

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang LII/2021
2. Halbband



SPRACHKUNST

Beiträge

zur Literaturwissenschaft

Jahrgang LII/2021

2. Halbband



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

- Herausgeber* Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner, im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte.
- Verantwortliche Redaktion* Federico Italiano und Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien, Österreich.
Phone: +43-1-51581-3323 · Fax: +43-1-51581-3311 · Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at
<http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>
- International Advisory Board*
- Prof. Dr. Christian Begemann, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. Dr. Astrid Erll, Institut für England- & Amerikastudien, Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Prof. Dr. Monika Fludernik, Englisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. Dr. Dr. H.C./UWM em. Herbert Grabes, Department of English, Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Prof. Dr. Christine Kanz, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Universität Gent.
- Prof. Dr. Thomas Klinkert, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. em. Dr. Werner von Koppenfels, Institut für Englische Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. em. Dr. Renate Lachmann, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz.
- Prof. Dr. Michael Meyer, Institut für Anglistik, Universität Koblenz-Landau.
- Prof. Dr. Ritchie Robertson, The Queen's College, Faculty of Modern Languages, University of Oxford.
- Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum.
- Prof. Dr. Peter Schnyder, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Université de Neuchâtel.
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Fachbereich II, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Trier.
- Prof. em. Dr. Gustav Siebenmann, School of Humanities and Social Sciences, Universität St. Gallen.
- Prof. Dr. Cornelia Sieber, Abteilung Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Prof. Dr. Marie Luise Wandruszka, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

ISBN 978-3-7001-9247-3 · AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2022

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Satz & Layout: Hermann Blume, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

<https://www.austriaca.at/0038-8483collection>

<https://verlag.oeaw.ac.at>

INHALTSVERZEICHNIS

Aufsätze

- Barbara Neymeyr 135 Die „feierliche Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode““. Gottfried Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ als kulturkritische Satire.
- Saskia Haag 167 Alles zugleich oder die Komplexität des Komödienendes. Zu Finalstrukturen bei Nestroy und Hofmannsthal.
- Jens Loescher 193 Thermische Töne. Schwarzkörperstrahlung und Akustik bei Ehrenfest, Planck, Einstein.
- Christine Ivanovic 209 Rätsel und Sprung – Erinnerungskunst nach dem Holocaust. Zwei Paradigmen der ästhetischen Theorie bei Ilse Aichinger und Helga Michie.
- 235 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Berichte und Besprechungen

- Rüdiger Görner 245 Joanna Firaza und Małgorzata Kubisiak (Hrsgg.), Dialog der Künste. Literatur und Musik.
- Jacques Le Rider 253 Marc Lacheny, Maria Piok, Sigurd Paul Scheichl, Karl Zieger (Hrsgg.), Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreichbilder.
- Ingeborg Fialová-Fürstová 257 Václav Petrbok, Alice Stašková, Štěpán Zbytovský (Hrsgg.), Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft.
- Walter Wagner 262 Patrick Geiger, Das flüssige Selbst. Henry David Thoreaus ›Walden‹ und globales Bewusstsein.

DIE „FEIERLICHE STIFTUNG EINER ‚NEUEN STURM- UND DRANGPERIODE‘“

Gottfried Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ als kulturkritische Satire

Von Barbara Neymeyr (Klagenfurt)

The “ceremonial foundation of a ‘new period of Sturm und Drang’”: Gottfried Keller’s Novella ›The Misused Love Letters‹ as Cultural Critique and Satire.

Taking as its starting point the epigone syndrome in nineteenth-century literature, this essay is the first to analyse these dimensions of cultural critique in Keller’s novella ›The Misused Love Letters‹. Drawing on elements of Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romanticism, and Realism, the novella caricatures the dilettantism of an epigonal pseudo-author with aspirations to genius. In this context, the study also examines the novella’s complementary plot lines, its couple constellations, and its reminiscences of the classic Bildungsroman, whose structural principle Keller’s novella adapts for the lives of several characters.

Ausgehend vom Epigonen-Syndrom in der Literatur des 19. Jahrhunderts, analysiert dieser Aufsatz erstmals diese kulturkritischen Dimensionen von Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹, die den Dilettantismus eines epigonalen Pseudo-Literaten mit Genie-Ambitionen unter Rekurs auf Elemente von Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romantik und Realismus karikiert. Untersucht werden dabei auch die komplementären Handlungsstränge der Novelle, die Paar-Konstellationen und die Reminiszenzen an den klassischen Bildungsroman, dessen Strukturprinzip Kellers Novelle für Lebensläufe mehrerer Figuren adaptiert.

I.

Geschichtsdynamik, kulturelle Tradition und literarischer Wandel: Kellers Novelle im Kontext einer „Dialektik der Kulturbewegung“

Dass ausgerechnet in einem Text des poetischen Realisten Gottfried Keller eine *neue* „Sturm- und Drangperiode“ begründet werden soll, erscheint zunächst frappierend. – Keller inszeniert dieses Kuriosum als narratives Element innerhalb seiner Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ und schafft damit eine Ausgangssituation, die das fiktionale Geschehen auf den kulturhistorischen Horizont hin öffnet. Diese von Keller bereits 1860 abgeschlossene, aber erst 1865 publizierte Novelle wurde von der Forschung bisher erstaunlicherweise

eher selten beachtet¹⁾ und bislang noch nicht hinreichend gründlich analysiert. Der vorliegende Aufsatz soll erstmals zeigen, wie die von Keller mit kulturkritischer Tiefenschärfe entfaltete Literatursatire die Problematik der Epigonalität exponiert und dabei Klischees von Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romantik und Realismus nutzt, um verfehlt Genie-Ambitionen eines Dilettanten zu parodieren. Indem Kellers Novelle Figuren-Konstellationen auf Epochen-Charakteristika hin transparent macht, gelingt ihr eine aufschlussreiche Diagnose des Epigonen-Syndroms. – Eine umfassende Analyse von Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ mit ihren kulturkritischen Dimensionen sowie die Erschließung ihrer Affinitäten zum Typus des Bildungsromans, auch zu Goethes klassischem Werk ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (1795/96), ist bis heute ein Forschungsdesiderat geblieben.

Indem Keller eine „Dialektik der Kulturbewegung“²⁾ konstatiert, setzt er einen dynamischen Geschichtsprozess voraus, dessen Phasen jeweils reaktiv aufeinander folgen. Zugleich sieht Keller poetische Stoffe in der literaturhistorischen Entwicklung in einem „fortwährenden Kreislaufe“.³⁾ Dabei ist die Gegenwart jeweils vielschichtig mit kulturellen Traditionen vermittelt, die in ihr verwandelt weiterwirken: durch Transformationen von Stoffen, Motiven und Konstellationen im Laufe der Literaturgeschichte. In diesem Sinne signalisiert schon der Titel von Kellers ›Romeo und Julia auf dem Dorfe‹ eine Variation der Liebesproblematik, die Shakespeares berühmtes Drama entfaltet. Die von Keller novellistisch gestaltete Aporie der beiden Liebenden lässt im Verhältnis zu Shakespeares Drama Kontinuität und historischen Wandel gleichermaßen erkennen. Keller selbst konstatiert: „es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies [...]. Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht“.⁴⁾

¹⁾ Zitiert wird die Novelle nach der Edition: GOTTFRIED KELLER, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. von THOMAS BÖNING, GERHARD KAISER und DOMINIK MÜLLER. Bd. 4: *Die Leute von Seldwyla*, hrsg. von THOMAS BÖNING, Frankfurt/M. 1989, S. 364–437. Die Belege daraus folgen im Fließtext jeweils dem Zitat. – Auch Augart konstatiert, die Novelle erfahre in der Forschung „nach wie vor“ nur „wenig Beachtung“ oder sogar „Missachtung“ (JULIA AUGART, „Die mißbrauchten Liebesbriefe“: Zur Austauschbarkeit von Identität, Geschlecht und Gefühl im Medium Brief, in: GOTTFRIED KELLER, „Die Leute von Seldwyla“. Kritische Studien – Critical Essays, hrsg. von HANS-JOACHIM HAHN und UWE SEJA, Bern 2007, S. 193–212, hier: S. 193–194). So werde „in allen Werkbiographien“ auf diese Novelle „nicht weiter [...] eingegangen“, auch Gerlachs Keller-Bibliographie verzeichne bloß „sechs Einträge“ (S. 194): vgl. ULRICH HENRY GERLACH, *Gottfried Keller Bibliographie*, Tübingen 2003, S. 166. – Zwar sind inzwischen noch einzelne Arbeiten zu diesem Werk erschienen, aber eine hinreichend differenzierte Analyse ist bis heute ein Desiderat der Forschung.

²⁾ GOTTFRIED KELLER, *Gesammelte Briefe in vier Bänden*, hrsg. von CARL HELBLING, Bern 1950–1954 [= GB]. Bd. 1, S. 400.

³⁾ Ebenda, S. 399.

⁴⁾ Ebenda, S. 399–400.

In der Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ zieht Keller literarische Konsequenzen aus diesem Verdikt gegen den Originalitätswahn, indem er hier eine Clique dilettantischer Pseudo-Poeten allen Ernstes die „feierliche Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode‘“ planen lässt (367). Acht Jahre nach der Erstpublikation in der ›Deutschen Reichszeitung‹ (1865) erschien Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ zu Weihnachten 1873 (vorausdatiert auf 1874) mit einigen Modifikationen auch im Zweiten Band seines Erzählzyklus ›Die Leute von Seldwyla, in dem er die skurrilen Seiten einer fiktiven Schweizer Provinzgesellschaft humoristisch gestaltet. – Kurz zum Handlungsverlauf der Novelle: Viggli Störteler, ein erfolgreicher Kaufmann, entdeckt seine Neigung zu ‚höheren‘ Sphären, beginnt sich durch Lektüre zu bilden und will dann sogar selbst zum Dichter avancieren: So trifft er sich mit gleichgesinnten Pseudo-Literaten, schreibt zunächst erfolglose „Essais“ und fabriziert dann auch Novellen für obskure „Sonntagsblättchen“ (365) – ein kritischer Reflex Kellers auf die zeitgenössische Novellenkonjunktur. Je stärker sich Viggis Ambitionen entfalten, desto mehr gefährdet er dadurch seine bürgerliche Existenz und die Ehe mit Gritli. Während einer Geschäftsreise nötigt er sie sogar zu einem sentimentalen Briefwechsel, von dem er sich einen Bestseller und dauerhaften Autorenruhm verspricht. Da sich Gritli von diesem Projekt allerdings brüskiert und überfordert fühlt, sucht sie Hilfe bei dem schüchternen, zurückgezogen lebenden Dorflehrer Wilhelm, der die von ihr abgeschriebenen pathetischen Briefe Viggis in dessen Manier beantwortet, so dass sie selbst anschließend Wilhelms Briefe kopieren und an ihren Mann senden kann. In dieser Handlungskonstellation fungiert Wilhelm also als eine Art von Ghostwriter.

Diese Transaktionen implizieren einen dreifachen ‚Missbrauch‘ der Liebesbriefe. Die entscheidende Initiative geht dabei von Viggli aus, der Gritlis Gefühle für seine pseudo-literarischen Zwecke zu instrumentalisieren versucht. Gritli missbraucht nicht nur Viggis artifizielle Briefe, die sie abschreibt und an Wilhelm weitergibt, sondern auch Wilhelms Antworten, indem sie diese für Viggli kopiert, obwohl sie spürt, dass *diese* Briefe zusehends von echter Leidenschaft durchglüht sind. Als Viggli bei der Rückkehr von seiner Geschäftsreise zufällig ein Briefkonvolut findet, das Wilhelm versehentlich in der freien Natur liegen ließ, entdeckt er diese briefliche Dreieckskonstellation. Daraufhin unterstellt er Gritli zu Unrecht Ehebruch und forciert rachsüchtig den Konflikt, indem er sie zunächst im Keller einsperrt und sie dann verstößt. Nur wenig später liiert er sich zum Amusement der Seldwyler mit einer in der Novelle als Karikatur inszenierten Person namens Kätter Ambach, die sich ihm als literaturbeflissene Muse angeboten hat und ihn endgültig zum allgemeinen Gespött macht. Der Dorflehrer Wilhelm hingegen, der sich durch das öffentliche Bekanntwerden seines Parts beim Liebesbriefwechsel tief beschämt und verunsichert fühlt,

zieht sich in die Abgeschiedenheit einer ländlichen Idylle zurück, wo er durch engagierte Arbeit in der Landwirtschaft und beim Weinanbau allmählich zu sich selbst findet, als Persönlichkeit reift und dabei auch seine kompensatorische Tendenz zu schwärmerischen Phantasien überwindet. Diese Metamorphose lässt ihn sozial kompetent und bindungsfähig werden und schafft dadurch die Basis für sein späteres Eheglück mit Gritli.

Strukturbildend für die Novelle sind gegenläufige Entwicklungen⁵⁾: Viktor Störteler⁶⁾ pervertiert vom tüchtigen Kaufmann zu einem egozentrischen Phantasten mit Genie-Ambitionen, die ihn ins soziale Abseits befördern. Der stille und verträumte Einzelgänger Wilhelm hingegen durchläuft einen Selbstregulierungs- und Reifungsprozess, emanzipiert sich von seiner Außenseiterrolle, erlangt durch engagierte Arbeit und die Entfaltung seiner Persönlichkeit gesellschaftliche Anerkennung und gewinnt schließlich ein kontinuierliches Lebensglück durch Ehe und Familiengründung mit Gritli. In diesem Erzählstrang der Novelle verwirklicht Keller en miniature auch Prinzipien eines Bildungsromans: Bezeichnenderweise trägt Wilhelm⁷⁾ sogar den Vornamen des Protagonisten aus Goethes ›Wilhelm-Meister-Romanen. Im Folgenden wird das Kapitel IV. in mehrfacher Hinsicht Affinitäten zur Tradition des Bildungsromans aufzeigen, auch durch die Kurskorrektur einer Nebenfigur der Novelle.

Zu Unrecht wurde Keller vorgeworfen, dass seine Novelle „in zwei Teile zerfalle“, nämlich „in eine Literatursatire und in eine Läuterungsgeschichte“ – ohne „eigentlichen Mittelpunkt“. ⁸⁾ Demgegenüber will ich darlegen, wie Keller

⁵⁾ Eine spiegelbildliche Konzeption des Textes betont ERICA SWALES, *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and "Die Leute von Seldwyla"*, Oxford, Providence 1994, S. 147–154, hier: S. 147–148.

⁶⁾ Gerhard Kaiser weist auf den sprechenden Namen hin, den er mit dem niederdeutschen Verb ‚störten‘ (für ‚stürzen‘) assoziiert: „Der Held Viggi Störteler ist ein verächtlicher kleiner Viktor, ein schon durch seinen Namen zum Sturz bestimmter Sieger“ (GERHARD KAISER, *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*, Frankfurt/M. 1981, S. 360).

⁷⁾ Analogien und Differenzen zu Schillers Figur Wilhelm Tell betont KARIN TEBBEN, *Schillers Schatten. Entwurf einer Poetik in Gottfried Kellers Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 49 (2005), S. 307–327, hier: S. 315, 323f.

⁸⁾ Diese These referiert KARL PÖRNACHER, *Nachwort*, in: GOTTFRIED KELLER, *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, Stuttgart 1997, S. 87. Vgl. auch RÄTUS LUCK, *Gottfried Keller als Literaturkritiker*, Bern, München 1970, S. 583. – Swales hält in Kellers Novelle die Literatursatire für „quite simply too long“ und bezeichnet ihr Verhältnis zur Liebesgeschichte als „troublesome relation“; daher sei die Kohärenz dieses Werkes zu hinterfragen (SWALES, *The Poetics of Scepticism* (zit. Anm. 5), S. 147, 148). – Auch Tschopp meint, dass sich „der satirische Ton des ersten und der zur Didaxe neigende Gestus des zweiten Teils nicht bruchlos ineinander“ fügen (SILVIA SERENA TSCHOPP, *Kunst und Volk. Robert Eduard Prutz und Gottfried Kellers Konzept einer zugleich ästhetischen und populären Literatur*, in: *Kunstautonomie und literarischer Markt. Konstellationen des Poetischen Realismus*, hrsg. von HEINRICH DETERING und GERD EVERSBERG, Berlin 2003, S. 13–30, hier: S. 28). – Metz folgt dieser überzogenen Kritik an Kellers Novelle, aber relativiert sie zumindest partiell:

die unterschiedlichen Erzählstränge, die übrigens auch Analogien zur Struktur von Goethes ›Wahlverwandtschaften‹⁹⁾ aufweisen, kunstvoll miteinander verwoben und zugleich kulturkritisch grundiert hat, so dass die individuelle Problematik der Figuren auf Epochenkonstellationen hin transparent wird. Dabei tragen der Dreiecksbriefwechsel und die facettenreich entfaltete Thematik der ‚Bildung‘ zur Vermittlung von Literatursatire und Liebesgeschichte bei, so dass sich die angeblich so heterogenen Erzählstränge zu einer überzeugenden Einheit zusammenschließen. – Im Folgenden skizziere ich anhand exemplarischer Werke zunächst horizontbildend das epochale Epigonen-Syndrom, um dann zu zeigen, wie Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ den epigonalen Dilettantismus des Protagonisten Viggi Störteler satirisch beleuchtet und ihn zugleich literaturhistorisch kontextualisiert.

II.

Historische Horizontbildung: Epigonalität im Spiegel literarischer Kulturkritik

Seit den 1830er Jahren gehört die Vorstellung der Epigonalität zum kulturkritischen Repertoire. Das altgriechische Wort ‚epigonos‘ (ἐπίγονος) bezeichnete ursprünglich wertneutral einen Sohn oder Nachkommen. Erst Karl Immermann transformierte diesen genealogischen Begriff, indem er ihn mit pejorativer Akzentsetzung für kritische Kulturdiagnose nutzte. In seinem Roman ›Die Epigonen‹ (1836) charakterisiert Immermann die eigene Generation nach dem Ende der Goethe-Zeit als epigonal, weil sie bloß ein Echo übermächtiger geistiger Vorfahren biete.¹⁰⁾ Nicht zufällig hat Immermann, der Epigonen eklektisch am kulturellen Erbe orientiert sieht und die Morbidität einer überständigen Epoche diagnostiziert, seinen Roman ›Die Epigonen‹ mit dem

Die „Zweigliedrigkeit“ von „Läuterungsgeschichte“ und „Literatursatire“ ist „einerseits als Kompositions-mangel, als Verstoß gegen die Einheitlichkeit novellistischen Erzählens zu werten, andererseits entsteht aus dieser Kontrastierung ein besonderer Reiz“ (KLAUS-DIETER METZ, *Literaturwissen* Gottfried Keller, Stuttgart 1995, S. 77).

⁹⁾ In einer Strukturanalogie zu Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ sprengt Keller in der Novelle die Ehe von Viggi und Gritli auf, so dass sich aufgrund persönlicher ‚Wahlverwandtschaft‘ zwei neue homogenere Paare formieren können: Während Gritli und Wilhelm zu einem harmonischen Ehepaar werden, findet Viggi in der gleichfalls zu theatralischer Selbstinszenierung neigenden Kätter sein weibliches Pendant, mit dem er ähnliche Persönlichkeitsdefizite und die Tendenz zu „vielen Gezänke“ teilt (437).

¹⁰⁾ Einer von Immermanns Roman-Protagonisten stellt die oft zitierte Diagnose: „Wir sind, um in *inem* Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt [...]“ – als bloßer „Nachhall eines andern selbständigen Geistes“ (KARL IMMERMANN, *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von BENNO VON WIESE. Bd. 2: *Die Epigonen. Familienmemoiren in neun Büchern 1823–1835*, Frankfurt/M. 1971, S. 121, 122).

charakteristischen Untertitel „Familienmemoiren“ versehen, ihn gemäß der Tradition des Bildungsromans verfasst und einigen Figuren auch Affinitäten zu Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ eingeschrieben. – Generell lässt sich festhalten, dass epigonale Autoren die etablierten Formmuster zwar mitunter virtuos zu handhaben wissen, zugleich aber bis zum Substanzverlust auf traditionelle Denkschemata fixiert bleiben. So finden sie weder zu eigener künstlerischer Kreativität noch zu konstruktiver Zeitkritik, sondern verharren als unoriginelle Schattenexistenzen in nostalgischer Resignation.¹¹⁾

In der Literatur finden sich seit den 1830er Jahren unterschiedlichste Reaktionen auf das Epigonen-Syndrom: Sie reichen von resignativem Fatalismus wie in Franz Grillparzers ›Armem Spielmann‹ (1848)¹²⁾ über eine ironisch inszenierte subversive Dialektik bis zu kompensatorischen Strategien einer ‚Flucht nach vorn‘ wider besseres Wissen, wenn sich etwa der Landschaftsmaler in Adalbert Stifters ›Nachkommenschaften‹ (1864) trotz der Überfülle bereits vorhandener Gemälde auch selbst zu forcierter künstlerischer Aktivität entschließt. Dabei manifestiert sich die epigonale Aporie dieses Malers, der in mimetischem Realismus um perfekte Natur-Imitatio ringt, in ästhetischer und existentieller Hinsicht. Und weil die Novelle ausgerechnet Exzentrik und Nonkonformismus als *Familiencharakteristika* vorführt, repräsentiert hier jeder autonome Eigensinn der *Individuen* letztlich bloß die Skurrilitäten der Sippe.¹³⁾

In Georg Büchners Lustspiel ›Leonce und Lena‹ (1836/38) erstarrt der Prinz Leonce in Lethargie und Nihilismus, nachdem er heroisch-romantische Rollen leger als Identitätsentwürfe erwogen und verworfen hat. Nicht einmal der Suizid bietet einen Ausweg, wie Leonce mit einer Anspielung auf Goethes Werther-Figur erklärt: „Der Kerl hat mir [...] mit seiner gelben Weste und

¹¹⁾ Zum Epigonenbegriff vgl. die einschlägigen Lexikonartikel: MANFRED WINDFUHR, Epigone, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von JOACHIM RITTER. Bd. 2: D–F, Darmstadt 1972, Sp. 581f. CORNELIA BLASBERG, Epigone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von GERT UEDING. Bd. 2: Bie–Eul, Darmstadt 1994, Sp. 1267–1273. MANFRED WINDFUHR, Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewusstsein, in: Archiv für Begriffsgeschichte 4 (1959), S. 182–209.

¹²⁾ Franz Grillparzers Novelle ›Der arme Spielmann‹ scheint auf das Originalitätspostulat der Genie-Ästhetik anzuspähen, auf die satirisch auch Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ rekurriert (406). Allerdings ist nur noch eine Schwundstufe des einstigen Sturm- und Drang-Ideals relevant, wenn Grillparzers Ich-Erzähler den armen Spielmann explizit als „Original“ bezeichnet und damit einen skurrilen Sonderling meint (FRANZ GRILLPARZER, Der arme Spielmann, in: DERS., Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von AUGUST SAUER, fortgeführt von REINHOLD BACKMANN. Erste Abteilung, Bd. 13: Prosaschriften I: Erzählungen. Satiren in Prosa. Aufsätze zur Zeitgeschichte und Politik, Wien 1930, S. 35–81, hier: S. 41, 46).

¹³⁾ Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, Die Aporie der Epigonen. Zur kulturhistorischen Bedeutung der Identitätsproblematik in Stifters „Nachkommenschaften“, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 185–205. – Strukturanaloge Aporien inszeniert Stifter in seinem Werk ›Die Narrenburg‹.

seinen himmelblauen Hosen Alles verdorben.¹⁴⁾ Denn als bloß epigonale Nachahmung des literarischen Vorbilds böte ihm nicht einmal der Suizid eine authentische, individuelle Handlungsoption. – Während Grillparzers Erzählung ›Der arme Spielmann‹ das Epigonen-Syndrom durch Vater-Sohn-Problematik, dilettantisches Musizieren und Kopisten-Existenz¹⁵⁾ inszeniert, lässt Keller in seiner Novelle ›Hadlaub‹ (1876/77) einen spätmittelalterlichen Minnesänger beim Abschreiben kanonischer Werke allmählich eigene Kreativität entwickeln. Und wenn sich der Protagonist Jacques im Rahmenteil von Kellers ›Züricher Novellen‹ naiv auf ein epigonales Projekt fixiert, indem er ein Notizheft mit dem Titel „Der neue Ovid“ anlegt und eine „neue Folge“ von ›Metamorphosen‹ verfassen will¹⁶⁾, dann treten Analogien zum Projekt einer Revitalisierung der Sturm-und-Drang-Epoche hervor, das in Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ die ambitionierten Pseudo-Poeten in der Clique von Viggi Störteler umtreibt.

Gottfried Keller reflektierte die Krisenlage seiner Generation nach der Goethe-Zeit auch lyrisch. Sein Epigonen-Gedicht, das in zwei Versionen existiert, beginnt mit den Versen: „Unser ist das Los der Epigonen, | Die im weiten Zwischenreiche wohnen“.¹⁷⁾ Kellers eigene Position changiert zwischen

¹⁴⁾ GEORG BÜCHNER, *Leonce und Lena*, in: DERS., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente* in zwei Bänden, hrsg. von HENRI POSCHMANN. Bd. 1: *Dichtungen*, Frankfurt/M. 1992, S. 119. (Vgl. dazu Werthers charakteristische Kleidung in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von ERICH TRUNZ. Bd. VI: *Romane und Novellen I*. 13. Aufl., München 1993, S. 79.) – Im ersten Akt von Büchners Lustspiel ›Leonce und Lena‹ schlägt Valerio vor: „Wir wollen Gelehrte werden! [...] So wollen wir Helden werden. [...] So wollen wir Genies werden. [...] So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden“ (ebenda, S. 108). Die notorischen Einwände des Prinzen Leonce lassen die epigonalen Identitätsentwürfe jedoch sämtlich in die Aporie münden.

¹⁵⁾ Vgl. dazu die für das Epigonen-Problem symptomatische Kopisten-Existenz der Protagonisten in Flauberts ›Bouvard et Pécuchet‹. – Honold, der ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ sehr ausführlich referiert, erwähnt Flauberts Roman mit anderem Akzent: Er charakterisiert ›Bouvard et Pécuchet‹ als „Satire auf das deformierte Bildungsbürgertum“ (ALEXANDER HONOLD, *Die Tugenden und die Laster*. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“, Berlin 2018, S. 256). ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ liest er als „Satire auf kurrente Literaturströmungen und deren zunehmend ökonomische Ausrichtung“ (ebenda, S. 251). „Literatur unter epigonalem Vorzeichen“ thematisiert Honold nur en passant (ebenda, S. 11f.) – ohne Bezug auf ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹.

¹⁶⁾ KELLER, *Sämtliche Werke*, (zit. Anm. 1), Bd. 5: *Züricher Novellen*, hrsg. von THOMAS BÖNING, Frankfurt/M. 1989, S. 12. Jacques' „Trieb zur Originalität“ (ebenda, S. 12) wird hier humoristisch ad absurdum geführt. Später findet Jacques durch seinen Mentor zu einer realistischeren Haltung.

¹⁷⁾ KELLER, *Sämtliche Werke*, (zit. Anm. 1), Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von KAI KAUFFMANN, Frankfurt/M. 1995, S. 603. Diese Gedicht-Version erschien 1888 in den ›Gesammelten Gedichten‹, die andere Version (ebenda, S. 210) schon 1854 in den ›Neueren Gedichten‹. – Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, *Gottfried Kellers Epigonen-Gedicht: Poetologie im Kontext kritischer Epochendiagnose*, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*. Gedichte und Interpretationen, hrsg. von OLAF HILDEBRAND, Köln, Weimar, Wien 2003, S. 144–161.

resignativer Identifikation mit der Epigonen-Situation, einer Tendenz zu historischer Relativierung dieser Problematik und der Hoffnung auf neue Kreativität. Angesichts schwindender künstlerischer Substanz in seiner Epoche hofft Keller auf neue Chancen nach dem epigonalen Stadium. Sein Skizzenbuch offenbart dies ebenso wie seine brieflichen Äußerungen zum Thema. Und auch Kellers Epigonen-Gedicht entwirft in diesem Sinne mit skeptischem Optimismus einen Zukunftshorizont: durch die Imago „neue[r] Lenzeskronen“.¹⁸⁾ Diese Perspektive auf einen künftigen Literaturfrühling entspricht dem Jahreszeiten-Zyklus der Vegetation, der schon die Metaphorik in Herders Geschichtsmodell inspirierte. – Wie sehr Gottfried Keller selbst unter dem Eindruck litt, einem bloßen „Übergangsgeschiebe“ anzugehören, zeigt seine Notiz von 1850:

Schmerzliche Resignation des Dichters, welcher täglich hören muss, dass erst eine künftige Zeit der Poesie wieder eine schöne Wirklichkeit zur Entfaltung bieten und dadurch große Dichter hervorbringen werde; welcher dies selbst einsieht und doch die Kraft und das Verdienst in sich fühlt, in jener prophezeiten Zeit etwas Tüchtiges leisten zu können, wenn er in ihr leben würde. Er hat allen Trieb und alle Glut in sich, einem erfüllten Leben den dichterischen Ausdruck zu leihen, gerade aber, weil er weiß, daß alles Antizipierte falsche Idealistik ist, so muß er entsagen, und der rückwärtsliegenden überwundenen Produktion sich anzuschließen, dazu ist er zu stolz.¹⁹⁾

Auswege aus der epigonalen Epochensituation kann laut Keller allenfalls der Künstler der Gegenwart erproben, der seine Krisenlage selbst zu diagnostizieren und künstlerisch fruchtbar zu machen weiß, um dann „das ihm Zunächstliegende [zu] ergreifen und vielleicht gerade seine Lage in schöner Form“ darzustellen.²⁰⁾ So kann es dem Schriftsteller trotz der Epigonen-Problematik gelingen, durch kritische Gegenwartsanalyse Wege in die Zukunft zu bahnen. Selbstironisch erklärt Keller in einem Brief, es sei am besten, sich über das „Epigonentum nicht zu ärgern und statt auf ein Postament sich auf einen warmen Ofen zu setzen“.²¹⁾

Theodor Fontane relativiert die Problematik der Epigonalität schon 1853 in seinem Essay ›Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848‹, indem er die verbreitete Koinzidenz von Gegenwarts kritik und Vergangenheitsverklärung hinterfragt und sich über die „neunmalweise[n] Leute“ amüsiert, „die mit dem letzten Goetheschen Papierschnitzel“ die deutsche „Literatur für geschlos-

¹⁸⁾ KELLER, Sämtliche Werke, (zit. Anm. 1), Bd. 1, S. 603.

¹⁹⁾ GOTTFRIED KELLER, Sämtliche Werke [= SW], hrsg. von JONAS FRÄNKEL und CARL HELBLING. Bd. 22: Aufsätze zur Literatur und Kunst, Miscellen, Reflexionen, Bern 1948, S. 337. Zur Datierung vgl. den Kommentar: ebenda, S. 426.

²⁰⁾ Ebenda, S. 337f.

²¹⁾ KELLER, Gesammelte Briefe (zit. Anm. 2), Bd. 2, S. 403.

sen erklären“.²²⁾ In analogem Sinne etikettiert Hugo von Hofmannsthal die „Epigonen“ in einem Gedicht gleichen Titels 1891 als „Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern!“²³⁾ Und Friedrich Nietzsche kritisiert eine resignative Epigonen-Mentalität 1874 in seiner Schrift ›Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben‹, der zweiten seiner ›Unzeitgemässen Betrachtungen‹, indem er den Zeitgenossen anstelle epigonaler Retrospektive einen „vorwärts“ gerichteten Blick empfiehlt: „Formt in euch ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll, und vergesst den Aberglauben, Epigonen zu sein.“²⁴⁾

Karl Kraus greift Jahrzehnte später implizit sogar auf die Reimwörter in Kellers Epigonen-Gedicht zurück, um den resignativen Gestus der Nachgeborenen entschieden zu konterkarieren. Sein Gedicht „Bekenntnis“ (1917) beginnt mit dem Verspaar: „Ich bin nur einer von den Epigonen, | die in dem alten Haus der Sprache wohnen.“²⁵⁾ Diese intertextuelle Replik auf Kellers Verse „Unser ist das Los der Epigonen, | Die im weiten Zwischenreiche wohnen“²⁶⁾ entschärft das Problem durch historische Relativierung: Weil jeder Sprachbenutzer an der kulturellen Tradition partizipiert, verliert der Begriff ‚Epigone‘ hier seine negative Bedeutung, weil er nun als wertneutraler Ausdruck jener Historizität erscheint, der sich kein Mitglied der Sprachgemeinschaft zu entziehen vermag.

In aktuellen literaturwissenschaftlichen Debatten wirkt die kulturkritische Umwertung des ursprünglich genealogischen Epigonen-Begriffs nach dem Ende der Goethezeit produktiv weiter, und zwar in Intertextualitätstheorien, im Memoria-Diskurs und in Konzepten zu postmodernen Zitat- und Montage-Techniken. Vielfältige Synergieeffekte ergeben sich zudem im permanenten Prozess kultureller Transformation, in dem sich das Problem der Epigonalität

²²⁾ THEODOR FONTANE, *Sämtliche Werke*, hrsg. von WALTER KEITEL. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Bd. 1: Aufsätze und Aufzeichnungen, hrsg. von JÜRGEN KOLBE, München 1969, S. 236–260, hier: S. 236.

²³⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von BERND SCHOELLER. Gedichte, Dramen I (1891–1898), Frankfurt/M. 1979, S. 119.

²⁴⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: DERS., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München, Berlin, New York 1980, Bd. 1, S. 295. Für seine mit dem Ballast der Historie beladene Gegenwart wünscht sich Nietzsche neue, produktive Zukunftsperspektiven. – Zu Nietzsches *Historienschrift* vgl. BARBARA NEYMEYR, *Kommentar zu Nietzsches „Unzeitgemässen Betrachtungen“*. I. „David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller.“ II. „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, Berlin, Boston 2020 (= *Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Bd. 1/2), S. 255–584. Zum Epigonen-Syndrom vgl. ebenda, S. 285, 288–290, 359f., 376f., 395f., 405, 443, 469, 479, 503–505, 523, 528, 532f., 579–581.

²⁵⁾ KARL KRAUS, *Werke*, hrsg. von HEINRICH FISCHER. Bd. 7: *Worte in Versen*, München 1959, S. 79. Das Gedicht „Bekenntnis“ von Karl Kraus ist 1917 in der Sammlung ›Worte in Versen II‹ erschienen.

²⁶⁾ KELLER, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), Bd. 1: *Gedichte*, S. 603.

relativiert. Denn die Revitalisierung früherer Traditionen und deren Integration und Konfrontation ermöglicht eine fortwährende Selbsterneuerung der Kultur.

III.

*Kellers Novelle als Epigonen-Diagnose und Dilettantismus-Satire
und die „Komödie in Briefen“ als Parodie sentimentaler Briefromane*

In der Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ exponiert Keller das Epigonen-Syndrom an zwei Figuren verschiedenen Formats: am Kellner Georg Nase, einem längst bekehrten Dilettanten, der nach seiner fragwürdigen Literaten-„Karriere“ seine frühere poetische Attitüde rückblickend selbstkritisch reflektiert, und am bornierten Protagonisten Viggi Störteler, der bis zum Schluss jede Kurskorrektur verweigert, weil er zu selbstkritischer Diagnose außerstande ist. Unbeirrt hält er an seinen literarischen Ambitionen fest, weil er die Divergenz zwischen seinem grandiosen Literaten-Ego und dem begrenzten eigenen Potential nicht erkennt. Dabei lässt Kellers Novelle das Geschehen humoristisch zugleich auf den historischen Horizont hin transparent werden, nämlich auf das im 19. Jahrhundert enorm vergrößerte bürgerliche Lesepublikum und den proportional dazu expandierenden literarischen Markt, der eine Hochkonjunktur der Belletristik zur Folge hatte, mithin auch eine breite Rezeption von Novellen und Romanen.²⁷⁾

In Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ beschließt Viggi Störteler gemeinsam mit anderen Dilettanten die „feierliche Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode‘“ (367), um die „Gärung künstlich zu erzeugen“, aus der dann „die Klassiker der neuen Zeit“ hervorgehen sollen (367). – Dieses ehrgeizige Projekt orientiert sich zwar am Originalitätspostulat des Sturm und Drang, mündet aber in ein Paradoxon, das Kellers Novelle satirisch inszeniert: Statt an die Revolte des Sturm und Drang kongenial anzuknüpfen oder sogar selbst eine neue Literaturepoche einzuleiten, beschränken sich die hochfliegenden Projektideen der Dilettanten-Clique auf die Wiederholung von längst Vorhandenem. Dass die Pseudo-Poeten bloße Reproduktion an die Stelle innovativer Leistung setzen, zeigt schon der imitatorische Gestus in ihrer Programmatik. Sie zielt auf schlichte Nachahmung historischer Vorbilder, deren spezifische Mentalitäten als „Rollen“ verteilt werden sollen: So plant Viggi Störteler, „Bodmer und Lavater zusammen darzustellen, um die reisenden

²⁷⁾ Zu den soziohistorischen Rahmenbedingungen der damaligen Literaturproduktion und ihrer Rezeption vgl. Tschopp, *Kunst und Volk* (zit. Anm. 8), S. 13–16, S. 28. Zur „Lese-revolution“ um 1800“ sowie zur Konjunktur von literarischer Publizistik und musischen Bildungsmagazinen vgl. Honold, *Die Tugenden und die Laster* (zit. Anm. 15), S. 252, 255.

neuen Klopstocks, Wieland und Goethe zu empfangen“ (372).²⁸⁾ Schon diese Multiplikation der Eigennamen²⁹⁾ verrät auf symptomatische Weise, dass den Dilettanten jeder Sinn für die Individualität und Originalität der Stürmer und Dränger abgeht. So glauben die ambitionierten Laien, diese Persönlichkeiten der Vergangenheit nach Art einer Theater-Inszenierung selbst repräsentieren zu können. Dabei versuchen sie das fehlende eigene Potential durch geborgte Identitäten mit bereits etabliertem Rang zu kompensieren. Daher kann die „feierliche Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode‘“ (367) nur als ein unfreiwillig komisches Projekt erscheinen. Denn es offenbart die ridiküle Prätention der Figuren, die das Singuläre der früheren Epoche ebenso wenig begreifen wie die Individualität ihrer Akteure.

Humoristisch entlarvt die Novelle die hohle Hybris der epigonalen Pseudo-Poeten auch dadurch, dass der grandiosen Proklamation sofort ein Motivationsvakuum folgt (367f.). Da der revolutionäre Tatendrang der Clique in vollmundiger Programmatik stecken bleibt, stagnieren die Sturm-und-Drang-Aktivitäten schon im Anfangsstadium. Geradezu idealtypisch verkörpern Viggì und seine Kumpane die „Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten“, gegen die Keller brieflich polemisierte.³⁰⁾ Als ridiküle Imitation des ‚kraftgenialischen‘ Gestus der Sturm-und-Drang-Periode erscheinen die Ambitionen der Dilettanten-Clique, wenn die Erzählinstanz den forcierten Aktivismus durch einen kuriosen Superlativ ironisiert, nämlich durch den symptomatischen Neologismus „kräftiglichst“ (372).

Übrigens rekurriert Keller bei der fiktionalen Gestaltung seiner Figuren in dieser Novelle auf ein historisches Dokument: auf das ›Teutsche Jahrbuch der Junggermanischen Gesellschaft‹, die seit ihrer Gründung im Jahre 1858 tatsächlich durch eine „neue Sturm- und Drangperiode“ eine neue Literatur-epoche einleiten wollte, „welche die Schiller-Goethesche Blüte“ weit überbieten sollte. Keller verspottete diese Gruppierung in einem Brief an den mit ihm befreundeten Literaturhistoriker Hermann Hettner als ein „Rudel

²⁸⁾ Hier nimmt Keller auf historisch dokumentierte Begebenheiten Bezug, die er teilweise auch in seiner Novelle ›Der Landvogt von Greifensee‹ erwähnt: Klopstock, Wieland und Goethe besuchten Bodmer und Lavater in Zürich. Vgl. KELLER, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 5, Züricher Novellen, S. 165. Vgl. dazu Bönings Kommentar in: DERS., Die Leute von Seldwyla (zit. Anm. 1), S. 790f.

²⁹⁾ Noch konsequenter hinterfragt Stifters Künstlernovelle ›Nachkommenschaften‹ die individuelle Identität durch innerfamiliäre Wiederholung von Nach- und Vornamen, so dass die ungewöhnliche Namensidentität der Familienmitglieder zur kuriosen Differenzierung nach dem Lebensalter nötig: „Friedrich Roderer, der jüngste dieses Namens“ (93). Diese kulturdiagnostisch aufschlussreiche Novelle Stifters inszeniert Epigonalität durch Wiederholungsstrukturen mit subversiver Komik. Vgl. dazu NEYMEYER, Die Aporie der Epigonen (zit. Anm. 13), S. 185–205.

³⁰⁾ KELLER, Gesammelte Briefe (zit. Anm. 2), Bd. 1, S. 399f.

Schwachköpfe“.³¹⁾ – In der Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ wird die „Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode“ (367) schon dadurch ad absurdum geführt, dass mit einem bloß epigonalen Da capo der innovative Anspruch einer Kunstrevolte per se inkompatibel ist.³²⁾

Noch im Jahre 1882 wollten die Brüder Heinrich und Julius Hart übrigens sogar den Naturalismus mit elementarer Sturm-und-Drang-Genialität aufladen, um das Epigonen-Syndrom zu überwinden, und zwar durch einen anti-rationalistischen Gestus und eine elementare Gefühlsintensität im Anschluss an die Genialität Goethes. So erklärten sie in ihrem Essay ›Für und wider Zola‹:

Fast unsere gesamte Epigonendichtung ist ihrem Wesen nach nichts mehr als ein zweiter Aufguß der klassischen, eine glatte, durch *Lektüre* vermittelte Reproduktion, nirgendwo ein unendlicher Naturlaut, nirgendwo lebendige Quelle. Was ihr fehlt, ist nicht die Empfindung überhaupt, aber wohl die *elementare* aus dem Herzen der Natur aufquellende Empfindung, mit anderen Worten das Genie, der Naturalismus im höchsten Sinne des Begriffes [...] Wir müssen wieder anknüpfen an den jungen Goethe, den Schöpfer des ‚Werther‘ und ‚Faust‘ [...] nur das Genie kann lösen aus den Banden [...] der alle Dämme überfluthenden Reflexion.³³⁾

Wie ausgerechnet die Rückbesinnung auf Goethe – über ein bloß epigonales Da capo hinaus – innovative Ideen generieren soll, bleibt bei diesem programmatischen Impuls freilich offen.

In Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ orientieren sich die Pseudo-Literaten ebenfalls an Goethe, und zwar an seinem Drama ›Faust‹, das

³¹⁾ Das ›Teutsche Jahrbuch der Junggermanischen Gesellschaft‹ von 1859 hatte Keller in seiner Bibliothek. Vgl. Bönings Kommentar in: DERS., Die Leute von Seldwyla (zit. Anm. 1), S. 777–779. – Noch zwei weitere programmatische Ziele dieser Institution nimmt Keller in der Novelle satirisch aufs Korn: die Aufgabe ihrer Mitglieder, auf Reisen in deutsche Großstädte Zweigvereine der Gesellschaft zu gründen, und einen Sprachpurismus, der Fremdwörter durch deutsche Neologismen ersetzen will (vgl. ebenda, S. 778f.). Keller parodiert diese Marotte in der selbstkritischen Retrospektive des Kellers Georg Nase durch kuriose Neologismen: Ohne zu wissen, dass „das Wort Schriftsteller [...] ein echt deutsches und altes Wort ist“, plädierte Nase für seine Substitution durch „Schriftner, Dinterich, Schriftmann, Buchner, Federkünstler“ u.ä. (370). Vgl. dazu auch KELLER, Gesammelte Briefe (zit. Anm. 2), Bd. 1, S. 441.

³²⁾ Strukturanalog gilt dies im 20. Jahrhundert übrigens für die sogenannte ‚Neoavantgarde‘: Hier konterkariert das symptomatische Moment der Wiederholung ebenfalls den Originalitätsanspruch. Vgl. zum Kontext GEORG BOLLENBECK, Avantgarde, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, hrsg. von DIETER BORCHMEYER und VIKTOR ŽMEGAČ, Frankfurt/M. 1987, S. 38–45.

³³⁾ HEINRICH und JULIUS HART, Für und wider Zola, in: Kritische Waffengänge, Heft 2 (1882), S. 47–55. – In den „Zehn Thesen der Vereinigung ‚Durch!‘“ erhält der „Kampf [...] gegen die überlebte Epigonenklassizität, gegen das sich spreizende Raffinement und gegen den blaustumpffartigen Dilettantismus“ programmatische Bedeutung für den Naturalismus (zitiert nach: Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung, hrsg. von OTTO F. BEST und HANS-JÜRGEN SCHMITT. Bd. 12: Naturalismus, hrsg. von WALTER SCHMÄHLING, Stuttgart 1980, S. 92).

sie als Laien aufzuführen versuchen (364). Eine subversive Epigonen-Diagnose verbindet Keller in seiner Novelle mit einer scharfsichtigen Satire auf den Dilettantismus. Zugleich wird insofern Literaturgeschichte evoziert, als der Text mit parodistischem Gestus vorführt, dass sich Viggis pseudo-poetischer Stil an Epochenmerkmale von Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romantik und Realismus anlehnt. Naiv kombiniert Viggis dabei auch gegenläufige Tendenzen: Indem er sogar inkompatible Traditionen wie normative Poetik und Genie-Ästhetik gedankenlos amalgamiert, gerät er in einen performativen Selbstwiderspruch: Die Programmatik der ‚echten‘ Stürmer und Dränger, die für die autonome Entfaltung des Individuums als psychophysische Ganzheit mit spontanem Gefühl, natürlicher Sinnlichkeit und selbstbestimmter Kreativität eintraten und zugleich gegen rigide normative Regeln und einengende Konventionen rebellierten, ist in Viggis Verhalten nicht wiederzuerkennen. Durch autoritäre Maßnahmen gegenüber seiner Frau konterkariert er sogar den angeblichen Enthusiasmus für die Sturm-und-Drang-Periode: Genau konträr zu probaten didaktischen Prinzipien agiert Viggis, indem er Gritli kompromisslos ein Bildungsprogramm durch die Lektüre steriler Werke oktroyiert, die in Nullfokalisierung mit auktorialem Nachdruck der Erzählinstanz als ‚langweilig‘ und ‚herzlos‘ bewertet werden (377). Und indem Viggis seine falsche Sentimentalität dogmatisch verabsolutiert, schließt er Gritli vom Anspruch auf autonome Persönlichkeitsentfaltung aus – entgegen der Sturm-und-Drang-Programmatik.

Überdies schafft Viggis eine paradoxe Konstellation, indem er Gritli zu sich „heranbilden“ will (376), um sie dann jedoch nach antiker Tradition als „Muse“ für seine literarischen Ambitionen zu benutzen. Dabei übersieht er nämlich, dass die erste Asymmetrie mit der zweiten schwerlich kompatibel ist: wenn er Gritli erst erziehen und seinen Maßstäben gemäß abrichten will, um dann selbst von ihrer ‚Inspiration‘ zu profitieren. Auch widerspricht die Autonomie-Programmatik eines originellen ‚Kraftgenies‘ nach Sturm-und-Drang-Manier prinzipiell jeder normativen ‚Regelpoetik‘. Zudem erweisen sich die pseudo-pädagogischen Strategien Viggis, mit denen er Gritli für seine Zwecke zu instrumentalisieren sucht, als geistiges Armutszeugnis des Uninspirierten. Gritli selbst diagnostiziert dieses Manko übrigens intuitiv, wenn sie die ‚ästhetische Erziehung‘ zur „Muse“ mit dem Kommentar abwehrt: „Ein rechter Dichter soll seine Kunst verstehen ohne eine solche Einbläserin!“ (376).

Diese kuriose Übersetzung von ‚Inspiration‘ nimmt dem traditionsreichen, bereits seit der Antike etablierten Topos des Musen-Anrufs seine Aura und stellt zugleich den Wirkungszusammenhang von autonomer Inventio und heteronomer Inspiration in Frage. Wer es nötig hat, sich von den Impulsen einer ‚Einbläserin‘ abhängig zu machen, führt dadurch jeden Anspruch auf autonome Kreativität von vornherein ad absurdum. Die berechtigte Kritik in

Gritlis treffsicherer Problemdiagnose erkennt Viggi jedoch ebenso wenig wie ihre „Sorgen“ um ihn (376). Er deutet ihr Verhalten als Renitenz, fühlt sich provoziert und zieht sich in den Schmollwinkel zurück.

Als eine zwar nicht umfassend gebildete, aber auf authentisch-natürliche Weise lebenskluge Frau steht Gritli mit ihrer Rebellion gegen autoritäre Normen den Grundtendenzen der Sturm-und-Drang-Periode übrigens sogar näher als Viggi selbst. Diplomatisch versucht sie zunächst den Schein des ehelichen Friedens zu wahren, indem sie sich – entgegen ihrer eigenen Überzeugung – darum bemüht, Viggis dogmatische Vorgaben zu erfüllen, und zugleich ihm gegenüber loyal bleibt, indem sie ihre Ehekrise niemandem anvertraut. Als sie sich aber später von Viggis Projekt eines sentimentalen Reise-Briefwechsels überstrapaziert fühlt, findet sie einen listigen Ausweg, indem sie in ihrer Notlage den Dorflehrer Wilhelm, ohne ihn über die Sachlage aufzuklären, als Ghostwriter für ihre Zwecke einspannt, um die von Viggi verlangten sentimental Briefe durch ihn schreiben zu lassen.

Gritlis intuitive Skepsis im Hinblick auf das literarische Potential ihres Ehemannes erfährt in der Novelle mehrfach Bestätigung. Denn gerade aufgrund des Mangels an genuiner Produktivität ist Viggi auf die Lektüre der von Wilhelm in der Landschaft vergessenen Briefe so versessen, dass er sogar das Briefgeheimnis bricht, weil er gierig eine Chance auf Inspiration wittert: „wer weiß“ – denkt er – „welch’ interessantes Geheimnis, welche gute Studie hier zu erbeuten ist!“ (391). Dabei motiviert ihn das eigene Kreativitätsvakuum zu bedenkenloser Usurpation fremder Gedanken und Gefühle, die er für seine Ambitionen zu instrumentalisieren gedenkt.

Über seine epigonale Sturm-und-Drang-Imitatio hinaus tendiert Viggi auch zu einem unkünstlerischen Trivialrealismus und zu einer romantisch überformten Empfindsamkeit. Als lediglich banaler Abklatsch der Wirklichkeit erweisen sich die Naturskizzen, die Viggi selbst jedoch als „treffliche Studien“ (375) und originelle Beobachtungen klassifiziert (374). Über den „ersten besten Baum“ notiert er: „Ein Buchenstamm. Hellgrau mit noch helleren Flecken und Querstreifen. Zweierlei Moos bekleidet ihn [...]. Vielleicht in Räuberszenen anzuwenden“ (374). – Bei der parodistischen Darstellung der spröden realistischen Naturstudien in dieser Manier und beim satirischen Blick auf Viggis Verwertungsmentalität bezog sich Keller implizit auch auf Eigenarten des epigonalen Autors Adolf Widmann, den er in Briefen verspottete.³⁴⁾ Eine ironisch grundierte Schreibszenen entfaltet die Novelle, als Viggi eine „arme Landdirne“

³⁴⁾ Vgl. KELLER, *Gesammelte Briefe* (zit. Anm. 2), Bd. 1, S. 369. Vgl. dazu Bönings Kommentar in: DERS., *Die Leute von Seldwyla* (zit. Anm. 1), S. 777. – Keller notierte übrigens auch selbst Eindrücke seiner Naturstudien: Vgl. KELLER: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*

entdeckt und diese Frau spontan gegen Bezahlung als literarisches Modell für seine Naturstudien engagiert. Seine Beobachtung notiert Viggi so: „Derbe Gestalt, barfuß, bis über die Knöchel voll Straßenstaub“ (374). Und sogar als die junge Frau – entsetzt über sein bizarres Verhalten – plötzlich davonrennt, reagiert er mit Begeisterung und fühlt sich sogleich zu der Notiz inspiriert: „Köstlich! dämonisch-populäre Gestalt, elementarisches Wesen“ (374).

Über trivial-realistische Natur-„Studien“ hinaus imitiert Viggi auch romantische Nachtschwärmerei, Unendlichkeitspathos und Einsamkeitskult (379). Und mit seinen sentimentalischen Ergüssen schließt er an Gepflogenheiten von Autoren der Empfindsamkeit an, die mit Lektüre, Briefen und autobiographischen Aufzeichnungen eine elaborierte Gefühlskultur³⁵⁾ zelebrierten. Kellers Novelle inszeniert aber auch hier eine Diskrepanz, wenn an die Stelle philanthropisch geprägter Freundschaftszirkel³⁶⁾ eine von Ehrgeiz, Missgunst und Materialismus zerfressene Dilettanten-Clique tritt (366f.). Denn die Pseudo-Literaten zeigen weder empfindsame Verinnerlichung noch Gefühlskultur oder Sympathie-Ideal, sondern folgen bloß ihrem Geltungsdrang. Zudem widerspricht der apodiktische „Erziehungsplan“, mit dem Viggi seine Frau zu sich „heranbilden“ (376) und zur ‚Muse‘ „erhöhen“ will (373), einem philanthropischen Autonomie-Anspruch. Mit einem Ethos der Humanität, das die freie Willensentscheidung anderer Subjekte respektiert, ist Viggis diktatorisches Verhalten nicht zu vereinbaren, wenn er seiner Frau befiehlt, „unfehlbar zu lesen und zu lernen, was er ihr vorlegte“, und dabei „mit männlicher Strenge seinen Willen“ durchsetzen will (376).

Als sein Projekt einer ‚ästhetischen Erziehung‘ zu scheitern droht, weil Gritli ihm noch immer keine Inspiration verschafft hat, oktroyiert er ihr einen empfindsamen „Briefwechsel [...], der sich einst darf sehen lassen“ (377). Dabei gilt sein primäres Interesse offenkundig dem Nachruhm und gerade nicht einem authentischen Gefühlsausdruck.³⁷⁾ Viggis apodiktische Forderung

(zit. Anm. 1), Bd. 7: Aufsätze, Dramen, Tagebücher, hrsg. von DOMINIK MÜLLER, Frankfurt/M 1996, S. 608–612. – Ein artifizierlicher Naturbezug und ein Bedürfnis nach Nobilitierung prägen die Pseudonyme der Möchtegern-Literaten: So nennt sich Viggi „Kurt vom Walde“ (365). Wenn sich zu den Pseudonymen „Roderich vom Thale“ und „Hugo von der Insel“ noch ein Autor namens „Gänserich von der Wiese“ gesellt (365), schlägt die Präntention der Dilettanten vollends ins Ridiküle um – erneut ein Element subversiver Satire.

³⁵⁾ Ein repräsentatives Beispiel dafür ist Goethes Briefroman ›Die Leiden des jungen Werthers‹. Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, Intertextuelle Transformationen. Goethes „Werther“, Büchners „Lenz“ und Hauptmanns „Apostel“ als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012, S. 57–169.

³⁶⁾ Solche Freundschaftszirkel formierten sich in der Epoche der Empfindsamkeit um Klopstock und Gleim.

³⁷⁾ Viggis Ambition, ihr eine Position im Olymp „ausgezeichneter Frauen“ zu sichern, beeindruckt Gritli nicht (389), weil sie aufgrund ihres Anspruchs auf Authentizität jedwede Gefühlsinszenierung ablehnt (402f.).

gen an Gritli wirken hier wie eine Karikatur normativer Poetik. Sein Appell „kehre deine höhere Weiblichkeit hervor“ und zeige, dass „in einem schönen Leibe eine schöne Seele wohnt!“ (377) erscheint zudem wie eine ins Ästhetische transformierte Variante zu Juvenals vielzitiertes Maxime „mens sana in corpore sano“. ³⁸⁾ Zugleich schließt Viggis epigonal an das Humanitätsideal der Weimarer Klassiker an. Bekanntlich bestimmt die vom Kalokagathia-Konzept der Platonischen Philosophie beeinflusste Vorstellung der ‚schönen Seele‘ kanonische Werke der Klassiker: nämlich sowohl das ethische Ideal in Schillers Schrift ›Über Anmut und Würde‹ ³⁹⁾ als auch die „Bekanntnisse einer schönen Seele“ in Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹. ⁴⁰⁾ Demgegenüber inszeniert Kellers Novelle die Imago der ‚schönen Seele‘ mit ironischer Grundierung: als epigonales Echo des Idealismus.

Im Projekt des sentimental Reisebriefwechsels treibt Viggis sein normatives Konzept autoritär auf die Spitze. Eine unverhohlene Drohung liegt in seinem Appell: „merke auf den Ton und Hauch in meinen Briefen und richte Dich danach [...]!“ (377). „Bedenke, daß von dieser letzten Probe der Frieden und das Glück unserer Zukunft abhängen!“ (378). Außer der im Handlungsverlauf immer deutlicher hervortretenden charakterlichen Inkompatibilität der Ehepartner trägt auch die apodiktische Strenge der Erziehungsmaßnahmen, mit denen Viggis seine Frau zur Erfüllungshelfin seiner Ambitionen auf Autorschaft zu machen sucht, maßgeblich zum Scheitern der Ehe bei.

Der erste Brief, den Viggis als normatives Muster für die geplante Ehe-Korrespondenz inszeniert, scheint im Ansatz dem Prototyp des empfindsamen Reiseromans zu folgen, der vielfach imitierten ›Sentimental Journey‹ (1768) von Laurence Sterne, der in Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ sogar erwähnt wird (365). Zugleich schließt Viggis Elaborat an den Freundschaftskult und an die Tradition des gefühlig-moralischen Briefromans an, der in

³⁸⁾ Vgl. JUVENAL, *Saturae* 10, 356.

³⁹⁾ Mehrfach wird in Kellers Novelle Gritlis Anmut betont (373, 436f.). Affinitäten zu Schillers Konzept der Humanität, der ‚Anmut‘ und der ‚schönen Seele‘ zeigt TEBBEN, Schillers Schatzen (zit. Anm. 7), vgl. S. 308, 317–322. – In der Schrift ›Über Anmut und Würde‹ grenzt Schiller die ‚schöne Seele‘ von der ‚erhabenen Seele‘ ab: „So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist *Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ (FRIEDRICH SCHILLER, ›Über Anmut und Würde‹, in: DERS., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von OTTO DANN u. a. Frankfurter Ausgabe [= FA], Frankfurt/M. 1988–2002. Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hrsg. von ROLF-PETER JANZ unter Mitarbeit von HANS RICHARD BRITTNACHER, GERD KLEINER und FABIAN STÖRMER, Frankfurt/M. 1992, S. 330–394, hier: S. 373). – Zu den Vorbehalten gegen Kants Ethik, die Schiller auch in ›Über Anmut und Würde‹ formuliert, vgl. die kritische Analyse von BARBARA NEYMEYR, *Moralästhetik versus Pflichtethik. Zur Problematik von Schillers Kant-Kritik*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65 (2021), S. 39–68.

⁴⁰⁾ Vgl. auch MARIE WOKALEK, *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe, Göttingen* 2011.

der Epoche der Empfindsamkeit Konjunktur hatte. Gattungscharakteristika empfindsamer Briefwechsel nutzt die Novelle hier allerdings für parodistische Übertreibung mithilfe pathetischer Phrasen und klischeehafter Bilder (379):

Teuerste Freundin meiner Seele!

Wenn sich zwei Sterne küssen, so gehen zwei Welten unter! Vier rosige Lippen erstarren, zwischen deren Kuß ein Gifftropfen fällt! Aber dieses Erstarren und jener Untergang sind Seligkeit und ihr Augenblick wiegt Ewigkeiten auf! Wohl hab' ich's bedacht und hab' es bedacht und finde meines Denkens kein Ende: – Warum ist Trennung? – ? – Nur Eines weiß ich dieser furchtbaren Frage entgegenzusetzen und schleudere das Wort in die Waagschale: Die Glut meines Liebeswillens ist stärker als Trennung, und wäre diese die Urverneinung selbst – – so lange dies Herz schlägt, ist das Universum noch nicht um die Urbejahung gekommen!! Geliebte! fern von Dir umfängt mich Dunkelheit – ich bin herzlich müde! Einsam such' ich mein Lager – – schlaf' wohl!

Die pathetischen Bilder mit ihrem hyperbolischen Gestus werden in Kellers Novelle mit parodistischer Absicht gezielt auf Kosten von Logik und gedanklicher Kohärenz inszeniert. Unverständlich bleibt dabei nicht nur, wie und warum zwischen den „Kuß“ der „Sterne“ „ein Gifftropfen fällt“ (379). Zugleich trägt das bis in kosmische Dimensionen reichende Unendlichkeitspathos zur unfreiwilligen Komik dieses Musterbriefes bei, der lyrische Motive zu Kitsch pervertieren lässt und zum Gefühlsausdruck auch groteske Katachresen⁴¹⁾ nutzt. – Bezeichnenderweise schreibt Viggis diesem Elaborat, mit dem er Gritli einen artifiziellen Briefwechsel oktroyiert, ohne dies selbst zu bemerken, bereits eine ominöse Bedeutung für die Zukunft ein. Denn er stellt hier ausgerechnet „den Begriff der Trennung“ ins Zentrum (379) und fordert Gritli dazu auf, dieses Motiv selbstständig weiterzuführen. Später tut sie dies auf eine für ihn unerwartete Weise in praxi: durch den Entschluss zur Trennung von ihm, nachdem er ihr zu Unrecht einen Ehebruch mit Wilhelm unterstellt und sie sogar im Keller eingesperrt hat (392–395). Insofern kommt dem Motiv der Trennung in Viggis Brief eine antizipatorische Bedeutung zu, obwohl er mit pathetischen Floskeln zu suggerieren versucht: „Die Glut meines Liebeswillens ist stärker als Trennung, und wäre diese die Urverneinung selbst – – so lange dies Herz schlägt, ist das Universum noch nicht um die Urbejahung gekommen!!“ (379).⁴²⁾

⁴¹⁾ Mit Anleihen bei Quintilian und bei Derrida sowie unter Rekurs auf rhetorische Definitionen von „catachresis“ versucht Pierstorff Kellers Novelle insgesamt einer ‚logic of catachresis‘ zu unterwerfen (CORNELIA PIERSTORFF, Catachresis: The Rhetorical Structure of Realism in Gottfried Keller's „Die mißbrauchten Liebesbriefe“, in: *Colloquia Germanica* 53/4 (2021), S. 473–493).

⁴²⁾ Mit den Begriffen ‚Urverneinung‘ und ‚Urbejahung‘ scheint Keller auch die Vorliebe der Junggermanischen Gesellschaft für die Vorsilbe ‚Ur‘ zu parodieren.

Ein fundamentales Problem für Gritli besteht darin, dass Viggis pathetische Stilisierung nicht nur unfreiwillig komisch wirkt, sondern auch einen Mangel an Authentizität offenbart, der sie zusehends belastet.⁴³ So erklärt Gritli später im Scheidungsprozess, zuletzt „habe er das Unmögliche von ihr verlangt“, nämlich ihre Gefühle „in einer geschraubten und unnatürlichen Sprache [...] für die Öffentlichkeit aufzuschreiben“ und so „eine höchst lächerliche Komödie in Briefen zu spielen“ (402f.). Außerdem betont sie Viggis „Verstellung“, indem sie die Diskrepanz zwischen seinem nüchternen Kaufmannsnaturell und dem präntiösen Gestus seiner sentimentalischen Selbstinszenierung hervorhebt (403).

Symptomatisch für Viggis Mentalität erscheint auch die Strategie, den pseudo-poetischen Briefen Extrazettel für „die geschäftlichen und häuslichen Angelegenheiten“ beizulegen, die er rechtzeitig vor dem Druck „absondern“ will (379). Gerade diese banalen Notizen offenbaren aber Viggis eigentliche Gesinnung, nämlich seinen kalten ökonomischen Pragmatismus⁴⁴, der die idealistische Attitüde seiner Briefe als verlogen erscheinen lässt. Und die Inspiration eines Originalgenies liegt ihm noch ferner als die ästhetisierte Gefühlskultur der Empfindsamkeit. Vergeblich ruft er „das Leben selbst, die schöne Leidenschaft zu Hülfe“ (377).

Authentische Gefühle hingegen entwickeln sich später zwischen Wilhelm und Gritli: Schon der zweite Antwortbrief des Dorflehrers, der „an Schwung und Zärtlichkeit Viggis Kunstwerk weit hinter sich“ lässt, berührt Gritli so sehr, dass ihr „einige Tränen auf das Papier“ fallen, „denn dergleichen hatte ihr noch Niemand gesagt“ (385). Eine satirische Pointe setzt die Novelle durch Viggis Reaktion darauf: Ohne die wahre Ursache zu ahnen, nämlich Gritlis aufkeimende Emotionen für Wilhelm, zeigt er sich freudig überrascht und will die Tränen sogar „im Druck“ durch Faksimile wiedergeben lassen (389).

Epigonalität und Dilettantismus verbindet Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ überdies mit der Problematik eines Plagiatsvorwurfs. Nach der Entdeckung der brieflichen Dreieckskonstellation wirft Viggis seiner Frau vor, sie habe seine Briefe missbraucht, „wie ein Vampyr am fremden Reichtum“ gezehrt (393), um einen Nebenbuhler zu verführen – „prunkend mit gestohlenen Federn“ (392). Unangemessen ist diese Unterstellung auch insofern, als Viggis Elaborate in ihrem Gestus keineswegs Originalität beanspruchen können,

⁴³) AUGART, „Die mißbrauchten Liebesbriefe“ (zit. Anm. 1) geht auf die Funktionen des Kommunikationsmediums Brief ein, zeichnet den Missbrauch der Liebesbriefe en détail nach (ebenda, S. 195–212) und betont die Zumutung, dass Gritli „ihren weiblichen Briefschreibstil aufgeben soll“, mithin ihre „Identität“ (ebenda, S. 199, 200). Zu Recht sieht sie „die Episode der mißbrauchten Liebesbriefe“ als „Verbindungsstelle zwischen Literatursatire und Läuterungsgeschichte“ sowie als „Mittelpunkt der Erzählung“ (ebenda, S. 210).

⁴⁴) Daher ist es konsequent, dass schon der zweite Brief Viggis als „Antwort von vier Seiten“ lediglich erwähnt (384), der „Beizettel“ hingegen zitiert wird (384–385).

sondern eher als schwache Imitationen literarischer Vorbilder aus der Epoche der Empfindsamkeit erscheinen.⁴⁵⁾ Außerdem wird sein an Gritli adressierter Plagiatsvorwurf dadurch relativiert, dass er Ähnliches sogar selbst im Sinn hat, mithin eigene Intentionen auf Gritli projiziert. Denn als er zufällig Wilhelms Briefkonvolut fand (391), brach Viggis begierig das Briefgeheimnis, und zwar in der Hoffnung auf eine literarisch inspirierende Beute – ein klarer Fall von Doppelmoral. Hinzu kommt, dass Viggis zwar seiner Frau zu Unrecht Ehebruch unterstellt, seine Geschäftsreise aber selbst „als Ausnahmezustand“ von „aller häuslichen Ordnung“ ansah und die Gelegenheit nutzte, um jeden Abend „eine andere Schöne“ auszuführen (390).

In mehrfacher Hinsicht erweist sich Viggis Verhalten mithin als widersprüchlich: durch die Diskrepanz zwischen Originalitätswahn und Plagiatsbereitschaft, durch den Kontrast zwischen nüchternem Kaufmannsnaurell und sentimentaler Selbstinszenierung, durch das unreflektierte Paradoxon einer ‚ästhetischen Erziehung‘ zur ‚Muse‘ und das Kuriosum einer normativen ‚Regelpoetik‘ – trotz seiner Orientierung an der Sturm-und-Drang-Periode mit ihrem programmatischen Autonomie-Anspruch und dem Ideal des ‚Originalgenies‘.

IV.

Aspekte eines Bildungsromans en miniature in Kellers Novelle und die intertextuellen Affinitäten zu Goethes Werk ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹

Auf interessante Weise verschränkt Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ das Bildungsdiktat, das Viggis kompromisslos an Gritli zu exekutieren sucht, mit Entwicklungen, die in mehrfacher Hinsicht an einen Bildungsroman en miniature denken lassen. Relevant sind dabei die Bildungsbemühungen sehr unterschiedlicher Figuren: Viggis Störteler, Georg Nase und Wilhelm. Während das (noch genauer zu charakterisierende) Bedürfnis Viggis nach ‚Bildung‘ bei ihm eine Neuorientierung einleitet, die dann aber seine problematische

⁴⁵⁾ Krüger-Fürhoff bezeichnet die angeblich „originalen“ Briefe“ Viggis zutreffend „als schlechte und gefühlsfreie Kopien von Briefstellermustern“, die „deshalb auch nicht im emphatischen Sinne authentisch sind“ (IRMELA MAREI KRÜGER-FÜRHOFF, Ab/Schreiben. Handschrift zwischen Liebesdienst und Dienstbarkeit in Goethes „Wahlverwandtschaften“, Eliots „Middlemarch“ und Kellers „Die mißbrauchten Liebesbriefe“, in: Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift, hrsg. von JUTTA MÜLLER-TAMM, CAROLINE SCHUBERT und KLAUS ULRICH WERNER, München 2018, S. 219–239, hier: S. 236). Ob es aber berechtigt ist, Gritlis Mittlerfunktion beim Dreiecksbriefwechsel schon als die Tätigkeit einer „Redakteurin mit Lese- und Schreibkompetenz“ zu charakterisieren (ebenda, S. 236) oder gar von ihrer „neuen editorischen Kompetenz“ zu sprechen (ebenda, S. 237), sei dahingestellt. Die These, gerade „das macht sie zur eigentlichen Heldin der Novelle“ (ebenda, S. 236), kann jedenfalls bestritten werden.

Entwicklung bis zur Hybris eines epigonalen Pseudo-Literaten zur Folge hat, führen literarische Bildung, Geschmacksbildung und Persönlichkeitsbildung im Falle von Wilhelm und Georg Nase zu positiven Konsequenzen.

Aufschlussreich erscheint in Kellers Novelle die nachträgliche Epigonen-Diagnose, die der Kellner Georg Nase in selbstkritischem Rückblick auf seine Vergangenheit vollzieht. Auch er selbst hatte sich nämlich „anderthalb Jahre“ lang als Literat geriert (368): Die bloße Imitation epigonaler Dilettanten (369) machte ihn damals gleichsam zu einem Epigonen zweiten Grades. Sogar Werke aus dem Œuvre Goethes, mithin einer zentralen Vorbildfigur für epigonale Autoren, übersetzte er – gemäß eigener Aussage – in seinen „gemeinen Jargon“, um sie dann als angeblich originelle Geistesprodukte selbst zu publizieren (371). In dieser Lebensphase ließ sich Georg Nase vergnügt als kosmopolitischer Autor feiern, der in Personalunion deutsche Urteilsschärfe gepaart mit „französischer Eleganz“ repräsentiere (369).

Im selbstkritischen Bericht des Kellners Nase über diese frühere Episode kehrt übrigens das Vampir-Motiv aus Viggis Plagiatsvorwurf gegen Gritli wieder (393), das Georg Nase jedoch selbstironisch gebraucht, wenn er erklärt: Auch „gewährte mir der Dichter Heine die fetteste Nahrung; ich gedieh an seinem Krankenbette förmlich wie die Rübe im Mistbeete“ (371). Viggì hingegen hatte seiner Frau nach der Entdeckung der brieflichen Dreieckskonstellation vorgeworfen, sie habe sich als „lüsterne Teufelin“ die Autorschaft über seine Briefe angemaßt, um sie zu ehebrecherischen Zwecken zu missbrauchen; dabei habe sie „wie ein Vampyr“ am „Reichtum“ seiner Gedanken gezehrt, um dem Rivalen „in sündiger Glut“ brennende briefliche „Ergüsse“ zu entlocken (393).

Wenn dem Goethe- und Heine-Epigonen Georg Nase, der zeitweilig also selbst als Epigone der sogenannten ‚Kunstperiode‘ von Klassik und Romantik agierte, ergiebiges Quellenmaterial als poetisches Stimulans nicht zur Verfügung stand, beschränkte er sich auf sterile Autoreferentialität: „Ich hatte [...] keinen Stoff als [...] das Schreiben selbst. Indem ich Tinte in die Feder nahm, schrieb ich über diese Tinte“ (370). Und wenn er – ohne jede Kenntnis des Literaten-Metiers – sogar „Würde“, „Pflichten“ und Rechte des Schriftstellerstandes erörterte (370), dann liegt darin offenbar auch eine Anspielung auf die Professionalisierung literarischer Institutionen in der damaligen Zeit. – Trotz bloßer Epigonalität erwarb sich der Dilettant Georg Nase mithilfe von Plagiaten durch virtuose Selbstinszenierung unter Seinesgleichen den Ruf eines „Teufelskerl[s]“ (370), wie er dem Ich-Erzähler beichtet. Diesen Ausdruck kann man wohl als epigonal abgeschwächtes Relikt des ‚Kraftgenies‘ aus der Sturm-und-Drang-Zeit verstehen, zumal die Novelle die Hybris und den Originalitätswahn der Mächtegern-Genies auch mit einem Neologismus, dem kuriosen Superlativ „kräftiglichst“ (372), ironisch konterkariert. Die Dif-

ferenz zum rebellischen Gestus und zum intellektuellen Anspruch der echten Stürmer und Dränger als literarischer Avantgarde wird dadurch überdeutlich markiert.

Den autobiographischen Bericht entlockt dem Kellner schon in der Anfangspassage der Novelle ein Gast des Lokals. Die souveräne kritische Selbstdiagnose des einstigen Epigonen Nase, der sich in der Erzählgegenwart längst von jedem Literaten-Ehrgeiz losgesagt hat, um mit realistischer Selbstbescheidung reumütig in den Kellner-Beruf zurückzukehren, bildet einen fundamentalen Kontrast zur Hybris des Dilettanten Viggì, der zu kritischer Selbsterkenntnis außerstande ist. Und die erstaunte Frage des Gastes an den Kellner „Aber wie kommt es, [...] daß Ihr nun so einsichtig und ordentlich über jenes Treiben zu urteilen wißt“, beantwortet dieser so: „Das mag daher kommen,“ erwiderte Georg Nase lächelnd, „daß ich mich erst jetzt in meinen Mußestunden zu unterrichten suche, aber bloß zu meinem Privatvergnügen!“ (372). Die autodidaktisch erworbene Bildung ermöglichte ihm also ein souveränes Urteilsvermögen, Selbstkritik und Persönlichkeitsentfaltung und letztlich auch eine harmonische Integration in die Gesellschaft auf der Basis besserer Einsicht.

Die autobiographische Retrospektive des Kellners Nase auf seinen Irrweg in die epigonale Literaten-Existenz legt mithin schon in der Anfangspartie von Kellers Novelle tendenziell die Assoziation an einen Bildungsroman im Miniaturformat nahe. – In diesem Feld lässt sich übrigens auch der Reifungsprozess des Dorflehrers Wilhelm verorten. Nach dem Bekanntwerden seines Anteils an der brieflichen Dreieckskonstellation zur öffentlichen Spottfigur geworden, zieht er sich beschämt und gedemütigt aus seinem sozialen Umfeld zurück und sucht Zuflucht in einer Naturidylle. Durch sein tätiges Engagement bei der Landarbeit und beim Weinanbau kommt er allmählich zur Ruhe, findet zu sich selbst, erweitert durch praktische Bewährung bei den Alltagspflichten seine Fähigkeiten, erwirbt die Anerkennung seines Auftraggebers, dem er sogar wertvolle Ratschläge zu geben weiß (411-412), und gewinnt schließlich auch ein Selbstbewusstsein, das es ihm ermöglicht, seine spätadoleszente Schwärmerei zu überwinden und zu echter Liebesfähigkeit zu reifen. Zuvor hatte Wilhelm aufgrund seiner Schüchternheit und infolge seiner befristeten Stellung als bloßer Aushilfslehrer, die ihm Heiratschancen verwehrte (380), einer kompensatorischen Phantasie-Libertinage mit Bezug auf griechische, germanische und indische Mythologie gefrönt (381), dabei zwar „in seinem Herzen wie ein Pascha“ gelebt, aber alle schönen Frauen der näheren Umgebung immer bloß aus sicherer Distanz heimlich angeschwärmt (380).

Die öffentliche Meinung über Wilhelm verändert sich im Laufe der Zeit fundamental: War er zunächst als „ein junger, für unklug oder beschränkt

geltender Mensch“ (380) in die Novellenhandlung eingeführt worden, also mit einem Vorurteil⁴⁶⁾, das vermuten lässt, dass ihn offenbar niemand wirklich kannte, so schreiben die Bauern der näheren Umgebung dem später eremitenhaft in der Natur lebenden „Sonderling“ wie einem „Heiligen“ (418) sogar „besondere Einsichten und Kräfte“ zu (419), so dass schließlich immer mehr Ratsuchende zu ihm zu pilgern beginnen. Durch Wilhelms fürsorgliches Engagement als Ratgeber verbreitet sich sein „Ruhm“ in weiteren Kreisen (419), bis die Gerüchte über ihn als „halben Weisen und Propheten“ (418) auch die Neugier Gritlis wecken, der aus der Ferne jeder Einblick in Wilhelms Reifungsprozess in seinem Eremiten-Refugium fehlte. Nach einigen novellistischen Verwicklungen (420–436), in denen ihn Gritli mithilfe einer Freundin in Lockvogel-Funktion geschickt auf die Probe gestellt hat, ist sie schließlich von seiner persönlichen Substanz, authentischen Gefühlstiefe und Ehetauglichkeit⁴⁷⁾ überzeugt, so dass die Handlung dann auf ein positives Ende zulaufen kann: durch Ehe und Familiengründung.

Im narrativen Szenario der Novelle weist Wilhelms Entwicklung ebenfalls Aspekte eines Bildungsromans en miniature auf. Und auch sein Reifungsprozess, der zur Selbstentfaltung als Individuum und zu harmonischer Integration in die Gesellschaft führt, repräsentiert im Vergleich mit dem epigonalen Dilettantismus Viggis ein alternatives Lebensmodell. Auf andere Weise gilt dies für die Biographie des Kellners Nase, der durch seine autodidaktische Bildung schließlich Urteilsschärfe, natürliche Eloquenz und eine pointierte Erzählkunst erwirbt (372) und dem Protagonisten Viggli Störteler infolgedessen

⁴⁶⁾ Von diesem Vorurteil ist offenbar auch Meuers These infiziert: „Der Typus des gebildeten Aufklärers [...] degeneriert bei Keller zu einem gleichermaßen beschränkten, verklemmten und lüsternen Schulmeister“ (MARLENE MEUER, *Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg 2017, S. 612). Meuer hält Wilhelm erstaunlicherweise für eine „Gelehrtenkarikatur“ und sieht ihn als „minderbemittelten, doch altertumskundlich gelehrten Schulmeister“, dem die „antike Paradigmenbildung“ „zur Überhöhung seiner platten und beliebigen Lebenswirklichkeit“ dient (ebenda, S. 613). Meuer meint hier die antiken „Alphabetgötter aus seinen Wörterbüchern“ (383), deren Namen Wilhelm nur durch mythologische Lexika kennt. Frappierend erscheint Meuers pejorative Perspektive auf Wilhelm – gerade angesichts der Qualitäten dieser (keineswegs intellektuellen) Figur, deren Entwicklung zur Lebensklugheit mit so deutlicher Empathie der Erzählinstanz gestaltet ist: im Medium eines poetischen Realismus, den auch die Darstellung von Wilhelms Sensorium für Naturästhetik erkennen lässt (vgl. 413, 421f.). Signifikanterweise wird später „der Wald“ als Wilhelms „Schulstube“ und „Studierraum“ bezeichnet, „wenn auch nicht in großer Gelehrsamkeit, so doch in beschaulicher Anwendung des Wenigen, was er wußte“ (413).

⁴⁷⁾ Die Perspektive auf Gritli und Wilhelm zeigt, dass beide erstmals echte Liebe erleben: „Jetzt endlich umschlang er sie, bedeckte sie mit Küssen, die mit jeder Sekunde besser gelangen, und sie hielt ihm schweigend still und fand, daß sie bis jetzt auch nicht viel von Liebe gewußt habe“ (436).

intellektuell wie sprachlich weit überlegen ist.⁴⁸⁾ Zugleich erscheint die autonome Selbsterziehung des Kellners als eine positive Alternative zur autoritären Zwangspädagogik Viggis, die Gritli zum Objekt heteronomer Willensausübung depotenziert. Im Gespräch mit einem Lokalgast prangert Georg Nase nicht nur das rücksichtslose Sozialverhalten der egozentrischen Dilettanten-Clique um Viggis Störteler an, deren Treiben er sehr kritisch beobachtet (368f.), sondern klassifiziert auch die angeblichen ‚Originalwerke‘ der Möchtegern-Genies als „süßliche und nachgeahmte Sachen“ (368), die von stupender Unbildung, Charakterschwäche und Verantwortungslosigkeit zeugen (369). Im Vergleich mit Viggis verfehlten Ambitionen erhält der einstige Pseudo-Literat mithin eine Spiegelungsfunktion.

Durch implizite intertextuelle Bezüge scheint Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ sogar an Motive und Handlungskonstellationen von Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ anzuschließen, dessen literarische Rezeption von der Frühromantik bis zum Realismus reicht und auch für Kellers eigenen Roman ›Der grüne Heinrich‹ durch das Entwicklungs- und Bildungskonzept als prototypisches Vorbild fungierte. In Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ schien Georg Nase während seines Literaten-Intermezzos gewissermaßen wie ein Wilhelm-Meister-Epigone zu agieren, als er sein erstes Elaborat geistlos aus französischen Zeitschriften kompilierte, um es dann als „Originalwerk“ auszugeben (369). Eine gewisse Affinität scheint hier nämlich zum Verhalten des Protagonisten in Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ zu bestehen, der im Rückblick auf seine Vergangenheit bekennt, er habe sein „Tagebuch [...] mit Hilfe eines Freundes aus mehreren Büchern zusammengeschrieben“, ohne den Inhalt zu verstehen.⁴⁹⁾ Danach formuliert Wilhelm Meister die berühmte, für den Bildungsroman seither als charakteristisch geltende Zielsetzung: „mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht“.⁵⁰⁾

Gemäß der Anfangspassage von Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ lassen sich sogar Viggis Bildungsziele mit der Programmatik des Protagonisten in Goethes klassischem Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹

⁴⁸⁾ TEBBEN, Schillers Schatten (zit. Anm. 7), hingegen spricht irrtümlich von dem „im Gegensatz zu Viktor Störteler gänzlich ungebildeten“ Kellner (ebenda, S. 311). Hinzuweisen ist aber auf die auktoriale Feststellung, „daß in diesem Gasthofe die täglichen Stammgäste samt dem Kellner mehr Bildung und Schule besaßen, als der kleine Schriftstellerkongreß“ (372). Hinzu kommt noch die selbstkritische Retrospektive des Kellners auf seine Phase als Pseudo-Literat, die ihn auch zu autodidaktischer Bildung motiviert.

⁴⁹⁾ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [=HA], hrsg. von ERICH TRUNZ. Bd. 7: Romane und Novellen II. 13. Aufl., München 1994, S. 289.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 290.

korrelieren, der sich zunächst „mit großem Eifer den Handelsgeschäften gewidmet“ hat.⁵¹⁾ Viggis war nämlich während seiner Kaufmannslehre „Mitglied eines Vereines junger Comptoiristen“ geworden, der „sich wissenschaftliche und ästhetische Ausbildung zur Aufgabe gestellt hatte“ (364). Allerdings wird durch Wertung in Nullfokalisierung betont, dass diese Bildungsanstrengungen schon recht bald in die Irre gehen (364):

Da die jungen Leute ganz sich selbst überlassen waren, so übernahmen sie sich und machten allerhand Dummheiten. Sie lasen die schwersten Bücher und führten eine verworrene Unterhaltung darüber; sie spielten auf ihrem Theater den Faust und den Wallenstein, den Hamlet, den Lear und den Nathan; sie machten schwierige Konzerte und lasen sich schreckbare Aufsätze vor, kurz, es gab nichts, an das sie sich nicht wagten.

Eine typisch epigonale Bezugnahme auf klassische Werke wie Goethes ›Faust‹ und Schillers ›Wallenstein‹-Trilogie, deren Uraufführung 1798 und 1799 am Weimarer Nationaltheater übrigens von Goethe selbst geleitet wurde, ist an den Theater-Ambitionen von Viggis Dilettanten-Clique in Kellers Novelle evident. Darüber hinaus ergibt sich insofern ein impliziter Bezug zu den Aktivitäten des Protagonisten in Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, als die Vorbereitungen zur Theater-Aufführung von Shakespeares ›Hamlet‹ in diesem Bildungsroman Goethes eine große Rolle spielen. Und auch hier handelt es sich um Laientheater. Sowohl im Vierten als auch im Fünften Buch von Goethes Roman wird Shakespeares ›Hamlet‹ im Zusammenhang mit Wilhelm Meisters Theater-Ambitionen wiederholt zum Thema⁵²⁾ – ein Reflex von Goethes eigener Shakespeare-Verehrung, die von seiner Sturm-und-Drang-Periode bis in die Spätphase seines Schaffens reichte.

Sobald Kellers Protagonist Viggis – motiviert von seiner „Liebe für Bildung und Belesenheit“ (364) – bildungsbürgerliche Nobilitierungswünsche entwickelt und sich den Seldwyler Mitbürgern überlegen fühlt, beginnt bereits seine Negativentwicklung, in deren Folge hybride Literaten-Ambitionen für ihn zum Lebenszentrum avancieren. Während Wilhelm Meisters Theater-Leidenschaft in Goethes Bildungsroman im Rückblick als Fehlentwicklung erscheint, die in der Biographie des Protagonisten gleichwohl eine wichtige Etappe darstellt, avanciert Viggis Literaten-Ehrgeiz in Kellers Novelle zum Stimulans einer existentiellen Problematik.

Der Intention von Goethes Hauptfigur Wilhelm Meister, „meinen Geist und Geschmack auszubilden“⁵³⁾, entsprechen in Kellers Novelle mehrere

⁵¹⁾ Ebenda, S. 79.

⁵²⁾ Vgl. dazu exemplarisch die Bezugnahmen auf ›Hamlet‹ in Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, ebenda, S. 216–218, 243–247, 253–255, 293–300, 303–308, 313f., 320–323.

⁵³⁾ Ebenda, S. 292.

Handlungsstränge. Dazu gehört als positiver Lebensentwurf die Zielsetzung des Kellers Georg Nase, der sich nach der Abkehr von seiner verfehlten Literaten-Prätention gezielt durch autodidaktische Lektüre fortbildet (372) und dadurch Selbsterkenntnis und Urteilskraft gewinnt. Darüber hinaus passen auch Aspekte von Wilhelms Entwicklung zur Programmatik von Goethes Wilhelm Meister, der sich ja die Ausbildung von „Geist und Geschmack“ zum Ziel setzte. Denn Kellers Figur Wilhelm kultiviert in seiner ländlichen Idylle eine spezifische Naturästhetik, wie auch die originell gestaltete Inneneinrichtung seiner Behausung erkennen lässt (413):

Denn der Wald war jetzt seine Schulstube und sein Studiersaal, wenn auch nicht in großer Gelehrsamkeit, so doch in beschaulicher Anwendung des Wenigen, was er wußte. Er belauschte das Treiben der Vögel und der andern Tiere, und nie kehrte er zurück, ohne Gaben der Natur in seinem Reisigbündel wohlverwahrt heimzutragen, sei es eine schöne Moosart, ein kunstreiches, verlassenes Vogelnest, ein wunderlicher Stein [...]. Auch legte er eine vollständige Sammlung an von den Rinden aller Waldbäume [...]. Mit alledem schmückte er [...] die Wände und die Decke seines Stübchens.

Wie sehr sich Gritli von seinem persönlichen Geschmack, der ein feines Sensorium für Naturästhetik offenbart, beeindruckt lässt, zeigt die Schilderung ihrer Wahrnehmung, als sie Wilhelm nach langer Kontaktabstinenz besucht. Im Medium eines poetischen Realismus wird ihr erster Eindruck von Wilhelms Rebhäuschen mit Eiszapfen in den Strahlen der Wintersonne beschrieben. Und beim Blick ins Interieur vertieft sich noch ihr ästhetisches Wohlgefallen an der ungewöhnlichen Ausstattung, das zugleich ihre Sensibilität und ihre besondere Intuition für die Persönlichkeit Wilhelms offenbart (421f.):

Sie beschaute sich eifrig Wilhelms sonderliche Behausung, welche inwendig noch märchenhafter aussah als von außen. Die Wände waren mit bemooster Baumrinde, mit Ammonshörnern, Vogelnestern, glänzenden Quarzen ganz bekleidet, die Decke mit wunderbar gewachsenen Baumästen und Wurzeln, und allerhand Waldfrüchte, Tannzapfen, blaue und rote Beerenbüschel hingen dazwischen. Die Fenster waren herrlich gefroren; jedes der runden Gläser zeigte ein anderes Bild, eine Landschaft, eine Blume [...]. | Das alles gefiel der Frau, welche von Viggli und seiner Kätter als eine platte und prosaische Natur verschrien wurde, über die Maßen wohl.

Anschließend folgt der symptomatische Hinweis: der „Bewohner dieses Raumes [...] gefiel ihr nicht minder“ (422). Hier verrät auch die Litotes Gritlis besondere Zuneigung zu Wilhelm.

Die Programmatik des Protagonisten aus Goethes Bildungsroman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, nämlich das Ziel, „meinen Geist und Geschmack auszubilden“⁵⁴⁾, scheint Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ also – mit

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 292.

je spezifischer Akzentsetzung – gleichsam auf Viggis Störteler, auf Wilhelm und auf Georg Nase verteilt zu haben: Während Viggis epigonaler Bildungsimpetus allerdings in einen hybriden Literaten-Ehrgeiz mündet und insofern auf Abwege führt, dominieren bei Wilhelm der individuelle Reifungsprozess, die soziale Integration und die Ausbildung des Geschmacks mit einem besonderen Sensorium für Naturästhetik. Und bei den autodidaktischen Bildungsanstrengungen, die der Kellner nach seinem Intermezzo als Pseudo-Literat durch Lektüre unternimmt, stehen die Ausbildung von Verstand, Eloquenz und Urteilskraft im Zentrum, die ihn dann auch zu literarischer Wertung nach Qualitätskriterien befähigen.

Übrigens reicht der Aspekt theatralischer Selbstinszenierung aus Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ in Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ über die Laientheater-Erfahrung in Viggis Lehrzeit noch hinaus. Denn das symptomatische Verb ‚darstellen‘ wird auch hinsichtlich der Imitation der Sturm-und-Drang-Vorbilder gebraucht: Wenn Viggis die Aufgabe übernimmt, „Bodmer und Lavater zusammen darzustellen“ (372), dann prolongiert sich hier offenkundig der Theater-Enthusiasmus aus seiner „Lehrzeit“, in der er gemeinsam mit anderen Laien Dramen von Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare zur Aufführung brachte (364). Und wie Goethes Figur Wilhelm Meister versuchte sich die Laienspielgruppe auch an ›Hamlet‹ (364). Die auktoriale Erzählinstanz in Kellers Novelle klassifiziert diese Unternehmungen in Nullfokalisierung jedoch als lauter „Dummheiten“ (364).

Nachdem die Ehe mit Gritli gescheitert ist, bestimmt die Tendenz zu theatralischer Selbststilisierung später auch Viggis öffentliche Inszenierungen mit seiner zweiten Frau Kätter: Dieses skurrile Paar versucht nämlich „das Musterbild einer Ehe im Geist und schöner Leidenschaft darzustellen“ (405)⁵⁵), laboriert am Ende aber „unter vielem Gezänke“ an der Weiterführung des sentimental Liebesbriefwechsels. Dabei pervertiert die private Beziehung offenbar zu einem forcierten Rollenspiel, bei dem Gefühle lediglich simuliert werden. Ostentativ lässt sich Viggis von Kätter öffentlich sogar als „Genie“ präsentieren (406). Und wenn sie ihn dabei immer „Kurt“ nennt (406), dann adaptiert sie offenkundig sein Literaten-Pseudonym „Kurt vom Walde“ (365), in dem sich ein artifizierlicher Naturbezug mit einem ridikülen Nobilitierungsbedürfnis verbindet. Während die von Viggis durch den falschen Namen lediglich suggerierte Natürlichkeit dialektisch in eine bizarre Künstlichkeit umschlägt,

⁵⁵) Analoge Formulierungen bietet schon Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹: „Wilhelm und Laertes“ wollten „in theatralischer Absicht“ den „Zweikampf darstellen“, in dem „Hamlet und sein Gegner ein so tragisches Ende nehmen“; „sie hofften ein Muster darzustellen, wie man bei der Aufführung auch dem Kenner der Fechtkunst ein würdiges Schauspiel“ gebe (ebenda, S. 223f.).

zeugt Wilhelms feines Sensorium für die ihn umgebende Waldnatur von einem genuinen Sinn für Naturschönheit.

V.

*Formen des Narrativen im Rahmen eines poetischen Realismus
und das Spiel mit Metaebenen von Fiktionalität*

Bezeichnenderweise führt Keller die Grandiosität des Dilettanten Viggì durch den Kontrast zur Überlegenheit dreier Figuren satirisch ad absurdum: durch den Kellner, dessen anschauliche Lebensretrospektive nach der autodidaktischen Weiterbildung Urteilsschärfe und Pointierungskunst verrät, durch Wilhelm, dessen zweiter Brief an Gritli von authentischen Gefühlen durchglüht ist, und – wie in Nullfokalisierung mit Nachdruck konstatiert wird – „an Schwung und Zärtlichkeit Viggìs Kunstwerk weit hinter sich ließ“ (385), und schließlich sogar durch Gritli selbst: So sieht sich Viggì im Scheidungsprozess zu seiner „größte[n] Beschämung“ mit der für ihn völlig überraschenden „Beredtsamkeit“ Gritlis konfrontiert (402), der er selbst nichts Substantielles entgegenzuhalten weiß.⁵⁶⁾

Ja, mehr noch: Anders als Viggì lässt Gritli selbst bei anderer Gelegenheit sogar eine vitale Fabulierfreude erkennen, und zwar in ihrer humoristisch pointierten Episode vom Schorenhans, die als dörflicher Schwank mit sozialkritischer Pointe von geschickter Spannungsdramaturgie und lebendiger Prägnanz des Ausdrucks zeugt (386f.) und alle Elaborate Viggìs, soweit die Novelle sie explizit präsentiert, deutlich in den Schatten stellt. Dabei scheint Gritlis Erzählen sogar den Prinzipien des poetischen Realismus zu entsprechen: durch Bezugnahme auf ein Alltagsereignis und dessen humoristische Gestaltung, die zugleich die soziale Problematik abmildert und auch die Möglichkeit ästhetischer Verklärung mit einschließt.⁵⁷⁾

Von Viggìs pseudo-poetischen Elaboraten und seinem präntiösen Anspruch auf Autorenruhm jedenfalls unterscheidet sich Gritlis Zielsetzung beim Erzäh-

⁵⁶⁾ Wenn Viggì mit Faustischer Attitüde „sein edles, geistiges Streben“ betont und behauptet, er habe „mit heiliger Mühe gesucht“, Gritli daran „teilnehmen zu lassen“, um eheliche „Harmonie in der Gesinnung zu erringen“ (401f.), dann widerspricht dieser idealistischen Selbstdarstellung das Faktum, dass die eheliche Harmonie erst durch Viggìs hybride Ambitionen gestört wurde, zumal er Gritli damit sehr unter Druck setzte und auch vor Drohungen nicht zurückschreckte (vgl. 375–378).

⁵⁷⁾ Das betont zu Recht ROLF SELBMANN, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994, S. 136: „In Wahrheit läßt sich diese Geschichte geradezu als Grundmuster realistischen Erzählens lesen, weil in ihr die zentralen Prinzipien der Kellerschen Erzählkunst angewendet sind: Ein alltägliches Ereignis wird durch sprachliche Gestaltung humoristisch und dramatisch zugespitzt, das (ja keineswegs spaßige) Ereignis des hungernden Boten wird durch Verklärung und pointierten Witz poetisch erhöht.“

len fundamental, weil sie dabei nicht von einem Drang nach Selbstinszenierung bestimmt ist. Vielmehr folgt sie ohne jede egozentrische Hybris allein ihrem Bedürfnis nach sozialem Engagement für die unter prekären ökonomischen Bedingungen leidende Hauptperson der Geschichte (387). Die despektierliche Perspektive Viggis, der Gritlis Geschichte bloß als „albernen“ Witz ohne Nutzwert etikettiert (387), verrät seinen Mangel an Sensibilität und Urteilskraft. Das poetische Potential dieser kleinen Geschichte, die Gritli in ihrer Bescheidenheit nicht einmal „in den Hauptbrief zu setzen wagte“ (386), vermag Viggis ebenso wenig zu würdigen wie ihren moralischen Gehalt, weil er das soziale Engagement seiner Frau nicht teilt. Denn Egomanie hindert ihn an empathischer Zuwendung und an einem altruistischen Einsatz für andere Menschen.

Der Spott des Kellners Georg Nase über die ebenso lautstarken wie hohlen Tiraden der ‚neuen‘ Stürmer und Dränger im Gasthof, den Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ schon zu Beginn schildert, gewinnt im Erzählkontext angesichts eines Dilettantismus im etymologischen Sinne noch zusätzlich an Gewicht: Denn in der Anfangspartie der Novelle wird im Kontrast zu den epigonalen Pseudo-Poeten auch das harmonische Gespräch gebildeter Honoratioren der Stadt beschrieben, die sich als Literatur-‚Liebhaber‘, mithin als ‚Dilettanten‘ im ursprünglich positiven Wortsinn, gemeinsam an den poetischen Qualitäten von Werken bedeutender Autoren wie Cervantes, Rabelais, Sterne, Jean Paul, Goethe und Tieck erfreuen (365f.), während die präntösen Möchtegern-Literaten der Dilettanten-Clique „ein gutes Buch jahrzehntelang ungelesen“ lassen (367). Einer dieser älteren Herren amüsiert sich als heimlicher Zuhörer über den emotionsgeladenen Disput der Jüngeren und erkundigt sich beim Kellner Georg Nase über sie, um dann erstaunt von dessen eigener Literaten-Episode zu erfahren.

Wenn dieser Gast sich vom Kellner daraufhin ausdrücklich möglichst genaue Berichte über das turbulente Treiben wünscht (372), dann liegt der Eindruck nahe, dass der Autor Gottfried Keller hier auch mit selbstironischer Pointierung eine potentielle Erzählerfigur in seine Novelle einführt. Dafür spricht jedenfalls eine markante autobiographische Parallele. Denn in einem Brief an Ferdinand Freiligrath schildert Keller 1850, mithin 15 Jahre vor der Erstpublikation seiner Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹, die Berliner Literatenszene folgendermaßen: „Auch Dichter gibt’s eine Menge, an jedem Tisch einen, welche überlaut vom Handwerk sprechen, ohne zu ahnen, daß in meiner Person ein gefährlicher und ehrgeiziger Nebenbuhler aus der gleichen Schüssel ißt [...]“⁵⁸) Inwiefern die Kommunikationssituation am Anfang der Novelle Affinitäten zu dieser Perspektive des Autors aufweist, ist evident.

⁵⁸) KELLER, Gesammelte Briefe (zit. Anm. 2), Bd. 1, S. 251f.

Außerdem wird aus Viggis Sicht eine poetische Metaperspektive inszeniert. Sein theatralisch-empörter Monolog nach der Entdeckung des von Wilhelm beim Spaziergang in der Landschaft vergessenen Briefkonvoluts, das die papierne Dreieckskonstellation offenbart und Viggis zu Unrecht einen Ehebruch Gritlis argwöhnen lässt, endet mit der symptomatischen Aposiopese: „Wer jetzt als [...] Unbeteiligter diese schöne Geschichte betrachten könnte, wahrhaftig, ich glaube, er könnte sagen, er habe einen guten Stoff gefunden für —“ (393). Der Gedankenstrich könnte hier stehen für: ‚eine Satire‘.

Instinktiv sträubt sich Viggis allerdings heftig gegen eine solche Transformation von Leben in Literatur: „Hier brach er ab [...], da eine Ahnung in ihm aufging, dass er nun selbst der Gegenstand einer förmlichen Geschichte geworden sei, und das wollte er nicht“ (393). Diese innerhalb der Fiktionswelt der Novelle inszenierte Imago einer satirischen Papier-Existenz schafft eine Metaebene des Narrativen und gibt der Figur Viggis Störteler dabei zugleich in humoristischer Manier eine hypothetische Doppelexistenz: durch die eigene Perspektive auf eine Fiktionalisierung seiner selbst. Erzählstrategisch gewinnt das Verhältnis zwischen realer Figur und fiktionaler Transformation auf der Ebene der ‚histoire‘ im Bereich des ‚discours‘ die Doppelbödigkeit einer narrativen Fiktion zweiter Stufe, die zur ‚mise en abyme‘ tendiert.

Das Spiel mit Formen verdoppelter Fiktionalität treibt Keller in seiner Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ übrigens noch weiter: Denn die Realsatire, die Viggis mit seiner banalen, im Text auf geradezu groteske Weise karikierten⁵⁹⁾ zweiten Frau Kätter Ambach bietet, liefert den Seldwylern Anlass zur kollektiven Belustigung (406), die innerhalb des Imaginationsraums der Novelle sogar in literarische Produktion mündet: Zunächst fühlen sich die Seldwyler nämlich durch Viggis bizarres Verhalten dazu inspiriert, „Kittelverse“ (373) zu verfassen; und später bietet ihnen das befremdliche Auftreten des Möchtegern-Poeten mit seiner neuen Frau Kätter Anlass für witzige „Schwänke“ (406).

Keller selbst sah sich zu diesem Erzählstrang seiner novellistischen Literatursatire offenbar auch durch autobiographische Erfahrungen angeregt, nämlich durch das präventöse Gebaren des Schriftsteller-Ehepaars Adolf Stahr und Fanny Lewald in der zeitgenössischen Berliner Literaten-Szene. In einem Brief apostrophierte Keller dieses Paar sarkastisch als „das vierbeinige zweigeschlechtige Tintentier: Stahr-Lewald“. ⁶⁰⁾ – Einen ähnlichen Hermaphroditismus schrieb Keller mit ironischer Pointierung dann auch dem ambitiösen

⁵⁹⁾ Im Medium der Karikatur werden Körperbau, Physiognomie und die abnorme Gefräßigkeit von Kätter Ambach charakterisiert (vgl. 397, 401, 405).

⁶⁰⁾ Vgl. KELLER, Gesammelte Briefe (zit. Anm. 2), Bd. 1, S. 416. Vgl. auch Bönings Kommentar in: DERS., Die Leute von Seldwyla (zit. Anm. 1), S. 796.

poetischen Projekt seines Protagonisten Viggi zu, und zwar im Zusammenhang mit dem sentimental Reisebriefwechsel, den dieser seiner ersten Frau Gritli aufnötigte. Denn Viggi wollte die von ihm gewählten Pseudonyme Kurt und Alwine (für sich selbst und Gritli) ja ursprünglich im Titel des geplanten, aber bis zum Ende des Plots nie zustande gekommenen Buches synthetisieren: „Kurtalwino, Briefe zweier Zeitgenossen!“ (390). Ein solches androgynes Kuriosum mit maskuliner Dominanz, bei dem das weibliche Element (alwin) durch die männlichen Wortbestandteile (Kurt und –o) gleichsam umklammert erscheint, zwingt im Kompositum zusammen, was auf Dauer nicht zusammengehört: den präntiösen Egozentriker Viggi und die lebenskluge, authentische Gritli.

Analog zu den historischen Personen, nämlich zum Paar „Stahr-Lewald“ (gemäß Kellers spöttischer Perspektive auf diese schreibenden Zeitgenossen), erscheinen in der Novelle auch Viggi und Kätter wie ein „zweigeschlechtige[s] Tintentier“, mithin wie irrealer Papierwesen, über deren hybride Selbstinszenierung sich die Seldwyler so köstlich amüsieren. Ein symptomatischer Kontrast zu Viggis epigonalem Elaboraten⁶¹) entsteht zudem dadurch, dass die belustigten Seldwyler zunächst „Knittelverse“ (373) und dann auch witzige „Schwänke“ (406) verfassen. Ohne dass dabei ein besonderer literarischer Ehrgeiz individueller Autoren hervortritt, kommen diese Texte durch kollektive Produktion zustande, die – im Unterschied zu Viggis steriler Pseudo-Poesie – zugleich ein lebendiges Gemeinschaftsgefühl verrät. Ja, mehr noch: Durch kontinuierliche Verfeinerung gedeihen diese Seldwyler Schwänke sogar „zuletzt zu einer Sammlung von selbständigem Werte“ (406), wie die Erzählinstanz mit auktorialem Nachdruck konstatiert. Auf diese Weise übertreffen die Seldwyler Mitbürger, auf die Viggi in seinem Bildungsdünkel schon zu Beginn der novellistischen Handlung mit realitätsferner Arroganz glaubte herabschauen zu können (364), ihn sogar auf literarischem Terrain – eine satirische Pointe sui generis. – Bei der Inszenierung des Narrativen in diesem Erzählstrang zeigt die Novelle auch, inwiefern die textimmanente Literaturproduktion der Seldwyler, soweit sie sich lustvoll auf Viggi als Sujet satirischer Gestaltung fokussiert, das ‚Leben‘ in poetischem Realismus ‚aufzuheben‘ vermag – analog zu literarischen Strategien der Epoche.

Und mehr noch: Eine weitere Metareflexion wird durch den letzten Satz der Novelle nahegelegt: „Viktor Störteler aber und seine Kätter waren samt jenen Liebesbriefen, welche sie aus Hunger und Not doch wieder hergestellt, auf sich bezogen und unter vielem Gezänke vermehrt hatten, längst vergessen

⁶¹) Wen sie verspotten (406), versuchen die Seldwyler in der Nähe der Pseudo-Literaten immerhin taktvoll zu kaschieren. – Die Diskrepanz von hybridem Anspruch und tatsächlicher Leistung markiert auch der Hinweis, dass Viggi seine dilettantischen und epigonalem Elaborate „mit ewigen Wiederholungen als etwas Unerhörtes und Nagelneues ausgab“ (407).

und verschollen“ (437). Hier inszeniert die Novelle insofern einen performativen Selbstwiderspruch, als die fiktionale Existenz des Pseudo-Poeten nur vordergründig in den Orkus ewiger Vergessenheit hinabgestoßen wird, weil sie nämlich – gerade durch den narrativen Prozess – zugleich in actu revitalisiert erscheint. Dies betrifft schon textimmanent die Literaturproduktion der Seldwyler, wenn sie in ihren Schwänken Viggis Mentalität humoristisch aufs Korn nehmen, zumal das Konvolut dieser Texte – der Erzählinstanz zufolge – dauerhaft zu einer „Sammlung von selbständigem Werte“ gedeiht (406).

Bündelt man abschließend die im vorliegenden Kapitel V. entfalteten Perspektiven, so lässt sich Entsprechendes auch für die Schreibsituation des Autors Keller feststellen, so dass sich die in der Novelle kunstvoll inszenierte humoristische Autoreferentialität im Bereich des Narrativen noch erheblich potenziert. Nachdem bereits die Anfangspassage der Novelle einen Lokalgest als potentielle Erzählerfigur im Literatur-Gespräch mit dem Kellner Nase vorgeführt hat, legt der Hinweis auf eine kollektive Literaturproduktion der Seldwyler nämlich sofort den Gedanken an den realen Novellenzyklus ›Die Leute von Seldwyla‹ von Gottfried Keller selbst nahe, der im Zweiten Band ja auch die Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ präsentiert. Und dadurch potenziert sich noch das Spiel des Autors Keller mit verschiedenen Fiktionalitätsebenen.

Auch die Vergessenheit, der – gemäß dem Novellenschluss – die Hauptfigur mitsamt ihren hybriden Ambitionen anheimfällt, avanciert mithin zum Medium poetischer Memoria und erscheint insofern – durch den Erzählinhalt selbst – in actu widerlegt. Und dies gilt natürlich nicht allein textimmanent für das kulturelle Gedächtnis, das im fiktionalen Imaginationsraum der Novelle für die schreibenden Seldwyler und ihre satirisch auf Viggis bezogenen Schwänke in Anspruch genommen wird. Denn dies gilt außerdem – und in einem viel weiter reichenden Maße – für die Memoria, die dem realen Novellenzyklus ›Die Leute von Seldwyla‹ von Gottfried Keller im Kanon der Literaturgeschichte selbst zuteil geworden ist. Indem Keller die Epigonen-Problematik als Epochen-Phänomen in seiner Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ in kunstvoller Vermittlung mit der Liebesthematik narrativ entfaltet und sie dabei auch mit parodistischen Bezugnahmen auf Traditionen der Literaturgeschichte verbindet, vollzieht er zugleich eine kritische Zeitdiagnose, in der er selbst das Epigonen-Syndrom kreativ überwindet.⁶²⁾

⁶²⁾ Dabei folgt Keller seiner Überzeugung, dass der Schriftsteller „seine Lage in schöner Form darstellen soll“, um einen Ausweg aus dem Epigonen-Syndrom zu finden (KELLER, Sämtliche Werke [= SW], Bd. 22 [zit. Anm. 19], S. 337f.).

ALLES ZUGLEICH ODER DIE KOMPLEXITÄT DES KOMÖDIENENDES

Zu Finalstrukturen bei Nestroy und Hofmannsthal

Von Saskia Haag (Wien)

All Together, or the Complexity of the Comedy Ending: On Structures of the Finale in Nestroy and Hofmannsthal.

This article examines the structures of the finale in Johann Nestroy's plays as well as in Hugo von Hofmannsthal's ›Rosenkavalier‹ within the context of the historical poetics of comedy. It reveals that these finales are by no means as simple or straightforward as the tradition of comedic happy endings might suggest. On the contrary – against the backdrop of a more general crisis of drama, an expansion of the ending in multiple respects is notable and reflects the complexity of finalizing procedures in modernity. Rather than providing a definite resolution of the staged conflicts, the ending – as analysed here – bundles them “all together”, and in so doing orchestrates their broad scenic display.

Dieser Beitrag zur historischen Poetik der Komödie nimmt die Finalstrukturen von Johann Nestroys Possen sowie Hugo von Hofmannsthals ›Rosenkavalier‹ in den Blick und zeigt, dass die Schlüsse dieser Komödien keineswegs so kurz und eindeutig sind, wie die Tradition des Happy Ends vermuten lässt. Im Gegenteil ist im Kontext einer generellen Krise des Dramas eine vielfache Erweiterung des Endes zu beobachten, welche die Komplexität von Finalisierungsprozessen in der Moderne reflektiert. Unter dem Stichwort „zugleich“ werden die dargestellten Konflikte am Ende weniger entschieden als zusammengefasst und szenisch breit ausgestaltet.

I.

Über wenige Züge der Komödie scheint in den Dokumenten zur Geschichte und Theorie dieser Gattung solche Einigkeit zu bestehen wie über ihren Ausgang. Voraussetzung für die Wirkung der komischen Konflikte ist die Konvention darüber, dass dieses Spiel gut ausgeht.¹⁾ Das Happy End gilt als festes Merkmal jener Dramenart, die „in einem stets neu ausgehandelten Mit- und

¹⁾ Vgl. WOLFGANG TRAUTWEIN, Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 27 (1983), S. 86–123, hier: S. 105. Als „Komödienzirkel“ beschreibt Trautwein den „impliziten Verweis“ der Komödie „auf die Gattungskonvention, daß die Konflikte letztlich doch harmloser Art bleiben werden, was im Lachen vorab zum Ausdruck kommt und im glücklichen Ende eingelöst wird“.

Gegeneinander von Parallelisierungen und Entgegensetzungen“ primär als das Andere der Tragödie verstanden wurde.²⁾ Der Verlust des zweiten Buches der ›Poetik‹ beschränkt die überlieferten Aussagen Aristoteles’ diesbezüglich bekanntlich auf jene allgemeineren, in denen er die Komödie der Tragödie gegenüberstellt und ersterer „die Nachahmung von schlechteren Menschen“ bzw. von Handlungen, die von der Norm abweichen, zuschreibt.³⁾ Darüber hinaus unterscheidet er die Komödie hinsichtlich ihres Ausganges von ihrem tragischen Pendant, indem er festhält: In der Komödie „treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab, und niemand tötet oder wird getötet.“⁴⁾ Anstelle des Todes, der das Ende der Tragödie markiert, steht ein Abgang von Freunden; die größten Gegensätze werden am Ende der Komödie versöhnt und in eine Form sozialer Verbundenheit überführt, die ein Weiterleben in Aussicht stellt, nachdem der Vorhang gefallen ist. In seiner ›Nachlese zu Aristoteles’ Poetik‹ verknüpft Johann Wolfgang Goethe diesen guten Ausgang der Komödie mit einem Ereignis, das, wenn es „auch das Leben nicht abschließt“, so immerhin „einen bedeutenden und bedenklichen Abschnitt macht“. Er bemerkt, dass „im Lustspiel gewöhnlich zu Entwirrung aller Verlegenheiten [...] die Heirat eintritt“⁵⁾ und sieht die geforderte „aussöhnende Abrundung“ somit im Übergang zu einem neuen Lebensabschnitt erreicht. Goethe expliziert damit die gängige Praxis, die Komödie auf eine Hochzeit oder zumindest eine Verlobung hinauslaufen zu lassen;⁶⁾ die Komödie schließt in der Regel nicht nur mit der Zusammenführung der Liebenden, sondern auch im Zeichen einer der zentralen Institutionen sozialer Ordnung, der Ehe.

²⁾ STEPHAN KRAFT, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, S. 16.

³⁾ ARISTOTELES, *Poetik*. Griechisch - deutsch, übers. v. MANFRED FUHRMANN, Stuttgart u. a. 1982, S. 17, Kap. 5; zu Aristoteles’ Theorie der Komödie vgl. MANFRED FUHRMANN, *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles - Horaz - „Longin“* Eine Einführung, 2., überarb. u. veränd. Aufl., Darmstadt 1992, S. 61–69.

⁴⁾ ARISTOTELES, *Poetik* (zit. Anm. 3), S. 41, Kap. 13. Fuhrmann führt weiter aus, wie Aristoteles auch bezüglich des Ausganges „die komische Handlung [...] als die Antithese der tragischen konzipiert“ hat: Das Lächerliche, das die Komödie nachahmt, „sei ein Fehler oder Schimpf, der weder leidvolle noch verderbliche Folgen zeitige. ‚Weder leidvolle noch verderbliche Folgen‘: diese Ausdrücke sind das genaue Gegenstück der Wendung, mit der Aristoteles im 11. Kapitel das Pathos – die Folgen der tragischen Irrung – umschreibt.“ FUHRMANN, *Die Dichtungstheorie der Antike* (zit. Anm. 3), S. 67.

⁵⁾ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Nachlese zu Aristoteles’ Poetik*, in: DERS., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 13.1 *Die Jahre 1820–1826*, hrsg. von GISELA HENCKMANN, IRMELA SCHNEIDER, München, Wien 1992, S. 340–343, hier: S. 340f.

⁶⁾ Zur historischen Poetik der Gattung vgl. grundlegend KRAFT, *Zum Ende der Komödie* (zit. Anm. 2).

Dieser typische Komödienabschluss, in dem die Unzulänglichkeiten, Missverständnisse und Gegensätze durch Herstellung von gesellschaftlicher Ordnung harmonisiert werden, lässt verschiedene, ja gegenteilige Deutungen zu.⁷⁾ Er wurde einerseits als Affirmation der bestehenden Macht- und Geschlechterverhältnisse kritisiert, sofern er in der Eheschließung den Status quo durch Festlegung der künftigen Generationenfolgen stabilisiert. Nur eine Abweichung von der Norm einer schlussendlichen Versöhnung kann sich demzufolge dem Verdacht des Konformismus entziehen. So spricht auch für Ernst Bloch viel dafür, „den Schein am Ende schlechthin zu verurteilen“, denn das Happy End „betrügt [...] Millionen, denen es die Jenseits-Vertröstung der Kirche ersetzt“.⁸⁾ Und doch, so Bloch im ›Prinzip Hoffnung‹ weiter, „ist das nur die eine Seite des Scheins“. Andererseits kann im Happy End auch ein utopisches Potential erkannt werden. Aus „Ungenügen am Vorhandenen“ ebenso wie aus einer menschlichen „Schwäche fürs Glück“ entstanden, gibt es Ausblick auf einen erstrebten gesellschaftlichen Idealzustand: „Mehr als einmal hat die Fiktion eines happy-end [...] ein Stück Welt umgebildet.“⁹⁾ Die Fiktion des guten Ausgangs kann also womöglich transformative Kräfte entfalten; oder aber ein „vorgelogene[s], vorgeschriebene[s] happy-end“¹⁰⁾ darstellen, das gesellschaftliche wie ästhetische Normen unangetastet lässt.

In jedem Fall lohnt es sich zunächst einmal, die konkrete Faktur des Happy Ends als Konvention in den Blick zu nehmen, die auf bestimmten konventionellen, durch kulturelle Übereinkunft etablierten Formen und geregelten Verfahren beruht. Damit sich am Ende der Komödie die Lage ordnen und nach einer verwickelten Handlung bzw. einer Reihe lose verbundener Episoden ein definitiver Endzustand erreicht werden kann, sind Instrumente vonnöten, die das Ende deklarieren, indem sie vereinfachen, zusammenfassen und abkürzen. So hat das „Ja“ im Zuge einer Trauung nicht nur die Aufgabe,

7) Vgl. dazu WALTER HINCK, Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur, in: Ders., Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt/M. 1982, S. 126–183; und KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 24–27; zu nennen sind an dieser Stelle auch die wichtigsten jener Arbeiten, die sich mit dem Ende im weiteren Sinne von Vollendung, Abschied, Tod und Apokalypse befassen: FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York 1967; *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von KARLHEINZ STIERLE, RAINER WARNING, München 1996 (= *Poetik und Hermeneutik* 16); *Finis. Paradoxien des Endens*, hrsg. von PETER BRANDES, BURKHARDT LINDNER, Würzburg 2009.

8) ERNST BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* I, Frankfurt/M. 1982, S. 513f. (Abschnitt 32: Happy-end, durchschaut und trotzdem verteidigt). Ich danke meinen GutachterInnen für diesen Hinweis.

9) Ebenda, S. 513ff.

10) Ebenda, S. 514.

die Handlung des Heiratens zu vollziehen, sondern es kürzt zugleich ab und definiert eine neue Realität. Bekanntlich variieren unzählige Komödienausgänge dieses Wörtchen und die formelhafte Frage, die ihm vorangeht, ebenso wie die feierlichen Deklarationen und konventionalisierten Wünsche, durch die sich eine Hochzeitssituation auszeichnet. Auch der „Segen des Vaters über das nach vielen Turbulenzen vereinigte Paar“¹¹⁾ gehört zu diesen Sprechakten, in denen Komödien kurz und bündig zu einem Schluss gelangen. „Ja doch; seis!“¹²⁾ heißt es etwa bei Franz Grillparzer, oder nicht minder generös und mit deutlichem Bezug auf die überwundenen Hürden: „Sie mögen sich vertragen.“¹³⁾

Solche Schlüsse stellen sich weniger – wie im Fall der durch ausgeprägte Finalspannung bestimmten Tragödie – „als die logische Folge des Vorausgegangenen“ dar, sie „deck[en] im Gegenteil die heterogensten Ereignisse“ und fungieren „gleichsam als Netz, in dem alle Widersprüche aufgefangen werden,“¹⁴⁾ wie Peter Haida treffend feststellt. Der *deus ex machina* wäre aus dieser Perspektive als eine extreme, personifizierte Variante der konventionellen Verkürzung am Komödienende zu verstehen, der dem Spiel ein solches Auffangnetz bereitstellt und ein Happy End garantiert. Der artifizielle Charakter dieses Endes, das mit der „Integration aller einzelnen Elemente“¹⁵⁾ keine kleine Aufgabe zu bewältigen hat, wirft die Frage nach jenen formalen Verfahren auf, die für diese Schlussleistung zur Verfügung stehen. Stellt die „traditionelle[] Kürze des Schlusses“¹⁶⁾ die das Happy End verantwortet, einerseits einen Gemeinplatz in der einschlägigen Forschung dar, so haben andererseits komische Finalstrukturen vergleichsweise wenig interessiert, ebenso wie „gewöhnlich das Verhältnis von Komik und Komödie gegenüber den Verlaufsformen der Stücke“ deutlich privilegiert behandelt wurde.¹⁷⁾ Wenn sich die Komödie

¹¹⁾ PETER VON MATT, Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, hrsg. von RALF SIMON, Bielefeld 2001, S. 127–140, hier: S. 134.

¹²⁾ FRANZ GRILLPARZER, Der Traum ein Leben, in: Ders., Werke in sechs Bänden, Bd 3, Dramen 1828–1851, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1987, S. 95–194, hier: S. 194.

¹³⁾ FRANZ GRILLPARZER: Weh dem, der lügt!, in: Ders., Werke in sechs Bänden, Bd 3, Dramen 1828–1851, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1987, S. 195–273, hier: S. 273.

¹⁴⁾ PETER HAIDA, Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim, München 1973, S. 19; zur Lösungslogik der Tragödie, die Verfahren der „Entwicklung, Zergliederung und Auslegung“ anwendet, vgl. JULIANE VOGEL, Verstrickungskünste – Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens, in: Poetica, 40, 3–4 (2008), S. 269–288, hier: S. 277.

¹⁵⁾ HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 22.

¹⁶⁾ W. EDGAR YATES, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy-End, in: Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880, hrsg. von JEAN-MARIE VALENTIN, Bern u. a. 1988, S. 71–86, hier: S. 76.

¹⁷⁾ KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 21.

jedoch gerade „von ihrem Ende her [organisiert]“,¹⁸⁾ dann ist die Konvention seiner Form genauer zu untersuchen und nach dem zu fragen, was Zvi Jagendorf in seiner Studie ›The Happy End of Comedy‹ „a formal authority other than the social authority of weddings, dances, and processions“ nennt.¹⁹⁾

Im Folgenden sollen daher einige Überlegungen zur Form des Komödien-schlusses angestellt werden, die allerdings nicht bei seiner traditionellen Kürze ansetzen, sondern von einer gegenteiligen Beobachtung ausgehen. An zwei Bei-spielen aus der österreichischen Theaterliteratur – Stücken von Johann Nestroy und von Hugo von Hofmannsthal – erweisen sich die Schwierigkeiten, die Texte des 19. und 20. Jahrhunderts mit dem einfachen Happy End haben, das nun durchwegs als „programmatisch gebrochenes“ erscheint,²⁰⁾ besonders deutlich hinsichtlich seines Umfangs; die Schlüsse der zu diskutierenden Komödien sind gerade in formaler Hinsicht komplexer – und vor allem länger.²¹⁾ Hier wird nicht geschwind Hochzeit gemacht und das Spiel mithilfe verschiedener Kunstgriffe pointiert beschlossen. Stattdessen verweilen Nestroy und Hofmannsthal geradezu in den finalen Szenen und dehnen sie beträchtlich aus, während sie zugleich an Komplexität gewinnen. Einer Dramenproduktion, die sich – wie Dramentheorie und -praxis des 19. Jahrhunderts belegen – mit einem „von Dissoziation bedrohten dramatischen Ganzen“ konfrontiert sieht,²²⁾ ist die auktoriale Schlussgeste nicht verfügbar. Vielmehr wird das definitive Ende hinausgeschoben, indem es zu einer breiten, unscharf begrenzten liminalen Zone anschwillt. Was man im Falle der Komödie als die moderne Skepsis der hochzeitlichen Lösung und damit einer verbindlichen sozialen Ordnung gegenüber betrachten könnte, hat also ein formales bzw. strukturelles Pendant: das lange und komplexe Ende.²³⁾

¹⁸⁾ HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 20.

¹⁹⁾ ZVI JAGENDORF, The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare, Newark 1984, S. 72.

²⁰⁾ So u. a. zuletzt STEPHAN KRAFT, Hugo von Hofmannsthals „Unbestechlicher“ als Geist der Komödie, in: Hofmannsthal-Jahrbuch, 26 (2018), S. 107–124, hier: S. 109.

²¹⁾ Gleichwohl hat das lange Komödienende eine Vorgeschichte, etwa bei Andreas Gryphius' ›Horribilicribrifax Teutsch‹ (1663) oder Jakob Michael Reinhold Lenz' ›Hofmeister‹ (1774); außerdem reflektiert die romantische Komödie in ihren Spiel-im-Spiel-Strukturen ironisch die Konvention des Komödienendes, wie etwa Ludwig Tiecks ›Gestiefelter Kater‹ (1797): Dort heißt es im 3. Akt, dass das finale Glück schon „[b]ald, sehr bald“ kommen muss, „sonst ist es zu spät, es ist schon halb acht und um acht ist die Komödie aus.“ Man müsse sich „zusammen[nehmen], das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.“ Im Epilog wird auch noch die Dekoration vor den Vorhang gerufen, was das Ende weiter hinausschiebt, bevor dann, so die letzten Worte der Regieanweisung, „[v]ölliger Schluss“ ist. LUDWIG TIECK, Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten, Stuttgart [u.a.] 2001, S. 45, 62. Für diese Hinweise danke ich meinen GutachterInnen.

²²⁾ JULIANE VOGEL, Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 2002, S. 10.

²³⁾ Inwiefern diese Komplexität des Endes von den herrschenden aristotelischen Normen abweicht, lässt sich daran ermesen, dass nach Aristoteles die dramatische Handlung in einem

Mit der Amplifikation des Endes erfährt der Dramenschluss tendenziell eine Öffnung; es werden Eigenschaften ausgebildet, die Volker Klotz als solche des offenen Dramas beschrieben hat, ohne dass das lange Ende geradewegs mit dieser Form zu identifizieren wäre. Wenn in der offenen Form „weder Anfang noch Ende [...] deutlich markiert“ sind, wenn sie „über sich hinaus[weist]“ und die Handlung „unbegrenzt“ ist,²⁴⁾ so kann das lange Ende eher als Arbeit an dieser Grenze verstanden werden, die nicht unbedingt getilgt wird. Vielmehr lässt sich in diesem Fall beobachten, dass eine Dehnung oder gar Aufhebung der Zeit in jenem Moment des dramatischen Verlaufs stattfindet, in dem ein Ende absehbar ist. Sobald weder ein Konfigurationswechsel noch eine größere Situationsveränderung mehr eintritt, nimmt das Tempo ab, mit dem jene abschließende „Klärung oder Entscheidung aller Wertambivalenzen und -konflikte“²⁵⁾ angesteuert wird, die das Dramenende erwarten lässt. Die Norm dramatischer Zielstrebigkeit wird hier zugunsten des einzelnen szenischen Augenblicks außer Kraft gesetzt,²⁶⁾ retardierende Reflexionen, Kommentare und insbesondere Einlagen hemmen den Zug zum Finale. In Nestroys späten Possen wie auch in Hofmannsthals Libretto zum ›Rosenkavalier‹ füllen sich die dramatischen Schlüsse mit Formen, die Gleichzeitigkeit und Mehrdeutigkeit in Szene setzen, den finalen Moment vervielfältigen und in Serie gehen lassen.

II.

Johann Nestroys Possen, zwischen den 1820er und den frühen 1860er Jahren entstanden, speisen sich zweifellos aus der eingangs beschriebenen Tradition des kurzen Happy Ends, das sie aber zugleich unverhohlen parodieren. Indem sie etwa die Eheschließung am Ende multiplizieren, überbieten sie übermütig den einfachen Ausgang, den sie zitieren. „Mit einem Wort, 's giebt eine

Knoten kulminiert, also „die Herstellung dramatischer Komplexität bzw. eines Zustands höchster dramatischer Dichte“ am Höhepunkt, nicht am Ende, gefordert ist, welches vielmehr die entsprechende *lysis* bringen soll. VOGEL, Verstrickungskünste – Lösungskünste (zit. Anm. 14), S. 270.

²⁴⁾ Vgl. VOLKER KLOTZ, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960, S. 216; Mit dem Ende beschäftigt sich Klotz nicht eigens. Überlegungen zum offenen Schluss, die auf seiner Studie aufbauen, finden sich bei HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 152–159; PETER-ANDRÉ ALT, Die soziale Botschaft der Komödie Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim, in: DVjs, 68, 2 (1994), S. 278–306; WOLFGANG TRAUTWEIN, Offenes Finale: Akkumulation, Kreisbewegung und Ausbruch im deutschen Drama zwischen 1890 und 1933, in: Sprache im technischen Zeitalter, Bd. 91, Köln u. a. 1984, S. 155–178.

²⁵⁾ MANFRED PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse, 10. Aufl., München 2000, S. 138.

²⁶⁾ KLOTZ, Geschlossene und offene Form (zit. Anm. 24), S. 94 u. 220.

3fache Hochzeit. [...] Dreyfache Hochzeit, das is der wahre Jux!²⁷⁾ erklärt eines der Stücke diese Vervielfältigung zum eigentlichen Gegenstand der damit beschlossenen Posse. Jedoch stellt Parodie nicht die einzige Art des Umgangs mit dem Happy End dar. Nestroy setzt sich ab den 1840er Jahren verstärkt mit Finalstrukturen auseinander, und zwar an Stellen, an denen man dies nicht unbedingt erwarten würde – nämlich in den musikalischen Einlagen, von denen der dramatische Dialog auf dem Wiener Theater traditionell unterbrochen wird und die das populäre Genre der „Posse mit Gesang“ auszeichnen.²⁸⁾

Insbesondere die sogenannten Quodlibets, jene Einlagen, die Nestroy neben dem Lied oder Couplet verwendet, zeugen von einem zunehmenden Interesse für die dramatischen Möglichkeiten, ein Ende zu gestalten. Nicht nur werden die Quodlibets beinahe durchwegs in die prominente Position des Aktschlusses gerückt und damit in die Finalisierungstechniken der Komödie insgesamt involviert, sie nehmen auch immer breiteren Raum ein. So findet sich in der späten Posse ›Nur keck!‹ (1855) ein explizit dem Ende zugeordnetes „Final-Quodlibet“²⁹⁾ das sich über ganze elf Szenen erstreckt und außerdem noch eine „Verwandlung“ einschließt: Es „währt bis zum Schluß des Actes fort.“³⁰⁾ Mindestens sieben Figuren plus Chor treten in dieser großen Einlage auf, und wenn „[w]ährend dem Tumult“ der Vorhang fällt,³¹⁾ dann kann von einem einfachen Ende keine Rede sein. Dabei verweist das hier angeordnete Durcheinander auf die Herkunft von Nestroys Quodlibets aus einer medienübergreifenden barocken Kunstform, nämlich jener Gedichte, Gemälde oder Musikstücke, „darinnen alles untereinander zur Lust gemenet, und von einem auf das andere fället, das sich am allerwenigsten zusammen schicket.“³²⁾ Diese Quodlibets erteilen die Lizenz, nach Lust und Laune und

²⁷⁾ JOHANN NESTROY, Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in 3 Acten [1842], in: Stücke 18/I, hrsg. von W. EDGAR YATES, Wien 1991 (= Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN HEIN, JOHANN HÜTTNER, WALTER OBERMAIER u. W. EDGAR YATES. Wien 1977ff.), S. 9–95, hier: S. 95. Diese Ausgabe wird im Folgenden als HKA zitiert. Zu Nestroys Enden vgl. auch YATES, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ (zit. Anm. 16); mit einer ähnlichen Logik der Vermehrung endet ›Der Talisman‹, wo Titus Feuerfuchs und die ebenfalls rothaarige Salome „eine ganze Schaar bakschierliche Rothkopfn“ versprechen. JOHANN NESTROY, Der Talisman. Posse mit Gesang in 3 Acten [1840], in: HKA Stücke 17/I, hrsg. von JÜRGEN HEIN, PETER HAIDA, Wien 1993, S. 4–86, hier: S. 86.

²⁸⁾ Vgl. OTTO ROMMEL, Die Alt-Wiener Volkskomödie: ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, S. 352.

²⁹⁾ JOHANN NESTROY, „Nur keck!“. Posse mit Gesang in 3 Acten [1855], in: HKA Stücke 34, hrsg. von W. EDGAR YATES, Wien 1989, S. 5–111, hier: S. 77.

³⁰⁾ Ebenda.

³¹⁾ Ebenda, S. 86.

³²⁾ Quodlibet, in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 68 Bde., hrsg. von JOHANN HEINRICH ZEDLER, Bd. 30, 2., vollst. Nachdr. d. Ausg. Halle/Leipzig 1732–1754, Graz 1996, Sp. 407.

dezidiert jenseits aller Gebote des *aptum* alles, „was beliebt“, zu vermischen, und eine Fülle heterogener Elemente in neuer Verbindung darzubieten.³³⁾ Bemerkenswerterweise findet diese barocke Spielform ihren Weg ins Wiener Volkstheater, in dem quodlibetische Einlagen bereits im 18. Jahrhundert einen Teil der Schauspiele darstellen. Nestroy baut dieses Format in der Folge deutlich aus:³⁴⁾ In seinen breit angelegten Quodlibets tritt nicht nur eine einzelne Figur auf, es versammelt sich eine Vielzahl verschiedenster Charaktere, Affekte und Intentionen auf der Bühne, um unter der Regieanweisung „zugleich“ in ein Verhältnis der Simultaneität zu treten. Sie geben ein Mischmasch aus dem Wiener Bühnenrepertoire zum Besten – von berühmten Opernmelodien bis hin zu Volksliedern – und steigern die Komplexität der Darbietung bis an den Rand der Verständlichkeit, wie in zeitgenössischen Rezensionen mitunter moniert wird.³⁵⁾ Inwiefern ein solches Format für eine Reformulierung des konventionellen Komödienendes, wie sie Nestroy unternimmt, geeignet wäre, mag nicht unbedingt auf der Hand liegen.

Ein Blick auf den pragmatischen Verwendungszusammenhang des Quodlibet im Barock verspricht hier näheren Aufschluss. Üblicherweise den „Scherzgedichten“ zugerechnet, haben die barocken Quodlibets ihren Ort in der Gesellschaftspoesie. Der Anlass, zu dem sie verfasst werden und zu dem Gottscheds ›Kritische Dichtkunst‹ diese regelwidrigen Gedichte – unter der Bedingung, dass sie „nur nicht unflätig werden“ – gelten lässt, sind in erster Linie Hochzeiten.³⁶⁾ Es ist das frisch vermählte Brautpaar, das noch Mitte des 18. Jahrhunderts mit den scherzhaften Wortvermählungen des Quodlibet gefeiert wird und das in seinen bunten Zusammenstellungen die Vielzahl der versammelten Gäste repräsentiert, die sich – wie verschiedener Herkunft auch immer – um des jungen Paares willen zu einer Festgemeinde zusammenschließen.³⁷⁾ Zeichnet

³³⁾ Zur Geschichte der Form vgl. Quodlibet, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. d. Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von JAN-DIRK MÜLLER, Bd. 3, 3., neu erarb. Aufl., Berlin u. a. 2003, S. 208–211; sowie grundlegend Quodlibet, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10 Bde., hrsg. von GERT UEDING, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 532–549.

³⁴⁾ Zur Vorgeschichte von Nestroys Adaptierung der barocken Spielform für das urbane Theater des 19. Jahrhunderts vgl. SASKIA HAAG, Der Bindezauber der Komödie. Quodlibets im Theater Johann Nestroys, in: Poetica, 45, 1 (2013), S. 85–126.

³⁵⁾ Vgl. die Anmerkungen zu JOHANN NESTROY, Umsonst. Posse mit Gesang und Tanz in 3 Akten [1857], in: HKA Stücke 35, hrsg. von PETER BRANSCOMBE, Wien 1993, S. 5–110, hier: S. 145; und zu JOHANN NESTROY, Die Papiere des Teufels oder Der Zufall. Posse mit Gesang in 3 Akten und 1 Vorspiel [1842], in: HKA Stücke 18/2, hrsg. von PETER HAIDA, Wien 1996, S. 5–99, hier: S. 165.

³⁶⁾ JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 4., verm. Aufl., Leipzig 1751, S. 796.

³⁷⁾ Für Beispiele solcher barocker Hochzeitsgedichte vgl. HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 110–111.

sich das Quodlibet mithin durch seine gesellschaftsstiftende Eigenschaft aus, so bleibt diese Eigenschaft erhalten und kann für die Sache der Posse nutzbar gemacht werden, wenn dieses Format auf die Komödienbühne transferiert wird. Sofern das barocke Quodlibet eben jenen ehelichen Bund performativ besiegelt, auf den die Komödie ihrerseits zustrebt, kann die quodlibetische Einlage bei Nestroy als Funktion des dramatischen Endes begriffen werden. Als Hochzeitsgesang impliziert dieses Format bereits die Situation des Happy End, das die Komödie nehmen wird. Neben der gattungsgeschichtlichen Prägung als Hochzeitsgedicht ist es auch die Platzierung der Quodlibets an Aktschlüssen, die eine Analogie zwischen Quodlibet und Komödienende herzustellen erlaubt. Mitten in der Posse, ja zumeist an den Höhepunkten der Verwicklungen, werden in den ausladenden „Final-Quodlibets“ oder „Quodlibet-Situationen“ Schlüsse entworfen,³⁸⁾ deren Besonderheit nicht nur in ihrer Länge, sondern vor allem in ihrer Komplexität besteht.

Die Leistung dieses Formats bzw. von Nestroys Adaption scheint denn auch in der Vergleichzeitigung von Konflikt und Lösung zu liegen, oder genauer: im Zusammenklang von Tumult und Ordnung, die gemeinhin als distinkte Stadien im dramatischen Handlungsverlauf aufeinanderfolgen. In Nestroys Quodlibets fallen sie zusammen. Denn das quodlibetische Ende kaschiert eben nicht um der Herstellung gesellschaftlicher Ordnung willen die Spannungen, die zutage getreten waren – die einzelnen Stimmen bleiben in ihrer Heterogenität und Idiosynkrasie erhalten. In der Posse ›Der Tritschratsch‹ (1833) wird dies besonders deutlich: Im abschließenden Quodlibet mischen sich in das Vivat auf das Brautpaar diverse missgünstige Stimmen, die etwa mit den wohlbekannten Versen aus der ›Zauberflöte‹, „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“, den Part der Königin der Nacht übernehmen und so ihre Opposition unüberhörbar zum Ausdruck bringen.³⁹⁾

Zugleich – und dieses Zugleich ist buchstäblich zu verstehen – werden diese heterogenen Stimmen geordnet. Was zunächst ein einziger Tumult zu sein scheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen bzw. Hinhören als aufs Genaueste orchestriert. In seiner sprachlich-lautlichen Gestalt wird das Quodlibet seinem gesellschaftsstiftenden Erbe gerecht. Indem die einzelnen Verse nämlich durch Endreime zu Paaren und diese zu Gruppen verbunden werden, sorgen Nestroys Quodlibets schließlich für jene soziale Kohäsion, welche die Komödie erzielen will. Mithilfe des Bindemittels Reim, das Peter Rühmkorf

³⁸⁾ NESTROY, Die Papiere des Teufels (zit. Anm. 35), S. 71; JOHANN NESTROY, Gegen Thorheit giebt es kein Mittel. Ein lustiges Trauerspiel mit Gesang in 3 Abtheilungen [1838], in: HKA Stücke 15, hrsg. von LOUISE ADEY HUISE, Wien 1995, S. 5–95, hier: S. 62.

³⁹⁾ JOHANN NESTROY, Der Tritschratsch. Locale Posse mit Gesang in 3 Acten [1833], in: HKA Stücke 7/II, hrsg. von FRIEDRICH WALLA, Wien 1991, S. 5–42, hier: S. 41.

als „poetisches Gesellungsmittel“ bezeichnet hat,⁴⁰⁾ wird das Konfliktfeld der Komödie zu einem konsonanten Kollektiv geordnet. In der Posse ›Der Talisman‹ (1840) etwa werden die widerstreitenden Positionen von Titus, Flora und Salome mittels gereimter Versenden übereingestimmt, ohne dass jedoch die Differenzen verschwänden:

SALOME. Was ist das? – jetzt bey der?
 Das g’hört auch zum Malör,
 Daß ich grad dazu muß kommen,
 Doch ich hab mir vorgenommen,
 Mir es aus dem Sinn zu schlagen,
 s’ soll nicht *seyn*,
 Nein, s’ soll nicht *seyn*.

FLORA Was will denn die da?
 Titus! Grob derfens jetzt nicht seyn
 wir sind nicht mehr allein.
 Ha! mir wieder zu erringen
 Was ich verlör – was ich verlör, und
 Was mein Glück *allein, ja*
 Was mein Glück *allein, allein*.

TITUS D’ Salome –
 Soll die mich hier als Flegel sehen?
 Wenigstens zum Schein
 Will ich all’s verzeihn.
 Schwerlich wer’n S’ mich erringen,
 Denn wohlgeremckt – denn wohlgeremckt,
 Ich hab’ nur gesagt zum *Schein*,
 Nur g’sagt zum Schein, zum *Schein*.⁴¹⁾

FLORA,
 SALOME
und
 TITUS
zugleich.

Die Spannungen der *Ménage à trois* treten hier deutlich zutage: Während Salome enttäuscht meint, „s’ soll nicht seyn“, und Flora kampfeslustig zurück-zuholen plant, „[w]as mein Glück allein“, deckt Titus die Komödie seiner Worte auf: „Ich hab’ nur gesagt zum Schein“. Zugleich werden diese Positionen im Reim: sein – allein – Schein zu einer Konsonanz verbunden, in der man sich über die Grundbedingungen des Theatersspiels einig ist.

Diese Quodlibets, die Nestroy im Laufe seiner Karriere mit immer mehr Figuren, Stimmen und Aktionen anreichert und zu monumentalen multimediale Darbietungen expandiert, stehen offensichtlich in Zusammenhang mit dem Schlussformat der komischen Oper, dem großen Finalensemble der *opera buffa*.

⁴⁰⁾ PETER RÜHMKORF, *agar agar, zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt/M. 1985, S. 15.

⁴¹⁾ NESTROY, *Der Talisman* (zit. Anm. 27), S. 71f. (Hervorh. S. H.).

Lorenzo da Ponte spricht in seinen Memoiren von der herausragenden Bedeutung des Opernfinals, das in seinem maximalen Aufgebot von allem und jedem unter bewusster Missachtung regeldramatischer Dogmen den Nestroy-schen Finalquodlibets sehr ähnlich ist. Das Finale, so schreibt er,

ist eine Art Komödie oder ein kleines Drama in sich selbst. [...] Hierin muß das Talent des Kapellmeisters und die Kunst, die Kraft der Sänger hauptsächlich hervortreten, es muß als Glanzpunkt der Oper den größten Effekt hervorbringen. [...] [M]an singt alles und jede Art des Gesanges muß darin entwickelt werden. Das Adagio, das Allegro, das Andante, das Amabile, das Armonioso, das Strepitoso, das Arcistrepitoso und das Fortissimo, womit beinahe immer das Finale schließt, und was man die Chiusa oder Stretta nennt. [...] In einem Finale müssen nach theatralischem Gebrauch alle Sänger auf der Bühne erscheinen, und wären es auch deren dreihundert; [...] und wenn der Inhalt des Dramas es nicht erlauben sollte, so ist es die Aufgabe des Dichters, sich einen Weg zu suchen, auf dem er es bewerkstelligen kann, wäre es selbst gegen alle gesunde Vernunft und gegen alle aristotelischen Vorschriften und Regeln der Welt;⁴²⁾

Diesen programmatischen Bemerkungen entsprechend setzen die Finali der Mozart-Opern einen neuen Standard, und im Laufe des 19. Jahrhunderts sind Komponisten auf verschiedene Weise besonders mit musikalischen Finalstrukturen befasst.⁴³⁾ Doch der Librettist da Ponte macht auch deutlich, dass er es als „die Aufgabe des Dichters“ erachtet, das Stück um jeden Preis einen finalen Plural, der „alle“ und „alles“ gleichzeitig umfasst, erreichen zu lassen. In seinen Possen mit Gesang greift Nestroy auf diese Praxis aus dem Musiktheater zurück und erprobt in dem populären Genre des Unterhaltungstheaters Möglichkeiten, dramatische Schlüsse zu gestalten, die einen solchen effektvollen letzten Auftritt des gesamten Personals beinhalten. Allerdings stellt er die abschließende Einigung unter Vorbehalt, indem er die Lösung der Konflikte als eine partielle ausweist und im Schlussensemble – wie am Beispiel des *„Talisman“* ersichtlich – der Konsonanz auf klanglicher Ebene Differenzen auf semantischer einschreibt. Hier wird der Versuch unternommen, „die Unstimmigkeiten der

⁴²⁾ Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte. 3 Bde., hrsg. von GUSTAV GUGITZ, Bd. 1, Dresden 1924, S. 201f.; vgl. dazu auch JAGENDORF, *The Happy End of Comedy* (zit. Anm. 19), S. 33f.

⁴³⁾ MICHAEL TILMOUTH, Finale, in: Grove Music Online, Bd. 1, 2001, <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000009653>> [13.02.2022]. Tilmouth beobachtet einen „process of shifting the centre of gravity of the symphony towards the finale. [...] the development of the ‘finale-symphony’ was furthered by the increasing tendency to relate thematically all the movements of a symphony (e.g. Schumann’s Fourth), or to reintroduce material of earlier movements in the finale (e.g. Brahms’s Third), and thus lend it some of the qualities of a summing-up of the entire composition. [...] The operatic ensemble finale, developed during the 18th century, represents the most essential step from the late Baroque number opera to the continuous style of 19th-century post-Wagnerian music drama.“

Zeit⁴⁴⁾ nicht einzuebnen, sondern großformatig in Szene zu setzen, sodass „das komische Theater einspringt, wo das ernste ausfällt.“⁴⁵⁾

Während der Tragödie zu diesem Zeitpunkt mangelnde Lebenskraft diagnostiziert wird,⁴⁶⁾ erlebt das stark gegenwartsbezogene Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts einen deutlichen Aufschwung. Denn gerade die minderen Genres Posse, Operette und Revue verfügen wie auch andere kleine Formen im Unterschied zu den großen exklusiven Gattungen über „Freiräume [...], die auf strenge Systematiken so wenig festgelegt [sind] wie auf abschließende Synthesen“, und können den „zerstreuten Öffentlichkeiten“⁴⁷⁾ der Moderne durch ihre Bereitschaft Rechnung tragen, heterogenes Material zu inkorporieren und in einen sinnhaften Zusammenhang zu stellen. Es kommen – wie unter anderem das Quodlibet zeigt – Verfahren der Montage *avant la lettre*⁴⁸⁾ zum Zug, mit denen eine einfache Lösung des dargestellten Konfliktes zugunsten finaler Komplexität aufgegeben wird.

Das Zeitregime, dem ein solches komplexes Ende unterliegt, unterscheidet sich grundlegend von dem, unter dem eine linear geknüpfte dramatische Handlung die abschließende *lysis* erzielt. Denn wenn Nestroy die Verhältnisse der Figuren zueinander in den expansiven Finalquodlibets weniger klärt als verkompliziert,⁴⁹⁾ so geschieht dies unter der temporalen Regieanweisung „Zugleich“. Das Nacheinander der Figurenrede wird in einen simultanen Gesang überführt und der Dialog, in dem die Positionen der Sprechenden bestimmt werden, mündet in eine Form maximaler Undeutlichkeit. In dem Maße, in dem im Plural der verschiedenen Stimmen einzelne Positionen nur schwer wahrgenommen werden können, wird auch kein definitiver Endpunkt erreicht. Die hier erkennbaren Finalstrukturen zeichnen sich vielmehr durch Vergleichzeitigung und Verschränkung einzelner im Handlungsverlauf aufgetretener

⁴⁴⁾ PETER RÜHMKORF, Die soziale Stellung des Reims. Karl Kraus oder die Grenzen der Wesensbeschwörung, in: Ders., Strömungslehre I. Poesie, Reinbek/H. 1978, S. 129–135, hier: S. 131.

⁴⁵⁾ VOLKER KLOTZ, Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette, München 1980, S. 15.

⁴⁶⁾ VOGEL, Die Furie und das Gesetz (zit. Anm. 22), S. 17ff.

⁴⁷⁾ ETHEL MATALA DE MAZZA, Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton, Frankfurt/M. 2018, S. 11 u. 29.

⁴⁸⁾ Zur Verortung des populären Theaters im Kontext einer Vorgeschichte der modernen Montage vgl. HANNO MÖBIUS, Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000, S. 72ff.; Zu Nestroys Quodlibets im Speziellen HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 102f.

⁴⁹⁾ Hier zeigt sich, inwiefern das Quodlibet der anderen Form musikalischer Einlage, dem Lied bzw. Couplet, geradezu antithetisch entgegengesetzt ist. Während das Auftrittslied eine Hauptfigur an Profil gewinnen lässt, erzeugt das Quodlibet mit seinem Figurenplural eine Situation der Undeutlichkeit. Vgl. HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 105f.

Elemente aus und bieten eine Art ausladender Zusammenfassung des Ganzen, deren fortlaufender Anreicherung keine Grenzen gesetzt sind. So verbindet sich bemerkenswerterweise auch bei Hugo von Hofmannsthal die Schwierigkeit, seinen Dramen einen Abschluss zu geben,⁵⁰⁾ mit dem Versuch, „die Ganzheit dieses Ganzen auszudrücken“, wie es in der Rede über ›Shakespeares Könige und große Herren‹ (1905) programmatisch heißt.⁵¹⁾ Denn wenn er im Unterschied zu Aristoteles, der das Ganze als eine sich in der Zeit erstreckende Totalität aus Anfang, Mitte und Ende versteht, dieses als ein „simultane[s] Ganze[s]“ denkt,⁵²⁾ so bleibt offen, was in der zeitlichen Sukzession des Dramas das Ende markiert.

III.

Besonders Hofmannsthals wiederholte Bearbeitung der Komödie ›Florindos Werk‹ bzw. ›Cristinas Heimreise‹ (1910), die er schrittweise von vier Akten auf einen einzigen reduziert, belegt eine „extreme Unschlüssigkeit“⁵³⁾ bezüglich des Ausgangs. Bleiben im Prozess der Bearbeitung vom großen Hochzeitsfest der Erstfassung nur Spuren, nämlich der Heiratswunsch Cristinas, so endet das spätere Lustspiel ›Der Schwierige‹ (1921) bekanntlich seinerseits mit einer merkwürdigen Umarmung, die nicht die eines Brautpaares, sondern Stellvertretern überantwortet ist.⁵⁴⁾ An jener Stelle, an der das Gattungsschema den Ehe- und damit Komödienabschluss vorsieht, rückt Hofmannsthal offenbar zusehends von dieser Gleichsetzung ab und reflektiert Möglichkeiten einer finalen Darstellung des komplexen „Ganzen“. Gerade in einem Text wie dem Libretto zum ›Rosenkavalier‹ (1910), der doch der Vereinigung von Sophie und Oktavian eine große Bühne gibt, fällt auf, wie wenig entschieden dann ein Schlusspunkt

⁵⁰⁾ Dass dabei „innere, vor allem strukturelle Faktoren“ ausschlaggebend sind, zeigt Karl Pestalozzi. Vgl. auch zum Folgenden richtungsweisend KARL PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von „Cristinas Heimreise“, in: Basler Hofmannsthal-Beiträge, hrsg. von KARL PESTALOZZI, MARTIN STERN, Würzburg 1991, S. 139–153, hier: S. 139.

⁵¹⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Shakespeares Könige und große Herren, in: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranst. v. Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von RUDOLF HIRSCH, KONRAD HEUMANN u. HEINZ OTTO BURGER, Bd 33, Reden und Aufsätze 2, hrsg. von KONRAD HEUMANN, ELLEN RITTER, Frankfurt/M. 2009, S. 76–92, hier: S. 83. Im Folgenden zitiert als SW.

⁵²⁾ PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 144. Hier überhaupt zum „Ganzen“ als Leitwort sowie den damit verbundenen Begriffen und Metaphern.

⁵³⁾ Ebenda, S. 140; vgl. auch HANS-ALBRECHT KOCH, „Cristinas Heimreise“ (1910), in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 231–233.

⁵⁴⁾ Dazu zuletzt KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 358ff.

gesetzt wird. Vielmehr scheint hier eine Vervielfältigung temporaler Orientierungen, räumlicher Relationen und figuraler Einsätze stattzufinden, die auf formaler Ebene jene Frage nahelegt, die Hofmannsthal im ›Ungeschriebenen Nachwort‹ stellt und auf die er zugleich eine definitive Antwort verweigert: „Oktavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel.“⁵⁵⁾

Um 1900 hatte die von Peter Szondi beschriebene Krise des Dramas die Verbindlichkeit des Endes, die bei Nestroy den Ausbau komplexer Finalstrukturen ermöglicht hatte, zu einer grundsätzlichen Unklarheit bezüglich der stark konventionalisierten Form des Dramenschlusses verschärft.⁵⁶⁾ „Mit dem Wandel der Dramenform ändert sich auch“, so Peter Haida, „die Funktion des Schlusses. Da die Kategorien Kausalität und Zielgerichtetheit nun fehlen, kann er nicht mehr als das Ergebnis alles Vorausgegangenen erscheinen.“⁵⁷⁾ Der Schluss büßt seine stark strukturierende Funktion ein: „Er verliert seine exponierte Stellung als derjenige Punkt, auf den sich alles hinbewegt, an dem Lösungen gegeben und Vorgänge abgeschlossen werden.“⁵⁸⁾ So überrascht es nicht, dass von regelpoetischer Seite beharrlich in Erinnerung gerufen wurde, dass „der ganze Bau [des Dramas] auf das Ende gerichtet ist“⁵⁹⁾ und eine „breite szenische Ausführung“ jedenfalls zu vermeiden sei. Nach Gustav Freytag habe das Ende „kurz, einfach und schmucklos“ zu sein. Freytag expliziert auf diese Weise die zentrale Forderung nach stringenter dramatischer Finalisierung, kurz nachdem er eine ominöse Diagnose gestellt hat: „Den neueren Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeiten zu machen. Das ist kein gutes Zeichen.“⁶⁰⁾ Dass von diesen „Schwierigkeiten“ nicht nur die dramatische Darstellung der Katastrophe, sondern auch die ihres komischen Pendants, der Hochzeit, betroffen ist, und auch hier der Schluss, „[s]tatt eine Änderung zu bringen oder zu verheißeln“, „oft nur das Weiterbestehen der dargestellten Zustände an[deutet] und [...] eine Lösung“⁶¹⁾ verweigert, zeigt Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss’ „Komödie für Musik“, ›Der Rosenkavalier‹.⁶²⁾

⁵⁵⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort zum ‚Rosenkavalier‘, in: SW 23 Operndichtungen 1, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 547f., hier: S. 547.

⁵⁶⁾ PETER SZONDI, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/M. 1963; dazu auch KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 323–325; HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

⁵⁷⁾ HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

⁵⁸⁾ Ebenda.

⁵⁹⁾ GUSTAV FREYTAG, Die Technik des Dramas [1863], Berlin 2003, S. 113.

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 114.

⁶¹⁾ HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

⁶²⁾ Stephan Kraft stellt fest, dass der „Zusammenhang der speziellen Form der Komödie mit dieser allgemeineren Bewegung“, die Szondi beschreibt, noch kaum grundsätzlich thema-

Bereits im Briefwechsel zwischen Librettist und Komponist nimmt die problematische Länge des Endes breiten Raum ein. Verspricht Hofmannsthal im Juni 1910, dass „der lyrische Schlussteil [...] kurz“ sei, so rechtfertigt er zugleich seinen Umfang: „Noch kürzer dürfte es [das Ende, S. H.] nicht sein, um der Figur der Marschallin nicht ihre Bedeutung zu nehmen.“⁶³) Doch wenige Tage später muss er feststellen, dass der unmittelbar vorangehende Teil – „vom Auftreten der Marschallin bis zum Abgang des Ochs“ – „noch immer zu lang“ sei.⁶⁴) Und im August berichtet Hofmannsthal nach einer Lesung des Stückes von einem „merkliche[n] Abflauen der Stimmung [...] im III. Akt“; man habe nunmehr nach dem Abgang des Barons eine „fühlbare ermüdende Länge empfunden. Man hört hier schon den Vorhang rascheln, alles drängt zum Schluß“,⁶⁵) aber das bereits antizipierte Ende lässt auf sich warten. Bemerkenswerterweise hatte Hofmannsthal schon im Juni 1910, als er Strauss „die typierte Reinschrift von Akt III“ zusendet hatte, gestanden, dass ihm „die Arbeit an dieser Sache so sympathisch [war], daß es mich fast traurig machte, Vorhang darunter schreiben zu müssen.“⁶⁶)

Produktionsästhetisch offenbart er damit eine Abneigung gegen das Schluss-Machen, die sich auch auf struktureller Ebene in der diskutierten Breite des letzten Aktes manifestiert. Ihre Entsprechung hat diese Problematik des Aufhörens in jener des Anfangens, die insbesondere in der prologischen Verfassung der frühen Dramatik Hofmannsthals zu beobachten ist. Wird in den Prologen zu ›Der Tod des Tizian‹ (1892) oder ›Die Frau im Fenster‹ (1898) dramatische Zeit in Vorbereitung, Aufschub und der „unbestimmten Erwartung diffuser Dinge“ konsumiert,⁶⁷) so gewinnen die Enden – auch jenseits der fragmentarischen Form⁶⁸) – ebenso wenig definitive Qualität, wie das Libretto des ›Rosenkavaliers‹ unter Beweis stellt, in dem Zeit durchwegs und auf mehreren Ebenen thematisch ist.

tisiert wurde. Es gebe „neben einem einfachen Beharren auf dem Alten auf der einen und der radikalen Zerstörung der traditionellen Formen auf der anderen Seite durchaus noch einen dritten und flexibleren Weg des Umgangs mit den Herausforderungen der Moderne [...] – eben denjenigen der Komödie.“ Stellt „die Behandlung des Finales“ den „Prüfstein eines solchen alternativen Umgangs“ dar, so verstehen auch die folgenden Überlegungen die Arbeit an Finalstrukturen als einen zentralen Beitrag der Komödie zur historischen Diskussion um ein zeitgemäßes Drama. Vgl. KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 325.

⁶³) Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss, in: SW 23 Operndichtungen 1, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 638.

⁶⁴) Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 639.

⁶⁵) Hofmannsthal am 30. August 1910 an Strauss, ebenda, S. 647f. (Hervorh. im Orig.).

⁶⁶) Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 638 (Hervorh. im Orig.).

⁶⁷) JULIANE VOGEL, Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal, in: Hofmannsthal-Jahrbuch, 1, 1993, S. 165–181, hier: S. 171.

⁶⁸) Vgl. PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 139.

Mit der Handlungszeit, dem „ersten Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias“,⁶⁹⁾ wird ein Zeitregime etabliert, das aufs engste an jene Figur geknüpft ist, die Hofmannsthal als die Hauptfigur der Komödie bezeichnet.⁷⁰⁾ Die Feldmarschallin gleichen Namens verkörpert sowohl die vage Antizipation des Kommenden als auch die Wehmut des notwendigen Schluss-Machens. Bereits die Eröffnungsszene des ersten Aktes steht unter diesem doppelten Zeichen. Sie zeigt Maria Theresia und Oktavian im Liebesgeplauder nach der gemeinsamen Nacht, bevor der neue Tag mit dem Klingeln, das von einem „kleine[n] Neger in Gelb“ (10) servierte Frühstück ankündigend, seine Rechte geltend macht, die Marschallin hinter den neuerlich zugezogenen Vorhängen des Bettes verschwindet und kurz darauf in einem „leichten mit Pelz verbrämten Mantel“ erneut „zwischen den Bettvorhängen hervor[tritt]“ (11). In diesem Anfang, den Oktavian mit den Worten: „Ich will nicht den Tag!“ (10) trotzig abwehrt, ist schon etwas zu Ende gegangen, auf das aber mit dem zweiten, formelleren Auftritt der Marschallin ein neuerlicher Anfang folgt. Sie empfängt den Baron Ochs, der ihr in bester komischer Tradition geradezu die Tür einrennt, sowie ihren Hofstaat in einer großen Lever-Szene, um gleich darauf das Ende ihrer Liebesbeziehung zu Oktavian zu antizipieren, das der Komödienschluss dann – wie sich zeigen wird – nahelegt.

Mir ist zu Mut, | daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß, | bis in mein Herz hinein: | wie man nichts halten soll, | wie man nichts packen kann, | wie alles zerläuft zwischen den Fingern, | alles sich auflöst, wonach wir greifen, | alles zergeht, wie Dunst und Traum. [...] Quin-quin, heut oder morgen geht Er hin | und gibt mich auf um einer andern willen, | [...] die schöner oder jünger ist als ich. | [...] Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag. | Leicht will ich's machen dir und mir (38f.)

sagt Maria Theresia, indem sie die Trennung, wenn auch mit unbestimmtem Zeitpunkt, vorwegnimmt, und ihn, der sich sträubt, schließlich wegschickt; und doch will sie dieses endgültige Verlassen-Werden zugleich aufschieben und hinauszögern, indem sie den allzu schnellen morgendlichen Abschied rückgängig zu machen versucht. Den Lakaien befiehlt sie: „Lauf't dem Herrn Grafen nach | und bittet's ihn noch auf ein Wort herauf. *Eine Pause* Ich hab' ihn fortgeh'n lassen und ihn nicht einmal geküßt!“ (41) Sie schickt ihm nach, doch bleibt dieser nachträgliche Impuls erfolglos; er erweist sie vielmehr als eine Figur, die ihre Handlungen nicht durchgängig an einem deutlichen Ziel auszurichten und einer entsprechenden linearen zeitlichen Folge unterzuord-

⁶⁹⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Rosenkavalier*. Komödie für Musik, in: SW 23 Operndichtungen I, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 5–101, hier: S. 8. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert.

⁷⁰⁾ Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 638.

nen vermag. Ihre eigene Existenz kann sie kaum als ein logisches Nacheinander voneinander differenzierter biografischer Etappen begreifen, sondern fühlt stets das verflochtene Ganze dieser Existenz, in dem sie mit sich selbst identisch ist. Sie blickt in einen Handspiegel und fragt sich:

Wie kann das wirklich sein, | daß ich die kleine Resi war | und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd! | [...] Wie kann denn das geschehen? | Wie macht denn das der liebe Gott? | Wo ich doch immer die gleiche bin. (36)

Die Identität dieser Maria Theresia besteht nicht nur in einer empfundenen, gleichzeitigen Verkörperung ganz verschiedener Lebensalter, sondern erweist sich auch in einem Zugleich entgegengesetzter Handlungsimpulse. Wie in diesem ersten Akt ist der Auftritt der Marschallin im dritten Akt von einem doppelten Impuls, Beschleunigung und Verzögerung, einem Vorwärtsdrängen und einer Rückwendung bestimmt. Hatte sie das Ende der Beziehung mit Oktavian wohl erwartet, so fühlt sie sich dennoch überrascht, dass es „so schnell“ kam: „Hab’ mirs freilich nicht gedacht, | daß es so bald mir aufgelegt sollt’ werden“, sagt sie, bevor sie sich Sophie zuwendet und „*sie prüfend aber gütig an[sieht].*“ (98) Zugleich hatte sie selbst durch ihren Auftritt im Gasthaus, dem Schauplatz des letzten Aktes, gleich einer *dea ex machina*⁷¹⁾ dem Spiel mit Ochs ein Ende gemacht und die Vereinigung des jungen Paares Sophie und Oktavian herbeigeführt.

Im Extrazimmers des Gasthauses wird nun die Schwierigkeit des Enden-Müssens auf verschiedene Weise metatheatralisch reflektiert. Es herrscht ein „Tumult“ (81), der an das Nestroysche finale Durcheinander an diesem exemplarischen Komödienort erinnert: Ochs’ Tête-à-tête mit dem vermeintlichen Mariandl mündet in ein Gemenge von merkwürdigen „*Erscheinung[en]*“ (76), die den Baron um Verstand und Perücke bringen: das „doppelte“ Gesicht Oktavians (79), immer wieder ein „*fremde[r] Kopf, welcher aus der Wand hervorstarrt*“ (77), eine angebliche verlassene Ehefrau samt den „Papa“ bedrängender Kinderschar (79), Polizei, dann auch noch die Braut Sophie und Faninal, der Schwiegervater in spe. Zuletzt erscheint inmitten dieses Spektakels die Feldmarschallin und erklärt Ochs, indem sie ihm eine „bonne mine à mauvais jeu“ (92) empfiehlt, es wäre „eine wienerische Maskerad’ und weiter nichts“ (93) gewesen. Denn dass er in „diesem ganzen qui pro quo“ (93) einer Intrige aufgesessen sei, dämmert ihm nur langsam. Als die Marschallin ihm durch einen zügigen Abgang die Würde bewahren will – „Lass’ Er nur gut sein und

⁷¹⁾ Vgl. dazu auch Kesslers Brief vom 22. August 1909 an Hofmannsthal: „Sie [die Marschallin, S. H.] wird da von selbst zum ‚maître de l’heure‘, um nicht zu sagen zur maîtresse und es ist schön, wenn dann dieser Moment durch seinen Umfang und seinen Glanz die hellste valeur im Stücke wird. –“ Ebenda, S. 626.

verschwind' Er auf eins zwei!“ (92) –, begreift er noch immer nicht, dass sein Part vorbei ist und er abzutreten hat, sodass sie „*ungeduldig*“ wiederholt: „Er darf, Er darf in aller Still' sich retirieren!“ (94)

Diese wiederholten Aufforderungen zum Rückzug vom Schauplatz nehmen beträchtlichen Raum ein und werfen auch auf einer Metaebene die Frage auf, wann das Ende des Spiels erreicht und wie dieses Ende markiert ist, an welchem Punkt es Zeit ist für die Figuren abzugehen, welche Widerstände gegen das Schluss-Machen aufgeboten werden und auf welche Weise es dennoch zu einem Ende kommen kann.⁷²⁾ So wenig der komischen Begriffsstutzigkeit des Barons klar wird, dass das Spiel vorbei ist, so sehr haben freilich auch andere in der Folge Mühe, die Bühne endgültig zu verlassen. Es wird ebenso ihr selbst gelten, wenn Maria Theresia ungehalten fortsetzt: „Versteht Er nicht, wenn eine Sach' ein End' hat? | Die ganze Brautschafft und Affär' und alles sonst, | was drum und dran hängt, ist mit dieser Stund' vorbei“ (94). Die Hinfälligkeit der „Sach“ bleibt nicht auf das Spiel im Spiel beschränkt, sondern weitet sich im Drum-und-Dran auf die Komödie selbst aus, die die Geschichte Maria Theresias und Oktavians war und deren Ende sie immer gefürchtet hat. Desgleichen erschrickt auch Sophie angesichts dieses universalen „Vorbei“, bevor auch noch die Italiener sich demaskieren und der Wirt die Rechnung präsentiert. Der Bagatellisierung des Geschehenen, die Maria Theresia gegenüber dem Kommissar unternimmt, fehlt denn auch jener Ton der Erleichterung, der gemeinhin die Auflösung der komischen Intrige bestimmt und ihren Spielcharakter ausstellt; stattdessen macht sich nach dem Abgang der Menge eine existenzielle Schwere zwischen den drei verbleibenden Figuren breit. Die Erinnerung an den Shakespeareschen Theater-Topos – „All the world's a stage, | And all the men and women merely players“⁷³⁾ – führt nicht zu einem distanzierenden Schlusswort, sondern wird von einer breit ausgeführten „lyrische[n] Schlußszene“⁷⁴⁾ gefolgt. Gelöst ist hier noch nichts, im Gegenteil, es geht weiter.

Diese „Schlußszene“⁷⁵⁾ ist denn auch von einer entsprechenden Unsicherheit geprägt, die sich durch wiederholte Ausdrücke des Nicht-Wissens und die Un-

⁷²⁾ Zur theatralen Grundoperation des Abgangs vgl.: Ein starker Abgang: Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater, hrsg. von FRANZISKA BERGMANN, LILY TONGER-ERK, Würzburg 2016.

⁷³⁾ WILLIAM SHAKESPEARE, *Wie es euch gefällt*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von FRANK GÜNTHER, München 2007, S. 84, 2. Akt, 7. Szene.

⁷⁴⁾ Hofmannsthal am 23. Mai 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 636; Hofmannsthal zeichnet diese Zäsur zwischen dem Ende der Intrigenhandlung und den folgenden Szenen explizit als einen Gattungswechsel aus, wenn er „die burleske Hauptszene“ von dem „lyrisch-sentimentale[n] Schluß“ absetzt. Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 639.

⁷⁵⁾ Dazu bisher am ausführlichsten BERNHARD JAHN, *Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimension der Zeit im „Rosenkavalier“* von Hofmannsthal und Strauss, in: DVJs, 73, 3 (1999), S. 419–457, hier: S. 447ff.

schlüssigkeit der Figuren darüber manifestiert, „*ob sie gehen oder bleiben*“ (98) sollen.⁷⁶⁾ Sophie etwa wünscht, „*in Verlegenheit*“ vor der Marschallin stehend: „Ich wollt', ich wär' in meinem Kloster blieb'n. | Und wüßt' halt gar nichts von der ganzen Welt“ (98), und die Marschallin antwortet auf Oktavians Worte: „Marie Theres, wie gut Sie ist! | Marie Theres, ich weiß gar nicht –“ mit „*einem undefinierbaren Ausdruck* Ich weiß auch nix. | Gar nix“ (99). Betrifft die existenzielle Unsicherheit der Figuren schon die ganz basale theatrale Entscheidung, entweder onstage oder offstage zu sein, so vermittelt sich deren ungeklärtes Verhältnis zueinander auch in einer ambivalenten räumlichen Konfiguration. Denn Oktavian kommt, wie es heißt, „verlegen da in der Mitten“ (98) zwischen den beiden Frauen zu stehen;⁷⁷⁾ die „Aufrollung der *definitiven* Situation zwischen den 3 Liebenden“,⁷⁸⁾ von der Hofmannsthal in einem Brief an Harry Kessler spricht, stellt also eine *contradictio in adjecto* dar, lässt die Dreieckssituation doch mehrere Beziehungen zu, sodass, was bestimmt ist – im zweifachen Sinn von deutlich und vorbestimmt –, bis zuletzt in der Schweben, ja über das faktische Ende der Komödie hinaus offen bleibt. Aufgerollt oder entwickelt wird die Situation gerade nicht. Allerdings fügt Hofmannsthal in Parenthese bezeichnenderweise hinzu, „es muß ein Zugleich, kein Nacheinander sein“,⁷⁹⁾ und macht damit explizit, dass der definitive Komödienfluchtpunkt der Ehe zugunsten eines Finales aufzugeben ist, in dem durch Vergleichzeitigung das immer wieder betonte „Ganze“⁸⁰⁾ in seiner vollen Komplexität präsent gehalten wird.

Zwar schließt sich in den Worten „Dich hab ich lieb“ ein Paar zusammen und wird dabei „In Gottes Namen“ von der Marschallin gewissermaßen gesegnet (99f.), doch ist das Ganze, das sich im folgenden Duett bildet, ein radikal exklusives und durch maximalen Realitätsentzug gekennzeichnet. „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein“ heißt es, als „*Oktavian und Sophie, allein im halbdunklen Zimmer*“ zurückbleiben. „*Sie sinkt an ihn hin*“, ihr ist „bang wie an der himmlischen Schwel“ (100f.). Den liminalen Moment des Endes erreichen die beiden in einem labilen Traumzustand; das konventionelle Hochzeitsfest hat einer geradezu mystischen Grenzerfahrung Platz gemacht.⁸¹⁾

⁷⁶⁾ Hier bezieht sich diese Regieanweisung auf Sophie; später scheint Oktavian abgehen zu wollen: Die Marschallin „[w]inkt ihm zurückzubleiben“, bevor sie selbst „in der Tür stehen [bleibt]“ (99).

⁷⁷⁾ Eine knappe Darstellung dieser bestimmenden Konfiguration findet sich auch in ›Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹. HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547.

⁷⁸⁾ Hofmannsthal am 8. März 1910 an Kessler (zit. Anm. 63), S. 633 (Hervorh. S. H.).

⁷⁹⁾ Ebenda (Hervorh. i. Orig.).

⁸⁰⁾ Vgl. ›Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹ und ›Der Rosenkavalier. Zum Geleit‹, HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547–550.

⁸¹⁾ Bezeichnenderweise birgt die vermeintlich zeitlose, „quasi-volkstümliche Schlichtheit des Schlußduetts“, die Volker Klotz auf „melodische und harmonische Orientierungsmuster

„Zugleich“ ist die Marschallin auf verschiedene Weise fast durchgehend in dieser vermeintlichen Zweisamkeit anwesend und trägt die von ihr verkörperte komplexe Zeitlichkeit, das Bewusstsein eines nicht auf lineare Abläufe zu reduzierenden Zusammenhangs zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in das scheinbar zeitentrückte, abschließende „beieinander für alle Zeit und Ewigkeit“ (100) Sophies und Oktavians und damit das Ende des ›Rosenkavalier‹ ein. Denn in der stimmlichen Vereinigung des Paares ist die Marschallin, wie Bernhard Jahn detailliert aufgezeigt hat, zwar nicht physisch, aber umso mehr musikalisch als Dritte präsent: Erweist sie sich in ihrer musikalischen Charakterisierung als Figur der Übergänge, so rückt die Wiederkehr ihres Leitmotivs in dem statisch angelegten Duett dieses „nachdrücklich in den Geltungsbereich der fließenden, übergehenden Zeit“.⁸²⁾ Mithin regiert Maria Theresia noch nach dem kontemplativen Schlussensemble, dem Terzett, durch anhaltende musikalische Intervention.

Darüber hinaus steht noch der allerletzte Teil, der sich an die *unio mystica* des jungen Paares nach dessen Abgang anschließt, in ihrem Zeichen: Ein Abgesandter der Marschallin führt ihre Agenda weiter. Im nonverbalen Medium der Pantomime wird mit der stummen Rückkehr des „kleinen Negers“ die Auflösung definitiver Zustände vorangetrieben, indem sie den ›Rosenkavalier‹ auf ein Feld hin öffnet, in dem keine eindeutigen Schlüsse gezogen werden können.⁸³⁾ Dieser letzte Auftritt bietet nicht etwa ein abschließendes letztes Wort, einen Epilog.⁸⁴⁾ Die dienende Figur, der ein solcher zumeist überantwortet ist, versagt vielmehr jede wortreiche Perspektivierung des vorgestellten Bühnengeschehens. Umso eindrücklicher verweist das glänzende Erscheinungsbild

des Kirchenlieds“ zurückführt, auf der Textebene eine Ungereimtheit: Während Oktavian „all’s sonst wie ein Traum“ erscheint, ist für Sophie nicht die Außenwelt ihrer Zweisamkeit „nicht wirklich“, sondern umgekehrt, „daß wir zwei beieinander sein“ (101). VOLKER KLOTZ, Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum „Rosenkavalier“ mit Stichworten zur „Ariadne“, in: Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal-Symposiums Wien 1979, hrsg. von WOLFRAM MAUSER, Wien 1981, S. 69; mit diesem Schluss, der den Ehebund von jedem gesellschaftlichen Kontext isoliert (wie dieser auch im Lustspiel ›Der Schwierige‹ kaum als zukunftsfähige Form des Sozialen fassbar wird), ist mit dem bekannten Diktum Hofmannsthals über die Komödie als „[d]as erreichte Soziale“ nur schwer vereinbar. HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ad me ipsum, in: SW 37 Aphoristisches, Autobiographisches, frühe Romanpläne, hrsg. von ELLEN RITTER, Frankfurt/M. 2015, S. 117–158, hier: S. 134 (Hervorh. im Orig.); vgl. auch KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 373.

⁸²⁾ JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 450.

⁸³⁾ Zu Hofmannsthals Auffassung der Pantomime im Kontext von Sprachkritik und Suche nach alternativen Darstellungsmedien vgl. HEINZ HIEBLER, Ballette, Pantomimen, Film-szenarien. Zur Einführung, in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 261f.

⁸⁴⁾ Zum Epilog vgl. MATHIAS MAYER, Nachträgliche Wahrheit. Der Epilog auf der Bühne des Lebens, Freiburg/Br. u. a. 2007, S. 15ff.

dieses Dieners, der bereits zu Beginn des Stücks als „kleiner Neger in Gelb, behängt mit silbernen Schellen“ (10) vorgestellt wird, auf ebendiesem ersten Akt zurück.⁸⁵⁾ Beruht Hofmannsthal zufolge die „musikalisch geistige[] Einheit des Ganzen“ darauf, dass die Marschallin am Ende nicht „zu kurz“ kommt, so sichert nicht zuletzt ihr Diener durch einen „starke[n] Bezug des Schlusses von Akt 3 auf den Schluß des ersten Aktes die Gemütseinheit sozusagen der ganzen Aventure“.⁸⁶⁾

„Mohammed“ (42) erinnert an den Anfang: Er hatte der Liebesnacht Maria Theresias und Oktavians ein allzu frühes Ende bereitet, als er das Frühstück brachte, und war am Aktende dann Oktavian mit der silbernen Rose nachgeschickt worden. Der „kleine Neger“ verkörpert als einer, der an den Türen beschäftigt ist, die doppelte räumliche wie temporale Orientierung nach vorne und zurück, die auch an seiner Herrin zu beobachten war. „[E]in Präsentierbrett mit der Schokolade tragend, trippelt [er] über die Schwelle“ (10) ins Schlafzimmer der Marschallin, um sich danach in ebenso zeremonieller Form wieder zurückzuziehen: „Dann tanzt er zierlich nach rückwärts, immer das Gesicht dem Bette zugewandt. An der Tür verneigt er sich nochmals und verschwindet“ (11). Tänzeln den Schritts umspielt er auch in der finalen Pantomime die Schwelle, die endgültigen Abgängen abhold ist und an der sich die Türe nochmals öffnet. Mohammed kehrt da, wo Oktavian und Sophie vereint abgegangen ist, auf die Bühne zurück, um etwas zu holen, das hier versehentlich verloren wurde.

Sie sinkt an ihn hin, er küßt sie schnell. Ihr fällt, ohne daß sie es merkt, ihr Taschentuch aus der Hand. Dann laufen sie Hand in Hand hinaus. Die Bühne bleibt leer, dann geht nochmals die Mitteltür auf. Herein kommt der kleine Neger mit einer Kerze in der Hand. Sucht das Taschentuch, findet es, hebt es auf, trippelt hinaus. (101)

Was der Diener hier in zweifachem Sinn nachträgt, ist die Erinnerung an Maria Theresia ebenso wie Sophies Taschentuch. Seine Rückkehr auf die leere Bühne

⁸⁵⁾ Dieser Figur, die „symbolisch für den globalen Herrschaftsanspruch des Habsburger Reiches“ steht, „die damit zusammenhängende exotistische Mode des Adels [...], afrikanische Dienstboten bzw. Sklaven zu halten“, ausstellt und „aus heutiger Perspektive“ eine „besondere Herausforderung für die Inszenierungspraxis“ bedeute, wurde in der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt. SIGRID NIEBERLE: „Der Rosenkavalier“ (1910), in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 246–250, hier: S. 248; Parallelen zu Robert Musils Soliman aus dem ›Mann ohne Eigenschaften‹ sind allerdings unübersehbar, nicht zuletzt in der Positionierung der beiden Figuren an räumlichen Schwellen, Tür und Schlüsseloch. Zu Soliman vgl. AXEL DUNKER: Soliman und Rachel/“Rachelle“. Die Konstruktion von Fremdheit und Identität in Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, in: Musil-Forum (2009/2010, 2011), S. 52–63.

⁸⁶⁾ Hofmannsthal am 12. Juli 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 642. Eine ganz ähnliche Funktion hat der Diener Pedro in ›Cristinas Heimreise‹. Vgl. PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 148f.

wendet sich gegen alles, was an Finalisierungsenergie noch vorhanden war, und lenkt in diesem Zuge den Blick zurück auf unterwegs Vergessenes, das dem einfachen, „sentimentalen“ Happy End⁸⁷⁾ im allerletzten Moment noch neue Komplexität verleiht. Und wenn es gerade ein Taschentuch ist, das Maria Theresias Diener nun in den Fokus dieses dramatischen Nachtrags rückt, so ist es ein Gegenstand mit außergewöhnlicher theatraler Tradition und Symbolkraft.⁸⁸⁾ Nicht nur verweist es auf Tränen, die es nach Fallen des Vorhangs womöglich noch zu trocknen haben wird, es zitiert auch Shakespeares ›Othello‹, wo ein verlorenes Taschentuch bekanntlich im Zentrum der Intrige gegen den jähzornigen schwarzen Heerführer steht und dessen Eifersuchtsmord an Desdemona veranlasst. Bei einem Wortwechsel des Ehepaars war das Taschentuch unbemerkt zu Boden gefallen und dann in Hände gelangt, deren Loyalität keine eindeutige war.⁸⁹⁾

Die kurze Szene regt Mutmassungen darüber an, was nach Abgang der Figuren der Sichtbarkeit entzogen bleibt, und öffnet den ›Rosenkavalier‹ auf eine Zukunft, die ungewiss ist. Hofmannsthals suggestive Frage, ob Oktavian Sophie „wirklich zu sich [zieht] und auf immer“⁹⁰⁾ erhält angesichts dieses Endes neue Evidenz. Wie das Verhältnis der beiden weitergeht, bleibt in der Schwebe. Sophie hatte als Braut des Ochs die Marschallin an sie selbst erinnert, „ein Mädel [...], | die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert word'n“ (36). Ob sie an der Seite Oktavians dem „Lauf der Welt“ (36) entgegen und eine Ehe führen können wird, die nicht von der Abwesenheit des Gatten und entsprechenden Jagdabenteuern „im crowatischen Wald“ (12) bestimmt ist, wird nicht entschieden.⁹¹⁾ Die Wiederkehr derselben bekannten Geschichte, eine Rückkehr zu ihrem Anfang – der bereits wiederholt rekapituliert wurde – ist aus dieser Perspektive jedoch keineswegs ausgeschlossen.⁹²⁾

⁸⁷⁾ Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 639.

⁸⁸⁾ Vgl. etwa den Überblick in KATHARINA PETERS-HOLGER, Das Taschentuch. Eine theatergeschichtliche Studie, Emsdetten 1961.

⁸⁹⁾ WILLIAM SHAKESPEARE, Othello. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. FRANK GÜNTHER, München 1999, S. 139, 3. Akt, 3. Szene.

⁹⁰⁾ HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547.

⁹¹⁾ Dass der abwesende Feldmarschall an dieser Stelle noch einmal in einem Marsch musikalisch erinnert wird, zeigt JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 451.

⁹²⁾ Haida identifiziert in der Komödie um 1900 den Typ „Karussellschluß“, bei dem sich „das Ende wieder an den Anfang an[schließt]“ und jede „Handlung nur als Wiederholung des bereits Geschehenen“ zu verstehen ist. HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 153. Trautwein sieht im „offene[n] Kreisfinale zwischen 1890 und 1910“ darüber hinaus den auch im ›Rosenkavalier‹ erkennbaren „Wunsch nach einer Unbedingtheit der menschlichen Beziehung, genauer, der erotischen Geschlechterbeziehung“ artikuliert, wobei die „Kreisbewegung [...] die Vergeblichkeit dieser Bemühungen anschaulich“ mache. TRAUTWEIN, Offenes Finale (zit. Anm. 24), S. 160f. – Der Zusammenfall des Endes mit dem wiederholten Anfang wird dann im *Théâtre de l'Absurde* radikalisiert.

Auf inhaltlicher Ebene bleibt das Ende mithin ebenso offen wie es sich auch strukturell durch den Nachtrag des Mohammed, dem bereits die ihrerseits relativ eigenständigen, wie Hofmannsthal formuliert, „Nummern“⁹³⁾ des Terzetts und des Duetts vorangehen, als prinzipiell erweiterbar erweist. Die „Nummer“ impliziert kein Ende – vielmehr zerschlagen die historischen Avantgarden, denen letztlich auch Hofmannsthals scheinbar so vergangenheitsfixierte Komödie zugerechnet werden muss, unter anderem mit diesem aus Oper, aber auch Zirkus, Variété und Revue übernommenen Prinzip der Reihung den großen dramatischen Zusammenhang, der im Finale beglaubigt werden sollte.⁹⁴⁾

IV.

Spätestens seit dem Ende des Spiels im Spiel, der „Farce“ (92) mit Ochs und dem verkleideten Mariandl, hatte sich das Ende des ›Rosenkavaliers‹ angekündigt, war aber durch die lyrischen Gesangsnummern der drei Liebenden und die Pantomime des livrierten Pagen noch hinausgeschoben worden. Dieser Aufschub – so ist abschließend festzuhalten – geschah offensichtlich zugunsten von expliziten Anleihen an theatralen Genres, die das szenisch-musikalische Geschehen über das gesprochene Wort stellen. Hofmannsthal beschließt die „burleske Hauptszene“ nicht etwa in der Eindeutigkeit einer Vermählung des Paares; wenn die Marschallin zu Sophie sagt: „Red’ Sie nur nicht zu viel, Sie ist ja hübsch genug“ (99), ist diese Vermählung lediglich indirekt in Aussicht gestellt, dafür aber das Reden am Ende als überflüssig, ja unerwünscht deklariert.

Dementsprechend geht das Stück auch mit der kleinen tänzerischen Pantomime zu Ende, die Körper und Bewegung des Pagen ins Zentrum rückt.⁹⁵⁾ Sie ist im Text des Dramas fast verschwindend kurz, in ihrer Inszenierung muss sie jedoch einen bleibenden letzten visuell-akustischen Eindruck hinterlassen.

⁹³⁾ Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 638.

⁹⁴⁾ Vgl. HANS-THIES LEHMANN, Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. 1999, S. 101ff. Zu Hofmannsthals Rückgriff auf die Nummernoper vgl. JULIANE VOGEL, Zu Hofmannsthals Operndichtungen. Nachwort, in: Operndichtungen, Salzburg, Wien 1994, S. 469–496, hier: S. 476ff.

⁹⁵⁾ Dass ein Arrangement von Körpern, Gesten und Positionen Hofmannsthal als ideales Schlussformat erscheint, zeigt bereits die detailliert angegebene Konfiguration am Ende des 3. Aktes, die im ›Ungeschriebenen Nachwort‹ als grundsätzliche reflektiert und in „Gruppen“ geordnet wird. HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547; auch in „Shakespeares Könige und große Herren“ spricht Hofmannsthal bezüglich einer Inszenierung von ›Was ihr wollt‹ von dem „wundervolle[n] Symbol [...], die menschlichen Körper, in deren Geberden er fünf Akte lang das Erlebnis jedes einzelnen ausgedrückt hatte, im letzten Augenblick durch einen Rhythmus zusammenzubinden und in ihnen die Ganzheit dieses Ganzen auszudrücken.“ HOFMANNSTHAL, Shakespeares Könige und große Herren (zit. Anm. 51), S. 83; vgl. auch PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 148.

Hofmannsthal hat sich gerade um 1911, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Arbeit am ›Rosenkavalier‹, intensiv mit der Kunstform der Pantomime beschäftigt.⁹⁶⁾ Auffällig ist, wie deutlich er auf der Negation des Endlichen insistiert, die diese Gattung auszeichne; ja die Pantomime würde im Verzicht auf Sprache und Individualität der Figuren „ein Unendliches“ darstellen können.⁹⁷⁾ Lässt Hofmannsthal nun seine Komödie mit der Pantomime des livrierten stummen Dieners zu Ende gehen, so wird damit nicht nur der konventionelle dramatische Schluss verweigert, sondern die Absicht deutlich, die Endlichkeit des Sprechtheaters in einem anderen Medium zu transgredieren.

Ist es im ›Rosenkavalier‹ die Pantomime, die der endgültigen Definitionsmacht des Wortes im Drama eine Absage erteilt, so setzen Nestroys Finali auf andere Weise Mehrdeutigkeit in Szene. Sie öffnen sich nicht auf ein Unendliches, indem sie die Grenze des Dramas mit nonverbalen Mitteln überschreiten, sondern zeichnen sich gerade durch eine programmatische Vermehrung der Worte am Ende aus. In zahlreichen Nestroyschen Possen markiert das Quodlibet nach dem Motto „Wie es gefällt“ einen offensichtlich nicht notwendigen, sondern beliebigen Abschluss, der im Zugleich der Stimmen eine letzte Klärung und Verdeutlichung des Geschehenen schuldig bleibt.

Mit Quodlibet und Pantomime rücken zwei theatrale Formen in die Position des Dramenschlusses, die das gesprochene Wort eliminieren bzw. es in einer Weise gebrauchen, in der es, statt Differenzen zu stiften, diese vielmehr im Gegenteil einebnet. Worauf die dramatische Tradition die gesamte Finalisierungsenergie ausrichtete, verbreitert sich zu einer Zone des Endens, in der der finale Moment sich vervielfältigt und medial diversifiziert. Es kommen Formen zum Einsatz, für die andere Medien Pate stehen. Aus Musik und bildender Kunst werden Formen integriert, die sich durch Simultaneität auszeichnen und die Komödie mit einem komplexen Zugleich beschließen. Dabei bildet die unauflösbare Gleichzeitigkeit des Verschiedenen das Thema und das ästhetische Verfahren.

Nestroy verschränkt durch Montagetechniken Konflikt und Lösung zu einer spektakulären *Mise en abyme* des Komödienganzes, während Hofmannsthal im pantomimischen Ausgang des ›Rosenkavalier‹ seinerseits ein „Ganzes“ repräsentiert. Ohne großes personelles Aufgebot ist hier in dem stillen Auftritt

⁹⁶⁾ Vgl. HIEBLER, Ballette, Pantomimen, Filmszenarien (zit. Anm. 83).

⁹⁷⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Über die Pantomime, in: SW 34 Reden und Aufsätze 3, hrsg. von KLAUS E. BOHNENKAMP, KATJA KALUGA, KLAUS-DIETER KRABIEL, Frankfurt/M. 2011, S. 13–16, hier: S. 14f. In der Pantomime kann „die einfachste Handlung“, so schreibt Hofmannsthal 1911, „[z]ur Zeremonie [...] erhoben werden; ihre „Erfindungen [...] bewegen sich auf einer anderen Ebene als das Drama“, vielmehr seien es „Schauspiele“, die „ein Unendliches“ vorstellen. ›Der Rosenkavalier‹ endet demzufolge im Zeichen einer „Kunst“, die „wie die Natur [...] nach unendlichen Arten unendlich“ ist.

des Dieners, der in einem dichten Verweisungszusammenhang steht, alles, das der ›Rosenkavalier‹ verhandelt hatte, Anfang und Ende, Vorseilen und Nachtragen, Gewinn und Verlust beschlossen. Es bleibt eine nicht zu klärende Ambivalenz, die bis zuletzt szenisch erfahrbar wird im stummen Schließen und Öffnen der Bühneneingänge. Für Sophie ist diese Ambivalenz in ihre Beziehung zu Oktavian eingetragen, und zwar durch Maria Theresia: „[I]ch spür', sie gibt mir ihn und nimmt mir was von ihm *zugleich*.“ (100)⁹⁸)

⁹⁸) Hervorh. S. H.; dazu auch JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 438f.

THERMISCHE TÖNE

Schwarzkörperstrahlung und Akustik bei Ehrenfest, Planck, Einstein

Von Jens Loescher (St. Gallen)

Sound Ideation: Black Body Radiation and Acoustics with Ehrenfest, Planck, Einstein.

The essay follows the ideational path of some quantum physicists in their discussion of the quantization of blackbody radiation. I focus on notebooks by Paul Ehrenfest and Albert Einstein. The analogies that Ehrenfest and Einstein use to describe the quantum-mechanical „behaviour“ of thermal waves all borrow from acoustics. As in the emerging experimental psychology, the thinking of the first Solvay generation is „musically infected“. The article concludes a series of attempts to describe the genesis of ideas in the natural sciences as „internalistically“ as possible, in the tradition of Larry Holmes.

Der Essay verfolgt die Ideation einiger Quantenphysiker bei ihrer Auseinandersetzung mit der Quantelung von Schwarzkörperstrahlung. Dabei fokussiere ich auf Notizbücher Paul Ehrenfests und Albert Einsteins. Die Analogien, vermittels derer Ehrenfest und Einstein das quantenmechanische ‚Verhalten‘ thermischer Wellen beschreiben, nehmen durchweg Anleihen bei der Akustik. Wie in der entstehenden experimentellen Psychologie ist das Denken der ersten Solvay-Generation ‚musikalisch infiziert‘. Der Artikel schliesst eine Reihe von Versuchen ab, in der Tradition von Frederic Lawrence Holmes die Ideengese in den Naturwissenschaften so ‚internalistisch‘ wie möglich zu beschreiben.

„Grammophon Frau – Albert schimpft – Frau dreht Trichter nach“

(PAUL EHRENFEST, Prager Tagebuch. Archive for the History of Quantum Physics AHQP, ehr 12, notebooks.)

“The living room of the Ehrenfest’s home was made conspicuous by the blackboards covering the greater part of the side walls. Paul and Tatiana would furiously argue over a particular equation. Paul would sometimes stop to play a Bach number on his piano during the middle of the argument. He would soon stop, and then the argument would resume ... (From an unpublished lecture by L. B. Loeb. Loeb might be an excellent source for many of our subjects)”.

(Kuhn-Mitarbeiter*in. AHQP,
Unpublizierte Miscellanea zu Ehrenfest, S. 9.)

„Wer kennt nicht seine dynamische Gastheorie? – Zuerst entwickeln sich majestätisch die Variationen der Geschwindigkeiten, dann setzen von der einen Seite die Zustands-Gleichungen, von der anderen die Gleichungen der Centralbewegung ein, immer

höher wogt das Chaos der Formeln; plötzlich ertönen die vier Worte: ‚Put $n = 5$ ‘. Der böse Dämon verschwindet, wie in der Musik eine wilde, bisher alles unterwühlende Figur der Bässe plötzlich verstummt; wie mit einem Zauberschlage ordnet sich, was früher unbezwingbar schien. Da ist keine Zeit zu sagen, warum diese oder jene Substitution gemacht wird; wer das nicht fühlt, lege das Buch weg; MAXWELL ist kein Programmusiker, der über die Noten deren Erklärung setzen muss. Gefügig speien nun die Formeln Resultat auf Resultat aus, bis überraschend als Schlusseffect noch das Wärme-Gleichgewicht eines schweren Gases gewonnen wird und der Vorhang sinkt.“

(LUDWIG BOLTZMANN, Populäre Schriften, Leipzig: Barth 1888, S. 29.)

I.

Einleitung¹⁾

Das Schwarzkörper-Problem ist deshalb so interessant, weil es die Energieübertragung unanschaulich macht, die für die Physik entscheidend ist. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts häufen sich Theorien, die zusätzlich zur mechanischen Energieübertragung auch mikroskopische und wellentheoretische Energieübertragungen thematisieren. Dabei herrscht eine prinzipielle Dichotomie, die einerseits von Korpuskeln und entsprechenden ‚klassischen‘ Kräften ausgeht, andererseits von einem Feld, dem elektromagnetische Kräfte zugrunde liegen. Auch die jeweiligen mathematischen Formalisierungen des Energieübertrags unterscheiden sich signifikant (Wien, Boltzmann, Maxwell).

Das Schwarzkörperproblem beschreibt einen Körper, der Lichteinfall nahezu vollständig absorbiert und die entsprechende Energie im nicht-sichtbaren Bereich als Schwarzkörperstrahlung wieder abgibt. Präzisionsmessungen von Lummer und Kurlbaum bestätigten eine lange gehegte Vermutung, nämlich dass die Abgabe von Schwarzkörperstrahlung nicht ‚linear‘ zur Wellenlänge des einfallenden Lichts und zur Temperatur, also der ‚Energie-Aufnahmebereitschaft‘ durch die Moleküle des Innenraums des schwarzen Körpers erfolgt, sondern, so Planck, in Quanten. Somit ergibt sich bei kürzeren Wellenlängen eine Abweichung von Boltzmanns Äquipartitionstheorem. Es wird nicht mehr, sondern weniger Energie aufgenommen (und abgegeben), da bei kürzeren Wellenlängen das Energieaufnahme-Quantum zu hoch für die einfallende Strahlung ist. Insofern wird in der Literatur zu Recht Plancks Vortrag im Jahr 1900 als Epochenscheide wahrgenommen, der die Physik endgültig in den Bereich des Unanschaulichen bringt.²⁾ Denn eine Quantelung der Energieübertragung

¹⁾ In memoriam Prof. Dr. Thomas R. Eimer, Radboud University Nijmegen, Niederlande.

²⁾ Es handelt sich hier um einen vorbereiteten Kommentar Plancks zu Lummers und Kurlbaums Bericht ‚über die Emission langer Wellen durch den schwarzen Körper‘ in der Sitzung der Deutschen Physikalischen Gesellschaft am 19. Oktober 1900 in Berlin. Arnold Sommerfeld bezeichnet diese Sitzung als die Geburtsstunde der Quantentheorie (Atombau und Spektrallinien, Leipzig 1919, S.4).

gibt es im mechanischen Bereich nicht, da, von Reibungsverlusten abgesehen, Körper laut Energieerhaltungssatz Energie kontinuierlich übertragen.

Dieser Gestalt-Switch (Kuhn), den Plancks ‚Akt der Verzweigung‘ hervorbrachte,³⁾ beschäftigte diejenigen Physiker, die aus der Wellentheorie heraus bereits die klassische Physik verabschiedet hatten. Das Ziel Ehrenfests, Einsteins und anderer bestand darin, den von Planck geöffneten Spalt nicht in das klassische ‚Universum‘ zu integrieren, sondern die daraus ableitbare Kluft zu verstärken und andere Bereiche damit zu ‚infizieren‘. Die Vielzahl der Analogien, die Ehrenfest und Einstein benutzen, um die Energiequantelung im schwarzen Körper anschaulich zu machen, dient also auch der Übertragung dieses prinzipiellen Erkenntnisbruchs in andere sicher geglaubte mikroskopische und makroskopische Bereiche der Physik. Analogien von Quantenphysikern wollen also anschaulich machen, aber auch common-sense-Argumente aus den Angeln heben, da die quantenmechanische ‚Welt‘ prinzipiell unanschaulich ist und den *common sense* verletzt. Die vielleicht berühmteste Analogie, die genau diese Doppelbewegung des Veranschaulichens und des permanent Gegenläufigen demonstriert, ist Schrödingers und Einsteins Diskussion um die Katze in der Stahlkammer.

In der Frühphase sind die Analogien weniger ‚burlesk‘, sondern bedienen sich der allgemein bekannten Paradigmen: zunächst stellt sich das Problem, wie der ‚vakuistische‘ Innenraum des schwarzen Körpers ‚plenistisch‘ gefüllt werden kann. Korpuskular- und wellentheoretische Paradigmen befinden sich hier im Widerstreit. Der Innenraum kann mit Federn, Saiten, Spiegeln oder mit Gasen gefüllt werden. Planck entschied sich für einen hypothetischen ‚Hilfskörper‘ (Ehrenfest), den er, wie zu zeigen sein wird, in klarer Analogie zur Akustik, Resonator nennt. In einer Diskussion mit Einstein verdeutlicht Planck, dass Resonator das Konzept sei, das am besten die Absorptions- und Abgabe-Leistung des schwarzen Körpers beschreibe.⁴⁾ Mit dieser hypothetischen Entität allerdings vollzieht Planck – mehr als mit der Konstante h – eine problematische Einhegung des Erkenntnisbruchs, die, wie beschrieben, von Ehrenfest, Einstein und Bohr nicht geteilt wird. Im Gegenteil: deren Denkbewegungen in den Notizbüchern gehen in die Richtung, die „quantenmechanischen Krallen“ (Ehrenfest) von Federn, Saiten, Molekülen in Gasen und Lösungen zu schärfen.

³⁾ Ich gehe hier nicht auf die Debatte der ‚discontinuist‘ versus ‚continuist‘-Fraktionen ein (Klein versus Kuhn), also ob Planck tatsächlich für die Resonatoren distinkte Energiequanten eingeführt hat und ob er sich darüber im Klaren war, dass dies den gesamten mikroskopischen Bereich der Physik betrifft.

⁴⁾ Siehe Plancks Kommentar zu Einsteins Vortrag am 21. September 1909 vor der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte in Salzburg, in dem dieser vorschlug, das Konzept Resonator durch Spiegel zu ersetzen.

Und so ist diese Epochenscheide um 1900 die letzte Phase, in der sich Physiker ernsthaft mit dem Galilei'schen Objektarsenal auseinandersetzen, wenn auch, um es heuristisch für seine endgültige Verabschiedung zu nutzen. Fortan verzichtet die Physik auf Anschaulichkeit. In der langen Geschichte der Naturwissenschaften vor dem neunzehnten Jahrhundert gab es allerdings eine Disziplin, die immer schon unanschaulich war: die Musik. Seit der Gregorianik und dann Johann Sebastian Bach, also der modernen Harmonielehre, ist dies eine mathematische Disziplin. Sie ist semantisch prinzipiell nicht rigide oder leer und sie folgt – bei Bach – widerspruchsfreien Transformationsregeln. Ungleich der Mathematik arbeitet Musik ausschließlich im engen Zeitfenster kognitiver Aufmerksamkeit: im Akt des Zuhörens. Ein zusätzlicher Filter – das Gedächtnis, aus dem sich die Folge von Tönen in ein Werk sedimentiert – erhöht den Druck auf diese Kunstform, emotive und ästhetische Valenzen im Moment zu kreieren und memorabel zu machen. Das re-engineering der ‚mathematischen‘ Formalisierung kann zwar mittels der Partitur erfolgen – analog zur Papierarbeit der Physiker –, das Kunstwerk an sich – die ‚Theorie‘ – aber wird in der Gedächtnisarbeit konstruiert. Ebenso ist mathematische Wahrheitsfindung in hohem Maße auf Gedächtnisleistung angewiesen, da der Prozess mit Projektionen arbeitet (Algebra auf Geometrie, etc.), zeitlich ‚antragbar‘ und unabgeschlossen ist.⁵⁾ Deshalb ist mathematisches Denken auf intuitive, plötzliche und im Gedächtnis haftende Verständlichkeit angewiesen: ‚hörendes‘, musikalisches Denken.

Die These dieses Aufsatzes lautet, dass die entscheidenden Versuche, Plancks Geniestreich wider Willen weiterzudenken, ‚musikalisch‘ sind. Genauer gesagt: sie nehmen Anleihen in der physikalischen und psychologischen/physiologischen Akustik. Rayleigh war Akustiker, bevor er sich der Schwarzkörperstrahlung zuwandte. Bei ihm ist der schwarze Körper mit Schallwellen gefüllt, und das sich akkomodierende Ohr ist ein ‚gequantelt‘ aufnehmender Resonanzkörper. Wie Helmholtz, Mach und Rayleigh hatte sich Planck einlässlich mit akustischer Akkomodation beschäftigt, also mit dem Phänomen, dass Versuchspersonen natürlich gestimmte Intervalle als harmonische wahrnehmen. Akkomodation lässt sich mit physikalischem common sense nicht erklären, da die Frequenzen von natürlichen im Gegensatz zu harmonischen Intervallen klar differieren. Gleichwohl ist das Phänomen messbar. Insofern beschreibt dieses fachliche Interesse Plancks mehr als nur eine Digression des Musikliebhabers. Es ist die Vorbereitung auf den Erkenntnisbruch der Schwarzkörperstrahlung, also darauf, den eigenen confirmation bias permanent durch den ‚Eigensinn‘

⁵⁾ Siehe Gödels Widerlegung der Widerspruchsfreiheitshypothese der Finitisten um Hilbert und Bernays.

der Empirie hinterfragbar zu halten. Schließlich kann Einsteins und Ehrenfests Prager Freundschaft als Gründungsurkunde der hörenden Quantenphysiker gelesen werden.

In ‚externalistischer‘ Perspektive lässt sich bei Ehrenfest, Einstein und Planck ein Forschungshabitus ablesen, der neben den ‚nationalen‘ Postulaten technischer Exaktheit eines Emil Du Bois-Reymond oder Werner Siemens den Bildungsbürger wieder in die Waagschale wirft. Um die Jahrhundertwende verschiebt sich die „Bau-auf“-Sprache der Ingenieure und wissenschaftlichen Entrepreneure erneut in bürgerliche Kategorien: Naturwissenschaftler sind wieder bourgeois, nicht citoyen. Dies steht nicht im Widerspruch zur Professionalisierung und Institutionalisierung der Naturwissenschaften vom imperialen Zeitalter, etwa dem preußischen System Althoff, bis hin zum wirtschaftlichen Autarkiestreben des NS-Regimes. Im Gegenteil: die „Neue Staatlichkeit“ in der Wissenschaftsförderung (Kaiser Wilhelm Gesellschaft, Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft) markierte das Interesse einer an Wissenschaft interessierten und ihrerseits ‚verwissenschaftlichten‘ Politik. Im Unterschied zur Gründerzeit reicht nun der Habitus des ‚Machers‘ nicht aus, sondern Quantenphysiker reklamieren für sich das symbolische Kapital einer alteingesessenen Schicht. Akustik als ästhetische und physikalische Disziplin war für diese Eigenpositionierung das ideale Feld.⁶⁾ Man kann dies an der Funktion von Hauskonzerten in der Grunewalder Professorengemeinde zeigen, aber auch an Max Plancks erwähnten ‚Nebeninteressen‘ sowie an Einstein und Ehrenfest. Als Ressource für die Neue Staatlichkeit der Wissenschaftsförderung reklamierten die ‚hörenden Quantenphysiker‘ Ressourcen für sich.

II.

Grundlegung

Paul Ehrenfest hat einen festen Platz in der kollektiven Erinnerung der Quantenphysiker inne. Seine Einschätzung, es gebe kein ‚Ehrenfest-Problem‘, keine Fragestellung, die mit seinem Namen untrennbar verbunden sei,⁷⁾ hat sich als unzutreffend erwiesen. Spätestens mit Einsteins Ritterschlag war dem adiabatischen Prinzip ein Platz in der Physikgeschichte sicher. Darüber hinaus galt Ehrenfest als Meister der Verknappung und Veranschaulichung von komplexen quantenphysikalischen Problemen. Es gelang ihm, zumeist in Vorlesungen und auch Vorträgen, Positionen der Quantenphysik mit wenigen pointierten und

⁶⁾ TIMOTHY LENOIR, *Instituting Science. The Cultural Production of Scientific Disciplines*, Stanford (Stanford University Press) 1997, S. 13.

⁷⁾ Brief an Abram Ioffe, 20. Februar, 1913.

oftmals überzeichneten Gedankenexperimenten kognitiv fassbar zu machen, ohne sie mathematisch herzuleiten.⁸⁾ Derartigen genialischen Verknappungen und Symbolisierungen gehen in der Regel intensive Vorarbeiten voraus, die mit rhetorischen Techniken arbeiten. Dementsprechend stelle ich hier einige frühe Notizbücher Ehrenfests in den Mittelpunkt, die der Vorbereitung seiner Publikationen zum adiabatischen Prinzip dienten. Es handelt sich insgesamt um 24 Bücher, die in Leiden unter der Signatur ENB 1 abgelegt sind und in den sechziger Jahren von Thomas Kuhn und seinen Mitarbeitern verfilmt wurden. Im Wesentlichen konzentriere ich mich hier auf Notizbuch 6, das am 12. Juli 1905 begonnen und im August 1906 geschlossen wurde.

Der Gang der Argumentation verläuft wie folgt: Ehrenfest verfolgt Techniken der Veranschaulichung des quantenphysikalischen Phänomens der Schwarzkörperstrahlung. Zunächst wird Schwarzkörperstrahlung thermisch verstanden: der leere Raum des Hohlkörpers mit kinetischen/mechanischen Hilfskörpern gefüllt. Diese Hilfskörper werden in subsequenten Konkretisierungen sowie Zeichnungen in den Notizbüchern etabliert – und zwar als Puffer, als Stoßatome und als akustische Saiten. Ehrenfests innovativer Pfad folgt durchgehend der Analogie kinetische Gastheorie/Wärmestrahlung (ENB 1, VI, 401), die in Form von ‚Tafeln‘ in den Notizbüchern verräumlicht wird. Praktisch bedeutet dies visuelle Gegenüberstellung, das Offenlassen von Lücken und Transfers zwischen den Kategorien der Analogie.

In einer berühmten Experimentreihe hatten Lummer und Kurlbaum im Jahr 1898 einen fast vollständig Strahlung absorbierenden Hohlraum konstruiert.⁹⁾ Weil diese Objekte an der Innenseite mit Chrom-Nickel oder Kobaltoxid geschwärzt werden, sprachen schon Lummer und Kurlbaum von schwarzen Körpern. Das Thermik-Lehrbuch von Baehr und Stephan beschreibt den Versuchsaufbau: „Um den Schwarzen Körper als Bezugsnorm

⁸⁾ Siehe zu Ehrenfest immer noch Martin Kleins Grundlagenwerk: ›Paul Ehrenfest. The Making of a Physicist‹, Amsterdam 1970. Klein öffnet das Feld in seiner Monographie zu Recht mit Ehrenfests fliegendem Laboratorium in der Leidener Antrittsvorlesung und zitiert Lichtenbergische Aphorismen in Briefen an Ioffe. Sowohl Einstein als auch Pauli betonten in ihren Nekrologen Ehrenfests didaktisches Talent.

⁹⁾ WILHELM WIEN, OTTO LUMMER, Methode zur Prüfung des Strahlungsgesetzes absolut schwarzer Körper, in: *Annalen der Physik* 56 (1895). OTTO LUMMER, ERICH PRINGSHEIM, Über die Strahlung des schwarzen Körpers für lange Wellen, in: *Verhandlungen der deutschen Physikalischen Gesellschaft* 2 (1900), S. 163–180. Siehe dazu: DIETER HOFFMANN, On the Experimental Context of Planck's Foundation of Quantum Physics, in: JÜRGEN RENN, JOCHEN BÜTTNER, MATTHIAS SCHEMMELE, Exploring the limits of classical physics: Planck, Einstein, and the structure of a scientific revolution, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part B* 34 (1), 2003, S. 37–59. DIETER HOFFMANN, Black Body, Planck's constant h , in: D. GREENBERGER, K. HENTSCHEL, F. WEINERT (Hrsgg.), *Compendium on Quantum Physics*, Heidelberg 2009, S. 36–39.

für Strahlungsmessungen zu verwirklichen, verwendet man einen Hohlraum mit einer kleinen Öffnung. Ein durch diese einfallender Strahl trifft auf die Hohlraumwand, wird dort größtenteils absorbiert, und der reflektierte Teil trifft eine andere Stelle der Wand, wo er wieder absorbiert und zu einem kleinen Teil reflektiert wird, usw. Bei genügend kleiner Hohlraumöffnung kann nur ein verschwindend kleiner Teil der einfallenden Strahlung den Hohlraum wieder verlassen. Die Bedingungen vollständiger Absorption der einfallenden Strahlung ist damit in hohem Maße erfüllt.¹⁰⁾

Planck nahm diese experimentelle Konstellation zum Anlass für seine Gründungsurkunden der Quantenphysik, den berühmten Berliner Akademie-Vortrag im Jahr 1900 sowie die Vorlesungen über die Theorie der Wärmestrahlung, die im Jahr 1906 erschienen. Denn es zeigte sich – in Theorie und Experiment –, dass die einfallende Strahlung zwar nach Kirchhoffs Gesetz vollständig absorbiert wird und in Schwarzkörperstrahlung übergeht, dies aber nicht kontinuierlich, sondern in bestimmten steady states oder Quanten. In der Theorie, also idealiter, nehmen linear schwingende Dipole, die Planck Oszillatoren nannte, wegen ihrer Eigenschwingung Strahlung nur in bestimmten ‚Intervallen‘, Quanten auf und geben schwarze Strahlung auch nur in Quanten ab.

Nun hatten sowohl Lorentz als auch Bohr folgendes Gedankenexperiment in den Raum gestellt: Was geschieht, wenn der Hohlraum unendlich langsam verkleinert, also komprimiert wird? Die Kompressionsenergie müsste sich in kinetische Energie/Wärme der im Hohlraum befindlichen Gasmoleküle und/oder Strahlungsenergie umsetzen. Hat diese Veränderung der Energieverteilung nun Auswirkungen auf die Quantelung der Schwarzstrahlung – und wenn ja, wie? Ehrenfest fasst ‚Versuchsaufbau‘ und Fragestellung im Jahr 1928 so: „Sind die Eigenschwingungen eines Spiegelhohlraums durch Einbringung eines beliebigen Strahls erregt, und verkleinert man nun unendlich langsam den Hohlraum durch Zusammenschieben der Spiegelwände, so wachsen dabei auf Kosten der gegen den Strahlungsdruck geleisteten Kompressionsarbeit die Partialenergien aller Eigenschwingungen, und zwar direkt proportional mit ihrer Frequenz.“ Der Punkt ist: diese Energiezunahme geht in steady states vor sich, nicht kontinuierlich.¹¹⁾ „Bei einer adiabatischen Beeinflussung, d.h. bei einer Veränderung der Bewegungsbedingungen, die, verglichen mit dem Ablauf der inneren Zustandsänderungen unendlich langsam erfolgt, geht jede ‚quantös‘ erlaubte Bewegung des undeformierten Systems in eine ‚quantös‘

¹⁰⁾ HANS-DIETER BAEHR, KARL STEPHAN, Wärme- und Stoffübertragung, Heidelberg 2013, S. 543.

¹¹⁾ PAUL EHRENFEST. Collected Scientific Papers, hrsg. von MARTIN KLEIN, Amsterdam 1959, S. 464. Es handelt sich um den Aufsatz ‚Adiabatische Transformationen in der Quantentheorie und ihre Behandlung durch Niels Bohr‘, in: Die Naturwissenschaften, H. 27, 1928.

erlaubte Bewegung des deformierten Systems über.¹²⁾ Wiewohl im Einklang mit Wiens Verschiebungsgesetz, ist dieses Phänomen erkennbar ‚quantenmechanisch‘ und geht über Plancks Postulat hinaus.

III.

Mechanische Hilfskörper

Physik am Ende des neunzehnten Jahrhunderts operierte mit zwei grundverschiedenen Konzepten: zum einen das ‚plenistische‘, das sich auf das Verhalten von Gasen richtete; und das ‚vakuistische‘, das elektromagnetische Felder in einem ‚leeren‘ Raum in den Mittelpunkt stellte. Diskreter Partikel versus kontinuierliches Feld: zwischen diesen Polen bewegt sich auch die Debatte um das adiabatische Prinzip.

Ehrenfest, der Boltzmann-Schüler, arbeitet seit 1905 an einer Neufassung des adiabatischen Prinzips, zumeist im Sinn einer durchaus ‚mechanischen‘ Auffassung von Resonatoren, die im Sinn eines Partikels – paradox – Energie nur gequantelt aufnehmen und abgeben. Boltzmanns ‚Anti-Maxwell-Programm‘, eine statistisch bestimmbare Energieverteilung im thermischen Equilibrium eines Gasgemisches, lässt sich ja auch als letzte Ehrenrettung Newtonscher Mechanik lesen, die im Konzept eines elektromagnetischen Feldes und ätherlosen Raums verloren geht. Rayleigh und Jeans hatten Schwarzkörperstrahlung bereits in dieser ‚plenistischen‘ Weise interpretiert. Und so begegnen uns in Ehrenfests Notizbüchern, die die großen Publikationen zum adiabatischen Prinzip vorbereiten, gleichsam konkretisierte Plancksche Oszillatoren, die das unanschauliche Paradox einer kontinuierlichen Energiezufuhr in gequantelte Energieaufnahme materialisieren. Dieser Vorgang wird mehrfach in das Bild einer ‚unregelmäßig‘ leitenden Kopplung der Oszillatoren gebracht. Dieser, so wörtlich, ‚Gummifaden‘ sorgt nicht nur dafür, dass die Oszillatoren gedämpft und phasenverschoben schwingen, sondern er sorgt eben auch für eine ‚gequantelte‘ Energieaufnahme, ist also das mechanische Pendant des Planckschen ‚Quantensprungs‘. Gekoppelte Oszillatoren sind wahrscheinlich die originellste Verschiebung Ehrenfests im Vergleich zu Planck, bei dem Oszillatoren ja isoliert schwingende Dipole sind (*siehe Abb. 1*).

Wir sehen hier den leeren Raum des Schwarzkörpers nicht nur gefüllt, sondern geradezu bevölkert. Ehrenfest spricht durchgehend von einem Maxwell-Gas, in dem sich die ‚Hilfskörper‘, welche die kinetische/thermische Energie letztendlich in schwarze Strahlung ‚umsetzen‘ sollen, befinden. Per

¹²⁾ Ebenda.

Schon Kuhn bemerkt, dass in den ‚adiabatischen‘ Notizbüchern die Resonatoren nicht nur als Stäbe (also Dipole) firmieren, sondern als Puffer oder Pufferkoordinaten, im Prinzip also als Springfedern.¹³⁾ Hier ist dies unter Punkt 3 – mit Zeichnung – der Fall. Dieser ‚Hilfskörper‘ hat in den Notizbüchern Konjunktur, weil er mechanisch ein wichtiges Prinzip der Planckschen Oszillatoren ausdrückt, die Eigenschwingung. Puffer absorbieren die Stöße der Gasmoleküle (die Strahlungsenergie) je nach ihrer Eigenschwingung und geben diese als ‚Schwarzwellen‘ wieder ab. Unter Punkt drei wird dieses Szenario dahingehend modifiziert, dass zwei Puffer miteinander gekoppelt sind und der Stoßimpuls über diese ‚axonale‘ Verbindung transportiert wird. Dieser Gummifaden schwingt allerdings – in Analogie zur aus mehreren Stücken zusammengesetzten Saite – nicht-linear. Er transferiert den Stoßimpuls – die Strahlungsenergie – nur in bestimmten ‚Quanten‘. So gerät das gesamte Äthernetz in eine vielfältig gekoppelte und ‚quantös erlaubte‘ gedämpfte Schwingung.

Dies wird bereits zehn Einträge später deutlich, wenn der Schreibende seinen Schreibbefehl „Erweitern“ einlöst, mit Stellenangabe des Bezugseintrags (siehe Abb. 2).

466
Energisch anpacken

1. 456/1
2. Zahlreiche Syst[eme].
Nur dieses
Molekül von Maxwell-Gas
gestoßen
Zahl u[nd] Zeitmittel

3. Ein großes ‚Äthernetz‘
mit zahlreichen Resonatoren
Jeder Stoß auf einen Resonator
pflanzt sich mit bestimmter

1. Verkl[einerung]
2. Phasenverschiebung

auf alle anderen fort

Abb. 2 (ENB, VI, 466. Wortergänzungen J. L.)

¹³⁾ THOMAS KUHN, *Black Body Radiation and the Quantum Discontinuity, 1884–1912*, Oxford 1978. S. 154. Laut Kuhn nimmt Ehrenfest bereits um 1905 Notiz von Rayleighs und Jeans’ mechanischer und akustischer Ausformung des Schwarzkörperproblems.

Zusammenfassung

Das „Zurückgehen auf die Hauptschwingung des Systems“, also gleichsam die Boltzmannisierung der Planckschen Lesart des Schwarzkörper-Problems, zieht die Idee der Kopplung der Oszillatoren zwangsläufig nach sich. Der Hohlraum des Schwarzkörpers ist gemäß der Analogie thermisches Gasgemisch/strahlungsabsorbierendes ‚Feld‘ von Hilfskörpern bevölkert, die gequantelte Strahlungsabsorption und -abgabe mechanisch veranschaulichen. Diese Hilfskörper werden vermittels Zeichnungen zusätzlich konkretisiert. Ehrenfest etabliert im wahrsten Sinn des Wortes Hindernisse im Hohlraum, weil er das quantenphysikalische Phänomen der Schwarzkörperstrahlung wie in einer Nebelkammer sichtbar machen möchte.

IV.

Akustische Hilfskörper

Die Idee, die Gesamtschwingung des Hohlraums in den Mittelpunkt zu stellen, geht auf John William Strutt, Baron Rayleigh – im Folgenden: Rayleigh – und James Jeans zurück. Rayleigh war Akustik-Experte und hatte 1877 ein maßgebendes Werk, ‚The Theory of Sound‘, vorgelegt, bevor er sich der thermischen und im Besonderen der Schwarzkörperstrahlung zuwandte. Im Wesentlichen steht hier die Analogie zwischen Frequenzen akustischer Wellen und der Wärmestrahlung im Vordergrund – trotz der physikalischen Unterschiede: akustische Wellen sind skalar und longitudinal, elektromagnetische Wellen sind vektoriell und transversal. Erneut spielt, wie bei Federn, die Eigenfrequenz, und damit die ‚selektive Aufnahme‘ von ‚Impulswellen‘ eine große Rolle: Stimmgabeln, Saiten, die Resonanzkörper musikalischer Instrumente sind dafür Beispiele; zentral ist hier jedoch der Helmholtz-Resonator. Dies schwingt ja schon im Planckschen Begriff des Resonators mit, der den Helmholtzschen offensichtlich alludiert.

Die Funktion dieser Hohlraumkugeln, die direkt an das Ohr appliziert werden, ist es ja, Obertöne aus einem Klangspektrum herauszufiltern (zu verstärken), was aufgrund der ‚Eigenschwingung‘ des akustischen Hohlraums geschieht. Für Ehrenfest, den leidenschaftlichen Pianisten, sind Obertöne ein intuitiv erfahrbares Konzept. Das Klangspektrum eines Tones, das sich ja aus Grundton (fundamental) und Obertönen zusammensetzt, lässt sich vermittels der Fourier-Analyse in einzelne Sinusfunktionen auseinanderlegen. Im physikalischen Sinn sind diese ‚Fourier-Wellen‘ lineare Schwingungen, der ‚Gesamt-Klang‘ oder die Gesamtschwingung des Tons nicht zwangsläufig. Die Analogie zwischen den Partialschwingungen des ‚Ehrenfest-Gases‘, also Äther-

schwingungen auf bestimmten Frequenzen, und den *partials*, also den Obertönen, ist schlagend und wird von Ehrenfest präzise gesehen. In dem Moment, da der leere Raum des schwarzen Körpers ‚plenistisch‘ gefüllt wird, lassen sich elektromagnetische Wellen als akustische ‚lesen‘. Dies ist mit der „Analogie - Moleküle - Partialschwingungen“ in Notizbuch 6 gemeint (ENB I, VI, 458).

Rayleigh ersetzt das ‚System‘ des schwarzen Körpers mit den akustischen Wellen einer „cubic mass of air“¹⁴⁾ und transferiert Regeln der physikalischen Akustik wie Wellenausbreitung, -dispersion und -streuung auf das elektromagnetische Verhalten des strahlenden Innenraums. Umgekehrt denkt er über die ‚Quantelung‘ akustischer Phänomene nach und modelliert das adiabatische Prinzip akustisch. Ehrenfest vermerkt mit Interesse, wie Rayleigh es in einem Artikel aus dem Jahr 1902 unternimmt, mechanische/akustische Schwingungen in einen adiabatischen Zustand zu bringen: „unendlich langsame Verkürzung 1. der Fadenlänge eines Pendels, 2. der Länge einer transversal schwingenden Saite durch Überschieben einer engen Röhre“¹⁵⁾. Letzteres ist präzise der Versuchsaufbau, den Carl Stumpf – unter tätiger Mithilfe Plancks in Berlin – in seinen Experimenten zum Obertonspektrum, also zur Klangfarbe, einsetzt. Überhaupt erinnert das Stumpfsche Röhrensystem und die in ihm erzeugten Interferenzen an die Energieübertragung im Schwarzen Körper.¹⁶⁾

Das Problem der akustischen/mechanischen Analogie besteht darin, dass Schwingungen linear erfolgen, also nicht als Modell für gequantelte Energieaufnahme dienen können. Deshalb kreisen Ehrenfests, Einsteins und Lorentz‘ Überlegungen darum, Grenzphänomene gleichförmiger Schwingungen zu konstruieren: „Ich erinnere mich einer Unterredung, die ich vor einiger Zeit mit Herrn Einstein hatte. Wir sprachen von einem einfachen Pendel, das man kürzen kann, indem man den Faden mit zwei Fingern anfasst und an ihm entlanggleitet. Falls das Pendel zu Beginn ein genau seiner Schwingungsdauer entsprechendes Energieelement hatte, so muss am Ende des Versuchs seine Energie offenbar kleiner sein als die eines der neuen Frequenz entsprechenden Energieelements.“¹⁷⁾ Welcher akustische Hilfskörper ist der geeignete Kandidat, um diesen Quantensprung im Energieübertrag auszudrücken (*siehe Abb. 3*).

¹⁴⁾ RAYLEIGH, *Scientific Papers*, Cambridge University Press, 6 Bde., 1899–1920. Bd. 2 (1900), S. 540.

¹⁵⁾ EHRENFEST. *Collected Scientific Papers* (zit. Anm. 12), S. 464. RAYLEIGH, On the presence of vibrations. *Phil Mag* 3, 338, 1902. Einstein und Lorentz diskutieren zeitgleich die ‚adiabatische‘, also gequantelte Energieverminderung eines schwingenden Pendels durch kontinuierliche manuelle Verkürzung mit zwei Fingern. *Einstein Papers*, Bd. 3, *The Swiss Years: Writings 1909–1911*, S. 561.

¹⁶⁾ Siehe JENS LOESCHER, The dilemma of an upright phenomenologist. *Carl Stumpf’s Legacy*, in: *Sudhoffs Archiv* 105 (2021/2), S. 206–226.

¹⁷⁾ Lorentz in einer Diskussion im Rahmen der ersten Solvay-Konferenz im Jahr 1911. *Einstein Papers*, Bd. 3, *The Swiss Years: Writings 1909–1911*, S. 561.

368

Verteilung der Energie
über die Eigenschwing[ung] eines
Systems wenn fortwährend
konservative ganz unregel-
mäßige Störungen erfolgen

1. Stöpselmoleküle
2. Moleküle an Stab stoßend
3. aus mehreren Stücken
zusammengesetzte
Saite (das ist schon ganz
die Plancksche Resonatorsache)
4. Lossteuern in allen [?]
auf Complexionentheorie

Abb. 3 (ENB, VI, 368. Wortergänzungen J. L.)

In der Tat wäre die Saite (Nr. 3) ganz „die Plancksche Resonatorsache“, also linear schwingend, wenn sie nicht aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt wäre. So fungiert dieser fiktive Hilfskörper als Veranschaulichung einer Energieaufnahme, die mehrere Frequenzen aufnimmt (entsprechend der Eigenfrequenzen der Saitenstücke). Die einzelnen Saitenfragmente schwingen linear, die gesamte Saite nicht. Dies entspräche einem ‚thermischen Ton‘, der mehrere Grundtöne innehat, einem Intervall, das einer (nicht-linearen) Schwingung entstammt – ein wahrhaft untertemperiertes Klavier.

V.

„Papierner“ Hilfskörper

In den Ehrenfest-Notizbüchern, etwa dem in Prag beim ersten Einstein-Besuch verfassten, fallen Skizzen von Räumlichkeiten in die Augen, auf die schon der Ehrenfest-Biograph Martin Klein aufmerksam gemacht hat. Auch Unterrichtstafeln werden wiederholt, ja durchgehend kommentiert und zum Teil gezeichnet. Wenn es um die Veranschaulichung von komplexen Sachverhalten geht, werden diese Alltags-Beschäftigungen zu einer papiernen Erkenntnis-Strategie in Form von ‚Tafeln‘. ‚Tafeln‘ sind räumliche Anordnungen auf dem Schriftträger, die die kognitive Funktion von Unterrichtstafeln ersetzen sollen. Die zugehörigen kognitiven Praktiken sind: Gegenüberstellung, Ergänzung, ‚Lückenhaftigkeit‘, Übertragung, ‚Notation‘, Modellierung (siehe *Abb. 4 und 5*).

400
 Analogon zu Strahlungs-/
 Thermodynamik
 [Wärmestrahlung]
 zwei Medien
 -o-
 Energieatome
 -o-
 Energiemoleküle
 versch[iedener] Farbe
 -o-
 -o-
 ebenso
 ebenso
 Umwandl[ung] durch Resonatoren
 -o-
 !!
 (zurückrechnen aus einer
 Energieverth[eilungs]formel)
 -0-

*Abb. 4 (ENB, VI, 400.
 Wortergänzungen J. L.)*

*Abb. 5 (ENB, VI, 401.
 Wortergänzungen J. L.)*

[Substanz zwischen zwei Lösungs-
 mitteln]
 zwei Lösungsmittel
 -o-
 Atome eines Grundstoffs
 -o-
 Allotrope, Atomaggregate
 -o-
 Osmotischer Druck
 Auswand=Einwand
 Verwandlung-Rückverwandl[ung]
 Umwand[lung] durch Hilfskörper
 -o-
 Molekularenergie
 -o-
 Wahrscheinlich 1 Aggregat –
[Seitenwechsel]
 Einzel- und Total-Entropie
 -o-
 Adiab[at]ische Compression
 bei spurweiser
 Anwesenheit des
 Hilfskörpers
 isotherme Compress[ion]
 -o-
 ?
 ?!!
 -o-
 adiab[at]ische Compress[ion]
 ohne Hilfskörper
 -o-
 Mittlere Kinet[ische] Energie
 für alle Aggregate
 dies[elbe]

Die abgebildete Tafel steht am Anfang der Beschäftigung Ehrenfests mit dem adiabatischen Prinzip. Eine rhetorische Figur, die Analogie zwischen Wärmestrahlung und der Thermodynamik von zwei Lösungsmitteln, wird hier als argumentativer Steinbruch genutzt – dies durchaus im Einklang mit antiken und scholastischen sowie naturphilosophischen Stoffsammlungen rhetorischer Provenienz. Offenbar werden auf diesen Tafeln (etwa ein Dutzend in den adiabatischen Notizbüchern) Konzepte verschiedener logischer Kategorien interpoliert, wobei die Zuordnung im Sinn von ‚Klasse‘ und ‚Instanz‘ durchaus maßgebend ist. Insofern bleibt die ‚ontologische‘ Ordnungsfunktion und Systematik rhetorischer *topoi* gewahrt. Jedoch: Die Funktion der Ehrenfest’schen Analogie-Tafeln besteht erkennbar darin, Lücken offen zu halten: den Transfer identischer Konzepte von einer Klasse zur anderen zu ermöglichen, also die Klassenzugehörigkeit von Instanzen zu verändern. Zweitens dienen die Tafeln und besonders die ‚papiernen‘ Puffer dazu, Pendants zu den Instanzen der jeweils anderen Klasse *nicht* zu spezifizieren. Dergestalt ist dieses Verfahren zwar an der Rhetorik angelehnt, aber eben nicht auf Vollständigkeit angelegt. Im Gegenteil: viel wichtiger als der Beweis ist die *Erprobung* der Analogie als Hilfsmittel und Test für die Argumentation.

Schluss

Musik ist per se unanschaulich wie Mathematik und Quantenphysik. Anschaulichkeit entsteht durch einen komplexen kognitiven Prozess der räumlichen Modellierung. Entscheidend ist dabei das Arbeitsgedächtnis, das eine Vielzahl von Daten zu einer ‚Gestalt‘ zusammensetzt. Wir wissen aus Autobiographien (Poincaré, Hadamard), dass Mathematiker und Quantenphysiker derart kompositorisch arbeiten. Deshalb spielt Ehrenfest Klavier, bevor er sich weiter über eine Formel streitet. Der Punkt ist also nicht, dass Ehrenfest und Planck Eigenschwingungen thematisieren (diese sind in der Tat ein universelles Phänomen, das sowohl in mechanischen und akustischen Systemen als auch in optischen oder quantenphysikalischen auftritt), sondern dass sie akustische Metaphern benutzen (Saite, Resonator), um ‚gequantelte‘ Eigenschwingungen anschaulich zu machen.

RÄTSEL UND SPRUNG – ERINNERUNGS- KUNST NACH DEM HOLOCAUST

Zwei Paradigmen der ästhetischen Theorie
bei Ilse Aichinger und Helga Michie

Von Christine Ivanovic (Wien)

*Riddle and Leap – Post-Holocaust Commemorative Artwork by Ilse Aichinger and Helga Michie:
Two Paradigms of Aesthetic Theory After the Rupture of History.*

Riddle and leap as concepts of modern art theory from Kierkegaard as well as Heidegger to Adorno find a new concretion and reasoning in the poetic dialogue between the two Holocaust survivors and twin sisters Ilse Aichinger and Helga Michie in the context of their confrontation with the rupture of history.

Rätsel und Sprung als Konzepte der modernen Kunsttheorie von Kierkegaard über Heidegger bis Adorno finden im poetischen Dialog zwischen den beiden Holocaustüberlebenden und Zwillingsschwestern Ilse Aichinger und Helga Michie eine neue Ausformung und Begründung im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Geschichtsbruch.

My memory I left in a ravine,—
Casual louse that tissues the buck-wheat,
Aprons rocks, congregates pears
In moonlit bushels
And wakens alleys with a hidden cough.
(HART CRANE)

just to leap forward to another
attacked and limited riddle.
(HELGA MICHIE)

I.

Die Verse, die diesen Beitrag einleiten, zitieren das Motto, das Ilse Aichinger ihrem Band ›Eliza Eliza‹ (1965) vorangestellt hat. „Just to leap forward to another | attacked and limited riddle“ sind die Schlussverse eines Gedichtes von Helga Michie. Es erschien erstmals 1966 in England in der von Michael

Bullock edierten Zeitschrift ›Expression‹.¹⁾ Michies Worte folgen auf fünf Verse des amerikanischen Dichters Hart Crane.²⁾ Bis heute ist ihnen in dieser Konstellation kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden,³⁾ und dies nicht ganz ohne Grund. Bis zum Erscheinen von Michies Band ›Concord. Gedichte und Bilder‹ im Jahr 2006 war es nahezu unmöglich, die beiden zuletzt zitierten Verse dem Gedicht „Demurrage“ zuzuordnen, und in Michie nicht nur die Zwillingsschwester Aichingers, sondern eine Autorin sui generis zu erkennen.⁴⁾

Aber auch die davor zitierten Verse von Crane, die seinem Poem „Passage“ (1925) entnommen wurden, fanden keine nähere Beachtung. Der 1899 geborene Crane verstarb bereits in jungen Jahren: 1932 setzte er seinem Leben mit einem Sprung von der Reling eines Schiffes, das ihn von einem durch ein Guggenheim-Stipendium ermöglichten Aufenthalt in Mexiko zurück in die USA bringen sollte, selbst ein Ende.⁵⁾ Cranes Vorliebe für das Motiv der Seefahrt in seiner Dichtung, aber auch der frühe Selbstmord durch den Sprung in den Ozean könnten Aichingers Interesse für diesen „Frühvollendeten“ geweckt haben.⁶⁾

1) HELGA MICHIE, Demurrage; Redeemer; The Elders, in: Expression. Poetry. Number 1, 2/6 (1966), S. 10. Die Datierung der Zeitschrift folgt den Angaben in: British Poetry Magazines 1914–2000. A History and Bibliography of 'Little Magazines'. Compiled by DAVID MILLER and RICHARD PRICE, London, New Castle 2006, S. 151. Die Nummer enthält auch von Günter Eich die Gedichte ›Journey‹ [›Reise‹; vgl. GÜNTER EICH, Gesammelte Werke. Band 1: Die Gedichte. Die Maulwürfe. Hrsg. von AXEL VIEREGG, Frankfurt/M. 1991, S. 95]; ›The Origin of Truth‹ [›Die Herkunft der Wahrheit‹; ebenda, S. 109]; ›Too Late for Humanity‹ [›Zu spät für Bescheidenheit‹; ebenda, S. 121]; und ›Messages of the Rain‹ [›Botschaften des Regens‹; ebenda, S. 85] in der Übersetzung von Michael Bullock.

2) ILSE AICHINGER, Eliza Eliza. Erzählungen, Frankfurt/M. 1965, S. 5.

3) In ihrer fundierten Gesamtanalyse von ›Eliza Eliza‹ geht Dagmar Lorenz der Reihe nach auf jede Erzählung einzeln ein, lässt das Motto aber außer Betracht. Erst beim letzten Text erwähnt sie den „von Aichinger sehr verehrten Hart Crane“ (DAGMAR LORENZ, Ilse Aichinger, Königstein/Ts. 1981, S. 149). Auf diese Bemerkung ist seither immer wieder verwiesen, die Bezugnahme Aichingers auf Crane aber kaum weiter untersucht worden. Vgl. CAROLINE KLEIBER, Ilse Aichinger. Leben und Werk, Königstein/Ts. 1984, S. 140; VERA NEUROTH, Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband ›Verschenkter Rat‹, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1992, S. 310, sowie HANNAH MARKUS, Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften, Berlin, Boston 2015, S. 23. Aichingers Auseinandersetzung mit Crane in ihrem späteren Text ›Queens‹ (›Schlechte Wörter‹, 1976) untersucht erst THOMAS NEUMEYER, Ilse Aichinger und Hart Crane – Wortbrücken über den Atlantik, in: Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989. Hrsg. von GEORG GERBER, ROBERT LEUCHT, KARL WAGNER, Göttingen 2012, S. 181–190.

4) HELGA MICHIE, Concord. Gedichte und Bilder. Aus dem Englischen von UTE EISINGER. Mit zwei Texten von Ilse Aichinger, Wien 2006.

5) Vgl. dazu den Bericht von E. G. Vogt, einer Augenzeugin seines Sprungs in ›Akzente‹ 29 (1982), H. 6, S. 517.

6) Vgl. Aichingers Ende der 50er Jahre entstandene Featureserie über früh verstorbene Dichter: Die Frühvollendeten. Radio-Essay, hrsg. und mit einem Nachwort von SIMONE FÄSSLER, Wien 2021. Vgl. auch den Bericht über Crane in dem für eine breite Leserschaft verfassten

Auf jeden Fall war der amerikanische Autor in den sechziger Jahren Gesprächsthema zwischen Aichinger und Günter Eich. Die gemeinsame Beschäftigung mit Crane hat Spuren auch in Eichs Werk hinterlassen. 1968 widmete Eich seiner Frau das auf Crane bezogene Gedicht ›Cutty Sark‹ zum Geburtstag.⁷⁾ Bereits im April 1965 hatte Eich folgendes Gedicht verfasst, das den Namen Cranes als Titel trug:

Hart Crane
 Mich überzeugen
 die dünnen Schuhe, der
 einfache Schritt über Stipendien
 und Reling hinaus.⁸⁾

Eich publizierte es in dem Zyklus ›Lange Gedichte‹ in seinem fünften Gedichtband ›Anlässe und Steingärten‹ (1966). Der knappe Text ist die Essenz zweier vorangegangener Ansätze, die Eich am 2. und am 9. April 1965 notiert hatte. Der zweite von ihnen enthält fast wortwörtlich bereits das eben zitierte Gedicht.

Ausgezogene Schuhe. Ein Stilleben von
 kaputten Birnen, jetzt
 fallen wir, kein
 Lachen, keine
 Barockmusik hält uns auf,
 jetzt
 die Lampen, die Schuhe,
 wir, wie konnten
 Umarmungen uns halten,
 die Kälte ist wahr, wir
 und
 die Schuhe.

(2.4.1965)

Da wars, dieser Schritt,
 der dunkle, ins karibische Meer,
 vielleicht doch leicht, und
 vielleicht entscheidet
 nicht die Müdigkeit,
 sondern die Farbe des Wassers,
 die Farbe des Augenblicks.

Werk von MARIJANE J. MEAKER, *Sudden Endings, 13 Profiles in Depth of Famous Suicides*, Garden/NY 1964, S. 108–133.

⁷⁾ EICH, *Gesammelte Werke*. Band 1 (zit. Anm.1), S. 297.

⁸⁾ Ebenda, S. 175.

So gehen sie, oft, in die Vergangenheit,
in den jeweils gefärbten Entschluß.

Sagt mir, dass das Ersticken
leichter als Atmen sei,

mich überzeugen
die dünnen Schuhe,
das einfache Weitergehn,
über Stipendien hinaus,
der Schritt,
ins karibische Meer.

(9.4.1965)⁹⁾

Mich überzeugen
die dünnen Schuhe, der
einfache Schritt über Stipendien
und Reling hinaus.

In der ersten Fassung dominieren Motive der Vergänglichkeit und des Todes („ausgezogene Schuhe“, „Stilleben“, „kaputte Birnen“ | „Lampen“, „Kälte“), um den prekären Zustand unaufhaltbaren Fallens festzuhalten: „jetzt | fallen wir“. Eich malt eine plastische Szene des Verfalls, der das Leben abbricht und es buchstäblich *still* stellt („kein Lachen“, „keine | Barockmusik hält uns auf“). Gegenüber dem akuten Fallen äußert das Gedicht Verwunderung über den früheren ‚Halt‘, den „Umarmungen“ einem gemeinschaftlichen „wir“ einst bieten konnten; was jetzt hingegen „wahr“ ist, ist „die Kälte“: „wir | und | die Schuhe“. Eichs Gedicht hält die sich im akuten Augenblick („jetzt“) vollziehende Verwandlung gelebter Wirklichkeit in einem Bild fest („Stilleben“), das gerahmt wird durch die Worte „Ausgezogene Schuhe“ – „die Schuhe“. Als einzige Überbleibsel dessen, was geschah, erscheinen sie zuletzt als die Marker eines finalen Exitus. Es ist die Abwandlung dieses Motivs – der Schuhe – welche die beiden Ansätze Eichs vor allem verbindet.

In Eichs zweitem Ansatz ist das gemeinsame „wir“ verschwunden, die morbide Stimmung einer nüchterneren Reflexion gewichen, die Bestimmtheit der Diktion, die harte Feststellung des Augenblicks im zweimaligen „jetzt | fallen wir [...] | jetzt“ in ein mehrfaches „vielleicht“ verschoben. Anstelle der stillgestellten „Schuhe“ betont es den „Schritt“, „das einfache Weitergehn“; anstelle des intimen „wir“ erscheint ein plurales Subjekt „sie“, das zum ansprechbaren Gegenüber wird („Sagt mir“). Der Fokus liegt nun auf der Frage nach dem Entschluss, der dem entscheidenden Schritt über „die Reling hinaus“ vorausgeht: „So gehen sie, oft, in die Vergangenheit, | in den jeweils gefärbten Entschluß.“ – Sie, die Dichter; die Selbstmörder; die, welche der Vergangenheit nicht entge-

⁹⁾ Ebenda, S. 503f. Der Herausgeber notiert an dieser Stelle, die „Langen Gedichte“ „entstanden wahrscheinlich als Antwort auf WALTER HÖLLERERS *Thesen zum langen Gedicht*, in *Akzente*, 12. Jg., 1965, Heft 2, S. 128–130“ (ebenda). Der Titel ›Lange Gedichte‹ kann aber auch als Anspielung auf die für die englischsprachige Lyrik der Moderne spezifische Form des long poem gelesen werden, wie es etwa Hart Crane’s ›The Bridge‹ (1930) repräsentiert.

hen können; die, die annehmen, „dass das Ersticken | leichter als Atmen sei“ (eine immer wiederkehrende Überlegung im Schreiben Ilse Aichingers¹⁰), eine Überzeugung, die Eich schließlich in kondensierter Form dem „Schritt“ (nicht dem „Sprung“), dem „einfache[n] Weitergeh[n]“ des Dichters Crane abgewinnen kann: „mich überzeugen ...“¹¹)

In der schließlich veröffentlichten Fassung bleibt dann nur dieser Moment bestehen: die Überzeugungskraft der „dünnen Schuhe“ und des zum „einfache[n] Schritt über Stipendien | und Reling hinaus“ kondensierten Entschlusses, mit dem Crane ins Wasser ging. Eichs Gebrauch der Pluralform von „Stipendium“ an dieser Stelle mag darauf aufmerksam machen, dass es sich auch bei diesem Begriff um eine Art von Entschluss handelt (lat. „pendere“ in der Bedeutung von „abwägen“), der der Zuwendung von „stipes“ (einer festgesetzten Geldsumme) vorausgeht. Das von Eich nur in der Druckfassung gebrauchte Wort „Reling“ markiert in größtmöglicher Knappheit die auf das Schiff bezogene Grenzüberschreitung. Bei Kluge wird der Begriff „Reling“ auf „mndd. regel m., mndl. regel(e) m., ‚Querholz, Latte‘ (s. Riegel)“ zurückgeführt und lässt an eine Verbindung zu Aichingers in den Band ›Eliza Eliza‹ aufgenommene Erzählung ›Der Querbalken‹ denken.¹²) In den Berichten von Augenzeugen des spektakulären, dabei sehr ruhig und entschlossen durchgeführten „Schritts“ von Hart Crane „über die Reling hinaus“ finden die Schuhe weniger Erwähnung als der dünne Mantel, den Crane trug, als er an Deck kam, und den er sorgfältig zusammenlegte, bevor er von Bord sprang.

¹⁰) Vgl. u. a. ›Die Zumutung des Atmens. Zu Franz Kafka‹, in: ILSE AICHINGER, Kleist, Moos, Fasane, Frankfurt/M. 1987, S. 104–110.

¹¹) Nadine Albert sieht in dem Gedicht den „Wunsch nach Auflösung des Autors“, den Eich hier als „Erlösung“ darstelle. NADINE ALBERT, Weiterschreiben? Entwürfe von Autorschaft in der deutschen Lyrik 1945–1968, Würzburg 2015, S. 179f.

¹²) FRIEDRICH KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 1989, S. 593. Vgl. dazu auch Ilse Aichingers Erzählung ›Der Querbalken‹ (fertiggestellt am 16. Februar 1963): „Ich wollte mich auf einem Querbalken niederlassen. Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagte es mir. Einer sagte mir, er hätte gehört, es sei ein Schiffsbestandteil, aber woher weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein?“ (AICHINGER, Eliza Eliza, S. 122, 214). Vgl. auch in ihrem Hörspiel ›Besuch im Pfarrhaus‹ den Wortwechsel: „ERSTES KIND: Er sah Westindien. PFARRER: Aber der Querbalken?“ (ILSE AICHINGER, Auckland. Hörspiele. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. von RICHARD REICHENSPERGER, Frankfurt/M. 1991, S. 103). Der Erstpublikation von ›Der Querbalken‹ in der Zeitschrift ›Merkur‹ (12. Dezember 1963, 17. Jahrgang, Heft 190, S. 1179–1184), ist ein Vorwort von Wolfgang Hildesheimer vorangestellt, in dem er neben ›Der Querbalken‹ auch auf weitere aktuelle Erzählungen von Aichinger eingeht, die wenig später im Band ›Eliza Eliza‹ (1965) zusammengefasst wurden. Ohne Hart Crane zu erwähnen, bemerkt Hildesheimer hier im Gegensatz zu dessen „Schritt“ über die Reling hinaus zu Aichinger: „Aber sie selbst verzichtet darauf, den Schritt in diese Freiheit vorzeitig und freiwillig zu vollziehen, vielmehr respektiert sie die Ordnung, die ihr auferlegt, zu warten und sich in der Begrenzung ihres Raumes zurechtzufinden“ (ebenda, S. 1180).

II.

Mit den Gedichtsammlungen ›White Buildings‹ (1926), ›The Bridge‹ (1930) und den darüber hinaus in die posthume Ausgabe seiner ›Collected Poems‹ (1933) eingegangenen Texten hinterließ der so früh aus dem Leben gegangene Crane zwar nur ein schmales Gedichtwerk. Dennoch galt er schon bald als einer der wichtigsten Poeten der amerikanischen Moderne. In einer Studie von 1960 wurde Crane neben Dylan Thomas als bedeutendster Vertreter der „life poetry“ respektive „cosmic poetry“ der „[Walt] Whitman tradition“ angeführt (im Gegensatz zur „Eliot tradition“).¹³⁾ Bis Mitte der sechziger Jahre war bereits eine ganze Reihe von Textsammlungen und einschlägiger Studien zum Werk von Crane erschienen.¹⁴⁾ Und Marijane Meakers im Auftrag von Doubleday verfasstes, 1964 erschienenes Buch ›Sudden Endings, 13 Profiles in Depth of Famous Suicides‹ widmete neben Marilyn Monroe oder Ernest Hemingway auch Crane ein eigenes Kapitel. In den sechziger Jahren waren die Gedichte aus ›White Buildings‹ zwar auch deutschsprachigen Lesern schon zugänglich;¹⁵⁾ einen weiteren Leserkreis erreichte Crane aber erst mit der 1982 präsentierten Auswahl in der Zeitschrift ›Akzente‹.¹⁶⁾ Sie enthielt auch eine weitere Übersetzung des von Aichinger in ihrem Motto zitierten Gedichts ›Passage‹ (›Übergang‹).¹⁷⁾ Spätestens ab diesem Zeitpunkt hätten informierte Leser von Aichingers Prosaband

¹³⁾ LAURENCE S. DEMBO, Hart Crane and Samuel Greenberg: What is plagiarism? in: American Literature, Vol. 32, No. 3 (Nov. 1960), S. 319–321.

¹⁴⁾ Neben den Originalausgaben war bis 1965 außer einer Briefausgabe (The Letters of Hart Crane, 1916–1932. Edited by Brom Weber, New York 1952) nur eine neuere Auswahlausgabe erhältlich: The Complete Poems of Hart Crane. Edited with a foreword by Waldo Frank. Garden City/N.Y. 1958. Vgl. des weiteren u. a. PHILIP HORTON, Hart Crane. The Life of an American Poet, New York 1957 (= Viking paperback edition); VINCENT QUINN, Hart Crane, New Haven/Conn. 1963; SAMUEL HAZO, Hart Crane, New York 1963; HAYDEN CARRUTH, JAMES LAUGHLIN (Hrsgg.), Hart Crane. A New Directions Reader, Norfolk/Conn. 1964; R. W. B. LEWIS, The Poetry of Hart Crane: A Critical Study, Princeton/NJ. 1967; The Complete poems and selected letters and prose of Hart Crane. Edited with an introduction and notes by BROM WEBER, London 1968. Den Wissensstand bis 1965 referiert MONROE K. SPEARS, Hart Crane, Minneapolis 1965. Zur späteren Rezeption siehe den Bericht von BROM WEBER in: Sixteen Modern American Authors. Volume 2: A Survey of Research and Criticism since 1972. Edited by JACKSON R. BRYER, Durham, London 1989, S. 73–119.

¹⁵⁾ Vgl. HART CRANE, Weisse Bauten. Übersetzt aus dem amerikanischen Englisch von JOACHIM UHLMANN, Berlin 1960 (= Das neue Lot. Bd. 4). Mit Crane auseinandergesetzt hatte sich um diese Zeit auch Ernst Jandl. Vgl. KATJA STUCKATZ, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, Berlin 2016.

¹⁶⁾ Die Zeitschrift ›Akzente‹ (29. Jg., H. 6, 1982) präsentierte Gedichte von Hart Crane in der Übersetzung von Jürgen Muck (S. 497–511), sowie u. a. das oben zitierte Gedicht auf Crane von Günter Eich (S. 519), Erinnerungen von Zeitgenossen (S. 512–517) und den wegweisenden Essay von HAROLD BLOOM, Hart Crane's Gnosis, in der Übersetzung von JÜRGEN MUCK und WOLFGANG KNELLESSEN (ebenda, S. 520–536).

¹⁷⁾ Ebenda, S. 503f.

eine Verbindung zwischen den im Motto von Crane zitierten Worten „My memory“, den ersten Worten im Band überhaupt, und dem Schlusstext von ›Eliza Eliza‹, ›Erinnerungen für Samuel Greenberg‹, herstellen können.

Samuel Greenberg war 1893 in Wien geboren worden und noch als Kind mit seiner Familie im Jahr 1900 nach Amerika emigriert. Der in großer Armut im East End von New York aufgewachsene Autor erkrankte schon in jungen Jahren an Tuberkulose, der er 1917 im Alter von 23 Jahren erlag. Er hinterließ rund 600 Gedichte, die in literarischen Kreisen bereits zirkulierten, bevor eine erste Auswahl 1939 erschien.¹⁸⁾ Vermutlich hätte man gar keine Erinnerung an Greenberg bewahrt, wenn nicht Crane in seinen ›Emblems of Conduct‹ (1924) das Sonett ›Conduct‹ von Greenberg derart intensiv zu Gehör gebracht hätte, dass ein Plagiatsvorwurf öffentlich diskutiert wurde.¹⁹⁾ Gleichzeitig erkannte man Cranes Auseinandersetzung mit den Gedichten Greenbergs nicht als Usurpation, sondern als grundlegenden Teil seiner Poetik. „It was the preservation of ‘Emblems of Conduct’ which led to an investigation of the Greenberg manuscripts“, so berichtet der Crane-Vertraute Alan Tate zwanzig Jahre später. „Crane used phrases from Greenberg in other poems, but without the conspicuous similarity of ‘Conduct’ and ‘Emblems of Conduct’ as a clue, Greenberg might have remained unknown.“²⁰⁾ Es geht hier also um eine delikate, im deutschen Sprachraum um 1965 nur bedingt geläufige Beziehung in der modernen amerikanischen Poesie, mit der Aichinger ihren Band ›Eliza Eliza‹²¹⁾

¹⁸⁾ JAMES LAUGHLIN (Hrsg.), *Poems from the Greenberg Manuscripts. A Selection from the Work of Samuel B. Greenberg*, Norfolk 1939.

¹⁹⁾ Vgl. PHILIP HORTON, *The Greenberg Manuscripts and Hart Crane’s Poetry*, in: *Southern Review*, II (Autumn 1936), S. 148–159; DEMBO, *Hart Crane and Samuel Greenberg* (zit. Anm. 13).

²⁰⁾ *Poems by Samuel Greenberg. A Selection from the Manuscripts*. Edited with an Introduction by HAROLD HOLDEN and JACK MCMANIS. Preface by ALLEN TATE, New York 1947. Vgl. <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.168097/2015.168097.Poems-By-Samuel-Greenberg_djvu.txt> [02.03.2022]. Siehe auch die erst nach Aichingers Text erschienenen Ausgaben und Studien: MARC SIMON, *Samuel Greenberg, Hart Crane, and the Lost Manuscripts. Critical study with appendix that prints Crane’s typescript of forty-one poems by Greenberg*, Atlantic Highlands/NJ. 1978; LANGDON HAMMER, *Hart Crane and Alan Tate: Janus-Faced Modernism*, Princeton 1993.

²¹⁾ Ein Zusammenhang mit dem Namen der Titelheldin in George Bernard Shaws ›Pygmalion‹, Eliza Doolittle, kann nicht ausgeschlossen werden. Das Stück wurde unter dem Titel ›My fair lady‹ 1956 als Musical für den Broadway adaptiert; die West End Adaptation kam 1958 in London heraus und wurde zwei Jahre lang mit großem Erfolg gezeigt; eine deutsche Übersetzung wurde ab 1961 am Berliner Theater des Westens gezeigt und als Zeichen der Westorientierung der bereits geschlossenen Stadt gefeiert. Aichinger besuchte Berlin im Herbst 1962 anlässlich eines Treffens der Gruppe 47. Der Name „Eliza“ in seiner englischen Schreibweise und Aussprache (im Gegensatz zu der im Deutschen gebräuchlichen Form „Elise“) konnte zu dieser Zeit leicht mit der Titelheldin aus ›My fair lady‹ identifiziert werden. Andererseits lässt sich der im Buchtitel verdoppelte Name „Eliza“ auch als Anagramm bzw. Kontamination der beiden Namen Ilse und Helga lesen.

eröffnet – und beschließt. Vor allem aber geht es um das Gedächtnis in Texten und *durch* Texte. Sehr diskret geht es dabei auch um einen Dialog mit Texten von Eich und Michie.

Die Art, wie Aichinger die Motti auswählt, die Gedichte beschneidet und Verse einander annähert, stellt eine neue Konstellation her, die (in der Verschiebung von „der | einfache Schritt“ zu „just to leap forward“) implizit sowohl auf das Gedicht von Eich antwortet wie ein Programm für ihre eigenen Texte formuliert: erstens im Blick auf das Konzept der Erinnerung (Eichs wie Michies Gedichte sind beides Gedichte, die eines Toten mit Bezug auf dessen Tod gedenken); und zweitens im Hinblick auf die Bewegung, auf die Michies Verse „just to leap forward to another | attacked and limited riddle“ intendieren.

Von dem aus sieben ungleich langen Strophen bestehenden Gedicht ›Passage‹ von Crane zitiert Aichinger in ihrem Motto nur den zweiten bis sechsten Vers der zweiten Strophe. Von Michies Gedicht ›Demurrage‹ andererseits zitiert sie nur die letzten beiden Verse. Damit ergibt sich für Aichinger die Möglichkeit, die beiden dekontextualisierten Texte in einen neuen Kontext zu stellen, sie zu rekontextualisieren, indem man sie zusammenliest als einen einzigen Text:

Hart Crane

Passage

Where the cedar leaf divides the sky
I heard the sea.
In sapphire arenas of the hills
I was promised an improved infancy.

Sulking, sanctioning the sun,

My memory I left in a ravine,—
Casual louse that tissues the buck-wheat,
Aprons rocks, congregates pears
In moonlit bushels
And wakens alleys with a hidden cough.

Dangerously the summer burned
(I had joined the entrainments of the wind).
The shadows of boulders lengthened my back:
In the bronze gongs of my cheeks
The rain dried without odour.
“It is not long, it is not long;
See where the red and black

Helga Michie

Demurrage

That night I wrapped my dead cat up
[in Christmas paper
so that he should be safe in no man’s
[land

and carried him across.
But on the rubbish heap
his guardian angels sang a lullaby
so loudly that they woke him
(him and all dead cats)
just to leap forward to another
attacked and limited riddle.²²⁾

Vine-stanchioned valleys—”: but the wind
 Died speaking through the ages that you know
 And bug, chimney-sooted heart of man!
 So was I turned about and back, much as your smoke
 Compiles a too well-known biography.

The evening was a spear in the ravine
 That throve through very oak. And had I walked
 The dozen particular decimals of time?
 Touching an opening laurel, I found
 A thief beneath, my stolen book in hand.

“Why are you back here—smiling an iron coffin?
 “To argue with the laurel,” I replied:
 “Am justified in transience, fleeing
 Under the constant wonder of your eyes—.”

He closed the book. And from the Ptolemies
 Sand troughed us in a glittering, abyss.
 A serpent swam a vertex to the sun
 —On unpaced beaches leaned its tongue and drummed.
 What fountains did I hear? What icy speeches?
Memory, committed to the page, had broke.²³⁾

Der von Aichinger gewählte Ausschnitt aus dem Gedicht von Crane erscheint in der Wahl seiner Bilder und in der im Vergleich zur Alltagssprache etwas verschobenen Idiomatik besonders ungewöhnlich. Aus diesem Ausschnitt ist keineswegs auf das Gedicht als Ganzes zu schließen; es liest sich nun wie ein eigenes, unabhängiges, neues Gebilde, das dementsprechend einen eigenen Assoziationsraum um sich herum eröffnet. Die Verwendung der Nomina „tissue“ oder „apron“ als Verben, die auf Elemente der Natur bezogen werden, irritiert dabei ebenso wie das Spiel mit in sich widersprüchlichen oder schiefen Bildern („moonlit bushels“, „congregates pears“²⁴⁾), die teilweise sogar homophone Lesarten anregen, wenn sie, wie in dem zuletzt zitierten „congregates pears“ auch „congregates peers“ oder in „wakens alleys“ möglicherweise auch „wakens allies“ mitanklingen lassen. Der Ausschnitt erscheint wie der Blick auf eine auf den Kopf gestellte Welt, wobei der Eingangsvers im Kontext von Aichingers Lebensgeschichte ganz andere als die von Crane intendierten Asso-

²²⁾ MITCHIE, Concord (zit. Anm. 4), S. 35.

²³⁾ CRANE, Complete Poems and Selected Letters (zit. Anm. 14), S. 15f.

²⁴⁾ Vgl. die „Birnen“ im oben zitierten Gedicht von Günter Eich.

ziationen mitanklingen lässt – zum Beispiel Erschießungen in „ravines“ wie in der Schlucht von Babij Jar.²⁵⁾

Beide Gedichte wählen in ihren – von Aichinger nicht zitierten – Titeln einen Begriff, der auf das Französische zurückgeht und in demselben Suffix -age auslautet: „Passage“ und „Demurrage“. In Cranes „Passage“, das Monroe K. Spears in seiner Einführung in das Werk Cranes von 1965 als ein besonders „difficult and visionary poem“ des Autors einschätzt, gehe es um „the experience of vision, of ‘higher consciousness’, which is for Crane synonymous with the writing of poetry“.²⁶⁾ Ein Vierteljahrhundert später formuliert Thomas E. Yingling in seiner Studie ›Hart Crane and the Homosexual‹ sehr viel deutlicher:

“Passage” presents a narrative of poetic coming to power. The poem does not explicitly examine the discursive problems of homosexuality, but in tracing a problematic development or rite of passage into self-awareness, “Passage” is an instance of homosexual autobiography. It is perhaps the most well made of Crane’s shorter, visionary lyrics, and its success is due in part to the fact that it brackets homosexuality as a textual problem [...]²⁷⁾

Yingling arbeitet nicht allein detailliert heraus, in welchem Maße in diesem Gedicht die Anerkennung der eigenen Homosexualität und die Berufung zum Dichter explizit aufeinander bezogen werden. Er zeigt auch auf, welche Konsequenzen dies für das Konzept der Erinnerung hat:

If the poem is built upon a desire for self-discovery and passage into mature and unmediated power, its promise of “an improved infancy” cannot be redeemed [...] “Passage” unwrites a naive Romantic subjectivity in its rejection of the trope of recovered memory and writes instead a subject divided from himself, forced to thieve his life in a writing where textuality and difference intervene. [...] the subject in „Passage“ does not recover an ordinary self-knowledge and -authorization but is actually annihilated by his “too well-known biography”. The speechlessness etymologically implied in the “improved infancy” that inaugurates the poet’s quest is exposed in the end as an impossibility; man is condemned to speech, to a written life where desire is not transparent to its object but is opaque and mediated even when the object of desire is self-knowledge.²⁸⁾

Crane erfährt, so Yingling, im homosexuellen Coming-out die Problematik des gespaltenen Subjekts („a subject divided from himself“). Es ist diese Erfahrung der Spaltung, die das Konzept einer Erinnerung, die darauf abzielt, einen kon-

²⁵⁾ Evgenij Evtushenko’s 1961 entstandenes, des Massakers in der Schlucht von Babij Jar gedenkendes gleichnamiges Gedicht war am 18. Januar 1963 anlässlich einer Lesung von Evtushenko in Tübingen in vier parallel abgedruckten deutschen Übersetzungen in ›Die Zeit‹ erschienen.

²⁶⁾ SPEARS, Hart Crane (zit. Anm. 14), S. 23.

²⁷⁾ THOMAS E. YINGLING, Hart Crane and the Homosexual Text: New Thresholds, New Anatomies, Chicago, London 1990, S.124f.

²⁸⁾ Ebenda, S.125.

tinuierlichen Zusammenhang mit der eigenen Geschichte wiederherzustellen, fragwürdig werden lässt, oder gar annulliert. In Aichingers Ausschnitt beginnt das Gedicht mit dem Vers „My memory I left in a ravine“, und hebt damit genau die Erfahrung der Trennung und des Verlusts hervor. Eine Trennung im Sinne einer traumatischen Spaltung mag auch sie erfahren haben, nun aber im Hinblick auf die historische Zäsur, die die Deportationen und Ermordungen bedeuteten, und im Hinblick auf die Trennung von der Zwillingsschwester. Es sind diese Erfahrungen, die sie selbst als Schnitt durch die eigene Identität wahrnehmen musste, und die den Ausgangspunkt ihres eigenen Schreibens bildeten.

Wenn Yingling im Blick auf Crane argumentiert, das Gedicht „brackets homosexuality as a textual problem“, so scheint Vergleichbares in Bezug auf die traumatische Erfahrung der Geschichte auch für den Prosaband ›Eliza Eliza‹ zu gelten: schon in der Verdoppelung des Namens „Eliza“ verweist Aichinger auf eine Doppelexistenz, die durch die Gewalt der Geschichte zerschlagen wurde. Aichingers Rückgriff auf die – radikal beschnittene – Passage aus Cranes Gedicht hebt die Instanz des Gedächtnisses besonders hervor. Indem sie den zweiten Vers der zweiten Strophe an den Beginn stellt („My memory I left in a ravine ...“) wird das Spiel mit der Instanz des lyrischen Ich, das die erste Strophe von Cranes Gedicht dominierte, deutlich zurückgesetzt gegenüber einer Betonung der syntaktisch ungewöhnlichen Exponierung des Objekts am Verseingang: „My memory ...“ Die Verbindung mit den Schlussversen von Michies Gedicht eröffnet dann eine neue Lesart. In geradezu programmatischem Sinne ersetzt Aichinger die beiden desillusionierten Schlussverse von Cranes Gedicht ›Passage‹:

what fountains did I hear? What icy speeches?
Memory, committed to the page, had broke.

Stattdessen setzt sie die finale Volte der letzten beiden Verse aus Michies Gedicht ›Demurrage‹:

just to leap forward to another
attacked and limited riddle.

Indem sie die Verse aus den beiden so verschiedenen Gedichten kombiniert und zum Motto ihres Erzählbandes ›Eliza Eliza‹ macht, erhebt Aichinger das bei Michie aufscheinende Modell des Sprungs (leap) programmatisch zu einem alternativen Modell für die zerbrochene Erinnerung bei Crane – ohne den Hiatus aufzuheben, der beide Zitate voneinander trennt. All das ist zugleich ein zentrales Konzept für Aichingers eigenes Schreiben seit ihrem Debütroman ›Die größere Hoffnung‹.

III.

Helga Michie

Demurrage

That night I wrapped my dead cat up in Christmas paper
 so that he should be safe in no man's land
 and carried him across.
 But on the rubbish heap
 his guardian angels sang a lullaby
 so loudly that they woke him
 (him and all dead cats)
 just to leap forward to another
 attacked and limited riddle.

„Demurrage“ bezeichnet das Standgeld, das von einem Schiff während des Be- und Entladens der Fracht gezahlt werden muss, oder aber die Liegegebühr, die Hausboote zu entrichten haben, wie sie beispielsweise in East London auf dem Regents Canal anzutreffen sind.²⁹⁾ In Michies Gedicht korrespondiert der Begriff auf ironische Weise mit dem Obulus, den die Toten bei ihrer ‚Passage‘ ins Totenreich zu entrichten haben. Soll hier die verstorbene Katze zu Grabe getragen werden, wird das ‚Liegegeld‘ offenbar in Form des von den „guardian angels“ gesungenen „lullabys“ beglichen. Engel oder Schutzengel sind nicht nur als eine Figur von zentraler Bedeutung, die in Texten Aichingers immer wiederkehrt.³⁰⁾ Für beide Schwestern hatte die in der Wiener Schule Sacré-Cœur vermittelte Vorstellung vom Schutzengel offenbar nachhaltige Bedeutung in der Zeit der Verfolgungen und der Trennung. Noch Jahrzehnte später bemerkte Michie in einem Interview mit Irmgard Müller: „Ich bin dem Kinderglauben dankbar, dass es den gegeben hat, er hat mir sehr geholfen. Die Vorstellung, dass ein Schutzengel über uns wacht, ist tröstlich und heilend. Das Wort Schutz-Engel sagt alles.“³¹⁾

In der zweisprachigen Buchausgabe ›Concord‹ (2006) übersetzt die Anglistin Ute Eisinger³²⁾ das Titelwort „Demurrage“ mit „Verschoben“.³³⁾ In einer schrägen Parodie auf die Heilige Nacht und die Geburt Christi wird die in

²⁹⁾ Vgl. JOHN SCHOFIELD, Laytime and Demurrage. Informa Law & Finance, 2009. Helga Michie konnte solche Hausboote zum Beispiel in Maida Vale, wo sie eine Zeitlang wohnte, gesehen haben.

³⁰⁾ Vgl. u. a. im Band ›Eliza Eliza‹ den Text ›Der Engel‹, S. 113–121.

³¹⁾ Transkript des Gesprächs im Nachlass von Helga Michie, heute im Besitz von Ruth Rix.

³²⁾ Eisinger hatte nur wenige Jahre zuvor Hart Crane übersetzt. Vgl. HART CRANE, Die Brücke. Ein Gedicht. The Bridge. A Poem. Deutsch von UTE EISINGER. Mit einem Epilog von KLAUS REICHERT, Salzburg 2004.

³³⁾ MITCHIE, Concord (zit. Anm. 4), S. 34.

Geschenkpapier eingewickelte tote Katze vom sprechenden Ich selbst „hinübergetragen“, gewissermaßen ‚über(ge)setzt‘, „so that he should be safe in no man’s land“. Hier, nämlich auf dem Müllhaufen, findet der Kater jedoch nicht die letzte Ruhe, sondern ein „Schlaflied“ der „Schutzengel“, die „so loudly“ singen, dass sie damit den Toten und mit ihm alle anderen Toten aufwecken. Das parodiert die Auferstehung (wie die Dichtung) – eine Wiedererweckung, die nicht zum ewigen Frieden führt, sondern die einen Sprung initiiert, wie ihn Katzen zu machen pflegen, einen Sprung nach vorn, wie er sprichwörtlich für jede Fortschrittsideologie ist.³⁴⁾

In der mit dem Verb „springen“ auf das Tun fokussierten Formulierung „just to leap forward“ dominiert bis zuletzt in Michies Gedicht der ironisch distanzierte Gestus wiederum in schräger Verschiebung der Parole des ‚vorwärts‘ in Richtung dessen, was das Gedicht zuletzt „another | attacked and limited riddle“ nennt – es ist ein „leap forward“ in Richtung auf jenes *Ungereimte*, Rätselhafte, das für Michie zum Sinnbild ihres ganzen Lebens geworden ist. Noch 2001 benutzt sie (nun im Deutschen) eben diese Formulierung in einem Interview mit dem Österreichischen Rundfunksender Ö1: „Das ganze Leben ein Springen von einem Rätsel zum anderen.“³⁵⁾ Wird im geläufigen Sprachgebrauch der „leap forward“ als solcher qualifiziert (great leap forward, quantum leap forward), mündet Michies Gedicht in eine rätselhafte Qualifikation des Rätsels selbst, das sie als „attacked and limited“ beschreibt. Wie ist das zu verstehen?

In Michies bildkünstlerischem Werk gibt es eine Arbeit, die sie ebenfalls als „Riddle“ bezeichnet hat, eine kleinformatige Radierung von 1977.³⁶⁾ Sie zeigt ein geradezu archetypisches Motiv ihres Gesamtwerks, das in zahlreichen Varianten immer wiederkehrt und doch immer wieder anders bezeichnet wird: ein in zwei Hälften geteiltes Haus, das sich wie in der Radierung ›House on a Hill‹ (1986)³⁷⁾ unter einem unruhigen Himmel befindet (dort sind deutlich Flugzeuge am bewölkten Himmel zu erkennen, wie sie auch auf mehreren anderen Bildern auftauchen). Die Zweiteilung des Hauses in ›Riddle‹ erinnert andererseits an das bekanntere Bild ›Concord‹ (1979),³⁸⁾ das fast wie eine Nahaufnahme von jenem erscheint. Im Vergleich mit ›House on a Hill‹ und ›Concord‹ weist die Radierung ›Riddle‹ aber einen ungleich höheren Abstraktionsgrad auf. Die konkreteren Elemente sowohl der Umgebung des Hauses

³⁴⁾ Vgl. die auf Mao Zedong zurückgehende und von 1958 bis 1962 von der „Communist Party of China“ (CPC) forcierte Doktrin des ‚great leap forward‘.

³⁵⁾ HELGA MICHIE, I Am Beginning to Want What I Am. Werke/Works 1968–1985, Wien 2018, S. 287, S. 316.

³⁶⁾ ›Riddle‹, etching (10 × 8 cm), 1977, ebenda, S. 82.

³⁷⁾ ›House on a Hill‹, etching (20 × 17 cm), 1986, ebenda, S. 96.

³⁸⁾ ›Concord‹, etching (10 × 8 cm), 1979, ebenda, S. 80.

(Bäume, Wolken) wie von dessen Interieur (Möbiliar, Personen) sind lediglich durch Striche angedeutet, die Gesamtdarstellung wirkt bei weitem unruhiger, und der starke Schwarz-Weiß-Kontrast, der vor allem durch die beiden sich kreuzenden, den Bildvordergrund diagonal durchschneidenden Bänder erzeugt wird, bringt eine bedrohliche Note in die Darstellung ein.

Auch die Positionierung des Gebäudes auf einer Anhöhe erscheint im Vergleich zu anderen Varianten des Motivs im Werk von Michie eher gefährdet durch den Abgrund, der sich auf der rechten Bildhälfte neben dem Haus auftut. Auffälligstes Element dieser Arbeit bleiben die verschiedenen Zugänge, die aus unterschiedlichen Richtungen auf das Haus zuführen, ohne, wie in ›Concord‹, Einlass zu gewähren. Demgegenüber scheint in der Radierung ›Three Ways Through Our House‹ (1977)³⁹⁾ ein noch höherer Abstraktionsgrad, aber auch eine größere Ruhe erreicht, wenn das auf wenige Striche reduzierte Haus tiefer in die Landschaft eingebettet wird und die Wege als Linien das Haus selbst durchschneiden (nicht umsonst betont Aichinger in dem einen der beiden Texte, in denen sie auf die grafischen Arbeiten von Michie eingeht, „Die Linien meiner Schwester“⁴⁰⁾). In seiner verschobenen Geometrie ruft Michies ›Riddle‹ daher eher die imaginäre Architektur von Piranesis ›Carceri‹ (1760) in Erinnerung. Die späteren Arbeiten ›In my view‹ (1980) und ›Resurrection‹ (1980)⁴¹⁾ (wiederum eine Anspielung auf das Motiv der Auferstehung) integrieren dann die streng begrenzte Struktur des einen (zweigeteilten) Hauses⁴²⁾ auf dem Hügel unter dem Himmel, und die darauf gerichteten Wege trotz der abstrakten Darstellungsweise noch stärker in eine landschaftliche oder städtische Umgebung.

Sind die Schlussverse von Michies Gedicht „Demurrage“, „Just to leap forward to another | attacked and limited riddle“, die den akuten Moment der – absurd inszenierten – Beerdigung des verstorbenen Katers abschließen, auch Reflexe auf die Unmöglichkeit, die im Holocaust zugrunde gegangenen Verwandten zu bestatten, ihrem Gedächtnis ein Haus zu bauen? Sind sie zugleich Reflex auf das verlorene, das an anderem Ort wieder errichtete Zuhause, das erreichbar sein will auch für die Verlorenen, die Verstorbenen? Ist das ›Riddle‹, das die Wege und die Linien ihres Lebens darstellt, zugleich ein Problem der Sprache, von jenem Haus des Seins, das für Helga seit dem Wagnis ihrer Flucht nach England ein anderes geworden war?

³⁹⁾ ›Three Ways Through our House‹, etching (20 × 13 cm), 1977, ebenda, p. 77.

⁴⁰⁾ ILSE AICHINGER, Die Linien meiner Schwester, in: MITCHIE, Concord (zit. Anm. 4), S. 7.

⁴¹⁾ ›In my view‹, etching (15 × 10 cm), 1980; ›Resurrection‹, etching (15 × 10 cm), 1980; in: MICHIE, I Am Beginning to Want What I Am (zit. Anm. 35), S. 83.

⁴²⁾ Vgl. auch die späte Arbeit ›Half-way house‹, etching (13 × 10 cm), 1985, ebenda, S. 95. Hier geht ein Sprung von rechts oben diagonal nach links unten durch das ganze Bild (resp. durch das Haus).

IV.

Rätselhaftigkeit, Hermetik, schlicht Unverständlichkeit sind Schlüsselworte in der Debatte um Kunst und Ästhetik nach dem Holocaust. Im von Kritikern und Rezensenten vielbeschworenen ‚Verstummen‘ angesichts dessen, was geschah, maskiert sich das *Verdikt* auszusprechen, was die Erfahrung von Verfolgung, Vertreibung, Internierung, und was die Zeugenschaft von Misshandlungen und Ermordungen für die Betroffenen bedeutete. Adorno, der sein 1949 formuliertes *sogenanntes* ‚Auschwitz-Verdikt‘⁴³⁾ nie zurückgenommen hat, entwickelte in Auseinandersetzung mit Werken der modernen Kunst die Theorie einer nicht mehr repräsentierenden Kunst, welche auf die Bedingungen von Kultur und Gesellschaft nach Auschwitz reflektiert. Von zentraler Bedeutung für die ›Ästhetische Theorie‹ Adornos ist dabei der Zusammenhang zwischen Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter des Kunstwerks. Weiter argumentiert Adorno an dieser Stelle seiner ›Ästhetischen Theorie‹:

Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochensein. Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein wollen [...] Retrospektiv ähneln alle Kunstwerke jenen armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen Lebenssäulen. Kunstwerke, mögen sie noch so vollendet sich gerieren, sind gekappt; daß, was sie bedeuten, nicht ihr Essentielles ist, nimmt an ihnen sich aus, als ob ihre Bedeutung blockiert wäre.⁴⁴⁾

In eigenartiger Weise scheint Michies Gedicht „Demurrage“ dieser Auffassung sowohl zu entsprechen als auch, und vielleicht mehr noch, zu widersprechen. „Abgebrochensein“ und perpetuierte Bewegung auf das Rätsel hin erweisen sich als notwendige Folge der historischen Erfahrung des Holocaust. Die Grablegung der „in Christmas paper“ eingepackten Katze „on the rubbish heap“ wird als konkreter Akt plastisch sichtbar. Zugleich ist sie lesbar als Symbol der unmöglichen Bestattung all jener Toten, die kein Grab gefunden haben. Die von den „guardian angels“ lauthals inszenierte Auferstehungsvision bestätigt und unterläuft zugleich den allegorischen Charakter der Szene. Die Katze kann ebenso wenig wie jene Toten zur Ruhe gebettet werden; sie bleibt in Bewegung, bleibt für immer auf jenen „leap forward“ bezogen, der sie auf „just [...] another attacked and limited riddle“ gerichtet sein lässt. In diesem Gedicht ist das Rätselhafte nicht das „Abgebrochensein“, vielmehr die Unmöglichkeit, das Abgebrochene zur Ruhe zu betten.

⁴³⁾ THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“, Frankfurt/M. 1977, S. 30.

⁴⁴⁾ DERS., Ästhetische Theorie, in: DERS., Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt/M. 1997, S. 191f.

Es ist der essentielle Gehalt von Michies Gedicht, aber nicht im Sinne eines sich verhüllenden Sinns, sondern im Sinne jenes existentiellen Bruchs, den die Vernichtungsideologie der Nationalsozialisten historisch wahr gemacht hat. Adorno argumentiert hier in erstaunlicher Nähe zu Positionen Heideggers, wie dieser sie in seinem Aufsatz vom „Ursprung des Kunstwerks“ entwickelt hatte – Heidegger spricht hier ebenfalls vom „Rätsel der Kunst, das die Kunst selbst ist“.⁴⁵⁾ Adorno beruft sich in seiner ›Ästhetischen Theorie‹ auf das Diktum aus Hölderlins Hymne ›Der Rhein‹, über das schon Heidegger intensiv nachgedacht hatte: „Ein Rätsel ist Reintersprungenes. Auch | Der Gesang kaum darf es enthüllen.“ Bei Adorno heißt es nun in unüberhörbarer *Verstümmelung*: „Der Rätselcharakter ist *ein Entsprungenes*“,⁴⁶⁾ indem er das Wortspiel rein | Rhein glatt *überspringt*. Andererseits wird von Heidegger in den ›Holzwegen‹ der Sprung in die Nähe zum ‚Ursprung‘ gebracht: „Etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung.“⁴⁷⁾

V.

Das von Aichinger für ihren Band ›Eliza Eliza‹ gewählte Motto, in dem sie *abgebrochene* Verse von Crane mit solchen ihrer Schwester Helga zusammenbringt, dabei durch einen *Hiatus* gleichzeitig verbindet und trennt, formuliert nichts weniger als das Programm der im Buch versammelten Reihe von Erzählungen: An die Stelle der *gebrochenen* Erinnerung („Memory, committed to the page, had broke.“) tritt das, was Michie bezeichnet als „just to leap forward to another | attacked and limited riddle.“ Bei Aichinger sind es nun die Erzählungen selbst, die sich hier wie ein „attacked and limited riddle“ nach dem anderen aneinanderreihen, Ausdruck absurder Erfahrungen im Sinne Camus’ und einer Tradition des Existentialismus, die sich mindestens bis Kierkegaard zurückverfolgen lässt. In diesem Kontext spielt der Begriff des Sprungs eine außerordentliche Rolle – wobei einige Divergenzen zwischen dem Englischen und dem Deutschen zu bemerken sind.

Im Deutschen lässt sich begrifflich kaum zwischen „to leap“ oder „to jump“ unterscheiden. Umgekehrt lässt sich im Englischen nur über den Umweg

⁴⁵⁾ Im Nachwort. Vgl. MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in DERS.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, 9., unveränderte Auflage 2015, S. 66. Der in den Jahren 1935/36 erarbeitete Text wurde erstmals 1960 als eigenständiges Buch veröffentlicht (Stuttgart: Reclam). Heidegger geht hier auch auf markante Weise auf ein Stillleben von van Gogh ein, das ein Paar Schuhe darstellt (die er fälschlicherweise für die Schuhe einer Bäuerin und nicht für die Schuhe des Künstlers hält). Ob sich von hier aus ein Zusammenhang zu dem oben angeführten Dialog Eichs/ Aichingers über Crane ergibt, wäre zu überprüfen.

⁴⁶⁾ ADORNO, *Ästhetische Theorie* (zit. Anm. 44), S. 192.

⁴⁷⁾ HEIDEGGER, *Holzwege* (zit. Anm. 45), S. 65f.

von „to spring“ und „spring“ (Quelle) ein Zusammenhang herstellen zu der insbesondere von Heidegger strapazierten Verbindung zwischen „springen“ | „Sprung“ und „entspringen“ oder „Ursprung“. Zum anderen weisen „Sprung“ oder „gesprungen“ im Deutschen noch die Bedeutung des „crack“ auf, jenes Risses, der durch Spiegel, Stein oder Glas gehen kann, und der vor allem bei Aichinger immer wieder auf das traumatische Vernichtungserlebnis des Holocaust bezogen wird.⁴⁸⁾

Erstmals auffällig wird der Sprung in Texten Aichingers als charakteristische Bewegung Ellens im Roman ›Die größere Hoffnung‹. Nach dem Verrat und der Verhaftung der Kinder strukturiert der Sprung in der zweiten Romanhälfte die beschleunigte Bewegung Ellens durch die Stadt und kulminiert schließlich buchstäblich in einem ‚salto mortale‘. Als Leitmotiv wird der Sprung erstmals im Kapitel „Der Tod der Großmutter“ gebraucht: „Ellen sprang auf das Bett wie eine junge Katze“⁴⁹⁾, heißt es, als sie versucht, die Großmutter an der Einnahme des Gifts zu hindern. Der Vergleich mit der Haltung eines Tiers kommt noch mehrfach vor, zum Beispiel: „Zum Sprung geduckt lag sie am Fußende des Bettes und verharrte in Stille“.⁵⁰⁾ Als die im Roman mehrfach personifiziert auftretende Nacht Ellen an den Psalm 137 erinnert, „An den Flüssen Babels saßen sie und weinten –“, denkt Ellen die Geschichte weiter: „sie sah sie an den Flüssen sitzen und sie sah, wie die Flüsse immer größer wurden von ihren Tränen. Aber sie sprangen nicht hinein.“⁵¹⁾ Hier wird der nicht vollzogene Sprung explizit als Verweigerung der Selbstaufgabe angeführt. Auch am Schluss, als Ellen keinen Ausweg mehr für die Großmutter sieht, heißt es, „Ellen sprang“, um die Großmutter noch rasch mit dem Rest des im Glas verbliebenen Wassers zu taufen.⁵²⁾

Im darauffolgenden Kapitel „Flügeltraum“ wird Ellens sprunghafte Fortbewegung zunächst als ein wesentliches Mittel eingesetzt, um ihre Intervention auf der Bahnstation zu charakterisieren:

⁴⁸⁾ Vgl. Aichingers Erinnerungstext: ›Stadtauswärts: Der Techniker‹: „Einige Monate später sah die Kassierin eines Kinos, in das ich öfter ging, als sie das Billet abriß, kurz auf und sagte: ‚Die Vorstellung hat schon begonnen, aber Sie kommen noch hinein.‘ Und fügte etwas leiser hinzu: ‚Sie wissen doch, was mit Ihren Angehörigen geschehen ist?‘ Ich erwiderte: ‚Ich kann es mir vorstellen.‘ ‚Man kann sich nichts vorstellen‘, sagte die Frau. ‚Man erfährt es immer neu.‘ In diese Vorstellung kam ich knapp zurecht. Aber der Film, auf den es ankam, war gerissen.“ (ILSE AICHINGER, Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben, Frankfurt/M. 2001, S. 20). Ein anderes Leitmotiv in diesem Zusammenhang ist der Sprung im Fenster in ›Mein Vater aus Stroh‹ im Band ›Eliza Eliza‹, S. 13, 16. Vgl. auch „den gesprungenen“ bzw. den „zersprungenen Spiegel“ bzw. „Der Sprung im Spiegel teilte ihr Gesicht wie ein Schwertstreich.“ im Roman ›Die größere Hoffnung‹, S. 255, 267, 258.

⁴⁹⁾ ILSE AICHINGER, Die größere Hoffnung. Roman. Frankfurt/M. 1991, S. 180; vgl. auch „Ellen sprang auf den Fußboden“, ebenda, S. 181.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 183.

⁵¹⁾ Ebenda, S. 182.

⁵²⁾ Ebenda, S. 183.

Sie sprang ab. Wie gejagt rasten die diensthabenden Polizisten hinter ihr her. Stumm stand der Zug.⁵³⁾

Mit einem einzigen Satz überquerte Ellen das Geleise. Knapp vor dem fahrenden Zug übersprang sie die Schienen. Die Polizisten taumelten und standen still. Um diesen fahrenden Zug gewann Ellen Vorsprung.⁵⁴⁾

Ein Wächterhaus – Stiegen hinauf – ein Hühnerstall. Spring, spring, Schatten sinken. Laternen im Weg. Überspring, es ist nichts.⁵⁵⁾

Ellen kroch auf den Weg. Zum Sprung geduckt blieb sie auf dem feuchten Boden.⁵⁶⁾

Wie über die Schollen eines Ackers sprang sie von einer zur andern. Und mit jedem Sprung überwand sie die quälende Steifheit ihrer schlafenden Glieder und mit jedem Sprung übersprang sie sich selbst.⁵⁷⁾

„Nein“, schrie Ellen. „Das Leben steht offen und ihr dürft nicht sterben, bevor ihr geboren seid!“ Sie sprang auf den nächsten Sessel. „Wo ist die Mitte? Wo ist die Mitte? [...] Jeder fährt anders und zuletzt müßt ihr gehen. Horcht, wo es ruft, dorthin seid ihr einberufen. Es ruft mitten in euch. Laßt euch frei!“ Sie sprang vom Sessel. „Laßt euch frei, laßt euch frei!“⁵⁸⁾

Diese Reihe verdeutlicht, dass die rasche, sprunghafte Fortbewegung nicht nur den Ablauf auf der Bahnstation unterbricht. In der zunehmenden, an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung und Aussichtslosigkeit ihrer Bemühung kippt die sprunghafte Bewegung in das Programm einer geistigen Transzendenz: im Springen und Überspringen eröffnet sich Ellen eine Form der Selbstüberwindung, der zuletzt in den Aufruf zur Freisetzung, zur Selbstbefreiung überführt wird. Dementsprechend charakterisiert dieses Kapitel keineswegs nur Ellen durch ihre Sprünge. Auch die Bewegungen ihrer Verfolger werden in zunehmendem Masse so beschrieben.⁵⁹⁾ Der Sprung geht demnach weit über die Dynamisierung der Verfolgungsjagd hinaus. Ellens Intervention auf der Bahnstation stört de facto den vorgesehenen Ablauf der Deportationen. Wo kein rationaler Einspruch mehr möglich ist, intendiert ihr Dazwischenspringen

⁵³⁾ Ebenda, S. 189.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 190.

⁵⁵⁾ Ebenda, S. 192.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 196.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 197.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 209.

⁵⁹⁾ Vgl. „Der Polizist setzte zum Sprung an, sprang und griff ins Leere. [...] Er warf sich zu Boden, sprang wieder auf“ (ebenda, S. 195); „Seine Blicke glichen kleinen gefangenen Vögeln, sprangen von Dunkel zu Dunkel, [...] Drohungen sprangen wie Blasen von Schaum über seine Lippen“ (ebenda, S.197); „Der zweite [Polizist] sprang dazwischen“ (ebenda, S. 199); „Der Mann an der Tür machte eine Bewegung, als wollte er auf sie zuspringen“ (ebenda, S. 205); schließlich heißt es: „Lichter sprangen im Kreis“ (ebenda, S. 209).

ein Umdenken, eine Entscheidung, die den fatalen Ablauf der Geschichte möglicherweise aussetzen könnte:

Lauft auch, ihr Gassenjungen, und lauft, ihr Polizisten. Das Geleise ist frei; frei, um darüberzuspringen. Hört, wie es singt: Überspringt mich, überspringt mich! Es verlangt danach. Lauft, ihr Polizisten, holt das Geheimnis ein! Nehmt die Mützen ab und laßt sie ruhig fallen, man fängt es nicht wie Vögel. Holt das Geheimnis ein! Lauft blindlings, lauft mit ausgestreckten Armen, lauft wie Kinder ihrer Mutter nach.⁶⁰⁾

In den letzten beiden Kapiteln des Romans, in denen sich das Tempo der Bewegung quer durch die unter Beschuss liegende Stadt weiter beschleunigt, nimmt die Häufigkeit der Sprungbewegungen weiter zu. Sie beschränken sich nun keineswegs mehr auf Ellen allein; eher scheint es, dass Ellen nun auch andere Personen in ihre Bewegung mit hineinziehen kann. Zunehmend emphatisch wird der Aufruf zum Herausspringen aus der Kampflinie,⁶¹⁾ den Ellen an die Anderen richtet:

Auf der Straße, die den Hügel hinabführte, rannten sie abwärts und verwirrten eine Schlange von Menschen, die mit großen Einkaufstaschen vor einem kleinen Laden standen, um die letzten Vorräte zu holen. Ihr da – gibt es nicht noch etwas anderes, das zu holen ist? Einen neuen Vorrat, bevor die Belagerung beginnt, und eine größere Reserve? Spring aus der Schlange, dich selbst mußt du einholen, aufgerufen bist du auf den allerletzten Abschnitt, einbezogen bist du in eine neue Rechnung, spring aus der Schlange, häuten mußt du dich! Lauf, hol dich ein, reiß dich aus der Verpackung!⁶²⁾

Erst ganz zuletzt wird der Sprung von Ellen selbst explizit als Ziel ihrer eigentlichen Intention erkannt, das alle bisherigen Erfahrungen bestimmt. Im Bewusstsein des Sprunges, den sie zu leisten hat, sieht Ellen ihr Leben noch einmal wie im Zeitraffer zusammengefasst, bevor es zerrissen wird:

Irgendwann mußte man springen. Ellen wußte, daß sie keine Zeit mehr hatte. Sie wußte, daß sie bald springen würde. Es war alles ein einziger Anlauf gewesen, Vater und Mutter, der Konsul und Franz Xaver, der Kai und die englische Stunde, die Großmutter, der Oberst und die Einbrecher in dem verschütteten Keller, das tote Pferd, das Feuer am Teich und diese letzte Nacht. Ellen jauchzte leise. Noch einmal hätte sie es allen ins Gesicht schreien wollen: Es ist ein Anlauf, irgendwo wird es blau. Vergeßt nicht zu springen! Wie ein Schild hielt sie den Brief. [...]

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 191.

⁶¹⁾ Vgl. hierzu die Parallele bei Kafka: „Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehört allerdings eine Nacht so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine miteinander kämpfenden Gegner erhoben wird.“ FRANZ KAFKA, *Er*, Frankfurt/M. 1963, S. 217f.

⁶²⁾ AICHINGER, *Die größere Hoffnung* (zit. Anm. 49), S. 234.

Die brennenden Augen auf den zersplitterten Rest der Brücke gerichtet, sprang Ellen über eine aus dem Boden gerissene, emporklaffende Straßenbahnschiene und wurde, noch ehe die Schwerkraft sie wieder zur Erde zog, von einer explodierten Granate in Stücke gerissen.

Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern.⁶³⁾

VI.

Die Funktion des Sprungs, die in der zweiten Hälfte von Aichingers Roman so evident wird, und die sich von einem dynamisierenden Element zur eigentlichen Essenz ihres Textes transformiert, verweist auf eine langanhaltende Diskussion in der Geschichte der europäischen Philosophie. Seit der Ausbildung der modernen Natur- und Geisteswissenschaften wird der Sprung nicht mehr nur als ein Problem der Logik bearbeitet. Der spätestens seit dem 17. Jahrhundert gängigen Annahme „natura non facit saltum“ wird seit der Aufklärung die Fähigkeit zum Sprung als Bedingung der Möglichkeit menschlicher Subjektivität und menschlicher Freiheit entgegengestellt. „Durch kein Naturgesetz und durch keine Folge aus dem Naturgesetze“, so heißt es bei Fichte, „sondern durch absolute Freiheit erheben wir uns zur Vernunft, nicht durch Übergang, sondern durch einen Sprung.“⁶⁴⁾ Ähnlich postuliert Friedrich Engels den „Sprung der Menschheit aus dem Reiche der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit“.⁶⁵⁾ Auf Hegel geht das Konzept des qualitativen oder dialektischen Sprungs zurück, das dann von Kierkegaard aufgegriffen und noch einmal im Kontext des u.a. bereits von Lessing⁶⁶⁾ und Jacobi⁶⁷⁾ verhandelten Problems der Vermittlung von Glauben und rationalem Denken der Aufklärung besprochen wird.

Kierkegaard profiliert den Sprung nun explizit als „die Kategorie der Entscheidung“.⁶⁸⁾ Der Sprung in den Glauben ist die Voraussetzung für den

⁶³⁾ Ebenda, S. 268f.

⁶⁴⁾ JOHANN GOTTLIEB FICHTE, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (= Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, hrsg. von I. H. FICHTE, Band 1–8, Berlin 1845/46), Bd. I, § 9, Sechster Lehrsatz I, S. 297.

⁶⁵⁾ FRIEDRICH ENGELS, Herrn Eugen Dühring's Umwälzung der Wissenschaft, in: KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, Werke. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 20, Berlin 1962, S. 239–303, S. 264.

⁶⁶⁾ Vgl. dessen Aufsatz „Über den Beweis des Geistes und der Kraft“ 1777.

⁶⁷⁾ Vgl. den durch den Streit um die Position Jacobis in die Debatte eingeführten Begriff des Sprungs in den Glauben als „salto mortale“. Vgl. die Verabschiedung des logisch-verstandesmäßigen Denkens und des Spinozismus hin zu Gefühl und Anschauung. GUNTER SCHOLTZ, Sprung. Zur Geschichte eines philosophischen Begriffs, in: Archiv für Begriffsgeschichte. Vol. 11 (1967), S. 206–237, S. 218.

⁶⁸⁾ SÖREN KIERKEGAARD, Unwissenschaftliche Nachschrift, in: DERS., Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift. Übers. von B. und S. DIDERICHSEN, München 2005, S. 230.

Sprung als existentielle Entscheidung schlechthin. Bei Kierkegaard ist der Zusammenhang von Angst und dem Sprung in den Glauben von grundlegender Bedeutung. „Den verzweifelten Ausweg des Sprungs zu suchen“ fordert den Entschluss eines Einzelnen, kann nach Kierkegaard aber nicht ohne Hilfe Gottes geleistet werden und stellt einen qualitativen Wechsel dar: „Die neue Qualität entsteht mit dem Ersten, mit dem Sprung, mit der Plötzlichkeit des Rätselhaften.“⁶⁹⁾ Eigentlich sind die Ansätze dafür schon in Fichtes Wissenschaftslehre formuliert, wenn er argumentiert, dass das Denken „eben sich ein Ende setzt“, woraus erst „das Gefühl der Gewissheit, der Überzeugung“ resultiere, das schließlich ein Vordringen zum „Unauflöselichen, Unmittelbaren, Einfachen“ ermögliche.⁷⁰⁾

Diese Formulierungen erinnern nun wieder an das Gedicht ›Hart Crane‹ von Eich, der zuletzt ganz reduziert formuliert hatte: „Mich überzeugen | die dünnen Schuhe, der | einfache Schritt über Stipendien | und Reling hinaus.“. Ellens Sprung am Ende von Aichingers Roman aber ist mehr als das. Der Übergang vom „Sprung in den Glauben“, der der Unterstützung von außen bedarf (wie im Kapitel vom Tod der Großmutter), zum Sprung als Intervention (wie im Kapitel „Flügeltraum“) und schließlich zum „Sprung in die Freiheit“ am Ende des Romans lässt sich nur vor dem Hintergrund einer fatalen, unauflösbaren historischen Wirklichkeit verstehen. Er verweist voraus auf die Ästhetik des Absurden, auf die sich Aichinger – und Eich – seit Mitte der 1960er Jahre zunehmend hinbewegen. Rätselhaftigkeit, „Abgebrochensein“ in der Terminologie Adornos, und schließlich die Erfahrung des Absurden konvergieren seit dem Zweiten Weltkrieg in dem seit der Aufklärung virulenten Konzept des Sprungs. „Il y a plusieurs façons de sauter, l'essentiel étant de sauter“ schreibt Camus zu Beginn der vierziger Jahre in seinen Schriften zum Absurden.⁷¹⁾

Vor allem Kierkegaards Position wurde zur wesentlichen Ausgangsbasis für die Existentialphilosophie wie für die Ästhetik des Absurden. „Der Terminus [Sprung] wird [im 20. Jahrhundert] häufig“, so Scholtz in einem 1967 verfassten Überblick über das Konzept „Sprung“ im ›Archiv für Begriffsgeschichte:

es schlägt sich in ihm die Aufbruchsstimmung des religiösen Sozialismus und der dialektischen Theologie nieder und lädt ihn emotional auf. Sprung wird zum Wort für das abrupte Entstehen eines erwarteten Neuen und für den Bruch mit dem Vergangenen. Besonders die Existenzphilosophie verwendet den Begriff, um Totalitätsverlust und Unzulänglichkeit

⁶⁹⁾ SÖREN KIERKEGAARD, *Der Begriff Angst*, hrsg. und übers. von HANS ROCHOL, Hamburg 1984, S. 29.

⁷⁰⁾ FICHTE, *Wissenschaftslehre*, Bd. 10, S. 210f., 278, 281, 288ff., 303, 307, 354ff. Vgl. SCHOLTZ, *Sprung* (zit. Anm. 64), S. 222.

⁷¹⁾ ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe* (1942), § 54, in: ALBERT CAMUS, *Essais*, Paris 1965, S. 97–200, hier S. 128, 129.

der Vernunft, die Bewegung der sich verwirklichenden Existenz und das Zerschellen des Verstandes am ‚Sein‘ zu bezeichnen.⁷²⁾

In diesem Sinne fasst auch Ernst Bloch zur selben Zeit, in der Aichingers und Michies Texte entstehen, den „Sprung der Geschichte“ als „Wagnis, er wird nicht konstatiert, sondern muss als paradox geglaubt und noch vollzogen werden.“⁷³⁾

Im Gegensatz zu einer existenzphilosophischen Position, wie sie Karl Jaspers vertritt, dass der Mensch im Sprung als Entschluss „über die Grenze des gegenständlich Wißbaren hinaus“ gelangt und sich zum „Sein als Freiheit“, zur „Existenz“ konstituiert,⁷⁴⁾ scheinen Aichinger wie Michie eher jene oben schon zitierte Position von Camus zu teilen. Das eine ist der „einfache Schritt über die Reling hinaus“, den Crane mit seinem Sprung in den Golf von Mexiko getan hat, und der das Zeugnis seiner Dichtkunst für immer markiert. Zwischen diesem *Schritt* und dem Sprung von Aichingers Romanheldin Ellen, die in ihrem Salto Mortale sich selbst überschreiten will im Blick auf jene Transzendenz, die der aufflammende Morgenstern einer „größeren Hoffnung“ repräsentiert, und den späteren Texten, wie sie Michie in ›Demurrage‹ und Aichinger zum Beispiel in ›Eliza Eliza‹ geschrieben haben, besteht ein wesentlicher Unterschied. Nach Ausschwitz und im Angesicht von Auschwitz ist der entscheidende – erlösende – Schritt in die Freiheit nicht mehr denkbar, selbst als salto mortale nicht. Weder lassen sich die Toten zur Ruhe betten und einer versöhnenden Erinnerung anvertrauen, noch lässt sich, was geschah, irgendwie aus seiner Unverständlichkeit erlösen und in Sinn überführen. Spätestens seit ›Eliza Eliza‹ realisiert sich Aichingers Schreiben in der von Michie formulierten Intention „just to leap forward to | another attacked and limited riddle“, als *absurdes* Schreiben im Sinne von Camus.

VII.

Bereits 2006 hat Dieter Hoffmann Aichingers ›Eliza Eliza‹ im Kontext der zeitgenössischen *Poetik des Absurden* von Camus' ›L'Étranger‹ über Beckett bis zu Hildesheimer und anderen gelesen, wobei er sehr genau die Entwicklung von Aichingers Poetik vom Roman bis zum Prosaband ›Eliza Eliza‹ nachzeichnet.⁷⁵⁾ Eine detaillierte Analyse des erstmals 1965 publizierten Buchs in seiner ursprünglichen Form und im Hinblick auf seine Komposition im

⁷²⁾ SCHOLTZ, Sprung (zit. Anm. 67), S. 231.

⁷³⁾ Ebenda, S. 223; ERNST BLOCH, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/M. 1963, S. 1545, 255, 1547, 583.

⁷⁴⁾ KARL JASPERS, Philosophie: II Existenzerhellung, Berlin 1973, S. 5.

⁷⁵⁾ DIETER HOFFMANN, Die Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen von Beckett bis Bernhard, Tübingen 2006, S. 253–308.

Spannungsbogen vom Motto bis zum abschließenden Text ›Erinnerungen für Samuel Greenberg‹ kann im vorliegenden Kontext nicht mehr geleistet werden; sie bleibt ein Desiderat. Auffällig viele Texte der ersten Ausgabe (15 von 26) wurden hier allerdings erstmals publiziert und achronisch angeordnet, also bewusst komponiert. Ihr Entstehungszeitraum reicht von 1958 (›Das Bauen von Dörfern‹) bis 1968 (der vierte Zyklus im Band ›Eliza Eliza‹ in der letzten Ausgabe von 1991). Die Mehrheit der Texte ist jedoch zwischen 1962 und 1965 entstanden, in jener Zeit, in der der Eichmann-Prozess in Jerusalem und in Frankfurt der Auschwitz-Prozess stattfanden.

Dass auch Aichingers absurde Prosa, wie sie ›Eliza Eliza‹ repräsentiert, konsequent auf die Erfahrung der Ausgrenzungen, Verfolgungen und Deportationen reflektiert, machen insbesondere Texte wie ›Die Puppe‹ oder ›Holzfahrscheine‹ deutlich. Die Puppe als Erzählinstanz rätselt darüber, warum das Leben, dessen Teil sie eben noch gewesen war, plötzlich zum Stillstand gekommen und sie in einer leblosen Umgebung zurückgelassen worden ist. Die Erzählstimme in ›Holzfahrscheine‹ verzweifelt über die Unauffindbarkeit eines unabdinglichen Dokuments, das sie nicht vorweisen kann, eine Art Passierschein, ohne dessen Nachweis man verloren ist. „Ich habe meinen Holzfahrschein verloren, wie ich weiterkommen soll, weiß ich nicht. Hier in der Gegend sind Holzfahrscheine üblich.“⁷⁶⁾ Einiges in dieser Erzählung erinnert noch einmal an die Situation der verfolgten Kinder in Aichingers ›Größerer Hoffnung‹, obwohl Plot und Personal so ganz anders zu sein scheinen:

Wer den Nachweis nicht bringen kann, ist verloren, wer den Nachweis nicht bringen kann, ist ausgeliefert. Wohin sollen wir gehen? Wer gibt uns den großen Nachweis? Wer hilft uns zu uns selbst? [...] Wir wollen nicht ohne Nachweis verlorengelassen.⁷⁷⁾

Wiedererkennbar erscheint auch das Verhalten derer, die plötzlich vor einem stehen und den Holzfahrschein verlangen, die ihn aber willkürlich auch wieder entziehen können, selbst, wenn man ihn vorweisen kann, „Sie treten niemals Schwämme nieder, schaffen die Kröten aus ihrem Weg und streicheln die Kinder, während sie den Rest in Schrecken versetzen.“⁷⁸⁾ Wer diese Leute sind, wird nicht beim Namen genannt (Aichinger benutzt hier nur das Personalpronomen im Plural): „Sie unterstehen den Gemeinden, aber ich habe gehört, daß auch die Gemeindevorsteher sie fürchten und mitten in ihren Amtsräumen ohne Ladung und ohne Weg in Schweiß und Angst geraten, wenn sie zum Bericht auftauchen.“⁷⁹⁾ Mangels Holzfahrschein scheint der Erzähler verloren, weil

⁷⁶⁾ AICHINGER, Eliza Eliza (zit. Anm. 2), S. 99.

⁷⁷⁾ DIES., Die größere Hoffnung (zit. Anm. 49), S. 52, 58.

⁷⁸⁾ DIES., Eliza Eliza (zit. Anm. 2), S. 101.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 100.

es ihm unmöglich ist, diese Gegend zu verlassen. Auch sein Umgang mit der Angst erinnert an Aichingers Roman, an die Kinder, die lernen müssen, vor ihrer Angst im großen Spiel zu bestehen:

Die Angst spielt mir mit, ich sitze fahrig auf meinem Bock, niemand glaubt mir, daß ich hier sitze, ich muß es anders machen. Ich muß abspringen und meine Angst fliegen lassen, ich muß spielen, was ich habe. Aber: Es ist schwer, die reine Wahrheit zu spielen, ohne ihr an den Kragen zu kommen, es verlangt ein ganzes Herz.⁸⁰⁾

Auch hier erscheint noch einmal das Paradigma des Sprungs, der den fatalen Verlauf unterbrechen soll. In seiner großen Angst bleibt dem Erzähler nichts anderes übrig, als die Wahrheit zu spielen – und damit möglicherweise dem Schicksal der Verlorenen zu entgehen, zu dem er „ausersehen“⁸¹⁾ scheint. Er muss „das Suchen [zu] suchen“, wie Aichinger zur selben Zeit (1963) auch an anderem Ort notiert hat.⁸²⁾

VIII.

Ein schärferer Blick auf das analytische Potential der (Bild)Sprache Aichingers, aber auch Michies scheint geboten. „Überall enthüllte sich Wiedergabe des Wortes, aber nirgends enthüllte sich Deutung“, schreibt Wolfgang Hildesheimer 1963 in der Zeitschrift ›Merkur‹ zur Einführung in den Erstdruck von Aichingers Erzählung ›Der Querbalken‹. Dies sei, so Hildesheimer, seine „größte Entdeckung“ gewesen – und ich möchte, was er hier über Aichinger sagt, auch auf das Werk von Michie beziehen:

[...] bei Ilse Aichinger gibt es nichts zu deuten, in dieser aus konkreten Dingen geformten Abstraktion findet sich nirgends ein Symbol. Ihre Kunst liegt darin, dass sie, ohne jemals Symbolik zu bemühen, jedes Wort seinen Gegenstand bezeichnen und doch große Regionen der Transzendenz erstehen läßt.⁸³⁾

Transzendenz aber ist hier, wie ich versucht habe zu zeigen, in jenem zunehmend kritisch angelegten Konzept des Schritts über sich hinaus zu verstehen, eines Sprungs nicht in den Glauben, sondern ins Rätselhafte selbst. Auch aus dieser Perspektive ist bereits ›Die größere Hoffnung‹ weit mehr als ein autobiographischer Abriss der Lebensgeschichte der Nachkommen der Familie Kremer. Aichingers Roman gründet in der Geschichte der Vernichtung der

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 104.

⁸¹⁾ Ebenda, S. 106.

⁸²⁾ ILSE AICHINGER, Kleist Moos Fasane, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1991, S. 73. Vgl. in ›Holzfahrscheine‹: „Und was suchte ich wirklich? Ich suchte zu suchen“ (AICHINGER, Eliza Eliza, zit. Anm. 2, S. 101).

⁸³⁾ In: Merkur, 17. Jahrgang, Heft 190 (Dezember 1963), S. 1181.

europäischen Juden. Sie ist von der europäischen Geistesgeschichte nicht zu trennen. Nicht Philosophieren, „Schreiben heißt sterben lernen“ variiert Aichinger einen der berühmtesten, auf Cicero⁸⁴⁾ zurückgehenden Sätze aus den ›Essais‹ von Montaigne.⁸⁵⁾ Aichingers Roman gründet *auch* in der Geschichte der europäischen Sprach- und Kulturkritik, die von Montaigne über Kierkegaard bis zu Wittgenstein reicht. Bereits in ihren ersten Texten legt sie ein Denkmodell offen, das als Beitrag zu den Möglichkeiten des Schreibens nach Auschwitz ernst genommen werden muss.

Aichingers viel berufene Sehnsucht nach dem Verschwinden weiß um die Präsenz des geschriebenen Wortes. Es ist an der Zeit, wieder hinter jene explizit auf die Familiengeschichte Bezug nehmenden Erinnerungstexte zurückzugehen, in denen Aichinger seit ›Kleist Moos und Fasane‹ (1987) das Trauma des Verschwindens verarbeitet hat. Aichinger schreibt – wie in ›Eliza Eliza‹ – nicht Erinnerungen *an*, sondern Erinnerungen *für* – zum Beispiel *für* den fast vergessenen Dichter Greenberg: Es ist ein Schreiben, das der Präsenz im Wort, im Sprechen gewidmet ist. Seit ›Die größere Hoffnung‹ gründet Aichingers Leistung als Autorin daher in einer Schreibweise, die anstelle des von den Nationalsozialisten intendierten Verschwindens die Präsenz der Sprechenden immer wieder von neuem aktualisiert hat – in der Sprache des Individuums wie auch in der Sprache eines Kollektivs, das darin eine kulturelle Haltung wiedererkennen kann, die den Vernichtungsversuchen letztlich widersteht. Jenseits von Dover, von England aus, „das nur einen von uns retten konnte, und damit alle“, hat sich Helga Michie mit ihren Gedichten und mit ihren Bildern den *Linien ihrer Schwester* schließlich erfolgreich zur Seite gestellt.

⁸⁴⁾ „Tota Philosophorum vita commentatio mortis est“. Quæst. Tusc. L. I. 30. 31.

⁸⁵⁾ MICHEL DE MONTAIGNE: „Que philosopher, c'est apprendre à mourir“, in: DERS., *Essais*, Livre premier, chap. XIX, Paris 1965, S. 141. Aichinger hat möglicherweise die 1963 im Fischer Verlag erschienene Auswahlgabe gelesen.

VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Vorbemerkung der Redaktion

Die folgende Dokumentation basiert auf den in der Redaktion ›Sprachkunst‹, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien, eingelangten Anzeigen. Um auch weiter diese Dokumentation möglichst lückenlos durchführen zu können, sei hier die dringende Bitte an alle Referenten gerichtet zu veranlassen, dass jede literaturwissenschaftliche Dissertation kurz vor oder nach der Promotion des Doktoranden der ›Sprachkunst‹ bekannt gegeben werde. Die Promovierten ersuchen wir um eine Kurzfassung (bis zu fünfzehn Zeilen/ca. 150 Wörter).

1. Germanistik

ESTERMANN Anna: *Literatur als Lebensform: zur Genealogie von Peter Handkes praxeologischer Poetik, 1960–1980*. Salzburg 2020. 603 Seiten.

Ref.: Werner Michler, Norbert Christian Wolf.

HAUBER Agneta: *Melitta Urbancic. Lyrik am Rand der Welt. Exil und Integration in Island. Eine Analyse*. Wien 2021. 246 Seiten.

Ref: Frank Thomas Grub (Uppsala), Wynfrid Kriegleder.

Die Arbeit untersucht die Lyrik Melitta Urbancics auf Form, Sprache und Thema und diskutiert ihre Lyrik in Hinblick auf die Kategorisierung von Exillyrik. Folgende Fragestellungen werden also untersucht: Welche sprachliche und formale Mittel verwendet Urbancic in ihrer Lyrik? Welche Themen greift sie auf? Welcher Gruppierung innerhalb der Exillyrik ist ihre Lyrik zuzuordnen? – Die zweisprachige Gedichtsammlung ›Vom Rand der Welt‹ steht im Zentrum der Untersuchung. Da die Lyrik Urbancics bis 2014 unbekannt war, ist noch nicht viel über sie geforscht worden. Die Dissertation greift deswegen auf Urbancics eigene Arbeiten zurück, in denen sie über ihr Lyrikverständnis spricht, ihre Dissertation ›Der fünffüßige Jambus bei Grabbe‹ und den Erinnerungstext ›Begegnung mit Gundolf‹. Der Erinnerungstext ist von einem Nachwort der Herausgeberin Gunilla Eschenbach begleitet, worin sie Urbancics Biographie und ihre im Nachlass befindliche, aber noch nicht publizierte Lyrik bespricht. Der Herausgeber des Gedichtbandes, Gauti Kristmannsson, hat der Sammlung ein Vorwort und ein Nachwort unter dem Titel ›Echo der Erinnerung‹ gegeben. Sölvi Björn Sigurdsson hat die Gedichte ins Isländische übersetzt. Die Gedichte haben kein Entstehungsdatum, sind aber chronologisch geordnet. – Die Arbeit beleuchtet zunächst

den Begriff der Exillyrik: Relevant dafür werden u. a. die Kategorien aus Emmerichs ›Lyrik des Exils‹, Hilzingers Vorlesung über Exillyrik und Schlössers Text über ›Lyrik der Freiheit‹ in dem Sammelband über Exillyrik ›An den Wind geschrieben‹. Der zentrale Teil der Arbeit analysiert und interpretiert den Gedichtband in Bezug auf Titel, Form, Sprache und Themenwahl, indem er auch beispielhaft mittels close-readings an einzelnen Texten die sprachlichen und formalen Mittel Urbancics untersucht.

HAUNSCHMIED-DONHAUSER Helga: Manès Sperber als Individualpsychologe. Der Einfluss der Individualpsychologie auf Manès Sperbers autobiografisches und literarisches Schreiben. Wien 2021. 526 Seiten.

Ref.: Wynfrid Kriegleder.

Bereits mit einundzwanzig Jahren gehörte Manès Sperber dem Kreis um Alfred Adler an, fasste sich intensiv mit der von Adler begründeten Individualpsychologie und galt als dessen Meisterschüler. In dem Maße, in dem sich Sperber der Kommunistischen Partei zuwandte, entfernte er sich von Adler, einige Jahre darauf brachen die beiden miteinander. Doch wandte sich Sperber später auch von besagter Partei ab und beschäftigte sich Zeit seines Lebens intensiv mit Themen und Methoden der Individualpsychologie, zu denen er auch publizierte. – Die Dissertation geht der Frage nach, ob und inwieweit die Individualpsychologie Einfluss auf das literarische Schreiben Manès Sperbers hatte. Dies erfolgt im Sinne einer Suche nach Spuren individualpsychologischer Modelle und Konzepte in Sperbers literarischen und autobiografischen Texten sowie einer Analyse des Umgangs damit in eben diesen Texten. Unterstützend werden Essays und andere Abhandlungen Sperbers herangezogen.

PORTENKIRCHNER Lucas R.: Slam Poetry in Österreich: Kontexte - Themen – Perspektiven. Salzburg 2020. 348 Seiten.

Ref.: Eduard Beutner.

Die Dissertation ordnet die seit den frühen 2000er-Jahren populäre österreichische Slam-literatur in kulturelle und gattungstheoretische Kontexte ein. Zunächst werden Rückblicke auf mögliche historische Parallelen unternommen. Einer darauffolgenden Beschreibung des Veranstaltungsformats ›Poetry Slam‹ wird eine Aufführungsanalyse angeschlossen. Die beiden zentralen Abschnitte widmen sich dann dem kulturellen Rahmen, in dem Slamliteratur produziert und rezipiert wird (Performance, Medien, Literaturbetrieb), und einem thematisch geordneten Querschnitt durch die österreichische Slam Poetry. Ein umfassender Textkorpus wird analysiert, um Eigenheiten und Merkmale der Slam Poetry sichtbar machen zu können. Deutungsansätze und Interpretationszugänge unterstützen die Einordnung dieses literarischen Phänomens. In einem abschließenden Kapitel wird die ›Anatomie‹ dieser literarischen Kurz- und Sonderform rekapituliert.

SKARDARASY Elisabeth: Elias Canettis Konzeption von „Macht“: Untersuchungen zu seinen literarisch-philosophischen Formen der Quellenaneignung. Salzburg 2020. 373 Seiten.

Ref: Herwig Gottwald, Norbert Christian Wolf.

Die Dissertation fokussiert auf einen zentralen Begriff aus Canettis Œuvre – den der ›Macht‹ – und untersucht seine Texte unter Berücksichtigung ihrer komplexen Quellenlage. Dabei werden die Werke auch im Hinblick auf ihre Positionierung im Spannungsfeld zwischen den wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen betrachtet. Die diesbezügliche Vielschichtigkeit der Canettischen Texte erklärt, warum dieser Autor noch heute sowohl in den Wissenschaften als auch in den Künsten rezipiert wird, was vielfältige Untersuchungen im Forschungsbereich der Theatralisierung ermöglicht. – Canetti geht davon aus, dass sämtliche Bereiche des menschlichen Lebens und der Kultur durch Machtstruk-

turen geprägt sind, in dieser Machtfixierung sieht er zahlreiche negative Umstände und Entwicklungen in menschlichen Gesellschaften begründet. Deshalb setzt er sich mit unterschiedlichen Ausprägungen von ‚Macht‘ auseinander – wie etwa der biologischen Macht, der sozialen Macht, der institutionellen Macht, der Macht durch Herrschaftsstrukturen oder auch der Macht von Autoritäten im Allgemeinen. Die Arbeit zeigt, wie sich Canetti mit vielen unterschiedlichen Quellen (aus Wissenschaft, Literatur, bildender Kunst, etc.) auseinandersetzt, wie er diese Formen der intellektuellen und künstlerischen Aneignung für seine eigenen Werke fruchtbar macht und dabei im Rahmen seiner Entwicklung als Autor zu einer eigenständigen Machtkonzeption findet. – Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch Themenfelder und Strategien der Memorialisierung. Erinnerungskulturen und Gedächtnisdiskurse spielen in Canettis Analyse eine zentrale Rolle ebenso wie eine Auseinandersetzung mit Rezeptionsästhetik. Seine Werke behandeln grundsätzlich ihre Quellen weitgehend ahistorisch, antike Philosophen stehen neben zeitgenössischen Wissenschaftlern und Literaten. In Bezug auf die Aneignung seiner Lektüren bleibt Canetti aber letztlich der literarischen Form der Darstellung treu und versucht auf diese Weise, des Phänomens ‚Macht‘ habhaft zu werden.

STEINBACHER Lydia: Das identitäts- und gedächtnisbildende Potenzial russlanddeutscher Literatur ab 1991. Wien 2022. 279 Seiten.

Ref.: Stefan Kramer.

Von der germanistischen Literaturwissenschaft sowie der Literaturkritik lange Zeit unbeachtet hält die russlanddeutsche Literatur für eine bestimmte Leserschaft ein besonderes gedächtnis- und identitätsbildendes Potenzial bereit. Sie ist bestrebt, mehrheitsgesellschaftliche Diskurse um die in den Texten behandelten marginalisierten Vergangenheitsversionen zu erweitern. Davon ausgehend, dass literarische Texte (kollektive und individuelle) Identitätsvorstellungen bzw. das kulturelle Gedächtnis aktiv mitprägen, ist also für den Fall der russlanddeutschen Literatur die mögliche Funktion als Gegengedächtnis gegenüber einem gesellschaftlich etablierten Erinnerungshorizont hervorzuheben. – Die Untersuchung beschäftigt sich in diesem Sinn mit acht exemplarischen Werken neuerer russlanddeutscher Literatur ab 1991 und bezieht ihre Entstehungs- und Wirkbedingungen mit ein. Von da aus fragt sie nach dem Potenzial für die Modellierung von spezifisch „russlanddeutschen“ Identitätskonzepten: Dieses entwickelt sich entlang wiederkehrender Motive und Narrative rund um Komplexe wie Sprache, Heimat und Erinnerung. Die Bedeutung der Literatur für die Traumabewältigung bzw. Aufarbeitung der von Russlanddeutschen im Lauf des 20. Jahrhunderts gemachten leidvollen Erfahrungen von Deportation, Zwangsarbeit und Diskriminierung ist evident. Dabei versucht die Analyse aber gleichzeitig den Trugschluss zu vermeiden, die Russlanddeutsche Literatur wäre als reine Memoiren- bzw. Erinnerungsliteratur abzutun und ihr ästhetischer Wert zu negieren.

2. Anglistik und Amerikanistik

ALAGIC Arnela: “A word after a word after a word is power”: power relations in Margaret Atwood’s short fiction. Graz 2020. 218 Seiten.

Ref.: Maria Löschnigg, Martin Löschnigg.

Margaret Atwoods künstlerische Vielseitigkeit, ihr breites Spektrum literarischer Gattungen, ihre ausgeprägte Neigung zu schwarzem Humor, Ironie und Witz und zur Verwendung experimenteller und innovativer Erzählformen sowie ihr Beitrag zur Geschlechtsidentität und -gleichheit und ihr kritisches Hinterfragen von Klischees und Gattungsgrenzen

machen sie zu einer der facettenreichsten und produktivsten Autorinnen unserer Zeit. Am bekanntesten ist sie durch ihre Romane, die sowohl bei Leserinnen und Lesern als auch bei der Literaturkritik großes Interesse gefunden haben. Ihr Kurzgeschichtenwerk hat – unverdienterweise – kein vergleichbares Echo gefunden. Die Dissertation trägt dazu bei, dieses Missverhältnisses in der Kritik auszugleichen. Sie zeigt aus feministischer Sicht, wie die Autorin mit intertextuellen Strategien und Elementen des Gothic style, des schwarzen Humors und des Grotesken ein kritisches Licht auf die toxischen und instabilen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern wirft. – Die ersten Kapitel konzentrieren sich auf die Anfänge und Entwicklung der Gattung der Kurzgeschichte, die Atwood in Kanada aufgrund ihres experimentellen Erzählstils sowie ihrer Rebellion gegen den Mainstream und die traditionelle patriarchalische Charakterisierung von Frauen revolutioniert hat. Durch das Überschreiten der Grenzen von patriarchalisch definierten Geschlechterstereotypen konstruiert Atwood aufgeschlossene, rebellische und starke Frauen. Sie kämpfen auf unterschiedliche Art und Weise gegen gesellschaftliche Unterdrückung und traumatische Erfahrungen an, die hauptsächlich von Männern verursacht werden. Atwood gibt den Marginalisierten eine Stimme. – Die Dissertation interpretiert eingehend sechs ausgewählte Werke aus Atwoods Kurzgeschichten-Oeuvre, die besonders einprägsam toxische Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern offenlegen: „Horatio’s Version“, „Gertrude Talks Back“, „My Last Duchess“, „The Man from Mars“, „Hairball“, und „Stone Mattress“. Die Hypothese, dass traumatische Erlebnisse und unkontrollierbare Faktoren innerhalb der Gesellschaft selbst Umbrüche in den Machtverhältnissen sowie das Auftreten toxischer Beziehungen auslösen, wird in meiner Arbeit durch die Analyse dieser Texte thematisiert und diskutiert.

BURGMANN Franz: Authorship attribution by word-n-gram analysis: comparison of Shakespeare’s plays with those by Christopher Marlowe and Ben Jonson. Innsbruck 2020. 233 Seiten.

Ref.: Wolfgang Zach, Manfred Markus.

Authorship attribution methods have the aim of ascertaining the author of texts when authorship is in doubt or unknown. This is achieved by comparing the texts in question to texts by the same author where the authorship is incontestable. Practical application for authorship attribution ranges from forensics to academic research such as authorship debates in world literature, e.g., the Shakespeare authorship debate. – This dissertation uses the SM-method, which is a new approach to n-gram-based authorship attribution on the word level. The SM-method was devised and first introduced by the author of this dissertation in a preceding master’s thesis; it got its name because it was developed with the aim of investigating Shakespeare’s and Marlowe’s plays in context of the Marlovian theory, which claims that Marlowe wrote Shakespeare’s plays. The present study extends the functionality of the SM-method and includes an individual play-by-play analysis, which investigates whether Marlovian influence can be detected in individual plays by Shakespeare. The works of Ben Jonson have also been included in the analysis to enhance the validity of the results. – First, the present study confirms the conclusion from my master’s thesis that Marlowe is unlikely to have written Shakespeare’s plays. Second, as far as Marlovian influence on individual plays by Shakespeare is concerned, the analysis has revealed a closer-than-average affinity between Marlowe’s and nine of Shakespeare’s plays.

DETSCHMANN Gabriele: Reading as cultural crossing: the transformative power of engaging with literary representations of Muslim women’s experience. Wien 2021. 210 Seiten.

Ref.: Christa Knellwolf King, Margarete Rubik.

Die vorliegende Arbeit präsentiert neue Ansätze für literaturwissenschaftliche Forschungsinteressen in einem transkulturellen Feld, welches die aktive Beteiligung der Leser:innen

einerseits und den Aspekt der Positionierung andererseits in den Mittelpunkt rückt. Lesen wird als aktiver Prozess verstanden, der sich in seinem Verlauf dynamisch entwickelt. Tatsächlich stellen literarische Texte perspektivische Gebilde dar, die von Mehrdeutigkeit, Widersprüchen und Kontrasten geprägt sind. Nicht nur die Figuren, sondern auch die unterschiedlichen und zum Teil kontrastierenden Perspektiven und Stimmen eines Textes aktivieren das Bewusstsein und laden zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Gelesenen ein. – Ein Text kann den Lesefluss stören, wenn beispielsweise das im Text dargestellte Verhalten der Figuren nicht den kulturell geprägten Normen und Wertvorstellungen der Leser:innen entspricht. Dann wird jener Prozess der Bewusstwerdung aktiviert, der in der vorliegenden Arbeit als dynamischer Prozess der Positionierung beschrieben wird. Der Prozess ist deshalb dynamisch, weil sich die Positionen der Leser:innen in der Auseinandersetzung mit den Handlungsweisen der Figuren, wechselnden Sichtweisen und anderen Aspekten der Textwelten kontinuierlich verändern. Leser:innen bewegen sich ständig an der Schnittstelle von Immersion bzw. Identifizierung und kritischer Reflexion, was zur Anpassung der eigenen Ansichten gegenüber den Figuren und imaginären Welten einlädt. Im Lesen lassen sich demnach Prozesse beobachten, die zu mehr Offenheit und Entspanntheit kulturellen Differenzen gegenüber beitragen können. – Die Dissertation diskutiert das interdisziplinäre theoretische Modell anhand von drei Fallbeispielen: ›The Translator‹ (1999) von Leila Aboulela, ›Confessions of a Gambler‹ (2004) von Rayda Jacobs und ›The Map of Salt and Stars‹ (2018) von Zeyn Joukhadar. Die Autor:innen liefern intime Eindrücke aus dem Leben muslimischer Frauen und binden ihre Leser:innen emotional in das Textgeschehen ein. Sie eröffnen Zugänge zur Innenwelt fiktiver Personen, die sowohl Stärke, Mut und Unabhängigkeit verkörpern als auch menschliche Schwächen wie Egoismus und Unaufrichtigkeit. Eine aktive (und reflektierende) Form des Lesens, welche die vielzähligen Perspektiven und Stimmen der Texte bewusst wahrnimmt und zur Diskussion stellt, ist für die Rezeption ausschlaggebend, da die Leser:innen so die im literarischen Text beschriebenen Probleme und Anliegen erkennen und entsprechend darauf reagieren können. Dadurch wird nicht nur eine schablonenhafte Simplifizierung komplexer Figuren vereitelt, sondern auch die Vorstellung untergraben, dass es eine Deutungshoheit über die Erfahrungswelten anderer Menschen gäbe.

GARTLEHNER, Dawn R.: *Birthing babies, catchin' husbands, and busting chains: women's portrayal of women during the Civil War era in Southern historical fiction (1892–2002)*. Wien 2021. 320 Seiten.

Ref.: Waldemar Zacharasiewicz.

Dreizehn Jahre nach der „Seneca Falls Convention“, die von Theoretiker:innen als der Beginn der ersten Welle des Feminismus angesehen wird, wütete von 1861 bis 1865 der US-Bürgerkrieg. Die Kriegswirren im Süden formten auch eine „Neue Frau“ (Jahrzehnte vor der Begriffsprägung 1894), die dem „Cult of True Womanhood“ sowie den Sitten und Regeln der von weißen Männern dominierten Gesellschaft der Vorkriegszeit entkommen wollte. In der vorliegenden Arbeit werden acht historische Romane, die von Frauen über Frauen geschrieben wurden, einander gegenübergestellt. Soziale Rollen und Beziehungen von Frauen in der dargestellten, sich wandelnden Ära der Bürgerkriegszeit werden verglichen und analysiert. – Besonderes Augenmerk wird auf den Einfluss gelegt, den die Erscheinungszeit des Romans und also eine bestimmte Epoche der Entwicklung des Feminismus auf die behandelte Thematik hatte. Im Lichte feministischer Kritik untersucht die Arbeit zunächst die Frauen-, Familien- und Geschlechterrollen während der Bürgerkriegszeit und analysiert, ob und wie sich diese Rollen in den Romanen widerspiegeln. Die folgenden acht Romane wurden analysiert: (1) ›Iola Leroy, or Shadows Uplifted‹ (1892); (2) ›The Battle-Ground

(1902); (3) ›The Wave‹ (1929); (4) ›Gone with the Wind‹ (1936); (5) ›Jubilee‹ (1966); (6) ›High Hearts‹ (1986); (7) ›The Wind Done Gone‹ (2001) und (8) ›Enemy Women‹ (2002). – In den gewählten Romanen werden die Ablösung des überholten Rollenbildes und die differenzierten Herausforderungen und Probleme der weißen, schwarzen bzw. der zwischen den Ethnien stehenden Frauengestalten untersucht. Das komplexe Gesamtbild lässt dabei die vielen Gefahren und Enttäuschungen, aber auch die Resilienz und die Stärke einzelner dieser Figuren erkennen. Des Weiteren wird anhand von Fragen, die von der marxistischen Kritik aufgeworfen wurden, untersucht, wie die Romane mit Themen von sozialer Klasse und Eigentum umgehen. Schließlich wird anhand von Aspekten der kritischen Rassentheorie analysiert, wie die Romane die soziokulturellen Kräfte widerspiegeln, die in Bezug auf Frauen und Rasse während der Bürgerkriegszeit gewirkt haben.

PAN, Caterina: *Popular theatre in early modern England, Germany and Italy (1570-1640): a study in intercultural theatricality with an analysis of "Englische Comedien und Tragedien" (1620)*. Salzburg 2021. 266 Seiten.

Ref.: Sabine Coelsch-Foisner, Johann Hüttner.

This study aims to give a transnational perspective on the development of early modern popular theatre in Germany and Austria under the double influence of English itinerant players from the north and touring Commedia dell'Arte troupes from the south. A central aspect that mediated this intercultural adaptation is popular culture, i. e. a network of shared knowledge. – The first part of the thesis provides a contextualisation of popular theatre in a wider European perspective from 1570 to 1640. Proceeding chronologically, I start with popular theatre in Italy (Commedia dell'Arte companies toured Europe from 1568 onwards) and England (Elizabethan and Jacobean theatre flourished between the 1580s and 1642) and their impact on Germany and Austria. – Based on a combination of intercultural adaptation theory (Sanders, Hutcheon, Genette), reader response theory (Iser) and reception theory (Jauss), I elaborated 4 parameters to systematise the functions and modes of operation of intercultural theatricality: Parameter 1, ›memorialisation‹, parameter 2, ›hybridisation of content, form and style‹, parameter 3, ›adaptation of themes, motifs and characters‹, parameter 4, ›visualisation, sound and movement‹. In the second part, these parameters are applied to the analysis of plays associated with the English Comedians in Germany and contained in the collection ›Englische Comedien und Tragedien‹ (1620). – My findings show the amalgamation of various traditions – such as Elizabethan drama, Shakespeare's plays, Commedia dell'Arte, and German Shrovetide plays – on the early modern stage. I argue that the shared basis of popular culture emerging from this study should not be criticised for its qualitative inferiority compared to literary drama. Instead, the ›backwards involution‹ of the English Comedians was an effective strategy that fostered the exchange of dramatic content in the sixteenth century and beyond.

WHYBREW Si Sophie Pages: *Transitioning into the future?: trans potentialities and affective worldmaking in North American science fiction*. Graz 2021. 229 Seiten.

Ref.: Ulla Krieberegg, Astrid Fellner.

Diese Dissertation untersucht die Repräsentation von Transidentitäten und Erfahrungen in zeitgenössischen nordamerikanischen Science-Fiction-Kurzgeschichten von Transautor*innen (2016-2018) und setzt diese in Relation zu drei Science-Fiction-Romanen von renommierten Cisautor*innen (1993-2012), in denen Transition eine hervorgehobene Rolle spielt. Auf Basis dieser Gegenüberstellung werden die Problematiken, Potenziale und Entwicklungslinien des Genres in Bezug auf die Repräsentation von Transidentitäten herausgearbeitet. Transidentitäten werden in diesem Zusammenhang nicht nur als Identitäts-

kategorien verstanden, sondern als Erfahrungsprozesse des Werdens („becomings“), welche weder vorhersehbar noch linear sind. Daher erfährt die narrative Auseinandersetzung mit der sozialen und affektiven Erfahrungswelt von Transcharakteren in diesen Geschichten besondere Aufmerksamkeit. Letztere werden unter dem Begriff der „Transpotentialitäten“ („trans potentialities“) konzeptualisiert. – Im Laufe der Arbeit wird aufgezeigt, dass Science-Fiction ein ebenso faszinierendes wie problematisches Genre für die Repräsentation von Transidentitäten, Erfahrungen und Geschichten ist. So tendieren die untersuchten Texte von Cisautor*innen als Resultat ihrer genreüblichen Fixierung auf technologischen Fortschritt zu einer verkürzten Auseinandersetzung mit den affektiven Erfahrungen ihrer Transcharaktere. Im Gegensatz hierzu thematisieren die Texte von Transautor*innen dezidiert eine große Bandbreite an affektiven Transerfahrungen. Auf dieser Basis diskutiert die Arbeit diese Narrative als ein Beispiel für „trans worldmaking“ und wie sie als identifikatorische und affektive Zugehörigkeitsressource für Transleser*innen dienen und inwiefern sie die Vorurteile von Cisleser*innen infrage stellen können. So können diese Texte als literarische Erweiterungen, Stimmergreifungen und Affirmationen der Transbewegung und von Transgemeinschaften in Nord Amerika verstanden werden.

3. Romanistik

MANFRIN Anna: Luigi Pirandello e la crisi dell'identità nazionale. Innsbruck 2021. 197 Seiten. Ref.: Angelo Pagliardini.

Die Produktion der Autoren Italiens nach der Vereinigung erweist sich als nützliches Dokument, um die Widersprüche und Schwierigkeiten darzustellen, die die Jahrzehnte nach der Geburt des Landes begleiten, sowie die Entwicklung des Gefühls der nationalen Identität, das in den Überlegungen der Autoren erkennbar ist. Aus diesen Werken geht eine Idee des Staates hervor, die über die Idee der Nation herrscht, und das folgende Misstrauen der Bevölkerung, die sich von den Machthabern nicht repräsentiert fühlte. Diese wollten Italien schaffen, bevor die Italiener existierten, und Transformationspolitik, Kriegsunternehmen oder die Konstruktion nationalistischer Mythen hatten wenig Erfolg dabei, die Bürger für Regierungsziele zu gewinnen. – Unter dieser Perspektive analysiert diese Doktorarbeit die Arbeit von Luigi Pirandello: Aus dem Studium seiner literarischen Produktion hebt sie die Ausarbeitung einer Krise der nationalen Identität hervor, die der Schriftsteller und die italienische Bevölkerung in der historischen Zeit zwischen 1861 und die zwanzig Jahre nach dem Ersten Weltkrieg erlebt haben. Auch der Vergleich mit dem Schriftsteller Giovanni Verga erhellt die weit verbreitete Wahrnehmung des vereinigten Italiens in einer Zeit, in der soziale Probleme und Spannungen zwischen dem neuen Staat und den entferntesten Regionen der Halbinsel bestimmend waren. Die persönliche Geschichte und die Perspektive des Schreibens beider Autoren ermöglichen, Erwartungen zu erkennen, die an eine hypothetische „imaginäre Gemeinschaft“ gestellt werden: sie sind wichtige Indikatoren einer konzeptionellen Trennung zwischen „Heimat“ und „Land“, die von der Mehrheit der Bevölkerung wahrgenommen wird. – Die Identifizierung dieses Aspekts durch die literarischen Texte ermöglicht auch die Integration der offiziellen Geschichtsschreibung. Die Forschung muss sich so nicht auf die Gegenüberstellung zwischen dem Norden und den Randbezirken des Landes beschränken und kann auf andere Weise über die Erzählung der italienischen Nationalgeschichte nachdenken. Unter dieser Perspektive enthüllt die interpretative Umkehrung in Pirandellos Kunst nicht nur Aspekte eines Italiens, die dem einseitigen Bild des Landes widersprechen, das durch den Staat geschaffen wurde. Diese Kunst fordert auch die Achtung der Unterschiede des Anderen ein. Pirandellos Schreiben lädt daher ein, ein

besseres Gefühl für eine Staatsbürgerschaft zu entwickeln, die den Wert jedes Einzelnen anerkennt: Es vermittelt eine Botschaft von hohem, bürgerlich-moralischem Anspruch, war aber vor allem mutig in einem Italien, das im Faschismus versank.

MUNARETTO Giulia: *La didattica della letteratura in lingua straniera all'università: il caso di Italianistica in Austria e Germania*. Wien 2021. 498 Seiten.

Ref.: Birgit Wagner.

Die vorliegende Arbeit wurde als explorative Studie konzipiert, die auf einer Feldforschung an drei Instituten für Romanistik in Österreich und Deutschland basiert. Die durch Beobachtung und Befragung erhobenen Daten wurden analysiert und miteinander verknüpft, um einen Einblick in das Lehren und Lernen der italienischen Literaturwissenschaft an der Romanistik zu gewinnen. Hauptziel des Literaturunterrichts an der Hochschule soll die Ausbildung von Literaturvermittler:innen sein, die literarisches Wissen in verschiedenen Handlungsfeldern vermitteln können und weiterhin in der Lage sind, an der literarischen Kommunikation teilzunehmen. Der Erwerb einer vollständigen literaturwissenschaftlichen Kompetenz trägt wesentlich zur Erreichung dieser Ziele bei. – Es besteht Konsens darüber, dass die wissenschaftliche Herangehensweise im Studium der Literaturwissenschaft an der Romanistik zentral ist; trotzdem zeigt die Studie eine gewisse Trennung zwischen dem theoretischen Diskurs über die Bildungsziele und den Überzeugungen, die der konkreten Unterrichtspraxis der einzelnen Dozent:innen zugrunde liegen. Daher erscheint eine gemeinsame Reflexion notwendig, insbesondere in Bezug auf die Bildungsbasis und die Mindestziele, die alle Absolvent:innen der Romanistik hinsichtlich der Literaturwissenschaft erreichen sollten. Aus den erhobenen Daten geht außerdem hervor, dass scheinbar einige zentrale Bildungsziele für die Entwicklung literarischer Kompetenz vernachlässigt werden: Der Erwerb von literaturgeschichtlichem und intertextuellem Wissen wird hauptsächlich der Eigeninitiative der Studierenden überlassen, und obwohl es sich um ein fremdsprachiges Studium handelt, scheint die Frage der (literarischen) Lese- und Kommunikationsfähigkeit nicht ausreichend angesprochen zu werden. Es ergibt sich daher die Notwendigkeit, der Lektüre im literaturwissenschaftlichen Studium wieder eine zentrale Bedeutung zukommen zu lassen, indem die Studierenden durch die Förderung des subjektiven und kommunikativen Zugangs zur Literatur motiviert werden.

WITT Amalia: *«Ce pauvre orphelin»: die textgeborenen (Waisen-)Kinder Marie de Gournays und Montaignes*. Graz 2021. 253 Seiten.

Ref.: Steffen Schneider, Klaus-Dieter Ertler.

Zwischen der Herausgeberin sowie ‚femme studieuse‘ Marie de Gournay (1565–1645) und dem Verfasser von ‚Les Essais‘, dem Moralphilosophen sowie Staatsmann Michel de Montaigne (1533–1592) bestand eine außergewöhnliche, fingierte Verwandtschaftsrelation: Im Jahr 1588 trafen sich die junge Unbekannte und der arrivierte Renaissancedenker zum ersten Mal in Paris und schlossen einen Bund in Form einer ‚alliance‘. Fortan nahmen sie aufeinander Bezug als ‚père d’alliance‘ und ‚fille d’alliance‘. Die lebensweltliche Tragweite dieser Verbindung zwischen dem ‚geistigen Ziehvater‘ Montaigne und seiner ‚geistigen Ziehtochter‘ Marie de Gournay ist aufgrund mangelnder Quellen nur schwer fassbar, handelte es sich doch weder um eine durch Blutsverwandtschaft legitimierte noch um eine anderweitig rechtlich beglaubigte Verwandtschaftsbeziehung. Obgleich Montaigne verheiratet und Vater war, sollte es nach seinem Ableben im Jahr 1592 jedoch seine ‚Tochter‘ Marie de Gournay sein, die – mit Unterstützung von Montaignes Witwe und Léonor, der einzigen leiblichen Tochter des Paares, – sowie anderer renommierter Köpfe der Gelehrtenrepublik zu seiner ‚geistigen Erbin‘ avancierte: Marie de Gournay gab fortan jahrzehntelang ‚Les Essais‘ heraus, passte den Text orthographisch an und verteidigte ihn mittels von ihr ver-

fasster Vorworte gegen Kritik. Parallel hierzu schrieb sie ein mehrere tausend Seiten starkes Gesamtwerk, das unter dem Titel ›Les Advis‹ unterschiedliche Textgattungen und Themen vereint. Zudem trug Marie de Gournay für die Zeit nach ihrem Ableben dafür Sorge, dass sowohl ›Les Essais‹ als auch ›Les Advis‹ an die Nachwelt übertragen werden sollten und konnten. – Eine komparative Lektüre von ›Les Essais‹ und verschiedener, von Marie de Gournay verfasster Texte lässt den Schluss zu, dass diesbezüglich eine Kontinuitätslinie zwischen *filles d'alliance* und *pères d'alliance* festzustellen ist, welche diese besondere, frühneuzeitliche Übertragungspraxis ermöglichte: Es handelt sich dabei um das semantische Feld rund um den antiken Topos des literarischen Werkes als eigenem, geistigem ›Kind‹. Die Gesamtwerke Montaignes und Marie de Gournays werden ›vererbt‹, indem sie metaphorisch zu ›geistigen Kindern‹ stilisiert sowie als künftige ›Waisen-Kinder‹ in und durch Nennungen in verschiedenen Texten einem Vormund angetragen werden. Die Arbeit beschäftigt sich, ausgehend von dieser außergewöhnlichen *alliance* zwischen Marie de Gournay und Montaigne, mit Fragen des Erbens und Vererbens literarischer Werke in der Frühen Neuzeit, wobei textanalytische Zugänge durch kulturgeschichtliche, erbrechtliche und literatursoziologische Betrachtungen ergänzt werden.

5. Klassische Philologie

BUONFINO Alberto: *I papiri greci di Soknopaiou Nesos : storia dei rinvenimenti e attuale collocazione*. Wien 2021. 193 Seiten.

Ref.: Mario Capasso, Herbert Bannert.

GOIANA Maria-Lucia: *A study of Theodore the Stoudite's hymnographic oeuvre : with a critical edition and translation of three kanons*. Wien 2021. 294 Seiten.

Ref.: Claudia Rapp.

Theodoros Stoudites (759–826), ein einflussreicher ikonophiler Theologe und Mönchsreformer, ist der Autor eines umfangreichen Werkes von Prosa und Versen. Sein umfassender Korpus an Hymnen – verstreut heutzutage in unterschiedlichen liturgischen Büchern und anderen (in unterschiedlichem Maße zuverlässigen) Editionen – wurde bisher nur wenig erforscht. Die Hymnen werfen jedoch Licht auf vielfältige Aspekte der Persönlichkeit Theodors und seiner Zeit; sie bieten unter anderem eine ergänzende Perspektive auf wichtige Themen in Stoudites' Schriften – wie das Klosterleben und die Heiligenfeier – und spiegeln gelegentlich die historischen Ereignisse wider, die Theodor miterlebte – z. B., die byzantinisch-bulgarischen Konflikte zu Beginn des 9. Jahrhunderts und den Ikonoklastenstreit. – Der erste Teil der Dissertation, der aus zwei Kapiteln besteht, bietet eine Kontextualisierung und Definitionen des gesamten hymnographischen Werkes von Stoudites. Das erste Kapitel stellt die etwas verworrene und fragmentierte Geschichte der Edition und des Studiums der Hymnen vor und bespricht dann die byzantinischen Zeugnisse über Theodors hymnographisches Werk. Das zweite Kapitel befasst sich mit den Herausforderungen, die mit der Eingrenzung des hymnographischen Korpus des Abtes verbunden sind – einschließlich der wichtigsten Autorschaftsfragen – und bietet einen detaillierten Überblick über Theodors Kanones und Kontakia. Für jeden Hymnus wird eine Einführung zu den verfügbaren Editionen, Autorschaftsproblemen, den Hauptmerkmalen des Inhalts und der Form gegeben. – Der zweite Teil der Dissertation besteht aus drei Fallstudien von Kanones, die Theodor zugeschrieben werden, oder auf ihn zurückzuführen sind. Für jeden wird eine kritische Edition (in zwei der Fälle ist dies die *editio princeps*) geboten, samt einer englischen Übersetzung und einer historisch-literarischen Analyse. Der erste Kanon behandelt ein be-

vorzugtes Thema Theodors, das der Zerknirschung (*katanyxis*), und zeichnet sich durch sein hexametrisches Akrostichon aus, das im Werk des Abtes einzigartig ist. Der zweite ist den (zweiund)siebzig Jüngern Christi gewidmet und artikuliert Konzepte der Verkündigung und Gemeinschaft, die Theodor an anderer Stelle entwickelt hat. Der dritte Kanon feiert das Zweite Konzil von Nizäa (787), einen Meilenstein in der Geschichte der Ikonenverehrung.

RIEDL Tobias: *Argument und Dichtung: Dichterzitate bei Chrysipp von Soloi*. Wien 2021. 362 Seiten.

Ref.: Stefan Büttner.

SÖLLRADL Bernhard: *Epos und Imperium: Zur zeithistorischen Perspektivierung des Mythos in Valerius Flaccus' Argonautica*. Wien 2021. 499 Seiten.

Ref.: Andreas Heil

Die Arbeit stellt den Versuch dar, in der Interpretation des Argonautenepos des römischen Dichters Valerius Flaccus (gest. vor 96 n. Chr.) erstmals die flavische Herrschaftsrepräsentation und das politische Klima der Flavierzeit (insbesondere die zunehmende Institutionalisierung des Principats unter Vespasian und die dynastischen Ansprüche der gens Flavia) systematisch miteinzubeziehen. Zur Rekonstruktion der genannten Kontexte werden sowohl historiographische als auch nicht-literarische (numismatische, epigraphische, archäologische) Quellen herangezogen. Die vorgeschlagenen Interpretationen erweisen das Gedicht zum einen als anspruchsvolles literarisches Werk, das fest in der griechisch-römischen Epentradition verankert ist, und zum anderen als Produkt einer historischen Umbruchszeit – ein Entstehungskontext, der sich auf vielfältige Weise im Werk widerspiegelt. Die beiden Hauptthesen sind, dass der Dichter (1) zeithistorisch relevante Analysen von Macht und Herrschaft vornimmt und (2) gegenüber Vergils ›Aeneis‹ und Lucans ›Bellum civile‹ eine Aktualisierung der Geschichtsperspektive anstrebt.

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

JOANNA FIRAZA und MAŁGORZATA KUBISIAK (Hrsgg.), *Dialog der Künste. Literatur und Musik* (= Gießener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft; Band 36), Berlin u. a. (Peter Lang) 2020, 326 S.

Auffallend viel hat die (meistenteils deutschsprachige) Literatur der Gegenwart an Texten zu bieten, die sich an das Schwierigste wagen: die Literarisierung von Musik oder die Poetisierung des Musikalischen.

Die literarische Arbeit mit der Musik als ‚Material‘ kann motivischer, struktureller und formgebender Art sein; sie kann sich musikkompositorischer Verfahren analog bedienen. In jedem Fall kann sie nicht umhin, „die innere Zusammensetzung des Musikalischen, die Veränderung der musikalischen Sprache“¹⁾ zu berücksichtigen. Ausgeprägt musikbiographische Erzählversuche, deren jüngstes herausragendes Beispiel Julian Barnes Schostakowitsch-Erzählung ›The Noise of Time‹ (2016) darstellt, können hier übergangen werden.

Die Materialität des Musikalischen kann sich in entsprechenden Erzählungen auf ein bestimmtes Instrument beziehen, das selbst zum Protagonisten avanciert wie in ›Mara‹ von Wolf Wondratschek, die Geschichte eines Cellos aus der Werkstatt Stradivaris.²⁾ Dass in die Erzählung integrierte Abbildungen die nach einem Fährunglück (1963) schwer beschädigte „Mara“ in ihre Einzelteile zerlegt zeigen, unterstreicht den materiellen Charakter der Musik noch. Sie gleicht damit einer von E.T.A. Hoffmanns schizoidem Musiker, dem Rat Krespel, zerlegten Geige.

Man denkt aber auch an Patrick Süskinds abendfüllenden Theatermonolog eines Kontrabassisten und dessen intime Beziehung zu seinem sperrigen Instrument, wobei sich aber im Laufe des Monologs erweist, dass er sein Instrument und seinen Musikerberuf verachtet.³⁾ Man darf behaupten, dass mit diesem Monolog ›Der Kontrabaß‹ (1981), vor allem aber mit Robert Schneiders Roman ›Schlafes Bruder‹ (1991), die Musik als Erzählstoff eine neue Roman-Aufmerksamkeit ge-

¹⁾ So Adorno in einem Brief an Thomas Mann vom 28. April 1952. In: THEODOR W. ADORNO, THOMAS MANN, *Briefwechsel 1943–1955*. Hrsg. v. CHRISTOPH GÖDDE und THOMAS SPRECHER, Frankfurt/M. 2002, S. 112.

²⁾ WOLF WONDRA TSCH EK, *Mara. Eine Erzählung*, München, Wien 2003.

³⁾ PATRICK SÜSKIND, *Der Kontrabaß*, Zürich 1981.

funden hat.⁴⁾ In diesem Roman kann Elias Alders stimmliche und organistische Hochbegabung das Scheitern dieses Lebens nicht verhindern; sie rhythmisieren es nur gewissermaßen. Zu den weiteren Beispielen einer herausragenden Musiknovellistik jüngerer Datums zählt auch Margriet de Moors Erzählung ›Kreutzer-sonate‹, die mit motivischen Querbezügen zu Janáčeks Streichquartett, Tolstois Novelle und Beethovens Sonate gleichen Titels arbeitet und diese in ein gespanntes bis tragisches Liebesverhältnis transponiert.⁵⁾

Was eine strukturell-thematische Literarisierung von musikalischen Stoffen leisten kann, zeigt der Roman von Urs Faes ›Als hätte die Stille Türen‹.⁶⁾ Es handelt sich um den erzählerischen Versuch, die unerfüllte Liebe Alban Bergs zu Hanna Fuchs-Werfel, die zu einem *agens movens* seines kompositorischen Schaffens wurde, namentlich seiner ›Lyrischen Suite‹, mit dem Verhältnis des Musikschriftstellers David Rudan zur Sängerin Simonie Thalmann in Beziehung zu setzen. Weil die Geschichte der Musik immer auch eine Geschichte des Hörens ist, liegt der Schwerpunkt dieses Romans auf dem analytischen Hören und seiner Beschreibung, was die psychologische Wirkung dieses Hörens einschließt. Da mir kein Erzähltext jüngerer Datums bekannt ist, der dieses Hören genauer und sinnlich fassbarer schildert, sei eine dieser Passagen vollständig zitiert, auch um einen Eindruck davon zu vermitteln, was die Literarisierung des Musikalischen bieten kann, nämlich distanzierende Identifikation mit dem Gehörten:

Unter den Zuhörern kaum ein Flüstern.

Und dann dieses Beginnen, unvermittelt –

Leise, wie von fern, weich. Triolen; schattenhaft, verträumt, Gesichter, Gestalten; Augenblicke, das Mädchengesicht, die Musik, die ihn fortträgt mit einemmal vom Andante ins Allegretto; plötzlich das Heitere, Fröhliche, die Klänge, die ihn hineinziehen, ein Wirbel, der sacht wühlt in ihm, als wäre das auch sein Klang.

Themen kehren wieder, werden variiert, suchen den Kontrast, lösen Bilder, Erinnerungen, die sich als eigene Klänge über die wahrgenommenen und wahrnehmbaren legen, sich mit ihnen verschränken, sich wieder lösen. Als sei Musik nur dazu da, das Eigene zu lösen, zu bewegen, in Gang zu bringen.⁷⁾

Lyrik und erzählende Literatur gehen am sinnfälligsten mit improvisierter Musik um, weil sie reizvolle Ansätze und Abbrüche, Verschleifungen und Öffnungen

⁴⁾ ROBERT SCHNEIDER, *Schlafes Bruder*, Leipzig 2007. Zur Kritik vgl. u. a. NORBERT BERGER, *Robert Schneider. Schlafes Bruder. Zeitgenössische Romane – Ideen und Materialien*, Donauwörth 2006.

⁵⁾ MARGRIET DE MOOR, *Kreutzer-sonate. Eine Liebesgeschichte*. Aus dem Niederländischen von HELGA VAN BEUNINGEN, München, Wien 2001.

⁶⁾ URS FAES, *Als hätte die Stille Türen*. Roman, Frankfurt/M. 2005. Vgl. dazu die vorzügliche Besprechung von HEINZ LUDWIG ARNOLD, *Sommer, Presto delirando. Eine musikalische Liebe: Der neue Roman von Urs Faes*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 76 vom 2. April 2005, S. 48.

⁷⁾ FAES, *Als hätte die Stille Türen* (zit. Anm. 6), S. 169.

ins Ungeahnte bietet. Dabei denkt man an Jazz, aber auch an eine musikalische Situation, wie sie Peter Weber in seinem Roman ›Die melodielosen Jahre‹ gestaltet. Der liest sich seinerseits wie eine erzählerische Improvisation und eine Parodie auf den sogenannten „Wende“-Roman, der die Atmosphäre nach 1990 einfängt. Im Kapitel „Das Vorhersehbare und das Unvorhersehbare in der Musik“ befindet sich der Protagonist Oliver „mit einem improvisierenden Streichquartett“ auf dem Weg zu einem weiteren Auftritt. Der Erzähler nennt bündig die „Improvisation: das Spiel mit dem Unvorhersehbaren.“⁸⁾ Was hier aufeinander trifft oder ineinander übergeht, ist die konventionelle Welt der herkömmlichen Instrumente und die neue Welt der elektronischen Musik, genauer: eine Musik der elektronisch erzeugten Impulse:

Werkstatt für improvisierte Musik, wechselnde Besetzungen: Ende der achtziger Jahre improvisierte Oliver in Gewitterwolken, Entladung suchte er in den Überhöhen, in Obertonvulkanen, springenden Punkten, in gestischen Fechtereien oder in untergründigem Mulm, Baßwolken, ungestalt. Reine Wiederholung, wie sie die submonotone Spannung gelöst und die Spielenden erlöst hätte, war untersagt, freie Musik hatte arhythmisch zu sein oder setzte an, wo der Groove übersteigert wurde in den Puls, das Spielen am Nerv, reiner Vibration. Frei improvisierte Musik war wachsam für das Nahe und Nächstliegende, sie blieb blind für das Künftige.⁹⁾

Das Gesetzesmäßige in der Freiheit, ja als Bedingung für freies Improvisieren überrascht zunächst, fügt sich aber bald ins Sprachtonbild der Erzählung. *Sprachtonbild* – der Erzähler kommentiert dergleichen so: „Kumulativformen: die zusammengesetzten Wörter, sich laufend neu bindend und wandelnd.“¹⁰⁾ Unmittelbar darauf folgt ein ortsbezogener Sinnsprung:

Als das Streichquartett auf Anordnung des Kapitäns gemeinsam Fraktale spielte, Flugrost, griffen die Obertöne unters Schiff und hoben es an.
Schwebungen.
Sie flogen. Oliver schlief.
Solange die Streicher spielten, schwebte das Schiff über jede Oberfläche.
Er schlief weiter.¹¹⁾

Diese Passage mag ein musikinduziertes Traumbild sein oder eine syntaktisch-experimentell ausgearbeitete Metapher für die Wirkungsweise von Musik – wieder sind es die Obertöne, die das Außergewöhnliche bewirken. Die Fraktale als gebundene Brechung, eine graphische Figur gleichermaßen für Brüche und Verschleifungen¹²⁾ erweist sich hier als Partiturersatz. Die Streicher spielen dem Bruch entlang, was von Weitem an die Vorstellung Rilkes erinnert, wie er sie in seinem Versuch über das „Ur-Geräusch“ entwickelt hat: Die Kronennaht des Schädels

⁸⁾ PETER WEBER, *Die melodielosen Jahre*. Roman, Frankfurt/M. 2007, S. 57.

⁹⁾ Ebenda, S. 58.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 65.

¹¹⁾ Ebenda.

¹²⁾ Vgl. RÜDIGER GÖRNER, *Das Zeitalter des Fraktalen*. Ein kulturkritischer Versuch, Wien 2007.

müsste eine individuelle, personenspezifische Tonfolge ergeben, wenn man ihr mit einer Grammophonadel nachspürte. Die eigentliche Überraschung – eben das „Unvorhergesehene“ – erfolgt nach dieser [Traum-]Vorstellung: „Eines frühen Morgens waren Oliver und die fliegenden Streicher am Bodensee gelandet, er wußte nicht mehr, auf welchem Weg.“¹³⁾ Der Klangritt über den Bodensee kann nun erfolgen.

Webers Erzähler handelt von einer Art Musik, in der sich die Melodien verlieren, dann aber wieder finden; dabei spielt wiederholt das Wechselverhältnis von Sprache und Musik eine geradezu leitmotivische Rolle, das aber in einer gleichfalls unerwarteten Weise: „Vergiß! Vergiß! Vergiß! Vergiß! Sagt jede Synkope zur Baßpauke. Die repetitive Musik zwang der Sprache neue Plötzlichkeiten auf, schickte Reize und Impulse ins Innerste.“¹⁴⁾ Man fragt sich: ins „Innerste“ der Sprache oder des Sprechenden? Das Wesentliche aber an dieser Passage ist: selbst eine Synkope spricht und sogar imperativisch, wobei diese ‚Befehle‘ im Widerspruch stehen zu dem Erinnerungswert, der ansonsten mit Wiederholungen verbunden ist.

*

Keines der genannten Werke hat Eingang in den hier zu besprechenden Band ›Dialog der Künste: Literatur und Musik‹ gefunden, was nur als Feststellung, nicht als Kritik gemeint ist; es zeigt einfach, wie reich erneut das Umfeld bestellt ist, in dem kritische Studien der vorliegenden Art entstehen können. Ohnehin haben die intermedial ausgerichteten Kulturwissenschaften in letzter Zeit den Bereich zwischen Literatur und Musik ausführlich gewürdigt, wobei als ihr Ausgangspunkt nach wie vor Oskar Walzels These von der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (1917) gelten kann,¹⁵⁾ was erklärtermaßen ebenso für diesen Band gilt. Erweitert sieht sich Walzels Ansatz inzwischen durch eine regelrechte Interaktion der Künste als einer Spätfolge der synästhetisch konzipierten Gesamtkunstwerk-Idee.

Als wesentliche Referenzquellen nennen die beiden Herausgeberinnen, Joanna Firanza und Małgorzata Kubisiak verdienstvolle Kompendien jüngeren Datums¹⁶⁾ nebst überblickshaft angelegten Monographien.¹⁷⁾ Die knappe, aber treffliche Einleitung von Firanza gibt Form und Ton der meisten der folgenden immerhin dreiundzwanzig Beiträge vor, die in sechs thematische Kapitel verteilt sind: I. Über

¹³⁾ Ebenda.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 150.

¹⁵⁾ OSKAR WALZEL, Die wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917.

¹⁶⁾ STEVEN P. SCHER (Hrsg.), Literatur und Musik. Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1984; ALBERT GIER, GEROLD W. GRUBER (Hrsgg.), Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt/M. 1997; NICOLA GEES, ALEXANDER HONOLD (Hrsgg.), Handbuch Literatur & Musik, Berlin, Boston 2016.

¹⁷⁾ LECH KOLAGO, Musikalische Formen und Strukturparallelen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Salzburg 1997; THORSTEN VALK, Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800–1050, Frankfurt/M. 2008; IRINA O. RAJEWSKY, Intermedialität, Tübingen 2002.

(Dichter-)Komponisten, II. Liederdichtung, III. Die Kunst des Dialogs, IV. Zu einer Harmonielehre: Musik in der Lyrik, V. Musik (im) Theater, VI. Im Rhythmus der Prosa(dichtung).

Keine dieser in der Mehrheit anregenden und lehrreichen Einzelstudien erhebt den Anspruch, Erschöpfendes zu den jeweiligen Themenbereichen zu bieten. Zu kurz geraten wirken dennoch die meisten. Einer der wenigen Aufsätze, die wirklich in sich geschlossen sind, ist die Untersuchung von Hagen Thomsen über Franz Liszts Vertonung von Friedrich Hebbels Gedicht ›Blume und Duft‹ (121–132). Wenige Beiträge irritieren, am meisten jener des verdienstvollen Übersetzers (ins Polnische), Tomasz Ososiński, der über Rilkes Verhältnis zur Musik am Beispiel eines seiner Briefe (an Marie von Thurn und Taxis) handelt und dabei die gesamte Forschung zu diesem Thema jüngerer Datums glatt übersieht, aber meint, dass man die „Erwägungen“ dieses Dichters zur Musik „etwas weniger Aufmerksamkeit“ geschenkt habe; eben genau das lässt sich inzwischen nicht mehr behaupten.¹⁸⁾

Gehen wir aber, wenn auch ausschnitthaft, der Reihe nach vor und konzentrieren uns auf die wesentlichen Thesen und Einsichten, die sich in den aufschlussreichsten dieser Kurzaufsätze finden. Lothar van Laak sieht in dem von Lessing und Moses Mendelssohn vorgeprägten „romantischen Paradigma“ eine essentielle Aussage über das Verhältnis von Dichtung und Musik: „Die Literatur bedarf der Musik, um zu ihren besonderen Leistungsmöglichkeiten zu finden“ (38). Das jedoch wäre nun an konkreten Textbeispielen zu exemplifizieren. Stephanie Großmann liest E.T.A. Hoffmanns frühe Novelle ›Ritter Gluck‹ poetologisch (41–51), wobei die Frage zu erörtern interessant gewesen wäre, inwiefern diese musikalische Poetologie mit „Callot’s Manier“ in Einklang steht, analog zu der Hoffmann seine „Fantasiestücke“ entworfen hatte, die er dann mit dem Wiederabdruck seines ›Ritter Gluck‹ eröffnete.

Zu den Entdeckungen, die dieser Band ermöglicht (es finden sich zahlreiche!), gehört Sigurd Paul Scheichls Untersuchung des Romans ›Der Meister des Jüngsten Tages‹ (1923) von Leo Perutz und dessen narrative ‚Verwendung‘ des Klaviertrios Nr. 1 H-Dur, op. 8 von Johannes Brahms. Perutz’ Erzähler zitiert nicht aus der Partitur, sondern lässt die Hauptfigur (Yosch) ihre Höreindrücke schildern. (S. 67–77) Daran anschließend ließe sich trefflich erörtern, ob man dergleichen tatsächlich ein intermediales Verfahren nennen kann oder nicht vielmehr ein Narrativieren von Musik. Melchior Franck, einer der bedeutendsten unter den vergessenen Komponisten noch vor der ›Poetik‹ von Opitz (1624), hat durch sein weltliches Liedschaffen, das „Tradition und Innovation verbindet“ (93), entscheidend zur Reform der deutschsprachigen Lyrik beigetragen: Das ist eine weitere Entdeckung, zu finden in Frédérique Rennos ansatzweiser Analyse der Franckschen ›Musikalischen Bergkreyen‹ (1602).

¹⁸⁾ Vgl. u. a. ANTONIA EGEL, „Musik ist Schöpfung“: Rilkes musikalische Poetik, Würzburg, Baden-Baden 2014, sowie THOMAS MARTINEC (Hrsg.), Rilkes Musikalität, Göttingen 2019.

Wie schreibt ein „wissender Sänger“ über Musik? Dieser Frage geht Berta Kornatowska in ihren Ausführungen zu Fischer-Dieskaus schriftlicher Auseinandersetzung mit Franz Schubert nach (109–119). Sie kommt dabei zu dem Schluss, in dessen Schubert-Monographie eine Art literarische Entsprechung zu seinen Gesangsinterpretationen zu sehen. Wiederum wäre es wünschenswert gewesen, dies näher ausgeführt zu sehen.

Die meisten ‚Entdeckungen‘ enthält das dritte Kapitel, eher unzutreffend mit „Die Kunst des Dialogs“ überschrieben, es sei denn, man hätte es „Dialog unter Büchern“ genannt; denn das trifft den Literaturbegriff des polnischen Schriftstellers Paweł Huelle, wie Joanna Bednarska-Kociotek in ihrem Beitrag über dessen Roman ›Śpiewaj ogrody‹ erklärt. Die Handlung spielt wie so oft bei Huelle im deutschen Danzig beziehungsweise polnischen Gdańsk und dreht sich um eine erfundene, unvollendete Oper Richard Wagners, „Der Rattenfänger“. Zu lernen ist hier das Verschiedene, das Musik in Menschen auslösen kann, wobei „Musik“ hier als „Energie“ verstanden wird (135–146). Zu den vergessenen Romanen der noch nicht ganz vergessenen Irmtraut Morgner gehört ›Rumba auf einen Herbst‹, dessen sich Elżbieta Tomasi-Kapral annimmt, wobei sie besonders die in diesem Roman zentrale Blues-Metapher untersucht. Sie zeigt die Vielgesichtigkeit des Blues: „Lustige und traurige, feine und grobe, schöne und hässliche, zärtliche und brutale, leise und grelle, erhabene und lächerliche, viele Gesichter hat der Blues und immer mehrere auf einmal.“ In diesem Auf-Einmal zeigt sich „Tristesse“ und „Endzeitstimmung“ (153). Wie ‚politisch‘ dergleichen musikalische Stimmungen sein können, belegen Aufsatz und analysierter Roman auch mit Blick auf den kaum mehr bekannten Umstand, dass nach der Machtergreifung der Hitleristen nicht nur Bücher verbrannt, sondern auch Schalmeyen zerstört wurden, die einst klassischen Instrumente der KPD, die auch in der DDR zunächst wieder zu Ehren kamen (154).

Musik ist Musik ist Musik – diese Aufsätze unterscheiden nicht wesentlich die Wirkung und Qualität musikalischer Ausdruckformen, sondern gehen von einer prinzipiellen Gleichbehandlung der kompositorischen Gattungen aus. Zu den qualitativ herausragenden Beiträgen gehört Hannes Höfers Versuch über die „Jazz-Phantastik in Fritz Rudolf Fries’ Roman ›Der Weg nach Oobliadooh‹“. Er zeigt, dass und wie bei Fries der Jazz „Auslöser für eine Flucht in die eigene Phantasie“ ist (167). Zudem hinterfragt er die These, Fries habe „die sprachliche Form seines Textes der musikalischen Form des Jazz anzunähern“ versucht. Dabei bleibt die Frage weiterhin im Raum, ob der Jazz vorwiegend komponiert oder improvisiert sei (161), was in unserer Besprechung auf das zurückverweist, was zu Peter Webers Roman angedeutet worden ist. Es hätte einen besonderen Reiz, diese Frage vor dem Hintergrund einer der ersten kompositorisch produktiven Auseinandersetzungen mit dem Jazz zu erörtern, Ernst Kreneks sogenannter Jazz-Oper ›Jonny spielt auf.‹¹⁹⁾ Nicht minder emblematisch untersucht Svitlana Macenka die

¹⁹⁾ Vgl. dazu besonders das 4. Kapitel in der Autobiographie des Komponisten: ERNST KRENEK, Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Aus dem amerikanischen Englisch

Rockmusik als mediales Strukturelement oder „Mitteilungsmodus“ in Frank Witzels Roman, episch betitelt mit: „Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969“ (171–183). Macenka fragt triftiger Weise danach, wie es Witzel nach eigener Aussage gelungen ist, „einen Sound zu erzeugen“, der die Rockszene nicht nur sprachakustisch imitiert, sondern ihre Klangrhythmik evoziert. Die Beantwortung dieser Frage hätte jedoch eine genaue, zumindest ausschnittshafte Sprachanalyse von Witzels Text erfordert, die uns Macenka vorenthält. Die etwas weit hergeholtten Bezüge zu Christian Gottfried Körners Musikästhetik können dieses Problem schwerlich erhellen.

Wie man auf engstem Raum pointiert und analytisch zugleich vorgehen kann, wenn die Erörterung einer Provokation gefordert ist, führt Joachim Jacob eindrucksvoll in seiner Auseinandersetzung mit Robert Boehringers Behauptung vor, Musik sei „dem dichterischen feind wie das dichterische ihr“ (201). Damit befinden wir uns im George-Kreis und dessen drastischer Musikskepsis, obgleich einer ihrer Vertreter, Karl Wolfskehl, ein veritables Bekenntnis zur Musik abgelegt hatte,²⁰⁾ das Jacob auch nennt. Jacob interessiert das Paradoxon, dass diese Musikskepsis vieler Georgianer und allen voran Stefan Georges selbst ein verstärktes Interesse der musikalischen Avantgarde der Zweiten Wiener Schule durch Schönberg und Webern geradezu provoziert hat. Jacobs bemerkenswerte These lautet, der Grund für dieses Interesse liege „in einer strukturellen Parallele der musikalischen und poetischen Intentionen Georges, Weberns und Schönbergs“ (211).

Damit ist Georges „Idee einer Gleichberechtigung aller Worte“ gemeint. „Ihr äußerlicher Ausdruck ist die – mit wenigen Ausnahmen – konsequente Kleinschreibung und der äußerst sparsame Gebrauch der Interpunktion, die zum Verweilen bei jedem einzelnen Wort auffordern.“ Ähnliches sieht er in der Kompositionsweise Schönbergs und Weberns am Werk. Jacobs finaler Satz kann als überzeugender Auftakt für weitere Forschungen in dieser Richtung dienen: „In Georges Aufmerksamkeit für Klang und Bedeutung, in seinem expressiven Konstruktivismus und schließlich in der Emanzipation des einzelnen Wortes aus der großen Phrase konnte eine neue Musik, die es ebenfalls auf Durchhörbarkeit, Konstruktivität und Befreiung ihres künstlerischen Materials von konventionellem Ballast anlegte, ein anregendes Modell finden – ungeachtet der behaupteten Feindschaft von Dichterischem und Musikalischem“ (211).

Eher skizzenhaft bedenkt Karolina Sidowska die „Rolle der Musik in der Lyrik Else Lasker-Schülers“ (215–224), wobei sie gelegentlich Thesen einstreut, die in ihrer Bedeutung unklar bleiben (etwa: „Die Musik als Ausdruck des Dionysischen fungiert hier zugleich als Mittel der Transzendenz“, 219).

VON FRIEDRICH SAATHEN. Revidierte Übersetzung von SABINE SCHULTE, Wien 2012, S. 672–822.

²⁰⁾ KARL WOLFSKEHL, über den geist der musik, in: Jahrbuch für die geistige Bewegung 3 (1912), S. 20–33.

Im fünften Kapitel „Musik (im) Theater“ untersucht Elke Mehnert Brechts Verhältnis zur Musik, worüber man gern fokussierter läse; denn es handelt sich dabei eher um einen freilich auf seine Weise durchaus anregenden, die Musik aber erst in seiner zweiten Hälfte ansprechenden Essay zum Thema „Brecht und (k)ein Ende?“ (227–237). Brechts Vorstellung von dem, was er „Misuk“ nannte, also eine „verfremdende Mischung aus Bänkelgesang, Jazz, Kirchenmusik und Opernparodie“ (234), verdient mehr Aufmerksamkeit, gerade auch unter dem nach wie vor ‚aktuellen‘ Problem der „Verfremdung“.²¹⁾ Der Wortmusik des Echos in seiner mythologischen und akustischen Gestalt auf der zeitgenössischen Bühne am Beispiel von Wolfram Lotz’ Stück ›Einige Nachrichten an das All‹ (2011) gilt der Beitrag von Johanna und Magdalena Zorn. Ihr Beispiel handelt vom Verlust des Echos im Universum, im übertragenen Sinne: vom Verlust des Widerhalls alles Gesagten.

Zu den gelungenen Kurzabhandlungen gehört Maja Dębskas Begehung der „Schreib-Musik-Szenen“ bei Elfriede Jelinek und Gert Jonke, dem bedeutenden Sprachkünstler und Musikalisten unter den Schriftstellern. Ihr Befund lautet: „Vergleichen wir die Schreib-Musik-Szenen bei Jelinek und Jonke, erkennen wir Unterschiede, aber auch Parallelen. Jelinek nähert sich auf der Ebene der Komposition stärker dem Begriff der Textkomposition als dem Begriff der Musikkomposition. Die Musik erklingt in ihrem Text in der Sprache, in intertextuellen Elementen und in der körperlichen Dimension des Schreibens. [...] Bei Jelinek erkennt man tatsächlich mehr von kompositorischen Techniken oder Musikformen, die in den Text eingearbeitet werden“ (258). Die Lust am Sprachspiel bei beiden Autoren mündet in ein Spielen mit musikalischen Formen als literarisieren Phänomenen.

Abschließende (Wieder-)Entdeckungen ermöglichen die Beiträge von Agnieszka Klimas zu Arnold Zweigs Roman ›Novellen um Claudia‹ und die Prosa ›Quartettsatz von Schönberg‹ (1913) sowie Natalia Starowicz’ Betrachtung von Marta Karlewis’ letztem Roman ›Schwindel. Geschichte einer Realität‹ (1930/31). Zweig lässt seinen Protagonisten Eli vor seiner Auswanderung nach Palästina in Leipzig noch Schönbergs Zweites Streichquartett hören, das 1908 im Wiener Musikverein für einen Skandal sorgte. Eli erkennt, dass er zu dieser Musik gehört und dass er einstmals unter ihren Klängen zurückkehren wird. Er wandert gewissermaßen im Echo dieser Klänge aus und bleibt an sie gebunden. Wiederum vermisst man eine stillkritische Analyse, ob Zweig sprachlich-konzeptionell seine Ausdrucksformen wenigstens andeutungsweise ‚revolutionierte‘, wie dies Schönberg getan hat.

In Karlewis’ Roman herrschen die gesellschaftlichen Dissonanzen vor, in denen die begütigenden Operettenlieder aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nicht einmal mehr als Seelenschmalz taugen und bedeutungslos geworden sind. Die Musikerfigur, Robert Geßl, fühlt sich berufen, glaubt an ihr Genie, ist letzt-

²¹⁾ Ein Verweis auf den Band von JÜRGEN HILLESHEIM (Hrsg.), *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2013 wäre nicht verfehlt gewesen.

lich aber nur zum Scheitern fähig. Nur in der Einsamkeit vermag dieser Musiker nicht vorhandene Orchester zu dirigieren und Bedeutendes zu schaffen, auch wenn davon nach wochenlanger Klausur nichts auf dem Papier steht. So gesehen ist er ein später Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns Künstlerfiguren.

Martin Mosebachs Liebe zur Gregorianik und Rafik Schamis Musikmotiv in seinen Märchenerzählungen gelten die Schlussbeiträge zu diesem Band von Marek Jakubów und Ewelina Tkacz. Während der Beitrag zu Mosebach zu wenig ausgearbeitet ist und von einer zu schmalen Textbasis ausgeht, kann Tkacz mehr überzeugen. Als fruchtbar erweist sich ihre Unterscheidung von magischer und nicht-magischer Musik, Lieder zumeist, und ihrer Verwendung in narrativen Kontexten. So kann das Lied Handlung kommentieren und Veränderungen buchstäblich herbeisingen. Die Analyse zeigt, wie Musik in europäischen Märchen zumeist eine magische Funktion erfüllt; Märchen aus dem arabisch-persischen Kulturkreis operieren dagegen mit nicht-magischen Musikformen, die in die konkrete ‚Wirklichkeit‘ des Märchens eingreifen. In Schamis Märchen nun finden Synthesen zwischen beiden Musikformen statt, wie Tkacz zeigt; hinzu kommt ein besonderes Instrument, das arabische Oud, auf dem bei Schami zuletzt europäische Lieder gespielt werden.

Dass dieser Band mit einer solchen Kultursynthese, beziehungsweise Kultursymbiose unter musikalisch-instrumentalen Vorzeichen endet, ist eine von den Herausgeberinnen sinnig arrangierte, wenn nicht komponierte Pointe. Wünschenswert wären – zumindest in einigen Fällen – monographische Fortsetzungen dieser musikpoetologisch klangträchtigen Ansätze, damit aus ihnen wirkungsmächtige Studien werden können.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk52_2s245

Rüdiger G ö r n e r (London)

MARC LACHENY, MARIA PIOK, SIGURD PAUL SCHEICHL, KARL ZIEGER (Hrsgg.), *Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreichbilder* (= Forum: Österreich; Band 12), Berlin (Frank & Timme) 2021, 276 S.

Dieser aus einer Innsbrucker Tagung hervorgegangene Sammelband versteht sich als Beitrag zur Imagologie, „also zur Analyse des Bilds, das von der Kultur eines Landes, des eigenen oder eines fremden, durch die Literatur vermittelt wird“ (7). Nun sind bestimmte Bilder des jeweils fremden Landes oft nichts anderes als Stereotypen, während andere Autoren originelle und differenzierte Darstellungen anbieten. In der Adaptation der Comédie-ballet ›Le Plaisir‹ von Abbé Marchadier aus dem Jahr 1747 durch den Jesuiten Matthias Geiger aus dem Jahr 1765, die Veronika Studer-Kovács im ersten Beitrag zu diesem Band aus der Versenkung hervorgeholt hat, sind die Frankreich-Bilder nichts anderes als nationale Klischees.

Viel subtiler und interessanter sind die Frankreich-Bilder Rudolf Kassners, die Marie-Claire Méry studiert, oder Stefan Zweigs, wie der Beitrag von Wolfgang Pöckl zeigt.

Andere Beiträge sind mehr der Rezeptionsforschung (z. B. Sigurd Paul Scheichls Studie zur „Französischen Literatur in den literarischen Beilagen der *Neuen Freien Presse* 1901 bis 1910“) oder der Kulturtransferforschung (z. B. Norbert Bachleitners Aufsatz über ›Gérard van Swieten, censeur de la littérature française sous l'impératrice Marie-Thérèse‹ oder Fanny Platelles Untersuchung der ›Diffusion des opérettes d'Offenbach par les théâtres viennois de 1856 au début du XXe siècle‹) als der Imagologie zuzuordnen.

Kann man die eigene, bzw. eine fremde Kultur beschreiben, ohne Stereotypen zu verwenden? Norbert Bachleitners und Juliane Werners Untersuchung über ›Das Frankreichbild in österreichischen Schulbüchern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts‹ gibt auf diese Frage eine ernüchternde Antwort. Die Tatsache, dass „die Unterrichtsmaterialien häufig unter Beteiligung von aus Frankreich stammenden Autoren verfasst wurden“, führte dazu, dass „das im Raum B (Österreich) verbreitete Bild (Heterostereotyp) von Raum A (Frankreich) von dem im Ursprungsland vorherrschenden Bild (Autostereotyp) geprägt oder stark beeinflusst“ war (59). Im Schulbuch ›La France moderne. Histoire, géographie, littérature‹ von Henri Bornecque und Benno Röttgers (Wien, F. Tempsky, 1913) wurden Heterostereotypen unter Verwendung von französischen Autostereotypen nach heimischer Art hergestellt: Die französische Bevölkerung wurde in „Volkstämme“ unterteilt, die jeweils einer Landschaft entsprachen (Flamands, Normands, Bretons, usw.) und durch ihren unverwechselbaren Volksgeist charakterisiert wurden. In einem Fall wird sogar die literarische Quelle genannt: „Corse: bouillant, voir *Colomba* de Mérimée“ (68).

Die Grundhypothese der Herausgeber des vorliegenden Sammelbands ist, „dass sich der kulturelle Austausch zwischen Frankreich und Österreich etwas anders abgespielt hat als der zwischen Deutschland und Frankreich, obwohl die Kontakte oft über andere deutsche Staaten, nach 1871 über das Deutsche Reich gelaufen sind. In Frankreich hat man oft zwischen Österreich und Deutschland nicht unterschieden – doch manchmal, zumal in Zeiten französisch-deutscher Spannungen, war es in Paris opportun, österreichische Leistungen als spezifisch ‚österreichisch‘ wahrzunehmen“ (8). Diese im Vorwort formulierte Hypothese, die im vorliegenden Sammelband nicht weiterentwickelt wird, liest sich wie die Zusammenfassung eines umfassenden Forschungsprojektes. In solch historischer Breite (von ca. 1740 bis 1938) gibt es noch keine synthetische Darstellung der österreichisch-französischen Kulturtransfers. Dafür aber verfügt man über eine beträchtliche Menge von Aufsätzen und Büchern zu einzelnen Perioden und Themen (vgl. die von Thomas Angerer aufgestellte Österreichisch-Französische Bibliographie, <<http://www.univie.ac.at/Geschichte/oefb/>> [13.01.2016]). Also wäre ein wenigstens skizzenhafter Überblick über den Stand der Forschung eine willkommene Ergänzung dieses reichhaltigen Sammelbands gewesen.

Ein solcher Überblick müsste die starken Wandlungen des Österreichbegriffs „im langen Zeitraum von der Mitte des 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts“ (8) berücksichtigen. In dieser Hinsicht ist Martina Mayers Beitrag ›Autriche (Géog.) pays d'Allemagne: Österreich in der ENCYCLOPÉDIE‹ besonders aufschlussreich. „Autriche“ ist in der Epoche Diderots ein geographischer Begriff und bezeichnet „un pays d'Allemagne, borné au nord par la Bohême & la Moravie, à l'orient par la Hongrie, au midi par la Styrie, à l'occident par l'archevêché de Salzbourg“ (99). „L'Allemagne“ bedeutet in diesem Zusammenhang das Heilige Römische Reich, so dass Wien in der ›Encyclopédie‹ „peut en quelque façon être regardée comme la capitale de l'Allemagne, car elle est depuis long tems la résidence ordinaire des empereurs“; auf diese Information folgt eine abschätzige Bemerkung: „Cependant elle n'en est pas plus belle“ (102). „Österreich“ im Sinne von „österreichischer Monarchie“ wird in der ›Encyclopédie‹ als „Maison d'Autriche“ bezeichnet. Das Österreichbild der französischen Enzyklopädisten dürfte, vermutet Martina Mayer, „von einer lang andauernden Rivalität geprägt sein, das den Erwartungen der Öffentlichkeit wie auch des Staates entsprach“ (105).

In diesem Punkt kann man hinzufügen, dass der Artikel ›Preußen (Prusse)‹ in der ›Encyclopédie‹ viel ausführlicher und positiver ausfällt: „Devenu redoutable à la maison d'Autriche par sa valeur, par la gloire de ses armes, par plusieurs batailles qu'il [Friedrich II.] a gagnées consécutivement, il tient seul aujourd'hui, par ses hauts faits, la balance en Allemagne, contre les forces réunies de la France, de l'impératrice reine de Hongrie, de la czarine, du roi de Suède, et du corps germanique. [...] Frédéric II, né en 1712, a depuis 20 ans donné à l'univers le spectacle rare d'un guerrier, d'un législateur et d'un philosophe sur le trône.“ Wahrscheinlich hätten die Enzyklopädisten nach 1780 anders über Österreich gesprochen und, wie Johann Pezzl in ›Faustin oder das philosophische Jahrhundert‹ (1783), Joseph II. als „die Philosophie auf dem Thron“ betrachtet.

Wie katastrophal der Bruch war, den der Erste Weltkrieg in den österreichisch-französischen wie in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen bewirkte, macht der Kontrast zwischen dem „außerordentlichen Ansehen der französischen Kultur in Zentraleuropa“ (167) im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, dem Sigurd Paul Scheichl in seiner Studie zur ›Französischen Literatur in den literarischen Beilagen der ›Neuen Freien Presse‹ 1901 bis 1910‹ nachgeht, und der „Franzosenhysterie“, die Aneta Jachimowicz in der österreichischen Presse der 1920er Jahre feststellt, auf geradezu erschreckende Weise fühlbar. Auch die drei österreichischen historischen Romane der frühen 20er Jahre (von Enrica Handel-Mazzetti, Anna Wittula und Robert Hohlbaum), die Jachimowicz ausgewertet hat, strotzen vor Frankreich-feindlichen Ressentiments. In diesen drei Romanen wird die Ranküne gegen die französische Siegermacht auf Episoden der Napoleonischen Epoche zurückprojiziert: die „Franzosenzeit in Graz“, die Befreiungskriege und die Zeit des Tods von Napoléon Bonaparte auf der Insel Helena.

Für Tirol haben französische Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder eine besondere Sympathie gehabt. Karl Zieger stellt in seiner Studie über ›Fran-

zösische Tirol-Bilder im 19. Jahrhundert fest, dass der Katalog der französischen Nationalbibliothek für diese Periode nicht weniger als 180 Bücher zum Schlagwort „Tyrol“, zum Schlagwort „Styrie“ jedoch nur sieben ausweist. Louis Vignet z. B. schwärmt in *Les Etapes d'une berline à travers le Tyrol, l'Engadine et les Grisons; juin 1864* (1880) über die „Perle der österreichisch-ungarischen Krone“: „La Suisse n'est pas plus belle. L'empereur François-Joseph, dans les écrins de sa couronne austro-hongroise, n'a pas de perles comparables à sa perle du Tyrol“ (254).

›Tyrol‹ (1930) von André Chamson (1900–1983) ist das Thema von Sigurd Paul Scheichls den vorliegenden Sammelband abschließendem Beitrag. Es stimmt vielleicht, dass dieses Buch „literarisch zu Recht vergessen ist“ (268) und nur noch dokumentarischen Wert besitzt. „Wie bekannt es in Frankreich gewesen ist, konnte ich nicht feststellen“, schreibt Scheichl (268). Um die französische Rezeption genauer einzuschätzen, müsste man in den Zeitschriften und in der Presse der 1930er Jahre nachforschen. Ganz unbeachtet sollte das Buch nicht geblieben sein, da der Romancier und *intellectuel engagé* André Chamson 1930 schon ziemlich bekannt war. Seine literarische Karriere war 1925 durch den Roman ›Roux le bandit‹ [Deutsch: ›Der nicht mit den anderen ging...‹ (1949)] lanciert worden – die Geschichte eines Kriegsdienstverweigerers im Ersten Weltkrieg, der als *pacifiste intégral* dargestellt wird. Romain Rolland hatte ›Roux le bandit‹ in einem Brief an den Autor gelobt. 1926 hatte Édouard Daladier als *ministre de l'Instruction publique* Chamson zu seinem *chef de cabinet adjoint* ernannt. 1927 hatte Chamson den Essay ›L'homme contre l'histoire‹ (›Der Mensch gegen die Geschichte‹) veröffentlicht, in dem er die Rechte des Einzelnen gegen alle ihn unterwerfenden Mächte verteidigte.

In ›Tyrol‹ beschäftigt sich André Chamson vor allem mit dem Südtirol-Problem, das seiner Ansicht nach für die Österreicher die gleiche Bedeutung hat wie das Problem Elsass-Lothringen für die Franzosen vor 1914. Die Hoffnung auf die Wiedergewinnung Südtirols schüre in Österreich den Hass gegen das „Diktat“ von Saint-Germain-en-Laye und verstärke den großdeutschen Nationalismus und die Sehnsucht nach dem „Anschluss“ an Deutschland, meint Chamson. Scheichl fragt sich mit Recht, „wieweit Chamson die Auswirkungen des Südtirol-Problems auf die österreichische Politik überschätzt“ (263). Immerhin ist das ›Tyrol-Buch von André Chamson auch ein Plädoyer gegen alle nationalistischen Kriegsgelüste: Der Kampf um ein verlorenes Grenzgebiet sei nicht wert, den europäischen Frieden aufs Spiel zu setzen.

VÁCLAV PETRBOK, ALICE STAŠKOVÁ, ŠTĚPÁN ZBYTOVSKÝ (Hrsgg.), Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert; Band 15), Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2020, Illustr., 541 S.

Otokar Fischer (1883–1938) gehört zu den wichtigsten Persönlichkeiten der böhmischen Geistesgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Beiträge dieses Sammelbandes erinnern an seine erfolgreichen Aktivitäten in vielen Berufen: Fischer war Philologe, Universitätsprofessor (im tschechischen Teil der Prager Universität), Dichter, Dramatiker, Dramaturg, Übersetzer, Schauspieldirektor im Prager Nationaltheater, Publizist, Essayist, Rezensent und Literaturkritiker, fleißiger Korrespondent mit vielen Größen seiner Zeit und war unüberhörbar öffentlich wirksam. In all diesen Gestalten ist Fischer dem tschechischen Publikum – zumindest dem gebildeten und an klassischer Literatur und Kunst interessierten Publikum – wohl bekannt: Verschiedene Facetten von Fischers Werk behandeln Kompendien zur Geschichte der tschechischen Dichtkunst, des Theaters und der künstlerischen Übersetzung; über Fischers Werk werden studentische Arbeiten geschrieben; seit 2019 wird der Otokar-Fischer-Preis¹⁾ für außergewöhnliche Forschungspublikationen zu bohemistischen oder germanobohemistischen Themen verliehen. Trotzdem existiert bis dato – wie der Prager Germanist Jiří Stromšík in seinem Geleitwort anmerkt – keine „komplexe Bewertung dieser Persönlichkeit“ (21) oder gar eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke.

Hinter der Landesgrenze Tschechiens ist der Bekanntheitsgrad Fischers viel geringer²⁾, was einerseits verständlich ist, denn einen großen Teil seiner beruflichen Aktivitäten, seiner Gedanken und Wunschvorstellungen widmete Fischer ausschließlich dem böhmischen Land, schrieb und sprach über dessen Geschichte, Kultur und Kunst auf Tschechisch. Andererseits formulierte er aber auch in Weltsprachen (überwiegend Deutsch) Gedanken, welche den engen böhmischen Rahmen überschritten und die damaligen europäischen Diskurse (zur literaturwissenschaftlichen und übersetzerischen Methodologie, zur klassischen deutschsprachigen Literatur, zu zeitgenössischen – vornehmlich österreichischen – Autoren usw.) bereicherten. Vor allem aber hielt sich Fischer selbst für einen Mann „an der Scheide“, der es sich zum Ziel setzte, den Kontakt zwischen tschechischer und deutscher (europäischer) Kultur und Literatur zu vermitteln. Jiří Brabec belegt diese Position Fischers durch dessen eigene „Beichtverse“ aus der Sammlung ›Ozářená okna‹/›Erleuchtete Fenster‹: „Mein Ort: der Knoten, mein Kreuz in Grenzgebieten; | mein Urwesen der Wandel, nordsüdlich mein Ziel, | mein Heim: Labyrinth der Zeiten, meine Seele: der Sphären Ineinanderfließen ...“ (Fischer in Brabec, S. 19).

¹⁾ Vgl. <<http://www.ipsl.cz/fischer-cena>> [08.03.2022]

²⁾ Vgl. die Beschwerden von Steffen Höhne (S. 401), Claus Zittel (S. 407), Manfred Weinberg (S. 303) und weiterer Beiträger.

Der vorliegende Band, der die Beiträge einer bereits 2013 abgehaltenen internationalen Konferenz versammelt, könnte also in beide Richtungen wirken: Er könnte die Forscher (und Mäzene) in Tschechien dazu anspornen, eine kritische Ausgabe der Fischerschen Werke zu besorgen, und er könnte (da er auf Deutsch verfasst ist) Forscher im Ausland (zumindest dort, wo noch Deutsch gelesen wird) mit der Persönlichkeit Fischers bekannt machen.

Der Band ist in fünf Abteilungen gegliedert, wobei sich einzelne Beiträge manchmal überschneiden und manchmal lobenswert aufeinander verweisen und miteinander diskutieren (was ein großer Vorteil dieses Bandes und Beleg für ausgezeichnet geleistete redaktionelle Arbeit ist). Die Autoren interessieren sich an der Persönlichkeit und am Werk Fischers dessen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Methodologie (samt seiner Analysen und Interpretationen konkreter Werke), seine Übersetzungen und theoretischen Überlegungen zur Kunst der Übersetzung, sein eigenes dichterisches Werk, sein Wirken als Dramaturg des tschechischen Nationaltheaters, seine Position im tschechisch-deutsch-jüdischen Spannungsfeld und seine öffentliche Wirksamkeit – vor allem nach 1933, in Zeiten der nahenden faschistischen Gefahr. Alle diese Schwerpunkte sind durch einzelne Kapitel abgedeckt, wenn auch nicht gleichmäßig.

Der Sammelband beginnt erwartungsgemäß mit Beiträgen zu Fischers Biographie: Während Václav Petrbock im minutiös recherchierten Aufsatz die Quellen und Äußerungen von Fischers Bilingualismus und die daraus resultierenden nationalen Loyalitäten verfolgt und zugleich die Ahnen- und Lehrer-Galerie vorstellt (die er mit Versen aus Fischers Gedichten durchsetzt), geht Michal Topor den Spuren des Berliner Studienaufenthaltes (1903/1904) nach: Beim Lesen des idealen Curriculum des Studenten Fischer am Anfang des 20. Jahrhunderts, das neben Germanistik eine breite Skala frei gewählter verwandter oder eben völlig unverwandter Fächer und gesellschaftlich und kulturell bildender Aktivitäten einschloss, überfallen einen Beobachter des heutigen verschulten Bildungswesens depressive Gedanken. Michala Frank Barnová beschließt die biographische Sparte mit einem Beitrag über die kurze eheliche Beziehung zwischen Otokar Fischer und der Malerin Vlasta Vostřebalová,³⁾ welcher sicher mehr illustrative Belege von Vostřebalová's bildender Kunst vertragen hätte.

Kateřina Čapková eröffnet die nächste thematische Sparte, indem sie auf der Grundlage der erhaltenen Korrespondenz die Frage der Identifikation Otokar Fischers mit dem Judentum behandelt. Sie schätzt Fischers „erstaunliche Offenheit“ und seinen „Respekt vor den verschiedenen Wegen zu einer jüdischen Identität“ (124), erinnert an Fischers „Widerwillen gegenüber organisierten Bewegungen und deren strikte Kategorisierung von Menschen“ (127) und die daraus resultierende „distanzierte Haltung gegenüber einem organisierten Zionismus“ (128), evoziert

³⁾ Vostřebalová war Mutter von Jan O. Fischer, der als Professor der Romanistik in den Jahren der Normalisierung (1968-1989) von seinen philologischen Kollegen recht gefürchtet und spöttisch Jan Zero Fischer genannt wurde.

xenophobe und antisemitische Attacken, welche gegen Fischer nach dem Erscheinen seines Dramas ›Přemyslovci‹/›Die Přemysliden‹ (1918) „keineswegs marginale Literaten und Journalisten“ führten (129), beschreibt Fischers Interpretationen deutschjüdischer Autoren (vornehmlich Heinrich Heines⁴) und kommt zum (einzig möglichen) Schluss, dass Fischers „Bereitschaft, einen Einfluss des Judentums auf sein oder auch das Werk anderer Autoren jüdischer Herkunft einzuräumen, sich nicht so eindeutig fassen lässt“ (142).

Fischers Gesten in nationalen Fragen – im Bereich der tschechisch-deutschen aber auch allgemeiner der tschechisch-europäischen Beziehungen – widmen sich gleich mehrere Aufsätze: Marie-Odile Thirouin behandelt Fischers Beziehungen zur französischen und belgischen Kultur und Literatur, Barbora Šrámková schreibt über Fischers Verhältnis zu den Prager deutschen Autoren; Fragen nationaler Zuschreibungen und Loyalitäten lässt auch Claus Zittel bei seiner Besprechung von Fischers Nietzsche-Interpretation anklingen ebenso wie Martin Maurach, der Fischers Aktualisierung Heinrich von Kleists im Jahre des Reichstagsbrandes (Fischers Aufsatz ›Literaturhistorisches zum Reichstagsbrand‹, 1933) und des inszenierten Prozesses mit den vermeintlichen Brandstiftern beschreibt; und schließlich auch Zuzana Duchková, welche Fischers Aktivitäten in tschechoslowakischen Hilfsvereinen für deutsche Emigranten bewertet.

Den größten Raum widmet der Band allerdings der literaturwissenschaftlichen und methodologischen Problematik, also solchen Fragen wie: Zu welchen theoretischen Strömungen und Schulen Fischer gehörte, wie sich das in seinen literaturwissenschaftlichen Studien äußerte, von wem er sich beeinflussen ließ und wer ihm eher widerstrebte, wen er selbst beeinflusste usw. Diese Fragen behandeln gleich 10 Kapitel von insgesamt 23, wobei aus ihnen Fischer (der Schüler des tschechischen Germanisten Emanuel Moureks aber vor allem August Sauer und Richard M. Meyers) als eigenständiger, innovativer Geist hervorgeht. Er suchte seine Position als Literaturhistoriker, -analytiker und -theoretiker zu einer Zeit, in der es „zu einer folgenschweren Dissoziation des Methoden- und Wertekanon“ des Faches kam, das sich im Spannungsdreieck des Schererschen philologischen Positivismus, der Gundolfschen und Diltheyschen Geistesgeschichte und des entstehenden Strukturalismus „konzeptuell und methodologisch differenzierte“ dergestalt, dass sogar vom „Bankrott der Literaturgeschichte“ und vom „Germanistenkrach“ gesprochen wurde (Klausnitzer, S. 235), zugleich aber „neue theoretische Gerüste“ entstanden (Vojtěch, S. 250).

In dieser theoriegärenden Zeit hörte Fischer vor allem auf die damals modernen Impulse der Psychologie und Psychoanalyse: In Fachzeitschriften rezensierte und kommentierte er neueste Arbeiten, auf der Grundlage der Freudschen Termino-

⁴) Die Parallelen zwischen dem getauften Literaturwissenschaftler (Fischer ließ sich 1911 taufen) und dem getauften Dichter Heinrich Heine verfolgt ebenfalls Alice Stašková in ihrem Aufsatz. Interessant wäre sicher gewesen, Fischers zweibändige Monographie über Heinrich Heine von 1924 mit Max Brods Buch ›Heinrich Heine‹ von 1934 zu vergleichen.

logie entwickelte er einen eigenen *Traumbegriff*, mit welchem er sich den Werken Kellers, Kleists und Nietzsches näherte. Andererseits war sich Fischer der Gefahren und Grenzen dieser Methode wohl bewusst, wie z. B. die Sätze aus seinem Artikel ›Psychoanalýza a literatura‹ / ›Psychoanalyse und Literatur‹ belegen: „Man kann ihnen wahrlich nicht den Vorwurf ersparen, der überhaupt Pathographen und medizinisch orientierten Betreibern der Literaturwissenschaft gilt, dass sie nämlich mit der Literaturwissenschaft im Ganzen fachlich wenig bekannt sind, die Literatur wie klinisches Material betrachten und überhaupt in der Kunst dem eigentlich Künstlerischen nicht gerecht zu werden wissen.“ (Fischer in Charvát, S. 339). Die Bewerter seiner theoretischen Konzeptionen sehen ihn also als einen Forscher, der (auch hier) „eine vermittelnde [...], das Gleichgewicht zwischen Philologie und Psychologie betonende Position“ einnimmt (Charvát, S. 338), dessen „Ehrgeiz [es war,] hinter die Worte und unter die Worte zu sehen. Hinter den Worten sehen wir den Menschen, der denkt, fühlt, der mit dem Auge wie mit dem Ohr wahrnimmt, der kämpft und träumt, unter den Worten ahnen wir das Chaos und das Unterbewusstsein brodeln und schwellen“ (Fischer in Wutsdorff, S. 289). Trotzdem opferte Fischer diesem Einfühlen in die Seele des Autors nie die – an Scherer und Schleiermacher geschulte (vgl. Charvát, S. 338) Sauberkeit und Verlässlichkeit der philologischen Arbeit. In diesem Zusammenhang fehlen mir (wohl etwas platt positivistisch) Belege von Fischers Kontakten zu Freud und anderen Vertretern der Psychologie und Psychoanalyse seiner Zeit.

Die Autoren des Bandes beachten und schätzen aber auch Fischers Beitrag zur Wahrnehmungsforschung (Richter, Müller, S. 274), der ihn in die Nähe der epochalen Arbeit von Heinrich Wölfflins ›Kunstgeschichtliche Grundbegriffe von 1915 rückt (vgl. Stašková, S. 374), seine Bestrebung, den entstehenden Prager Strukturalismus zu begreifen und dessen Methoden den seinen anzupassen (Wutsdorff, S. 283ff.), und sehen in seiner Methode gar einen frühen Beitrag zur Erinnerungsforschung, die als mächtige Quelle analytischer Inspiration erst wieder ein halbes Jahrhundert nach Fischers Tod Julia Kristeva, Renate Lachmann und Jan Assmann neu entdeckten (vgl. Weinberg, S. 305).

Die praktische Anwendung der Fischerschen Methodologie bearbeiten dann Beiträge zu Fischers Interpretation von Heinrich von Kleist (Heimböckl⁵⁾ und Maurach), Heinrich Heine (Stašková), Gottfried Keller (Höhne), Friedrich Nietzsche (Zittel) und Frank Wedekind (Zbytovský), wobei alle diese Beiträge erneut bestätigen, dass Fischer als Literaturanalytiker an der Scheide „zwischen Dichtung und Wissenschaft“⁶⁾ stand, indem er an die „dialogische Partizipation und gegenseitige Bereicherung von Wissenschaft und Literatur“ (Vojtěch, S. 258) glaubte. In diesem Zusammenhang fällt mir eine kritische Bemerkung (allerdings nur im Hinblick auf den des Tschechischen mächtigen Leser) ein: Wenig, so gut wie gar

⁵⁾ In Heimböckls Aufsatz fehlt mir selbst der kleinste Hinweis auf Stefan Zweig, dessen Verständnis von Kleist mir ähnlich dem Fischerschen zu sein scheint.

⁶⁾ So der Untertitel des Sammelbandes.

nichts, wird zur Sprache der tschechisch verfassten Studien Fischers gesagt, die metaphorisch, wahrlich dichterisch ist, voller Respekt zum „Unaussprechlichen“,⁷⁾ ohne allerdings unpräzise verschwommen zu sein.⁸⁾

Die Eigenständigkeit der theoretischen Konzeption Fischers tritt auch aus dem Vergleich mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen klar hervor: Ein größerer Raum wird im Sammelband Arnošt Vilém Kraus (Vodrážková), Josef Körner (Klausnitzer), August Sauer und Richard M. Meyer (Richter, Müller), Jan Mukařovský (Wutsdorff) und Richard Weiner (Charvát) geschenkt, wobei aber manche dieser komparativen Abhandlungen vom eigentlichen Fokus auf Otokar Fischer etwas zu sehr abrücken.

Im Vergleich mit der eingehend (interessant, spannend, gewinnbringend) bearbeiteten literaturtheoretischen Problematik kommen Fischers Übersetzungen und sein wichtiger Beitrag zur Theorie der künstlerischen Übersetzung viel zu kurz. Aus wenigen in einzelnen Beiträgen verstreuten Sätzen erfahren wir Banalitäten, dass Fischer z. B. die – an Goethe geschulte – „These von der Neuschaffung des Originals in der Zielsprache (vertreten)“ hätte (Thirouin, S. 159), dass „(s)eine Bemerkungen zur Unübersetzbarkeit als neuer Impuls der Übersetzungstheorie als kontextuelle Übertragung der Bedeutung“ (Vojtěch, S. 251) anerkannt werden kann, dass nach Fischer „der Übersetzer (zugleich) Interpret und Künstler“ (Merhautová, S. 454) sein sollte und dass Fischer die Fähigkeit besaß, „durch umsichtig gewählte dynamische Äquivalente die der Vorlage eigene Konstellation von Individualstil, Sprachbildlichkeit, argumentativer Struktur, Metrum und Textsyntax überzeugend ins Tschechische zu übertragen“ (Zbytovský, S. 479). Fischers Übersetzungen werden nur nebenbei genannt, es fehlt deren Bewertung oder einfach nur ihre Vorstellung in der Gestalt eines Verzeichnisses. Vielleicht war zur Konferenz kein Translatologe, Übersetzungshistoriker oder aktiver Übersetzer, kein Kenner von Fischers Übersetzungen und Übersetzungstheorien angemeldet, doch im Nachhinein hätte man ein oder mehrere solcher Kapitel eingliedern müssen, um ein komplettes Bild zu erhalten. Ähnlich ungenügend und oberflächlich wird Fischers eigenes dichterisches Werk (Lyrik, Dramen) in einem einzigen Aufsatz (Daniel Řehák) vorgestellt.

Und noch ein drittes Versäumnis sei hier kritisch angemerkt: Der Sammelband hat sicher die Ambition (sollte sie zumindest haben, denn: Wie viele Gelegenheiten wird es in der Zukunft dazu noch geben?), ein wegweisendes Kompendium zu werden, das die Persönlichkeit und das Werk Fischers in seiner Komplexität ausschöpfend und vollständig vorstellt und von weiteren Forschern (womöglich Generationen von Forschern) mit Gewinn benutzt werden kann. Dazu fehlt ihm allerdings der „technische Apparat“: zumindest ein tabellarischer Lebenslauf, ein Verzeichnis von Fischers Werken (belletristischen wie wissenschaftlichen), ein Ver-

⁷⁾ Vgl. Fischers Aufsatz von 1909 *„O nevylovitelném“* / Vom Unaussprechlichen.

⁸⁾ Der Stil seiner deutsch verfassten Studien ist anders – was in einer kleinen stilistisch komparativen Studie hätte bearbeitet werden können.

zeichnis grundlegender Sekundärliteratur, eine Auflistung der Archivquellen. Für die Bücherreihe ›Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert‹ (im Böhlau Verlag von Steffen Höhne, Alice Stašková und Václav Petrbok herausgegeben), deren bereits 15. Band die Monographie über Fischer vorlegt, ist diese bibliographische Ausstattung zwar nicht Pflicht,⁹⁾ sie täte hier allerdings Not. Zu dieser Arbeit war seit 2013 Zeit genug.

Dieses dreifache Versäumnis ist desto mehr zu beklagen, weil der Sammelband ansonsten ein *opus magnum* ist, redaktionell präzise, sogar liebevoll bearbeitet, voll von interessanten, anregenden Beiträgen, die vielfach noch nie bearbeitete Archivmaterialien ausschöpfen, und die gemeinsam Fischer ein Denkmal setzen, das er längst verdient hat.

Ingeborg Fialová-Fürstová (Olomouc)

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk52_2s257

⁹⁾ Zum Beispiel der 4. Band über Johannes Urzidil (2013) enthält zumindest ein Verzeichnis der Primärliteratur.

PATRICK GEIGER, Das flüssige Selbst. Henry David Thoreaus ›Walden‹ und globales Bewusstsein, Heidelberg (Winter) 2021, 373 S.

Als Gründungstext des US-amerikanischen Nature Writing weist Thoreaus ›Walden‹, wie Patrick Geiger gleich zu Beginn seiner Monografie notiert, „eine immense Anschlussfähigkeit für zeitgenössische Diskurse auf“ (9), wobei sich insbesondere die Amerikanistik um die Rezeption des Texts bemüht und verdient gemacht hat. Die hier besprochene Publikation untersucht diesen Klassiker der Weltliteratur im Hinblick auf seinen philosophischen Gehalt und spannt einen inhaltlichen Bogen von Thoreaus Subjektkonzeption zu seinem globalen Weltentwurf, die dialektisch zueinander in Beziehung gesetzt werden. Um diesen Ansatz theoretisch abzusichern, führt der Autor den Begriff des flüssigen bzw. fluiden Selbst ein, der sowohl die subjektphilosophische Dynamik des Ich-Erzählers in ›Walden‹ als auch seine textuelle Umrahmung durch eine omnipräsente Wassermetaphorik reflektiert. Diese nicht ganz stringente Semantik ist dem Verfasser zufolge der Komplexität des Subjektbegriffs geschuldet, der „als Chiffre bezeichnet werden muss und deswegen nie durch konkrete Bestimmungen eingeholt werden kann [...]“ (53). Das flüssige Selbst kann angesichts dieser epistemologischen Krux von Geiger daher auch nur annäherungsweise und in mehreren deskriptiven Anläufen konzeptuell umrissen werden.

Thoreaus autodiegetischer Erzähler präsentiert sich in dieser Perspektive als entgrenztes Ich, das sich, aus der globalen Kultur- und Literaturgeschichte schöpfend,

weltumspannend ausdehnt und zugleich seiner materiellen sowie historischen Beschränkungen im naturwissenschaftlich geprägten 19. Jahrhundert bewusst wird. Auf der Suche nach dem guten Leben muss das flüssige Subjekt seinen Ort mithin in einer Gesellschaft neu definieren, die sich einerseits der kapitalistischen Wirtschaftsweise und andererseits dem entfesselten naturwissenschaftlich-technischen Fortschritt verschrieben hat. Auf die moralisch-intellektuelle Entwicklung seiner Persönlichkeit bedacht, macht das marginalisierte Text-Ich in Bezug auf die gängigen Ziele und Werte seiner Landsleute dabei die für die Moderne typische Erfahrung der Entfremdung. Zur Bewältigung dieses krisenhaften Konflikts, den auch andere Zeitgenossen auszutragen haben, entwirft Thoreau kein philosophisches System, sondern gibt der Leserschaft praxeologisch fundierte Leitlinien des richtigen Handelns und Seins an die Hand, denen er folgendes Telos zugrunde legt: „I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life [...]“¹⁾

Vor dem Hintergrund dieses kühnen Selbstentwurfs bedient sich Thoreau, ausgehend von der „Verquickung fundamentalphilosophischer Fragestellungen mit der konkreten Sprachlichkeit des Alltags durch konsequent literarische Mittel“ (120), eines fragmentarischen, bisweilen aphoristisch zugespitzten Stils des Philosophierens, ohne sich explizit in eine ideengeschichtliche Tradition einzuschreiben. Gleichwohl präfiguriert sein flüssiges Denken geistesgeschichtliche Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die von Heidegger, Wittgenstein und der französischen Postmoderne, namentlich Derrida, forciert wurden. Indem sich Geiger diesem Konnex widmet, betritt er kein wissenschaftliches Neuland, sondern wandelt auf den Spuren des Philosophen Stanley Cavell, der bereits 1972 in ›The Senses of Walden‹ auf das philosophische Potenzial von ›Walden‹ hinwies und dessen Verfasser eine einschlägige Vorbildung attestierte. Seinen philosophischen Vordenker paraphrasierend, verweist Geiger in diesem Zusammenhang auf eine frappierende Parallele zwischen Kant und Thoreau, die darin besteht, dass beide „eine echte Existenz der Dinge“ (124) für möglich halten.

Gilt der Eremit aus Concord laut Cavell einerseits als kluger Kommentator des Kant'schen Skeptizismus, so lässt er andererseits Anklänge an Heideggers ›Sein und Zeit‹ erkennen, zumal er gemäß den Prämissen des flüssigen Subjekts ähnlich wie der deutsche Existenzphilosoph die „Seinsfrage zwischen Ich und Welt“ (159) stellen muss. Für die Neubewertung dessen, was als geistige und empirische Realität erkannt wird, variiert Thoreau seine Rhetorik des „philosophisch-poetischen Sprechens“ (164), das den Stil der ›Walden‹-Prosa prägt und zugleich die Wahrheit der Literatur über jene des naturwissenschaftlich-technischen Diskurses stellt, wie Geiger konstatiert. Ebenso antizipiert der fragliche Band Thesen aus Heideggers berühmtem Vortrag ›Bauen Denken Wohnen‹. Analog zu Heidegger geht es in

1) HENRY DAVID THOREAU, Walden, in: DERS., Walden. Civil Disobedience, hrsg. von SHERMAN PAUL, Cambridge, MA. 1960, S. 62.

Thoreaus Hütten-Experiment nämlich um die Interdependenz von Sein und Wohnen, zwei durchaus philosophische Praktiken, die in das für ›Walden‹ charakteristische „Skeptische Zuhausesein“ (173) münden. Daraus ergibt sich eine Daseinsform, die sich im Wesentlichen durch existenzielle Obdachlosigkeit, topophile Verwurzelung und globale Entgrenzung, Aufbruch und Rückkehr sowie die Erfahrung des Alleinseins auszeichnet.

Die prekäre Ontologie des Wohnens spiegelt sich zudem in der brüchig gewordenen sprachlichen Verfasstheit des Subjekts. In diesem Punkt ergeben sich thematische Überschneidungen mit Wittgenstein, wie Geiger in Anlehnung an Cavell ausführt, wobei Thoreau analog zum Wiener Philosophen das Problem des „Aspekts“ als Bedingung visueller Wahrnehmung und Festlegung von Bedeutung in rudimentärer Form verhandelt. Aus einer veränderten, in der Umgebung des Walden-Sees erprobten Sehweise resultiert so das Staunen über alltägliche Naturerscheinungen, die nun in einem neuen Licht erscheinen. Sowohl Thoreau als auch Wittgenstein fordern dabei die Leser pädagogisch-appellativ auf, sich der unheimlich gewordenen Signifikanz des Trivialen, die aus einem simplen Perspektivenwechsel hervorgeht, zu stellen. Gemeinsam ist Thoreau und Wittgenstein darüber hinaus ein kleinteiliges Philosophieren, das sich, so Geiger, auf der Satz- und Wortebene manifestiert. Es überrascht freilich kaum, dass diese Methode unakademisch erscheinen mag, zumal sie „eher mit Stimmungen, Einstellungen, Aspekten und Intuitionen“ (215) denn mit der Errichtung kohärenter Gedankengebäude zu tun hat. An der Schnittstelle von Literatur und Philosophie anerkennen beide zudem die Begrenztheit des subjektiven Erkenntnisvermögens, die nicht zuletzt dem sprachlich vermittelten Zugriff des Bewusstseins auf die Welt geschuldet ist.

Um der unübersehbaren politischen Dimension von Thoreau gerecht zu werden, widmet sich Geiger auch diesem Bereich, räumt allerdings ein, dass sich das subversive Renommee des Autors in erster Linie auf ›Civil Disobedience‹ gründe. Diese kleine Schrift wurde, so der Autor, einerseits von diversen Widerstandsbebewegungen gefeiert und andererseits von der US-amerikanischen Politik punktuell sehr kritisch beurteilt. Bemerkenswert erscheint ferner das sowohl von der links- als auch rechtsextremen Szene bekundete Interesse an der politischen Philosophie Thoreaus, der politisches Handeln als „Ethik des Rückzugs“ (289) begreift, ohne sich der demokratischen Freiheit, Kritik zu üben, zu entschlagen. In diesem Zusammenhang muss angemerkt werden, dass der Verfasser von ›Walden‹ diesem Credo anlässlich seiner am 30. Oktober 1859 gehaltenen Verteidigungsrede für den Abolitionisten John Brown exemplarisch Rechnung trug.

Die Fluidität des Subjekts findet laut Geiger ihren sichtbaren Niederschlag in Thoreaus Poetik, die „Gesagtes, Ungesagtes und Unsagbares“ (299) gekonnt verquickt. In diesem Modus des Schreibens würden überkommene epistemologische Sicherheiten erschüttert und durch einen transitorischen Wahrheitsbegriff substituiert. Der dadurch herbeigeführte Verlust des Selbst löse seinerseits die Suche nach einer neuen, gleichfalls flüssigen Subjektivität aus, die sich in ›Walden‹ manifestiere.

Nachdem Geiger Thoreaus poetisch-philosophischer Selbstsetzung nachge-spürt und sie diskursiv beleuchtet hat, schlägt er eine Brücke zu dem im Titel angeführten „globalen Bewusstsein“. Am Beispiel der Eisernte auf dem gefrorenen Walden-See, die von irischen Arbeitern unter amerikanischer Aufsicht durchge-führt wurde, legt der Verfasser von ›Das flüssige Selbst‹ anschaulich dar, wie die Auswirkungen globaler Migrationsbewegungen in Thoreaus mikrokosmischem Refugium spürbar werden und dessen Bewohner mit der kapitalistischen Profitlo-gik konfrontieren. Wasser als globale ökonomische Ressource fungiert in Thoreaus poetischer Prosa darüber hinaus als Element einer transkulturellen Verbindungs-linie vom Walden-See zum Ganges und ermöglicht literarische Assoziationen mit dem geistigen Erbe der Bhagavad Gita, der Veden sowie der griechischen Mytho-logie. Die inhärente Globalisierungsdynamik von Thoreaus Bericht äußert sich fer-ner in seiner kritischen Abrechnung mit den imperialen Expansionsbewegungen des 19. Jahrhunderts und darf als Appell an seine Zeitgenossen, das Innenleben statt exotischer Destinationen zu erkunden, verstanden werden.

Was lässt sich nun nach der Lektüre von ›Das flüssige Selbst‹ zusammenfassend sagen? Dem Autor ist es zweifellos gelungen, das vielfach verkannte philosophi-sche Potenzial von ›Walden‹ im Licht der Subjektphilosophie zu verorten und überzeugend herauszuarbeiten, dass „uns mit Thoreau ein gewichtiger Denker gegeben ist [...]“ (236). Es ist daher anzunehmen, dass diese neue Perspektive den hermeneutischen Horizont künftiger literaturwissenschaftlicher Studien erweitern wird. Bedauerlich ist indes der Umstand, dass diese ambitionierte Monografie zahllose sprachliche Mängel aufweist und die Autorenstimme infolge ausufernder, gelegentlich wiederholender Verwendung des gleichen Zitats bisweilen in den Hintergrund gedrängt wird. Eine Straffung hätte dem Text daher ebenso wie eine stilistische Nachbesserung gutgetan. Dass diese vermeidbaren Schwächen offenbar nicht beanstandet wurden, ist beklagenswert, stellt innerhalb der Fülle geisteswis-senschaftlicher Buchpublikationen allerdings keinen Einzelfall dar.

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang LII/2021



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

SPRACHKUNST

Beiträge zur Literaturwissenschaft

Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, von Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner.
Redaktion: Federico Italiano und Christoph Leitgeb.

International Advisory Board: Christian Begemann (München), Astrid Erll (Frankfurt/M.), Monika Fludernik (Freiburg/Br.), Herbert Grabes (Gießen), Christine Kanz (Gent), Thomas Klinkert (Freiburg/Br.), Werner von Koppenfels (München), Renate Lachmann (Konstanz), Michael Meyer (Koblenz-Landau), Ritchie Robertson (Oxford), Monika Schmitz-Emans (Bochum), Peter Schnyder (Neuchâtel), Franziska Schößler (Trier), Gustav Siebenmann (St. Gallen), Cornelia Sieber (Mainz), Marie Luise Wandruszka (Bologna).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

Anschrift Redaktion: Doz. Dr. Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vordere Zollamtstraße 3, 1030 Wien, Österreich..

Tel. + 43-1/515 81-3324 · Fax + 43-1/515 81-3311

Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at · <http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>

Erscheinungsweise: jährlich zwei Halbbände. Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare erbitten wir direkt an den Redakteur. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Sonderdrucke etc. kann nicht übernommen werden.

ISBN 978-3-7001-8997-8 (1. Halbband 2021)

ISBN 978-3-7001-9247-3 (2. Halbband 2021)

AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2022

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte ist aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt, frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.

Satz & Layout: Hermann Blume, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate kft., Budapest

<https://www.austriaca.at/0038-8483collection>

<http://verlag.oeaw.ac.at>

INHALTSVERZEICHNIS

Jahrgang LII/2021

Aufsätze

- BRITTNACHER Hans Richard (Berlin): Die gequälte männliche Seele. Grillparzers ›Das Kloster bei Sendomir‹ und das Wiener Biedermeier. 5
- CARSTENSEN Thorsten (Indianapolis): „Ganz Streben, ganz Wahrheit“. Hermann Bahrs spanisch-gotisches Bildungserlebnis. 47
- HAAG Saskia (Wien): Alles zugleich oder die Komplexität des Komödienendes. Zu Finalstrukturen bei Nestroy und Hofmannsthal. 167
- IVANOVIC Christine (Wien): Rätsel und Sprung – Erinnerungskunst nach dem Holocaust. Zwei Paradigmen der ästhetischen Theorie bei Ilse Aichinger und Helga Michie. 209
- KAUDER Theresa (Yale): Rêve je te dis. Zur Verschränkung von weiblichem und onirischem Schreiben bei Hélène Cixous. 65
- LOESCHER Jens (St. Gallen): Thermische Töne. Schwarzkörperstrahlung und Akustik bei Ehrenfest, Planck, Einstein. 93
- NEYMEYR Barbara (Klagenfurt): Die „feierliche Stiftung einer ‚neuen Sturm- und Drangperiode““. Gottfried Kellers Novelle ›Die mißbrauchten Liebesbriefe‹ als kulturkritische Satire. 135
- VAN DER STEEG Christian (Zürich): Karl Kraus und der Wien-Topos in Kunsttheorien der literarischen Moderne (1918–1933). Satire als Avantgarde bei Berthold Viertel, Leopold Liegler und Walter Benjamin. 23
- VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN HABILITATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN 81
- VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN 235

Berichte und Besprechungen

- AMANN Lars André (Tübingen): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hrsg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase. 116

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ Ingeborg (Olomouc): Václav Petrbok, Alice Stašková, Štěpán Zbytovský (Hrsgg.), Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft.	257
GÖRNER Rüdiger (London): Joanna Firaza und Małgorzata Kubisiak (Hrsgg.), Dialog der Künste. Literatur und Musik.	245
HANSEN-LÖVE Aage (Wien): Annalisa Fischer, Das Nachleben der Muse. Balzac – Henry James – Fontane.	93
IVANOVIC Christine (Wien): Sandro Zanetti, Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper.	123
LE RIDER Jacques (Paris): Marc Lacheny, Maria Piok, Sigurd Paul Scheichl, Karl Zieger (Hrsgg.), Französische Österreichbilder – Österreichische Frankreichbilder.	253
WAGNER Walter (Wien): Patrick Geiger, Das Flüssige Selbst. Henry David Thoreaus ›Walden‹ und globales Bewusstsein.	262