dann in die Sammlung *Gedichte* aufgenommen. Erneut publiziert wurde es 1915 in *Sebastian im Traum*, wo es dem zweiteiligen Gedicht *Elis*, das im Mai 1913 entstand, vorausgeht und mit diesem einen Binnenzyklus bildet. Der Text gehört zu den meist interpretierten Gedichten Trakls.² Wiewohl auch in intertextueller Hin-

¹ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in zwei Bänden, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1987² [im Folgenden: DuB], Bd. 1, S. 26.

² Aus der umfangreichen Forschungsliteratur seien vor allem folgende Beiträge erwähnt: Clemens Heselhaus. Die Elis-Gedichte von Georg-Trakl, in: DVjs 28, 1954, S. 384–413. J. Stinchcombe: Trakl's *Elis* Poems and E. T. A. Hoffmann's *Die Bergwerke zu Falun*, in: MLR 59, 1964, S. 609–615. Regine Blass: Die Dichtung Georg Trakls: von der Trivialsprache zum Kunstwerk, Berlin 1968, S. 206–223. Jost Hermand: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl, in: Ders.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur

sicht intensiv erforscht, blieb Trakls Dialog mit Rimbaud und mit Hofmannsthal bisher konturlos.³ Im Folgenden soll daher die intertextuelle Erforschung des Gedichts vertieft werden, um aufzuzeigen, dass Trakls Dichterheroisierung in *An den Knaben Elis* auch von Trakls Rimbaud- und Hofmannsthal-Lektüre profitiert.

Die Stilisierung des Dichters zu einer heroisch überhöhten Märtyrerfigur ist für Trakls Dichtungen charakteristisch – man denke nur an seine Evokation des Hl. Sebastian in der Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* – und entspringt der expressionistischen Kulturkritik, die den Dichter zu einem aus der bürgerlichen Gesellschaft Ausgestoßenen stilisiert.⁴ Literarhistorisch lässt sich der expressionistische Dichter-Märtyrer, wie er bei Trakl kodifiziert wird, als ein Bruder des symbolistischen Dichterhelden auffassen. Bereits die Symbolisten hatten den Dichter zum

Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1972, S. 266–278. E. L. Marson: Whom the Gods Love. A new Look at Trakl's Elis, in: GLL 29, 1975/76, S. 369–381. Erich Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohllaut“. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens, Zürich/München 1978, S. 113–122. Ulrike Rainer: Georg Trakls *Elis*-Gedichte: Das Problem der dichterischen Existenz, in: Monatshefte 72.4, 1980, S. 401–415. Gudrun Grapow: Die *Elis*-Gedichte Georg-Trakls, Bern u. a. 1982. Hans Esselborn: Trakls Knabenmythos, in: Harald Hartung (Hg.): Gedichte und Interpretationen. 7 Bde. 1982–1997, Bd. 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertwende, Stuttgart 1983, S. 175–184. Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins, Salzburg 1983, S. 85–115. Jaak De Vos: Verklärte Nacht. Eine Lektüre von Trakls *Elis*-Gedichten, in: Studia Germanica Gandensia 4, 1985, S. 53–77. Károly Csúri: Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung, in: Karlheinz F. Auckenthaler: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur, Bern u. a. 1995, S. 111–139 sowie: Ders.: Existenzsphären des Ich. Ein Beitrag zum Aufbau der Gedichtwelten bei Georg Trakl, in: Hans Weichselbaum/Walter Methlagl (Hg.): Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995, Salzburg 1996, S. 69–102 (zu *An den Knaben Elis*: S. 82–86). Laura Gerber-Wieland: Textur in Wort und Klang. Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik, Freiburg i. Br. 2002, S. 63–76. Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes, Würzburg 2002, S. 201–202. Yasuko Nakamura: Der Körper im sprachlich evozierten Zeitraum: Überlegungen zur Metamorphose in Trakls *An den Knaben Elis*, in: JSL 3, 2007, S. 49–68. Eva Thauerer: Ästhetik des Verlustes. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik, Berlin 2007, S. 144–162. Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne, Berlin/Boston 2013, S. 314–333.

³ Dazu vgl. nur: Rémy Colombat: Rimbaud – Heym – Trakl: essais de description comparée, Bd. 1, Bern ²1987, S. 605–614, der allerdings keinen präzisen Vergleich zwischen *An den Knaben Elis* und *Antique* vornimmt. Zuerst hatte Reinhold Grimm auf die Rimbaud-Präsenz in *An den Knaben Elis* aufmerksam gemacht (vgl.: Reinhold Grimm: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud, in: GRM N. F. 9, 1959, S. 288–315, wiederabgedruckt in: Ders. (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion, Darmstadt 1974, S. 271–313, hier S. 284). Eva Thauerer kritisiert die „methodische Unzulänglichkeit“ einer solchen intertextuellen Deutung im Falle vom Trakls „neuartiger metaphorischen Ausdrucksweise“ (Ästhetik des Verlustes [Anm. 2], S. 147). Die Fragwürdigkeit ihrer methodologischen Prämisse belegt auf beeindruckende Weise der minutiöse intertextuelle Kommentar der Innsbrucker Trakl-Ausgabe.

⁴ Zum Topos des *poeta dolorosus* im Expressionismus vgl. Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus, München/Wien 1970, S. 73–106 („poeta dolorosus“). Sokel verweist auf den Spott, den Trakl für seine Dichtungen im Kreis seiner Familie erntete (Georg Trakl: Gesammelte Werke, hg. von Wolfgang Schneditz, Bd. 3: Nachlaß und Bibliographie, Salzburg 1949, S. 69).

Dissidenten erklärt und ihm die verklärten Züge des Helden verliehen. In der Nachfolge von Thomas Carlyles *On heroes, hero-worship, & the heroic in history*⁵ entwarf der Ahnherr der symbolistischen Bewegung, Charles Baudelaire, im achtzehnten Kapitel des *Salon de 1846* unter dem Titel *De l'Héroïsme de la Vie Moderne* ein Konzept des künstlerischen Heroismus unter den Bedingungen der Moderne. Später – vor allem bei Stéphane Mallarmé – entwickelte sich die Analogie zwischen Dichter und Held zum festen Topos. So repräsentierte Auguste de Villiers de l'Isle-Adam für Mallarmé „un pur héros des lettres“,⁶ Paul Verlaine erschien ihm als ein „héros“,⁷ während E. A. Poe „un des plus grands héros littéraires“⁸ verkörperte – eine Charakterisierung, die Baudelaire nachempfunden ist.⁹ Seinerseits entwickelte sich auch um Mallarmé ein Heroenkult. So widmete der Kritiker Albert Mockel ihm 1899 die Monographie *Stéphane Mallarmé, un héros*.¹⁰ Den Heroismus von Mallarmés Haltung erblickte Mockel in dessen Weigerung, sich den Bedingungen des literarischen Marktes zu unterwerfen. Die Treue zum eigenen dichterischen Ideal stifte seine Affinität zu Helden wie Parsifal und Lohengrin:

C'est surtout dans la vie de Mallarmé qu'il faut admirer de l'héroïsme et dans le fait d'avoir réalisé un art tel que le sien: il y en a pourtant et beaucoup dans la plupart de ses poèmes. Contenu il est vrai et comme dissimulé; et ce qu'on y peut lire, c'est plus encore cette IDÉALITÉ HÉROÏQUE qui scintille dans la vierge indignation du *Cygne*. Il y a dans Stéphane Mallarmé une sorte d'éblouissante pureté, des blancs splendides qui évoquent naturellement Parsifal et Lohengrin, héros de l'idéal.¹¹

Der Übergang vom Helden zum Märtyrer ist fließend. Insofern dem heroisierten Dichter als verkanntem *poète maudit* die gesellschaftliche Anerkennung versagt bleibt, entwickelt er zugleich Märtyrerzüge. Als Martyrium fasst Stefan George Mallarmés Dichten in *Franken* auf: „Und für sein denkbild blutend: MALLARMÉ“,¹² und auch Paul Valéry setzt in *Existence du Symbolisme* (1938) die Autoritäten der symbolistischen Schule Märtyrern gleich, die ihre Verachtung der Publikumsgunst mit Leiden und Emargination zahlten:

⁵ Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-worship & the Heroic in history*, London 1841, S. 126–185 (*The Hero as Poet*).

⁶ Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, hg. von di Bertrand Marchal, Paris 1998–2003, Bd. 2, S. 49 (*Villiers de l'Isle-Adam*).

⁷ Ebd., Bd. 2, S. 120 (*Verlaine*).

⁸ Ebd., Bd. 2, S. 767 (*Les Poèmes d'Edgar Poe. Scolies*).

⁹ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975–1976, Bd. 2, S. 305 (*Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*).

¹⁰ Albert Mockel: *Propos de littérature* (1894) suivis de: Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes. Précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris 2009, S. 211–244.

¹¹ Ebd., S. 226.

¹² Stefan George: *Der siebente Ring*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 6/7, Berlin 1931, S. 17–19. George betonte auch im Gespräch die ethische Komponente von Mallarmés Poetik. Edith Landmann notiert 1918: „Er [George] gab ein Bild von Mallarmé, wie er im vierten Stock der Rue de Rome wohnte. Er hätte alle Zeitungen haben, hätte reich sein können, aber er schrieb nichts, als was er für gut hielt.“ (Edith Landmann: *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf 1963, S. 76).

ils [les symbolistes] repoussent les avantages de la faveur publique, ils déprécient les honneurs, mais, au contraire, ils exaltent leurs saints et leurs héros, qui sont aussi leurs martyrs et les modèles de leurs vertus. Tous ceux qu'ils admirent ont souffert: Edgar Poe, mort dans l'extrême dénuement; Baudelaire, poursuivi; Wagner, sifflé à l'Opéra; Verlaine et Rimbaud, vagabonds et suspects; Mallarmé, ridiculisé par le moindre chroniqueur; Villiers, qui couche par terre dans un galetas, auprès de la petite valise qui contient ses manuscrits et ses titres au Royaume de Chypre et de Jérusalem.¹³

In dieser Tradition steht auch Trakls Gestalt des „Knaben Elis“. Sie knüpft an die symbolistische Dichterheroisierung an und scheint auch auf Stefan Georges Verklärung des Dichter-Knaben zu einer heroischen Erlöserfigur intertextuell zu verweisen. Die Maximin-Gedichte aus dem *Siebenten Ring* (1907) waren Trakl vermutlich bekannt. Wie immer man den kryptischen und assoziationsreichen Namen ‚Elis‘ entziffern mag¹⁴ – es dürfte feststehen, dass der verstorbene und elegisch beschworene Knabe bei Trakl zu einer heroisierten, heilsgeschichtlich und poetologisch aufgeladenen Erlöserfigur avanciert. Im Unterschied zu Georges Maximin allerdings symbolisiert der „Knabe Elis“ nicht nur den sakralen Anspruch, sondern auch den ruinösen Gültigkeitsverlust der Poesie in der Moderne. Anders als bei Maximin verbindet sich mit Elis' Tod eine poetologische und kulturgeschichtliche Untergangsvision, die nicht weiter poetisch verklart werden kann und im Gedicht durch Schwärze (V. 1, 15 und 18) und Verfall (V. 19) unmissverständlich markiert wird.

Sequenzieren lässt sich der kurze Text in sechs Abschnitte, die mit den sechs Terzinen zusammenfallen.¹⁵ Das kohärenzstiftende Gliederungsprinzip scheint

¹³ Paul Valéry: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957–1960, Bd. 1, S. 690–691 (*Existence du Symbolisme*).

¹⁴ Eine Übersicht zu den verschiedenen Erklärungsversuchen des Namens ‚Elis‘ bei Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen (Anm. 2), S. 314–315, Anm. 346. Zurückgeführt wurde er etwa auf die hebräische Wortzusammensetzung ‚El-isch‘, mit der Bedeutung ‚Gott-Mensch‘ bzw. ‚Gotteskind‘, oder auf die biblischen Propheten Elija und Elisa sowie auf das ‚Elysium‘, das Gefilde der Seligen in der antiken Unterwelt. Hans Georg Kemper (Georg Trakls Entwürfe: Aspekte zu ihrem Verständnis, Tübingen 1970, S. 192) fasst den Namen als Umkehrung des lateinischen Imperativs *sile*. In Verbindung gebracht wurde Elis auch mit der literarischen Figur des schwedischen Bergmanns Elis Fröbom, der im Mittelpunkt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* aus dem Zyklus *Die Serapiensbrüder* (1819) und Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Das Bergwerk zu Falun* (erschienen zwischen 1900 und 1932) steht. Der erste Akt von Hofmannsthals Drama erschien bereits 1900 in der Zeitschrift *Die Insel* und wurde 1911 in den Band *Gedichte und kleine Dramen* aufgenommen. Die weiteren Akte erschienen zwischen 1902 und 1911, waren Trakl zur Zeit der Gedichtentstehung im April 1913 somit prinzipiell zugänglich. Einzig der dritte Akt erschien posthum 1932 (vgl. Mathias Mayer: *Das Bergwerk zu Falun*, in: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 7, München 1990, S. 578–579).

¹⁵ Nur die letzte Sequenz ist um das abschließende Monostichon erweitert und umfasst also insgesamt vier Verse. Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohllaut“ (Anm. 2), S. 113–114, schlägt hingegen eine etwas grobe Dreiergliederung vor. Auch versteht man nicht, worin sich die ersten beiden Sequenzen (V. 1–9 und V. 10–14) ihm zufolge unterscheiden würden, da sie respektive das „Abscheiden des Elis aus Tag und Leben“ und das „Verstorbensein des Elis“ zum Thema machen. Die letzte Partie umfasst laut Bolli die restlichen 5 Verse und spricht

im odischen Anruf zu liegen, der den Einfluss Hölderlins verrät:¹⁶ In jeder Terzine wird Elis direkt und jeweils anders apostrophiert, so dass er sich als eine multiple Gestalt erweist.¹⁷ Das freirhythmische Gedicht mit schwankender Silbenzahl¹⁸ besitzt trotz der Reimlosigkeit eine intensive klangliche Textur, die sich vor allem in der musikalischen Vergegenwärtigung des Namens ‚Elis‘ zeigt,¹⁹ besonders in den beiden ersten Terzinen²⁰ sowie in der vierten²¹ und in der letzten Terzine.²² Auch metrisch ist ‚Elis‘ präsent. Das aus zwei Trochäen und einem Daktylus bestehende Modul, das zu Versbeginn in der ersten Terzine wiederkehrt, ergibt sich offenbar aus der Diffusion und Variation des mit seinem Namen verbundenen Anfangstrochäus:

„von ‚unserer‘ jetzigen Befindlichkeit und einem sich gelegentlich noch einstellenden Bezug zu Elis“ (ebd.).

- ¹⁶ Zahlreiche Oden Hölderlins weisen diese Anredeform auf (*An den Äther, An den Frühling, An die Deutschen, An die Ebre, An die Hoffnung, An die jungen Dichter, An die Parzen* u. s. w.).
- ¹⁷ Die erste Terzine evoziert Elis als den Todgeweihten, die zweite stellt den Leidenden dar. Die dritte Terzine schildert ihn als den Verklärten, die vierte apostrophiert ihn als den lange Verstorbenen, die fünfte charakterisiert ihn durch die Blumenmetapher als den ‚Hyazinthenen‘, bevor die letzte Terzine Elis als den Schlafenden und zugleich den zum Dichter Gekrönten erscheinen lässt.
- ¹⁸ Die Silbenzahl schwankt zwischen 5 in V. 10 und 15 Silben in V. 3. In den ersten drei Terzinen wird jeweils eine kürzere Zeile von zwei längeren Versen umschlossen (die ersten drei Verse weisen jeweils 11, 7 und 15 Silben auf, die nächsten drei 10, 6 und 9 Silben, die nächsten drei 12, 8 und 10 Silben auf), bereits ab der vierten Terzine wird aber dieses Prinzip aufgegeben, denn dort wird der kürzere Vers an den Anfang gerückt (die vierte Terzine weist 5, 9 und 11 Silben auf). Die Silbenzahl der letzten beiden Terzinen und des abschließenden Monostichons bleibt nahezu konstant (die fünfte Terzine besitzt 9, 11 und 11 Silben, die sechste 10, 9 und 9 Silben, die Länge des letzten Verses beträgt 10 Silben). Die von Trakl verwendete Terzinenform könnte das Vorbild von Maeterlincks *Quinze Chansons* und von Hofmannsthal verraten: Clemens Heselhaus: Die Elis-Gedichte von Georg-Trakl (Anm. 2), S. 393–394.
- ¹⁹ Thauerer fühlt sich an die „Rhetorik überlieferter Prophezeiungen, zum Beispiel an diejenige vom Untergang des Hauses Eli im ersten Buch Samuel“ (Ästhetik des Verlustes [Anm. 2], S. 147) erinnert.
- ²⁰ „Elis [...] Amsel [...] Wald [...] / Dieses ist [...] / [...] Lippen [...] Kühle [...] blauen Felsenquells / Laß [...] leise blutet / Urahte Legenden / [...] dunkle [...] Vogelflugs“. Auch die Vokale ‚e‘ und ‚i‘ sind präsent: „wenn [...] im [...] Dieses ist [...] Lippen trinken [...] Felsenquells“.
- ²¹ „sind [...] lange bist Elis [...]“.
- ²² „Höhle [...] sanftes [...] langsam [...] schweren Lider senkt [...] Schläfen [...] letzte Gold verfallener Sterne“. Ebenfalls auffallend sind die ‚sch‘-Alliterationen, die den gesamten Text durchziehen. Zu Beginn malt der Frikativ Elis’ Untergang aus („Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft“). Auch in der zweiten Terzine behält das ‚sch‘ dieselbe Semantik, durch das Bild der blutenden „Stirne“. Eine Wandlung lässt sich hingegen in der dritten Terzine beobachten, wo derselbe Klang Elis’ schönes Dasein vergegenwärtigt („Schritten“, „schöner“). Nach diesem kurzen Intermezzo erhält der Frikativ in der vierten Terzine allerdings seine frühere unheilvolle Konnotation wieder („verstorben“), die auch in der letzten Gedichtpartie dominiert, in den Bildungen „schwarze“, „Schweigen“, „schweren“, „Schläfen“ und erneut „schwarzer“. Nur das letzte Wort des Gedichtes, „Sterne“, knüpft an die Schönheits- und Idealitätssemantik der dritten Terzine an, die aber das Attribut „verfallen“ so gleich revoziert.

_ V _ V _ V V _ V _ _
 _ V _ V _ V V
 _ V _ V _ V V _ V V _ V _ V _

Strukturell betrachtet entbehrt der Text einer narrativen Dimension: Erzählt wird keine ‚Geschichte‘. Untereinander verbunden sind die sechs Sequenzen vielmehr auf musikalische Weise, nach dem Gesetz von Reprise und Variation. Trotzdem lässt sich eine Antiklimax erkennen, die von Elis’ individuellem Untergang zu einer universellen Dekadenzerfahrung führt, die den fundamentalen Sinnverlust der Moderne widerspiegeln soll.

Bereits die erste Terzine präsentiert Elis als eine vom Leiden überschattete Gestalt. So deutet der konditionale und temporale Wenn-Satz den Ruf der Amsel im Wald als „Untergang“ des Elis. Als Vogel mit schwarzem Gefieder ist die Amsel bei Trakl oft ein symbolischer Todesbote.²³ Dass ihr Ruf in einem „schwarzen Wald“ ertönt, intensiviert die Todesmetaphorik, und auch die „Kühle“ des getrunkenen Wassers scheint die Kälte des Todes anzudeuten.²⁴ Zugleich betont das

²³ „Am Friedhof scherzt die Amsel mit dem toten Vetter“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 38, V. 3, *Winkel am Wald*), „Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen“ (ebd., S. 59, V. 10, *Verfall*). Der „Ruf“ der „Amsel“ besitzt bei Trakl eine sinistre Färbung: „die dunklen Rufe der Amsel / In kindlichen Gärten“ (ebd., S. 141, V. 6–7, *Frühling der Seele*), „ein erschrockener Amselruf“ (ebd., S. 137, V. 4, *Sommersneige*). Das Motiv des Vogelrufs im schwarzen Wald begegnet auch im zweiten Akt von Hofmannsthals Drama *Das Bergwerk von Falun*. Dies sei explizit gegen J. Stinchcombe betont, der in seinem Aufsatz anmerkt: „Moreover, there is nothing in Hofmannsthal’s play to account for the wood in which the blackbird calls Elis to his *Untergang* [...]“ (Ders.: Trakl’s *Elis* Poems and E. T. A. Hoffmann’s *Die Bergwerke zu Falun* [Anm. 2], S. 612). Erstmals veröffentlicht wurde der zweite Akt von Hofmannsthals Drama in leicht gekürzter Fassung und mit dem Titel: *Die Ankunft des Fremden. Fragment aus einem Mächendrama. Das Bergwerk von Falun* in der Wiener Zeitung *Die Zeit* vom 25. Dezember 1902 (Beilage zu Nr. 446: Die Weihnachts-Zeit, S. 3–5). Der Vogelruf im schwarzen Walde ist ein zentraler Bestandteil der Erzählung von Elis’ Verlobter Anna: „ANNA [...] Sie lehnt sich an den Tisch, zutraulich plaudernd / Mit vierzehn, fünfzehn, da lief ich herum, / Bis dunkel war, und tief hinein in Wald. / Manchmal schlug’s mir den Atem ein, mir war, / Es käm des Nöcken Singen durch die Luft, / Den ich erlösen müßte, ich allein. / Dann wieder trieb’s mich in den Büschen fort, / Und wie der Kuckuck rief und rief, so rief’s / In mir, es war kein Wünschen, süßer war’s / Als Sehnsucht, so beklommene Fülle war’s / Und süße Leere, und er rief und floh / Und rief – bis alles um mich dunkelte / Und durch das Laub die feuchten Sterne drangen.“ (Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke* [im Folgenden: SW], Bd. 6: *Dramen 4*, hg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1995, S. 55–56 [in Klammern steht eine nachträglich ergänzte Passage]). Der Vogelruf im schwarzen Wald besitzt in Annas Erzählung eine zentrale Bedeutung. Er repräsentiert einen Lockruf der Natur, welche das kleine Mädchen zur Einsamkeit und Intimität mit den Naturkräften verführt: Der Kuckuck ruft so lange, bis der Wald sich völlig verdunkelt hat und Anna mit den durch das Laub durchscheinenden Sternen allein ist.

²⁴ Vgl. „traurige Kindheit, / Da der Knabe leise zu kühlen Wassern, silbernen Fischen hinabstieg“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 88, V. 9–10, *Sebastian im Traum*). Auch die Diffusion des Plosiven ‚k‘ („trinken“, „Kühle“, „Felsenquell“) vermittelt einen Eindruck von Härte. Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohllaut“ [Anm. 2], S. 115, interpretiert auch den „Felsen“ als Signal für Erstarrung. Allerdings ist das Entsprießen des „blauen Wassers“ aus dem „Felsen“ in Trakls Œuvre nicht negativ besetzt: „O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht /

Trinken des Felsenquells auch die Sakralität der Elis-Figur.²⁵ In einer Szene aus Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Das Bergwerk zu Falun*, das damals schon publiziert worden war, wird übrigens nicht nur der ‚Untergang‘, die Katabasis des Bergmanns Elis Fröbom in das unterirdische Reich der Bergkönigin dargestellt. Auch das Trinken wird als Passagenritus evoziert, der die Bindung an die Bergkönigin symbolisiert. Nach ihrer Aufforderung trinkt Elis nämlich aus dem Becher, den ihm der „Knabe“ Agmahd überreicht, und besiegelt somit seine Zugehörigkeit zur unterirdischen Natursphäre:

KÖNIGIN ohne sich zu regen.

Er meint,

Er liegt im Traum. Bring ihm zu trinken, Agmahd.

Der Knabe Agmahd kommt lautlos die Stufen herab. Er ist völlig schwarz gekleidet. Sein Kopf ist hell, mit weichem blondem Haar. Er hat meergrüne Augen, die seltsam ins Leere zu starren scheinen. Er trägt auf silberner Schüssel einen silbernen Becher, aus dem schwaches Leuchten steigt. Lautlos gleitet er auf Elis zu und bleibt vor ihm stehen, den Becher aufwartend.

ELIS.

[...] Wie? Trinken soll ich, weil die dort es will.

Er nimmt den Becher und trinkt.²⁶

Ungewiss ist, ob Trakl die damals bereits publizierte Szene aus Hofmannsthals Drama gekannt haben mag.²⁷ Auch bei ihm jedenfalls scheint das Trinken eine Verbindung mit dem Naturganzen anzudeuten, die auch sonst im Gedicht zentral ist. In jeder Strophe nämlich verschmilzt ein Glied von Elis' Körper mit der Natur. Zu Beginn trinken seine *Lippen* das Wasser des Felsenquells. Dann blutet seine *Stirn* Deutung des Vogelflugs. In der dritten Strophe *geht* Elis in die Nacht, die mit den Weintrauben in Beziehung gebracht wird. Ein Dornbusch tönt, „wo“ seine *Augen* sind, während sein *Leib* mit einer Hyazinthe metaphorisch gleichgesetzt wird. In der letzten Strophe sind Elis' *Schläfen* mit Tau benetzt. Der „Untergang“ von V. 1 und auch das in V. 12 konstatierte Verstorbensein des Elis bezie-

Blaues Wasser im Felsengrund“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 115, V. 7–8, *Geburt*), „wenn das blaue Wasser im Felsen tönt“ (ebd., S. 79, V. 5, *Kindheit*).

²⁵ Das Farbadjektiv „blau“ unterstreicht den numinosen Charakter von Elis' Trinkgeste. Dazu auch Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls, Tübingen 1971, S. 48 („Gold und Blau stehen in Zusammenhang mit Kontextbereichen, die etwas Religiöses andeuten.“). Zum semantischen Radius der Farbe Blau bei Trakl vgl. Evemarie Brecht: Die Farbe Blau in den dichterischen Texten Georg Trakls. Feldanalytische Untersuchung und exemplarische Anwendung der Ergebnisse auf die Interpretation des Gedichtes *Geburt*, in: Adam J. Bisanz/Raymond Trousson (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag, Bd. 2, Stuttgart 1980, S. 108–131 sowie Ernst Leonardy: „Farbe des Introvertierten“: Die Farbe Blau in der deutschen Lyrik zwischen Symbolismus und Expressionismus, in: Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah (Hg.): Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart, Stuttgart 2000, S. 129–145.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal: SW (Anm. 23), Bd. 6: Dramen 4, S. 29.

²⁷ Der erste Akt von Hofmannsthals Drama erschien 1900 in der Zeitschrift *Die Insel* und wurde 1911 in den Band *Gedichte und Kleine Dramen* aufgenommen.

hen sich daher nur auf seine menschliche Existenz. Als Ideal scheint Elis im Makrokosmos der Natur weiterzuleben – wie der mythische, an der Stirn tödlich getroffene Knabe Hyakinthos aus Ovids *Metamorphosen*,²⁸ der auf Geheiß des Gottes der Dichtung Apollon als Blume fortlebte.²⁹

Die ähnlich gebaute, ebenfalls einen ‚Wenn‘-Satz enthaltende zweite Terzine vertieft die poetologische Charakterisierung der Elis-Gestalt:³⁰

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

In seinem metonymisch durch die Stirne evozierten Dichten überblickt Elis das Vergangene wie das Künftige. Gleich der Bergkönigin in Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun*³¹ erscheint er als der Bewahrer des „Uralten“, dessen sakrale Verbindlichkeit Trakl durch das Wort „Legenden“ (vom lateinischen Gerundivum „legendum“ – „das zu Lesende“ abgeleitet) betont, und gleichzeitig auch als ein *poeta vates*,³² der wie die antiken Auguren durch die Deutung des „dunklen“, für gewöhnliche Menschen unverständlichen „Vogelflugs“ die Zukunft verkündigt. Gerade durch die doppelte zeitliche Perspektivierung erfüllt sein Dichten den Anspruch einer absoluten Sinnstiftung, die allerdings vom Dichter als ein qualvolles Martyrium erlebt wird. Teilt Elis mit dem von einem Diskus des Apollon getroffenen Hyakinthos das Attribut des Blutens,³³ so charakterisiert die blutende Stirne ihn auch

²⁸ „Qua licet, aeternus tamen es, quotiensque repellit / ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, / tu totiens oreris viridique in caespite flores“ („Soweit es möglich ist, bist du dennoch ewig; und sooft das Frühjahr den Winter vertreibt und auf die wasserliebenden Fische der Widder folgt, so oft erstehst du neu und blühst auf der grünen Wiese“, Met. X 164–166) (Üb. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994).

²⁹ Esselborn: Trakls Knabenmythos (Anm. 2), S. 178.

³⁰ Das Doppelenjambement von V. 4/5 und 5/6 zeugt von der semantischen Geschlossenheit der Terzine, die aus einem einzigen Satz besteht. Hinzu kommt die Diffusion des Plosiven ‚g‘ („Legenden“, „Deutung“, „Vogelflug“), das für klangliche Kohärenz sorgt.

³¹ In der Trinkszene betont die Königin, dass sie das Gedächtnis des „Uralten“ bewahrt: „KÖNIGIN. / [...] Graut dir, daß ich schon war, bevor du warst? / Macht dich das zornig, daß ich schlafen kann, / So lang und rein und tief? Daß ich allein bin, / Nur spielend mit Geschöpfen, die mir dienen? / Gib mir doch Antwort, steh nicht stumm und hart! / Sieh: euch da droben flutet ohne Halt / Die Zeit vorüber, doch mir ists gegeben, / In ihren lautlosen kristallinen Strom / Hinabzutauchen, ihrem Lauf entgegen / Und ihren heiligen Quellen zuzugleiten! / Heft nicht so dumpf den starren Blick auf mich! / Begreifst du nicht: *das uralte heilige Gestern, / Ruff ich es auf, umgibt mich und wird Heut: / Und Dunkelndes und Funkelndes vergeht, / Und Längstversunknes blüht und glüht herein.*“ (SW [Anm. 23], Bd. 6: Dramen 4, S. 31–32, meine Hervorhebung).

³² Dazu Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen (Anm. 2), S. 314–333.

³³ Bei Ovid verletzt sich Hyacinthus selbst mit dem Diskus des Apollon: „Protinus imprudens? actusque cupidine lusus / tollere Taenarides orbem properabat, at illum / dura repersus subiecit pondere tellus / in vultus, Hyacinthe, tuos. expalluit aequae / quam puer ipse deus conlapsosque excipit artus“ („Unbedacht und begierig mitzuspielen, eilt sofort der Spartaner [Hyacinthus] hinzu, um die Scheibe aufzuheben; die aber ließ der harte Boden zurückprallen und schleuderte sie dir, Hyacinthus, ins Gesicht. Da erblaßte der Gott

als *Christus patiens*.³⁴ Die Aufforderung schließlich, das eigene Blut zu *dulden*,³⁵ verleiht Elis erst recht Märtyrerezüge. Zentral ist die Transitivierung des intransitiven Verbs „Bluten“, welche das Bluten und das Dichten metaphorisch verschmelzen lässt – in Entsprechung zur martyrologischen Poetologie der Symbolisten und auch zu Zarathustras Diktum „Schreibe mit Blut“. ³⁶ Nietzsches Ausspruch pflegte Trakl zu zitieren, um sich von Goethe abzugrenzen und sich in eine dichterische Martyrologie einzureihen, zu der er vorzugsweise die mit den existentiellen Sorgen des unbürgerlichen Schriftstellerberufs konfrontierten Dichter Eduard Mörike und Detlev von Liliencron zählte.³⁷ Gerade durch ein solches ‚blutendes Schreiben‘ setzt er sich implizit auch von George ab.³⁸

Die dritte Terzine, von einem adversativen „aber“ eröffnet, führt plötzlich einen ‚anderen‘ Elis als vitalen Doppelgänger des leidenden Dichters ein. Er ist nicht mehr über seinen Intellekt, seine marternde „Stirn“, sondern seine dionysische Körperlichkeit definiert:

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

ebenso wie der Knabe. Den Leib des Zusammengesunkenen fängt er auf“, Met. X 182–186) (Üb. Michael von Albrecht).

³⁴ Zu Elis als Märtyrer vgl. Laura Gerber-Wieland: Textur in Wort und Klang (Anm. 2), S. 66.

³⁵ Auf eine Anfrage des Kurt Wolff-Verlags hin hatte Trakl in seinem Antwortbrief von Ende Mai/Juni 1913 erklärt: „Das ‚Laß‘ hat hier die Bedeutung von ‚dulden‘; deshalb ja auch kein Beistrich nach ‚blutet‘“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 518). Belegt ist diese Geste bei Trakl nur noch ein weiteres Mal in *Unterwegs*: „Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt“ (ebd., S. 82, V. 25).

³⁶ „Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist“ (Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden [im Folgenden: KSA], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 4, S. 48).

³⁷ In einem Brief vom 27.06.1912 setzt Trakl Mörike und vor allem Liliencron Goethe entgegen: „[Goethe] sei kein echter Dichter, habe sich nicht daran gegeben wie Mörike. Wie Liliencron, der sich verblutet habe an seinen Stoffen. Goethe habe niemals, auch nicht als junger Mensch neurasthenisch gedichtet, Liliencron schon“ (Hans Szeklenar: Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck, in: Euphorion 60 [1966], S. 222–262, hier S. 227). Anführen lässt sich auch folgendes Distichon aus *Nachtlied*: „Sing’ ich meine traurigen Lieder, / Lieder, die wie Wunden bluten“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 235, V. 2–3).

³⁸ So hatte sich Stefan George in den *Blättern für die Kunst* gegen Nietzsches Diktum „Schreibe mit Blut!“ verwahrt und in dem Triumph der Poesie über den Schmerz die eigentliche Aufgabe der Dichtung festgehalten: „So wird Nietzsches ‚schreibe mit blut‘ von vielen missverstanden: ‚zeige damit man dich für echt hält ohne scheu die flecke deiner wunden und die zuckungen deiner wollust‘. Diese mögen wir aber gar nicht sehen, denn kunst ist nicht schmerz und nicht wollust sondern der triumph über das eine und die verklärung des andern. [...] aus der größe des sieges und der verklärung fühle man größe und echtheit der erregung.“ (Blätter für die Kunst. Dritte Folge, Bd. 1, Januar 1896, S. 31, *Über Kraft*).

Dieser ‚andere‘, dionysische Elis ist offenbar nach einem Prosagedicht Rimbauds – *Antique* – intertextuell modelliert:

Antique

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs lui-sent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.³⁹

Rimbauds Vorlage war Trakl durch die Übersetzung von Karl Klammer bekannt:

Antike

Reizender Sohn des Pan! In deinem Antlitz, das Blüten und Beeren krönen, bewegen sich zwei kostbare Kugeln, deine Augen. Deine runden Wangen sind gebräunt und dunkelrot; deine Zähne blitzen; deine Brust gleicht einer Kithara; durch deine blonden Arme zittern Glockenklänge; dein Herz schlägt in deiner Brust; dein Leib ist schön wie der des Weibes und stark wie der des Mannes. Geh hin in der Nacht und bewege deine herrlichen Beine, das eine und das andere, ganz langsam, Schritt um Schritt.⁴⁰

Wie Hyakinthos erscheint auch der „Sohn des Pan“ – eine antike Silenskulptur⁴¹ – als ein Schönheitswesen („dein Leib ist schön“). Sein Hermaphroditismus, der seine ästhetische Vollkommenheit ausmacht,⁴² besitzt indes auch eine starke vitalistische, ja animalische Komponente. Markiert wird sie nicht nur durch die allmähliche pygmalionhafte Belebung der Statue, sondern auch durch die überraschende – und von Klammer nicht übersetzte – abschließende Nennung der *drei* Beine der Statue, welche den pruden Klassizismus durch eine kaum verhüllte Anspielung auf die sexuelle Potenz des Satyrn auf burleske Weise verletzt.⁴³ So chiffriert der ‚drei-beinige‘, priapische Silen auf kongeniale Weise Rimbauds vitalistisches und anti-klassizistisches Ästhetik-Ideal.

³⁹ Arthur Rimbaud: *Œuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris 1972, S. 127.

⁴⁰ Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung*, übertragen von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig, Leipzig 1921, S. 228 (*Antike*).

⁴¹ Im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch bedeutet *Antike* bei Klammer nicht die ‚Antike‘ als kulturgeschichtliche Epoche, sondern ist – wie das französische Wort *Antique* – eine Abkürzung für *opus antiquum* (Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 500).

⁴² Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln u. a. 1986.

⁴³ Rémy Colombat (Rimbaud – Heym – Trakl, Anm. 3, Bd. 1, S. 609) bezeichnet Klammers Übersetzung als „satisfaisante“. Sie dämpft allerdings Rimbauds befremdliches Lob des Animalischen, indem sie die tierhafte Gestalt in einen schönen Mann rückverwandelt und somit normalisiert. Dies betrifft nicht nur die prude Unterdrückung der phallischen Pointe. Die theriomorphen Eckzähne („crocs“) werden bei Klammer zu menschlichen „Zähnen“. Auch die Androgynie soll Klammer als zu anstößig für sein bürgerliches Zielpublikum empfunden haben. Da, wo Rimbaud von einem „double sexe“ spricht, wehrt Klammer den Hermaphroditismus durch saubere Geschlechtertrennung ab: „Dein Leib ist schön wie der des Weibes und stark wie der des Mannes“. Es gibt auch weitere kleinere Abweichungen. So übersetzt Klammer Rimbauds „front“, „Stirn“, mit „Antlitz“. Der Modaladverb „doucement“ spart Klammer aus und ergänzt das Attribut „herrlich“.

Trakl adaptiert einzelne Züge von Rimbauds Prätext, der im Expressionismus recht beliebt zu sein schien.⁴⁴ Wie der „Sohn des Pan“ erscheint auch Elis als ein Schönheitswesen, was der absolute Komparativ von V. 9 („schöner“) unterstreicht. Auch der syntaktische Parallelismus – „Du aber gehst [...] / Und du regst“ – betont durch Symmetrie die Anmut der Elis-Gestalt.⁴⁵ Trotzdem dämpft Trakl Rimbauds Ästhetisierung⁴⁶ und überformt seine skulpturale Vorlage ins Abstrakte und Amimetische.⁴⁷ Die Dynamik von Rimbauds Silen spiegelt sich in Elis' Gang („Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht“, V. 7) wider, der sich offenbar aus der Transformation des Imperativs: „Geh hin in der Nacht und bewege deine herrlichen Beine“ ergibt. Die nächtliche Atmosphäre, die bereits topologisch mit dem Dionysischen verbunden ist,⁴⁸ charakterisiert Trakl durch das von Hölderlin übernommene Traubensymbol⁴⁹ noch expliziter im dionysischen Sinne.⁵⁰ Dynamisch wirkt auch Elis' Armbewegung, die Rimbauds Imperativ „Bewege deine herrlichen Beine“ transformiert. Schließlich adaptiert Trakl auch noch Rimbauds additive Schilderung, die Elis' Körper sukzessive erscheinen lässt – zunächst die „Lippen“ (V. 3), die „Stirne“ (V. 4), indirekt die Füße (V. 7),

⁴⁴ So verwandelt Ludwig Rubiner Rimbauds Silen in seinem Prosagedicht *Der Mensch* in den Prototyp des ‚Neuen Menschen‘: „Im heißen Rotsommer, über dem staubschäumenden Drehen der rollenden Erde, unter hockenden Bauern, stumpfen Soldaten, beim rasselnden Drängen der runden Städte / Sprang der Mensch in die Höh. / O schwebende Säule, helle Säulen der Beine und Arme, feste strahlende Säule des Leibs, leuchtende Kugel des Kopfes!“ (Der Dichter greift in die Politik: ausgewählte Werke 1908–1919, hg. und mit einem Nachwort von Klaus Schuhmann, Leipzig 1976, S. 25).

⁴⁵ Für klangliche Kohärenz sorgt der Vibrante ‚r‘ („Schritten“, „purpurner“, „Trauben“, „regst“, „Arme“), der Elis' Schreiten ausmalt.

⁴⁶ Außer der Blumenmetapher von V. 13 ist der absolute Komparativ „schöner“ all das, was von Rimbauds präziöser Ekphrasen übrigbleibt. Er mutet wie eine kraftlose Beschwörung an, welche von der Unmöglichkeit ästhetischer Stilisierung zeugt.

⁴⁷ Pointiert realistisch sind bei Rimbaud etwa die von braunen Weintropfen bespritzten, ausgehöhlten Wangen. Trakls Metaphorik ist dagegen abstrakt und unreal. Bereits die Vorstellung der Legenden „blutenden“ Stirne entzieht sich der Mimesis ebenso wie die verbale Enallage von der „hängenden“ Nacht, die das konkrete Bild der hängenden Trauben entwirkt. Nicht dort, wohin Elis' Augen schauen, sondern wo sie *sind*, tönt ein Dornbusch. Ebenfalls unwirklich sind der Mönch, der die Finger in eine Hyazinthe „eintaucht“, der „schwarze Tau“ und die „verfallenen Sterne“. Die Irrealität von Trakls Schönheitswesen bezeugt auch seine Affinität zur Musik. Wiewohl auch Rimbauds Gestalt mit der Musik verbunden ist, ist diese im Instrument der Kithara noch konkret fassbar. Für Trakls Gedicht hingegen ist die musikalische Evokationskraft, die Elis' Name entfaltet, zentral. Auch das spätere „Tönen“ des Dornbusches unterstreicht den ästhetischen Paradigmenwechsel, die Ablösung der Skulptur durch die Musik.

⁴⁸ Vgl. Eur. Bakh. V. 485–486, Plut. Quest. Conv. IV 6. 10 („Διώνυσος νυκτερινός“), Serv. Aen. IV 303 („nocturnus Bacchus“), Verg. Georg. IV 521.

⁴⁹ „Und am Hügel hinab, wo du den sonnigen / Boden ihnen gebaut, neigen und schwingen sich / Deine freudigen Reben, / Trunken, *purpurner Trauben voll*.“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, 3 Bde, 1992–1994, Bd. 1: Gedichte, Frankfurt a. M. 1992, S. 277–279, hier S. 278, V. 33–36, *Das Abnenbild*, meine Hervorhebung).

⁵⁰ Wie in der *Geburt der Tragödie* erscheint auch bei Trakl das Dionysische als ein „Versöhnungsfest“ des Menschen mit der Natur (KSA, Anm. 36, Bd. 1, S. 29).

die „Arme“ (V. 9), die „Augen“ (V. 11), der „Leib“ (V. 13) als Synekdoche für die Brust, in die der Mönch die Finger taucht, schließlich die „Schläfen“ (V. 18).

Rimbauds heidnisch-phallische Ästhetik erfährt allerdings bei Trakl eine tiefgreifende Transformation. Nicht nur scheinen Elis' „Arme“, die sich im „Blau“ regen, jetzt einen Kontakt mit der christlichen Transzendenz zu etablieren.⁵¹ Vielmehr kehrt Trakl die Struktur von *Antique* geradezu um. Geht es Rimbaud um eine pygmalionhafte Verlebendigung des Unbelebten, so entpuppt sich bei Trakl der scheinbar noch Lebendige als bereits tot. Auf die dionysische Szene der dritten Terzine folgt in der vierten nämlich die lapidare Feststellung: „O, wie lange bist, Elis, du verstorben“ (V. 12). Elis' Körperglieder erscheinen jetzt als die *membra disiecta* eines Toten, der seine körperliche Integrität verloren hat. Der Satyr wird zum Märtyrer.

Ein Dornbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Der tönende Dornbusch bekräftigt erneut den sakralen Anspruch der Dichtung und die biblisch-antike Doppelkodierung der Elis-Gestalt. Es kombiniert die Offenbarung des Engels im brennenden Dornbusch (2 Mo. 3, 2–4)⁵² mit den Tönen, die von Rimbauds Satyr ausgehen.⁵³ Dass Elis die Natur zum Tönen erweckt, erhebt ihn in den Rang eines ‚zweiten Orpheus‘. Allerdings steht auch dieses orphische Wesen des Elis im Zeichen des Martyriums. Schon die „mondenen Augen“ präfigurieren seinen Tod,⁵⁴ der in V. 12 explizit konstatiert wird.⁵⁵

⁵¹ Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes (Anm. 25), S. 18.

⁵² Im ersten Akt von Hofmannsthals Drama übrigens spricht Elis einen Busch an, um Zutritt zur Unterwelt zu bekommen und seine verstorbenen Eltern zu erreichen: „ELIS *an dem Busch, der vorne steht; immer gegen den Erdboden sprechend*. Haus, tu dich auf! gib deine Schwelle her: / Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer, / Wo Hand in Hand und Haar versträhnt in Haar / Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme! / Entblößt euch, ihr geheimnisvollen Adern, / Ausbluten lautlos sich die meinen schon! / Mein Haar sträubt sich vor Lust, bei euch zu sein, / Ihr Wurzeln, die ihr an dem Finstern saugt, / Euch funkelnd nährt aus jungfräulicher Erde!“ (Hugo von Hofmannsthal: SW [Anm. 23], Bd. 6: Dramen 4, S. 24).

⁵³ Auch *Antique* betont die musikalische Komponente des Schönheitswesens („deine Brust gleicht einer Kithara; durch deine blonden Arme zittern Glockenklänge“). Im späteren Gedicht *Elis* gestaltet Trakl diese Musikalität noch enger an Rimbauds Vorlage: So ist V. 19: „Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust“ unmittelbar an Rimbauds Wendung: „Deine Brust gleicht einer Kithara“ angelehnt (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 85, V. 2, *Elis* 2). Ihrerseits verweisen Elis' „runde Augen“ (V. 3) auf die „kostbaren Kugeln“ von Rimbauds Satyrn.

⁵⁴ Thauerer: Ästhetik des Verlusts (Anm. 2), S. 154, bringt Belegstellen für die Valenz des Mondes als Todessymbol – etwa: „Wenn verfallen der kalte Mond erscheint“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 115, V. 6, *Geburt*) – vergisst aber, Formulierungen zu erwähnen, in denen der Mond wie in *An den Knaben Elis* in Adjektivstellung erscheint: „die mondenen Pfade der Abgeschiedenen“ (ebd., S. 144, V. 19, *Gesang des Abgeschiedenen*), „und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde“ (ebd., S. 170, *Offenbarung und Untergang*).

⁵⁵ Die Evokation eines verstorbenen Knaben begegnet übrigens auch in Hofmannsthals Drama: „Nicht wahr, wir waren Freunde! Daß du starbest!“ (SW [Anm. 23], Bd. 6: Dra-

Zugleich evoziert das Bild vom Dornenbusch zumindest indirekt den dorngekrönten Christus.⁵⁶

Die fünfte Strophe leitet zusammen mit der sechsten Strophe zu einer allgemeineren kulturpessimistischen Perspektivierung über, indem sie die Kluft zwischen der von Elis' verkörperten Sinnfülle und der Sinnleere der Gegenwart ins Zentrum rückt:

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Verrät die Evokation des „Leibs“ erneut die Rimbaud-Vorlage,⁵⁷ so lässt seine Gleichsetzung mit der Hyazinthe den Hyakinthos-Mythos⁵⁸ sowie Novalis' Zentralsymbol der „blauen Blume“ aus dem *Heinrich von Ofterdingen* anklingen.⁵⁹ Die kulturpessimistische Dimension erwächst dem Bild dagegen aus der heranzitierten Episode des ungläubigen Hl. Thomas (Joh. 20, 24–28).⁶⁰ Symbolisiert Elis das sakral überhöhte Ideal des Dichters, so verkörpert der „Mönch“ seinen modernen depravierten Doppelgänger, der den Bezug zu Elis, zur Sphäre der Idealität, verloren hat. Seine Finger sind „wächsern“, leblos.⁶¹ Der Zweifler, der die Auferstehung auf physisch erfahrbare Weise verifizieren will, symbolisiert in seinem skeptischen Materialismus den Verfall des Glaubens *und* der Dichtung und ist selbst innerlich bereits tot. Als Metonymie charakterisieren die „wächsernen Finger“ ein Schreiben, das dem „Schweigen“ des nächsten Verses präludiert. Rhythmisch stellt V. 15 die exakte Reprise des Anfangs dar:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen

_ V _ V _ V V _ V _ V

men 4, S. 30). Der Innsbrucker Ausgabe zufolge könnte der Ausruf „O, wie lange“ erneut von Trakls Hölderlin-Lektüre zeugen: „Wie lang ist's! o wie lange! Der Jüngling ist / Gealtert“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, S. 234, V. 13, „Wohl geh' ich täglich ...“).

⁵⁶ Vgl. Laura Gerber-Wieland: Textur in Wort und Klang (Anm. 2), S. 66.

⁵⁷ Wieder scheint eine Parallele zu Rimbaud vorzuliegen („Dein Leib ist schön“, Arthur Rimbaud: Leben und Dichtung [Anm. 40], S. 228, *Antike*).

⁵⁸ Mit dem Liebling des Apollon teilt Elis die Anmut, die Wunde an der Stirn, die durch den Diskuswurf des Gottes entstand, sowie den frühen Tod (Vgl. Apollod. III 116, Hyg. fab. 271, Ov. met. X 162–219).

⁵⁹ Eine Parallelstelle aus den Varianten zu *Rub und Schweigen* wahrscheinlich aus dem Herbst 1913 bestätigt den Novalis-Bezug: „Und wächsern tauchen die Finger ins Heilige blauer Blumen“ (DuB [Anm. 1], Bd. 2, S. 186, A V. 10). Der Protagonist des Märchens aus den *Lehrlingen zu Saïs* heißt „Hyacinth“.

⁶⁰ Auf die biblische Szene hatte Trakl bereits in *Menschheit* (1912) zurückgegriffen: „Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, 43, V. 10).

⁶¹ Gezielt wählt Trakl das Verb „tauchen“ offenbar aus klanglichen Gründen, weil „taucht“ am Ende von V. 14 den Verschluss „Blau“ von V. 9 wieder evoziert und auf den „Tau“ von V. 18 vorausweist.

Des Edlen weiße Schläfe Lorbeer ziert.⁶⁹

Auch der Epilog von *Nachtlied*⁷⁰ schildert eine ähnliche Dichterkrönung, die übrigens dem Epilog von *An den Knaben Elis* auch rhythmisch recht nahekommt:

An des Einsamen elfenbeiner Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel.⁷¹

V. 18 birgt den einzigen – und von der Forschung bislang übersehenen – Reim des Gedichts: den Reim zwischen „Tau“ (V. 18) und „Blau“ (V. 9).⁷² Wie der „Tau“ an das „Blau“, die Erfahrung der Transzendenz, zurückverweist, so scheint auch das Ende von Trakls Gedicht inmitten des Untergangs das Ideal des *poeta laureatus* zu beschwören – im Bewusstsein, dass es seine Gültigkeit inzwischen eingebüßt hat.

Die abschließende Appositionsmetapher von V. 19 bezeichnet den Tau als „Das letzte Gold verfallener Sterne.“ Wie die sporadische Erscheinung des sanften Tiers charakterisiert auch diese Metapher das Gedicht als ein Residuum.⁷³ Rhythmisch unterstützt die Verlangsamung, die sich aus der Prädikatlosigkeit des letzten Verses ergibt, den Eindruck des Endes. Am Schluss weist das Monostichon einen Adoneus auf:

V _ V _ V _ V V _ V

Die rhythmische Schlussklausel, die sich auch im Epilog von *Nachtlied* findet,⁷⁴ betont erneut den elegischen Duktus des Gedichts, bildet doch der Adoneus das kanonische Versmaß der Wehklage. Das „Gold“, die Farbe des Sakralen,⁷⁵ erscheint durch das einschränkende Adjektiv („das letzte“) als Relikt einer vergangenen Sinnfülle.

Seinerseits betont der Schlussvers erneut den Abstand von Trakls Elis zu Georges Maximin. Auf die Verstirnung des Maximin als eine seit dem Hellenismus übliche Form heroisierender Verewigung hatte George besonderen Wert gelegt. „Maximin hat nur kurz unter uns gelebt. Gemäss einem frühen vertrag den er geschlossen wurde er auf einen andern stern gehoben ehe seine göttlichkeit unsresgleichen geworden war“, heißt es in der Vorrede zum Gedenkbuch *Maxi-*

⁶⁹ DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 62, V. 24 (*Menschliches Elend*).

⁷⁰ *Nachtlied*, auf den April 1913 datiert, entstand zeitgleich mit *An den Knaben Elis* und ist ebenfalls in reimlosen Terzinen verfasst.

⁷¹ DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 68, V. 8–9 (*Nachtlied*).

⁷² Unterstützt wird diese Responson durch das Nachklingen des Diphthongs ‚au‘ von ‚Blau‘ in ‚Daraus‘ (V. 16) und ‚Auf‘ (V. 18).

⁷³ Die Verstirnung des Hyakinthos bleibt bei Ovid aus: „Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, / tristia si spatium ponendi fata dedissent.“ („Auch doch, Sohn des Amyclas, hätte Phoebus in den Himmel versetzt, wenn dein trauriges Schicksal ihm dazu Zeit gelassen hätte“, Met. X 162–163) (Üb. Michael von Albrecht).

⁷⁴ Auch in diesem Fall ist die metrische Abschlussklausel ein Adoneus („gefällener Engel“).

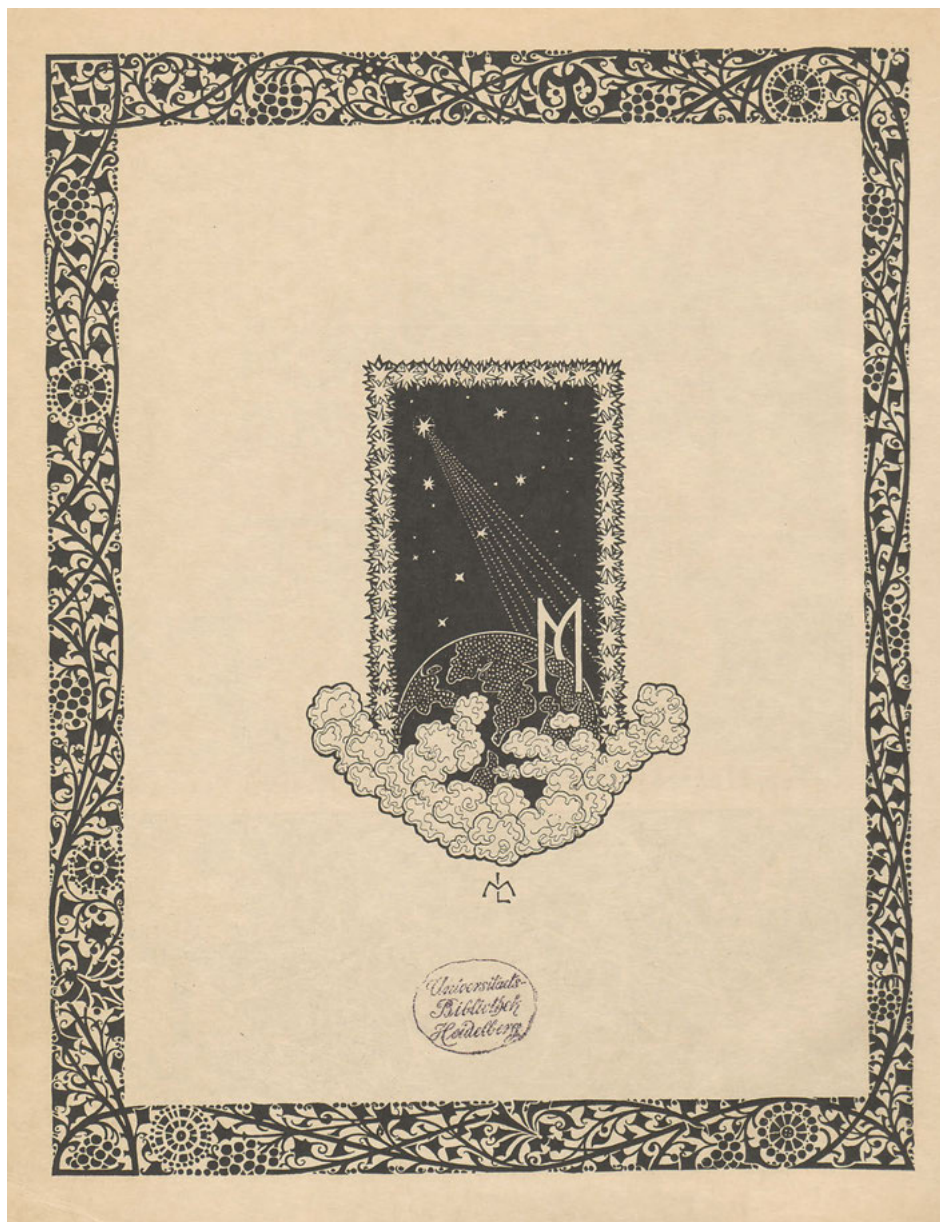
⁷⁵ Claus Ludwig Laue: Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl, Diss. Freiburg i. Br. 1949, S. 143–148.

min (1906).⁷⁶ Den Band zierte übrigens ein Bild Melchior Lechters, welches Maximins Stern darstellt, der die Erde erhellt (Abb.), und auch im *Stern des Bundes* (1914) wird das Sternenwesen Maximins betont: „Du stets noch anfang uns und end und mitte / Auf deine bahn hienieden · Herr der Wende / Dringt unser preis hinan zu deinem sterne“.⁷⁷ Bei Trakl gestaltet sich der heroisierende Katasterismos des Elis nur noch in verzerrter, gebrochener Form. Denn die Sterne und die durch sie veranschaulichte Idealsphäre haben sich inzwischen überlebt und – wie Elis’ Mythos selbst – ihre sinnstiftende Funktion eingebüßt. Sie sind nicht nur „gefallen“, sondern „verfallen“, wie Elis selbst ein verfallener, erloschener Mythos ist.

Trakls Dichterheroisierung steht in der Tradition der symbolistischen Dichterglorifizierung, verbindet diese aber mit einer kulturpessimistischen Diagnose über den Autoritätsverlust und die gesellschaftliche Unzeitgemäßheit der Poesie in der Moderne. Sie gestaltet sich als eine antikisierende Erhöhung und zugleich christologische Verklärung der Dichterrolle. Intertextuell läuft sie auf eine synkretistische Mythopoiese hinaus, welche disparate Prätexte mobilisiert, um eine moderne heroische ‚Dichter-Legende‘ zu konstituieren, die allerdings eine inaktuelle Signatur besitzt und sich nur noch im Modus elegischer Klage artikuliert. Ihre eklektizistische Heterogenität, die sich aus der Synthese einander ausschließender Sinnstiftungstraditionen wie Christentum und Antike ergibt, ist nicht nur eine Antwort auf die ‚metaphysische Obdachlosigkeit‘ des modernen Bewusstseins, sondern zugleich auch deren Verkörperung.

⁷⁶ Stefan George: Vorrede zu *Maximin*, in: Tage und Taten. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 17, Berlin 1933, S. 73-83.

⁷⁷ Stefan George: Der Stern des Bundes. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 8, Berlin 1928, S. 8.



Maximin. Ein Gedenkbuch. Hg. von Stefan George [Ausschmückung von Melchior Lechter]. Berlin: Blätter für die Kunst 1907 (Universitätsbibliothek Heidelberg / G 6883-22 Folio RES / S. 10).

Held(in) und Publikum

Zu einem Verhältnis bei George Bernard Shaw und Jean Giraudoux

Isabell Oberle

Überschaut man die jüngere Heldenforschung, die den Helden/die Heldin als das Produkt sozialer Praktiken und medialer Darstellungen begreift,¹ stellt man fest, dass die Begriffe und Metaphern zur Beschreibung des Heroischen häufig in die Sphäre des Theaters weisen. Ein flüchtiger Blick in ausgewählte Arbeiten mag das verdeutlichen: Ausdrücke wie ‚Inszenierung‘ und ‚Performanz‘ betonen darin die mediale Vermitteltheit heroischer Figuren. In einem Beitrag zu den *Konzeptionellen Ausgangspunkten des Sonderforschungsbereichs 948* ist sogar von ‚Aufführung‘ die Rede: „Das Heroische konstituiert sich jedenfalls essentiell performativ, und zwar in zweifacher Hinsicht: als *Ausführung* von Heldentaten und durch ihre *Aufführung* für andere (und durch andere) in der Darstellung.“² Ronald G. Asch spricht explizit von „Skript“ und „Rolle“,³ Jesko Reiling nutzt das Wort „Auftritt“, um das Erscheinen eines Helden oder einer Heldin im öffentlichen Raum zu fassen.⁴ Man kann die Metapher an dieser Stelle vielleicht sogar weiterdenken und den öffentlichen Raum mit einer Theaterbühne gleichsetzen – ein seit dem Barock durchaus

¹ Zum Beispiel Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. *Boundary Work* in Heroisierungsprozessen, in: Berliner Debatte Initial 29.1, 2018, S. 106–119; Ralf von den Hoff u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 2013, S. 7–14; Dietmar Voss: „Heldenkonstruktionen“. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen, in: *KulturPoetik* 11, 2011, S. 181–202. Den Konstruktionscharakter betont schon Bernhard Giesen in seiner kulturanthropologischen Studie *Triumph and Trauma* (Boulder 2004); den Aspekt der medialen Repräsentation rücken Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, in den Vordergrund. Essentialistische oder prototypische Beschreibungsmodelle werden mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit zurückgewiesen, weil sie den kulturellen und historischen Bedingungen von Heroisierung nicht Rechnung tragen.

² von den Hoff u. a.: *Helden – Heroisierungen – Heroismen* (Anm. 1), S. 11 (Hervorh. i. O.).

³ Ronald G. Asch: Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum. Einleitung, in: ders./Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum* (*Helden – Heroisierungen – Heroismen* 2), Würzburg 2016, S. 9–21, hier S. 21.

⁴ Jesko Reiling: Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, S. 173–197, hier S. 175.

gängiges Bild (*Theatrum Mundi*). Darüber hinaus spielt das ‚Publikum‘ als Adressat einer heroischen Erzählung in den meisten Studien eine bemerkenswerte Rolle.⁵ Asch definiert es als „Interpretationsgemeinschaft, in der Heldenerzählungen einen Resonanzraum finden und für die sie als Held(in) fungiert“.⁶ In den Analysen wird davon ausgegangen, dass die heroische Figur ihr Publikum affiziert, dass die Wirkung emotionaler und nicht kognitiver Natur ist.⁷ Denkt man an die Dramenpoetiken etwa von Aristoteles, Pierre Corneille und Gotthold Ephraim Lessing, die als rezeptionsästhetischen Effekt die Katharsis formulieren, die durch Affekte wie Jammer (*éleos*) und Schaudern (*phóbos*) oder Mitleid und Furcht erreicht werden soll, dann ergibt sich auch hinsichtlich des affektiven Potentials heroischer Figuren eine Parallele. Dass sich das Publikum als Zeuge einer heroischen Tat aufspaltet in Anhänger und Gegner, hat seine Entsprechung in der Teilung des Theaterpublikums in Bewunderer und Kritiker. Ferner führt Asch die Figur des ‚Regisseurs‘ an.⁸ Mit ‚Regisseuren‘ meint er sogenannte Heldenmacher, d. h. solche „Akteure oder Institutionen, die reale oder fiktive Figuren für ein bestimmtes Publikum als Held oder Heldin projizieren“.⁹

Die kursorische Übersicht über Begriffe und Metaphern insinuiert eine Analogie zwischen Theater und Heldentum. In beiden Fällen spielen Darstellungspraktiken eine große Rolle, was die Begriffe ‚Inszenierung‘, ‚Aufführung‘, ‚Performanz‘ und ‚Auftritt‘ hervorkehren. Außerdem sind in beiden Fällen mehrere Akteur/innen beteiligt, die in einem auf Affekten beruhenden Verhältnis zueinander stehen: neben dem Helden oder der Heldin das Publikum und die Heldenmacher. Um diese inszenatorisch-performative Dimension des Heroischen sowie insbesondere seine Theatralität exemplarisch zu prüfen, sollen im Folgenden zwei Dramen der Zwischenkriegszeit untersucht werden: zum einen die als Chronik (*chronicle play*) untertitelte *Saint Joan* von George Bernard Shaw, die 1923 in New York am Garrick Theatre uraufgeführt und im März 1924 in das Repertoire der Londoner Bühnen aufgenommen wurde, zum anderen die dreiak-

⁵ Besonders prominent im Titel des folgenden Sammelbands: Ronald G. Asch/Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum (Helden – Heroisierungen – Heroismen 2)*, Würzburg 2016. Vgl. außerdem Sonderforschungsbereich 948: *Heroisierung*, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 20.2.2018, DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung [letzter Zugriff am 11.10.2019].

⁶ Asch: *Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma* (Anm. 3), S. 11.

⁷ Vgl. Veronika Zink: *Das Spiel der Hingabe. Zur Produktion des Idolatrischen*, in: Ronald G. Asch/Michael Butter (Hg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum (Helden – Heroisierungen – Heroismen 2)*, Würzburg 2016, S. 23–43, hier S. 26; Sonderforschungsbereich 948: *Attraktionskraft*, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 4.2.2019, DOI: 10.6094/heroicum/atd1.0 [letzter Zugriff am 11.10.2019].

⁸ Vgl. Asch: *Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma* (Anm. 3), S. 21.

⁹ Ebd., S. 12. Vgl. dazu auch Sonderforschungsbereich 948: *Heroisierung* (Anm. 5).

tige Tragödie *Judith* von Jean Giraudoux, die erstmals am 4. November 1931 unter der Regie von Louis Jouvet am Pariser Théâtre Pigalle gegeben wurde.¹⁰ Ein Vergleich beider Texte liegt nahe, weil sie sowohl das Heroische als eine Konstruktion ausstellen als auch selbstreferentiell das Schauspiel als Gegenstand aufgreifen, und somit beides – Heldentum und Theater – adressieren. Abschließend sollen die Werke auf Veränderungen des Heldendiskurses im Zuge des Ersten Weltkriegs bezogen werden, um das Verständnis der beiden Autoren von Heldentum zu kontextualisieren und zu motivieren.

I. Johanna, Judith und ihr Publikum

Um Heldentum und Schauspiel in einem Bild engzuführen, wählen beide Dramen eine vergleichbare Episode der Legende um Johanna von Orléans. Ihr zufolge versteckte sich der Dauphin, d. i. Karl VII., zwischen seinen Höflingen, als Johanna ihn im Februar 1429 im Schloss Chinon aufsuchte, um sie auf ihre göttlichen Kräfte zu testen. Johanna habe ihn sogleich in der Menge erkannt und diese spirituelle Hellsichtigkeit galt als Beweis ihrer Außergewöhnlichkeit und ihrer göttlichen Ausgewähltheit.¹¹ In der zweiten Szene seiner *Saint Joan* stellt Shaw diese Szene nach: Der Dauphin hat einen Brief von einem seiner Landesfürsten, Robert de Baudricourt erhalten, in dem dieser Johannas Ankunft ankündigt. Während der Dauphin eine Prophetin und Heilige erwartet, sind seine Berater skeptisch. Also schlägt der Graf und Heerführer Gilles de Rais, genannt Bluebird, vor, die Rolle des Thronfolgers zu spielen. Sollte Johanna die Verstellung durchschauen, wolle man an ihre sakrosankte Sendung glauben und ihre politischen wie militärischen Pläne (die Befreiung Orléans von den Engländern, die Krönung des Dauphins) unterstützen. Johanna wird der Intrige schon beim Betreten des Raums gewahr, sodass sie als Gottgesandte anerkannt wird. Leicht abgewandelt findet sich die Szene auch in Giraudoux' *Judith*: Als die titelgebende Hauptfigur im zweiten Akt ins feindliche Feldherrnlager kommt, um Holoferne an dem bevorstehenden Überfall auf Béthulie zu hindern, trifft sie zuerst auf den Adjutanten Egon, der sich als Holoferne ausgibt. Hier geht es allerdings nicht darum, die Protagonistin einer Prüfung zu unterziehen, sondern der judenfeindliche Egon will sie schlicht und ergreifend demütigen. Die Verwechslungskomödie gelingt, Judith lässt sich täuschen. Ihr Irrtum bestätigt für sie, was sie von Beginn des Dramas an vermutet, nämlich nicht von Gott auserwählt zu sein, um ihr Volk zu beschützen. Sie wird nicht, so glaubt sie, Heldin und Retterin von Béthulie werden.

¹⁰ Bernard Shaw: *Saint Joan. A Chronicle Play in Six Scenes, and an Epilogue*, in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, London 1965, S. 963–1009; Jean Giraudoux: *Judith. Tragédie en trois actes*, in: *Théâtre complet, édition publiée sous la direction de Jacques Body* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1982, S. 197–276. Im Folgenden nur mit Angabe der Seitenzahl im Fließtext nach den genannten Ausgaben zitiert.

¹¹ Vgl. Colette Beaune: *Jeanne d'Arc*, Paris 2004, S. 97–98.

Die Eignung zur Heldin – einmal aus Sicht der Zuschauer/innen, einmal aus Sicht der Protagonistin – bemisst sich in beiden Dramen an der Fähigkeit der Hauptfigur, die theatrale Illusion zu erkennen und aufzulösen bzw. umzukehren. Die beiden Frauen müssen die Position der nur passiven und beobachtenden Zuschauerin aufgeben, die Initiative ergreifen und eine Tat vollbringen, um so alle anderen in die Rolle der Betrachtenden zu zwingen. Dies geschieht, das zeigen ebenfalls beide Dramen, durch ein ‚Wunder‘, das in *Saint Joan* die Identifizierung des Dauphins durch Johanna und in *Judith* die Tötung des Holopherne durch Judith ist. Diese Handlungen führen in beiden Texten dazu, dass sich eine Verehrergemeinde um die jeweilige Heldin bildet, welche die Heldentat(en) bezeugt und kommuniziert. Beide Dramen allerdings antizipieren das ‚Wunder‘, bevor es stattfindet, machen auf seine Wirkmechanismen aufmerksam und entlarven es als Täuschung. So legt in *Saint Joan* die Unterredung zwischen dem Erzbischof und dem Oberhofmeister La Trémouille dar, dass es nur allzu leicht sei, die Verstellung zu durchschauen. Es sei allgemein bekannt, dass der Dauphin „the meanest-looking and worst-dressed figure in the Court“ (972) sei, und man Bluebird an seinem blauen Bart erkenne. Weil aber kaum jemand mit diesen Dingen vertraut sei, würden die Leute die Erkennung für ein Wunder halten. Während La Trémouille das ‚Wunder‘ zum Betrug abwertet, hält der Erzbischof an dem Begriff fest:

A miracle, my friend, is an event which creates faith. That is the purpose and nature of miracles. They may seem very wonderful to the people who *witness* them, and very simple to those who *perform* them. That does not matter: if they confirm or create faith they are true miracles. (Ebd.; Hervorh. d. Verf.)

Nach dieser Bestimmung haben Wunder nichts mit einer göttlichen Gabe zu tun, sondern nur mit einer überzeugenden Darbietung, welche die Zeugen, also das Publikum, dazu bewege, an die übernatürliche Kraft des Helden bzw. der Heldin zu glauben.¹² Gerade das Verb ‚perform‘ schlägt die Brücke zur Schauspielkunst. Trotz der zumindest für Zuschauer/innen und Leser/innen offensichtlichen Finte gelingt das ‚Wunder‘. Johanna kann die erstaunten wie bewundernden Ritter hinter sich versammeln und nach Orléans ziehen.

Zwar koppelt *Judith* das ‚Wunder‘ nicht an die Verstellungsszene und nimmt das schauspielerische Element zurück, doch steht auch hier die Scheinhaftigkeit eines ‚Wunders‘ im Zentrum. Während die ersten Szenen Judith selbst, ohne dass sie et-

¹² *Saint Joan* berichtet noch von zwei weiteren ‚Wundern‘, liefert eine natürliche Erklärung jeweils aber mit: In der ersten Szene wird berichtet, wie die Hühner des Fürsten Baudricourt erst wieder Eier legen, sobald er Johanna empfängt; das könnte reiner Zufall sein. Die dritte Szene zeigt den Heerführer Jean de Dunois vor Orléans, der auf Westwind wartet, der ihm und seinen Soldaten die Flussüberquerung und damit die Rückeroberung der Stadt ermöglichen würde. Der Wind dreht, als Johanna ankommt und ankündigt, für den Westwind zu beten. Das Wunderbare wird dadurch entkräftet, dass Dunois’ Page seit einem Tag Eisvögel beobachtet, die im Volksglauben aufkommenden Wind anzeigen; vgl. dazu Helmut Papajewski: George Bernard Shaw: *Saint Joan*, in: Horst Oppel (Hg.): *Das moderne englische Drama. Interpretationen*, Berlin ³1976, S. 171–187, hier S. 174–175.

was getan hat, aber in der Hoffnung, sie werde Béthulie retten, zum Wunder stilisieren (203) und damit auf den Aspekt der Zuschreibung aufmerksam machen, lenkt der letzte Akt den Blick auf die Herstellung des ‚Wunders‘ durch die religiösen Führer der Stadt, d. h. auf die Umkodierung einer Begebenheit zu einem ‚Wunder‘. Dies ist nötig, weil Judith Holopherne nicht aus Patriotismus und Gottgefälligkeit getötet hat, wie die Prophezeiung und die Priester es von ihr verlangt haben, sondern, wie sie selbst zugibt, aus Liebe. Ihr persönlich-erotisches Interesse unterwandert die Prophezeiung und gefährdet die Autorität der Rabbiner. Sie fürchten, wegen des zweifelhaften, gotteslästerlichen Motivs werde das Volk Judiths Tat nicht als Wunder würdigen: „Le moindre écart dans ton langage ou ta conduite, et le miracle cesse d’être un miracle“ (266), ermahnt sie der Großrabbiner Joachim. Judith fügt sich schließlich und gibt vor, die Prophezeiung samt ihrer religiösen Grundierung erfüllt zu haben, aber sie erkennt durchaus, dass das sogenannte ‚Wunder‘ auf einer Lüge fußt: „ce que vous appelez le miracle a eu lieu parce que [...] j’ai menti“ (268). Zudem hebt Judith die Mitwirkung der Priester hervor, die das ‚Wunder‘ vorbereitet haben (ebd.). Sie sind, um mit Asch zu sprechen, seine Regisseure, weil sie Judith ausgewählt, sie zu Holopherne geschickt und eine heroische Erzählung ihrer Tat entwickelt und verbreitet haben. Die Interdependenz zwischen Wunder und Heldentum stellt der Text unter anderem her, wenn er die Behauptung „le miracle cesse d’être un miracle“ ergänzt durch „Et l’héroïne [cesse d’être] une héroïne“ (266).

Sowohl *Saint Joan* als auch *Judith* führen die Anerkennung ihrer Protagonistinnen als Heldinnen auf ein Ereignis zurück, das innerhalb der Dramenwelt als Wunder präsentiert und rezipiert, mittels des *discours* aber als Lug und Trug entzaubert wird. Die Heroik von Johanna und Judith behandeln die Texte nicht als genuines Charaktermerkmal der Figuren, sondern weisen das Heroische als Konstruktions- und Zuschreibungsprozess aus, der auf bestimmten Mechanismen beruht und an dem verschiedene Akteure mit unterschiedlichen Interessen beteiligt sind. Dass die Theaterstücke trotzdem einen jeweils eigenen Schwerpunkt in der Reflexion des Heroischen setzen, soll im Folgenden an jedem Drama individuell veranschaulicht werden.

II. Heilige oder Dämonin? Eine Heldin im Wandel der Zeit:

George Bernard Shaws Saint Joan (1923/24)

Das Besondere an George Bernard Shaws Drama *Saint Joan* ist zweifelsohne der Epilog, an dem viele Kritiker Anstoß nahmen, der aber richtungsweisend ist für das Verständnis des Texts. Während die sechs Bilder in lockerer Szenenfolge Aufstieg und Fall der Johanna von Orléans bis zu ihrer Verurteilung schildern, bricht in den Epilog, der 25 Jahre später einsetzt und Johannas Rehabilitierung behandelt, die Gegenwart herein. In einer Art Totentanz erscheinen dem träumenden Karl VII. zunächst Johanna und all die Menschen, die an ihrem Lebensweg betei-

ligt waren. Anschließend tritt ein Mann aus Shaws Gegenwart auf, der von Johannas Heiligsprechung durch Papst Benedikt XV. im Jahre 1920 erzählt.¹³ Die Kirche habe ihr nun den Heldenstatus zuerkannt: „the Church [...] has finally declared her to have been endowed with heroic virtues“ (1007). Shaw präsentiert das Heroische ganz unmittelbar als das Ergebnis eines Beschlusses und spricht der Kirche die Rolle einer Heldenmacherin zu. Außerdem führt er die Erinnerung als einen wesentlichen Teil der Heroisierung ein.¹⁴ So berichtet der ‚Gentleman‘, dass ein Gedenktag eingerichtet und Kapellen, Altäre sowie Bildnisse errichtet worden seien (1007–1008).¹⁵ Um die Verehrung durch ein Publikum zu inszenieren, lässt Shaw die anwesenden Figuren, u. a. Johannas Kampfgenossen Jean de Dunois, den Erzbischof und Cauchon, den Bischof von Beauvais, der dem Prozess gegen sie vorsäß, stellvertretend für Bauern, Soldaten, Kleriker usw. Lobpreisungen sprechen (1008).

Darüber hinaus lenkt der Epilog den Blick auf die machtpolitischen Hintergründe des Prozesses und weist ihn als einen politischen Akt aus – etwas, aus dem das eigentliche Stück keinen Hehl macht. Das Drama zeichnet einen mittelalterlichen Kosmos, in dem Johanna mit ihrem „Anspruch auf Glaubensunmittelbarkeit“ und ihrer „Idee eines nationalen Königtums“¹⁶ eine ernstzunehmende Bedrohung sowohl für die kirchliche als auch für die feudale Ordnung darstellt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Prozess – zumindest aus Sicht der Aristokraten, vertreten durch den Earl of Warwick, und der Kirche, vertreten durch den Bischof de Bauvais – als Notwendigkeit, die gesellschaftspolitische Vormachtstellung beider Herrschaftssysteme zu sichern.¹⁷ Die vierte Szene, eine Unterredung zwischen Warwick und Cauchon, dient nachgerade dazu, die Beweggründe auszuformulieren und in den damaligen Zeitgeist einzubetten. Warwick und Cauchon sind in *Saint*

¹³ Tatsächlich war die Heiligsprechung Johannas durch die Römisch-katholische Kirche der Schreibanlass für Shaw; vgl. Papajewski: George Bernard Shaw (Anm. 12), S. 173; Stanley Weintraub: Introduction, in: ders. (Hg.): *Saint Joan. Fifty Years After. 1923/24–1973/74*, Baton Rouge 1973, S. 3–7, hier S. 4. Die Nennung der Auszeichnung ‚saint‘ im Titel verweist auf den Akt der Heiligsprechung, der ihr das Attribut erst verliehen hat; vgl. Veronika Schuchter: Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film (Film – Medium – Diskurs 45), Würzburg 2013, S. 120.

¹⁴ Zu den Erinnerungsorten eines Helden/einer Heldin vgl. Giesen: *Triumph and Trauma* (Anm. 1), S. 25–36.

¹⁵ Bevor der ‚Gentleman‘ auftritt, erklärt Karl VII., man werde an der Stelle des Scheiterhaufens ein Kreuz aufstellen (1004) – ein Vorbote der späteren Erinnerungskultur. Johanna nimmt ihr Gedenken selbst vorweg: „I shall outlast that cross. I shall be remembered when men will have forgotten where Rouen stood.“ (Ebd.).

¹⁶ Raimund Schäffner: „Shaw, George Bernard – Saint Joan“, in: Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden, ³2009, aktualisiert mit Artikeln aus der Kindler-Redaktion, http://www.munzinger.de/document/22000632800_080 [letzter Zugriff am 18.10.2019].

¹⁷ Vgl. John Mason Brown: *The Prophet and the Maid*, in: Stanley Weintraub (Hg.): *Saint Joan. Fifty Years After. 1923/24–1973/74*, Baton Rouge 1973, S. 114–118, hier S. 116; Johan Huizinga: *Bernard Shaw's Saint*, in: ebd., S. 54–85, hier S. 78; Schuchter: *Textherrschaft* (Anm. 13), S. 118.

Joan keine Bösewichte,¹⁸ sondern Kinder ihrer Zeit, die nicht anders handeln konnten. Shaw hatte sich in *Saint Joan* stets um eine neutrale Darstellung bemüht. Er wollte sich, so gut er konnte, an die historischen Fakten halten und orientierte sich an den Prozessakten.¹⁹ Er sieht von einer Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren ab und lotet die historischen, politischen und religiösen Umstände aus, die Johannas Verurteilung bedingten. Ebenso liefert Shaw verschiedene Erklärungen für Johannas außergewöhnliche Wirkung, die auf einem Zusammenspiel aus Johannas Auftreten, der militärischen Lage und den politischen Unwägbarkeiten gründet. Ihr schreibt Shaw exzeptionelle Eigenschaften wie Tapferkeit, Beharrungsvermögen und Stärke zu – das zeigt schon das erste Bild –, hebt ihre Führungsqualitäten sowie ihre moderne, effektive Kriegsführung hervor²⁰ und kennzeichnet sie als charismatische Figur mit hoher Attraktionskraft, die ihr Publikum affizieren und mit sich reißen kann:

JOAN [...]
[*Suddenly flashing out her sword as she divines that her moment has come*] Who is for God and His Maid? Who is for Orleans with me?

LA HIRE [*carried away, drawing also*] For God and His Maid! To Orleans!

ALL THE KNIGHTS [*following his lead with enthusiasm*] To Orleans!

(975–976)

Daneben macht Shaw deutlich, dass die aussichtslose militärische Situation und damit verbunden die sinkende Moral im Heer sowie die ungesicherte Thronfolge – die Königin leugnet die Rechtmäßigkeit ihres Sohns, der zudem von kaum jemandem respektiert wird – ein von Verzweiflung geprägtes Ambiente schafften, in dem Johanna überhaupt als die letzte und einzige Hoffnung erscheinen konnte.

Zwar arrangiert Shaw auch Johannas Verehrung zu Lebzeiten; an einer Stelle ist die Rede von „this cult of The Maid“ (982), später wird der Jubel des Volks, dessen Sehnsüchte Johanna durch die Wende im Krieg befriedigt, episch vermit-

¹⁸ Shaw in seinem Vorwort: „There are no villains in the piece.“ (Bernard Shaw: *Saint Joan. A Chronicle Play in Six Scenes and An Epilogue. With an Introduction and Notes* by A. C. Ward, London ¹¹1966, S. 49).

¹⁹ Vgl. Papajewski: George Bernard Shaw (Anm. 12), S. 172; Weintraub: Introduction (Anm. 13), S. 3.

²⁰ Shaw in seinem Vorwort: „We may accept and admire Joan, then, as a sane and shrewd country girl of extraordinary strength of mind and hardihood of body. Everything she did was thoroughly calculated; and though the process was so rapid that she was hardly conscious of it, and ascribed it all to her voices, she was a woman of policy and not of blind impulse. In war she was as much a realist as Napoleon: she had his eye for artillery and his knowledge of what it could do. [...] She was never for a moment what so many romances and playwrights have pretended: a romantic young lady. She was a thorough daughter of the soil in her peasantlike matter-of-factness and daggedness. [...] She was very capable: a born boss.“ (Shaw: *Saint Joan* [Anm. 18], S. 19–20).

telt.²¹ Aber der Autor verzichtet auf eine heroisierende Darstellung und überlässt Heroisierung wie Dämonisierung den Figuren seiner Dramenwelt. Damit grenzt sich Shaw bewusst von früheren *Johanna*-Bearbeitungen ab, allen voran von Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orléans* (1801), die er als romantische Verklärungen abqualifiziert:

It goes almost without saying that the old Jeanne d'Arc melodramas, reducing everything to a conflict of villain and hero, or in Joan's case villain and heroine, not only miss the point entirely, but falsify the characters, making Cauchon a scoundrel, Joan a prima donna, and Dunois a lover.²²

Indem Shaw seinen Vorgängern eine ausgewogenere Darstellung entgegenhält, die der Komplexität und Ambiguität des Geschehens Rechnung tragen soll, entlarvt er die früheren Bearbeitungen als Vereinfachungen, mehr noch als Fälschungen. Die Spaltung der Figuren in zwei dichotome Lager, die Polarisierung, erweist sich als Teil der Rezeption und damit der Heroisierung Johannas durch die Literatur als einer weiteren Heldenmacherin.

Abgesehen von der Szene um das Wunder bemüht Shaw die Theatermetapher zur Beschreibung des Heroischen nicht mehr. Nichtsdestotrotz reflektiert er – gerade durch das intertextuelle Zusammenspiel mit Vorgängertexten, aber auch durch den Verweis auf die Heiligsprechung – die Heroisierung als Zuschreibungsprozess, an dem soziale Akteure (die Kirche) wie mediale Gestaltungen (die Literatur) wesentlichen Anteil haben. Indem er ihre Verurteilung zur Ketzerin als auch ihre Rehabilitierung anspricht, bezieht Shaw Veränderungen in der Historie mit ein, die je einen anderen Blick auf die Figur zeitigen.

III. Eine Heldin zwischen Sein und Schein: Jean Giraudoux' Judith (1931)

Während Shaw sich in *Saint Joan* auch für das Nachleben seiner Heldin interessiert, fokussiert Giraudoux in *Judith* die Heroisierung seiner Protagonistin ausschließlich zum Zeitpunkt der Tat. Schritt für Schritt führt er vor, wie aus Judith eine Heldin ‚gemacht‘ wird – es geht um ihre „passage de l'humain au héros“ (204) –, welche nicht zu unterschätzende Rolle das Selbstinteresse der Heldenmacher sowie die Bedürfnisstruktur des Publikums spielen und wie die Heldin allmählich die Deutungshoheit über Motive und Handeln verliert. Bemerkenswert an Giraudoux' Text ist, wie er die volloperative Heroisierung auf der Ebene der *histoire* in ein Spannungsfeld setzt zu einer Dekonstruktion des Heroischen auf der Ebene des *discours*. Judiths Heroisierung entlarvt er so als machtpolitische Strategie der Priester.

²¹ „When you pass through these doors into the sunlight, the crowd will cheer you. They will bring you their little children and their invalids to heal: they will kiss your hands and feet [...]“ (989; ähnlich auch 985).

²² Shaw: *Saint Joan* (Anm. 18), S. 50; ähnlich auch S. 5 und 23–24; vgl. Wilhelm Große: *Bearbeitungen des Johanna-Stoffes* (Analysen zur deutschen Sprache und Literatur), München 1980, S. 18.

Den Rahmen für Judiths ‚Heldentat‘ bildet, ähnlich wie in der biblischen Vorlage, die Belagerung Béthulies durch das assyrische Heer unter der Führung des Königs und Feldherrn Holopherne. Nachdem das betulische Heer zusammengebrochen ist, die Stadt dem für den kommenden Morgen geplanten Überfall nichts mehr entgegenzusetzen hat, suchen die religiösen Führer der Stadt nach einer alternativen Lösung. Sie ersinnen eine Prophezeiung, der zufolge die schönste und reinste Jungfrau der Stadt („la plus belle et la plus pure de nos filles“ [201]) sich in das Lager Holophernes begeben, ihn verführen und töten solle, und erwählen Judith. Einen triftigen Grund für ihre Wahl nennt der Text nicht. Giraudoux’ Judith ist alles andere als ‚rein‘, sie ist freizügig, kokett, geht mit mehreren Männern aus. Ironisch kommentiert Jean, einer ihrer Verehrer: „Et la plus pure après toi, prostituée!“ (214) Judiths Disposition zur Heldin ist letztlich ebenso fraglich wie das willkürliche Vorgehen der Rabbiner.²³ Geschickt können diese die Not und die Angst der Bevölkerung – die Rede ist von „hystérie collective“ (202) – nutzen, um sie mit der Weissagung zu indoktrinieren und sie von ihrer Wahrhaftigkeit und Notwendigkeit zu überzeugen. In der hoffnungslosen Lage Béthulies nimmt das Volk die Aussicht auf Befreiung dankbar an und stilisiert Judith zu einer Projektionsfläche, in der sich die Vorstellungen von der Rettung der Stadt bündeln. Noch bevor Judith ihr Einverständnis gibt, noch bevor sie selbst die Bühne in der dritten Szene betritt, wird ihr Name von einer männlichen, schrillen Stimme gerufen, ergänzt durch die Forderung „sauve-nouse“ (199, 200, 201). Das betulische Volk zwingt Judith als Heldin regelrecht herbei. Der Prophezeiung und auch den Rufen des Volks schenkt Judith allerdings so lange keine Beachtung, bis sie vom Scheitern des Militärs erfährt.²⁴ Hierin liegt eine entscheidende Neuerung gegenüber der bib-

²³ Die Priester selbst geben an, die Wahl sei durch Ausschlussverfahren auf Judith gefallen: Joachim habe jede Frau geprüft („scruter“ [206]) und überall sei er auf einen Makel gestoßen. Indem er sich dabei mit einem Viehhändler („maquignon“ [ebd.]) vergleicht, disqualifiziert er seinen Modus Procedendi selbst. Eine weitere Erklärung für die Wahl der Priester liefern die Überlegungen von Victoria B. Korzeniowska: *The Heroine as Social Redeemer in the Plays of Jean Giraudoux* (Modern French Identities 13), Oxford u. a. 2001, S. 97–99, sowie dies.: *Giraudoux’s Judith and Pour Lucrèce: Prostitution, Lust and Exploitation*, in: *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* 54, 1995, S. 8–12. Korzeniowska analysiert die Herrschaft der Rabbiner als eine patriarchale und misogyne und erläutert, wie sie ihre Macht über die sexuelle Unterwerfung der Frauen perpetuieren. In der Tat sind alle weiblichen Figuren – mit Ausnahme Judiths – Kupplerinnen oder Dirnen. Indem die Priester Judith, die quer steht zur patriarchalen Ordnung, zwingen, Holopherne zu verführen und sich ihm sexuell auszuliefern, indem sie sie in den Bereich der Prostitution drängen, eliminieren sie den Störfaktor in ihrer auf Geschlechterhierarchien fußenden Gesellschaftsordnung und stabilisieren die männlich geprägte Macht. Allgemein zu *Judith*-Aktualisierungen in gendertheoretischer Perspektive vgl. Barbara Cantarino-Becker: *The Dramatic Hero in the Gendered Imaginary of Early Modern Germany. Judith and Holophernes*, in: Carolin Hauck u. a. (Hg.): *Tracing the Heroic through Gender* (Helden – Heroisierungen – Heroismen 8), Würzburg 2018, S. 59–74.

²⁴ Verkompliziert wird Judiths Motivlage insofern, als sie später erklärt, sich selbst schon länger und im Geheimen mit der Tötung von Holopherne betraut zu haben. Ihr Antrieb sei die Aussicht auf Verdienst („mérite“ [225]) und sie habe sich als Agens der Geschichte, als Teil eines „grand moment du monde“ (215) imaginiert. Vordergründig geht es ihr nicht um

lischen Vorlage:²⁵ Während dort religiöses Sendungsbewusstsein Movens der Handlung bildet, gründet ihr Entschluss hier, wie im Übrigen auch schon in Friedrich Hebbels *Judith*, nicht in göttlicher Berufung, sondern in dem Versagen der Männer, die die Stadt nicht beschützen können.²⁶ Judith ist außerdem nicht Urheberin des Plans, lediglich ausführende Gewalt. Der Mord ist ihr vorgezeichnet, die ‚Heldentat‘ also prospektiv vorweggenommen. Retterin, Heldin oder Erlöserin – all das kann sie nur werden, wenn sie die Vorbestimmung befolgt.

Das Problem, das sich den Priestern im Fortgang des Dramas stellt, besteht darin, dass Judith den Mord an Holoferne zwar begeht – er fällt zwischen den zweiten und dritten Akt²⁷ –, ihre Tat aber erotisch-persönlich motiviert, was ihren Heldenstatus gefährden würde. Infolge der oben beschriebenen Demütigung durch Egon hatte sich Judith von Gott, ihrem Volk wie ihrer Mission losgesagt und sich Holoferne zugewandt. Der Feldherr entspricht keineswegs den in Béthulie zirkulierenden Diffamierungen als Monster, sondern gibt sich als ‚grand homme‘, dessen humanistisch-epikureische Vision einer Welt, die nicht von Gott beherrscht ist, die unschuldig und frei von der Todsünde ist, die das Böse nicht kennt, die Freude, Harmonie und Menschlichkeit garantiert,²⁸ in krassem Gegensatz zu der von den Priestern praktizierten Theologie steht, die den Menschen gegen den eigenen Willen instrumentalisiert, ihm seine Freiheit raubt, die Bevölkerung manipuliert und Vergehen als Blasphemie sanktioniert. Mit Holoferne verbringt Judith eine Liebesnacht. Den darauffolgenden Totschlag begründet sie damit, die Vollkommen-

die Rettung der Stadt, sondern um die Befriedigung ihres Wunschs nach Geschichtsmacht; vgl. Chouki Hallak: Le jeu du sacré et du profane dans *Judith*, in: Lise Gauvin (Hg.): Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste. Actes du colloque de la Société internationale des études girauduciennes, Montréal 1997, S. 97–106, hier S. 105–106.

²⁵ Für eine anschauliche Zusammenfassung der biblischen *Judith*-Erzählung vgl. Jürgen von Stackelberg: Die Bibel in der französischen Literatur: Voltaire, Gide, Giraudoux, in: Tom Kleffmann (Hg.): Das Buch der Bücher. Seine Wirkungsgeschichte in der Literatur, Göttingen 2004, S. 53–71, hier S. 66–67, sowie Theodore Ziolkowski: Re-Visions, Fictionalizations, and Postfigurations: The Myth of Judith in the Twentieth Century, in: The Modern Language Review 104.2, 2009, S. 311–332, hier S. 312–314.

²⁶ Giraudoux kannte Hebbels Drama in einer 1911 erschienenen französischen Übersetzung; vgl. Jacques Body: Jean Giraudoux, Paris 2004, S. 543; Mathias Morgenstern: Transformationen des Biblischen im israelischen Theater, in: Ingrid Hentschel/Klaus Hoffmann (Hg.): Theater – Religion – Spiritualität, Münster 2004, S. 79–98, hier S. 96; Ishikawa-Beyerstedt Saeko: Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne. Seine Rezeption in dramatischen Bearbeitungen von „Judith“ bis „Die Nibelungen“, Marburg 2014, S. 44; Stackelberg: Die Bibel in der französischen Literatur (Anm. 25), S. 65. Die Innovation von Hebbels *Judith*, die sich in vielen späteren Bearbeitungen fortsetzen wird, liegt in der Psychologisierung der Hauptfigur; vgl. Ziolkowski: Re-Visions, Fictionalizations, and Postfigurations (Anm. 25), S. 316. Hebbels Drama verpflichtet sind neben Giraudoux' Tragödie etwa Johann Nestroys Parodie *Judith und Holoferne* (1849) und Georg Kaisers Komödie *Die jüdische Witwe* (1911).

²⁷ Die Aussparung des Mords auf der Bühne kann durchaus als Zeichen dafür gelten, dass Giraudoux' Interesse nicht der Tat selbst, sondern seiner Begründung und seiner Wirkung gilt; vgl. Saeko: Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne (Anm. 26), S. 51.

²⁸ Vgl. Jacques Poirier: Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française, Rennes 2004, S. 163–164.

heit der gemeinsamen Nacht bewahren zu wollen (259–260).²⁹ Der Mord sei eine Form größter Zärtlichkeit („suprême tendresse“ [261]) und ziele darauf ab, den Geliebten vor den Bedrohungen des einbrechenden Tages („les menaces du jour“ [ebd.]) zu schützen. Gleichzeitig imaginiert Judith einen gemeinsamen Liebestod und erwartet, durch die Hand der Priester als Strafe für ihren Verrat zu sterben. Sie vollbringt die Tat nicht, wie von der Prophezeiung angedacht, aus religiösem Sendungsbewusstsein oder patriotischer Vaterlandsliebe, sondern ihr unterliegen rein egoistische Motive.³⁰ Weil Judith entschlossen ist, ihre Wahrheit über den Mord kundzutun, sind die Priester verzweifelt bemüht, sie zum Schweigen zu bringen. Das in ihren Augen blasphemische Motiv würde die Wahrhaftigkeit der Prophezeiung und damit die Autorität der Rabbiner gefährden. Ihr Ziel ist es, Judith zum „symbole du meurtre et de la haine“ (259), zur Heldin einer „histoire de haine“ (260) zu stilisieren, und Judiths Entscheidung „contre la haine“ (268) steht dem blinden Nationalismus der Priester³¹ offensichtlich entgegen. Nachdem die Priester Judith schließlich zum Einlenken bewegen können,³² ergreifen sie Maßnahmen für die Zukunft, die sie daran hindern sollen, die offizielle ‚Wahrheit‘ doch noch zu unterwandern: Von jetzt an wird sie isoliert in der Synagoge leben.

Die Vehemenz, mit der die Priester an einer retrospektiven Umwertung von Judiths Motiv arbeiten, beweist jedenfalls die Bedeutung der inneren Überzeu-

²⁹ Vgl. auch Jacques Guicharnaud: *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven/London ²1969, S. 28; Jürgen Hein: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht, in: Hebbel Jahrbuch 1971/72, S. 63–92, hier S. 83.

³⁰ Auf Judiths persönlich Beweggründe wird in der Forschung immer wieder hingewiesen, vgl. z. B. Hallak: *Le jeu du sacré et du profane dans Judith* (Anm. 24), S. 105–106, sowie Korzeniowska: *The Heroine as Social Redeemer* (Anm. 23), S. 99–100 und 103. Ähnlich auch schon bei Hebbel, wo Judith aus Rache für die vermessene Selbsterherrlichkeit ihres Gegenspielers tötet; vgl. Stephan Baumgartner: *Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820–1850*, Bielefeld 2015, S. 297–303.

³¹ Fischer, der Giraudoux’ *Judith* im Kontext der literarischen Verarbeitung des Ersten Weltkriegs liest, sieht darin eine Parabel auf die Romantisierung des Krieges, welche die Menschen den wahren Charakter des Krieges habe verkennen lassen; vgl. Philip Sheldon Fischer: *The French Theater and French Attitudes toward War, 1919–1939*, Ann Arbor, Michigan 1971, S. 33–34. Im Text lassen sich durchaus Anachronismen ausfindig machen, die auf die Realität des Ersten Weltkriegs verweisen, etwa Judiths Betätigung in einem Militärkrankenhaus, die damals üblich war für adlige und gutbürgerliche Frauen, sowie die Erwähnung eines Fronttheaters; vgl. dazu auch Jacques Robichez: *Le théâtre de Giraudoux*, Paris 1976, S. 228–236.

³² Angesichts der Beharrlichkeit, mit der sie ihre Position gegen den Druck der Priester verteidigt, verwundert es, dass Judith nachgibt. Ausschlaggebend ist eine Vision in der siebten Szene des dritten Akts, in welcher eine betrunkene Wache als Erzengel erscheint. Der Text lässt offen, ob es sich um eine göttliche Offenbarung oder um eine Halluzination handelt; vgl. Poirier: *Judith* (Anm. 28), S. 166. Der Erzengel kann Judith davon überzeugen, in ihrer vermeintlich selbstbestimmten Tat letztlich doch nur den Willen Gottes ausgeführt zu haben. Während ihrer Mission sei sie stets von Gott beschützt worden, weswegen sie weder Hunger noch Durst fühlte, keine Verletzungen oder Blutspuren davongetragen habe und unbefleckt geblieben sei; vgl. dazu Mary Douglas Dirks: *The Problem of Judith*, in: *The Tulane Drama Review* 4.3, 1959, S. 31–41, hier S. 37–39, die das Hauptaugenmerk allerdings auf die Wiederherstellung von Judiths Jungfräulichkeit durch den Erzengel richtet.

gung der Heldin für die Gemeinschaft. Nur mithilfe des rechten Motivs kann aus „Judith la putain“ (276), die sich dem Feind hingab, „Judith la sainte“ (ebd.) werden, die dem Mann mit Gottes Hilfe das Leben nahm. Gerade in Anbetracht des Notzustands der Stadt scheinen Judiths vermeintliches Gottvertrauen und ihre Unterwerfung unter seine Führung erbaulich zu wirken.³³ Obwohl oder gerade weil es lügenhaft ist, bestätigt das offizielle Narrativ die Prophezeiung, in die das Volk so viel Hoffnung gesetzt hatte, und es bestätigt auch ihr Selbstverständnis als überlegenes, sieghaftes Volk sowie die Wahrheit ihrer Religion.³⁴ Zudem untermauert es die Macht der Priester, die sich durch die Prophezeiung verantwortlich für die Rettung zeichnen. Am Ende des Dramas steht eine Heldin nur zum Schein und auch eine Heldin wider Willen.³⁵

Indem Giraudoux den Heroisierungsprozess als machtpolitische Strategie ausstellt, die auch vor einer Verbiegung der Wahrheit nicht zurückscheut, präsentiert er ihn als Konstruktion. Darüber hinaus macht er auf die mediale Vermitteltheit der Heroisierung aufmerksam. Schon als die Menschen aus Béthulie im dritten Akt das Feldherrnlager erreichen, haben sie Heldenlieder auf den Lippen, mit denen sie Judiths Mut und Holofernes Infamie besingen (263–265). Bezeichnend ist einerseits die Vereinfachung der Heldengeschichte, in der Held und Gegenspieler einseitig positiv oder negativ dargestellt werden. Die biblische Erzählung um Judith und Holofernes, die in diesen dichotomen Mustern operiert, weist Giraudoux – ähnlich wie Shaw über die literarischen *Johanna*-Adaptionen urteilt – als Verkürzung oder Verfälschung aus. Andererseits lenkt Giraudoux den Blick auf das Verhältnis, in der die Heldin zu ihrer Heldengeschichte steht. Judith nämlich will den Chorälen widersprechen, aber sie wird durch den Gesang überstimmt. Als Hauptdarstellerin der Geschichte unter der Regie der Priester vor dem betulischen Publikum wird ihr das Recht auf die Interpretation ihrer Tat entzogen. Das Volk eignet sich die Deutungshoheit an, zwingt ihr mithin eine alternative ‚Wahrheit‘ auf.³⁶ Giraudoux konstruiert so einen Gegensatz zwischen der ‚Heldentat‘ und der ‚Heldenerzählung‘, wobei letzteres keinen Anspruch auf

³³ So stellt auch Poirier: Judith (Anm. 28), S. 175, fest, das Volk brauche solch eine wunderbare Geschichte, um nicht zu verzweifeln.

³⁴ Den Nationalstolz veranschaulicht Giraudoux an der Figur Judith, nach deren Vorstellung ihr Volk ein siegreiches Volk ist: „Est-ce donc un crime d’avoir rêvé que le nom juif dût être celui d’une race de vainqueurs?“ (213) Den Zusammenbruch des Militärs empfindet sie als eine Schmach, die sie in der Wendung „la patrie bafouée“ (212) zum Ausdruck bringt. Ihr Nationalstolz ist es letztlich auch, der sie den Auftrag annehmen lässt; vgl. Hein: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (Anm. 29), S. 82.

³⁵ Vgl. Fischer: The French Theater and French Attitudes toward War (Anm. 31), S. 33 und 34: „sham-heroism“, „the false heroism of myth“; Poirier: Judith (Anm. 28), S. 70: „héroïne malgré elle“.

³⁶ Vgl. Poirier: Judith (Anm. 28), S. 175: „Judith, mythifiée et mystifiée, disparaît en tant que sujet.“ Zur Rolle des Volks als Publikum vgl. Vincent Brancourt: Figures du spectateur dans le théâtre de Jean Giraudoux: A propos d’*Amphitryon* 38, *Judith* et *Pour Lucrèce*: L’Héroïne, la communauté et la légende, in: Etudes de Langue et Littérature Françaises 85/86, 2005, S. 136–149, hier S. 137–140, der ähnlich argumentiert.

Verazität erheben kann. Vielmehr gleicht die Heldenerzählung einem groben Handlungsgerüst, das mit Projektionen aufgefüllt oder überblendet werden kann. Die Erzählung benötigt nur den *Anschein* des Heroischen. Kleider machen Leute, das weiß auch Judith:

Dieu s'occupe de l'apparence et de l'ensemble, non du détail. Dieux exige que notre œuvre ait la *robe* du sacrifice, mais il nous laisse libres, sous cet ample *vêtement*, de servir nos propres penchants, et les plus bas. (248; Hervorh. d. Verf.)

Die Priorisierung des Anscheins gegenüber den wahren Vorgängen verdichtet Judith in dem im Französischen doppeldeutigen Begriff „geste“, wenn sie folgert: „il [Dieu] avait besoin de mon geste, non de mon appui!“ (248) Zum einen kann ‚geste‘ die bloße Geste im Sinne einer (Hand-)Bewegung und damit ein äußerliches Zeichen meinen, zum anderen bedeutet es aber auch Heldentat (wie etwa in den mittelalterlichen *chansons de geste*). Heldentat und äußerlicher Ausdruck gehen Hand in Hand, auch wenn sie nicht deckungsgleich sind; die „Ausführung“ der Heldentat ist in der Rezeption von ihrer „Aufführung“³⁷ nicht mehr zu trennen.

IV. Fazit

Zentral in George Bernard Shaws *Saint Joan* und Jean Giraudoux' *Judith*, so lässt sich zusammenfassen, ist die Heroisierung als Konstruktions- und Zuschreibungsprozess. In beiden Dramen ist die Transformation der Protagonistin in eine Heldin eben keine Evidenz *per se*, sondern eine Frage der Inszenierung durch die Heldenmacher und der Interpretation durch ein Publikum zu Lebzeiten wie auch im Tod. Indem Shaw und Giraudoux einen in der Literaturgeschichte verbürgten Mythos aktualisieren und sich somit auf Vorgängertexte berufen, können sie sich von deren Heldendarstellungen abgrenzen und ihren eigenen Zugriff schärfen. Beide Texte heben auf das mediale Moment einer jeden Heroisierung ab, wodurch die Parallele zwischen Theater und Heroisierung augenscheinlich wird. Die Hauptrolle spielen Johanna und Judith, ihren Auftritt arrangieren die Heldenmacher als Regisseure, das Publikum wohnt der Schaustellung bei – man denke an die eigenwillige Verwendung des Wunderbegriffs (s. o.) –, reagiert anerkennend auf das Dargebotene, um so den Heldenstatus der Figuren zu beglaubigen und zu perpetuieren.

Shaws und Giraudoux' Skepsis gegenüber einem essentialistischen Verständnis von Heldinnen und Helden lässt sich erklären als Reaktion auf die Verwässerung des Heldenbegriffs im Ersten Weltkrieg. In den europäischen, kriegführenden Staaten wurde er einerseits auf den gemeinen Soldaten, ja sogar die brave Hausfrau erweitert und andererseits schien er doch inkompatibel mit den Anforderungen des industrialisierten Massenkriegs, in dem die Soldaten zu „Handlanger[n] der Ma-

³⁷ von den Hoff u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen (Anm. 1), S. 11 (Hervorh. i. O.).

schine“ oder, schlimmer noch, zu „bedeutungslosen Objekt[en] des Krieges“³⁸ gerieten. Nicht umsonst vollzog sich ausgehend vom Ersten Weltkrieg ein Paradigmenwechsel vom Helden zum Opfer, vom Heroismus zum Viktimismus, der die europäische Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts prägen sollte.³⁹

Shaw und Giraudoux behandeln Heldenkonstruktionen auch in anderen Texten, die unmittelbarer auf den Ersten Weltkrieg referieren. In dem Einakter *O’Flaherty V.C. A Recruiting Pamphlet* etwa, der 1915 entstand, lässt Shaw seinen Protagonisten, den irischen, mit dem Victoria Cross ausgezeichneten Gefreiten O’Flaherty für einige Tage in die Heimat zurückkehren, um dort als ‚Held‘ eine Rekrutierungskampagne zu unterstützen. Die inszenatorisch-performative Dimension des Heroischen spiegelt sich hier schon in der Handlungsanlage. Shaws Protagonist jedenfalls nimmt nur sehr widerwillig an der Kampagne teil, da er um die Inhaltslosigkeit der Heldenerzählungen weiß. In *O’Flaherty* entzaubert Shaw den Heldenkult, indem er die wahren Beweggründe des Gefreiten für seinen Kriegseinsatz darlegt, die nichts mit patriotischer Hingabe, sondern mehr mit finanziellen und soziokulturellen Problemlagen zu tun haben. Aus Giraudoux’ Feder wiederum lässt sich beispielhaft *Siegfried* (1928)⁴⁰ anführen. Das Stück spielt in Gotha im Jahre 1921 und behandelt den Aufstieg eines unbekannten, namenlosen, an Amnesie leidenden Soldaten zum gefeierten Anwärter auf die deutsche Kanzlerschaft. Wenn Giraudoux die französische Herkunft des deutschen ‚Helden‘ enthüllt, wird das Heldennarrativ als reine Konstruktion, als Täuschung ausgewiesen.

Im Zuge des Ersten Weltkriegs hat der Heldenbegriff mithin eine Sinnentleerung erfahren, die zu kritischen Auseinandersetzungen mit dem Heroischen im europäischen Theater angeregt hat. Shaws *Saint Joan* und Giraudoux’ *Judith* sind nur zwei Beispiele für eine Infragestellung des Heroischen, deren Besonderheit in der engen Verschränkung von Heroik und Theatralität liegt.

³⁸ Helmut Fries: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge – Denkweisen – Auflösung, Konstanz 1994, S. 243.

³⁹ Vgl. Herfried Münkler: Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918, Berlin 2013, S. 467; Luc Capdevila/Danièle Voldman: War Dead. Western Societies and the Casualties of War, übers. von Richard Veasey, Edinburgh 2006, S. 11–16. Andere Studien datieren den Perspektivwechsel erst auf den Zweiten Weltkrieg, wohingegen sie für den Ersten Weltkrieg eine Amalgamierung von Heldentum und Opfer im Sinne von ‚sacrifice‘ sehen, z. B. Jean-Marie Apostolides: Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité, Paris ²2011, S. 16; Martin Sabrow: Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive, in: Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien 43/44, 2008, S. 7–20, hier S. 18.

⁴⁰ *Siegfried* ist die dramatische Umsetzung eines Romans, der schon etwas früher, 1922, unter dem Titel *Siegfried et le Limousin* erschien.

Stachel und Funke

Szenen imperativer und kreativer Macht¹

Ulrich Bröckling

I.

Die Berührungspunkte zwischen autoritärem Befehl und genialem Einfall sind offenkundig. So unterschiedlich die Logiken von Disziplin und Kreativität, beiden eignet ein Moment der Heteronomie: Befehl wie Einfall unterminieren die Vorstellung eines selbstbestimmten und selbstbewussten souveränen Subjekts. Von beiden geht zudem ein Handlungsimpuls aus: Befehle erheischen gehorsame Ausführung, Einfälle ihre Umsetzung. Üblicherweise werden Befehl und Einfall entweder unterschiedlichen Feldern des Sozialen zugeordnet, zum Beispiel der eine dem Krieg, der andere der Kunst, und dann arbeitsteilig untersucht. Oder sie werden in ein historisches Narrativ eingeordnet, das den Übergang vom Disziplinarsubjekt der bürgerlichen Moderne beziehungsweise des Industriezeitalters zum postdisziplinären Kreativsubjekt der Gegenwart diagnostiziert und entsprechende Verschiebungen etwa auf der Ebene von Pädagogik oder Arbeitsorganisation konstatiert.² Die erste Variante – Departementalisierung – erspart sich die Mühe, das vordergründig Unvereinbare aufeinander zu beziehen, die zweite Variante – Periodisierung – löst die Gegensätze in ein schlichtes Nacheinander auf. Obwohl dieser Weg bereits oft beschritten wurde, wird die These von der Ersetzung disziplinierender Steuerungsmechanismen durch Dispositive der Kreativität dadurch nicht richtiger.

Ich habe stattdessen einen Zugang gewählt, der Befehl und Einfall als soziale Konstellationen begreift und ihre wechselseitigen Kontaminationen in den Blick zu bekommen versucht. Dazu präpariere ich imperative Elemente im Einfall und kreative Elemente in Befehl-Gehorsams-Relationen heraus, indem ich einige kanonische Szenen analysiere. Solche Szenen, gleich ob sie sich tatsächlich ereignet haben oder fiktiv sind, speichern in narrativ verdichteter Form kulturelle Imaginationen, die unsere Vorstellungen von Befehl und Einfall maßgeblich prägen. Abschließend werde ich beide mit unterschiedlichen Gegenbegriffen konfrontieren, um so ihr Verhältnis näher zu bestimmen.

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 29. April 2016 im Rahmen der vom Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* an der Humboldt-Universität zu Berlin organisierten Tagung *Befehl und Einfall* gehalten wurde.

² Vgl. für das zweite Narrativ z. B. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

II.

Dass der Befehl eine Elementarform sozialen Handelns darstellt, ist unmittelbar evident und spätestens seit Max Weber eine soziologische Binse. Es braucht dafür mindestens einen, der ihn ausspricht, und mindestens einen zweiten, an den er adressiert ist und der sich zu ihm verhält. (In der Regel gibt es dann noch einen Dritten, der das Ganze beobachtet.) Beim Einfall liegt die Sache anders: Wenn jemandem etwas einfällt bzw. damit ihr oder ihm etwas einfällt, bedarf es nicht unbedingt der Mitwirkung oder unmittelbaren Präsenz eines Zweiten oder Dritten. Kreativitätsinkubatoren sind das kollektive Brainstorming, aber eben auch die sprichwörtliche „einsame Stube“, der nicht minder einsame Spaziergang oder auch die morgendliche Dusche. Doch auch der Kreative ist keine Monade. Immer sind da andere, die von ihm Ideen fordern, ihn auf Ideen bringen, mit denen er gemeinsam Ideen schmiedet oder die er meidet, um auf Ideen zu kommen. Das zeigt nicht zuletzt jene antike Szene, die für die Vorstellung des Einfalls in der westlichen Kultur paradigmatisch geworden ist: der Heureka-Moment des Archimedes. Der römische Architekt Vitruvius überliefert die Szene im neunten seiner *Zehn Bücher über Architektur*:

Als Hiero zu Syracus wegen seines Wohlverhaltens zur königlichen Würde erhoben wurde, wollte er in irgend einen Tempel den unsterblichen Göttern eine goldenen Krone als Weihegeschenk verehren. Er wird mit einem Goldschmiede wegen der Verfertigung derselben einig, und wägt ihm das Gold dazu genau zu [...]. – Zur bestimmten Zeit bringt der Künstler sein vollendetes Werk. Der König ist mit der Arbeit zufrieden, findet auch das Gewicht richtig; allein kurz darauf verlautet, es sey dennoch Gold dabey untergeschlagen, und an dessen Statt gleich viel Silber an Gewicht beygemischt worden.

Hiero hielt sich jedoch dadurch für compromittirt und ward sehr ungehalten: da er jedoch nicht weiß, wie er mit Zuverlässigkeit hinter den Betrug kommen könne; so ersucht er den Archimedes, es auf sich zu nehmen und darüber nachzudenken.

Während der Zeit nun, daß dieser sich mit der Sache trägt, kommt er einmal von ohngefahr ins Bad, und bemerkt, als er in die Wanne [...] steigt, daß gerade so viel Wassers überfließt, als er Raums darin mit seinem Körper einnimmt. Da hat er den gesuchten Aufschluss! Flugs springt er voller Freuden aus der Wanne wieder heraus, läuft nackt, wie er ist, nach Hause, und hört nicht auf im Laufen laut zu rufen: gefunden, gefunden! – „εὕρηκα, εὕρηκα!“

Itzt, erzählt man, nahm er, in Folge der gemachten Entdeckung, zwey Massen von gleichem Gewicht mit der Krone, die Eine von Gold, die Andere von Silber: füllte ein großes Gefäß bis an den obersten Rand mit Wasser an, und hieng die silberne Masse hinein; worauf gerade so viel Wassers überfloß, als Raums diese darin einnahm. Sodann nahm er die Masse wieder heraus und goß das übergeflossene Wasser, nachdem er es zuvor gemessen hatte, wieder hinein, so daß das Gefäß ebenfalls wie vorher bis an den obersten Rand voll war. Nun berechnete er, wie viel von einem gegebenen Maße Wassers einem gegebenen Gewichte Silbers entspreche. Dieß ausgemacht, hieng er gleichfalls die goldene Masse in das volle Gefäß und maß, nachdem er sie wieder herausgenommen, wiederum das übergeflossene Wasser; wo er denn fand, daß nicht so viel als vorher, sondern um so viel weniger als bey gleichem Gewichte die Goldmasse kleiner als die Silbermasse ist, übergelau-

fen sey. Hierauf füllte er das Gefäß abermals mit Wasser an und hieng die Krone selbst hinein: und es ergab sich, daß mehr Wasser überfloß, als bey der Goldmasse von gleichem Gewichte. Aus dem, was bey der Krone mehr an Wasser übergelaufen war, als bey der Goldmasse, fand er nun durch Berechnung das Gewicht des dem Golde beygemischten Silbers, und so lag der Betrug des Goldschmieds klar am Tage.³

Folgt man der Legende, so ist der Einfall des Archimedes, der ihn zur Entdeckung des spezifischen Gewichts führte, eingebettet in ein komplexes Machtgefüge: Hieron II., vom Militärkommandeur zum König des hellenistischen Syrakus aufgestiegen, ist erzürnt über Gerüchte, er habe sich von einem Goldschmied betrügen lassen. Er kann die Sache nicht auf sich beruhen lassen, ohne als Herrscher sein Gesicht zu verlieren und obendrein Gefahr zu laufen, die Götter zu erzürnen, wenn er ihnen ein minderwertiges Weihegeschenk darbringen würde. Deshalb beauftragt er den an seinem Hofe lebenden berühmten Mathematiker und Ingenieur, die Vorwürfe zu prüfen, ohne dabei jedoch die Goldschmiedearbeit zu beschädigen. Eine Aufgabe, für die bis dahin noch keine Modelllösung existiert. Kurzum, Hieron befiehlt Archimedes, sich etwas einfallen zu lassen. Befehl und Einfall verbinden sich im kreativen Imperativ. Für den Gelehrten ist das eine nicht ungefährliche Mission. Herrscher sind unberechenbar, zumal wenn sie in ihrer Ehre gekränkt sind. Archimedes steht deshalb unter Druck.

Doch nicht systematisches Nachdenken, sondern ein Zufall, die Erfahrung des überlaufenden Wassers beim Eintauchen in den Badezuber, bringt den entscheidenden Durchbruch. Max Webers Bemerkung, dass der Einfall kommt, „wenn es ihm, nicht, wenn es uns beliebt“⁴, findet auch in der Geschichte des antiken Universalgelehrten Bestätigung. Für einen Genius gibt es so wenig Unzeit wie für einen Befehlsempfänger. Beide haben allzeit bereit zu sein – selbst und vielleicht gerade in der Badewanne. Kreativitätsforscher würden Archimedes' Geschichte vermutlich unter *lateral thinking*⁵ verbuchen, Phänomenologen und Neurowissenschaftler auf den Zusammenhang von leiblicher Wahrnehmung und Kognition verweisen – ein früher Fall von *embodiment*.

Der Geistesblitz trifft Archimedes mit solcher Wucht, dass dieser elementare gesellschaftliche Konventionen vergisst, splitter nackt aus dem Badhaus stürmt und aller Welt sein Heureka entgegenruft. Ganz offensichtlich ist er in diesem Augenblick nicht Herr seiner Sinne, mutiert zum *mad scientist* auf Zeit. Der Einfall übt eine imperative Kraft aus, die keinen Aufschub duldet und den Gelehrten gleichermaßen agitiert wie euphorisiert – eine Art von intrinsischer Fremdbestimmung. Der Triumph, den Schlüssel zur Lösung des Problems gefunden zu haben, und die Erleichterung, damit drohender Bestrafung entgangen zu sein,

³ Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst. Aus der römischen Urschrift übersetzt von August Rode, Bd. 2, Leipzig 1796, S. 188–190.

⁴ Max Weber: Wissenschaft als Beruf [1919], in: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen ⁷1988, S. 582–613, hier S. 590.

⁵ Vgl. Edward de Bono: *Laterales Denken*. Ein Kurs zur Erschließung Ihrer Kreativitätsreserven, Reinbek b. H. 1971.

mögen dabei zusammenwirken. Dass einem etwas einfällt, ist nicht zuletzt ein hochaffektives Geschehen. Weniger spektakulär als sein Blitzersprint, aber ausschlaggebend für seinen Ruhm ist die Tatsache, dass Archimedes auf die Illuminationsphase, um in der Terminologie der Kreativitätsexperten zu bleiben, die Verifikationsphase folgen lässt.⁶ Die Idee will umgesetzt werden. Vom Geistesblitz in der überlaufenden Wanne zur Experimentalanordnung, mit der sich der Goldgehalt der Krone bestimmen lässt, bleibt einiges zu tun. Doch es ist der Einfall selbst, der auf seine Realisierung drängt und eine Kette kleiner Einfälle nach sich zieht. Ihn auf sich beruhen zu lassen, würde mehr Anstrengung kosten, als dem Sog zu folgen. Auch das verbindet Einfall und Befehl.

Die Legende von Archimedes ist pragmatistisch gefärbt: Sein Einfall bezieht sich auf die Lösung eines technischen Problems (Nachweis der Verunreinigung des Golds) mit ökonomischen (Unterschlagung des Goldschmieds), politischen (Autoritätsverlust des Regenten) und religiösen (Verärgerung der Götter) Implikationen. Andere Dimensionen von Kreativität bleiben unterbelichtet. Weder geht es um künstlerisch-expressives Handeln, noch um das zweckfreie Spiel, um Kreativität als menschliche Selbstveräußerung in der Arbeit oder um die „schöpferische Zerstörung“, die den Revolutionär, aber auch den Unternehmer auszeichnet. Assoziationen an Kreativität als vitale Energie, die Neues emergieren lässt, fehlen ebenso wie Bezüge zum Spiel, die das schöpferische mit dem zweckfreien Handeln identifizieren. Die antike Legende illustriert vielmehr ein Verständnis von Wissenschaft, die über singuläre Erfahrungen zu allgemeinen Gesetzen gelangt, und ein Modell des Wissenschaftlers als etwas verschrobenes Genie im Dienste politischer Herrschaft.

III.

Sucht man nach einer der Archimedes-Legende an kultureller Prägekraft ebenbürtigen Befehlsszene, wird man an Jahwes Befehl an Abraham denken, seinen Sohn Isaak zu opfern. Verwandt damit und nicht minder paradigmatisch ist die Laborszene, die Stanley Milgram in seinem Gehorsamsexperiment geradezu seriell inszenierte.⁷ Die 1970 veröffentlichte Fernsehdokumentation über die Nachstellung des Experiments im Münchner Max-Planck-Institut trägt bezeichnenderweise den Titel *Abraham. Ein Versuch*.⁸

Auffällig ist, dass in beiden Szenen der Befehl in die Nähe des Tötens gerückt wird, und das obwohl es sich nicht um militärische Anordnungen handelt. Jahwe

⁶ Vgl. Graham Wallas: *The Art of Thought*, New York 1926, bis heute die Vorlage für die meisten Phasenmodelle kreativer Prozesse.

⁷ Stanley Milgram: *Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*, Reinbek b. H. 1982.

⁸ *Abraham. Ein Versuch*, Regie: Hans Lechleitner, David Marc Mantell, Paul Matussek, Bayerischer Rundfunk 1970, 48 min.

prüft Abrahams Glauben, indem er ihm gebietet, seinen Sohn eigenhändig umzubringen. Eine solche Ungeheuerlichkeit befehlen und dafür Gehorsamsbereitschaft voraussetzen zu können, liefert den unwiderlegbaren Beweis göttlicher Souveränität. Wer so etwas vermag, der ist wahrhaft allmächtig. Nur weil Abraham sich umstandslos aufmacht, dem Befehl zu folgen, untersagt Jahwe im letzten Augenblick seine Ausführung. Er schickt einen Engel, der Abraham am tödlichen Messerstich hindert, und ersetzt das Menschen- durch ein Tieropfer. Es ist die absolute Bindungskraft seines Worts, die es Jahwe ermöglicht, den Befehl zu suspendieren und mit diesem Akt der Selbstzurücknahme seine Autorität noch zu steigern. Entscheidend für den Befehl als Herrschaftsmechanismus ist die *Gehorsamsbereitschaft* – in Max Webers Worten bedeutet Herrschaft die *Chance*, „für einen Befehl Fügsamkeit zu finden“⁹ – nicht seine tatsächliche *Ausführung*. Die Befehlsempfänger müssen willens und in der Lage sein, ihn zu befolgen, aber sie müssen es nicht unbedingt tun.

Auf dieser Differenz zwischen Gehorsams- als Tötungsbereitschaft und dem Verzicht auf den realen Tötungsakt beruht auch das Milgram-Experiment. Wie die biblische Szene versammelt die sozialpsychologische Versuchsanordnung drei Akteure: Aus Jahwe wird der Versuchsleiter, dessen Präsenz in den verschiedenen Versuchsreihen nicht von ungefähr zwischen persönlicher Ansprache, Erteilung der Anweisungen per Lautsprecher aus einem Nachbarraum bis hin zur vom Tonband abgespielten Stimme variiert. Entscheidendes Medium der Gehorsamsproduktion ist die „Stimme des Herrn“. Andere Attribute kommen dazu: Mal trägt der Versuchsleiter einen grauen Kittel als Signum wissenschaftlicher Autorität, mal erteilt er seine Befehle in Zivil, einmal findet das Experiment auf dem Universitätscampus statt, ein anderes Mal in einem schäbigen Haus in einem heruntergekommenen Viertel. Die im Experiment als „Lehrer“ eingesetzte Versuchsperson übernimmt die Rolle Abrahams, und der von ihm mit Elektroschocks zu bestrafende „Schüler“, der sich als Versuchsperson ausgibt, in Wirklichkeit aber zum Team gehört, spielt den Isaak-Part. Trotz der Versicherungen des Versuchsleiters, die Schocks seien schmerzhaft, aber nicht gefährlich, lautet die Beschriftung der zweithöchsten Stufe auf der sich steigenden Voltskala „Danger. Severe Shock“. Die höchste Stufe von 450 Volt zeigt lediglich drei vieldeutige rote „X“. Der zunächst lautstark protestierende, dann vor Schmerzen wimmernde und um das Ende der Elektrofolter flehende „Schüler“-Schauspieler ist da bereits längst verstummt. Die „Lehrer“-Versuchsperson am Elektroschockgerät muss davon ausgehen, dass er zumindest ohnmächtig geworden ist.

Das Experiment „spielt“ mit der Suggestion eines tödlichen Stromstoßes, obwohl wie schon Isaak auch hier dem avisierten Opfer kein Haar gekrümmt wird. (Die Versuchsperson weiß davon allerdings nichts, so wie Abraham nicht wusste, dass der gottgesandte Engel ihn vom Sohnesopfer abhalten würde.) Milgrams For-

⁹ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen ⁵1985, S. 29.

schungsinteresse richtet sich auf die Gehorsamsbereitschaft, doch steckt im Setting des Experiments auch eine These über die Bedingungen des Befehls: Ob jemand Befehlsgewalt besitzt, so unterstellt die Experimentalanordnung, erweist sich daran, dass er oder sie jemanden dazu bringen kann, einen Dritten zu töten. Die Versuchsleiter sprachen dazu nicht in der ersten Person, sondern beriefen sich auf die vermeintlichen Notwendigkeiten einer korrekten Durchführung des Experiments. Wenn Versuchspersonen zögerten oder sich weigerten, die Schocks zu verabreichen, hatte sie der Versuchsleiter mit vorgegebenen Formeln in festgelegter Reihenfolge anzuspornen: „Bitte fahren Sie fort! Bitte machen Sie weiter! Das Experiment erfordert, dass Sie weitermachen! Sie müssen unbedingt weitermachen! Sie haben keine Wahl, Sie *müssen* weitermachen!“¹⁰ Nicht personale Autorität, sondern die des wissenschaftlichen Settings, sollte die bindende Kraft des Befehls verbürgen – rationale, nicht traditionale oder charismatische Herrschaft.

Der Einfall des Archimedes beglaubigte sich selbst und trieb den Gelehrten unbekleidet auf die Straße; ein Befehl dagegen erzeugt nur dann Gehorsamseffekte (und ein Befehl ohne Gehorsamseffekte ist kein Befehl), wenn seine Adressaten der Instanz, die ihn ausspricht, irgendeine Form von Legitimität zusprechen, in diesem Fall die der Wissenschaft. Der Einfall geht seiner Kommunikation – „gefunden, gefunden!“ – voraus, der Befehl ist selbst schon ein unhintergehbare kommunikativer Akt. Es ist die, wie auch immer medial übermittelte Stimme oder Schrift, die seine Ausführung (oder Verweigerung) in Gang setzt.

Während die biblische Opferszene auf dem Berg Morija und ihre Weiterführung im sozialpsychologischen Experiment die Tötungsbereitschaft als Index der Gehorsamsbereitschaft nehmen, hebt Elias Canetti im berühmten Kapitel über den Befehl aus seiner Studie *Masse und Macht* auf den Zusammenhang von Todesfurcht und Gehorsam ab. Die Urszene des Befehls erblickt er im Brüllen des wilden Tiers, das seine potentiellen Opfer unabweislich nötigt, sofort die Flucht zu ergreifen:

Der Befehl leitet sich also vom *Fluchtbefehl* her, er spielt sich in seiner ursprünglichen Form zwischen zwei Tieren verschiedener Gattung ab, von denen das eine das andere bedroht. Die große Machtverschiedenheit dieser beiden, die Tatsache, daß das eine – man möchte sagen – gewohnt ist, dem anderen als Beute zu dienen, die Unerschütterlichkeit dieses Verhältnisses, das wie von jeher etabliert erscheint, alles das zusammen gibt dem Vorgang etwas Absolutes und Unwiderrufliches. Die Flucht ist die einzige und die letzte Instanz, an die gegen dieses Todesurteil appelliert werden kann. Das Brüllen eines Löwen, der auf Raub ausgeht, ist wirklich ein Todesurteil: es ist der eine Laut seiner Sprache, den alle seine Opfer verstehen; und es mag diese Drohung das einzige sein, das ihnen, den untereinander so sehr Verschiedenen, gemeinsam ist. Der älteste Befehl – und einer, der viel früher erteilt worden ist, als es Menschen gibt – ist ein Todesurteil und zwingt das Opfer zur Flucht. Man wird gut daran tun, daran zu denken, wenn vom

¹⁰ Milgram: Das Milgram-Experiment (Anm. 7), S. 38.

Befehl zwischen Menschen die Rede ist. Das Todesurteil und seine erbarmungslose Furchtbarkeit schimmert unter jedem Befehl durch.¹¹

Canetti entwirft im Rückgriff auf das Verhältnis von Raubtier und Beute eine Art von Talion: Vom Schrecken der Todesdrohung, die, wie domestiziert auch immer, jedem Befehl innewohnt, kann sich der Empfänger nur dann frei machen, wenn er selbst Macht über Leben und Tod gewinnt und anderen seinen Willen aufzuzwingen vermag. Auf diese Umkehrung des Erlittenen in eigenes Tun bezieht sich Canettis eindrückliches Bild vom Befehl als Pfeil: Der Befehl, schreibt er,

wird abgeschossen und trifft. Der Befehlshaber zielt, bevor er ihn abschießt. Er wird jemand ganz Bestimmten mit seinem Befehl treffen, immer hat der Befehl eine gewählte Richtung. Er bleibt im Getroffenen stecken; dieser muß ihn herausziehen und weitergeben, um sich von seiner Drohung zu befreien.¹²

Jeder Befehl, heißt es im selben Kapitel,

besteht aus einem *Antrieb* und einem *Stachel*. Der Antrieb zwingt den Empfänger zur Ausführung, und zwar so, wie es dem Inhalt des Befehls gemäß ist. Der Stachel bleibt in dem zurück, der den Befehl ausführt. [...] [E]s ist wichtig zu wissen, daß kein Befehl je verlorengeht; nie ist es mit seiner Ausführung wirklich um ihn geschehen, er wird für immer gespeichert.¹³

Loswerden kann der Befehlsempfänger den Stachel nur in einer Situation, die jener des empfangenen Befehls zum Verwechseln ähnlich sieht, in der allerdings er selbst es ist, der das Kommando führt. Deshalb ist, so die bedrückende Schlussfolgerung, der Henker „der zufriedenste, der stachelloseste der Menschen“; er „gibt genau das weiter, was er empfängt. Er hat nichts zu fürchten, es bleibt nichts in ihm zurück.“¹⁴ Canettis Affektökonomie des Befehls lässt sich in zwei Aussagen bündeln: Erstens, am Grunde aller Befehlsverhältnisse liegt die Drohung mit tödlicher Gewalt. Zweitens, mit dem eigenen Tode bedroht worden zu sein, weckt die Bereitschaft, selbst auf Befehl zu töten.

Die These einer ausgeglichenen, genauer: einer nach Ausgleich strebenden Bilanz zwischen Ohnmachts- und Allmachtserfahrungen auf Milgrams Versuchsanordnung zu übertragen, erscheint einerseits evident, denn der Versuchsperson wird ja befohlen, selbst zu befehlen. Vom Befehlspfeil getroffen zu werden und den Stachel weiterzugeben, geschieht in unmittelbarer Abfolge. Andererseits ist eine Deutung des Experiments auf der Folie von Canetti wenig plausibel, da sich Milgram auf das Interaktionsgeschehen im Labor konzentriert und biografische Prägungen auszuklammern versucht. Er weiß nicht und interessiert sich auch nicht dafür, welche Befehlsstachel seine Versuchspersonen bereits mit sich tragen. Wie Canetti geht auch er von einer gattungsgeschichtlich verankerten Gehorsamsbereitschaft aus.

¹¹ Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 1980, S. 336.

¹² Ebd., S. 341.

¹³ Ebd., S. 338.

¹⁴ Ebd., S. 368.

Deren evolutionärer Vorteil bestehe darin, dass sie Menschen in die Lage versetze, in hierarchischen Sozialformen zu leben. Milgram argumentiert aber vor allem kybernetisch und betont, dass jede soziale Organisation einen partiellen Verzicht des Einzelnen auf seine Autonomie erfordert. Koordinierte Hierarchien unterdrücken „individuelle Herrschaft und Kontrolle zugunsten einer Kontrolle durch höherrangige Komponenten“, und „die Individuen, die in solche Hierarchien eintreten, werden notwendigerweise in ihrer Funktionsweise modifiziert“.¹⁵ Das Ergebnis dieser Modifikation nennt Milgram den „Agens-Zustand“, die psychische Disposition zu gehorchen. „Von einem subjektiven Standpunkt aus“, erläutert er,

befindet sich ein Mensch im Agens-Zustand, wenn er sich selbst in einer sozialen Situation in einer Weise definiert, die ihn empfänglich macht für die Vorschriften einer höherrangigen Person. Unter diesen Umständen betrachtet sich der einzelne nicht mehr als verantwortlich für seine Handlungen, sondern definiert sich als ein Instrument zur Durchführung der Wünsche anderer.¹⁶

Die Bereitschaft, auf Befehl zu handeln, setzt demnach die Neutralisierung bzw. Umlenkung individueller Handlungsantriebe und -hemmungen voraus. Während der Kreative vertraute Pfade verlassen und unter Umständen soziale Normen brechen muss, um seinem Dämon zu folgen, muss der Befehlsempfänger seinen Dämon (im Falle des Milgram-Experiments vor allem sein Gewissen) im Zaum halten, um zur Konformität des Gehorchens zu gelangen. Die Versuchsanordnung setzt diesen Konflikt zwischen inneren Impulsen und äußeren Anforderungen als Kampf zwischen Versuchsleiter und Versuchsperson in Szene. Milgrams Bericht und eindrücklicher noch die filmische Dokumentation des Experiments zeigen die Interaktion zwischen den beiden Protagonisten als ein in hohem Maße agonales Geschehen. Die wenigsten „Lehrer“ bestrafen ihre „Schüler“, zumindest sobald es sich um höhere Voltstärken handelt, ohne dem Versuchsleiter gegenüber ihren Unwillen zu artikulieren und ihn zum Abbruch des Experiments zu drängen. Nicht selten kommt es zu lautstarken Wortwechseln und emotionalen Ausbrüchen. In der Mehrzahl der Fälle setzen die Versuchspersonen zwar am Ende die Bestrafungen fort, doch es ist unübersehbar, welche Widerstände der Versuchsleiter niederringen muss.

Für kreative Abweichungen lässt der Ablauf des Experiments so gut wie keinen Platz. Das Setting ist bis ins Detail vorgegeben, die Handlungsvorgaben sind präzise definiert. Den Versuchspersonen bleiben letztlich nur drei Optionen: erstens Befolgen der Anweisungen, zweitens Verweigerung und Abbruch des Experiments – und drittens, als Intermezzo, der Disput mit dem Versuchsleiter. Die mühsamen, häufiger scheiternden als erfolgreichen Versuche, sich den Zumutungen des befohlenen Quälens zu entziehen, sind aufschlussreich im Hinblick auf Rechtfertigungsordnungen, Autoritätsbindungen und Empathiefähigkeit. Kreativität dagegen wird man allenfalls Milgram und seinen Mitarbeitern zusprechen können, die sich den

¹⁵ Milgram: Das Milgram-Experiment (Anm. 7), S. 155.

¹⁶ Ebd., S. 157.

verstörenden Versuch ausgedacht haben. Das Experiment inszeniert einen Konflikt zwischen Heteronomie und Autonomie, von einer Kontamination der Logik des Befehls durch die des Einfalls kann hier dagegen keine Rede sein. Selbst jene, die sich verweigern, brauchen keine schöpferischen Eingebungen, sondern Zivilcourage.

Nicht jeder Befehl konfrontiert seine Adressaten allerdings mit einer dermaßen klaren Alternative (und solchen moralischen Zumutungen). Bezieht die Anweisung sich nicht auf konkrete Handlungen, sondern auf das Erreichen eines Ziels, ohne dass der Weg dahin festgelegt ist – Militärs sprechen in diesem Fall von Auftrag im Unterschied zum Kommando –, sind eigenständige Problemlösungen nicht nur möglich, sondern zwingend gefordert. Wie Hieron gegenüber Archimedes lautet dann der Befehl: „Dies ist die Aufgabe! Sieh zu, wie Du sie löst! Lass Dir was einfallen! Und wehe, wenn Dir nichts einfällt!“ Komplexere Handlungsabläufe lassen sich schwerlich nach dem Vorbild militärischen Exerzierens oder der stereotypen Anweisungen von Milgrams Versuchsleitern koordinieren. Schon das Fahren eines Kraftfahrzeugs kann nicht eingedrillt werden.¹⁷ Deshalb gewinnen Auftrags-Befehle in modernen Gesellschaften an Bedeutung – und mit ihnen der kreative Imperativ.

IV.

All das ist wenig überraschend. Der Befund, dass Befehl und Einfall sich wechselseitig kontaminieren, dass beide Logiken sich nicht so klar voneinander trennen lassen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, das ist für durch die Schule der Dekonstruktion gegangene Kulturwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen durchaus erwartbar. Vielleicht muss man deshalb anders ansetzen und schon die Ausgangsannahme in Frage stellen, dass Befehl und Einfall in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander stehen. Stimmt das überhaupt? Trotz aller Unterschiede zwischen Befehl und Einfall, einen Widerspruch im Sinne einer Opposition oder Komplementarität wird man zwischen den beiden nicht konstatieren können. Es handelt sich keineswegs um symmetrische oder asymmetrische Gegenbegriffe; das „und“ zwischen Befehl und Einfall verbindet Disparates, aber ergibt weder Aporie noch Antinomie noch Paradox.

Befehl und Einfall haben allerdings zumindest einen gemeinsamen Gegenbegriff. Darüber hinaus hat jeder von beiden noch mindestens einen weiteren je besonderen Gegenbegriff. Befehl *und* Einfall stehen im Widerspruch zur Routine. Wo die fraglose Selbstverständlichkeit automatisierter Handlungsabläufe regiert, braucht es keine Befehle (es mag ihrer allenfalls bedurft haben, um die fraglose

¹⁷ Vgl. Johannes H. von Heiseler: Militär und Technik. Arbeitssoziologische Studien zum Einfluß der Technisierung auf die Sozialstruktur des modernen Militärs, in: Georg Picht (Hg.): Studien zur politischen und gesellschaftlichen Situation der Bundeswehr, Zweite Folge, Witten/Berlin 1966, S. 120.

Selbstverständlichkeit herzustellen) und würden Einfälle nur stören (mögen sie auch herbeigesehnt werden, um die Monotonie der Routine zu durchbrechen). Befehl *und* Einfall bringen etwas in die Welt, das ohne den äußeren Anstoß (Befehl) oder die innere Eingebung (Einfall) nicht zustande gekommen wäre. Befehle sind nur da erforderlich, wo Widerstände überwunden werden müssen; Einfälle zeitigen nur da Wirkung, wo Platz für Neues ist. Routinen wiederum zeichnen sich gerade dadurch aus, dass Widerstände abgeschliffen sind und Innovationen entbehrlich erscheinen. Es läuft von allein, und es läuft so wie immer. In narrativer Hinsicht haben Routinen daher nicht viel zu bieten, ihr imaginatives Potenzial ist bescheiden. So sehr sie den Alltag entlasten, so wenig Stoff liefern sie für dramatische Geschichten. Der Stachel des Befehls und der Funke des Einfalls sind starke Metaphern, für Routinen fehlen Sprachbilder von vergleichbarer Kraft.

Anders verhält es sich mit jenen Gegenbegriffen, die Befehl und Einfall *nicht* miteinander teilen: Als Modus der Handlungskoordination steht dem Prinzip von Befehl und Gehorsam die Selbstorganisation gegenüber, als Modus der Problemlösung dem listigen Einfall die brachiale Gewalt.

Wer befiehlt und für seine Befehle Gehorsam erwarten kann, muss nichts lernen.¹⁸ Er weiß ja schon, was er will und wie er sein Ziel erreicht. Selbstorganisation dagegen ist ein Prozess mit offenem Ausgang und fordert permanentes Umdenken. Er lässt an Jazz- oder Tanzimprovisation denken, an Runde Tische oder an die Demokratie der Räte, deren spontanes Entstehen in revolutionären Erhebungen Hannah Arendt so sehr faszinierte.¹⁹ Freiwilligkeit und Egalität stehen hier gegen die Asymmetrie des *command and control*. (Eine Form spontaner Selbstorganisation ist freilich auch der Mob, der sich zum Pogrom zusammenrottet.) Der Antagonismus von Befehl und Gehorsam auf der einen, Selbstorganisation auf der anderen Seite ist das Thema jener gleichermaßen heroischen wie tragischen Geschichten über die Revolutionen, die ihre Kinder fressen, weil deren Verteidiger vor der fatalen Alternative stehen, entweder vor der militärischen Macht ihrer Gegner zu kapitulieren oder sich selbst zu militarisieren. In weniger dramatischer Form durchzieht derselbe Konflikt die Managementtheorien in ihrem endlosen Spiegelspiel zwischen Führungslehren und Empowermentprogrammen.²⁰

Der Antagonismus von List und Gewalt wiederum hat seine erzählerischen Urbilder in den homerischen Gestalten des Odysseus und Achill. Dem einen fällt stets zur rechten Zeit etwas ein, und nach Jahren der Irrfahrt gelangt er wieder zurück ins heimische Ithaka. Der andere wird im Zorn zum Berserker und stirbt am Ende einen gewaltsamen Tod. Nicht erst, seit Adorno und Horkheimer ihn zum Prototyp des Bürgers erklärt und in seinen Listen das Prinzip der Natur-

¹⁸ Vgl. Karl W. Deutsch: Politische Kybernetik. Modelle und Perspektiven, Freiburg i. Br. 1969, S. 171.

¹⁹ Vgl. Hannah Arendt: Über die Revolution [1965], München 1974.

²⁰ Vgl. Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. M. 2007.

und Selbstbeherrschung erkannt haben,²¹ gilt Odysseus als die dem Achill, der Verkörperung unkontrollierter Affektivität, überlegene Gestalt.

Populärer als die antiken Heroen ist heute allerdings ein anderes Figurenpaar, das den Gegensatz von Einfallsreichtum und tumbem Draufgängertum in einen Vater-Sohn-Konflikt und das Heldenepos in eine Kindergeschichte übersetzt: In Runer Jonssons 1963 erschienenem Kinderbuch *Wickie und die starken Männer*,²² bekannt geworden durch die gleichnamige Zeichentrickserie, geht der kleine Titelheld mit seinem Vater Halvar und den übrigen Kriegern des Wikingerdorfs Flake auf Kaperfahrt. Dorfhäuptling Halvar ist ein etwas schlicht gestrickter Hüne mit heroischen Ambitionen, der seinem furchtsamen, aber cleveren Sohn beizubringen versucht, wie ein mutiger Wikinger sich zu verhalten hat. Den Junior macht die Angst erfinderisch. Immer wenn die Mit-dem-Kopf-durch-die-Wand-Strategie des Alten und der anderen „starken Männer“ diese wieder einmal in Kalamitäten gebracht hat, kommt ihm nach kräftigem Nasereiben der rettende Einfall in Gestalt einer Kriegslist oder technischen Erfindung. Er ruft laut „Ich hab’s!“ – Archimedes lässt grüßen –, aus seinem Kopf sprühen Funken, und er schlägt dann beispielsweise vor, ein trojanisches Pferd zu bauen – und plagiiert damit Odysseus.

Intelligenz ist die Macht der Schwachen, Einfall schlägt Körperkraft – das ist ein durchgängiges Kreativitätsnarrativ in der *longue durée*. Ob dieses Narrativ auch den historischen Erfahrungen entspricht, das sei dahingestellt. Aber es liefert auf jeden Fall die spannenderen Geschichten.

²¹ Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* [1947], Frankfurt a. M. 1974, Exkurs 1: *Odysseus oder Mythos und Aufklärung*.

²² Runer Jonsson: *Wickie und die starken Männer*, Stuttgart 1964 [schwed. Originalausgabe: *Vicke Vicking*, Stockholm 1963].

Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums

Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus der 20er- und 30er-Jahre

Sabina Becker

Sportlicher Heroismus versus gestählte Männlichkeit

Die dauerhafte Etablierung einer Zivilkultur und die konsequente Entmilitarisierung der deutschen Gesellschaft in den Jahren der Weimarer Republik dürfen wohl als gescheitert gelten: Eine militärische Gesinnung, die z. B. Kurt Tucholsky wiederholt als eines der größten Hemmnisse für einen erfolgreichen republikanisch-demokratischen Staat diagnostizierte, dominierte nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg das Denken und politische Handeln weiter Kreise der Gesellschaft der 20er-Jahre. Gleichwohl war der Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik mit einem markanten Wandel in Gesellschaft und Kultur verbunden; u. a. sind sie den sich rasant verändernden Vorstellungen von Heldentum und Heroismus abzulesen, die mit der Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg und dem daraus resultierenden Ende der Monarchie einhergehen. Der Typus des Soldaten büßte mit dem Scheitern des nationalistischen und patriotischen Kriegsheroismus im Umfeld der ‚Ideen von 1914‘ erheblich an gesellschaftlichem Renommee und damit an sozialer Vorbildfunktion ein. Ein Übriges bewirkte sodann die Weimarer Verfassung, die der Militärgerichtsbarkeit sowie den Sonderrechten der Armeegehörigen und so zugleich jener im Kaiserreich paradigmatischen Differenzen zwischen Bürger und Soldat das rechtliche Fundament entzog. Auch verlor das Militär als „Schule der Männlichkeit“¹ an Bedeutung, die kulturellen und pädagogischen Werte verschoben sich in der Folge doch merklich; so gehörten nur ca. 25 Prozent der 1932 organisierten männlichen Jugend einem paramilitärischen Verband an. Ute Frevert bilanziert in ihrer Studie zur ‚kasernierten Nation‘ die Situation nach dem Ende des im Sinne eines Militarismus organisierten wilhelminischen Kaiserreichs, in dem die Armee als die beste nationale Erziehungsinstitution galt:

Außerdem fühlte sich die große Mehrheit organisierter Männer, vor allem solche jüngeren Alters, nicht von den Wehrverbänden angezogen, sondern von Sportvereinen und Fußballclubs. [...] Den meisten jungen Männern reichte es offensichtlich, ihr ‚Mannes-tum‘ im sportlichen Wettkampf und der dazugehörigen ‚Körperkultur‘ unter Beweis zu stellen; [...]. Unter den männlichen Leitbildern der Weimarer Republik stand daher,

¹ Ute Frevert: Das Militär als „Schule der Männlichkeit“. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.): Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 145–173, hier S. 145. – Die Formulierung geht auf den Berliner Pädagogik- und Philosophieprofessor Friedrich Paulsen zurück.

allen Bemühungen der Reichswehr und der paramilitärischen Verbände zum Trotz, nicht der Soldat, sondern der Sportler an oberster Stelle.²

Folgt man dieser Einschätzung, so ist Ernst Jüngers – dessen „Selbsterfindung als Autor“ ohnehin engstens mit dem Ersten Weltkrieg verbunden ist – in seinen *Stahlgewittern* propagierter Aufruf, jenen soldatischen Heroismus des „gewaltigsten Kampf[es], der je gefochten wurde“, „hochzuhalten inmitten dieser Zeit weichen Gewinns, der moralischen Verkümmern und des Renegatentums“, wenn zwar nicht als eine singuläre, so doch mitnichten als eine für die 20er-Jahre repräsentative zu bezeichnen. Sein „Buch solle dazu beitragen“³, nach der Niederlage in Zeiten der republikanischen Entheroisierung die stählerne Abhärtung der seit der Jahrhundertwende virulenten Erosion traditioneller Männerbilder entgegenzusetzen und zu einer kollektiven Rekonstitution einer heroischen Männlichkeit zu führen.⁴ Auch die von Jünger in seinem – nicht zuletzt als Rechtfertigungsschrift zu klassifizierenden – Kriegsroman proklamierte ‚gestählte‘ Männlichkeit, die in den „Stahlgewittern“ zu alter Größe und Bedeutung zurückgefunden habe, war in den 20er-Jahren alles andere als normsetzend und vorbildhaft. Im Gegenteil, die Gesellschaft der Weimarer Republik scheint durch die Traumata eines industrialisierten Maschinenkrieges und der technisierten Massenvernichtung geprägt, für die Verdun, das belgische Langemarck, aber auch Löwen und Ypern noch heute als paradigmatische Erinnerungsorte zu nennen sind. Die sinngebende Funktion des Krieges, die man ihm im Jahr 1914 in weiten Teilen der Gesellschaft und vor allem der kulturellen Öffentlichkeit zugeschrieben hatte – die ‚Ideen von 1914‘ sind vornehmlich die der geistigen ‚Elite‘ –, war in den Materialschlachten weitgehend zerrieben worden. Sind Kultur- und Geschlechtergeschichte des 19. Jahrhunderts zu großen Teilen als Militärgeschichte zu fassen,⁵ so trifft dieser Befund für die Epoche von Weimar kaum mehr zu, was nicht nur mit der im Versailler Vertrag festgeschriebenen Reduktion des deutschen Heeres auf 100.000 Soldaten zu tun haben

² Dies.: Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland, München 2001, S. 314.

³ Ernst Jünger: In *Stahlgewittern* [1920]. Vorwort zur Erstausgabe 1920, in: Ders.: In *Stahlgewittern*, Bd. 1: Die gedruckten Fassungen unter Berücksichtigung der Korrekturbücher, hg. von Helmuth Kiesel, Stuttgart 2013, S. 18–21, hier S. 21: „Ihr seid nicht umsonst gefallen. Wenn auch vielleicht das Ziel ein anderes, größeres ist, als ihr erträumtet. Der Krieg ist der Vater aller Dinge. [...] Möge dies Buch dazu beitragen, eine Ahnung zu geben von dem, was ihr geleistet. Wir haben viel, vielleicht alles, auch die Ehre verloren. Eins bleibt uns: die ehrenvolle Erinnerung an euch, an die herrlichste Armee, die je die Waffen trug und an den gewaltigsten Kampf, der je gefochten wurde. Sie hochzuhalten inmitten dieser Zeit weichen Gewinns, der moralischen Verkümmern und des Renegatentums ist stolzeste Pflicht eines jeden, der nicht nur mit Gewehr und Handgranate, sondern auch mit lebendigem Herzen für Deutschlands Größe kämpfte.“

⁴ Vgl. dazu u. a. Matthias Schöning: Narben, Orden und andere Zeichen des Heldentums. Ernst Jüngers Selbsterfindung als Autor des Ersten Weltkriegs, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, in Zusammenarbeit mit Robert Krause hg. von Sabina Becker, Bd. 16, 2013/14. München 2014, S. 199–219.

⁵ Vgl. Frevert: Die kasernierte Nation (Anm. 2).

dürfte. Vielmehr ist diese Entwicklung auch auf die Wahrnehmung und Erinnerung des Krieges als ein zerstörerisches, äußeres Ereignis zurückzuführen, dessen Konsequenzen in der Nachkriegszeit allenthalben präsent sind: Kriegsverstümmelungen und Kriegspsychosen wurden zwar weitgehend aus der Gesellschaft ebenso wie aus der Unterhaltungs- und Zerstreuungskultur ferngehalten, sie prägten aber dennoch die rückblickende Bewertung und künstlerische Reflexion dieses Krieges. Die brutale, gleichwohl banale Kriegsrealität, das Erleben des Gaskrieges, die ständige Bedrohung durch den Feind, die Starre und Enge im zur Hälfte mit Grundwasser und Schlamm gefüllten Schützengraben, wo die Soldaten auszuharren hatten, geplagt von „Hunger, Durst, Dreck, Ratten, Kälte, Nässe, Läuse[n]“⁶, wie es im Antikriegsroman *Bunker 17. Die Geschichte einer Kameradschaft* des Arbeiterschriftstellers Karl Bröger heißt, konfrontiert mit einem brutalen Kampf, ausgetragen mit Panzern, Flugzeugen und chemischen Waffen, vor allem mit Giftgas, führten dazu, dass nach 1918 die lange Zeit geltende Verbindung von Männlichkeit und soldatischem Heroismus kaum mehr zu reaktivieren war – zumal die Sportverbände militärisches Heldentum weitgehend ablehnten.⁷ Die im Weltkrieg vor den Augen der Soldaten sich abspielende Zerstörung von Leben und Natur, die zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen menschlichem Körper und aufgewühlter, „gefäßige[r] Erde“⁸, so Werner Beumelburg im Kriegsroman *Im Sperrfeuer* von 1929, die Tatsache also, dass die toten Soldaten fast eins geworden waren mit dem aufgebrochenen Boden oder wie Tiere sich „durch Kriechen, Krabbeln und Robben-gang, immer dicht an der Erde wie ein Tier“ hatten bewegen müssen, so Franz Schauwecker in seinem Kriegsroman *Im Todesrachen*⁹, waren prägende Erfahrungen im Ersten Weltkrieg. Sie zerstörten letztlich jenes bis dahin gültige soziale Konstrukt einer heroischen Männlichkeit, das ursprünglich durch den Krieg und im Krieg verfestigt werden sollte.¹⁰ Stattdessen war Männlichkeit nun in Verbindung mit neuen Eigenschaften wie Angst, Verzweiflung und Depression zu erfahren, sie wurde, anders als konservative und rechte Kreise annahmen, entgrenzt und dabei femininer. Zudem war im Krieg das abwesende Weibliche stets zu ersetzen gewesen, das Heroisch-Männliche bedurfte, um mit den bis dahin geltenden Denkmustern zu argumentieren, des Unheroisch-Weiblichen, gerade im Krieg. Entsprechend zielte der in den 20er- und 30er-Jahren im Kriegs- und Antikriegsroman ausgetragene Kampf um die Deutung des Ersten Weltkriegs zugleich auf den Streit um dessen Auswirkungen auf das Männerbild und die Attribute eines männlichen Heroismus: „Die Realität des ‚Krüppels‘ machte sichtbar, dass der Held im Grunde eine

⁶ Karl Bröger: *Bunker 17. Die Geschichte einer Kameradschaft*, Jena 1929, S. 109.

⁷ Vgl. Christiane Eisenberg: Massensport in der Weimarer Republik. Ein statistischer Überblick, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 33, 1993, S. 137–177.

⁸ Werner Beumelburg: *Sperrfeuer um Deutschland*, Oldenburg 1929, S. 171.

⁹ Franz Schauwecker: *Im Todesrachen. Die deutsche Seele im Weltkrieg*, Halle 1919, S. 182–183.

¹⁰ Vgl. hierzu George L. Mosse: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben, aus dem Amerikanischen von Udo Rennert*, Stuttgart 1993.

Kunstfigur war, zusammengesetzt aus unterschiedlichen Attributen – und so wurde die Dekonstruktion des Heroischen zum Auftakt seiner Destruktion“, so die Bilanz Herfried Münklers.¹¹ Wer aus dem Krieg zurückkehrte, war zwangsläufig durch ihn verändert, entweder war man Krüppel oder heroische „Stahlgestalt“,¹² wie Jünger zu wissen glaubt, Traumatiker oder Kriegsheld – die Niederlage allerdings drängte Letzteren in den Hintergrund und eröffnete die Möglichkeit neuer Formen von Heldenhaftigkeit. Nicht zuletzt die Präsenz der Kriegsinvalidität in den 20er-Jahren auf der Straße bzw. in der städtischen Öffentlichkeit dürfte der Grund dafür sein, dass der männliche Kriegsheld in der Gesellschaft und (Unterhaltungs-)Kultur von Weimar keine ‚Überlebenschance‘ hatte. Zwar gab es vor allem am Ende der Weimarer Republik vielfältige Versuche, infolge der Abschaffung der militärischen Erziehung Sport als Wehrsport mit militärischem Charakter zu praktizieren und „den deutschen Sport [...] als Wehersatz zu rechtfertigen“.¹³ Die Reichswehr z.B. nutzte den Sport als „Erziehungsmittel und Teil der militärischen Ausbildung“,¹⁴ und in der Folge agierten viele Sportverbände auch nicht unbedingt im Sinne des demokratischen Systems. Die Zahl der rückkehrenden Invaliden und Kriegsverstümmelten jedoch war so enorm, dass diese aus der Gesellschaft von Weimar kaum wegdiskutiert werden konnten, lädierte Körper waren allgegenwärtig, wenn zwar nicht in der medialen Öffentlichkeit der Film- und Illustriertenkultur, so doch in der realen Alltagswelt. In ihr waren die „Kastrierten des Krieges“ jederzeit präsent: „Vor allem die Kriegskrüppel wurden in der Nachkriegszeit zu einer im Straßenbild immer wieder auftauchenden Erinnerung an die Schrecken des Krieges, der gegenüber sich die Imagination des Helden lächerlich und bedeutungslos ausnahm.“¹⁵ Nicht zuletzt, weil der geschundene Körper in den Medien und in der künstlerischen Bewältigung präsent gehalten wurde – Otto Dix’ *Kriegskrüppel* von 1920 oder sein 1932 vollendetes Triptychon *Der Krieg* sind hierfür beredte Beispiele – Ersteres avancierte zur Negativfolie und zum Ausgangspunkt für die nationalsozialistischen Rasse-Vorstellungen vom ‚arischen‘ Helden-Körper vor allem der SS-Mannschaften. Doch bevor diese 1933 verordnet wurden, dominierte die Präsenz verstüm-

¹¹ Herfried Münkler: *Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918*, Berlin 2013, S. 471.

¹² Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis* [1922], in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Essays I: Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart 1980, S. 9–103, hier S. 72.

¹³ Vgl. Hajo Bernett: *Die deutsche Turn- und Sportjugend im letzten Jahr der Weimarer Republik*, in: *Deutsche Vereinigung für Sportwissenschaft* (Hg.): *Jugendsport im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Clausthal-Zellerfeld 1988, S. 37–69, hier S. 37; Mario Leis: *Sport in der Literatur. Einblicke in das 20. Jahrhundert* (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 67), Frankfurt a. M. 2000, S. 38.

¹⁴ Peter Tauber: *Je härter Sport und Spiel, um so besser ersetzen sie uns den Krieg: – Sport als Erziehungsmittel und Teil der militärischen Ausbildung in der Reichswehr der Weimarer Republik*, in: Michael Krüger (Hg.): *„mens sana in corpore sano“. Gymnastik, Turnen, Spiel und Sport als Gegenstände der Bildungspolitik vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Hamburg 2008, S. 77–93. – Vgl. auch Peter Tauber: *Vom Schützengraben auf den grünen Rasen. Der Erste Weltkrieg und die Entwicklung des Sports in Deutschland*, Münster 2008.

¹⁵ Sabine Kienitz: *Die Kastrierten des Krieges*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 95.1, 1999, S. 63–82, hier S. 81.

melter Menschen, mehr als vier Millionen verletzte Männer waren nach 1919 aus dem Krieg in die Weimarer Gesellschaft zurückgekehrt: Der versehrte Leib wurde in seiner Verwundbarkeit gezeigt, das physische Ausgeliefertsein in ‚Stahlgewittern‘ verdrängte den ‚stählernen‘ Körper. Das war so nicht gedacht gewesen: Erich Maria Remarque schildert in seinem Welterfolg *Im Westen nichts Neues* von 1929, wie viele junge Männer, unter ihnen auch sein Protagonist Paul Bäumer, sich unter dem Einfluss ihrer Klassenlehrer als Schüler an die Westfront versetzen lassen. Dort erlebt er im Unterschied zu den patriotischen Reden seines Lehrers den Krieg jedoch vor allem als Gemetzel und Gift- bzw. Gastod im Schützengraben, von Heroismus kann er im Kriegsalltag kaum etwas erfahren, glorifizierender Patriotismus und Heldenruhm kollidieren mit der schmutzigen und erniedrigenden Realität eines ausschließlich destruktiven Stellungskrieges, der vom in Aussicht gestellten Heroischen im Kampf kaum mehr als die Regression des Männlichen übrig lässt. Am Ende wird auch Bäumer kurz vor der Kapitulation des deutschen Heeres ohne eine Spur von Heroismus des Einzelnen im Kampf tödlich getroffen, „an einem Tage, der so ruhig und so still war, daß der Heeresbericht sich auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden“.¹⁶ Der im Kulturkampf der Kaiser- und Vorkriegszeit gefeierte Heldentod muss der Banalität eines ganz und gar unheroischen Frontsterbens weichen. Will Jünger in seinen Schilderungen die Zeitgenossen davon überzeugen, der Krieg sei der Ort und das Ereignis, an dem sich junge Männer bewähren und zu Helden werden können, ließen der Verlauf und das Ende dieses Krieges vorerst kein souveränes Bild vom Soldaten mehr zu.¹⁷ Daran konnten auch der vierteilige *Fridericus Rex*-Historienfilm aus den Jahren 1921 und 1922 über Friedrich II. oder Arthur Moeller van den Bruck und Oswald Spenglers Versuche, ‚urdeutsche‘ Heldentypen wie eben Friedrich den Großen für die Weimarer Gesellschaft zu aktualisieren, nicht mehr allzu viel ändern.¹⁸ U. a. hatte das mit den Aktivitäten der Kriegsoffer zu tun: Allein der der Sozialdemokratie nahestehende, pazifistische „Reichsbund“ der Kriegsoffer zählte Anfang der 20er-Jahre ca. 800.000 Mitglieder. Zwar versuchten rechts- und deutschnationale Kreise und vaterländische Verbände – die sich ohnehin als die legitimen Erben und Bewahrer des Kriegserlebnisses betrachteten¹⁹ – mit Unterstützung der Reichswehr, die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg und die ‚Kriegshelden‘ durch Gedenkfeiern aufrechtzuerhalten und zu steuern. Darüber wollte man eine Erinnerungskultur zu etablieren, von der dezidiert republikanische Gruppierungen, selbst repub-

¹⁶ Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*. Köln 1984 [1929], S. 263.

¹⁷ Vgl. dazu auch René Schilling: „Kriegshelden“: Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813-1945. Paderborn 2002, S. 289–292.

¹⁸ Arthur Moeller van den Bruck: *Das Dritte Reich*, Berlin 1923; Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Band 1: Wien 1918, Band 2: München 1922.

¹⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die Anthologie von Ernst Jünger: *Die Unvergessenen*, Berlin 1928, mit Porträts zu hochrangigen Militärs wie Manfred von Richthofen oder Otto Weddigen.

liktreue Soldatenverbände, und Vertreter des parlamentarischen Systems ausgeschlossen bleiben sollten.²⁰ Doch lange hielt die Aufmerksamkeit den Kriegsinvaliden gegenüber nicht an, die Verantwortung wurde weitgehend den Verletzten selbst übertragen, wozu auch die Weimarer Rechtslage beitrug, die schon bald die Versehrtheit mit dem „unheldischen‘ Arbeitsunfall“ gleichsetzte.²¹ Und das, obwohl die Verbände der Kriegsbeschädigten daraufhin arbeiteten, dass die kollektive Pflicht zur Erinnerung der Kriegsoffer eben nicht in den Hintergrund gedrängt wurde. Aber selbst ein Blick in Schulbücher kann diese Entwicklung belegen, sie enthalten wenig von deutschem Heldentum und Kriegshelden.²² Vor allem Zeitungen aus dem linken Spektrum indes waren in den Jahren nach Kriegsende bestrebt, die Kriegsinvaliden in der Gesellschaft von Weimar präsent zu halten, gerade in sozialdemokratischen Kreisen arbeitete man in Abgrenzung zur gesellschaftlichen Kultur der Vorkriegszeit daran, einen Zusammenhang zwischen körperlicher Versehrtheit und Heldentum herzustellen. Zumal die Betroffenen letztlich zweifach zu Opfern geworden waren, zunächst im Krieg infolge von Verletzungen und dann aufgrund der gesellschaftlichen Ignoranz in der Nachkriegszeit. Dass die rückkehrenden Soldaten gerade wegen ihrer Verletzungen als ‚Helden‘ gefeiert, ihre körperliche Versehrtheit als Ausweis ihrer Tapferkeit und ihres männlichen Heldentums gerühmt wurden – diese Stimmung verlor sich jedoch in den Jahren nach 1918 rasch: „Mit der militärischen Niederlage war der symbolischen Qualität dieses Opferstatus die Grundlage entzogen“²³ – Ernst Jüngers triumphierende Zurschaustellung seiner aus den Schlachten an der Somme und bei Cambrai resultierenden Verletzungen in den *Stahlgewittern* treffen wohl kaum den Nerv der gesellschaftlichen Stimmung. Denn die Aktivitäten der Kriegsversehrtenverbände konnten nicht verhindern, dass der Kriegsverletzte in der Weimarer Gesellschaft an den Rand gedrängt, als „lästige[s] Gespenst“, wie es in einem zeitgenössischen Bericht heißt, vornehmlich ausgegrenzt wurde.²⁴ Kriegsverstümmelungen und Heldentum waren letztlich nicht in Einklang zu bringen, zumal die Deutschen diesen Krieg verloren hatten; auch konnten die Ehrenzeichen die Beschädigungen des männlichen Körpers nicht verdecken, allein die zivile Kleidung kam für viele einem Verlust von Souveränität gleich. Hermann Broch hat im ersten Teil seiner Romantrilogie *Die Schlafwandler. Pasenow oder die Romantik*, erhellende Überlegungen zur Funktion der militärischen Kleidung eingefügt, der in der Vor-

²⁰ Vgl. dazu auch Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 17), S. 292–310.

²¹ Vgl. Sabine Kienitz: Beschädigte Helden. Zur Politisierung des kriegsinvaliden Soldatenkörpers in der Weimarer Republik, in: Gerd Krumeich/Jost Dülffer (Hg.): Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918, Essen 2002, S. 199–214, hier S. 206 und S. 208.

²² Vgl. dazu auch Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 17), S. 290 und S. 293.

²³ Kienitz: Beschädigte Helden (Anm. 21), hier S. 204.

²⁴ Zitiert nach ebd., S. 202. – Es handelt sich um ein Zitat aus einem Bericht eines Kriegsverletzten (Rudolf Berndt: Als Arbeitsloser durch Berlin, abgedruckt in der Zeitschrift: Der Kriegsverletzte, 10.10.1922, S. 1–2).

kriegszeit noch uneingeschränkt Prestige zukam, in den 20er-Jahren aber keine allzu große Relevanz mehr verbuchen konnte: u. a. die Vorstellung, dass „ein jeder, der viele Jahre die Uniform trägt, in ihr eine bessere Ordnung der Dinge findet als der Mensch, der bloß das Zivilgewand der Nacht gegen das des Tages vertauscht“ und „dem Mann, der des Morgens seine Uniform bis zum letzten Knopf geschlossen hat, tatsächlich eine zweite und dichtere Haut gegeben, und es ist, als ob er in sein eigentliches und festeres Leben zurückkehre“, denn die Uniform verberge „das Weichliche und Verschwimmende des Menschenkörpers“.²⁵ Die Epoche von Weimar war einem solchen Kult heroischer Maskulinität, hergestellt über einen soldatischen Heroismus, abhold: Anfangs sind es ökonomische Ursachen, mit der Stabilisierungsphase rücken gesellschaftliche in den Vordergrund. Arthur Holitscher gab der Stimmung bereits Anfang des Jahrzehnts Ausdruck:

Man soll von Menschen, die schlecht und recht ihr Leben fristen, Erwerb, Sorge und Demütigung kennen, keinen Heroismus verlangen. Ich will das wiederholen: man soll doch von uns keinen verlangen! Heroismus soll das Vorrecht einer kleinen begnadeten Schar bleiben, die exaltiert, selbstbewußt und befriedigt zugrunde gehen mag.

Dem Mann der breiten Masse, dem Mann des großen Demos, auf den alles ankommt, soll man keinen Heroismus zumuten. Ebenso wenig, wie man ihm die Waffe zum Selbstmord in die Hand drücken soll, denn auf wirtschaftliche Ausrottung des Helden und seiner Nächsten dürfte es dabei wahrscheinlich ankommen.²⁶

Die Masse verträgt keinen Heroismus, die für die 20er- und 30er-Jahre paradigmatische Massenerfahrung ebenfalls nicht. Wenn überhaupt wurde ein politischer Heroismus in einem ganz neuen Verständnis gedacht, vor allem die Perspektivierung der Moderne als ein „heroische[s] Zeitalter der Technik“, wie es in Heinrich Manns Roman *Die große Sache* von 1932 heißt, bestimmte zahlreiche Debatten.²⁷ Zu erinnern ist ferner an jene gesellschaftliche und kulturelle Ernüchterung nach dem Ersten Weltkrieg, die für die einen in einer Kultur der Sachlichkeit, für die anderen in einer Stimmung des Resignativen einfluss: „Ernüchtern wir die eigene Neigung, zwingen wir uns zu jenem besseren Gefühl, das mit dem unheroischen Namen Resignation genannt wird und doch der wahre Heroismus ist: zur Geduld“, schreibt Zweig 1920 in seinem im *Tage-Buch* erschienenen *Aufruf zur Geduld*.²⁸ Interessanter scheinen indes andere Vorstellungen von Heroismus: So findet sich bei Fritz von Unruh etwa die Idee eines republikanischen Heroismus, dies allerdings erst am Ende der Republik im Jahr 1932: Im Gespräch mit Harry Graf Kessler zeigt sich Unruh überzeugt, die Republikaner von Weimar hätten es versäumt, einen solchen Heroismus zu etablieren und es so der reaktionären „Gegenseite“ ermöglicht, dieses Feld zu besetzen – ein Versäumnis, das er für das Scheitern der Republik mit-

²⁵ Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Kommentierte Werkausgabe, Bd. 1, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1978, S. 24.

²⁶ Arthur Holitscher: *Ideale an Wochentagen*, Berlin 1920, S. 10.

²⁷ Heinrich Mann: *Die große Sache*, Frankfurt a. M. 1972, S. 273.

²⁸ Stefan Zweig: *Aufruf zur Geduld*, in: *Das Tage-Buch* 1.1, 1920, S. 7–10, hier S. 9.

verantwortlich macht. In seinen *Tagebüchern* notiert Kessler am 25. April 1932 anlässlich eines Gesprächs mit Unruh:

Der Hauptgrund für die Niederlage der Republik sei, meinte er, daß sie vollkommen die Rolle der Jugend und die des Heroismus in der Politik verkannt habe. Er habe (und das stimmt) schon gleich nach dem Krieg in den Anfängen der Republik die Lebenswichtigkeit dieser beiden Faktoren für den neuen Staat erkannt und allen maßgebenden Faktoren gepredigt, insbesondere seinem Freunde, dem preußischen Kultusminister Becker, aber überall nur völlige Verständnislosigkeit und Ablehnung erfahren; man habe sie bagatellisiert, als unwichtig erklärt. So sei ihr Gewicht voll in die Waagschale der Gegenseite, der Reaktion, gefallen und habe jetzt das meiste zum Sieg der Hitlerleute beigetragen, die es verstanden hätten, sich ein Monopol auf die Jugend und die (mystische) Opfersehnsucht zu sichern.²⁹

Noch in seinem Versuch, über die Gründung der 1931 auf Initiative des Reichsbanners unter Führung des Sozialdemokraten Otto Wels gegründeten ‚Eisernen Front‘ der antidemokratischen Habsburgerfront der Rechtsnationalen und Nationalsozialisten eine demokratische Kraft entgegenzustellen, habe Unruh an einen Heroismus appelliert und darunter „die Rolle des Ideellen, des Glaubens, der Sehnsucht nach einem Glauben, für den man sich opfern könne“, verstanden.³⁰ In der ‚Eisernen Front‘ waren politische Gruppierungen zusammengeschlossen, das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und die SPD, aber auch gesellschaftliche Interessenvertreter, insbesondere des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) und des Allgemeinen freien Angestelltenbundes (Afa-Bund), aber auch der Sportverbände, z. B. des Arbeiter-Turn- und Sportbunds (ATSB), beteiligten sich. Abgesehen von dieser am Ende der Republik gereiften Einsicht in die Notwendigkeit eines engagierten Bekenntnisses zu selbiger dominierte in Weimar jedoch die Skepsis vor allem einem militärisch motivierten Heroismus gegenüber. Denn Heldenträume sahen in den 20er-Jahren anders aus, die Traumhelden der Weimarer Moderne finden sich weniger im militärischen Bereich, der infolge der Bestimmungen des Versailler Vertrags wie erwähnt stark an Gewicht verloren hatte; gänzlich unpathetische Formulierungen, wie etwa die Joseph Roths in seinem „Zeitroman“ über die „Nachkriegsgeneration“³¹ und die „Rathenaumörder“³² *Rechts und Links* aus dem Jahr 1929 indizieren diesen Bedeutungsverlust: Da ist zwar noch mit Blick auf einen berittenen „Verpflegungsoffizier“ vom „Glanz seiner Abzeichen“, dem „Klang seiner Sporen“ die Rede: „Mehrere Plaketten an der Mütze,

²⁹ Harry Graf Kessler: Frankfurt. 25. April 1932. Montag, in: Ders.: Das Tage-Buch. Neunter Band [1926–1937], hg. von Sabine Gruber und Ulrich Ott, Stuttgart 2010, S. 412–414, hier S. 413–414.

³⁰ Ebd., S. 414. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Analysen und Befunde von Schilling, der die Rolle der soldatischen Erinnerungskultur im Umfeld rechtsnationaler Kreise für das Scheitern der Weimarer Republik herauszuarbeiten sucht (Schilling: „Kriegshelden“ [Anm. 17], S. 292–310).

³¹ Joseph Roth an Félix Bertaux, München, 21. Dezember 1927, in: Ders.: Briefe 1911–1939, hg. von Hermann Kesten. Köln/Berlin 1970, S. 113.

³² Joseph Roth an Félix Bertaux, Paris, 5. Januar 1928, in: Ebd., S. 116.

Schnüre an einer engen Litewka, einen kurzen Dolch statt eines Seitengewehrs an einem knarrenden, roten Ledergehänge, weiche gelbe Stiefel und Reithosen von einer ungewöhnlichen Breite“, sind erwähnt; doch die „Portion Heroismus, die er dem Vaterland zugedacht hatte“, schenkt der nun den „Kriegsgegnern“.³³

Sportler als neue Helden

Aus dem Kriegshelden wird „ein Gott der Verpflegungsbranche“, der sich „Heroismus“ nur mehr als „Koketterie“ zu eigen macht, und die auch nur als „rebellische Gesinnung“.³⁴ Roths spöttische Charakterisierung indiziert den Wandel der Einstellungen: Ein soldatischer Heroismus hat in Weimar seine politische Relevanz und soziale Bindungskraft verloren, an seine Stelle traten neue Helden, vorzugsweise Helden aus dem sportlichen Feld. Walter Benjamin hat dies in seiner Rezension der von Ernst Jünger herausgegebenen Sammelschrift *Krieg und Krieger* 1931 pointiert zum Ausdruck gebracht und dabei auf die hier zur Debatte stehende Verschiebung verwiesen: Die „soldatischen Kategorien“ wurden „endgültig zugunsten der sportlichen verabschiedet“:

Gern und mit Nachdruck sprechen die Verfasser vom ‚ersten Weltkrieg‘. Wie wenig es aber ihrer Erfahrung gelungen ist, seiner Realitäten sich zu bemächtigen, von denen sie mit den befremdlichsten Steigerungen als von dem ‚Welthaft-Wirklichen‘ zu reden pflegen, beweist die Stumpfheit, mit der sie den Begriff kommender Kriege fixieren, ohne Vorstellungen mit ihm zu verbinden. [...] Die Verfasser haben sich an keiner Stelle gesagt, daß die Materialschlacht, in der einige von ihnen die höchste Offenbarung des Daseins erblicken, die kümmerlichen Embleme des Heroismus, die hier und dort den Weltkrieg überdauerten, außer Kurs setzt. Der Gaskampf, für den die Mitarbeiter dieses Buches auffallend wenig Interesse haben, verspricht dem Zukunftskrieg ein Gesicht zu geben, das die soldatischen Kategorien endgültig zugunsten der sportlichen verabschiedet, den Aktionen alles Militärische nimmt und sie sämtlich unter das Gesicht des Rekords stellt.³⁵

Die ‚Embleme‘ des militärischen Heroismus haben sich in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs abgenutzt – was nicht ausschließt, dass konservative Kreise weiterhin eine enge Verbindung von Sport und Kriegseinsatz, von sportlichem und militärischem Kampf suggerierten.³⁶ Doch statt der Militärhelden avancierten Sportler zu gesellschaftlichen Vorbildern, wie etwa Remarques *Station*

³³ Ders.: Rechts und Links [1929], in: Ders.: Werke 4: Romane und Erzählungen, hg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert, Köln u. a. 1989 [1916–1929], S. 609–772, hier S. 629.

³⁴ Ebd., S. 630.

³⁵ Walter Benjamin: Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift »Krieg und Krieger« [1931]. Herausgegeben von Ernst Jünger, in: Ders.: Gesammelte Schriften III: Kritiken und Rezensionen 1912–1931, hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1991, S. 238–250, hier S. 239.

³⁶ Vgl. dazu Frank Becker: Weimarer Sportrepublik. Deutungsangebote für die Demokratie, in: Archiv für Kulturgeschichte 78.1, 1996, S. 179–206, hier S. 190–192.

am Horizont es nahelegt – 1927 als Fortsetzungsroman in der „Wochenschrift für Sport – Gesellschaft – Theater – Film – Mode“ *Sport im Bild* abgedruckt: Heroisch-maskuline Tugenden glaubt der Romanprotagonist, der Lebemann und Rennfahrer Kai, u. a. im Autorennsport über Geschwindigkeitsrausch, Tempo und einem daraus resultierenden gesteigerten Lebensgefühl einlösen zu können – Remarque selbst war im Besitz eines Opel-Laubfroschs. Diese neuen Akzentuierungen mögen auch damit zu tun haben, dass sich seit Mitte der 20er-Jahre in den Illustrierten gegenüber den Soldatentypen der Vorkriegszeit ein Ideal gefestigter Männlichkeit jenseits von Militarismus und Kriegsheldentum durchsetzte, sowohl in der *Deutschen Illustrierten*, einem deutsch-nationalkonservativen Blatt, als auch in der *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* mit einer breiten Leserschaft im Arbeitermilieu konnte sich das Bild des sportlich-vitalistischen Menschen etablieren.³⁷ Zweifels-ohne arbeitete man hierbei auch an der Wiederherstellung des männlichen gesunden Körpers – Blätter wie etwa die *Berliner Illustrierte Zeitung* boten als Ideal von Männlichkeit eine ans Militärische angelehnte, aber gleichwohl zivile Maskulinität an, Männer mit kurzen Haaren, mit streng blickendem Gesicht, markanten Zügen und mit durchtrainiertem Körper finden sich zuhauf nicht nur in den genannten Kulturzeitschriften dieser Jahre.

In der Folge der sich wandelnden Einstellungen und Erwartungen verfestigte sich Sportlichkeit zudem als Bestandteil eines vitalistischen Jugendkults wie als Element urbanen Lebensgefühls in der Moderne der Weimarer Epoche gleichermaßen. Umgekehrt ist Sport, wie Fritz Giese in seiner Studie *Geist im Sport* von 1925 kurz und bündig befindet, „Großstadtsport“: „Ohne Neuyork oder London oder Paris oder Berlin wäre der neuzeitige Sport schier undenkbar.“³⁸ André Gide zeigt sich 1932 im Gespräch mit Harry Graf Kessler allerdings überzeugt, Deutschland insgesamt sei „Frankreich um 30 Jahre voraus“, „Berlin auch Paris in bezug auf Theater, Leben usw.“, und er fügt hinzu: (Architektur, Volksgesundheit, Sport, Weltanschauung).³⁹ Es spricht vieles dafür – ungeachtet des mehrheitlich in der Bevölkerung abgelehnten Versailler Vertrages –, diese Entwicklung mit der Desillusionierung durch den Krieg in Verbindung zu bringen, mit dem Erleben eines ebenso banalen wie grausamen Gemetzels sowie mit dessen verstörenden medizinischen, physischen und psychischen Folgen also: Gerade die Kriegserfahrung war in den 20er-Jahren eine wichtige Voraussetzung der gesellschaftlichen Bereitschaft zum Modernisierungsschub, der entscheidend durch eine vitalistische Haltung getragen wurde; Amerikanismus⁴⁰, die Girlkultur, auch eine aktualisierte Lebensreformbewegung und ein forcierter Sportkult gehörten

³⁷ Vgl. Jens Schmidt: „Sich hart machen, wenn es gilt.“ Männlichkeitskonzeptionen in Illustrierten der Weimarer Republik, Münster 2000.

³⁸ Fritz Giese: *Geist im Sport. Probleme und Forderungen*, München 1925, S. 55.

³⁹ Harry Graf Kessler: Eintrag vom 31.10.1932, in: Ders.: *Das Tage-Buch 1880–1937*, Teil 9, (Anm. 29), S. 521.

⁴⁰ Vgl. hierzu Frank Becker: *Amerikanismus in Weimar. Sportsymbole und politische Kultur 1918–1933*, Wiesbaden 1993.

dazu. Das Prinzip des ‚Lebens‘ der Jahrhundertwende wurde in ein vitalistisches Lebens- und Sportgefühl überführt, Sport bedeutete Aufbruch und körperliche Unversehrtheit: Eine Form der Traumatisierung könnte also die psychologische Begründung für die Sportbegeisterung der 20er-Jahre sein. Auch infolge der für Weimar paradigmatischen urbanen Lebensstimmung entwickelten sich Sportfeste in diesen Jahren zu Massenveranstaltungen,⁴¹ sowohl die Sportbegeisterung des Publikums als auch der Sportkonsum der Menschen erfuhren einen markanten Aufschwung. War Sport vor dem Ersten Weltkrieg vor allem ein Phänomen des gehobenen Bürgertums, Tennis, Polo, Reiten und Jagen waren die bevorzugten Sportarten, so entwickelte er sich in den 20er-Jahren im Rahmen einer Massenzyvilisation zu einem egalisierenden Prinzip, Sportfeste waren Massenereignisse; insbesondere jene Sportarten, die als Kollektiverlebnis zu erfahren waren, erfreuten sich in dieser Zeit großer Beliebtheit. Sportveranstaltungen waren Teil der Vergnügungsindustrie, etwa das Berliner Sechstagerennen, Boxkämpfe oder Autorennen – durch letzteres war eine der beliebtesten Sportarten dieser Jahre, in denen mit der Berliner AVUS 1924 die erste ‚Automobil-Verkehrs- und Übungs-Straße‘ eröffnet wurde. Suchte man im Umfeld der ‚Konservativen Revolution‘ das Heroische, der Masse Überlegene im Gestus des individuellen ‚Geistesaristokraten‘ bzw. einer ‚Geistesaristokratie‘, so fand man die neuen Helden in der fortschrittlichen Weimarer Kultur doch eher in der Masse oder genauer in den Massenveranstaltungen. Bernard von Brentano berichtet aus dem Berlin des Jahres 1926, in dem das aufregende Sechs-Tage-Rennen stattfand: „Es wird in den Autobussen von nichts anderem gesprochen.“⁴² Joseph Roth wiederum befindet anlässlich des Boxkampfes von Max Schmeling in den USA 1932: „Deutsch sein heißt schlaflos sein, in den Nächten, in denen in Amerika geboxt wird.“⁴³ Resultat war der Aufstieg des Sports zum Massenphänomen,⁴⁴ Boxen, Radfahren, Autorennen und Fußball zählten zu den beliebtesten Sportarten, sie wurden von einem interessierten Publikum aufmerksam verfolgt und – wenn auch von einer wesentlichen geringeren Zahl – von vielen Zeitgenossen praktiziert.⁴⁵ Robert Musil wollte freilich gerade in diesem Wandel vom Aktivismus zum Zuschauersport

⁴¹ Vgl. hierzu Michael Gamper: Im Kampf um die Gunst der Masse. Über das Verhältnis von Sport und Literatur in der Weimarer Republik, in: Hans-Georg von Arburg u. a. (Hg.): Popularität. Zum Problem von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie. Ulrich Stadler zum 60. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 135–163.

⁴² Bernard von Brentano: Alle zusammen [1926], in: Ders.: Wo in Europa ist Berlin? Frankfurt a. M. 1987, S. 165–168, hier S. 165.

⁴³ Joseph Roth: Ursachen der Schlaflosigkeit im Goethe-Jahr [1932], in: Ders.: Werke. Bd. III: Das journalistische Werk 1929–1939, hg. von Klaus Westermann, Köln u. a. 1991, S. 413–415, hier S. 413.

⁴⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Paterno: Faust und Geist: Literatur und Boxen zwischen den Weltkriegen, Wien 2018, S. 63–71.

⁴⁵ Eisenberg (Massensport in der Weimarer Republik [Anm. 7], S. 138) verfolgt in ihrem Beitrag die These, dass die Massenkultur der Weimarer Republik in Bezug auf den Sport keineswegs eine „Jedermannkultur“ gewesen sei, nicht jeder Sportfan also auch zugleich sportlich aktiv wurde.

den für die Zeit typischen „Geist des Sports“ festmachen.⁴⁶ Tatsächlich erlangte der Sport in kaum einem anderen Land eine solche Bedeutung wie in Deutschland, er ist in den 20er-Jahren gesellschaftlicher, kultureller und intellektueller Habitus der Moderne zugleich. Sportgeist ist „Zeitgeist“ konstatiert Roth bereits 1924,⁴⁷ und drei Jahre später lautet die Bilanz in Leonhard Franks Roman *Das Ochsenfurter Männerquartett*, „der Sportsgeist“ sei „schon bis in die Dörfer gedrun-gen“.⁴⁸

Nicht alle sind begeistert von dieser Entwicklung. Anders als Bertolt Brecht sieht z.B. Willy Meisl, der bekannteste Sportjournalist der 20er-Jahre und Herausgeber der viel zitierten Publikation *Sport am Scheideweg* von 1928, in ihr eine Fehlentwicklung: Den Wandel vom aktiven Sport zum Zuschauersport, der überhaupt erst die Massen an sich zu binden vermag, lehnt Meisl ab: Diejenigen, die „zu sportlichen Wettkämpfen eilen, nicht um an ihnen teilzunehmen, die Erregung des Kampffiebers zu erleben, ohne auch nur daran zu denken selbst Sport zu treiben, den eigenen Körper und Willen zu trainieren und abzuhärten, zu bilden, kurz zu kultivieren“, macht er für die ‚Wesensverfälschung‘ des Sports verantwortlich.⁴⁹ Doch ungeachtet solcher Positionen avancierte Sport zur Mode, wurde gar zur „Weltreligion des 20. Jahrhunderts“, ⁵⁰ so der Titel eines Aufsatzes in der ambitionierten, vom Kunsthändler Alfred Flechtheim gegründeten und von Hermann von Wedderkop geleiteten Kunst- und Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* im Jahr 1932. Sporthelden⁵¹ verdrängten den soldatischen Heros, wobei mit diesem Prozess geschlechtsspezifische Verschiebungen verbunden waren, auch ging mit ihm der Wandel in Mode und Körperkultur einher. Zweifelsohne wirkten Reformbewegungen der Jahrhundertwende fort, so etwa das populäre ‚Müllern‘, eine auf Muskelstärkung, Fitness und Gesundheit zielende Methode des dänischen Gymnastiklehrers Müller, Tucholsky und Franz Kafka z. B. ‚müllerten‘. Ferner die Nacktkultur, in Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?* etwa ist der „Erste Verkäufer“ Heilbutt im Warenhaus Mandel Mitglied in einem Verein für „Frei-Körper-Kultur“, fasziniert hängt er der Idee des „freie[n] Menschen“

⁴⁶ Robert Musil: Als Papa Tennis lernte [1931], in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, S. 685–691, hier S. 691.

⁴⁷ So Joseph Roth 1924 ironisch in seinem Lobgedicht auf den Sport *Der Zeitgeist streckt den Bizeps*, in: Ders.: Werke. Bd. II: Das journalistische Werk 1924–1928, hg. von Klaus Westermann, Köln u. a. 1990, S. 8.

⁴⁸ Leonhard Frank: *Das Ochsenfurter Männerquartett*. Roman, Leipzig 1927, S. 109.

⁴⁹ Willy Meisl: *Der Sport am Scheideweg*, Heidelberg 1928, S. 122 und S. 128.

⁵⁰ Hans Seiffert: Weltreligion des 20. Jahrhunderts, in: *Der Querschnitt* 12.6, 1932, S. 385–387.

⁵¹ Swantje Scharenberg differenziert in ihrer Studie *Die Konstruktion des öffentlichen Sports und seiner Helden in der Tagespresse der Weimarer Republik* (Paderborn 2012) zwischen den Helden im Sport und den aktiven Sporthelden. Ihr Untersuchungsgegenstand sind sodann die Helden im Sport in der Weimarer Zeit, ihre Präsentation in der Presse, aber auch die Mechanismen eines geschickten Managements, die den Sportler zur Marke werden lassen.

an.⁵² In den 20er-Jahren indes sollte Vitalismus vor allem über sportliche Aktivität umgesetzt werden. Allgemein assoziierte man in der Gesellschaft von Weimar mit Sport eine bestimmte Lebensweise, *Sport als Lebensgefühl* nennt Hermann Kasack 1928 seinen in der *Weltbühne* veröffentlichten Artikel, im Sport finde eine „Erneuerung der Vitalität ihren allgemeinsten Ausdruck“, heißt es hier, der „Mythos des Heroischen“ finde in ihm ein „zeitgemäßes Äquivalent“.⁵³ Bei Giese heißt es dazu knapp: „Der Sport bleibt unverständlich wenn man ihn nicht auch als den Ausdruck der heroischen Persönlichkeit betrachtet“, die Ausführungen leitet er mit dem Hinweis ein, Sport sei „[d]ie Heroische Lebensrichtung“.⁵⁴

Mit Blick auf diese vitalistische Komponente des Sports glaubte man zudem, mittels sportlicher Betätigung „eine Befreiung aus dem Treibhaus des ‚Seelischen‘“ erreichen zu können, Sport und Körperkult wurden als Ablehnung einer romantischen Gefühlsdarstellung und als eine angemessene Ausdrucksform der modernen Lebenswelt gefeiert.⁵⁵ Diese Idee, mit der zugleich die intellektuelle Seite des Sports wie auch der Sportbegeisterung angesprochen war, findet sich bereits bei Brecht ebenso wie unter weiblichen Autoren, z.B. bei Marieluise Fleißer. In ihrem Essay *Der Heinrich Kleist der Novellen*, 1927 in der Essener Theaterzeitschrift *Der Scheinwerfer* erschienen, und in dem zwei Jahre später entstandenen Artikel *Sportgeist und Zeitkunst* schreibt sie über den „modernen Menschentyp“, der sich durch ein entschlossenes Lebensgefühl und zielbewusste Aktivität in körperlicher wie in geistiger Hinsicht auszeichne.⁵⁶ Der Habitus des Sachlichen, mitsamt Zügen des Heroischen, kennzeichneten ihn: „Härte gegen uns selbst tut not. Die Kräfte, die im Weltschmerz ersticken, müssen für eine entschlossene Leistung freigemacht werden.“⁵⁷ Dass sie diese Erkenntnis nicht auf den Körper, sondern auf Geist und

⁵² Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?* Ungekürzte Neuausgabe mit einem Nachwort von Carsten Gansel, Berlin 2016, hier S. 175 und S. 282.

⁵³ Hermann Kasack: *Sport als Lebensgefühl*, in: *Die Weltbühne* XXIV, II.41, 1928, S. 557–560, hier S. 558.

⁵⁴ Giese: *Geist im Sport* (Anm. 38), S. 42.

⁵⁵ Franz Matzke verweist 1930 in seinem Buch *Jugend bekennt: So sind wir!* auf diese Dimension der Sportbegeisterung in der Weimarer Republik, vor allem der jungen Generation: „Tatsache ist, daß der Sport in breiten Schichten der jungen und mittleren Generation nach dem Arbeits- und Berufsleben an erster Stelle steht [...]. In der Gesamthaltung unserer Generation verankert [...] ist das ‚Sachliche‘ am Sport: die Befreiung von einem Treibhaus des ‚Seelischen‘, die Flucht in die kühle, klare Luft“ (Franz Matzke: *Jugend bekennt. So sind wir!* Leipzig ⁴⁻⁶1931, S. 144).

⁵⁶ Vgl. Adolf Dyroff: *Die Vergeistigung des Sports*, Leipzig 1927; Giese: *Geist im Sport* (Anm. 38). – Auch Herbert Ihering redet 1927 in seinem Artikel *Boxen im Tage-Buch* davon, dass ein „anderer Menschentyp“ durch die gewachsene Bedeutung des Sports zu verzeichnen sei, ebenso eine „andere Ausdrucksweise“ (*Das Tage-Buch* 8.25, 1927, S. 587–588, hier S. 588).

⁵⁷ Marieluise Fleißer: *Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den ‚modernen Menschentyp‘* [1929], in: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze, hg. von Günther Rühle, Frankfurt a. M. 1972, S. 317–320, hier S. 317 und S. 319. – Anders als Jünger hat Fleißer dabei weder den Typus des abgehärteten Frontsoldaten, der der Nüchternheit des Krieges seinen Mut und seine Entschlossenheit entgegensetzt, im Blick, noch den

Mentalität bezogen wissen will, bekräftigt Fleißer in ihrem *Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* über dessen Protagonistin Frieda Geier. Der männliche Held Gustl ist als rein körperlicher Sportler porträtiert – er rühmt sich, die „Zierde für den Verein“⁵⁸ zu sein – als solcher unterscheidet er sich von der eher ‚geistigen‘ Sportlerin Frieda. Sport ist für sie Voraussetzung mentaler Stärke: Sie fühlt sich durch Gustls Sportlichkeit angezogen und treibt ihn zu Höchstleistungen an, doch letztlich hat sie einen ganz anderen Begriff von Sport und vor allem von Sportlichkeit. Sicher geht es ihr auch um die durch sportliche Leistung möglichen Grenzerfahrung, doch das ist nicht zuletzt eine Erfahrung in Verbindung mit Emanzipation und Freiheit – Werte, die der Leistungsschwimmer Gustl keinesfalls akzeptieren möchte. Beide haben auf ihrem Gebiet sportliche Eigenschaften wie Kampfbereitschaft und Durchhaltevermögen, für Gustl ist Sport ein Lebensprinzip, das sich mit einer Liebesbeziehung nicht verträgt, ist körperlicher Kampf, körperliche Überlegenheit und männliche Dominanz, Sport bedarf für ihn des männlichen Heroismus im traditionellen Sinne; Frieda hingegen meint einen intellektuellen Heroismus jenseits konventioneller Geschlechterrollen und -muster, der in der sportlichen Tätigkeit und mehr noch in einer sportlichen Haltung zum Ausdruck zu bringen ist. Sicherlich diskutiert der Roman am Ende der Weimarer Republik zugleich negative Entwicklungen in Verbindung mit Sport, u.a. die Gefahr seiner politischen Funktionalisierung, die Nähe zu militärischen Methoden, die unterschwellige Aggression des sportlichen Massenpublikums; auch werden Sportfeste, die „die Sinne der Zuschauer brutalisieren“⁵⁹, als erste Anzeichen des Nationalsozialismus registriert, die meisten Sportvereine schließen sich tatsächlich nach 1933 widerstandslos der NSDAP an. Auch zeigt Fleißer jenseits eines positiv besetzten sportlichen Kollektivgefühls das fremdenfeindliche Wir-Gefühl der Vereinsmitglieder, Frieda wird von Gustls Vereinskollegen angegriffen, was die Tatsache reflektiert, dass in den 20er-Jahren viele Sportvereine gegen die Zulassung von Frauen kämpften.

Aber ungeachtet solcher Einstellungen zitieren Kulturschaffende in den 20er-Jahren, allen voran Brecht, den Sport als Vorbild, auch für intellektuelle Positionen, mit denen nicht zuletzt Haltungen wie etwa der sich im Heldengestus gerierenden ‚Geistesaristokratie‘⁶⁰ der konservativen Revolutionäre widersprochen

„Arbeiter“ (vgl. Ernst Jünger: *Der Arbeiter* [1932], in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Essays II*, Stuttgart 1981, S. 10–317), über den in einer durchrationalisierten Gesellschaft eine vermeintlich verloren gegangene Männlichkeit wiederhergestellt werden soll. Vgl. dazu auch ders.: *Der heroische Realismus*, in: *Die literarische Welt* 7.13, 1931, S. 3–4.

⁵⁸ Marieluise Fleißer. *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* [1931], in: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Romane, Erzählende Prosa, Aufsätze*, hg. von Günther Rühle, Frankfurt a. M. 1972, S. 7–204.

⁵⁹ Ebd., S. 52.

⁶⁰ Gottfried Benn: *Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit* [1929], in: Ders.: *Sämtliche Werke* Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn, Bd. III: *Prosa 1: 1910–1932*, hg. von Gerhard Schuster (Bände I–V) und Holger Hof (Bände VI–VII/2), Stuttgart 1986, S. 217–224, hier S. 219.

wurde. Es entspannte sich eine essayistische Sportdebatte, der von Meisl herausgegebene Band *Der Sport am Scheideweg* aus dem Jahr 1928 mit Texten von Brecht, Egon Erwin Kisch, Arnolt Bronnen und Frank Thiess z. B. ist ein oft genanntes Beispiel; ebenso der Sportroman,⁶¹ 1928 liegt mit Kasimir Edschmids *Sport um Gagaly* ein Prototyp des in den 20er-Jahren populären Genres vor, der Verlag kündigte ihn als den „erste[n] große[n] Sportroman“⁶² an. In der Publizistik wiederum wurde dieser Sportdiskurs vorzugsweise im *Querschnitt* geführt, in jenem Magazin also, das sich kulturellen Entwicklungen und Tendenzen, aber auch dem spezifischen Lebensgefühl der 20er-Jahre verschrieb. Hier erschienen u. a. Robert Musils kulturkritische Sport-Essays, 1931 *Als Papa Tennis lernte* und 1932 *Kunst und Moral des Crawlens*, in Ersterem beschreibt auch er den Sport nicht nur als reine „Körper-Kultur“, sondern primär als eine geistige Haltung: „Was den Sport zum Sport gemacht hat, ist also nicht so sehr der Körper als der Geist.“⁶³ Brecht geht einen Schritt weiter; nicht nur, indem er in seinen Artikeln *Das Theater als sportliche Anstalt* aus dem Jahr 1920 und *Das Theater als Sport* von 1926 eine Verbindung von Sportveranstaltung und literarischer Ästhetik perspektiviert, vornehmlich mit Blick auf die Modernisierung des Theaters; wenn er die Theateraufführung als Sportereignis konzipiert, die Theaterbühne als Sportarena denkt und den Sportler als einen neuen Heldentypus vorschlägt, erweitert er die Debatte um Sport als Teil eines modernen Lebensgefühls und bezieht sportliches Verhalten auf den kulturellen Betrieb ebenso wie auf einen intellektuellen Gestus. Sport war ein Massenphänomen,⁶⁴ aber er wurde zugleich zum Intellektuellenereignis und künstlerischen Experimentierfeld vertieft. Zweifelsohne gibt die Diskussion, die in den 20er-Jahren in Intellektuellenkreisen über die Stellung des Sports in der modernen Welt geführt wurde, auch über jene Hoffnungen und Ängste Auskunft, die sich mit dem Aufkommen eines breiten Massensports verbanden.⁶⁵ Denn immerhin ging die Popularität des Sports zu Lasten von Schriftstellern, sie büßten an gesellschaftlichem Renommee ein, viele ahnten, dass der ‚Heroenkult‘ um den leistungsstarken Sportler letztlich zu einem Ansehensverlust des Intellektuellen führen würde. Dies dürfte der Hauptgrund dafür sein,

⁶¹ Kai Marcel Sicks: Stadionromane. Der Sportroman der Weimarer Republik, Würzburg 2008.

⁶² Kasimir Edschmid: *Sport um Gagaly*, Berlin u. a. 1928, Schutzumschlag.

⁶³ Musil: *Als Papa Tennis lernte* (Anm. 46), S. 687. – Vgl. mit Blick auf Musils Verhältnis zum Sport: Anne Fleig: *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports*, Berlin 2008.

⁶⁴ Eisenberg (Massensport in der Weimarer Republik [Anm. 7], S. 171) hat darauf hingewiesen, dass nicht alle Sportarten als Massensport praktiziert wurden, so etwa Boxen oder Radrennfahren. Doch das verhinderte keineswegs, dass sie von einem Massenpublikum konsumiert wurden.

⁶⁵ Vgl. Paterno: *Faust und Geist* (Anm. 44); Anna S. Brasch: „Boxen [ist] nicht die Hauptsache“. Zur kulturellen Konjunktur des Faustkampfes in der Weimarer Republik, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, in Zusammenarbeit mit Robert Krause hg. von Sabina Becker, Bd. 19, München 2018, S. 65–88.

dass nach 1918 und nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg gerade in kulturkritischen und -konservativen Kreisen, in denen Vorstellungen vom Dichter als einem den Massen überlegener ‚Geistesführer‘ hochaktuell waren, die Kritik am Sport als einem Massenphänomen heraus formuliert wurde.⁶⁶

Der Held ist die Masse: Sport als Massenphänomen

Nur wenn man die für die Weimarer Kultur so wichtige Verortung von Intellektualität inmitten einer Massenkultur außer Acht lässt, kann diese Konstellation erstaunen. Die kollektive Erfahrung z. B. war Brechts Grundidee, und sie bestimmte sein Interesse an einer Massenkultur, wozu auch Sport und Sportveranstaltungen zählten, zu erinnern ist in diesem Zusammenhang vor allem an Brechts Faible für den Boxsport. Sein berühmtes Zusammentreffen mit dem Schwergewichtsboxer Paul Samson-Körner im Jahr 1926 gibt Zeugnis davon.⁶⁷ Die dabei entstandene Fotografie (Abb. 1) zeigt nicht nur Brechts Begeisterung für diese Sportart; dem Bild kommt vielmehr eine geradezu paradigmatische Bedeutung zu, wenn man es als Sinnbild für die in den 20er-Jahren vielleicht wichtigste kulturelle und ästhetische Veränderung versteht: für die Freundschaft des Autors mit einem Sportler, die sicherlich auch auf den amerikanischen Einfluss zurückzuführende Annäherung von Kultur an den Sport, die Vermengung von Hoch- und Freizeitkultur oder zumindest von Bildung und Unterhaltung, von Kunst und Konsum. Der Blick auf den Sport, die Sportkultur und das Sportpublikum lehrte ihn, wie die Massen an Veranstaltungen zu beteiligen und ferner für kulturelle Ereignisse zu gewinnen waren.

Nicht „Hunger nach Handlung und Romantik“⁶⁸ treibe die Besucher zu den Sportveranstaltungen, sondern das Interesse an der ‚Sache‘. Die ‚Verderbtheit‘ des Theaterpublikums hingegen erklärt Brecht als das Resultat von dessen Inkompetenz und Uninformiertheit; weder die traditionell geführten Theater noch das Publikum hätten eine Vorstellung davon, was auf der Bühne „vor sich gehen soll“.⁶⁹ Das Theater müsse, so seine Vorstellung, „als Theater jene faszinierende Realität bekommen, die der Sportpalast hat, in dem geboxt wird“.⁷⁰ Folglich konzipiert Brecht in seinem ‚epischen‘ Theater den Zuschauer als aktiven „Betrachter“, dem

⁶⁶ Vgl. hierzu Michael Gamper: Im Kampf um die Gunst der Masse (Anm. 41), S. 142–143.

⁶⁷ Vgl. Paterno: Faust und Geist (Anm. 44).

⁶⁸ Bertolt Brecht: Das Theater als Sport [1920; unveröffentlicht], in: Ders.: Werke, Bd. 21: Schriften 1: 1914–1933, Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 56–58, hier S. 56.

⁶⁹ Bertolt Brecht: Mehr guten Sport [1926], in: Ders.: Werke, Bd. 21 (Anm. 68), S. 119–122, hier S. 12.

⁷⁰ Bertolt Brecht: Dekoration [um 1929; unveröffentlicht], in: Ders.: Werke, Bd. 21 (Anm. 68), S. 283–284, hier S. 283.



Abb. 1: Bertolt Brecht mit dem Boxer Paul Samson-Körner, Foto 1928, ©ullstein bild – ullstein bild, Mediennummer 01078505

„Kenntnisse“ zu vermitteln sind,⁷¹ der aber auch selbst über Kenntnisse der Materie verfügt und auf der Basis seines fachlichen Wissens wie das Sportpublikum dem Geschehen folgen solle. Frank Becker hat für die Weimarer Republik herausgear-

⁷¹ Bertolt Brecht: Zu Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Ders.: Werke, Bd. 24: Stücke 4: Texte zu Stücken, Frankfurt a. M. 1991, S. 74–86, hier S. 86 [Anhang: Zur dramatischen und epischen Form des Theaters 1938].

beitet, dass die Sportpraxis sich nicht zuletzt deshalb in gravierendem Maße von den vorangehenden Jahrzehnten unterschied, weil die sportlichen Wettkämpfe einem Regelsatz unterlagen, das jeder Teilnehmer und Zuschauer zu akzeptieren hatte, das dann aber zugleich die Egalisierung der Sportler garantierte, die Gleichheit vor den Regeln sicherte das demokratische Prinzip im Bereich des Sports. Viele Intellektuelle wollten im sportlichen Wettkampf ein Modell für die politische Sphäre sehen, in der die gegnerischen Parteien auf der Basis klarer Bestimmungen miteinander in Wettbewerb treten und die Kontrahenten in der Folge eines Regelwerks ihren Kampf bzw. einen fairen Wettbewerb austragen. Nicht zuletzt mit Blick auf die Zuschauer war einem solchen Sportregelwerk ein demokratisches Kommunikations- und Verständigungsprinzip immanent, das auf die für Weimar konstatierte Verbindung von Sport und Demokratie verweist und die Rede von der „Sportrepublik“ Weimar rechtfertigt.⁷² Da Sport im Kaiserreich vor allem als Drill und „Ausdruck körperlicher Zucht“ verstanden wurde, konnte es erst in Zusammenhang mit der Einrichtung der Republik zu einem Zusammendenken von Sport und Demokratisierung und zu der für Weimar paradigmatischen Idee von Sport als einem Modell der sozialen Egalisierung und des ausgleichenden Kollektivismus kommen.⁷³ Auf diese Spezifika des gesellschaftlichen Wandels referiert sodann Brecht mit seinen Überlegungen zum *Theater als sportliche[r] Anstalt*: Die politische Demokratisierung fand in der Demokratisierung des Sports ihre erste gelungene Realisation. Brecht wollte nun auch das Theater zu einem demokratischen Raum entwickeln, ein Projekt, in dem die Faktoren der Masse und der kulturellen Demokratisierung eine entscheidende Rolle spielten. Wird in der bedeutendsten Massentheorie der Vorkriegszeit, Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* von 1895, das „Massenindividuum“ allenfalls mit einem „Enthusiasmus und Heroismus primitiver Wesen“ gleichgesetzt und die „organisierte Masse“ auf der unteren „Leiter der Zivilisation“ verortet („In seiner Vereinzelung war er vielleicht ein gebildetes Individuum, in der Masse ist er ein Barbar, das heißt ein Triebwesen. [...] Er verweilt dann noch besonders bei der Herabsetzung der intellektuellen Leistung, die der Einzelne durch sein Aufgehen in der Masse erfährt.“)⁷⁴, so wurden in den 20er-Jahren – vor allem im linksbürgerlichen und -kommunistischen Umfeld – andere Ansätze normsetzend.

⁷² Becker: Weimarer Sportrepublik (Anm. 36). – Becker zitiert u. a. folgende Quelle, in der es heißt, „Sport und Demokratie“ seien „unlöslich verbunden“: Julian Lehmann: Das Soziale in Turnen, Spiel und Sport, in: Fußball und Leichtathletik 22.2, 1921, S. 30–31, hier S. 30.

⁷³ Vgl. Giese: Geist im Sport (Anm. 38), Kapitel: „Die kollektive Lebensrichtung“, S. 50–70. In diesem Sinne argumentiert auch Frank Thieß: Die Geistigen und der Sport, in: Die neue Rundschau 38.1, 1927, S. 293–305, hier S. 297: „In einer demokratischen Republik dagegen wird der Sportgedanke [...] aus der Staats- und Gesellschaftsordnung selbst sich ergeben. Das Verantwortungsgefühl hat gegenüber dem Autoritätsgefühl den Vorrang erhalten, folglich hat der einzelne sich selbst in Zucht zu nehmen.“

⁷⁴ Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*, übersetzt von Dr. Rudolf Eisler, Leipzig 1912, S. 17.



Abb. 2: Szene aus „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“, Regie: Slatan Dudow, 1932, Standbild, 1932, ©Praesens-Film AG

Das lässt sich abermals am Sport festmachen. Nach seinen Arbeiten zu Charles Lindbergh kam z. B. Brecht gerade deshalb auf das Thema Sport, anlässlich seiner Zusammenarbeit mit dem Filmregisseur Slatan Dudow über den Film *Kuhle Wampe: Oder wem gehört die Welt?* von 1932 konkret auf den Arbeitersport zurück, weil dieser sich als kollektives Erlebnis realisieren ließ und eine sportliche Leistung im Kollektiv ermöglichte. Und zwar jenseits von Konkurrenzdenken, Individualismus und „Rekordwahn“, wie es auf einem im Film zu sehenden Plakat zu lesen ist: „Das Arbeitersportlerfest ist im Vergleich mit der Vereinzelung im kapitalistischen Sport und Erwerbsleben eine Veranstaltung der Solidarität“, so Michael Gamper in seiner Analyse des Films.⁷⁵ Daher lautet der *Gesang der Sportler*: „Uns treibt nicht der Ruhm, der erste zu sein / Im Kampf ist der einzelne nichts, Wir halten zusammen, wir stehn nicht allein / Am Tage des Kampfgerichts“, so lauten jene Zeilen, die Brecht speziell für den Film verfasste.⁷⁶ Das Sportfest wird dem Klassenkampf parallelisiert, über den Sport sieht Brecht die Idee des Kollektivismus in der Gemeinschaft einlösbar, ist letztere doch der neue Held der Moderne.

⁷⁵ Gamper: Im Kampf um die Gunst der Masse (Anm. 41), S. 161.

⁷⁶ Bertolt Brecht: *Gesang der Sportler*, in: Ders.: Werke, Bd. 14: Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939. Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 115. – Das Lied ist zwar im Film nicht berücksichtigt, wurde aber eigens von Brecht für den Film verfasst.

Kuhle Wampe bezieht die Bedeutung des Sports im Arbeitermilieu in die politischen Aktivitäten der Akteure ein. Einerseits wird Arbeitersport – im Film gezeigt über den Berliner Arbeitersportverein „Fichte“ – in den 20er-Jahren als ein politisch-ideologisches Mittel eingesetzt; andererseits ist die KPD am Massencharakter und kollektiven Grundzug des Sports interessiert, über ihn kann das Gefühl der Solidarität und des Solidarischen gestärkt werden. Diesen Umgang übersetzt der Film in stimmige Bilder (Abb. 2): Die Wettkämpfe werden in freier Natur ausgetragen, das im Schlussteil des Films in Szene gesetzte Fest zeigt den Sport als eine Kulturveranstaltung, in der Körper, Fitness, Wettbewerb, aber auch Teamgeist, die kollektive Leistung, eine Rolle spielen und zudem mit kulturellem Engagement, hier dokumentiert über den Auftritt der Agitprop-Gruppe „Das rote Sprachrohr“, zu verbinden sind. Der Held ist hier die Masse. Siegfried Kracauer wollte in den Massensport-Szenen am Ende des Films, an dem sich Tausende Mitglieder linker Theatergruppen und Sportclubs beteiligen, allenfalls ästhetische Vorläufer des heroischen Körper- und Sportkults in NS-Propagandafilmen erkennen. Sein Urteil übersieht indes die Kernidee dieses neben Phil Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) bekanntesten proletarischen Tonfilms, über die linken Jugend-Sportorganisationen und die Arbeitersportbewegung eine politische Dimension des Sports jenseits von analogem Rhythmus und Körperkult, neben individueller Heldenleistung und ‚gestählter‘ Körperlichkeit zum Ausdruck zu bringen, was nicht zuletzt durch die spezifische Bildästhetik des Films realisiert ist. Diese unterscheidet sich fundamental von der auf die gerade Linie, Gleichheit der Bewegungen und Schritte, Massenornamentik und militärische Ordnung, auf heroisch in Szene gesetzte Körper und Demonstration von Stärke festgelegten Massenästhetik etwa der Filme Leni Riefenstahls, u.a. dem über die Olympiade in Berlin 1936 *Olympia* (1938).

Zwar ist die Ersatzfunktion des Sports in den 20er-Jahren nicht zu ignorieren, dieser füllt jenen Freiraum, der durch den Bedeutungsverlust der militärischen Ausbildung und des Heeresdienstes entstanden war; Vorstellungen von Sport als Ergänzung und – bezogen auf die Zeit direkt nach dem Ersten Weltkrieg – als Ersatz zu militärischem Drill und soldatischer Heldenhaftigkeit ebenso wie die Idee vom Sport als einer Möglichkeit der Regenerierung der Arbeitskraft wirken nach.⁷⁷ Auch die Funktionalisierung zu Propagandazwecken – im Dritten Reich wird der Sport ein zentrales Mittel der politischen Manipulation sein, über den die Verbindung von sportlichem Körperkult und soldatischer Wehrhaftigkeit wieder verfestigt werden soll, etwa in den Filmen Riefenstahls – kennen bereits die Weimarer Jahre, sowohl auf konservativer Seite als auch partiell im sozialdemokratischen und kommunistischen Lager. Wichtiger scheint dennoch die gesellschaftliche und kulturelle Funktion des Sports, sei es als egalisierendes Paradigma einer Massenzivilisation, sei es als Prinzip in einer Konsumgesellschaft, die Sportlichkeit mit Erfolg

⁷⁷ Vgl. Bernd-A. Rusinek: Die Kultur der Jugend und des Krieges. Militärischer Stil als Phänomen der Jugendliteratur in der Weimarer Zeit, in: Gerd Krumeich/Jost Dülffer (Hg.): Der verlorene Frieden (Anm. 21), S. 171–197.

und gesellschaftlicher Teilhabe gleichsetzt. Die Überzeugung der Keunschen Protagonistinnen, Gilgis und auch des *kunstseidene[n] Mädchens* Doris, dürften repräsentativ sein für eine Generation junger Frauen, die ihren sozialen Aufstieg an einen trainierten Körper und Fitness knüpft, ungeachtet der Frage nach dem Erfolg und der Realisierbarkeit dieser sportlichen Verheißungen: „Halbsieben Uhr morgens. Das Mädchen Gilgi ist aufgestanden. Steht im winterkalten Zimmer, reckt sich, dehnt sich, reibt sich den Schlaf aus den blanken Augen. Turnt vor dem weitgeöffneten Fenster. Rumpfbeuge: auf – nieder, auf – nieder. Die Fingerspitzen berühren den Boden, die Knie bleiben gestreckt. So ist es richtig. Auf – nieder, auf – nieder.“⁷⁸ Die jungen Frauen wähten sich als Heldinnen des Alltags.

Sport als Emanzipation

Unter den weiblichen Angestellten entfaltete die Verbindung von Girlkultur, Körperkult und sportlicher Tätigkeit ihre Wirkung, sie nutzten sie als eine Möglichkeit der Emanzipation: Der Körper wurde befreit von der engen, geschlossenen Kleiderordnung der Vorkriegs- und Kriegszeit, das Attribut des Sportlichen war daher auch ein Zeugnis der Befreiung aus den Zwängen des Korsetts und des Fracks: Sportdress oder sportliche Kleidung belegten sinnbildlich die Emanzipation sowohl von Frauen als auch von Männern. Sie waren die eigentlichen Helden der Weimarer Gesellschaft. Dabei ging der Sportenthusiasmus der Weimarer Republik durch alle Schichten und Milieus, er grassierte im Angestellten- ebenso wie im Arbeitermilieu, unter Frauen wie unter Männern, die Autorennfahrerin Beatrix Gilka etwa ist Anfang der 30er-Jahre die gefeierte Heldin einer so bislang nicht gekannten Sportwelt (Abb. 3).

Abschließend wäre der Blick noch einmal auf das egalisierende Prinzip des Sports zu lenken. Wurden in konservativen Kreisen „heftige Diskussionen über die physische und psychische Eignung des weiblichen Geschlechts, über die ästhetische Wertung und nicht zuletzt die moralischen Folgen“ geführt und die ‚Entseelung der Sportlerinnen‘ gestritten,⁷⁹ so lässt sich für die fortschrittlicheren Teile der Weimarer Gesellschaft eine andere Entwicklung feststellen. Es ging ihnen primär nicht um die Frage, ob das weibliche Geschlecht Sport treiben darf; vielmehr drangen Frauen in männliche Domänen, vor allem das Boxen (Abb. 4) und die Autorennen sind zu nennen. Die neuen ‚Sporthelden‘ konnten Männer und Frauen gleichermaßen sein, im Sport „reichen sich“ Männer und Frauen „die Hände“, wie

⁷⁸ Irmgard Keun: Gilgi – eine von uns [1931], in: Dies.: Das Werk, Bd. 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933, Göttingen 2017, S. 37–226, hier S. 37.

⁷⁹ Hans Langenfeld, Gertrud Pfister: Vom Frauenturnen zum modernen Sport – Die Entwicklung der Leibesübungen der Frauen und Mädchen seit dem Ersten Weltkrieg, in: Horst Ueberhorst (Hg.): Geschichte der Leibesübungen, Bd. 3.2, Berlin 1982, S. 977–1007, hier S. 979.



Abb. 3: Beatrice Gilka-Botzow mit einem Bugatti Typ 37A Rennwagen, Avus-Rennen, 1932, Zoltan Glass, Foto, 1932, National Science and Media Museum, Bradford, ©Tony Ray-Jones/ National Science & Media Museum/ Science & Society Picture Library, Bildnummer: 1991-5018/133



Abb. 4: Vicki Baum beim Boxtraining im Berliner Studio Sabri Mahir, Fotograf unbekannt, Foto, 1932 ©ullstein bild – ullstein bild, Mediennummer: 01092149



Abb. 5: Die deutsche Leichtathletin (Olympiasiegerin im 800-Meter-Lauf in Amsterdam) Lina Radke-Batschauer auf ihrem Weltrekordlauf über 800 m in Brieg, Fotograf unbekannt, Foto, 1928 ©akg-images/Imagno/Austrian Archives (S), Bildnummer: AKG2045324

es bei Heinrich Mann heißt.⁸⁰ Nanda Fischer kann in ihrer Studie *Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele. Sport als Literatur* zeigen, dass ein sportlicher Heroismus im Weimarer Jahrzehnt keineswegs mehr ausschließlich der Inszenierung von Männlichkeit galt;⁸¹ vielmehr wurde auch Weiblichkeit – sicher in erster Linie von Autorinnen – mit Überlegenheit und Stärke kombiniert.

Voraussetzung für diese Entwicklung war nicht zuletzt der Wandel der Geschlechterrollen, die Emanzipation von traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen ermöglichte Frauen erst die Teilhabe am Sport – 1928 nahmen Leichtathletinnen erstmals an den Olympischen Spielen teil, u. a. die 800-Meter-Läuferin Lina Radke-Batschauer (Abb. 5). Sport wurde vor allem von Frauen mit einem spezifischen Körperkult und sportlichem Outfit verbunden: Der Bubikopf und die Garçonne, das Girl oder die ‚Neue Frau‘ sind ohne die ‚Versportlichung‘ von Weiblichkeit kaum denkbar.⁸² Auch dieses Phänomen bekräftigt die für Weimar typische Ver-

⁸⁰ Vgl. etwa Heinrich Mann: Sie reichen sich die Hände, in: Ders.: Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge, Berlin u. a. 1929, S. 306–307.

⁸¹ Nanda Fischer: Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele. Sport als Literatur. Zur Theorie und Praxis einer Inszenierung, Eching 1999, S. 243.

⁸² Vgl. hierzu: Frank Becker: Die Sportlerin als Vorbild der „neuen Frau“. Versuche zur Umwertung der Geschlechterrollen in der Weimarer Republik. In: Sozial- und Zeitgeschichte des Sports 8.3, 1994, S. 34–55.

bindung von Heroismus und Sportlichkeit – im Übrigen eine Verbindung, die erstmals Frauen einschließt.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 4: ullstein bild – ullstein bild; Abb. 2: Praesens-Film AG; Abb. 3: Tony Ray-Jones/
National Science & Media Museum/Science & Society Picture Library; Abb. 5: akg-images/
Imagno/Austrian Archives (S)

Der Sturz des Ikarus im Ausgang von Guillaume Apollinaire: Auden, Hermlin, Hamburger, Williams

Ralph Häfner

Es mag an Verwegenheit grenzen, ein Thema in einigen Grundzügen beleuchten zu wollen, dem der Jubilar Achim Aurnhammer zusammen mit Dieter Martin 1998 eine umfangreiche Anthologie gewidmet hat: *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*.¹ Die Texte, die auf das Gemälde von Pieter Brueghel d.Ä. Bezug nehmen, sind in einer „Appendix“ zusammengefasst.² Sie enthält selbstredend auch die Werke der vier im Untertitel meines Beitrags genannten Autoren. Allerdings sind die entsprechenden Gedichte aus Stephan Hermlins früher Lyriksammlung *Die Straßen der Furcht* bisher, soweit ich sehe, noch nicht in ihrem ideengeschichtlichen Kontext untersucht worden. Die lyrische Form gewinnt insbesondere vom Werk Guillaume Apollinaires her eine über die Ekphrasis hinausreichende bildhafte Konstruktivität, die im Vergleich mit Auden, Hamburger und Williams eine stärker an die Balladen François Villons und die Dichtung Verlaines und Éluards erinnernde Präsenz des seit den Erfindungen Ovids prominenten Mythologems erkennen lässt. In diesem Sinne verstehen sich die folgenden Überlegungen als Marginalie zu einem im Übrigen erschöpften Themenkomplex.

Um die Mitte der 1550er Jahre hat Pieter Brueghel d.Ä. (um 1525–1569) die Erzählung vom Sturz des Ikarus zum Ausgangspunkt einer Seelandschaft gemacht. Das heute in den Sammlungen der Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel aufbewahrte Gemälde integriert das Sujet in die für den Brabanter Maler typische apophthegmatische Tradition. Anhand einer Reihe von Dingsymbolen – vor allem Degen und Geldbeutel – lassen sich damals geläufige Sprichwörter identifizieren, die den Sturz des Ikarus in der Form quasi-emblematischer Amplifikationen interpretieren.³

Brueghels Bildraum öffnet eine weite Aussicht auf eine weite Küstenlandschaft, die sich am fernen Meereshorizont verliert. Formal durch eine Diagonale gegliedert, sind Festland und offenes Meer annähernd hälftig durch das steil abfallende felsige Küstenrelief aufeinander bezogen. Feldbau, Viehzucht, Fischfang

¹ Vgl. Achim Aurnhammer/Dieter Martin (Hg.): *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*, Leipzig 1998.

² Vgl. ebd., S. 183–219: „Kein Pflug steht still um eines Menschen willen“. Pieter Brueghels *Der Sturz des Ikarus* und die Dichter“.

³ Vgl. Charles de Tolnay: *Das Gesamtwerk von Brueghel*, Luzern u. a. 1967, Kat.-Nr. 23. – Zu Ikarus in der Emblemkunst vgl. Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* [1967], Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1616–1617.

und Seefahrt sind durch den pflügenden Ackerbauern im Vordergrund, den Hirten mit Hund und Schafherde, den angelnden Fischer im Mittelgrund sowie die vor der Küste liegenden Schiffe sinnreich hintereinander geordnet. Ein vielfach variiertes Spiel von Licht und Schatten zeichnet sich in den Furchen und dem Gewand des Ackerbauern, der bunten Schafherde vor dunklem Buschwerk und hellem Felsgestein und den hellen, im Wind stolz geblähten Segeln des dreimastigen Schiffs ab. Teil dieser Inszenierung des Lichts ist der in die Fluten des ägäischen Meers gestürzte Held Ikarus, von dem gerade noch die hell besonnenen Beine aus der finsternen Flut herausragen. Das mythologische Sujet scheint nur der Vorwand für die Eröffnung einer herrlichen sommerlichen Küstenpartie zu sein. Auch die Tageszeit lässt sich genau bestimmen. Anders als in der Erzählung von Ovids *Metamorphosen*, der die Sonne in den Zenit rückt, zeigt sich der Lichtkörper auf dem Gemälde Brueghels in seinem morgendlichen Aufgang am lichten Horizont. Der Betrachter blickt genau in die Richtung der Lichtquelle, die im Gegenlicht den Zauber des Helldunkels erzeugt. Der Maler, der sich 1553 in Italien aufgehalten hatte, verarbeitet offenbar Eindrücke von Chiaroscuro-Effekten in der zeitgenössischen italienischen Druckgraphik, die er bei dem römischen Illuministen Giulio Clovio (1498–1578) kennengelernt hatte.⁴

Ovids Erzählung vom Sturz des Ikarus⁵ hat in den bildenden und darstellenden Künsten, in Malerei, Bildhauerei, Musik, Oper und Ballett ebenso wie in der Literatur mannigfaltige Umsetzungen gefunden. In einem Blatt von 1943, das in die Serie *Jazz* (1947) eingehen sollte, reduziert Henri Matisse in der Technik farbiger Papiercollagen (der sogenannten ‚papiers découpés‘) den Sturz des Helden auf die schwarze, im tiefblauen Raum zwischen gelben Sternen schwebende Gestalt. In demselben Jahr brachte Louis Aragon eine mit Lithographien von Matisse illustrierte Ausgabe von Baudelaires *Les Fleurs du mal* zum Druck. Matisse wählte für Baudelaires Gedicht *Les Plaintes d'un Icare* eine Ansicht des Helden, die das Antlitz in scharfem Profil zeigt.⁶ Im Kontext von Djaigilews Pariser ‚Ballets

⁴ Eine einlässliche, die mit dem Geographen Abraham Ortelius unternommene Italienreise einbeziehende Untersuchung gibt Karl Kilinski II: Brueghel on Icarus: Inversions of the Fall, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 91–114. Das Problem der Gattung diskutiert Lyckle de Vries: Bruegel's Fall of Icarus: Ovid or Solomon?, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 30, 2003, S. 4–18 (der Autor versucht eine vielleicht nicht restlos überzeugende Deutung des Sujets im Kontext von Eccl. 11,4–6).

⁵ Vgl. grundsätzlich Michèle Dancourt: Dédale et Icare. Métamorphose d'un mythe, Paris 2002; Erich Unglaub: Steigen und Stürzen. Der Mythos von Ikarus, Bern 2001; Bernhard Greiner: Der Ikarus-Mythos in Literatur und bildender Kunst, in: Michigan Germanic Studies 8, 1982, S. 51–126. Zur frühneuzeitlichen Aufnahme vgl. Achim Aurnhammer: Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit, in: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin 2005, S. 139–164.

⁶ Im Jahr 1946 erschien *Vingt-trois lithographies de Henri Matisse pour illustrer „Les Fleurs du Mal“ présentées par Aragon*. Im Jahr darauf folgte eine weitere Ausgabe. Vgl. Kathryn Brown: Matisse's Poets. Critical Performance in the Artist's Book, New York 2017, Abb. 6.8 und 6.9.

russes‘ stattete Pablo Picasso 1935 das Ballett *Icare* von Serge Lifar mit einem Bühnenbild aus, das den grau verschatteten Körper des Ikarus mit an moderne Gleitschirme erinnernden weißen Flügeln abbildet. Im Jahr 1957 folgte das surreale, das Geschehen kubistisch vereinfachende Wandgemälde für den Neubau des Gebäudes der UNESCO in Paris.

Trotz der außerordentlichen Fülle zeitgenössischer Stoffadaptionen, für die die angeführten Beispiele als Beleg genügen mögen, mag es dennoch überraschen, dass eine ganze Reihe von Dichtern, in zeitlich rascher Folge, Pieter Brueghels Gemälde zum Ausgangspunkt lyrischer Entwicklungen gemacht haben, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: Im Folgenden möchte ich einen Blick auf Werke von W. H. Auden, Stephan Hermlin, Michael Hamburger und William Carlos Williams werfen. Von einer gegenseitigen Beeinflussung oder auch nur Bezugnahme kann, soweit ich sehe, nicht eigentlich die Rede sein. In der Form ekphrastischer Inszenierungen, deren Tektonik inkommensurable Sinnräume entwirft, interpretieren die Gedichte ein Werk, dessen bedeutungsvolle Offenheit zum Spiel der Zeichen geradezu aufzufordern scheint.

Die Referenz auf das Gemälde des flämischen Meisters machen die genannten Autoren, wenn auch in unterschiedlicher Weise, bereits im Titel ihrer Dichtungen deutlich. W. H. Auden verweist mit dem Gedicht „Musée des Beaux Arts“ (entst. 1938, publ. 1950) auf den Aufbewahrungsort des Gemäldes, ohne dass der Leser schon über die Identität des Bildes aufgeklärt würde. Stephan Hermlin und William Carlos Williams verwenden mit „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ und „Landscape with the Fall of Icarus“ den gebräuchlichen, nicht vom Maler stammenden Bildtitel des Brueghel’schen Werks. Michael Hamburger schließlich markiert im Titel „Lines on Brueghel’s ‚Icarus‘“ lehrbuchhaft präzise das Genre einer lyrischen Bildbetrachtung.

Auden (1907–1973) schrieb „Musée des Beaux Arts“ während eines Aufenthalts in Brüssel im Dezember 1938 als eines der letzten Gedichte vor der Übersiedlung in die USA.⁷ Zeitlich und thematisch reiht es sich in eine Serie mit dem Sonett „Brussels in Winter“ und dem Gedicht „Gare du Midi“. Vergleichbar mit den groß angelegten Werken *The Sea and the Mirror* (1942/1944) und *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue* (1947/1948), überblendet Auden in „Musée des Beaux Arts“ Formen frühneuzeitlicher Sinnwahrnehmung mit einer modernen, scheinbar unbefangenen Sicht auf das von Brueghel präsentierte Geschehen. Die beiden ersten Strophen des unregelmäßig freirhythmischen Werks durchspielen die Themen des

⁷ Vgl. Erich Unglaub: Steigen und Fallen (Anm. 5), S. 77–78 (mit Beziehung auf Bertolt Brechts Deutung des Ikarus-Motivs). Zum Brecht-Kontext vgl. Tom Kuhn: Brecht reads Bruegel: *Verfremdung*, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, in: Monatshefte 105, 2013, S. 101–122; Arthur F. Kinney: Auden, Bruegel, and „Musée des Beaux Arts“, in: College English 24, 1963, S. 529–531, bezieht Audens Bildmotive auf mehrere Gemälde Brueghels. Zur Wirkung Brueghels in der modernen Lyrik seit Baudelaire vgl. die Hinweise von Donald B. Burness: Pieter Bruegel: Painter for Poets, in: Art Journal 32, 1972/1973, S. 157–162, zu Auden vgl. ebd., S. 157–159.

Leidens und des Martyriums im Blick auf altmeisterliche Inszenierungen dieser Topoi: „About suffering they were never wrong, / The Old Masters“. Die zeitliche Koinzidenz entgegengesetzter Lebenslagen lässt ‚Wirklichkeit‘ als Kristallisation sehr individueller und individuell erfahrener Empfindungen, Wünsche, Begehungen und Handlungen erscheinen, die für andere Individuen belanglos, nicht vermittelbar, ja, gänzlich inexistent sind. Brueghels Sturz des Ikarus ist das Modell der Unmöglichkeit des Mitleids. Was bleibt, ist der vom Künstler inszenierte schöne Schein einer Landschaft, die eine Harmonie jenseits der „human position“ suggeriert. Der Sinn des Gleichgültigen, Gemächlich-Gewöhnlichen belebt eine Landschaft, in der der Schmerzensschrei des Helden gerade verstummt ist: „how everything turns away / Quite leisurely from the disaster“. Obwohl der Sturz des Ikarus bemerkt worden sein muss – ein Ereignis, „Something amazing, a boy falling out of the sky,“ –, so verliert er sich noch im Augenblick des Falls – so als ob nichts gewesen wäre. Was bleibt, ist der von der Sonne erzeugte exquisite Farbklang von Weiß (die Beine des Helden) und Grün (das Meer) angesichts der Unabwendbarkeit der Ereignisse. Die ‚Wirklichkeit‘, so scheint die sarkastische Botschaft des Gedichts zu lauten, ist trotz aller Kalamitäten im schönen Schein gerechtfertigt.

Stephan Hermlin (1915–1997)⁸ unterhielt in den dreißiger und vierziger Jahren enge Kontakte zum Pariser Kreis der Surrealisten.⁹ 1952 erschien seine Übersetzung von Louis Aragons Roman *Les beaux quartiers* (1936), dem zweiten Band aus dem Zyklus *Le monde réel*. Unter den Lyrikern ist neben Guillaume Apollinaire (1880–1918),¹⁰ der surreal-assoziative Sinnkaskaden in balladeske Formen brachte, vor allem Paul Éluard (1895–1952) für Hermlins frühes lyrisches Schaffen bestimmend geworden. Eine erste Auswahl von Éluards *Gedichten* in der Übersetzung Hermlins erschien 1947 zeitgleich im Oberbadischen Verlag in Singen und im Berliner Verlag Volk und Welt. Dort folgte 1949 der Band *Politische Gedichte*. In engem zeitlichen Kontext zu den Übersetzungen Éluards publizierte Hermlin 1946, wiederum im Oberbadischen Verlag in Singen, seinen eigenen Gedichtband *Die Straßen der Furcht*. Das in fünf Abschnitte gegliederte Werk enthält nicht weniger als drei Ikarus-Gedichte. Das erste, „Der Flug des Ikarus“, beschließt den ersten Abschnitt, der den Titel des gesamten Bandes, *Die Straßen der Furcht*, aufnimmt. Autobiographische Reminiszenzen wie in dem, im selben Abschnitt enthaltenen, politischen Gedicht „Nike von Samothrake (*Louvre, Paris 1942*)“, scheinen ebenso auf wie literarische Bezugnahmen in den „Variationen über zwei Themen des Paul Verlaine“. Quasi-musikalische Ausdrucksformen erproben das Franz Schuberts

⁸ Zu Hermlins Exildichtung vgl. Heinrich Detering: „Die Stimme im Dornbusch“. Jüdische Motive und Traditionen in den Exilgedichten Stephan Hermlins, in: Itta Shedletzky/Hans Otto Horch (Hg.): *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur* (Conditio Judaica 5), Tübingen 1983, S. 253–269.

⁹ Zum Ikarus-Motiv bei André Breton vgl. Erich Unglaub: Steigen und Stürzen (Anm. 5), S. 66 und S. 79, bzgl. Bretons Collage *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*.

¹⁰ Vgl. Adrian Hicken: Apollinaire, Cubism and Orphism, Ashgate 2017.

Streichquartett evozierende Gedicht „Der Tod und das Mädchen“ und „La Valse grise“.

Während „Nike von Samothrake“, „Der Tod und das Mädchen“ und „Pygmalion“ die Sonettform variieren, experimentiert Hermlin in dem hermetischen Gedicht „Der Flug des Ikarus“ mit einer aus vier Versen bestehenden, durch daktylische Fünfheber mit Kreuzreim rhythmisierten Strophe, die „erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts“,¹¹ bei Gundolf und Rilke, aufgekommen war. Aufgrund der räumlichen Nähe zu den anderen Gedichten der Abteilung ist anzunehmen, dass es das früheste, vielleicht 1942 entstandene Ikarus-Gedicht Hermlins ist. Die „Ballade vom Gefährten Ikarus“, das fünfte Stück der Abteilung „Zwölf Balladen“, ist datiert auf das Jahr 1944; es handelt sich um ein Schlüsselgedicht, „Dem Gedächtnis meines Bruders Alfred, der den Fliegertod starb“,¹² zugeeignet. Alfred Leder, Hermlins Bruder, war als Mitglied der britischen Royal Air Force bei einem Übungsflug in Kanada 1943 ums Leben gekommen. Die Ballade nimmt das Metrum von „Der Flug des Ikarus“ auf; es erzeugt eine Stimmung, die in quasi-musikalischen Modulationen – sehr schön etwa in dem approximativen Reim „Gesträuch“ – „Geräusch“ vernehmbar – an Verlaines Kunst der Nuancierung ebenso erinnert wie an Guillaume Apollinaires Verarbeitung des Ikarus-Mythologems.¹³ Blicken wir daher kurz auf Apollinaire.

Der Dichter der Sammlung *Alcools* entfaltet in dem Gedicht „L’Ignorance“ thematische Akzente der Daedalus-Ikarus-Erzählung. Das Werk ist ein Mikro-Drama, das mit dem Personal Ikarus, Viehhirt und Schiffsleute Brueghel-Reminiszenzen weckt. In ekstatischer Anrufung der Sonne bittet Ikarus um Vergebung für seine waghalsige Tat. Mitunter gleicht der exquisite Wortschatz einer Parodie der Diktion Verlaines und der Dichter des Parnasse:

Et j’ai pris mon essor vers ta face splendide
Les horizons terrestres se sont étalés
Des déserts de Libye aux palus méotides
Et des sources du Nil aux brumes de Thulé.

Soleil, je viens caresser ta face splendide
Et veux fixer ta flamme unique, aveuglement.
Icare étant céleste et plus divin qu’Alcide
Et son bûcher sera ton éblouissement.

Der Viehhirt ist erstaunt über das Wunder des stürzenden „länglichen Gottes“ („un dieu oblong“) und bittet darum, wenn es sich um einen „sterbenden Gott“ handele, dass er „woanders“ („ailleurs“) herabstürzen möge. In demselben enthusiastischen Ton wie zuvor reflektiert Ikarus im freien Fall dann über seine „Un-

¹¹ Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, München/Wien 1980, S. 295.

¹² Stephan Hermlin: Die Straßen der Furcht, Singen [1946], S. 58.

¹³ Zum Ikarus-Motiv im Symbolismus vgl. Charles Maingon: Emile Verhaeren critique d’art, Paris 1984 (chapitre III: Brueghel ou la vision cosmique).

wissenheit“ – zu glauben, sein Körper sei ebenso „göttlich“ wie der „kreisrunde gute Gott“ („Dieu circulaire et bon“), dessen Blendung ihn nun verzehrt. Die Schiffsleute ihrerseits kommentieren das Ereignis im Tone nüchternen Lakonismus'. Der ‚nackte Gott mit leeren Händen‘ werde wie ein Ertrunkener auf einer Insel im Anblick der Sonne verfaulen, während die zwei herrenlosen Flügel im Luftraum Ioniens umherflattern („feuillolent“¹⁴):

Un dieu choit dans la mer, un dieu nu, les mains vides
 Au semblant des noyés il ira sur une île
 Pourrir face tournée vers le soleil splendide.
 Deux ailes feuillolent sous le ciel d'Ionie.

Die Verlorenheit des Individuums („je“, „moi“) im kosmischen Kontinuum symbolisiert Apollinaire in dem Pablo Picasso gewidmeten Gedichtzyklus „Les Fiançailles“ aus der Sammlung *Alcools*;¹⁵ wie magische Reliquien verwandeln sich die auszusprechenden Wörter in Sterne, so wie die Augen wie Sonnen in Sternennebeln blinken, zu denen sich „ein Ikarus“ aufschwingt. Die Auslöschung des einzelnen Ichs ist gerade nicht das erhoffte „Ende der Welt“; Individuum und Kosmos sind grundsätzlich gespalten:

Je n'ai plus même pitié de moi
 Et ne puis exprimer mon tourment de silence
 Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles
 Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux
 Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses
 Qu'ai-je fait aux bêtes théologiques de l'intelligence
 Jadis les morts sont revenus pour m'adorer
 Et j'espérais la fin du monde
 Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan¹⁶

Die Sternenschrift – prominentes Thema seit den astrologischen Spekulationen des 17. Jahrhunderts – ist nicht mehr lesbar; der Träger ihrer Semantik verglüht inmitten der Sternennebel, während das Universum in namenloser Stille verharrt. Die Rolle des Ikarus kehrt sich angesichts zweier Sonnen ins Absurde. – Auf ganz andere Weise verfuhr Apollinaire in dem Gedicht „L'Avion“. Es verherrlicht im Kontext futuristischer Technikphantasien den zu späten Ehren gekommenen französischen Flugzeugpionier Clément Ader (1841–1925).¹⁷ Das um 1910 entstandene

¹⁴ ‚Feuilloler‘ ist ein nur von Apollinaire verwendetes Hapaxlegomenon.

¹⁵ Vgl. Peter Read: Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973, Paris 1995; Francis J. Carmody: The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901–1914, Berkeley 1963, bezieht hermetische Hintergründe (v.a. den ps.-hermetischen ‚Poimandres‘) in der Lyrik Apollinaires ein.

¹⁶ Guillaume Apollinaire: Œuvres complètes, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris 1966, S. 130.

¹⁷ Zu Apollinaires Gedicht vgl. Felix Philipp Ingold: Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur, Basel/Stuttgart 1978, S. 193–195. Vgl. ebd., S. 349–350 bzgl. Apollinaires Dichtung „Zone“ (1912).

Werk erschien zuerst 1947 in André Billys Apollinaire-Biographie. Apollinares Enthusiasmus der Luftfahrt ist in seinem Werk vielfach präsent und zeigt sich auch in der postum publizierten Sammlung *Poèmes à Lou*. Die Widmungsträgerin ist Louise de Coligny-Châtillon, eine der ersten Pilotinnen der Fluggeschichte. Apollinaire hatte sie im September 1914 in Saint-Jean-Cap-Ferrat kennengelernt. Das von Ader erfundene „zarte Wort“ „l’avion“ wird – im Gegensatz zu dem an ‚deutsche Wortlänge‘ (so der Dichter) erinnernden, damals nicht ungebräuchlichen Terminus ‚l’aéroplane‘ – zur modernen Chiffre einer dem Balladenstil François Villons angehörenden Kunstform: „Cette douce parole eût enchanté Villon, / Les poètes prochains la mettront dans leurs rimes.“ In sprachmagischer Arabeske wird das Flugzeug zum Symbol einer unendlichen Befreiung:

L’avion ! l’avion ! qu’il monte dans les airs,
Qu’il plane sur les monts, qu’il traverse les mers,
Qu’il aille regarder le soleil comme Icare

Et que plus loin encore un avion s’égare
Et trace dans l’éther un éternel sillon
Mais gardons-lui le nom suave d’avion
Car du magique mot les cinq lettres habiles
Eurent cette vertu d’ouvrir les ciels mobiles.

Hermelin amalгамиert in seiner Ballade Verlaine- und Apollinaire-Akzente, wenn er mit – futuristischer Lyrik analogen – Attributen der modernen Luftfahrt („Maschine“, „Hebel“, „Gestänge“) zunächst die Verlaine’schen Modulationen antönt, um dann im Modus ekstatischer Anrufung des mythischen Helden Ikarus das Motiv der Befreiung aufscheinen zu lassen:

Rosen versteinerten grün im Schreien der Pfauen
Durch die schwierigen Türen taute Musik
Aus dem Zwielflicht grüßte beginnendes Grauen
Vogelflüge darin ich fahl mich verstieg

Maß schon da deiner Wimper Unschuld Maschine
Hebel Gestänge im äschernen Hause der Nacht?
Zärtliches schmales Gespenst auf verdunkelter Bühne
Unsrer Verzweiflung das süß die Ängste bewacht

[...]

Ikarus! Warte auf uns! Im Gestirne zu heilen
Hebt uns die steuernde Hand wo die Höhe befreit
Feuriger Regen in dem wir lächelnd verweilen
Auf dem erfüllten Gelände Unendlichkeit ...

Hermelin integriert traumhafte Elemente des Bewusstseins, das die ‚Landschaft‘ zum surrealen Raum umschafft; das Bewusstsein ist der Ort, in dem sich der Sturz zum ewigen ‚Verweilen‘ in der „Unendlichkeit“ verkehrt: im „erfüllten Gelände“, das – nicht zufällig selbst in der Rhythmisierung – Paul Éluards Imagination der Elemente im Sinne Gaston Bachelards aufruft. So hatte René Passeron 1946 in der

Zeitschrift *Arts Lettres* den Ikarus-Mythos im Werk des französischen Dichters interpretiert. In dem Gedicht „Les Gertrude Hoffmann Girls“ der Sammlung *Capitale de la Douleur* (1926) etwa wird der Tanz zur surrealen Arabeske, in die sich der Stürzende verliert:

Vos danses sont le gouffre effrayant de mes songes
Et je tombe et ma chute éternise ma vie,
L'espace sous vos pieds est de plus en plus vaste,
Merveilles, vous dansez sur les sources du ciel.¹⁸

Von dieser Diktion hebt sich das ekphrastische Sonett „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ deutlich ab. Es ist das erste der „Vier Gedichte nach Pieter Breughel“, gefolgt von den Sonetten „Der ungetreue Hirt“, „Der düstere Tag“ und dem Gedicht „Die Treulosigkeit der Welt“, in dem Hermlin mit hexametrischer Form experimentiert. In abermaliger Verwandlung erscheint Ikarus kaum erkennbar eingesenkt in „die äußere Welt“, die den „Augen“ „in sich ewig genügender Weite gefällt“. Das Sonett nimmt einzelne Bild-Reminiszenzen auf, die sich zu einem unvollständigen Mosaik zusammensetzen: Der auf seine Arbeit „sinnende Bauer“ und sein „Pflug“, „der vergessene Leichnam im Busch“, das Schiffs-„Segel“, das sich „heftig-schön“ „zur Welle“ stimmt, sind Elemente, die Aspekte des Brueghel'schen Gemäldes vergegenwärtigen. Darin eingelassen ist im auffallend doppelten Enjambement, das zugleich zweites Quartett und erstes Terzett miteinander verklammert, die rhetorische Frage: „Verschweigt // Uns der bereitete Tag denn gar nichts vor Meer / Und fernwogender Stadt?“ Was das Bild beinahe ‚verschweigt‘, ist das eigentliche Sujet: Der Sturz des Ikarus. „Ist niemand der / Ikarus dich bejammert?“, fragt das Gedicht. Durchaus vergleichbar mit dem Ergebnis in Audens Ikarus-Dichtung – „how everything turns away / Quite leisurely from the disaster“ – bleibt auch bei Hermlin eine Landschaft zurück, deren Selbstgenügsamkeit das Ereignis des Sturzes geradezu unterschlägt.

Hermlins Ekphrasis ist übrigens unter den hier zu betrachtenden Dichtungen die einzige, die die Gestalt des Dädalus, als gleichsam witzige Pointe des Plots, integriert: „Dädalus klimmt / Irgendwo im Azur wo er uns leer / Leuchtend-gleichgültig in die Umarmung nimmt“. Offenbar bezieht sich Hermlins Sonett gar nicht auf das authentische Gemälde Brueghels in Brüssel, sondern auf die vermutlich erst nach des Malers Tod angefertigte Kopie aus der Sammlung des niederländisch-belgischen Ehepaars van Buuren. Das vermutlich in den 1590er Jahren entstandene Gemälde wurde zuerst 1935 aufgefunden und in der damals in Paris befindlichen Sammlung gezeigt. Hermlin muss es bei seinen Aufenthalten dort gesehen haben, bevor es über die USA nach dem Krieg in das private Brüsseler Museum van Buuren gelangte. Die Beschreibung, die das Gedicht von Dädalus gibt, ist präzise. Der Held schwebt mit leeren Flügeln am oberen Bildrand im blauen

¹⁸ Vgl. René Passeron: Paul Eluard et le mythe d'Icare, in: *Arts Lettres* 7.12, 1946, S. 423–437, hier S. 435.

Firmament. Dass er „uns“, und das soll wohl heißen: den Betrachter, „in die Umarmung nimmt“, trägt zur witzigen Pointe bei. Während der Hirte – auf Brueghels authentischem Gemälde, beziehungslos-sinnend zum Himmel hinaufblickt, aus dem Ikarus soeben gestürzt war, erhält der Blick durch Dädalus' Gegenwart auf der Kopie der Sammlung van Buuren eine dezidiert narrative Konnotation. Die ungewöhnliche Erscheinung des Dädalus, der wie die Travestie eines Albatros mit gravitatischem Flügelschlag vorüberzieht, wird zum eigentlichen Sujet des Bildes. Es ist tatsächlich „niemand“, wie Hermlins Sonett fragend feststellt, der Ikarus „bejammert“.

Michael Hamburgers jüdische Familie emigrierte 1933 von Berlin nach London. Nach dem Kriegsdienst und dem Studium in Oxford war Hamburger seit 1951 zunächst am University College in London tätig. Neben seiner akademischen Tätigkeit trat er insbesondere als Übersetzer Hölderlins, Benns und Celans hervor. Bereits 1946 erschienen Baudelaires *Poèmes en prose* in Hamburgers Übersetzung. Im Jahr 1952 publizierte er seinen ersten Gedichtband, dessen Titel in seiner Schlichtheit an Heines letzte Lyriksammlung erinnert: *Poems 1950–1951*. Das Gedicht „Lines on Brueghel's ‚Icarus‘“ teilt sich in zwei Strophen; bis auf einen (um einen Versfuß verkürzten) Vers liegen fünfhebige Jamben mit Kreuzreim im Sinne des *vers commun* vor. Im Verhältnis zur aufgeladenen Symbolik bei Auden und Hermlin zeichnet sich Hamburgers Gedicht durch eine stärkere Narrativierung des Geschehens in der Form der Satire aus. Nach skizzenhaften Kurzporträts des Feldbauern und des Fischers gleich im ersten Vers, die durch semantische Repetition den gewöhnlichen Lauf der Dinge ins Bild setzen („The ploughman ploughs, the fisherman dreams of fish“), wird das in professioneller, privater und erotischer Beziehung lockere Leben des Seemanns anekdotisch-detailreich ausgeführt. Der schönen Metapher einer ‚Welt aus Netzen‘ („a world of ropes“), die den Alltag des Seemanns bezeichnet, korrespondieren jene fieberhaften „tangled meditations“, die in ihm pulsieren. Die dreifache Repetition des Wortes „rum“ („Past rum consumed, rum promised, rum potential“) steht ganz im gattungstypischen Horizont einer satirischen Kritik der Sitten. Der Totaleindruck der Landschaft („a sheepish present“) wird aus der Sicht der Schafe gegeben: „the essential, / Illimitable juiciness of things“. Dieser „Saftigkeit“ entspricht das begrenzte Farbenspektrum: „Greens, yellows, browns are what they see.“ Das Gedicht imaginiert den Augenblick *vor* dem Fall: Der Schäfer starrt unsicher nach oben, weil er so etwas wie einen Flügelschlag, vielleicht den eines Adlers, gehört zu haben glaubt. Hamburger hatte also wohl das authentische Gemälde vor Augen. Der Blick an das Firmament richtet sich nicht auf den Dädalus der Kopie, sondern auf den – inzwischen gestürzten – Ikarus. Das Gedicht nimmt die Imagination einer ‚vergangenen Gegenwart‘ ins Bild hinein. Damit beginnt die zweite Strophe: Es ist „zu spät“ („Too late“). Eine verhalten christliche Deutung des Ikarus-Mythologems im Sinne eines Engelsturzes enthält auch die Begründung; Ikarus stürzt („The angel, Icarus, for ever failed“), weil er in seiner

Hybris die herrschende Naturordnung missachtete. Der Versuch, von neuem zu steigen, scheitert; der Held ist zu weit von seinen „Halbbrüdern“ an der Küste entfernt. „Kaum zu begreifen“, endet er im Tod durch Ertrinken: „Too far from his half-brothers on the shore, / Hardly conceivable, is left to drown.“

Gleichwie ein Echo klingt der letzte Vers in die Ekphrasis hinüber, die William Carlos Williams (1883–1963) in seinem späten Gedichtband *Pictures from Brueghel and other poems* (1962) entfaltet hat.¹⁹ Das zweite Gedicht trägt den Titel „Landscape with the Fall of Icarus“ und endet mit der Strophe:

[...]

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

Williams wuchs in Rutherford im Bundesstaat New Jersey auf, erhielt seine Schulbildung aber zum Teil in Genf und Paris. Während seines Studiums an der University of Pennsylvania lernte er Ezra Pound kennen. Von 1924 bis zu seinem Tod war er als Kinderarzt an einer Klinik tätig. Seine Mutter, eine französischstämmige Puerto-Ricanerin, war eine ausgebildete Malerin und begünstigte die Affinität ihres Sohnes zur Malerei. Williams' Dichtung seit den 1920er Jahren ist in engem Zusammenhang mit der Bewegung des Präzisionismus zu sehen, in dem sich kubistische und futuristische Formprinzipien zu einer ‚realistischen‘, auch an der Photographie (Man Ray) orientierten Tektonik verbanden. Dieser Tektonik entspricht Williams' Erfindung der „Poetik des triadischen Verses“ („Triadic-line poetry“). Eine musikalische Rhythmisierung des Körpers im Raum, wie sie Oskar Schlemmer im ‚Triadischen Ballett‘ (1922) angestrebt hatte, wirkt sich in Williams' Gedichten in der Gestaltung eines rhythmischen Gesamtaufbaus aus, innerhalb dessen die zu Triaden zusammengeschlossenen Verse durch häufige Enjambements zusammengefügt sind. Die scheinbar der Alltagssprache entnommenen, einem sachlichen Bericht über den Sturz des Ikarus angenäherten Sätze suggerieren durch diese lyrische Technik den Eindruck des Unausweichlichen. Gelangte man im Falle von Michael Hamburgers Ekphrasis zu der Frage, wie es möglich war, dass das Ereignis unbemerkt sich hatte ereignen können („hardly conceivable“), so markiert Williams' Gedicht gerade umgekehrt die Bedeutungslosigkeit der Zeichen: „unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed“.

¹⁹ Zu dieser Gedichtsammlung vgl. Joel Conarroe: The Measured Dance: Williams' „Pictures From Brueghel“, in: *Journal of Modern Literature* 1, 1971, S. 565–577; Conarroe (S. 572) macht es wahrscheinlich, dass Williams seine Kenntnis von Brueghels Werk aus folgendem Werk bezogen hatte: Thomas Craven: *A Treasury of Art Masterpieces, From the Renaissance to the Present Day*, New York 1939. Bei dem Ikarus-Gemälde Brueghels handelt es sich um die Version der *Musées des Beaux Arts* in Brüssel. – Vgl. auch Mary Ann Caws: A Double Reading by Design: Breughel, Auden, and Williams, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, 1983, S. 323–330 (unter Einbezug weiterer Gedichte aus Williams' *Pictures from Brueghel*).

Brueghels Gemälde vom Sturz des Ikarus regte in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum zu sehr unterschiedlichen lyrischen Entfaltungen des Mythos an. Dem gewollt unverantwortlichen Sarkasmus bei Auden steht Michael Hamburgers Versuch gegenüber, die Zeichen des Sturzes mit den konventionellen Mitteln der Satire moralisch zu deuten. Im Falle von William Carlos Williams führt die auf die Dichtung übertragene präzisionistische Technik zu einer Entsubjektivierung des Ereignisses, dessen Tektonik Gestaltungsmomente David Hockneys und George Segals vorwegzunehmen scheint. Das ungewöhnliche Ereignis verwandelt sich in ein alltägliches Geschehen, das in seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit den Charakter des Einzigartigen annimmt. Stephan Hermlin wiederum bietet Interpretationsangebote, die die in der Auseinandersetzung mit Verlaine, Apollinaire und Éluard gewonnenen lyrischen Strukturmerkmale in sehr unterschiedlicher Weise umsetzen. In der Ökonomie des Sonetts gewinnt die Bildbetrachtung eine Form, die den Leser/Betrachter mit ins Bild nimmt. Die „Ballade vom Gefährten Ikarus“ hinwiederum aktualisiert das Ereignis vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeiten des Maschinenzeitalters. Aus Apollinaires Hymnus auf den Flugpionier Clément Ader wird im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs ein lyrisches Denkmal, das den libertinen Lakonismus des Villon'schen Balladentons in die Vision einer existentiellen Befreiung übersetzt.

*Text-Anhang*²⁰

1. W. H. Auden: Musée des Beaux Arts (1938)

About suffering they were never wrong,
 The Old Masters: how well they understood
 Its human position; how it takes place
 While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;

 How, when the aged are reverently, passionately waiting
 For the miraculous birth, there always must be
 Children who did not specially want it to happen, skating
 On a pond at the edge of the wood:
 They never forgot
 That even the dreadful martyrdom must run its course
 Anyhow in a corner, some untidy spot

²⁰ Nachweise: 1. W. H. Auden: *Collected Poems*, hg. von Edward Mendelson, London 1976, S. 179. – 2. und 3. Stephan Hermlin: *Die Straßen der Furcht*, Singen 1946, S. 45 und S. 58–59. – 4. und 5. Guillaume Apollinaire: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris 1966, S. 565–566 („L'Avion“, entstanden 1910, zuerst in: André Billy: *Guillaume Apollinaire*, Paris 1947) und S. 312–313 („L'Ignorance“, zuerst in: *Revue Franco-Wallone*, n° 3, Juli 1914, postum dann in: *Guillaume Apollinaire: Il y a*, hg. von Jean Royère, Paris 1925). – 6. Michael Hamburger: *Collected Poems 1941–1994*, London 1995, S. 31–31. – 7. William Carlos Williams: *Collected Poems*, hg. von Christopher MacGowan, Bd. 2: 1939–1962, London 1991, S. 385–386.

Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

2. Stephan Hermlin: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus

Augen denen immer die äußere Welt
Fern und kühl mit dem Gestirn so fahl
Über der sanften See mannigfach und fatal
In sich ewig genügender Weite gefällt:

Gruß euch! Eurem unendlichen Aufschlag geneigt
Stellt auch der sinnende Bauer den Fuß zum Pflug
Und der vergessene Leichnam im Busch ist vom Flug
Unsichtbarer Tauben beschattet. Verschweigt

Uns der bereitete Tag denn gar nichts vor Meer
Und fernwogender Stadt? Auch das Segel stimmt
Heftig-schön sich zur Weite. Ist niemand der

Ikarus dich bejammert? Dädalus klimmt
Irgendwo im Azur wo er uns leer
Leuchtend-gleichgültig in die Umarmung nimmt.

3. Stephan Hermlin: Ballade vom Gefährten Ikarus

Dem Gedächtnis meines Bruders
Alfred, der den Fliegertod starb.

Rosen versteinerten grün im Schreien der Pfauen
Durch die schwierigen Türen taute Musik
Aus dem Zwielflicht grüßte beginnendes Grauen
Vogelflüge darin ich fahl mich verstieg

Maß schon da deiner Wimper Unschuld Maschine
Hebel Gestänge im äschernen Hause der Nacht?
Zärtliches schmales Gespenst auf verdunkelter Bühne
Unsrer Verzweiflung das süß die Ängste bewacht

Süß unsre Ängste süß unsre letzte Verweisung
Hold war die See dir Hold noch entblätterter Baum
In deinen Brauen schmolz eine Sonne Vereisung
Ruhete die Rache und schlief der bezauberte Raum

Dämmer vor Nacht O geruhsam tönende Flöte
 In der Gewitter farbig entflammtem Gesträuch
 Wie schlief ich sanft in die unaussagbare Röte
 Heidnischen Morgens in der Stille Geräusch

Ikarus! Wohin ist deine Stimme gegangen?
 Wandert sie klagend in meines Bluts Labyrinth?
 Als wir von falschem Träume lügend umfängen
 Endlich erwachten weinte ferne ein Kind

Strauchelnder Fuß stand bestürzt auf sterbenden Blüten
 Die gleich Niobes Tränen versehrte das Wachs
 Wird der Archipelagus dein Sterben behüten?
 Küßt dich im klirrenden Fjord der weißzahnige Lachs?

Weißt du noch Ikarus ... Aus dem verbrannten Getriebe
 Ging unsre Scham unser Schweigen in donnernde Flut
 Warum sagtest du mir nicht daß ich dich liebe?
 Wo verlangt nach mir nun dein beruhigtes Blut?

Ikarus! Warte auf uns! In entflammender Schwinge
 Trugst du den Wind des Erinnerns in unser Gebiet!
 Grüße uns Stürzender aus dem entferntesten Ringe
 Hold unserm Auge das aus den ebenen flieht!

Ikarus! Warte auf uns! Im Gestirne zu heilen
 Hebt uns die steuernde Hand wo die Höhe befreit
 Feuiger Regen in dem wir lächelnd verweilen
 Auf dem erfüllten Gelände Unendlichkeit ...

4. Guillaume Apollinaire: L'Avion

Français, qu'avez-vous fait d'Ader l'aérien ?
 Il lui restait un mot, il n'en reste plus rien.

Quand il eut assemblé les membres de l'ascèse
 Comme ils étaient sans nom dans la langue française
 Ader devint poète et nomma l'avion.

O peuple de Paris, vous, Marseille et Lyon,
 Vous tous fleuves français, vous françaises montagnes,
 Habitants des cités et vous gens des campagnes,
 L'instrument à voler se nomme l'avion.

Cette douce parole eût enchanté Villon,
 Les poètes prochains la mettront dans leurs rimes.

Non, tes ailes, Ader, n'étaient pas anonymes.
 Lorsque pour les nommer vint le grammairien
 Forger un mot savant sans rien d'aérien,
 Où le sourd hiatus, l'âne qui l'accompagne
 Font ensemble un mot long comme un mot d'Allemagne.

Il fallait un murmure et la voix d'Ariel
 Pour nommer l'instrument qui nous emporte au ciel.
 La plainte de la brise, un oiseau dans l'espace
 Et c'est un mot français qui dans nos bouches passe.

L'avion ! l'avion ! qu'il monte dans les airs,
 Qu'il plane sur les monts, qu'il traverse les mers,
 Qu'il aille regarder le soleil comme Icare

Et que plus loin encore un avion s'égare
 Et trace dans l'éther un éternel sillon
 Mais gardons-lui le nom suave d'avion
 Car du magique mot les cinq lettres habiles
 Eurent cette vertu d'ouvrir les ciels mobiles.

Français, qu'avez-vous fait d'Ader l'aérien ?
 Il lui restait un mot, il n'en reste plus rien.

5. Guillaume Apollinaire: L'Ignorance

ICARE

Soleil, je suis jeune et c'est à cause de toi,
 Mon ombre peut être fauste je l'ai jetée.
 Pardon, je ne fais pas plus d'ombre qu'une étoile
 Je suis le seul qui pense dans l'immensité.

Mon père m'apprit les détours du labyrinthe
 Et la science de la terre et puis mourut
 Et depuis j'ai scruté longtemps la vieille crainte
 Du ciel mobile et me suis nourri d'herbes crues.

Les oracles, c'est vrai, désapprouvaient ce zèle
 Mais nul dieu pour tout dire n'est intervenu
 Et pieux j'ai peiné pour achever les ailes
 Qu'un peu de cire fixe à mes épaules nues.

Et j'ai pris mon essor vers ta face splendide
 Les horizons terrestres se sont étalés
 Des déserts de Libye aux palus méotides
 Et des sources du Nil aux brumes de Thulé.

Soleil, je viens caresser ta face splendide
 Et veux fixer ta flamme unique, aveuglement.
 Icare étant céleste et plus divin qu'Alcide
 Et son bûcher sera ton éblouissement.

UN PATRE

Je vois un dieu oblong flotter sous le soleil,
 Puisse le premier dieu visible s'en aller
 Et si c'était un dieu mourant cette merveille
 Prions qu'il tombe ailleurs que dans notre vallée.

ICARE

Pour éviter la nuit, ta mère incestueuse,
 Dieu circulaire et bon je flotte entre les nues
 Loin de la terre où vient, stellaire et somptueuse,
 La nuit cette inconnue parmi les inconnus.

Et je vivrai par ta chaleur et d'espérance.
 Mais, ton amour, soleil, brûle divinement
 Mon corps qu'être divin voulut mon ignorance
 Et ciel ! Humains ! Je tourne en l'éblouissement.

BATELIERS

Un dieu choit dans la mer, un dieu nu, les mains vides
 Au semblant des noyés il ira sur une île
 Pourrir face tournée vers le soleil splendide.
 Deux ailes feuilloient sous le ciel d'Ionie.

6. Michael Hamburger: Lines on Brueghel's "Icarus"

The ploughman ploughs, the fisherman dreams of fish;
 Aloft, the sailor, through a world of ropes
 Guides tangled meditations, feverish
 With memories of girls forsaken, hopes
 Of brief reunions, new discoveries,
 Past rum consumed, rum promised, rum potential.
 Sheep crop the grass, lift up their heads and gaze
 Into a sheepish present: the essential,
 Illimitable juiciness of things,
 Greens, yellows, browns are what they see.
 Churlish and slow, the shepherd, hearing wings –
 Perhaps an eagle's – gapes uncertainly;

Too late. The worst has happened: lost to man,
 The angel, Icarus, for ever failed,
 Fallen with melted wings when, near the sun
 He scorned the ordering planet, which prevailed
 And, jeering, now slinks off, to rise once more.
 But he – his damaged purpose drags him down –
 Too far from his half-brothers on the shore,
 Hardly conceivable, is left to drown.

7. William Carlos Williams: Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel
 when Icarus fell
 it was spring

a farmer was ploughing
 his field
 the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

„Verantwortlichkeit des Geistes“ vs. Engagement

Die Sartre-Debatte im *Merkur* (1947–1948)

Hanna Klessinger

Als konservativ oder traditionalistisch gilt der 1947 von Hans Paeschke gegründete *Merkur*¹ insbesondere wegen des programmatisch lancierten ‚Geistes‘-Begriffs, wie er auch im Untertitel *deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* anklingt. Gleich im Eröffnungsheft wird er durch Paeschkes Essay *Verantwortlichkeit des Geistes*² eingeführt. Im Vorwort des zehnten Heftes schreiben sich die Herausgeber Paeschke und Joachim Moras die Teilhabe am „geistigen Gespräch in Europa“³ auf die Fahnen. Der *Merkur* ist außerdem ein charakteristisches Beispiel für die konzeptionellen und personellen Kontinuitäten im kulturellen Feld der Nachkriegszeit sowie für die spezifische Spannung zwischen Traditionsbezug und programmatischem Neuanfang.⁴

Die folgende Untersuchung widmet sich den konzeptionell entscheidenden Anfangsjahren des *Merkur* von 1947 bis 1949. Geprüft wird die programmatische Europa-Idee der Herausgeber exemplarisch im Lichte der Debatte um den französischen Existentialisten Jean-Paul Sartre. Als Kultautor der jüngeren Generation und engagierter Intellektueller ist Sartre dem Traditionalismus des *Merkur* spannungsvoll entgegengesetzt. Um zu zeigen, wie der Bezug auf diesen ‚fremden‘ Autor zugleich der eigenen Profilschärfung dient, werde ich ein exemplarisches Rezeptionszeugnis analysieren: Eva Rechels Übersetzung von Sartres kommunistischem Drama *Die schmutzigen Hände*, die in kommentierten Auszügen 1948 im *Merkur* erschien.⁵ In einer Text-Kontext-Interpretation soll der *Merkur*-Begriff der ‚Verantwortlichkeit des Geistes‘ mit dem französisch geprägten des ‚engagements‘ verglichen werden. *Die schmutzigen Hände* stellen eine politische Tat ins Zentrum, deren ‚Heldenhaftigkeit‘ sowohl innerhalb des Dramas selbst als auch im Rezeptionskon-

¹ Laut Detlev Schöttger: Zeitschriften in der Bundesrepublik, in: Horst A. Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte, Bern 1997, S. 249–260, kann der *Merkur* als „einflussreichste, dauerhafteste und mit mehr als 1000 Seiten pro Jahr umfangreichste Zeitschrift der Nachkriegszeit“ (ebd., S. 255) gelten.

² Hans Paeschke: *Verantwortlichkeit des Geistes*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 100–110.

³ Hans Paeschke/Joachim Moras: An unsere Leser, in: *Merkur* 2, 1948, S. 481–484, hier S. 482.

⁴ In meiner 2011 erschienenen Studie zu den Lyrikpublikationen in den ersten zehn Jahrgängen des *Merkur* habe ich – mit Bezug zu Pierre Bourdieus Feldtheorie – zu zeigen versucht, wie eine mittlere Generation unter den Nachkriegslyrikern (die – wie der Herausgeber Hans Paeschke – alle um 1910 geboren wurden) zu ästhetischen Wortführern im *Merkur* avanciert. Vgl. Hanna Klessinger: Bekenntnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift *Merkur* in den Jahren 1947 bis 1956, Göttingen 2011.

⁵ Jean-Paul Sartre: *Schmutzige Hände*, in: *Merkur* 2, 1948, S. 528–553.

text des *Merkur* und seines Geistesbegriffs kritisch reflektiert wird. Um die spezifische Gestaltung und Funktion der Sartre-Rezeption im *Merkur* erörtern zu können, beziehe ich mich auf neuere Ansätze der Kulturtransfer-Forschung.

Unter Kulturtransfer sollen hier nicht nur die Anfänge dieses Ansatzes, markiert durch die grundlegenden Arbeiten von Michel Espagne und Michael Werner,⁶ verstanden werden, sondern auch aktuelle Weiterentwicklungen der Theorie. Vor allem das bisher wenig beachtete Modell des kanadischen Literaturwissenschaftlers Robert Dion⁷ ist insofern weiterführend – vor allem auch für das hier untersuchte Fallbeispiel –, als es die Transfertheorie mit der Intertextualität kombiniert. Es bietet dadurch eine verbesserte Heuristik, um Aneignungsformen differenziert zu untersuchen. Dion schlägt eine Typisierung der Transferzeugnisse vor und unterscheidet vier Formen des intertextuellen Transfers: 1.) „traductions“ [Übersetzungen], 2.) „discours d’accompagnement“ [begleitende Kommentare], 3.) „appropriation créative“ [kreative Aneignung], 4.) „dissemination intertextuelle et interculturelle“ [intertextuelle und interkulturelle Streuung], also eine Form der Hybridisierung der Prätexte im Zielkontext. Diese Formen können, wie zu zeigen sein wird, in unterschiedlicher Kombination – und Intensität – auftreten. Dions Modell erlaubt also, Transferzeugnisse zu klassifizieren, Mischformen oder Hybridisierungen zu erfassen sowie schließlich, die Intensität des intertextuellen Bezugs zu skalieren.

Das „geistige[] Gespräch in Europa“:⁸

Zeugnisse des innereuropäischen Kulturtransfers im *Merkur* sind zunächst zahlreiche Übersetzungen, etwa Auszüge aus aktuellen Werken von André Gide und T. S. Eliot. Flankiert werden die Übersetzungen von Kommentaren (Übersetzeranmerkungen, Kritiken, literarischen und philosophischen Essays), welche die kreativen Aneignungsprozesse im Zielkontext widerspiegeln und die Rezeptionszeugnisse in einen Dialog mit anderen Quellen bringen.

Paeschke konzipierte die ersten Jahrgänge seiner Zeitschrift in der Tradition des „diskutierenden Forums“.⁹ Hierbei orientierte er sich an Vorbildern wie der *Nouvelle*

⁶ Als wegweisend für die Kulturtransferforschung gelten bis heute: Michel Espagne/Michael Werner (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988; sowie Michel Espagne: *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999.

⁷ Robert Dion: *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa 2007. Die Anregung, Dions Modell für die intertextuelle Analyse von Transferzeugnissen heranzuziehen, verdanke ich Louise-Hélène Filion: *Nouvelles perspectives sur l'intertextualité interculturelle: „Théorie de la Référencialité“ et „critique spatiale“*, in: Christiane Sollte-Gresser u. a. (Hg.): *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart 2013, S. 137–150, hier S. 137.

⁸ Paeschke/Moras: *Leser* (Anm. 3), S. 482.

Révue Française:¹⁰ In der dialogischen, oft spannungsreichen Komposition der einzelnen Hefte sollte sich die Situation des intellektuellen Europa spiegeln beziehungsweise dialogisch ausagieren. Dieses Kompositionsprinzip offenbart sich bereits im Gründungsheft, das mit Gotthold Ephraim Lessings aufklärerischer Streitschrift *Über eine Aufgabe im Teutschen Merkur*¹¹ eröffnet und damit das Vorbild von Christoph Martin Wielands Zeitschrift – und die Debattenkultur der Aufklärung – deutlich markiert. Aktuelle Themen wie die atomare Bedrohung, die Rudolf Kassners *Im Hinblick auf die Atombombe*¹² aufwirft, stehen neben jüngerer Dichtung im Banne des Kriegs wie Hans Egon Holthusens Gedicht *Heimkehr*¹³ und Joachim Günthers Kriegstagebuch *Das letzte Jahr*.¹⁴ Den Rahmen zum Lessing-Auftakt schließt dann ein programmatischer Aufsatz des Herausgebers Paeschke mit dem Titel *Verantwortlichkeit des Geistes*.¹⁵

Außerdem diagnostizierte der Schweizer Europavisionär Denis de Rougemont im selben Heft *Die Krankheit Europas* – „Europa sieht schlecht aus; das muß man zugeben“ –,¹⁶ um sogleich in einem transformierten Zitat an seine traditionelle „Sendung in der Welt“¹⁷ zu erinnern:

[U]nd ich fordere Sie auf, es mit mir zu sagen:

Je pense donc j'en suis!

Ich denke, also gehöre ich ihm zu!¹⁸

De Rougemonts Appell spiegelt die treibende Idee des *Merkur* einer *geistigen* Gemeinschaft, die den europäischen Einigungsprozess vorantreiben soll. Die Tendenz, sich dabei an eine ältere Traditionslinie anzuschließen, bestimmt in besonderem Maße die kulturelle, philosophisch-literarische Europa-Idee, die der *Merkur* in seinen frühen Heften lanciert.

Die ersten Hefte evozieren in diesem Kontext wiederholt eine goldene Generation der klassischen Moderne in Europa: Im zweiten Heft erinnert etwa Ernst Robert Curtius in einem Beitrag zu *Hermann Hesse*¹⁹ an ein „höchst lebendiges Europa des Geistes“, das „über alle Politik, aller Politik entgegen“ eine geistige Elite über „persönliche Beziehungen“²⁰ verband. Zu ihr zählt Curtius etwa T. S. Eliot, Rainer

⁹ Karl H. Bohrer: Hans Paeschke und der Merkur. Erinnerung und Gegenwart, in: *Merkur* 45, 1991, S. 991–996, hier S. 994.

¹⁰ Zu diesem Vorbild vgl. ebd.

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Über eine Aufgabe im Teutschen Merkur*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 1–7.

¹² Rudolf Kassner: *Im Hinblick auf die Atombombe*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 7–17.

¹³ Hans E. Holthusen: *Heimkehr*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 26–27.

¹⁴ Joachim Günther: *Das letzte Jahr*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 60–78.

¹⁵ Paeschke: *Verantwortlichkeit* (Anm. 2), S. 100–110.

¹⁶ Denis de Rougemont: *Die Krankheit Europas*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 17–26, hier S. 17.

¹⁷ Ebd., S. 26.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ernst R. Curtius: *Hermann Hesse*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 170–185.

²⁰ Ebd., S. 171.

Maria Rilke, Paul Valéry, Thomas Mann und André Gide.²¹ Diese prominente Liste wird in den ersten Jahrgängen des *Merkur* beständig wiederholt und ergänzt: Paul Valéry, Friedrich Nietzsche, Max Scheler, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner, T. S. Eliot, so lautet die Ahnenreihe in Paeschkes *Epitaph Paul Valéry*,²² ebenfalls im zweiten Heft: „Mit diesen Namen seien einige aus der Reihe derer bezeichnet, die nicht müde wurden, den Prozeß des modernen, überwachen Bewusstseins zu Ende zu denken“,²³ so Paeschke, um in den folgenden Heften mit Rudolf Kassners *Erinnerungen aus Berlin* (Heft 5) und *Paris* (Heft 6) einen Zeitzeugen der europäischen Moderne mit Anekdoten zu Mallarmés legendärem Salon und seiner Bekanntschaft mit André Gide zu Wort kommen zu lassen.

Sowohl in den Beiträgern der Hefte als auch in der verzweigten Korrespondenz, wie sie das in Marbach verwahrte Verlagsarchiv dokumentiert, zeigt sich ein weitverzweigtes Netzwerk europäischer Intellektueller und Künstler einer älteren, für die Herausgeber vorbildhaften Generation, die auch als entscheidende Mittler im Kulturtransfer wirkten.²⁴ Zum Botschafter der europäischen Kulturtradition und zum Mentor des Zeitschriftenunternehmens wurde beispielsweise Ernst Robert Curtius, einst ein prägender universitärer Lehrer von Joachim Moras. Ein Auszug seiner Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* eröffnete programmatisch das vierte Heft des *Merkur*.²⁵ Eine prominente Figur der älteren Generation wie Curtius garantierte symbolisches Kapital, konnte aber auch Kontakte vermitteln, etwa zu T. S. Eliot in England (den er übersetzt hatte und persönlich gut kannte) oder zu André Gide. Durch den Vorabdruck einzelner Kapitel aus Gides Altersroman *Thésée* (1946), in der Übersetzung von Curtius,²⁶ wurde der französische Literaturnobelpreisträger (1947) auch in den Folgejahren zur entscheidenden Identifikationsfigur für den deutsch-französischen Austausch innerhalb der Zeitschrift. Die Auszüge aus *Theseus* dienten auch dazu, in ästhetischer Hinsicht einen europäischen Klassizismus zu aktualisieren, worauf die beigegebenen Anmerkungen des Übersetzers zielen:²⁷ Curtius verweist auf Gides Technik, sein Dichtertum in der griechischen Mythologie zu spiegeln. In diesem Sinne deutet er auch den folgenden Schlusssatz des Romans, den er am Ende seiner Anmerkung bereits zitierend vorwegnimmt, als Vermächtnis des Autors Gide:

²¹ Vgl. ebd., bes. S. 170–171.

²² Hans Paeschke: *Epitaph Paul Valéry*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 270–281.

²³ Ebd., S. 271.

²⁴ Hans-Jürgen Lüsebrink: Der Kulturtransferansatz, in: Sollte-Gresser u. a. (Hg.): *Zwischen Transfer und Vergleich* (Anm. 7), S. 37–50 zählt eine „Prosografie der Übersetzer und anderer kultureller Mittlerfiguren“ (ebd., S. 42) im Kontext von Institutionen und Publikationsorganen zu den Desideraten der Kulturtransfer-Forschung.

²⁵ Ernst R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 481–497.

²⁶ André Gide: *Theseus*, in: *Merkur* 1, 1947, S. 829–842 [Teil I] und *Merkur* 2, 1948, S. 415–425 [Teil II].

²⁷ Gide: *Theseus* (Anm. 26), S. 829, Fußnote 1.

Ich habe die Güter der Erde genossen. Ich freue mich zu denken, daß die Menschen nach mir glücklicher, besser und freier sein und es mir danken werden. Zum Wohl der zukünftigen Menschheit habe ich mein Werk geschaffen. Mein Leben ist vollendet.²⁸

Praktische Netzwerk- und Mittlerarbeit, wie sie die verschwiegene Seite des Archivs dokumentiert, offenbart das folgende Beispiel:

C'est l'esprit du „bon européen“ dans son meilleur sens que nous cherchons, encore une fois, a représenter [sic.] et c'est dans ce but que nos meilleurs esprits comme Ernst Robert Curtius und Rudolf Kassner se sont ralliés a notre tache [sic.].²⁹

Mit diesen Worten bat Paeschke André Gide, den er als „Cher Maître“³⁰ [sic] und als Verkörperung dieses guten Europäers anspricht, bereits 1947 brieflich um die Mitarbeit am *Merkur*. Mit Unterstützung ihrer Mentoren versuchen die Herausgeber in Briefen dieser Art intellektuelle Netzwerke zu reaktivieren, die in die Zwischenkriegszeit und bis in die Jahrhundertwende zurückreichen. Die Vermittlerrolle der älteren Autoren wird deutlich, wenn Paeschke beispielsweise darauf verweist, Curtius habe ihm Gides aktuelle Adresse in der Schweiz übermittelt.³¹

Das symbolische Kapital persönlicher Kontakte innerhalb des Netzwerkes bezeugt auch Paeschkes bekenntnishaftes *Epitaph Paul Valéry*³² im zweiten Heft, in dem er den 1947 verstorbenen Dichter als Vorbild der geistigen Haltung im *Merkur* würdigt:

[Deshalb] kann nur die wachsamste, die skeptische Intelligenz heute die Flamme der Humanität weitergeben. Ihre Träger sind jene, die Valéry (in einem unvergessenen Mahn- und Trostwort, das er mir 1938 schrieb) die ‚bienheureux infortunés‘ ihrer Zeit getauft hat.³³

Auffallend ist die persönliche Beglaubigung, die diese Traditionslinie durch das Briefzitat erhält. Sein Epitaph legte Paeschke übrigens auch der brieflichen Kontaktaufnahme mit Gide bei.³⁴

Betrachtet man die ersten Jahrgänge des *Merkur* unter der Perspektive des Kulturtransfers, so lassen sich zwei Phasen ausmachen: Die ersten neun Hefte dienen der weltanschaulichen und ästhetischen Orientierung; mit dem zehnten Heft, das im April 1948 mit dem Wechsel zur deutschen Verlagsanstalt und dem nun monatlichen Erscheinen zusammenfällt, beginnt eine zweite Phase: Die gewonnene und nun klarer konturierte Haltung wird weiter erprobt. Die Zeitschrift öffnet sich für neue Autoren und Positionen. Hier spielt – in der internationalen, europäischen Perspektive – die Auseinandersetzung mit dem Existentialismus eine entscheidende Rolle.

²⁸ Ebd. Curtius zitiert die Sätze am Ende seiner Anmerkung.

²⁹ Hans Paeschke an André Gide, Briefentwurf o. D. [1947], masch, DLA Marbach.

³⁰ Ebd.

³¹ Hans Paeschke an André Gide, Brief vom 27. November 1947, DLA Marbach.

³² Paeschkes: Epitaph (Anm. 22), S. 270–281.

³³ Ebd., S. 281.

³⁴ Vgl. Hans Paeschke an André Gide (wie Anm. 29).

Fallbeispiel: Sartres Die schmutzigen Hände (1948)

Der Existentialismus gilt zu Recht als philosophische und weltanschauliche Leitvorstellung im ‚europäischen Denken‘ der Nachkriegszeit.³⁵ Kennwörter wie Sein, Zeit, Dasein, Geworfenheit, Sein zum Tode, Unbehaustheit, Angst, Entscheidung beherrschten die intellektuellen Debatten,³⁶ allerdings mit generationsspezifischen Unterschieden; während die jüngere Generation sich in den 1950er Jahren für den französischen Existentialismus begeisterte, der zu einer regelrechten Mode wurde, hielten sich die älteren Autoren – in kritischer Distanz zu einer *littérature engagée* – an die Tradition der deutschen Existenzphilosophie der 1920er Jahre. Die Autoren der mittleren Generation, die in den 1950er Jahren in ihren 40ern waren, haben auch hier eine Zwischen- und Mittlerstellung inne. Die deutsche Existenzphilosophie von Jaspers und Heidegger gehörten – wie die Dichtung Rilkes – zu ihren entscheidenden Bildungserlebnissen, die sie, auch unter Rückgriff auf ihre Verbindungen zur älteren Generation, zu aktuellen Entwicklungen in Beziehung setzten.

Eine aufschlussreiche Konstellation bietet in diesem Zusammenhang das zehnte Heft des *Merkur* vom April 1948: Auf Paeschkes und Moras' editorischen Rechenschaftsbericht *An unsere Leser*³⁷ folgt hier ein Auszug aus Jean-Paul Sartres jüngstem Drama *Die schmutzigen Hände* in der Übersetzung von Eva Rechel.³⁸ Im Kontext der ersten Jahrgänge der Zeitschrift nimmt sich Sartres kommunistisches Drama wie ein Belastungstest ihrer geistigen Haltung aus. Während das Vorwort den *Merkur*-Begriff der Verantwortlichkeit gegen denjenigen des *engagements* in Stellung bringt und sich dabei explizit auf André Gide als Gewährsmann beruft, führt das aktuelle Stück des engagierten Intellektuellen Sartre just eine Auseinandersetzung mit den Aporien des politischen Engagements vor – anhand einer politischen Tat.

³⁵ Obwohl der Erfolg des französischen Existentialismus in der deutschen Nachkriegsliteratur stets betont wird, ist die spezifische Bedeutung Jean-Paul Sartres erstaunlicherweise noch wenig erforscht. Lediglich Mechthild Rahner: „Tout est neuf ici, tout est à recommencer....“. Die Rezeption des französischen Existentialismus im kulturellen Feld Westdeutschlands (1945–1949), Würzburg 1993, beschäftigt sich – mit einem feldtheoretischen Ansatz – eingehender mit der Wirkung des Existentialismus im Feld der deutschen Nachkriegsliteratur. Zu Sartre im *Merkur* finden sich jedoch nur verstreute knappe Hinweise, etwa zur Rezeption des Engagement-Konzepts, vgl. ebd., S. 176–178. Die deutsche Sartre-Rezeption in den Zeitschriften *Die Wandlung* und *Die Quelle* untersucht Jürgen Wertheimer: Une saison en purgatoire. Aspekte der Sartre-Rezeption, in: Gerhard Hay (Hg.): Zur literarischen Situation 1945–49, Kronberg 1977, S. 270–284.

³⁶ Zum Sartre-Kult im Deutschland der frühen Nachkriegszeit vgl. die Erinnerungen des Zeitzeugen Otto Friedrich Bollnow: Französischer Existentialismus, Stuttgart 1965. Jean Améry: Gegenstand – Widerstand. Frankreich in den ersten Nachkriegsjahren, in: ders.: Gestalten und Gestaltungen der westlichen Zivilisation seit Kriegsende, Olten/Freiburg i. Br. 1991, S. 21–66, erinnert sich, wie Sartre im Zuge der „zeitweise beunruhigenden“ (ebd., S. 31) Existentialismus-Mode als „Messias“ (ebd.) verehrt wurde.

³⁷ Paeschke/Moras (Anm. 3), S. 481–484.

³⁸ Sartre: Schmutzige Hände (Anm. 5), S. 528–553.

Um die spannungsvolle Konstellation zwischen Sartres Stück und dem *Merkur* – als signifikantes Beispiel im deutsch-französischen Kulturtransfer – angemessen würdigen zu können, sei zunächst der Publikationskontext genauer betrachtet: Im Vorwort *An unsere Leser* ziehen die Herausgeber im zehnten Heft der Zeitschrift Bilanz, um zugleich den zukünftigen Kurs der nunmehr als Monatsschrift etablierten Zeitschrift zu skizzieren – mit dem erklärten Ziel, „an jedem geistigen Gespräch in Europa“ als klar konturierte Stimme aktiv „teilzunehmen“:³⁹

Indem wir [...] uns weigern, uns (mit dem nun in Frankreich gängig gewordenen Begriff) zu „engagieren“, müßten wir uns im gleichen Augenblick mit dem Vorwurf des „Escapismus“ (wie man heute in England sagt) auseinandersetzen. Es wird in unseren Heften Gelegenheit genug sein, zu begründen, warum wir es als Zeichen eines kräftigeren Verantwortungsgefühls betrachten, wenn man es vorzieht, sich die Entscheidung selber, und das heißt allerdings von Fall zu Fall, vorzubehalten.⁴⁰

Intellektuelle Freiheit des einzelnen wird hier – ganz der Grundhaltung der Merkurischen skeptischen Intelligenz entsprechend – moralisch höher gewertet als das, wie suggeriert wird, indoktrinierte politische Engagement. Mit dem Hinweis auf die je eigene, freie und verantwortlich zu tragende Entscheidung wird gleichzeitig ein Schlüsselbegriff existentialistischer Philosophie aufgerufen und im Folgenden auf seinen existenzphilosophischen ‚Ursprung‘ zurückgeführt, indem er – ohne jeden politischen oder lebenspraktischen Bezug – rein formal als Inbegriff menschlicher Existenz selbst verstanden wird. Dieser Standpunkt wird in signifikanter Weise unter Rückgriff auf den Ahnherren André Gide profiliert:

Warum wir mit André Gide meinen, daß „schon viel gewonnen wäre, wenn man die Jugend davon überzeugte, daß sie sich im Grunde aus einem Gehenlassen und aus Trägheit engagiert ... wenn man sie überzeugte, daß es nicht darum geht, dies zu sein oder das, sondern – zu sein.“⁴¹

Das Vorwort des Heftes, in dem der Sartre-Abdruck folgt, bietet sogleich eine signifikante Hybridisierung [bzw. *dissémination*] existentialistischer Begriffe: Der Existenz-Begriff, der bei Sartre als humanistischer Begriff das (politische) Engagement bedingt,⁴² wird mithilfe existenzphilosophisch älterer Traditionen wieder aus diesem Bezug gelöst und als ungebunden ‚reine‘ Existenz vorgestellt. Die Idee eines passiven Engagements „aus Trägheit“ kontrastiert wiederum mit Sartres Idee des

³⁹ Paeschke/Moras: Leser (Anm. 3), S. 482.

⁴⁰ Ebd., S. 483.

⁴¹ Ebd., S. 483–484.

⁴² In seinem wirkmächtigen Vortrag *L'existentialisme est un humanisme*, gehalten am 29. Oktober 1945 in der Pariser *Salle des Centraux*, fasste Sartre seine Philosophie des Existentialismus allgemeinverständlich zusammen, Jean-Paul Sartre: *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1946. Als Humanismus weist Sartre den Existentialismus aus, indem er den Bezug zur menschlichen Praxis betont: „[L]’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait.“ (Ebd., S. 22). Im konkreten Handeln realisiere sich menschliche Freiheit, aber nicht als reine Willkür, sondern als Engagement gegenüber der gesamten Menschheit: „[N]otre responsabilité [...] engage l’humanité entière“ (ebd., S. 26).

Engagements aus Freiheit. Ein Mitläufer, der sich lediglich „aus Trägheit“ engagiert, wäre aus Sartres Perspektive Beispiel einer „mauvaise foi“⁴³ [Unaufrichtigkeit], womit wir – im Kontext des Vorworts noch unausgesprochen – mitten in der Problemkonstellation des Dramas *Die schmutzigen Hände* gelandet sind, in dem ein junger politisch engagierter Intellektueller – je nach Perspektive – als Mitläufer oder als Held erscheint.

*Les mains sales*⁴⁴ ist das umstrittenste und erfolgreichste Stück Sartres. Es hat die unterschiedlichsten, teils widersprechenden Deutungen erfahren. Das siebenaktige Stück spielt im Kreis einer kommunistischen Widerstandsgruppe in dem fiktiven, von deutschen Truppen besetzten osteuropäischen Land Illyrien zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Die Rahmenhandlung spielt in den letzten Kriegswochen 1945, die Binnenhandlung 1943. Im Zentrum des Dramas steht eine Spieler-Gegenspieler-Konstellation, mit der zwei Richtungen kommunistischer Politik einander gegenüberstehen: Der Pragmatiker oder Realpolitiker Hoederer will in einem entscheidenden Moment des Widerstandskampfs mit den faschistischen Regenten und der bürgerlich-nationalen Widerstandspartei Pentagon koalieren – bis zum Sieg der Roten Armee über die deutschen Besatzer. Um dies zu verhindern, will das gegnerische Lager seiner eigenen Partei ihn liquidieren. Den Auftrag zum Mord erhält der junge bürgerliche Intellektuelle Hugo, ein erst kürzlich in die Partei eingetretener Idealist und Ideologe – der zwar prinzipientreu, aber handlungsunfähig ist – bis zu dem Moment, als der vitalistische Hoederer sich für Hugos Frau Jessica zu interessieren beginnt und Hugo ihn letztlich im Affekt (aus Eifersucht) erschießt.

Die um diesen zentralen Konflikt gesetzte Rahmenhandlung spielt nach der Entlassung Hugos aus dem Gefängnis: Die Strategie des getöteten Hoederer ist mittlerweile zur offiziellen Linie der Partei geworden. Hugo soll das politische Motiv seines Mordes widerrufen, hält aber bis zuletzt an seinen Prinzipien fest, woraufhin er seinerseits liquidiert wird, damit aber – je nach Lesart – zugleich seine Tat eigenverantwortlich auf sich nehmen und erstmals aus Freiheit handeln kann.

Der *Merkur* bringt nun die Akte 5 und 6 des siebenaktigen Dramas – und damit den dramatischen Höhepunkt der Binnenhandlung, in der sich Hugos Unentschlossenheit in Gesprächen mit seiner Frau und dem eloquenten Hoederer offenbart und der mit dem tödlichen Schuss endet. Dass es sich beim Abdruck

⁴³ In seinem 1943 erschienenen Hauptwerk *L'Être et le néant* widmet Sartre der „mauvaise foi“ als Flucht vor der menschlichen Freiheit ein ganzes Teilkapitel. Vgl. Jean-Paul Sartre: *L'Être et le néant*, Paris ⁴¹1953, S. 85–111. Berühmt geworden ist das Beispiel eines übereifrigen Kaffeehauskellners, das Sartre zur Illustration einer Flucht in vorgefertigte Rollenmuster anführt (vgl. ebd., S. 98–100).

⁴⁴ Die Uraufführung von *Les mains sales* fand – etwa zeitgleich mit dem Erscheinen der deutschen Teilübersetzung im *Merkur* – am 2. April 1948 am Pariser *Théâtre Antoine* statt. Die deutsche Erstaufführung der Bühnenversion in der Übersetzung von Eva Rechel folgte am 6. November 1948 am Schauspielhaus Zürich in der Regie von Oskar Wälterlin. Die französische Erstaussage erschien im selben Jahr bei Gallimard: Jean-Paul Sartre: *Les mains sales. Pièce en sept tableaux*, Paris 1948.

der Szenen im *Merkur* um eine Aneignung [appropriation] des fremden Textes im Zielkontext handelt, offenbart bereits die *Vorbemerkung*, offenbar aus der Feder der Herausgeber Paeschke und Moras. Dieser begleitende Kommentar [discours d'accompagnement] relativiert sogleich den konkreten politischen Gehalt des Stückes und zieht dafür den Autor selbst heran: „Ein Drama über die Politik mehr denn ein politisches Drama“, so kennzeichnet der Autor selbst *Les Mains Sales*.⁴⁵

Das im leserlenkenden Kommentar neu kontextualisierte (aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissene) Zitat kann so als aneignende Leserlenkung wirken. Denn im Folgenden wird die Handlung zusammengefasst – unter der Perspektive einer Spannung zwischen Engagement und Verantwortung:

Der Tatmensch Hoederer glaubt an die Identität von engagement und Verantwortung und wird von der Partei geopfert, da er sich diese Identität in einer selbständigen Aktion bestätigen will. Der Intellektuelle Hugo sucht im engagement Befreiung von der eigenen Verantwortung, um diese als unabdingbar zu erkennen und im Selbstopfer auf sich zu nehmen.⁴⁶

Das wie im Vorwort *An unsere Leser* klein geschriebene „engagement“ steht hier für die Partei und die durch sie vertretene politische Sache; der Begriff der Verantwortung ist hingegen gedacht als individuelle moralische Verantwortlichkeit aus geistiger Freiheit – ganz im Sinne der leitenden Haltung des *Merkur*. Derart in den Kontext der Zeitschrift – über Kernbegriffe ihrer Debatte – integriert, antwortet Sartres Stück scheinbar natürlich auf diesen Kontext. Durch Selektion und aneignenden Kommentar wird im Kontext des *Merkur* zudem nicht etwa der Protagonist Hugo, sondern sein Gegenspieler Hoederer zur Identifikationsfigur des idealtypischen ‚Mercurianers‘. Er kritisiert den blinden Gehorsam prinzipientreuer Parteimitglieder wie Hugo:

HOEDERER – [...] Sie sind ganz stur, mußt du wissen: sie bekommen die Ideen fix und fertig geliefert, und dann glauben sie daran wie an den lieben Gott. Für uns ist das weniger einfach, aus prinzipiellen Gründen auf einen Mann zu schießen, weil wir die Ideen selber machen und die Rezepte kennen: wir sind niemals ganz sicher, ob wir auch wirklich recht haben. Bist du sicher, daß du recht hast?

HUGO – Ganz sicher.⁴⁷

Im Namen der „Verantwortlichkeit des Geistes“ hatte Paeschke bereits im ersten Heft des *Merkur* den „Mut zur Distanz gegenüber allen angeblich endgültigen Lösungen“ gefordert.⁴⁸

Hoederers Humanismus hebt sich – in dieser Perspektive – von Hugos intellektueller Lebensferne glorreich ab, etwa in dem folgenden Vorwurf: „Du hast die

⁴⁵ Sartre: Schmutzige Hände (Anm. 5), S. 528.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 548.

⁴⁸ Paeschke: Verantwortlichkeit (Anm. 2), S. 105.

Menschen nicht lieb, Hugo. Du liebst nur deine Prinzipien.“⁴⁹ Hugo wiederum liefert die psychologische Begründung seiner Haltung, die aus dem selbstmitleidigen Minderwertigkeitskomplex des Intellektuellen erwächst: „Ich bin nicht fürs Leben gemacht, ich weiß nicht, was Leben heißt, und habe kein Verlangen danach. Ich bin überflüssig, ich habe keinen Platz auf der Welt und bin allen im Wege: niemand liebt mich, und niemand vertraut auf mich.“⁵⁰ Seine Aussage scheint die im Vorwort zitierte Diagnose Gides zu bestätigen, die jungen Engagierten litt an Lebensferne. In dieser Perspektive hebt sich Hoederers Antwort an seinen zukünftigen Mörder (der die Waffe bei sich trägt) glorreich von der Larmoyanz seines Gegenspielers ab: „*Ich* vertraue auf dich.“⁵¹

Setzt man Zitate wie diese also zu den Ideen des *Merkur* in Beziehung, so liest sich Sartres Drama wie ein Gedankenspiel rund um den Merkurischen skeptischen Individualismus einer ‚Verantwortlichkeit des Geistes‘. Ausgeblendet wird dann jedoch, dass Hoederers Handeln einem ausdrücklichen Machtkalkül folgt („Und immer gibt es nur einen einzigen Zweck: die Macht“⁵²) und dass er seine Menschenkenntnis auch manipulatorisch einsetzt, was etwa auch ein anderes Licht auf sein Vertrauensbekenntnis gegenüber Hugo werfen kann. Auch das vermeintliche Selbstopfer Hugos am Ende des Dramas, das deutlich ambivalenter gestaltet ist, als die vordergründig existentialistische Deutung suggeriert, lässt sich in diesem Rezeptionskontext nicht kritisch prüfen, da die Szene nicht mehr Teil des abgedruckten Stückauszuges ist.

Abschließend lässt sich festhalten: Die Auseinandersetzung mit Sartre erscheint im Kontext der Zeitschrift als Prüfstein. Das ‚geistige Forum‘ will sich neuen Positionen öffnen – und zugleich im Dialog (der die Mechanismen der Aneignung spiegelt) die eigene traditionsbewusste und auf intellektueller Unabhängigkeit beharrenden Haltung explizit und implizit deutlich machen. Im Lichte der Kulturtransfertheorie zeigt das Beispiel der kommentierten Teilübersetzung von Sartres *Die schmutzigen Hände* signifikant, wie Fremdes zur Selbstbestätigung aufgerufen wird: Mittels aneignender Umdeutung und Hybridisierung existentialistischer Begriffe wird Sartre an die Linie der Traditionalisten angenähert. In einer selektiven Rezeption wird das Opfer Hoederer zum Helden geistiger Unabhängigkeit, wohingegen der späte Befreiungsschlag des jungen Täters Hugo, der sich ursprünglich nur „aus Trägheit“ engagiert und aus Zufall gemordet hatte, ausgespart und damit in den Hintergrund gedrängt wird.

Dass eine schillernde Figur wie Sartre, der sich immer wieder ganz handfest politisch engagierte, sich jedoch nicht so ohne weiteres als ‚Geistesheld‘ in die Ahnenreihe des *Merkurs* eingemeinden lässt, wurde in der Folge rasch bewusst. In Thierry Maulnier (Jahrgang 1909) fand der *Merkur* dann einen Publizisten der

⁴⁹ Sartre: Schmutzige Hände (Anm. 5), S. 543.

⁵⁰ Ebd., S. 549.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 541.

mittleren Generation, der einige Hefte später in seinem kritischen Essay *Jean-Paul Sartre und der Selbstmord der Literatur*⁵³ den künstlerischen Sartre gegen den politischen ausspielte und damit die Skepsis gegenüber engagierter Kunst im *Merkur* bestätigte – zugunsten der ‚geistigen‘ Unabhängigkeit des Ästhetischen:

Die Definition des *engagement*, die uns Sartre liefert, und die Definition der Literatur, die er aus dieser Definition des *engagement* ableitet, verkennen beide die wesentliche Zweideutigkeit des literarischen Phänomens, das der Geschichte angehört und gleichzeitig der Geschichte enthoben ist.⁵⁴

⁵³ Thierry Maulnier: Jean-Paul Sartre und der Selbstmord der Literatur, in: *Merkur* 3, 1949, S. 609–616.

⁵⁴ Ebd., S. 616.

Micheles via crucis: Niccolò Ammaniti und Gabriele Salvatores' *Io non ho paura*

Franziska Merklin

Im Mittelpunkt des Films *Io non ho paura* von Gabriele Salvatores¹ (2003) und dessen gleichnamiger Romanvorlage (2001) von Niccolò Ammaniti² steht ein kindlicher Held namens Michele. Beide Werke schreiben sich in die Tradition christlich-martyrologischer Heroisierungen ein, um eine Vielfalt an Themen darzustellen, unter denen die Frage nationaler Identität sowie der Zusammenhang von Armut, politischer Unsicherheit und Gewalt durch ihre Aktualität herausragen. Die eindrückliche Darstellung dieser Themen hat Ammaniti Roman den Viareggio-Preis und Salvatores' Film den David di Donatello, drei Nastri d'Argento sowie eine Oscar-Nominierung für den besten ausländischen Film eingebracht.

Zu Beginn des Films wird unten im Bild die Angabe „Sud d'Italia 1978“³ eingeblendet. Die Jahreszahl evoziert die sogenannten ‚bleiernen Jahre‘:⁴ eine Epoche drastischer, politisch motivierter Gewalt, die in den sechziger Jahren begann

¹ Gabriele Salvatores (geb. 1950 in Neapel), der sich in Mailand zum Schauspieler ausbilden ließ, zählte zu den Mitbegründern des dortigen Teatro dell'Elfo. Unter den Aufführungen, die er für das Theater inszenierte, war dem Musical *Sogno di una notte di mezza estate*, das Salvatores aus Shakespeares *Midsummer Night's Dream* in Szene setzte, ein besonderer Erfolg beschieden. Unter demselben Titel drehte er 1983 seinen ersten Spielfilm. Einem größeren italienischen Publikum wurde er durch seine Komödien *Marakech Express* (1989) und *Turné* (1990) bekannt. Mit *Mediterraneo* (1991), der als bester ausländischer Film mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, erlangte er internationalen Ruhm. Der tragikomische Film spielt während des Zweiten Weltkriegs auf einer griechischen Insel und schildert die Annäherung zwischen italienischen Besatzern und Einheimischen.

² Niccolò Ammaniti (geb. 1966 in Rom) gehört zu einer ‚cannibali‘ genannten Autorengruppe, die nach der bei Einaudi erschienenen Anthologie *Gioventù cannibale* (1996) benannt ist. Ammanitis Romanen und Erzählungen ist eine Hybridisierung von Hoch- und Populärkultur sowie eine Tendenz zu krassen Gewaltdarstellungen eigen. Bei Gabriele Salvatores' filmischer Adaption von *Io non ho paura* handelt es sich um die dritte Verfilmung eines seiner Bücher nach *L'ultimo capodanno* (1998, Regie: Marco Risi) und *Branchie* (1999, Regie: Francesco Martinotti). Vgl. Susanne Flor: „Reisende soll man nicht aufhalten“. Die Filme von Gabriele Salvatores, Remscheid 2006, bes. S. 109–111.

³ Die Filmhandlung ist in einem kleinen Dorf der Basilikata angesiedelt. Gefilmt wurde vor allen Dingen in Melfi, Lagonegro und Rapolla. Andere Szenen entstanden in Apulien, in den Weizenfeldern in der Nähe von Candela, auf dem Hochplateau in Murgia, in Capitanata und dem Ofanto-Tal.

⁴ Es fällt auf, dass, ebenso wie die Bedeutung von Salvatores' Film durch seine historischen Allusionen vertieft wird, so auch die jüngsten von der Kritik gelobten italienischen auteur-Serien wie *Romanzo criminale*, *Gomorra – La serie* und *Quo vadis, Baby?*, ihre Anziehungskraft und Wirkung aus der engen Anbindung an Ereignisse der italienischen Geschichte beziehen.

und nach dem Bombenanschlag auf den Bahnhof von Bologna, bei dem am 2. August 1980 85 Menschen starben, in den achtziger Jahren langsam zu Ende ging. Zumindest für ein italienisches Filmpublikum ist das Jahr 1978 zudem untrennbar mit der Entführung und Ermordung Aldo Moros verbunden.⁵ Mitglieder der Roten Brigaden hatten den aus Apulien stammenden Spitzenpolitiker und ehemaligen Regierungschef Italiens im März 1978 entführt, als Moro im Begriff war, zwischen seiner eigenen christdemokratischen Partei und den oppositionellen Kommunisten Enrico Berlinguers einen ‚historischen Kompromiss‘ auszuhandeln. Die Assoziation zwischen dem Jahr, in dem der Film spielt, und dem nationalen Alptraum der Entführung und Ermordung Aldo Moros wird noch verstärkt durch den Umstand, dass auch im Mittelpunkt der Filmhandlung eine Entführung steht: Der Protagonist des Films, der zehnjährige Michele Amitrano (überzeugend gespielt von dem Laienschauspieler Giuseppe Cristiano),⁶ findet zufällig einen Jungen, der in einem Erdloch angekettet ist. Dieser Junge, Filippo Carducci (Mattia di Piero) mit Namen, ist, wie sich allmählich herausstellt, ein Altersgenosse Micheles und das traumatisierte Opfer einer Kindesentführung, die Micheles Eltern zusammen mit den Eltern einiger seiner Freunde verübt haben. Philippos Entführung treibt die Entwicklung des Helden voran, indem sie Michele dazu zwingt, sich seinen schlimmsten Ängsten und Alpträumen zu stellen.

Bereits indem er eine Gruppe von Kindern zu den Protagonisten seines Films macht und die Welt der Erwachsenen aus deren kindlicher Perspektive schildert, reiht Salvatore sich in eine lange filmische Tradition ein, die Meisterwerke wie Vittorio De Sicas *I bambini ci guardano* (1943), *Sciuscià* (1946) und *Ladri di biciclette* (1948) umfasst:

Figures of childhood, tied to representations of the family, serve as a window to another, less familiar, way of exploring and viewing the social landscape. Evolving since the cinema's beginnings, the cinematic child and adolescent have functioned variously as signifiers of innocence in a corrupt world, melodramatic images of martyrdom tied to the disintegration or regeneration of society, and as means of providing a different and distanced perspective on familiar social situations.⁷

Wie in den genannten Filmen De Sicas kontrastiert auch in Salvatores' *Io non ho paura* das wissende Zeugnis der Kinder mit der ‚Blindheit‘ der Erwachsenen. Allen drei Filmen ist gemeinsam, dass sie die Unvereinbarkeit der Wahrnehmungen

⁵ Salvatores Film erschien 2003 im Jahr des fünfundzwanzigjährigen Gedenkens des Attentats auf Aldo Moro. Im selben Jahr erschienen zwei Filme, die sich Aldo Moro widmeten: Marco Bellocchios *Buongiorno, notte* und Renzo Martinellis *Piazza delle Cinque Lune*. Vgl. Michael O'Riley: Organized Crime and Unfulfilled Promises in Gabriele Salvatores' *I'm not Scared*, in: Dana Renga (Hg.): *Mafia Movies. A Reader*, Toronto u. a. 2011, S. 338–345, bes. S. 345.

⁶ Vgl. zum Casting von 540 Kindern aus der Basilikata und der Auswahl der sieben Kinder, die Michele und seine Spielgefährten darstellen, Flor: Filme von Gabriele Salvatores (Anm. 2), S. 110–111.

⁷ Marcia Landy: *Italian Film*, Cambridge 2000, S. 234.

darstellen: Was die Kinder wahrnehmen, lässt sich mit der Wahrnehmung der sie beaufsichtigenden Erwachsenen nicht zur Deckung bringen. Indem die Kinder zu Zeugen von Grausamkeit, Gewalt und Elend werden, die der Zuschauer mit ihren Augen sieht, wird ihre Unschuld in Frage gestellt. Da zudem die kleineren Kinder den älteren nacheifern, verschwimmen die Grenzen zwischen Kindheit und Adoleszenz.⁸ In *Io non ho paura* sind die Kinder zudem Spiegelbilder der Erwachsenen: „Auch [unter den Kindern] gibt es Anführer, Mitläufer und Verlierer [...]. Die Mutproben und Machtspiele, die sich die Heranwachsenden aus Langeweile ausdenken, sind keine harmlosen mehr.“⁹

Salvatores' Film ist ein Film über, aber nicht für Kinder und gehört dem Genre des Horrorfilms an. Er zeigt auf schockierende Weise die physischen und psychologischen Folgen, die Entführung und Gefangenschaft auf den kleinen Filippo haben. Angemessen erscheint auch die Bezeichnung des Films als „Horormärchen“,¹⁰ da Salvatores Magisches mit Elementen des Horrorfilms mischt. Wie eine Beschwörungsformel wirkt der Titel des Films, dessen kindlicher Protagonist sich auf einer nächtlichen Fahrradfahrt im Angesicht der von ihm gefürchteten Phantasiegestalten¹¹ mit Versen Mut macht, die Titanias Wiegenlied aus Shakespeares *Midsummer Night's Dream* entnommen sind. Durch diese Mischung gelingt es dem Regisseur, einem Abgleiten seines Werks in die klischeehafte Darstellung frühreifer Kinder als Kündler tiefer Wahrheiten entgegenzuwirken. Seine Abneigung gegen einen filmischen Realismus hat Salvatores nachdrücklich zum Ausdruck gebracht und mit seinem Verlangen verbunden, Filme zu schaffen, die im Zuschauer die Sehnsucht nach heldenhaften Handlungen auslösen:

Der Realismus ist mir vollkommen egal. Ich liebe das Kino des Zweifels, der Analyse. Ein Kino, dass dich mit dem Verlangen danach erfüllt ein Held zu sein. Vielleicht ein Held, der flieht. Oder ein Held, der sagt, es reicht und rebelliert. Ein Held mit all den Widersprüchen einer Generation wie der meinen, die ohne verbindliche Wahrheiten aufwuchs.¹²

⁸ Vgl. ebd., S. 251.

⁹ Flor: Filme von Gabriele Salvatores (Anm. 2), S. 118–119.

¹⁰ Ebd., S. 111.

¹¹ Zu ihnen gehören neben Hexen und Ogren auch der ‚uomo nero‘ (‚schwarze Mann‘), der eine alte Horrorgestalt der italienischen Folklore ist und nachts Kinder entführen soll, die nicht schlafen. Bereits die Anfangsverse in einem lateinischen Wiegenlied (*Naenia septima nugatoria ad induendum soporem*), das der Humanist Giovanni Pontano für seinen Sohn dichtete, verweisen auf diesen Volksglauben. Dem italienischen ‚uomo nero‘ entsprechen in anderen Kulturkreisen der Butzemann (von ‚verbutzen‘: ‚verhüllen‘), der Bogeyman und el Coco. Den Schrecken, den letzterer auf Kinder ausübt, hat Francisco de Goya in seinem Stich *Que viene el Coco* (1799) eindrücklich dargestellt.

¹² Übersetzung der Autorin. Im italienischen Original lautet das Zitat: „Non mi frega un cazzo del realismo... Io amo il cinema del dubbio, dell'analisi. Il cinema che ti fa desiderare di essere eroe. Un eroe che magari fugge. Oppure un eroe che dice basta e si ribella. Un eroe con tutte le contraddizioni di una generazione come la mia, orfana di tutte le certezze...“. Diego Grazioli (Hg.): *Conversazioni con Gabriele Salvatores e sceneggiatura del film Sud*, di Franco Bernini, Angelo Pasquini, Gabriele Salvatores, Rom 1993, S. 15.

Zum Teil bezieht der Film seine eindringliche Wirkung aus der Romanvorlage, insbesondere aus ihren ergreifenden Dialogen und ungemein treffenden Beobachtungen der kindlichen Psyche. Die Szenen, in denen die Kinder über die Felder ziehen und ganz besonders Micheles nächtlicher Besuch bei Filippo erinnern auch durch ihre Nahaufnahmen der Tierwelt an Charles Loughtons *The Night of the Hunter* (1955), in dessen Mittelpunkt zwei verwaiste Geschwister stehen, die dem Mörder ihrer Mutter zu entkommen suchen.

Die Faszination, die von Ammanitis Roman ausgeht, liegt in seinem unzuverlässigen Erzähler,¹³ in der Fülle biblischer Anspielungen und berühmter, symbolisch aufgeladener italienischer Liedtexte.¹⁴ Mit diesen literarischen Mitteln gelingt es dem Autor Reflexionen zur nationalen Identität sowie zur Perspektivlosigkeit und Gewalt in den Roman einzubringen und sein Lesepublikum zu einer historischen Lektüre dieses Initiationsromans zu animieren. Salvatores' filmische Adaptation des Romans, die sich eines von Niccolò Ammaniti zusammen mit Francesca Marciano verfassten Drehbuchs bedient, führt anschaulich die Änderungen vor Augen, die vorgenommen werden müssen, wenn Bedeutung nicht mit literarischen, sondern mit filmischen Mitteln evoziert werden muss. Einige dieser Ände-

¹³ Die Erzählerfiktion des Romans erhellt, dass es sich um Micheles Memoiren handelt. Der zum Zeitpunkt der Niederschrift einunddreißig jährige Michele erzählt die Geschehnisse des Sommers von 1978 aus der Sicht seines neunjährigen Selbst. Aus zweierlei Gründen kann der Leser sich nicht vollkommen auf die Zuverlässigkeit des Erzählten verlassen. Zum einen ist die Sicht des Neunjährigen zwangsläufig durch sein kindliches Auffassungsvermögen begrenzt, das den Leser indirekt dazu auffordert, eine zweite Version der erzählten Geschichte zu rekonstruieren. Das gilt in besonderem Maß für Micheles Begegnungen mit Filippo. Michele kann sich das Verhalten des schwer traumatisierten Jungen nicht erklären, hält ihn zunächst für einen Untoten (S. 52) und vergleicht das Trinkverhalten des halb verdursteten und verhungerten Kindes mit dem eines Hundes (S. 67). Einen Bruch in der Fiktionslogik stellt auch das freundliche Verhalten des Bauern Melichetti den Kindern gegenüber (S. 15) dar, das deutlich dessen Charakterisierung als masochistischem Bösewicht (S. 13) durch Michele widerspricht. Zudem erscheint es schwer möglich, dass sich der Erzähler exakt an Geschehnisse erinnert, die, wie ein Erzählerkommentar (S. 23) erklärt, zweiundzwanzig Jahre zurückliegen. Zitiert wird der Roman hier und im Folgenden nach Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura*, Turin 2001. Vgl. zu dem Begriff des unzuverlässigen Erzählers Wayne Clayton Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961; sowie Vera Nünning (Hg.): *Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives*, Berlin/Boston 2015.

¹⁴ Barbara Mura, der als einzigem Mädchen in der Bande vom Anführer die Rolle des schwarzen Schafs zugeschoben wird, singt in einer Szene des Romans (S. 100–101), in der sie den Straßenhund Togo von seinen Zecken zu reinigen versucht, *Bella ciao*. Berühmtheit erlangte das Lied in der Version der italienischen Partisanen im Zweiten Weltkrieg. Bevor es zur antifaschistischen und kommunistischen Hymne wurde, hatten die Reisplückerinnen (ital. *mondine*) der Po-Ebene es in der sogenannten Mondine-Version gesungen. Es beklagt die unwürdigen und harten Arbeitsbedingungen unter der stechenden Sonne, denen diese Frauen ausgesetzt waren, die zwischen Mai und Juli von der Morgen- bis zur Abenddämmerung bis zu den Knien im Wasser stehend und von Stechmücken geplagt in gebückter Haltung arbeiten mussten. Giuseppe de Santis *Riso amaro* (1949) schildert das Leid dieser Frauen, denen es nicht gestattet war, sich während der Arbeit zu unterhalten, nur singen durften sie. Barbaras Unterdrückung erhält durch das Lied eine historische und nationale Tiefendimension.

rungen, wie die geänderten Namen¹⁵ und Herkunftsorte einiger Filmcharaktere sowie der deutlich abweichende Schluss, fallen bei der Betrachtung sofort auf. Andere Differenzen, die weniger augenfällig sein mögen, sind bedeutsamer für die sie konstituierende Kunstform. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Film mit Hilfe der Kameraführung und inneren Montage, indem er eine vertikale Achse und den Kontrast zwischen Oben und Unten, Hell und Dunkel betont und biblische Referenzen durch Anspielungen auf christliche Gemälde und Statuen ersetzt, den kindlichen Helden mit Christus assoziiert und seiner Leidensgeschichte eine politische Bedeutung gibt.

Der Film beginnt mit einer unterirdischen Kamerafahrt, die in einer langsamen horizontalen Bewegung eine dunkle Höhle im feuchten Gestein durchmisst, bis die in den Stein geritzten Titelworte des Films erscheinen. Zum düster Bedrückenden dieses Beginns trägt die allmählich lauter werdende, durch ein stetiges Tropfen akzentuierte Hintergrundmusik bei. Dann folgt eine vertikale Kamerabewegung. Ein zwischen Weizenhalmen sitzender krächzender Rabe bildet den chromatischen Übergang zur gleißenden Helle eines Weizenfelds, in dem Michele und seine Freunde miteinander um die Wette rennen. Der Unheil verkündende Rabe scheint die Szene zu beobachten. Er ist das erste von etlichen Tieren, die in Nahaufnahme erscheinen und Teil der Subjektivierungsstrategie sind, mit deren Hilfe Michele Wahrnehmung der Natur als eines magischen Ortes filmisch umgesetzt ist. Die Parallelmontagen, die Filippas Präsenz in Michele Gedanken visualisieren, sind, ebenso wie die häufig auf einer Kinderaughöhe von etwa 1,30 Meter positionierte Kamera, weitere Mittel dieser Subjektivierungsstrategie. Das Rascheln und Brechen der Weizenhalme unter den Tritten der rennenden Kinder durchsetzt den aufgeregten extradiegetischen Streicherklang der von Ezio Bosso eigens für Salvatores' Film komponierten Musik, welche die Anspannung der miteinander wetteifernden Kinder illustriert. Ein mit aufgeschlitzter Kehle und ausgebreiteten Flügeln kopfüber von einem Pfahl hängendes Huhn, auf das Michele und seine kleine Schwester Maria (Giulia Matturo) mit Entsetzen und Ekel reagieren, ist das erste Bild offener Gewalt im Film. Eine Szene subtilerer Gewalt folgt, als die Kinder darüber abstimmen, wer das Wettrennen verloren

¹⁵ Im Roman heißt Michele Mutter Teresa, im Film trägt sie den Namen der Großmutter Jesu, Anna. Die Namensänderung verstärkt, wie auch der symbolische Name der Ladenbesitzerin Assunta, die Allusion auf die Passion Christi. Der Schweinebauer Melichetti heißt im Film Candela. Der neue Name verweist auf den gleichnamigen Ort in Apulien, an dem Szenen des Films gedreht wurden. Wie viele ländliche süditalienische Gemeinden ist Candela von einem drastischen Bevölkerungsschwund betroffen und veranschaulicht die inneritalienische Migration, die auch ein Thema des Romans ist: Antonios (Totenkopfs) älterer Bruder Felice Natale soll eine Zeit lang im Norden Italiens sein Glück gesucht haben. Michele Vater Pino ist als Lastwagenfahrer damit beschäftigt, nicht näher bestimmte Waren vom Süden in den Norden zu transportieren, den Michele nur dem Hörensagen nach kennt und wie ein fremdes Land wahrnimmt, das sich von dem ihm bekannten Süditalien vor allen Dingen durch seinen Reichtum unterscheidet. Vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 37, 75, 112.

hat: Wie immer hat Antonio (Fabio Tetta), der ‚Totenkopf‘ genannte Anführer der Gruppe, das Wettrennen gewonnen. Der Umstand, dass Totenkopf scheinbar widerspruchslös entscheidet, wer verloren hat und welche Strafe dem Verlierer auferlegt wird, exponiert die brachialen, archaischen Hierarchien, die unter den Kindern gelten. Die despotischen und masochistischen Züge Totenkopfs treten unverhohlen zu Tage, als er Barbara (Adriana Conserva), die er zur Verliererin erkoren hat, die Strafe auferlegt, sich vor den anwesenden Spielkameraden zu entblößen. Die Nahaufnahme von Barbaras kleinkindlichen Händen mit ihren Grübchen, die verzagt die geblühte Hose aufknöpfen, unterstreicht die Schutzbedürftigkeit und Wehrlosigkeit des Mädchens. Micheles kleine Schwester Maria versteht die Strafe nicht und wendet sich, eine Erklärung suchend, an den älteren Bruder.¹⁶ In Wirklichkeit war Michele als letzter am Ziel angelangt, weil er sich gezwungen sah umzukehren, um seiner stark kurzsichtigen Schwester zu helfen, die bei einem Sturz ihre Brille zerbrochen hatte. Er hebt die Hand und beendet Barbaras Demütigung, indem er die Rolle des Verlierers akzeptiert. Sein beherztes Agieren zeigt Michele als Beschützer der kleinen Schwester und der Spielkameradin Barbara¹⁷ und exponiert ihn zum ersten Mal als Helden.¹⁸ Denn sein Eingreifen erfolgt „freiwillig [...], angesichts einer Gefahr oder eines potenziellen Opfers“,¹⁹ dient „dem Wohle eines oder mehrerer anderer Menschen“ und bringt „keinen sekundären, äußerlichen, zur Zeit des Aktes erwarteten Gewinn“. ²⁰ Ihm wird eine neue Strafe auferlegt: Er muss in dem verfallenen Haus, das die Kinder auf dem Hügel entdeckt haben, dessen Spitze das Ziel ihres Wettrennens war, eine gefährliche Mutprobe bestehen. Totenkopf befiehlt ihm, in etwa vier Metern Höhe auf einem Querbalken zu balancieren, der jeden Augenblick einzustürzen droht. Die Erzählerreflexion Micheles im Roman, die Barbaras Rolle als dem die Sünden der anderen tragenden Opferlamm gilt, ersetzt im Film eine Mise-en-

¹⁶ Im Roman findet sich das Unverständnis Marias nicht. An dessen Stelle steht eine Erzählerreflexion, die das sich gegen die Misshandlung Barbaras sträubende Gerechtigkeitsempfinden des Erzählers beschreibt. Sein Einschreiten wird im Roman dadurch motiviert, dass ihm die ‚Bestrafung‘ Barbaras „übertrieben“ („esagerata“) erscheint und er seiner Schwester ersparen will, der Demütigung Barbaras beiwohnen zu müssen vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 24.

¹⁷ Vgl. zur Rolle der Frauen als „punto di riferimento per tutti i personaggi maschili“ in den Filmen Salvatores’ Grazioli (Hg.): *Conversazioni con Gabriele Salvatores* (Anm. 12), S. 13.

¹⁸ Vgl. zum Heldenbegriff die lakonische Selbsteinschätzung des Erzählers im Roman: „Era la penitenza che mi ero beccato per aver fatto l’eroe.“ Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 26.

¹⁹ Vgl. zu Micheles Angst vor dem Sadismus Antonios Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), bes. S. 25–26: „Mi tremavano le gambe, ma speravo che nessuno se ne accorgesse. [...] Avevo temuto che il Teschio mi avrebbe costretto a mostrare il pesce o a infilarmi una mazza in culo e invece aveva scelto di farmi fare una cosa pericolosa, dove al massimo mi potevo ferire.“

²⁰ Philip Zimbardo: *Der Luzifer-Effekt. Die Macht der Umstände und die Psychologie des Bösen*, Heidelberg 2008, S. 428. Zitiert nach Roland G. Asch u. a.: *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht*, in: *H-Soz-Kult*, 28.07.2015, www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216 [letzter Zugriff am 10.01.20].

scène des aus der Froschperspektive gezeigten, konzentriert in der Höhe balancierenden Michele, der mit ausgestreckten Armen ein Selbstgespräch beginnt, um sich Mut zu machen. Seine Körperhaltung, akzentuiert durch das leuchtend rote Hemd, das er trägt, stellt ein Kreuz dar und nimmt die Ikonographie, die mit dem gekreuzigten Huhn begann, wieder auf. Die extradiegetische von Vivaldi inspirierte Musik Ezio Bossos verleiht der Szene einen Hauch von Sakralität. Eine unauffällige rituelle Geste verbindet die christliche Bildlichkeit mit der christlich geprägten Vorstellungswelt des Helden:²¹ Bevor Michele, den Anweisungen Totenkopfs folgend, durch das Dachfenster auf einen nahen Baum springt, um von dort zurück auf den Boden zu gelangen, bekreuzigt er sich.²² Auf dem Nachhauseweg fällt ihm auf, dass er Marias Brille, die er sich in die Hosentasche gesteckt hatte, verloren hat. Er kehrt zu dem verfallenen Haus zurück und findet die Brille auf dem Wellblech, auf dem er nach der vollendeten Mutprobe gelandet war. Neugierig hebt er das Wellblech an. Seine durch phantastische Abenteuererzählungen²³ gespeiste kindliche Phantasie lässt ihn einen kostbaren Schatz erwarten. Stattdessen findet er einen blassen, abgemagerten, blonden Jungen, der Hilfe suchend seine Hände nach ihm ausstreckt. Entsetzt lässt Michele das Wellblech fallen und eilt, ohne ein Wort zu sagen, zu Maria zurück, um mit ihr gemeinsam den Heimweg fortzusetzen. Vor dem Hintergrund einer trostlos wirkenden Häuseransammlung wartet, als bereits die Sonne untergeht, die Mutter, Anna (Aitana Sánchez-Gijón), besorgt auf ihre beiden Kinder. Auf die Frage, wo sie sich so lange herumgetrieben haben, will Maria antworten, wird von Michele aber gerade noch von einem Geständnis abgehalten. Mit einem leichten Schlag auf Micheles Hinterkopf quittiert Anna das lange Ausbleiben ihrer Kinder. Der Film etabliert gleich zu Beginn die entscheidenden Themen: Es geht um Schuld und Unschuld, um Strafe und Sühne, um Armut und Reichtum und um Mut. Die dominanten filmischen Mittel sind ebenfalls von Anfang an präsent: die Betonung einer vertikalen Achse sowie die Opposition von Oben und Unten, Hell und Dunkel, Weite und Enge.

Kurze Zeit nach dem Auftritt der Mutter lernen die Zuschauer auch Micheles Vater kennen. Die freudige Überraschung der Kinder über seine Anwesenheit lässt erkennen, dass Pino (Dino Abbrescia), der den Lebensunterhalt der Familie

²¹ Auf letztere verweist auch das in Micheles und Marias Zimmer an der Wand hängende Kreuz.

²² Die Geste des Sich-Bekreuzigens verbindet die Szene mit einer Parallelszene gegen Ende des Films, als Michele vom Fenster seines Kinderzimmers aus auf die Plane von Pinos Lastwagen springt, um Filippo in einer nächtlichen Befreiungsaktion vor seinen Entführern zu retten, die ihn erschießen wollen.

²³ Im Roman liest Michele mit Vorliebe die im Wilden Westen angesiedelten, in Italien ungemein populären Comics um den heldenhaften Ranger Tex Willer, der seinem ausgeprägten Gerechtigkeitsinn folgend Arme und Unterdrückte gegen skrupellose Banditen, Politiker und Geschäftsmänner verteidigt und damit eine Spiegelfigur Micheles darstellt. Salvatores Inszenierung der gleißenden Landschaft in weiten Panoramaaufnahmen im Cinemascope-Format spielt auf das Genre des Western an.

als Lastwagenfahrer verdient, die meiste Zeit über unterwegs ist. In Felice (Giorgio Careccia) und Pietro (Riccardo Zinna) hat Pino Verbündete unter den Bewohnern der Ortschaft und bringt einen Mailänder namens Sergio (Diego Abatantuono)²⁴ mit, der offensichtlich der Anführer der Kindesentführer ist. Aus den Fernsehnachrichten erfährt Michele, dass der gefangen gehaltene Junge Filippo Carducci ist und seine Mailänder Familie den Entführern ein hohes Lösegeld für seine Befreiung zahlen soll. Michele bringt Filippo Wasser und Brot, leistet ihm Gesellschaft und freundet sich mit ihm an. Als er seinem besten Freund Salvatore (Stefano Biase) von Filippo erzählt, verrät der ihn für den Preis einer Fahrstunde an Felice. Der ertappt Michele, als er mit Filippo spricht und verprügelt ihn. Schockiert über die Misshandlung ihres Sohnes schlägt Anna auf Felice ein. Pino und Sergio kommen dazu und bemühen sich um eine Schlichtung. Pino lässt Michele schwören, sich von Filippo fern zu halten. Als Michele jedoch nachts die Erwachsenen belauscht, die darüber entscheiden, wer Filippo erschießen soll, radelt er auf seinem Fahrrad zu dem neuen Versteck des Freundes und befreit ihn. Pino schießt in der Dunkelheit auf den eigenen Sohn, im Glauben, dass es sich um Filippo handle. Bevor der ebenfalls anwesende Sergio seine Pistole auf Filippo richten kann, landen, einem *deus ex machina* gleich, zwei Hubschrauber der Carabinieri neben Pino, der in der Haltung einer Pietà verzweifelt seinen blutenden, halb bewusstlosen Sohn in den Armen hält.

Die religiöse Symbolik durchzieht den gesamten Film: Indem Filippo Michele fragt, ob er sein Schutzengel sei, spielt er auf dessen Namenspatron, den Erzengel Michael, an. Der Protagonist erinnert nicht nur durch seinen Namen, sondern auch durch seinen ausgeprägten Gerechtigkeitsinn²⁵ an den Erzengel, dessen Aufgabe der christlichen Legende nach darin besteht, den Menschen Gerechtigkeit zu bringen. Die Katabasis in das unterirdische Versteck Filippos, dessen Speisung und Waschung lassen Michele zudem als Christus-ähnliche Erlöserfigur erscheinen. Die Christus-Analogie wird noch verstärkt durch die von Filippo als Wunder erlebte ‚Wiedererweckung‘ (der traumatisierte Junge kann sich den Umstand, dass seine Eltern ihm nicht zur Hilfe eilen, nur dadurch erklären, dass sie, ebenso wie er selbst, tot sind) und ‚Heilung‘ seiner Blindheit: Nachdem Michele vorsichtig die verkrusteten Augen Filippos gewaschen und ihn aufgefordert hat, sie zu öffnen, sieht dieser zum ersten Mal seinen Freund und Wohltäter. Zur Christussymbolik gehört auch der Verrat Micheles durch seinen Freund Salvatore sowie das Opfer, das er erbringt, als der eigene Vater, wenngleich unwis-

²⁴ Der in Mailand geborene Kabarettist Diego Abatantuono ist der wohl bekannteste Schauspieler des Films. Er hat sich durch seine Rollen in Filmen von Pupi Avati und der Komödie *Eccezzzionale ...veramente* (1982) einen Namen gemacht und ist dem Publikum vor allen Dingen durch seine Sprachkomik (eine Mischung aus Lombardisch und Pugliesisch) in Erinnerung geblieben. Der Freund Salvatores' spielt in fast allen seinen Filmen mit, schrieb am Drehbuch zu *Puerto Escondido* mit und ist ein Mitbegründer von Salvatores' Produktionsfirma Colorado Film.

²⁵ „Non è giusto“ ist eine der leitmotivisch wiederkehrenden Äußerungen Micheles.

sentlich, auf ihn schießt. Pinos Schmerz am Ende des Films verdeutlicht seine Tragik: Er, der alles, das brutale Verbrechen der Kindesentführung eingeschlossen, unternimmt, um seiner Familie eine bessere Zukunft zu ermöglichen, zerstört durch sein Handeln deren Zukunft. Sergio ist Pino in der Schlusszene als Kontrastfigur gegenübergestellt: Ausschließlich auf die eigene Bereicherung erpicht, skrupellos und unfähig zur Reue ergibt er sich erst im Angesicht der Übermacht der Staatsgewalt. Während Sergio als der gewaltbereiteste unter den Entführern im Roman Römer ist, stammt er im Film aus Mailand. Mit dieser Variation des Herkunftsortes unterstreicht Salvatores das Thema des Nord-Süd-Gegensatzes im Film.²⁶ Im Unterschied zu den restlichen Entführern, deren Dilettantismus bereits aus dem Umstand erhellt, dass sie den gelangweilten, psychisch labilen Felice zum Aufpasser Filippos bestimmen und panisch ihre Häuser verlassen, um sich im einzigen Lebensmittelgeschäft des Ortes zu verstecken, als eines Tages Polizeihubschrauber die Ortschaft überfliegen, verfügt Sergio über eine Waffe, die er so hält, als habe er schon Gebrauch von ihr gemacht. Sergio ist es auch, der in dem von Michele belauschten Streitgespräch entscheidet, Filippo nicht wieder auszusetzen, wo sie ihn entführt haben (so lautet ein Vorschlag Pinos, den Piero unterstützt), sondern ihn zu erschießen.²⁷ Es liegt nahe zu vermuten, dass Sergio den Plan der Kindesentführung ausgeheckt und die anderen mit der Aussicht auf ein hohes Lösegeld zur Teilnahme verlockt hat.

Das Thema des Nord-Süd-Gegensatzes ist eng verbunden mit dem Traum von einem Leben in Wohlstand. Ein solches war nach dem als ‚miracolo italiano‘ bezeichneten wirtschaftlichen Aufschwung der Jahre 1958–1963 für immer mehr Italiener in greifbare Nähe gerückt. Eine breiter werdende Bevölkerungsschicht konnte sich der Annehmlichkeiten erfreuen, die elektrische Haushaltsgeräte, die Fiat-Kleinwagen und Sommerferien am Meer prototypisch versinnbildlichen.²⁸ In Salvatores Film gehören Kühlschrank, Fernseher, Radio und Bügeleisen zu selbstverständlichen Bestandteilen des ansonsten kargen Haushalts der Familie Amitrano. Dem Fernseher kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als er die Entführer über den Stand der polizeilichen Ermittlungen informiert. Zudem erfährt Michele durch die Fernsehansprache, in der Filippos Mutter an die Entführer ihres Sohnes appelliert und sie um Erbarmen anfleht, Filippos Namen und Identität. Der Traum vom Reichtum durchzieht den Film und verbindet seine Charaktere. In entscheidenden Szenen des Films wie der Rückkehr Pinos und

²⁶ Da Sergio von dem bekannten Mailänder Schauspieler Diego Abatantuono gespielt wird, mag der veränderte Herkunftsort auch ein Zugeständnis an das Vorwissen und die Erwartung des italienischen Filmpublikums sein.

²⁷ Der mit Vulgärausdrücken gespickte Disput veranschaulicht den Nord-Süd-Gegensatz sowie das Klassegefälle, indem er den Anführer Sergio, der bezeichnenderweise von Felice nicht mit seinem Namen, sondern mit seinem norditalienischen Herkunftsort bezeichnet wird, mit der Gruppe der bäuerlichen Kindesentführer um Pino kontrastiert.

²⁸ Vgl. Augusto Graziani: *Economia al bivio*, in: Paul Ginsborg (Hg.): *Stato dell'Italia*, Mailand 1994, bes. S. 360–362.

dem Tauschhandel zwischen Michele und seinem Freund Salvatore verweisen Dingsymbole auf diesen Traum. Da es sich bei diesen Symbolen um relativ wertlose Konsumgegenstände handelt, die auf krasse Weise mit einem ideellen Wert kontrastieren, der um den Preis des Besitzes dieser Güter geopfert wird, erhellen sie die Kapitalismuskritik des Films.

Zu Beginn des Films bringt Pino seinen Kindern ein Geschenk mit, das diese erwartungsvoll auspacken. Zu ihrem und der Zuschauer Erstaunen handelt es sich um einen Dekorationsgegenstand in Form einer Plastikgondel, wie sie als Massenware an Touristen verkauft werden. Sie versinnbildlicht Pinos Marginalisierung und seinen Traum eines besseren Lebens im Norden des Landes.²⁹ Die Unerreichbarkeit dieses Traumes erhellt ebenso wie die Inkongruenz der Betrachtungsweisen aus dem sich entspinrenden Dialog. Michele und Maria haben noch nie eine Gondel gesehen und werden vom Vater korrigiert, als sie das Mitbringsel in ihrer Unwissenheit als ‚Boot‘ bezeichnen. Mit den Worten „Con questo non si gioca“ nimmt der Vater ihnen das Dekorationsobjekt weg, das sie für ein Spielzeug hielten. Als verhängnisvolles Fanal thront die Gondel auf dem Fernseher, vor dem Pino sitzt und von dem er sich Informationen erhofft, die ihn seinem Ziel näherbringen. Indem sie die Differenz zwischen dem reichen industrialisierten Norden und dem agrarischen Süden versinnbildlicht, ist die von Pino erworbene Gondel mit dem Segelboot verbunden, das als prunkvoll gerahmtes Gemälde hinter Luisa Carducci an der Wand prangt, als die Mutter Filippos ihren verzweiferten, von den Fernsehnachrichten übertragenen Appell an die Entführer ihres Sohnes richtet. Michele überbringt Filippo die Botschaft seiner Mutter, dass sie und ihr Mann den Jungen zärtlich lieben. Als der traumatisierte Filippo Michele keinen Glauben schenkt, verbürgt der die Wahrheit des Referierten, indem er das Boot („barca“) auf dem Gemälde erwähnt. Filippos Korrektur, dass es sich um ein Segelboot („veliero“) handle, verweist auf den Klassenunterschied, den die Knaben durch ihre Freundschaft zu überbrücken verstehen, die sie in einer späteren Szene des Films begeistert ausrufen lässt: „Siamo uguali.“

Im Unterschied zu Pinos Kauf des Dekorationsgegenstands in Gondelform, die seine Verführbarkeit durch eine Konsumindustrie illustriert, die Bedürfnisse überhaupt erst weckt, steht die Szene, in der Michele mit seinen ersparten 500 Lire Assuntas (Antonella Stefanucci) Laden betritt, um Filippo etwas zu essen zu kaufen. Micheles sehnsüchtiger Blick ist zunächst auf eine Reihe von Spielzeugautos gerichtet, um dann auf den verschiedensten Süßigkeiten zu verweilen. Auf Assuntas Rat hin kauft er einen Laib Brot, um den Hunger seines Freundes zu stillen. Die (Spielzeug)autos kehren im Film als Objekte sehnsüchtigen Verlangens wieder: Die verhängnisvolle Rolle, die sie im Verrat Micheles durch seinen

²⁹ Auf diesen Traum verweisen auch die gerahmten Darstellungen einer nördlich-alpinen Landschaft, die an der Wand über dem Sofa hängen. Sie visualisieren zugleich das Versprechen, Michele eines Tages in den Norden Italiens mitzunehmen, das Pino seinem Sohn im Roman gegeben hat. Vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), S. 37.

bis dahin besten Freund Salvatore, spielen, gibt der Kapitalismuskritik des Films eine anklagende Note. Als Salvatore Michele stolz die Spielzeugautos vorführt, die er von seinem Onkel aus Amerika geschenkt bekommen hat, bittet Michele den Freund, ihm den blauen Lastwagen abzutreten, von dem Salvatore angab, er gefalle ihm wegen seiner Schlichtheit nicht. Salvatore weigert sich mit der Ausflucht, der Onkel würde ihm das Weiterschicken übelnehmen. Michele bietet dem Freund ein Geheimnis zum Tausch gegen den Spielzeuglastwagen an. Als er Salvatore von Filippo erzählt, zeigt der sich unbeeindruckt. Später stellt sich heraus, dass Salvatore Michele um den Preis einer Fahrstunde in Felices Auto an den Gefängniswärter Filippas verraten hat.³⁰

Salvatores Film bleibt seiner Romanvorlage in dem Bemühen treu, ein eindrückliches Bild der italienischen Gesellschaft der späten siebziger Jahre zu zeichnen. Als konservative patriarchale Familie mit zwei Kindern stellte eine Familie wie die Pino und Anna Amiranos damals die Norm da.³¹ Die klare Arbeitsteilung und Hierarchie innerhalb der Familie sowie deren sozioökonomischer Status erhellen bereits aus der ersten Szene, die Pino und Anna im Umgang miteinander und mit ihren Kindern zeigt. Pino entspricht dem Klischee des süditalienischen Lohnarbeiters. Er ist klein, braungebrannt und dunkelhaarig, trägt einen Schnurbart, ein Silberkettchen und ein kleines Tattoo am rechten Oberarm. Im weißen Unterhemd sitzt er rauchend am Tisch, während Anna, die ein ärmelloses dunkles Kleid trägt, stehend damit beschäftigt ist, den Haushalt zu erledigen. Im Kontrast zu seinem übrigen Erscheinungsbild steht der affektiert wirkende Zigarettenhalter, der auf Pinos Aspiration des sozialen Aufstiegs verweist. Michele ist als der männliche Erstgeborene für seine kleine Schwester verantwortlich. Obwohl Maria ihre Brille zerbrochen hat, gilt die Kritik der Eltern nicht ihr, sondern Michele. Während Maria als „bella di papà“ auf Pinos Schoß sitzen darf, wird Michele einer spielerisch herausfordernden Prüfung unterzogen, in der er beim Armdrücken seine ‚Männlichkeit‘ beweisen soll. Nachdem Pino ihn für seine mangelnde Muskelkraft kritisiert hat („Hai ricotta al posto dei muscoli?“), fordert er Maria auf, dem Bruder beizustehen, und lässt die Kinder unter den Augen einer müde lächelnden Anna gewinnen.

³⁰ Der Roman zeichnet ein differenzierteres Bild des Verhältnisses von Salvatore und Michele. Salvatore Scardaccione erscheint als das besonnenere und deutlich privilegiertere der beiden Kinder. Er verfügt über eine Bibliothek, die Michele fasziniert und inspiriert, und verteidigt Michele gegenüber Antonio (Totenkopf) vgl. Ammaniti: *Io non ho paura* (Anm. 13), bes. S. 25 und 30. Das Misstrauen, das Michele gegenüber den wohlhabenden Eltern Salvatores hegt, lässt, zusammen mit der Information von Schweizer Schwarzgeldkonten des in Rom tätigen Vaters Scardaccione, der neben einem herrschaftlichen Haus in Acqua Traversa auch über einen großen Landbesitz verfügt und einmal der Arbeitgeber Pinos war, die Vermutung aufkommen, dass Ammaniti in der Gestalt des Anwalts Scardaccione auf das organisierte Verbrechen und seine unheilvolle Rolle in der Perpetuierung des Nord-Süd-Gefälles anspielt.

³¹ Vgl. Paul Ginsborg: *Storia d'Italia, 1943–1996: famiglia, società, stato*, Turin 1998.

Pinos Problem besteht nicht darin, dass er, wie Sergio ihm vorwirft, „denkt“,³² sondern in seinem mangelnden Reflexionsvermögen, das ihn daran hindert, seinen Gedanken zu Ende zu denken und das Fehlgerichtete seines Handelns zu erkennen, das darin besteht, das Glück der eigenen Familie mit dem Unglück einer anderen Familie ‚erkaufen‘ zu wollen. Als Michele ihm in kindlicher Naivität die entscheidende Frage stellt, warum er Filippo gefangen halte, antwortet Pino mit einer Aposiopese („Ci sono cose, Michele, sembrano sbagliate quando uno...“), aus der auch die Entzauberung des Vaters in den Augen des heranwachsenden Sohnes erhellt. Seine Aufforderung an Michele, nicht weiter darüber nachzudenken, entspricht genau der resignativen Apathie, die Micheles Mutter zu charakterisieren scheint. Ihr Gebärdenpiel lässt erkennen, dass sie ihren Mann und ihre Kinder zärtlich liebt und die Entführung Filippos eine große Belastung für sie darstellt.³³ Trotzdem zeigt sie sich ungerührt, als Filippos Mutter im Fernsehen erscheint, um an die Entführer ihres Sohnes zu appellieren. Wie ihr Mann ist sie unfähig, in Filippo das Spiegelbild ihres eigenen Sohnes zu erkennen. Zum ersten Mal sehen wir sie heiter und ausgelassen, als sie ihren Kindern strahlend erzählt, dass der Vater in der kommenden Woche mit der Familie ans Meer fahren wird und sie dort frische Meeresfrüchte essen werden. Der Zuschauer weiß, dass dieser Urlaub mit dem Lösegeld aus der Entführung des kleinen Filippo bezahlt werden soll. Als die Entführer, nachdem das Lösegeld lange auf sich warten lässt und die polizeilichen Ermittlungen fortschreiten, entscheiden, Filippo zu erschießen, weint Anna leise und verzweifelt, während sie ihren Kindern das Abendessen bringt. Die Dringlichkeit, mit der sie Michele auffordert, den Ort seiner Kindheit zu verlassen, sobald er groß genug sei, verdeutlicht ihren passiven Dissens und ihre Selbstwahrnehmung als einer in ihrem Elend Gefangenen.

Dass Anna, obwohl sie zumindest als passive Mitwiserin zu den Kindesentführern zählt, auch ein Opfer ist, verdeutlicht die Szene, die sie in einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit Felice zeigt. Die Szene der unter Felice am Boden liegenden und sich schreiend wehrenden Anna ist als Andeutung einer durch Pinos Einschreiten gerade noch verhinderten Vergewaltigung gedeutet worden. Felices Gewaltbereitschaft erhellt bereits aus seiner Reaktion auf Luisa Carduccis vom Fernsehen übertragenen Appell an die Entführer ihres Sohnes: Triumphierend stellt Felice Natale, dessen symbolischer Name in krassem Kontrast zu seinem Auftreten steht, sich vor den Bildschirm und kündigt an, dem Jungen nicht ein, sondern beide Ohren abschneiden zu wollen. Zum einen repräsentiert Felice die weitverbreitete Langeweile und Perspektivlosigkeit, die in der süditalienischen

³² In der Szene, in der Michele die Kindesentführer nachts zum ersten Mal belauscht, herrscht Sergio Pino an zu schweigen und wirft ihm vor: „Sei peggio di tutti qua perché pensi.“

³³ Als Michele sie anfleht, wie Maria im elterlichen Bett schlafen zu dürfen, anstatt das Kinderzimmer mit Sergio zu teilen, verleiht Anna den sie erdrückenden Sorgen mit den Worten „Non ce la faccio più. Ma che ne sai tu“ („Ich kann nicht mehr. Aber was weißt du schon!“) Ausdruck.

Bevölkerung vor allen Dingen unter jungen Männern herrscht.³⁴ Der Widerspruch zwischen seinem machohaft-aggressiven Auftreten, das durch die kurz rasierten Haare und Militärkleidung noch verstärkt wird, und einer verborgenen romantischen Seite, deren Michele ansichtig wird, lassen Felice darüber hinaus als einen der interessanteren und komplexeren Charaktere des Romans wie des Films hervortreten. Der sich unbeobachtet glaubende Felice singt abwechselnd im Bariton und im Falsett und tanzt mit ausgestreckten Armen zu Minas *Parole parole*, einem Duett, das von den Avancen und Zusagen eines Mannes handelt, die von der Umworbenen als leere Versprechen abgewiesen werden. Michele, der ihn aus einem Versteck heraus beobachtet, traut seinen Augen kaum und verweist mit seinem Erstaunen auf die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen und privaten Auftreten Felices. Der Einsatz diegetischer Musik dient dabei in raffinierter Weise der Figurenpsychologisierung. Die Präferenz Felices für Minas Liebeslieder ist bereits aus einer früheren Szene ersichtlich, in der Michele Felice in seinem Fiat 127 von Filippos Gefängnis wegfahren sieht. Aus dem Autoradio ertönt Minas Stimme, die das melancholische *Se telefonando* singt. Als Sergio gegen Ende des Films entscheidet, dass Felice Filippo erschießen soll, wehrt Felice sich unter Tränen. Sergio wiederholt den Titel des Lieds *Parole parole*, als er Felice ob seiner Weigerung als „chiacchierone“, Redenschwinger, beschimpft. In einer Klimax der wechselseitigen Beschimpfungen provoziert Sergio Felice, indem er ihm vor den versammelten Komplizen seine latente Homosexualität vorwirft.³⁵

Die gewalttätige Auseinandersetzung zwischen Felice und Sergio wirft ein Licht auf Salvatores Deutung der ‚Questione Meridionale‘ (‚Südfrage‘). Während sich die ambivalente Charakterisierung Felices bereits in Ammanitis Roman findet und die repressiven gesellschaftlichen Kräfte veranschaulicht, die den gewaltbereiten Gefängniswärter Filippus als eine durch seine ärmlichen süditalienischen Ursprünge und seine Homosexualität doppelt marginalisierte Figur erscheinen lassen, ist Sergio im Unterschied zu seiner Darstellung im Roman konsistent als norditalienischer Fiesling gezeichnet. In der Szene, in der er mit Michele das Zimmer teilt und den verängstigten Jungen in ein Gespräch verwickelt, sind nur die Elemente aus dem Roman übernommen, die Sergios ausbeuterische Ambitionen verdeutlichen. Mit dem Lösegeld aus Filippus Entführung will er sich in Brasilien an der Seite einer jungen, farbigen Frau, die ihn bedient, ein angenehmes Leben finanzieren. Dieser Plan zeigt ihn als ‚Kolonialherren‘, der seine süditalienischen Landsleute

³⁴ Auf diese Thematik verweist auch der apathisch vor sich hin starrende junge Mann, der vor Assuntas Kolonialwarenladen sitzt, als Michele diesen betritt, um einen Laib Brot für Filippo zu kaufen.

³⁵ Auch die Mise-en-Scène einer anderen Szene verweist auf Felices Homosexualität: Als Michele von Felice gezwungen wird, in dessen Auto einzusteigen, erscheint der blaue Lastwagen in Nahaufnahme, den Salvatore Michele im Tausch gegen die Erzählung vom Versteck Filippus gegeben hatte. Michele nimmt ihn, als er Salvatore am Steuer sitzen sieht, und den Verrat erkennt, aus seiner Hosentasche und legt ihn demonstrativ neben sich auf den Rücksitz. Dort liegen verschiedene Ausgaben der Zeitschrift *Intrepido*, die allesamt attraktive junge Männer auf der Titelseite zeigen.

ebenso skrupellos instrumentalisiert, wie er seine indigene brasilianische Braut ausbeutet. Es überrascht daher kaum, dass er Pino, Piero und Felice nicht als Komplizen, sondern als Handlanger behandelt. Seiner dichotomischen Unterscheidung zwischen „denen im Norden“ (den nicht namentlich genannten Anführern der Kindesentführung) und „euch im Süden“ steht Micheles und Filippos Verbrüderung gegenüber. Jedes der Kinder erkennt im anderen sein Spiegelbild. Ebenso wie der aus privilegierten Verhältnissen stammende Industriellensohn aus dem Norden ohne die Speisung und Zuwendung durch den Arbeitersohn aus dem Süden nicht überleben kann, ist die industrielle Produktivität Norditaliens auf das landwirtschaftliche Potential des Südens angewiesen.³⁶ Micheles und Filippos Bündnis verweist auf Aldo Moros Anliegen, diametrale politische Welten zusammenzubringen und die ideologische Spaltung Italiens mit Hilfe des ‚compromesso storico‘ zu überwinden.

Während Micheles via crucis den Protagonisten von Salvatores' Film als Postfiguration der Passion Christi erscheinen lässt, verweist auch Filippo durch seine ‚Auferstehung‘ auf Christus.³⁷ Während der verzweifelt dasitzende Pino, der seinen verwundeten Sohn in den Armen hält, einer Pietà gleicht, erscheint der hellhäutige, mit einem weißen Hemd bekleidete Filippo nun wie ein Engel – oder ein Gespenst. Am Ende des Films reichen sich die beiden Jungen über Pinos Schulter hinweg lächelnd die Hände. Das mit einem symbolischen Opfer und einem hoffnungsvollen Bündnis endende Horrormärchen Salvatores' verweist im Jahr der fünfundzwanzigsten Wiederkehr der Entführung und Ermordung Moros auf dessen verheißungsvolles politisches Vermächtnis.

³⁶ Vgl. zu einer differenzierten Analyse der ‚Questione Meridionale‘ Ginsborg: *Storia d'Italia* (Anm. 31).

³⁷ Filippos sentenzartige Äußerung am Ende des Films „Gli avete sparato al posto mio“ findet sich nicht im Roman und kontrastiert mit den durch ihre Authentizität überzeugenden restlichen Dialogen des Films, die größten Teils Ammanitis Roman entnommen sind.

Namenregister

(Verfertigt von Nathalie Emmenegger)

- Abafi, Ludwig 159
Achenbach, Andreas 196, 197
Acidalius, Valens 115
Ader, Clément Agnès 336, 337, 341, 343
Adorno, Theodor W. 304
Agathon 21
Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius 114, 115, 122
Agrippina die Ältere 127
Albert, Heinrich 76, 77
Albrecht VII. von Österreich 57
Alexander der Große 8, 10, 11, 31–43, 101, 105, 107, 127, 137–152
Amalasu(i)ntha 127
Ambros, August Wilhelm 181
Ammaniti, Niccolò 15, 359, 362–364, 368, 369, 371, 372
André, Johann 155, 161, 164, 166, 167, 170–173
Andrian, Leopold 226
Apollinaire, Guillaume 14, 331–346
Aragon, Louis 332, 334
Archimedes von Syrakus 13, 296–298, 300, 303, 305
Arendt, Hannah 304
Ariosto, Ludovico 12, 185, 187, 189, 202–205, 207, 215, 216, 220
Aristipp von Kyrene 104
Aristophanes 9, 10, 17–29
Aristoteles 8, 101, 108, 152, 282
Artemisia II. 127
Athenais [Gemahlin von Theodosius II.] 127
Auden, W. H. 14, 331–346
Auernheimer, Raoul 12, 223–239
Augier, Émile 228
Augustus 8, 40, 64, 127, 128
Aureli, Aurelio 143
Aurelian 131

Bachelard, Gaston 337
Bachmann, Gottlob 166, 172
Bahr, Hermann 224, 236
Balde, Johann Jacob (Jakob) SJ 11, 95–111
Bancroft, George 194

Bartels, Adolf 243, 245, 247–249, 251, 253, 254, 258
Baudelaire, Charles-Pierre 265, 266, 332, 333, 339
Beauvoir, Simone de 134
Beer-Hofmann, Richard 226
Beethoven, Ludwig van 165, 167, 171, 177, 180
Bellini, Giovanni 193
Benedikt XV. [Papst] 286
Benjamin, Walter 315
Benn, Gottfried 320, 339
Berenike (Berenice) [Tochter von Herodes Agrippa I.] 127
Beresford, Benjamin 166, 170
Berlinguer, Enrico 360
Bernhard, Herzog von Sachsen-Weimar 82
Besser, Johann von 140, 149–152, 245
Beumelburg, Werner 309
Bierbaum, Otto Julius 12, 243–247, 249, 250, 252, 254, 255, 259
Billy, André 337
Bioni, Antonio 139
Blei, Franz 223, 224, 238
Bloom, Harold 224
Blount, Charles, 8. Baron Mountjoy 58
Blumenberg, Hans 137
Boccaccio, Giovanni 131
Boie, Heinrich Christian 158, 164, 174
Boleyn, Anne 63, 67
Bolzano, Bernard 156, 157, 159
Bosso, Ezio 363, 365
Botero, Giovanni 142
Brecht, Bertolt 14, 168, 318–325, 333
Brentano, Bernard von 317
Bressand, Friedrich Christian 140, 146, 147
Brefßler, Ferdinand von 245, 247
Brefßler, Marianne von 245, 249, 258
Broch, Hermann 312, 313
Bröger, Karl 309
Bronnen, Arnolt 321
Brueg(h)el, Pieter, der Ältere 14, 331–335, 338–342, 345
Bürger, Gottfried August 12, 153–184
Bunyan, John 61

- Caesar, Julius 38–42, 80, 127, 137
 Calp(h)urnia [Gemahlin von Julius Caesar] 127
 Campion, Edmund 61
 Canetti, Elias 300, 301
 Carausius 64, 65
 Carlyle, Thomas 9, 265
 Casanova, Giacomo Girolamo 228
 Caxton, William 65
 Cecil, Robert, 1. Earl of Salisbury 46, 57–59
 Cecil, William, 1. Baron Burghley 49, 57
 Celan, Paul 339
 Cellarius, Christoph 141
 Cesti, Antonio 139
 Chauveau, François 123
 Chettle, Henry 63
 Christodor 31
 Cicero 96, 100, 102–104, 106, 107, 109–111
 Claudius I. 40, 141
 Cleopatra (Kleopatra) 127, 128, 131
 Clitherow, Margaret 61
 Clovio, Giulio 332
 Coligny-Châtillon, Louise de 337
 Constantius I. 65
 Corneille, Pierre 67, 146, 282
 Curtius Rufus 138, 141, 142, 148, 151
 Curtius, Ernst Robert 349–351
- Daudet, Alphonse 228, 233, 234
 Dekker, Thomas 63–65, 67, 69, 70, 73
 Deloney, Thomas 65, 70, 74
 De Sica, Vittorio 360
 Devereux, Robert, 2. Earl of Essex 10, 45–60
 Devereux, Robert, 3. Earl of Essex 46
 Diogenes Laertius 101–103, 106–108
 Diogenes von Sinope 99, 104–107
 Diokletian 64–66, 68, 70
 Dix, Otto 310
 Djagilew, Sergei Pawlowitsch 332
 Dolce, Ludovico 193, 216
 Domitian 39, 40, 42
 Donizetti, Gaetano 45
 Dorothea [Heilige] 10, 64–66
 Dryden, John 64–70, 73, 74
 Dudley, Robert, 1. Earl of Leicester 45, 49
 Dudow, Slatan Theodor 325
 Dürer, Albrecht 211, 212, 214, 219
 Duparc, Henri 167, 178
- Eberwein, Carl 167, 178
- Edschmid, Kasimir 321
 Eleonora Magdalena Gonzaga [Gemahlin von Ferdinand III.] 115
 Eliot, T. S. 348–350
 Elisabeth I. (d. i. Elizabeth Tudor) 10, 45, 46, 48–50, 52–55, 59, 60, 63
 Éluard, Paul 331, 334, 337, 338, 341
 Ephialtes 20
 Epiktet 99
 Erasmus von Rotterdam 117
 Erhard, Julius 200, 221, 222
 Erinna 127, 130
 Euripides 10, 21, 26, 28
 Eyre, Simon 70
- Fallada, Hans 318, 319
 Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von 248
 Faruffini, Federico 205, 206
 Ferdinand II. [Kaiser Heiliges Römisches Reich] 81
 Ferdinand III. [Kaiser Heiliges Römisches Reich] 115
 Fiedler, Gottlieb 145
 Flaubert, Gustave 228
 Flechtheim, Alfred 318
 Fleißer, Marieluise 319, 320
 Fleming, Paul 75, 80, 97
 Förtsch, Johann Philipp 143, 145, 146
 Foxe, John 61, 63, 73
 Frank, Leonhard 318
 Freiligrath, Ferdinand 196, 217–219
 Freud, Sigmund 20
 Freytag, Gustav 228, 248
 Friedrich I. [König von Preußen] 149, 150
 Friedrich II. (d. i. ›der Große‹) [König von Preußen] 8, 220, 221, 311
 Friedrich Wilhelm I. [König von Preußen] 220
 Fulda, Ludwig 12, 243, 244–248, 250–253, 255–257
- Galerius 65
 Gentili, Alberico 56
 George, Stefan 7, 13, 265, 266, 271, 277, 279
 Gide, André 290, 316, 348, 350–353, 356
 Giese, Fritz 316, 319, 324
 Gifford, Sanford Robinson 209
 Gilka-Bo(e)tzow, Beatrix (Beatrice) 327, 328
 Giorgione 207

- Girardet, Paul 190
 Giraudoux, Jean 13, 281–294
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 28, 154, 155, 158, 160–162, 164–166, 170, 174, 178–180, 227, 241, 244, 253, 256, 258, 271
 Gorgias von Leontinoi 21
 Gorgias, Johann 113, 114, 121
 Graun, Carl Heinrich 139
 Greene, Robert 63
 Grube, Max 243–245, 247–252, 254, 257
 Gruber, Georg Wilhelm 166, 168
 Gryphius, Andreas 96, 97, 148
 Günther, Joachim 349
 Günther, Johann Christian 12, 13, 241–261
 Gundolf, Friedrich 9, 335
 Gustav II. Adolf 11, 75, 76, 81–93

 Hackländer, Friedrich Wilhelm 219
 Händel, Georg Friedrich 139, 145
 Hallmann, Johann Christian 140, 147–149, 152
 Hamburger, Michael 14, 331–346
 Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von 275
 Harsdörffer, Georg Philipp 118
 Hartlieb, Johannes 138
 Hasse, Johann Adolf 139
 Hauptmann, Gerhart 229
 Hausmann, Gustav 243–247, 249–254, 256, 258
 Hearn, Lafcadio 228
 Hebbel, Friedrich 290, 291
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 8
 Heidegger, Martin 352
 Heine, Heinrich 95, 339
 Heinrich IV. (d. i. Henry Bolingbroke) [König von England] 54, 55
 Heinrich IV. [König von Frankreich] 46–48, 51, 55, 57, 60
 Heinrich VIII. (d. i. Henry Tudor) [König von England] 67
 Henschke, Alfred Georg Hermann 242
 Herder, Johann Gottfried 154, 157–163, 171
 Hermlin, Stephan 14, 331–346
 Herodes 127
 Herzl, Theodor 224
 Heym, Georg 241
 Heywood, Thomas 63
 Hieron II. von Syrakus 297, 303

 Hille, Peter 243–245, 247, 252, 255, 259
 Hockney, David 341
 Hölderlin, Friedrich 241, 267, 273, 275, 339
 Hoffmann, P. 211, 213
 Hofmannsthal, Hugo von 174, 224, 226–228, 264, 266–270, 274, 350
 Hohenlohe-Langenburg, Wolfgang von 78
 Holitscher, Arthur 313
 Holtei, Karl von 178
 Holthusen, Hans Egon 347, 349
 Homer 10, 14, 23, 25, 26, 31, 304
 Horaz 19, 99, 102, 104–107, 260
 Horkheimer, Max 304
 Horn, Gustav 82
 Houdon, Jean-Antoine 192, 194
 Hüttenbrenner, Anselm 167, 178
 Huth, Carl 204

 Ibsen, Henrik 227
 Irene von Spilimbergo 206
 Isabella Clara Eugenia von Spanien 57
 Isokrates 127

 Jakob VI./I. [König von Schottland, England und Irland] 50, 58–60, 63, 67
 Jaspers, Karl 352
 Javurek, Josef 166, 172
 Johann Adolf II., Herzog von Sachsen-Weißenfels 147
 Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 82
 Johanna von Orléans 283–288, 292, 293
 Jonsson, Runer 305
 Jouvett, Jules Eugène Luis 283
 Jünger, Ernst 308, 310–312, 315, 319, 320
 Jutzi, Philipp 326

 Kafka, Franz 318
 Karl II. [König von England, Schottland und Irland] 67
 Karl V. [Kaiser Heiliges Römisches Reich] 193
 Karl VII. [König von Frankreich] 283, 285, 286
 Kasack, Hermann 319
 Kassner, Rudolf 349–351
 Katharina von Alexandrien [Heilige] 10, 64–69, 73
 Katharina von Aragon 67
 Katharina von Braganza 67
 Kessler, Harry Graf 313, 314, 316

- Keun, Irmgard 327
 Kindermann, Johann Erasmus 77
 Kinesias 21
 Kipling, Rudyard 228
 Kirnberger, Johann Philipp 166, 168, 169
 Kisch, Egon Erwin 321
 Klabund → Henschke, Alfred Georg Hermann
 Klammer, Karl Anton 272
 Kleon 18–20, 23, 24, 26, 28
 Klughardt, August 167
 Knackfuss, Hermann 211, 213
 König, Johann Ulrich von 252, 258, 259
 Koester, Hugo 243–245, 247, 253, 260
 Konstantin I. (d. i. ›der Große‹) 65
 Kracauer, Siegfried 326
 Krates 22, 23
 Kratinos 22, 26
 Kügele, Richard 166, 176
 Kunzen, Fried(e)rich Lud(e)wig Aemilius 166, 170, 175
 Kusser, Johann Sigismund 146
 Kyros II. (d. i. ›der Große‹) 127

 Lacos, Choderlos de 228
 Laughton, Charles 362
 Lavinia [Tochter Tizians] 206
 Le Bon, Gustave 324
 Lee, Hannah Farnham Sawyer 206, 207
 Lee, Henry 191
 Lessing, Carl Friedrich 191, 195, 196, 198, 202, 217
 Lessing, Gotthold Ephraim 152, 159, 282, 349
 Leutze, Emanuel 12, 185–222
 Libanios von Antiochia 31
 Lies, Karl Otto 167
 Liliencron, Detlev von 271
 Lindbergh, Charles Augustus 325
 Lipsius, Justus 95, 96, 109
 Liszt, Franz 166, 171, 173, 175–177, 181–184
 Livia Drusilla [Gemahlin von Augustus] 127, 128
 Lodge, Thomas 63
 Loewe, Johann Carl Gottfried 166, 173
 Lohenstein, Daniel Casper von 97, 114, 146, 148
 Los, Johann Christoph 142
 Lucchini, Matteo 139
 Lucena, Vasco da 138

 Ludwig I., Fürst von Anhalt-Köthen 117–119
 Ludwig, Emil 224
 Lukian von Samosata 126
 Lully, Jean-Baptiste 146
 Luther, Martin 87, 243
 Lyly, John 139
 Lysipp 34, 38, 40–42

 Maass, Joachim 12, 243–247, 251, 253, 254, 261
 Macfarren, George Alexander 167
 Magnes 22
 Makkabäus, Judas 86
 Mallarmé, Stéphane 265, 266, 350
 Mann, Heinrich 8, 313, 329
 Mann, Thomas 350
 Manzini, Giovanni Battista 119
 Marciano, Francesca 362
 Marcus Antonius 40, 127, 128
 Marholm, Laura 243–245, 247–252, 254, 256, 257
 Maria I. (d. i. Maria Tudor) 49, 62
 Mariamne I. 127
 Marx, Karl 217
 Massinger, Philip 64, 65, 67, 69, 70, 73
 Massinissa 127
 Matisse, Henri 332
 Mattiesen, Emil 166, 176
 Maulnier, Thierry 356, 357
 Mauro, Ortensio 145
 Maxentius 65
 Maximian 64, 65, 70–73
 Mecoenas, Gaius 127, 128
 Medbourne, Thomas 67
 Meisl, Wilhelm 318, 321
 Metastasio, Pietro → Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura
 Meton 21
 Meyer, Alfred Richard 242
 Milgram, Stanley 13, 298, 299, 301–303
 Mockel, Albert 265
 Moeller van den Bruck, Arthur 242, 311
 Mörike, Eduard Friedrich 271
 Mollyn, Jacob 80
 Moras, Joachim 347, 348, 350, 352, 353, 355
 Moro, Aldo 15, 360, 372
 Morus, Thomas 61–64, 99
 Mozart, Wolfgang Amadeus 167, 177
 Munday, Anthony 63

- Musil, Robert 157, 317, 318, 321
- Napoleon I. (Bonaparte) 8, 87, 287
- Nehlert, Benno 243, 245–247, 251, 260
- Nietzsche, Friedrich 9, 184, 271, 350
- Nikolaos 31
- Novalis → Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von
- Octavia [Gemahlin von Marcus Antonius] 127, 128
- Odenat von Palmyra 131–133
- O'Neill, Hugh, 2. Earl of Tyrone 45, 52, 58, 59
- Opitz, Martin 80, 96, 97, 119, 128, 133
- Ovid 100, 102, 103, 126, 270, 277, 331, 332
- Oxenstierna, Axel Gustafsson 82, 83
- Paeschke, Hans 347–353, 355
- Paradis, Maria Theresia von 166, 172–174
- Passeron, René 337, 338
- Paulus von Tarsus [Heiliger] 63, 99
- Perikles 18, 20, 26
- Philipp II. [König von Spanien] 51, 56
- Philipp III. [König von Spanien] 56
- Philostrat 31
- Picasso, Pablo 333, 336
- Pindar 21, 25
- Pizan, Christine de 131, 132
- Platon 21, 103
- Poe, Edgar Allan 265, 266
- Pollack, Frieda 229
- Poppenberg, Felix 242
- Porcia (Catonis) 127
- Postel, Christian Heinrich 140, 143, 145, 146, 152
- Pound, Ezra 340
- Protagoras 21
- Puccini, Giacomo 228
- Pulcheria, Aelia 127
- Racine, Jean 139, 146
- Radke-Batschauer, Lina 329
- Raff, Joseph Joachim 167, 178
- Ray, Man 340
- Rechel-Mertens, Eva 347, 352, 354
- Reicha, Antonin 167, 173, 177
- Reichardt, Johann Friedrich 166, 169, 170, 173, 177
- Remarque, Erich Maria 311, 315, 316
- Richard II. 55
- Richter, Ludwig 202
- Ridolfi, Carlo 193
- Riefenstahl, Leni 326
- Rilke, Rainer Maria 264, 335, 350, 352
- Rimbaud, Arthur 13, 264, 266, 272–276
- Rist, Johann 75
- Roeting, Julius Amatus 194, 195
- Rohan, Karl Anton 15
- Roquette, Otto 245, 248
- Roth, Joseph 314, 315, 317, 318
- Rougemont, Denis de 349
- Rowley, William 64, 65, 70, 72–74
- Rutini, Giovanni Marco 139
- Sachs, Hans 99, 243
- Saint-Saëns, Camille 167, 178
- Salmenhaara, Erkki 166
- Salten, Felix 224, 226
- Salvatores, Gabriele 15, 359–372
- Samson-Körner, Paul 322, 323
- Sappho 127, 130
- Sartre, Jean-Paul 14, 15, 347–357
- Scarlatti, Alessandro 139
- Schadow, Wilhelm von 194, 195, 198, 215–219
- Schauwecker, Franz 309
- Scheler, Max 350
- Schiller, Friedrich 154, 158, 160, 169, 247, 248, 288
- Schlemmer, Oskar 340
- Schmeling, Max 317
- Schnitzler, Arthur 12, 223–239
- Schnitzler, Olga 224, 225, 333
- Schnurr, Balthasar 82, 83
- Schubart, Christian Friedrich Daniel 172, 173, 180
- Schubert, Franz 167, 168, 171, 178, 334
- Schütz, Wilhelm Ignatius 115, 116, 134, 135
- Schulz, Johann Abraham Peter 167, 168
- Schumann, Robert 167, 168, 171, 180, 217
- Scudéry, Georges de 67
- Scudéry, Madleine de 11, 113, 116, 117, 119, 120, 123, 125–130, 132–134
- Sebastian [Heiliger] 264
- Segal, George 341
- Seneca 95–97, 102, 106, 108–111
- Serres, Jean de 118
- Shakespeare, William 55, 59, 63, 359, 361
- Shaw, George Bernard 13, 281–294

- Sidney, Philip 47
 Sisigambis (Sisygambis) 127
 Sokrates 21, 28
 Sophie Luise [Gemahlin von Friedrich I.] 149
 Sophonisbe 127, 132
 Spengler, Oswald 311
 Statius, Publius Papinius 39, 41, 42, 103
 Steffani, Agostino 145
 Straton I. von Sidon 143
 Strauss, Richard 182, 184
 Stricker, Augustin Reinhard 149
 Stuart, Maria 50
 Sulla 40, 42

 Tasso, Torquato 8, 216, 244, 252
 Theodat (Theodahat) 127
 Theodosius II. 127
 Thiess, Frank Theodor 321
 Tilly, Johann T'Serclaes von 78, 86
 Titus 127
 Tizian 12, 185–187, 189, 192, 193, 198, 199, 202–208, 211, 212, 215, 216, 220
 Tomaschek, Wenzel Johann 155, 166, 170, 173, 175, 179, 180, 181, 183
 Trakl, Georg 13, 241, 242, 263–279
 Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura 139
 Tucholsky, Kurt 307, 318

 Unruh, Fritz von 313, 314

 Valéry, Paul 265, 266, 350, 351
 Vasari, Giorgio 206, 207, 215
 Vergil 8, 100, 102, 103, 105, 108
 Verlaine, Paul 242, 265, 266, 331, 334, 335, 337, 341
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de 265
 Villon, François 242, 331, 337, 343

 Vitruv 296
 Vivaldi, Antonio 365
 Voltaire 8
 Volumnius, Publius 127

 Wagenseil, Georg Christoph 139
 Wallenstein 99
 Walsingham, Frances 47
 Washington, George 185, 187–192, 194, 198, 199, 215, 218, 219, 220, 222
 Wassermann, Jakob 228, 231
 Weber, Carl Maria von 178
 Weber, Max 7, 296, 297, 299
 Webster, John 67
 Weckherlin, Georg Rodolf 75, 80
 Wedderkop, Hermann von 318
 Weis, Friedrich Wilhelm 166, 168, 169
 Wels, Otto 314
 Werder, Diederich von dem 117
 Werder, Paris von dem 11, 113–136
 Westphal, Gert 174, 184
 Whittredge, Worthington 187, 191, 209
 Widmann, Erasmus 11, 75–94
 Wieland, Christoph Martin 349
 Wilhelm I. von Oranien 47
 Williams, William Carlos 14, 331–346
 Winifred [Heilige] 10, 64, 65, 70, 71, 74
 Wolf, Georg Friedrich 166, 168
 Wriothesley, Henry, 3. Earl of Southampton 59

 Xenophon 20, 21

 Zenobia, Septimia 127, 130–134
 Zenon von Kition 103, 104, 111
 Ziani, Marc'Antonio 143
 Zuccari, Federico 126
 Zumsteeg, Johann Rudolf 166, 170, 173, 174
 Zweig, Stefan 313