

László Szelestei-Nagy (Piliscsaba)

Gerhard Cornelius Driesch in Ungarn

In den Korrespondenzen ungarischer geistlicher und weltlicher Aristokraten aus den Jahren 1720 bis 1750 begegnet man oft dem Namen des Gerhard Cornelius Driesch. Driesch verkehrte, wie die Briefe bezeugen, in den Regierungskreisen Wiens und Preßburgs und kannte sich in Fragen des Schulwesens und der Wissenschaften aus. In der neuzeitlichen Ausgabe des Briefwechsels von Mátyás Bél¹ ist er mit einem Brief aus dem Jahre 1737 vertreten. Driesch schickte die Briefe, die er von Leibniz bekam, Bél zu, der sie dann an Christian Korthold weiterschickte.² Aus weiteren Briefen Béls erfährt man, daß Driesch zwischen dem in Halle studierenden János Teofil Bél und dessen Vater vermittelte, ein anderes Mal empfahl Bél eine verzierte Handschrift im Besitz von Driesch der Akademie von Sankt-Petersburg.³

Gerhard Cornelius van den Driesch wurde 1689 in Köln geboren, wo sein Vater als Stadtsektor tätig war. Bereits während seiner Jugend knüpfte er Kontakte zu zahlreichen deutschen Gelehrten, unter anderem zu August Hermann Francke und Gottfried Wilhelm Leibniz. 1719 war er als Sekretär von Damian Hugo Virmond Mitglied der kaiserlichen Gesandtschaft nach Konstantinopel, über die er einen detaillierten Bericht in Lateinisch und Deutsch drucken ließ.⁴ In Jöchers Lexikonergänzung wer-



¹ *Bél Mátyás levelezése* [Die Korrespondenz von Mátyás Bél]. Hg., mit einer Einl. u. Anm. vers. v. LÁSZLÓ SZELESTEI-N[AGY]. Budapest: Balassi, 1993 (= *Commercia litteraria eruditorum Hungariae*, 3). – Mátyás Bél (1684-1749) war von 1719 an drei Jahrzehnte lang als Pfarrer der deutschen evangelischen Gemeinde von Preßburg/Pozsony tätig. In Halle studierte er bei August Hermann Francke, dessen Unterrichtsmethoden er zuerst in Neusohl/Besztercebánya, dann in Preßburg übernahm. Im Dienste seiner Kirche verfaßte er Lehrbücher und religiöse Schriften in vier Sprachen (lateinisch, ungarisch, deutsch und slowakisch). Durch seine wissenschaftliche Tätigkeit, vor allem durch die Beschreibung des damaligen Ungarns sowie durch historische Quellenausgaben wurde er europaweit bekannt.

² Ebd., Nr. 688, 690f. – Driesch erinnerte sich am 22. Mai 1741 an ein Gedicht, daß er einst über Leibniz verfaßt hatte: „ante annos XXX. [...] adhuc Poeta adolescens de Leibnitzio cecini. Poëma ipsum impressum exstat in Exercitationibus meis Oratoriis, et Poeticis Norimbergae impressis.“ – *DrieschEpist. 11* (s. Anm. 6), fol. 257.

³ *Bél Mátyás levelezése*, nr. 809, 812.

⁴ *Historia magnae legationis Caesariae quam fortunatissimis Caroli VI. auspiciis augustum imperantis post biennalis belli confectionem suscepit [...] Damianus Hugo Virmonditius, lib. 1-5. Viennae, 1721.* – *Historische Beschreibung der letzten Gesandtschaft an den Türkischen Sultan, so Ihro Röm. Königl. Cathol. Majestät durch Herrn Damian Hugo von Virmondit verrichten lassen.* Augsburg, 1722. (Auszug von einem unbekanntem Übersetzer.) – *Historische Nachricht von der röm. kaysrerl. Groß-Botschaft nach Constantinopel, welche auf [...]*

den außerdem aus der Zeit vor der Reise nach Konstantinopel einige rhetorische und poetische Werke von Driesch mit der Bemerkung erwähnt,⁵ weitere Angaben stünden nicht zur Verfügung.

Bei der Erforschung der Beziehungen zwischen Mátyás Bél und Driesch entdeckte ich in der Széchenyi-Nationalbibliothek Entwürfe aus der Korrespondenz von Driesch⁶ sowie ein zur Drucklegung vorbereitetes Manuskript, das einen Teil dieser Entwürfe enthält.⁷ In Wien und in Ödenburg/Sopron wurde ebenfalls je ein Werk von ihm aufgelegt.⁸

1721 war er als Begleiter des Bischofs von Neutra/Nyitra, Ádám Erdődy, Mitglied der kaiserlichen Gesandtschaft nach Polen. Bis 1725 lebte er in Wien, von 1725 bis 1749 in Preßburg/Pozsony. Zwischen 1725 und 1745 war er weltlicher Sekretär⁹ des Primas und Erzbischofs von Gran/Esztergom, Imre Esterházy,¹⁰ und konnte somit als Vertrauensmann eines der höchsten Würdenträger Ungarns¹¹ das Land und seine religiösen Angelegenheiten kennenlernen sowie Kontakte zur weltlichen und geistlichen Prominenz knüpfen. 1727 heiratete er eine evangelische Witwe, deren Tochter später mit József Pongrácz verheiratet wurde.¹² Sein Bruder lebte als Zipser Domherr/Domherr von Szepes ebenfalls in Ungarn,¹³ und Driesch stand ihm stets nach Kräften bei. 1749 siedelte er mit seiner Frau in die Nähe seines Bruders, nach Georgenberg/Szepesszombat, um. Der von dort datierte Brief aus dem Jahre 1760 ist



Befehl [...] Carl des Sechsten nach glücklich vollendeten zweyjährigen Krieg, der [...] Graf Damian Hugo von Virmondt rühmlichst verrichtet. Nürnberg, 1723.

⁵ JÖCHER, CHRISTIAN GOTTLIEB: *Fortsetzung und Ergänzungen zu [...] allgemeinem Gelehrten-Lexico [...]*. Bd. 2. Leipzig, 1787. Erhalten sind von ihm: *Exercitationes oratorias*, s. *Epistolarum libri XII, Orationes et Poemata*. Wien, 1718. 8°. – *Exercitationes poeticas*, um 1719. 12°. – [Im einzelnen: *Exercitationes oratoriae continentes: Oratorum libri I, Allocutionum itidem I, Epistolarum familiarium XII, Artificialium I Dialogus, Item Comoedias [et] de Absalone tragoediam, Carmina quoque Heroica ac Epigrammata omnia*. Viennae, 1718.] Driesch behauptet, der Druck, in dessen Impressum Wien steht, sei in Nürnberg gedruckt worden.

⁶ Oct. Lat. 681/1-20. (Im weiteren: *DrieschEpist. 1-20.*) In den Konvoluten ohne Einband enthalten 825 Hefte die Briefentwürfe von Driesch aus den Jahren 1719-1760. Ein Teil von ihnen ist durch Wasserschäden unleserlich geworden. – Fol. Lat. 4025. Briefabschriften (zum Teil bruckstückhaft) von Driesch, 1726-1759.

⁷ Fol. Lat. 1649/I-IV: *Epistolarum libri IV ad [...] Philippum Ludovicum Comitem Sinzendorffium, abbatem primo Petsvariensem, Arrabonis deinceps etiam in Hungaria pontificem, Eminentissimum Sacrae demum Romanae Ecclesiae purpuratum simulque [...] S. R. I. principem ac Vratislaviae astistitem*. – Fol. Lat. 1649/V: *Epistolae ad Americum Esterházyum Strigoni Pontificem, 1726-1740*. (Im weiteren: *DrieschEpist. I-V.*)

⁸ *De Virmondiani nominis dignitate. (Oratio.)* Viennae, 1719. – *Casus Sempronium inter et Caium propter ferendos in recuperatione antiquati ac [...] debiti expensas*. Posenii, 1746.

⁹ Seine Unterschrift lautete: „G. C. van den Driesch Celsissimo Primati a Consiliis, et Secretis“.

¹⁰ Unter den Erzbischöfen von Gran/Esztergom in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählt Graf Imre Esterházy (1663-1745) zu den bedeutendsten. Ursprünglich war er Paulinermönch. Nach Studien in Rom lehrte er an den Hochschulen des Ordens, und eine Zeit lang hatte er auch das Amt des Ordensgenerals inne. Ab 1706 Bischof von Waitzen/Vác, ab 1709 Bischof von Agram/Zagreb, ab 1723 Bischof von Veszprim/Veszprém, ab 1725 Erzbischof von Gran/Esztergom und Primas von Ungarn. Vgl. SCHMITTH, NICOLAUS: *Archi-Episcopi Strigonienses [...] pars II*. Tyrnaviae, 1758, 194-217.

¹¹ „ut omnium consiliorum et arcanorum suorum deinceps voluerit esse participem, atque ea, quae Augustam Aulam concernunt, cui devotissimus est, quod nemo ignorat, per me unum tractari.“ – *DrieschEpist. 3*, fol. 185.

¹² Vgl. NAGY, IVÁN: *Magyarország családai* [Die Familien Ungarns]. Bd. 9. Pest, 1862, S. 413.

¹³ Vgl. HRADSKÝ, JOSEPHUS: *Initia, progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis, Szepesváraljae*, 1901, S. 471.

zugleich der letzte, der uns bekannt ist. Die Briefe geben uns Kundschaft sowohl über die amtlichen Tätigkeiten von Driesch als auch über sein wissenschaftliches Interesse. Er wäre gerne Bibliothekar der kaiserlichen Hofbibliothek¹⁴ und später Archivar der Preßburger Kammer geworden.¹⁵ Primas Imre Esterházy hat den zuverlässigen jungen Mann, der in seine Dienste trat, bereitwillig gefördert. Er versah ihn mit einem Empfehlungsbrief für den Posten des Archivars,¹⁶ und nach dem Tod des Freiherrn Dumontius schlug er dem Kaiser vor, Driesch den Titel eines Historicus zu schenken. Am 10. Mai 1731 wurde Driesch vom Kaiser zum Rat ernannt.¹⁷ Driesch war ein leidenschaftlicher Münzensammler. Im Jahre 1756 erwarb Lipót Nádasdy seine Sammlung für 400 Gulden. Im Zipser Komitat genoß er hohes Ansehen; den jungen Ungarn, die er dort kennenlernte, half er bereitwillig bei ihren Studien und empfahl ihnen wiederholt die Schauspiele Johann Christoph Gottscheds und die Werke Christian Gellerts.

Meines Wissens wurde der Briefwechsel von Driesch bis jetzt nur von Mária Malíková zur Dokumentierung der Preßburger Jahre des Bildhauers Georg Rafael Donner benutzt.¹⁸ Malíková behauptet von Driesch, er hätte als Wiener Hofrat die Angelegenheiten von Primas Esterházy geregelt, und Kardinal Philipp Ludwig Sinzendorff sei ein weiterer Brotherr für ihn gewesen.¹⁹ In dieser Beziehung soll hier nur eine einzige Angabe erwähnt werden: Driesch hat eindeutig Donner als den Künstler des Marmorporträts von János Pálffy genannt.²⁰

Im weiteren möchte ich noch einige Angaben zitieren, die die Situation von Driesch in Ungarn, seine Reaktionen auf die hiesigen Verhältnisse erhellen. Durch sein historisches und numismatisches Interesse wie durch seine Arbeit wurde er oft mit Geschehnissen konfrontiert, die er mit Bemerkungen kommentierte. Bei den Vorbereitungsarbeiten zur Drucklegung seiner Korrespondenz charakterisierte er verschiedene ungarische Hofräte, Bischöfe, Beamte und Ereignisse.



¹⁴ Er wandte sich an den Freiherrn Imbsen, den Grafen Bartenstein und Bernhard Pez (*DrieschEpist.* 2, fol. 107f.), über Philipp Ludwig Sinzendorff an dessen Vater sowie an Hofrat Mannagetta um Förderung (*DrieschEpist.* I, nr. 2).

¹⁵ Er ersuchte den Hofrat Mannagetta um Förderung (*DrieschEpist.* 2, fol. 224). Vgl. außerdem: *DrieschEpist.* I, nr. 13-28).

¹⁶ 1732 wandte sich Driesch an den Kaiser „pro munere consiliarii, apud Aerarium Pisonii vacante“. Das Schicksal seines Antrags beschrieb er selbst in der Notiz dazu (*DrieschEpist.* II, fol. 3-11).

¹⁷ Der Text der Ernennung: *DrieschEpist.* II, fol. 8.

¹⁸ MALÍKOVÁ, MÁRIA: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. [Bratislava]: Pallas, 1993, S. 15, 25-27, 29, 33, 37, 54.

¹⁹ Ebd., S. 15 u. 26.

²⁰ Das Porträt Pálffys wird aufgrund der Forschungen von MÁRIA AGGHÁZY (*Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Preßburg*. – In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1954, S. 65-80) Donner zugeschrieben. Der diesbezügliche Text aus dem Brief vom 6. November 1738 an den Kardinal Philipp Ludwig Sinzendorff: „Haud scio an unquam ad Te, Pontifex Eminentissime, dedderim: Curari modo, Primatis, Heri Mei, jussu, atque impensis, per Donnerum Sculptorem, arte sua notissimum, effigiem Castris Praefecti [Johannis Pálffy], ex albo marmore, seu alabastro, quae Huic ab Illo donabitur in gratiarum actionem, propter susceptos ab se in ista Quinquagenalium Sacerdotii celebritate labores. In Sacello, quod in Praedio suo XII. ab Vrbe lapidem posito, Király-falva nominato, exstructum cernitur, eadem inseretur parieti, ex opposito arae ut prostet ibidem ad memoriam posteris temporis sempiternam.“ – *DrieschEpist.* III, nr. 209, fol. 189.

Daß der Zugang zu den von den ungarischen Ständen als bedeutend eingeschätzten historischen Quellen nicht so einfach war, konnte er persönlich erleben. Im Januar 1730 berichtete er Hofrat Mannagetta, der Widerstand eines hohen Bischofs sei der Grund dafür gewesen, daß er von der Fortsetzung der ungarischen Chronik von Miklós Istvánffy²¹ absehen mußte. Bei der Drucklegung des Briefes enthüllt er die Person, die ihn daran hinderte: Es sei der Bischof von Eger, György Erdődy [!], gewesen.²² Die Kontroversen zwischen den Familien Esterházy und Erdődy tauchen in den Briefen des von Primas Esterházy angestellten Driesch auch an anderen Stellen auf. 1732 hinderte ihn der dem Primas Esterházy feindlich gesinnte György Erdődy als Vorsitzender der Kammer daran, die Stelle des Archivars bei der Kammer zu erhalten.²³ Neben seiner deutschen Abstammung trug womöglich auch die für Driesch kennzeichnende religiöse Toleranz dazu bei, daß ein anderer die Stelle erhielt. In den Entwürfen des Lutheraners Mátyás Bél hat Driesch bereits 1722 die Begabung zu großen Werken erkannt. Dem kaiserlichen Rat Johann Georg Mannagetta pries er die landeskundlichen Arbeiten Béls als förderungswert und schrieb ihm, es gebe vielleicht niemanden in Ungarn, den man mit ihm vergleichen könne.²⁴ Nach seiner Umsiedlung in die Zips/Szepesség knüpfte er zu mehreren evangelischen Pfarrern nähere Beziehungen. Den später berühmt gewordenen Sohn des Kirchdorfer/Szepesváraljaer Pfarrers Sámuel Czirbesz, András Jónás Czirbesz, förderte er in seinen Studien. Als dieser auf Studienreise ging, hoffte er, die Rede, die Grossius am Grab des evangelischen Pfarrers von Zipserbela/Szepesbéla, Márton Krausz, hielt und auf die er selbst Katholiker aufmerksam machte, durch die Vermittlung des jungen Peregrinanten drucken lassen zu können.²⁵

In Begleitung des Primas nahm er oft an Schultheateraufführungen und anderen protokollarischen Ereignissen teil. 1737 war er bei der Aufführung der Tyrnauer/Nagyszombater Jesuiten anwesend. Darüber berichtete er Kardinal Sinzendorff ausführlich, und als er fast zwei Jahrzehnte später diesen Brief zum Druck vorbereitete, fügte er die Bemerkung hinzu, die dort besichtigten Aufführungen hätten alle der Einheit von Ort und Zeit entbehrt.²⁶



²¹ *Historiarum de rebus Ungaricis XXXIV. Coloniae Agrippinae, 1622.* Die Fortsetzung wurde vom Jesuiten János Ketteler bis 1718 ausgeführt (gedruckt 1758 in Wien).

²² „Germanis infensus, osor alias semper magnus Primatis, nunc etiam Cardinalis [!] effectus.“ – *DrieschEpist. I*, nr. 30. In der Bemerkung steht der Name „György Erdődy.“ Vermutlich handelt es sich um Gábor Erdődy, aber die Bezeichnung als Kardinal ist selbst in diesem Fall ein Irrtum.

²³ In der Notiz zum Antrag schreibt er über den Präsidenten der Kammer, György Erdődy: „nemini, quam suae Gentis Provincialibus ex animo, et sincere adficeretur, minime mihi favebat.“ – *DrieschEpist. II*, fol. 7. – Erdődy setzte sich für Ádám Rajcsány ein.

²⁴ „Inveni nuper ibidem Pisonii Matthiam Belium Lutherianae quidem sectae, sed virum cui forte Hungaria tota omnibus elegantioribus, altioribusque studiis non habet alium similem. Meditatur is opus ad illustrandam patriam suam, cui par nihil adhuc orbis vidit in eo genere. Prodromum, sive conspectum totius operis distributum jam in libros, et capita solum evolvi, stupui eruditionem, ordinem, iudicium.“ – *DrieschEpist. I*, fol. 168f.

²⁵ *DrieschEpist. 16*, fol. 104, 174 u. 177.

²⁶ „Quamdiu in his regionibus moror, quod XX. tamen annorum excedit spatium, nunquam a Societatis Iesu Patribus vidi, aut legi κομωδίαν, vel τραγωδίαν ex omni parte ad artis regulas compositam, in qua unitas loci, ac temporis, ceteraque a Veteribus requisita, invenirentur. Quae tamen omnia in Theatralibus Lusibus, ab Aula Caesarea in scenam productis, accuratissime observata notavi.“ – *DrieschEpist. III*, nr. 137 (fol. 126).

Die zweite Generation der nach Ungarn umgesiedelten deutschen Intellektuellen bezeichnete sich bereits meist als „Hungarus“. Driesch verbrachte nahezu vier Jahrzehnte in Ungarn, ohne direkte Nachkommen zu haben. Als er nach Ungarn kam, sprach er noch oft und stolz davon, daß er Deutscher sei,²⁷ und er eignete sich auch später weder das Ungarische noch das Slowakische an,²⁸ da er in ein Land kam, wo fast alles auf Lateinisch geschah.²⁹ In offiziellen und wissenschaftlichen Angelegenheiten benutzte er meist das Lateinische, manchmal auch das Deutsche. Deutsche Intellektuelle, die nach Wien oder Preßburg reisten, kamen oft mit Driesch zusammen. Als die Brüder Schöpflin aus Straßburg (Johann Daniel und Johann Friedrich) im Sommer 1738 Preßburg besuchten, trafen sie auch Driesch. Nach der Begegnung entfaltete sich ein langjähriger Briefwechsel zwischen ihnen. Driesch leitete die Briefe junger Peregrinanten Lutheraner bereitwillig weiter und versah sie gerne mit Empfehlungsbriefen. Er verkehrte mit einer Reihe von einflußreichen Hofräten (mit Johann Georg Mannagetta, Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorff, Bernhard Heinrich Germeten, Pius Nikolaus Garelli, später mit Gerard van Swieten und seiner Umgebung). Während seiner Preßburger Tätigkeit als Sekretär lernte er die jüngere Generation ungarischer Geistlicher und Aristokraten (z. B. Ferenc Barkóczy, György Klimó, Márton Bíró Padányi, Antal Klobusiczky, Kristóf Festetics, Lipót Nádasdy und Pál Balassa) kennen. Seine musikalischen Beziehungen, die nachher von Ferenc Barkóczy und seinem Chorherren, György Richwaldszky, ausgebeutet wurden, stammen ebenfalls aus der Umgebung von Imre Esterházy.³⁰



²⁷ Zum Beispiel: „Germanismum haud plane etiam negligendum, sed illius rationem quoque aliquam, neque parvam habendam putarem, ut mentio illius excolendi fieri omnino debuisset. Ridemur propterea ab aliis, Saxonibus praesertim, quod is nobis contemnatur quasi nihil in eo positum judicaremus cum tamen lingua haec nobis vernacula sit, ut merito illius potioem, quam omnium aliarum rationem habere nos oporteret.“ – *DrieschEpist.* 2, fol. 220: *Ad Mannagettam Relatorem*, 1727; „Germanus homo sum, et Germanis didici moribus vivere et quodlibet dici de me potius feram, quam in similibus accuratus non haberi.“ – *DrieschEpist.* 3, fol. 72: *Ad Agentem Romanum*, 1728.

²⁸ Dem bereitwillig geförderten Schwiegersohn, József Pongrácz, schreibt er, er könne dem verwandten Grafen Szentiványi nicht schreiben, „cum nec Slavonice sciam, nec Hungarice, quas tantum linguas calleret, ac loquitur.“ – *DrieschEpist.* 16, fol. 63.

²⁹ 1721 schrieb er noch aus Wien: „in ea provincia, ubi Latine plurima ac fere omnia aguntur.“ – *DrieschEpist.* 1, fol. 78.

³⁰ *DrieschEpist.* 16, fol. 360 (Er hat das Oratorium gefunden, das zur goldenen Messe von Imre Esterházy in Venedig gedruckt wurde: „si placeret Excellentissimo a Musicis describi Vestris faceres, et, si satis usi eodem hi forent, ad me remitteres.“ – 1756), fol. 397 („Haud scio, an versuum quoddam genus inaequalium – quod una Gallis voce Madrigal nominatur – videris, ab eodem Fuchsa, Tribuni Locumtenente, in postremam de metis Panonum cum incolis oppidorum XIII controversiam, compositionemque factum. Quod si Te scripta istiusmodi delectant, ut possunt, nec succissivis pigeat illa horis, quom nactus aliquid otii fueris, inspicere, dabo certe operam, ut memoratum superius Madrigal, ad Te, Praesul Dignissime, quam celeberrime proferatur.“ – 1757); *DrieschEpist.* 17, fol. 22 („ut Musicam, quam duos ante annos propemodum a Kratzero Fratris hic me invicem gerente, in Collegio Scepusie nsi [...] alias declarasti, vel ad Germanum meum occasione data vel ad me remittas.“ – 1757).

In Georgenberg/Szepesszombat ging er daran, seine Korrespondenzen mit Kardinal Philipp Ludwig Sinzendorff und mit Imre Esterházy zur Drucklegung vorzubereiten.³¹ Er verfaßte Briefe, um die Anmerkungen zu ergänzen, die Druckerlaubnis zu besorgen und dem Vorhaben Förderer zu gewinnen.³² Er wollte die 1718 begonnene Herausgabe seines Briefwechsels fortführen.³³ Teile seiner Korrespondenz hatte er bereits früher redigiert, es wurde jedoch nur der erste Band gedruckt. Die Herausgabe des zweiten Bandes, für den er Leipzig als Druckort vorsah, wurde auch von Mátyás Bél gefördert,³⁴ zugleich ermutigte dieser ihn, den dritten Band zusammenzustellen.³⁵ Im September 1737 schickte Driesch Bél die Originale seiner von Leibniz erhaltenen Briefe zu. Im Begleitbrief dazu schrieb er, drei weitere Briefe von Leibniz, die sich auf ihn beziehen, seien im 5., in Wien gedruckten (?) Band seiner Korrespondenz enthalten. Aus seinem Briefwechsel mit Driesch hat Bél nur diesen einen Brief in seine auf uns gekommene Briefsammlung kopiert.³⁶ 1756 war Driesch erneut der



³¹ Von 1128 Briefen sind ca. 400 an Sinzendorff gerichtet.

³² 1751: An János Szászky Tomka (*DrieschEpist.* 16, fol. 100); 1753: an Jakob Sigmund Baumgarten und Antal Klobusiczky (ebd., fol. 178 u. 180); 1755: an Kardinal Angelus Maria Quirini (ebd., fol. 243) und an den Wiener Erzbischof Trautsohn (ebd., fol. 246).

³³ In seinem Brief an Antal Klobusiczky schreibt er unter anderem: „commercium alui epistolarum, quarum pars magna XXXVI abhinc modo annis impressa conspicitur, ac manibus etiamnum teritur aliorum. Ex quibus si nunc alium, hunc sane fructum tuli, ut responderetur mihi.“ – *DrieschEpist.* 16, fol. 198.

³⁴ Der erste Band ist bei JÖCHER aufgeführt (*Epistolarum libri XII*, s. Anm. 5). Der Redigierungsprozeß des zweiten Bandes läßt sich aufgrund des Briefwechsels ebenfalls rekonstruieren, wengleich die Angaben einander oft widersprechen. Im Februar 1722 schreibt Driesch Bernard Pez, seine Briefe würden im zweiten Band in hoher Zahl, obwohl unter Auslassung einiger, gedruckt werden. 1725 bittet er Joseph Knorr um die Zurücksendung des Epistolariums. – *DrieschEpist.* 1, fol. 145; ebd., 2, fol. 53.

³⁵ *DrieschEpist.* 2, fol. 74 u. 89.

³⁶ *Epistolarum familiarium Matthiae Belii, collectio ab anno 1735 ad annum 1746*. Aufbewahrt in der Manuskriptabteilung der Budapester Ráday-Sammlung [Ráday Gyűjtemény Kézirattára], K. O. 398, nr. 49. Als ich die Korrespondenz von Mátyás Bél redigierte (s. Anm. 1), vermutete ich Wien als Entstehungsort des Briefes. Aus dem Entwurf von Driesch (*DrieschEpist.* 8, fol. 345) geht eindeutig hervor, daß er in Preßburg verfaßt wurde. Im Entwurf heißt es über die auf Driesch bezogenen Briefe: „quae [...] in epistolis meis, Viennae impressis, leguntur“; die Wörter „Viennae impressis“ fehlen in der Abschrift Béls. Nach der Ausgabe der Korrespondenz von Driesch (1718) wurde keiner der von Driesch redigierten Bände gedruckt. (Die Stellen in der Korrespondenz von Driesch mit Bezügen auf Bél möchte ich im geplanten Nachtragband der Korrespondenz von Mátyás Bél veröffentlichen.)

³⁷ „Wielandus iterato heri nunciat: Scriptum sibi Vindobona: reperiri quempiam, qui commercium epistolare meum cum Ecclesiae Purpurato Principe multis annis habitum, velit alicubi prelo subicere, utrum in Imperio, vel alibi, non adjicit, cumque id ipsum a duobus plus minus mensibus jam semel ad me perscripserit, atque tunc ei responderim, ut in hoc labore, quo nomen intelligat, quis ille sit, qui ad hoc se nunc minime rogatus offerat, et quo tandem loco istas cogitet epistolas publici juris facere, ac typos vulgare?“ – Brief an Gergely Horváth, Mai 1756: *DrieschEpist.* 16, fol. 346.

„Priorum Literarum mearum, de quibus hic in principio fit mentio, pars bene magna jam inde ante duos annos, et quadraginta, publicis vulgata typis Norimbergae fuit, ubi, apud Augustini Laurentii Eckebrechti heredes etiamnum prostat venalis.

Societas Eruditorum Hallensis postea, eodem adhuc Anno nimirum Decimum, et octavo, suum aequae iudicium de illis praelo subiecit, perque τυπον juris publici fecit, ut universorum exinde manibus tereretur. Id mihi nequitiam dedecori cessit.

Hoffnung, sein Briefwechsel mit Kardinal Sinzendorff könnte gedruckt werden.³⁷ Im Manuskript wurden bereits die Anweisungen für die Drucker zusammengestellt, zum Auflegen jedoch ist es nicht mehr gekommen, und das fertige Manuskript wurde zum großen Nachteil der ungarischen Kulturgeschichte auch von der Forschung nie ausgewertet.³⁸



Pars altera modicum post idem inchoata tempus, anno videlicet insequente, Nono supra Decimo, plane absoluta, praeter pauca nonnulla, quae post meum a Sarmatis, et Oriente, reditum, locis inserta variis, per vices fuerunt, adservata, et custodita tam diu meas inter lucubrationes alias jacuit, quo ad usque ante V plus minus annos, Mense Junio ineunte, prius postremum illud bellum exitiale, Borussicum, aulam Saxoniam universam, imprimisque Lipsiam, Nobilissimum Germaniae totius emporium, devastaret penitus et exhauriret; Jahnio, cuidam e praecipuis Lipsiensibus, τυπογραφοις, tunc existenti Vindobonae, meo credita jussu est, ut aliquando denique post octo et plura lustra orbi literato exhiberetur. Haec inquam jacet adhuc ibidem, quidque factum ea, vel futurum sit, ignoro, nec sciam, donec redonata, quam cuncti suspiramus, pace, feliciora denuo tempora nobis illuxerint. Exemplum vero illius, quod sum Librario in mandatis Lipsiensi, tunc iterum, pro Nundinis, Vindobonam perrecturo, daturus, prelo semel finito, atque relicto, Pisonem ad Te continuo deferetur. Ut inspicere demum, et legere Tute queas, quod initio meae praefatus epistolae fui.“ – Brief an Pál Balassa, Mai 1760: *DrieschEpist.* 17, fol. 203.

³⁸ Über diesen Briefwechsel sind zwei Aufsätze des Verfassers in Vorbereitung (*Gerhard Cornelius Driesch und Mátyás Bél, Die Rolle Wiens in den Beziehungen von Mátyás Bél*).

Wolfgang Milde (Wolfenbüttel)

Zu Lessings Wolfenbütteler Bibliothekariat:

Ein Bücherbestellschein in Budapest

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Dichter, Gelehrter, Kritiker, wirkte vom 7. Mai 1770 bis zu seinem Tod am 15. Februar 1781 als Bibliothekar an der Bibliothek zu Wolfenbüttel, die damals Fürstliche oder Herzogliche Bibliothek genannt wurde und seit 1927 Herzog August Bibliothek heißt, benannt nach ihrem zweiten Gründer und größten Sammler Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg (1579-1666). In den knapp elf Jahren hat Lessing viel für die ihm anvertraute Büchersammlung getan: Er hat Bücher erworben, hat wichtige Quellen in seinem Periodikum *Zur Geschichte und Litteratur: Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel* (1773-1781) veröffentlicht und dadurch erschlossen und hat schließlich die Benutzung gefördert, wie die Ausleihzahlen belegen, denn durchschnittlich 475 Bücherentleihungen pro Jahr (insgesamt mehr als 5230 in seinen elf Jahren) lassen sich nachweisen, mehr als sonst in Wolfenbüttel im 18. Jahrhundert.¹

Außerdem hat Lessing für die nach Herzog Augusts Tod als Einzelstücke und geschlossene private Sammlungen in die Bibliothek gelangten Bücher eine eigene systematische Aufstellung vorgenommen bzw. vornehmen wollen, sehr wahrscheinlich um diese Neuzugänge in einem besonderen Katalog zu verzeichnen. Er brachte diese selbstgestellte große Aufgabe nicht zu Ende, der Bücher waren zu viele (ca. 100 000) und seine Zeit war zu kurz.² Die Nachwelt wußte ihm keinen Dank dafür; seine bibliothekarischen Nachfolger bezichtigten ihn der Unordnung, die er hinterlassen hätte (statt von „Umordnung“ zu sprechen).³ Er war damit auch seiner Zeit voraus, denn diese Neuaufstellung wurde von seinen späteren Nachfolgern in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts tatsächlich durchgeführt.

Doch es gab für Lessing in Wolfenbüttel auch unerquickliche Zeiten; sein Bruder Karl Gotthelf attestiert ihm „hypochondrischen Unmuth“.⁴ Aber es war nicht nur das.



¹ MILDE, WOLFGANG: *Studien zu Lessings Bibliothekariat in Wolfenbüttel (1770-1781): Bücherausleihe und Büchererwerbung*. – In: *Lessing Yearbook* 1 (1969), S. 99-125, bes. S. 107-115.

² SCHNEIDER, HEINRICH: *Neue Beiträge zur Geschichte der Bibliotheca Augusta zu Wolfenbüttel: 1. Aus Lessings bibliothekarischer Arbeit*. – In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 40 (1923), S. 185-197; in veränderter Fassung wieder abgedruckt in: SCHNEIDER, HEINRICH: *Lessing: Zwölf biographische Studien*. Bern, 1950; München, 1951, S. 74-93.

³ MILDE (wie Anm. 1), S. 103-105.

⁴ LESSING, K. G.: *Gotthold Ephraim Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen litterarischen Nachlasse. 1. Theil*. Berlin, 1793, S. 334.

Schicksalsschläge wie der Tod der geliebten Frau und des gerade geborenen Sohnes suchten ihn heim; gegen Ende seines Lebens quälten ihn Krankheit und vor allem die aufreibenden Auseinandersetzungen mit seinem Dienstherrn, Herzog Karl I. zu Braunschweig und Lüneburg, sowie mit dessen Behörden wegen der *Duldung der Deisten: Fragment eines Ungenannten* von Hermann Samuel Reimarus, ein zeitgenössisches Werk, das er anonym in seinem Periodikum veröffentlicht hatte.⁵ Theologenschaft und Staat fühlten sich angegriffen. Am Schluß dieser Streitigkeiten sollte *Nathan der Weise* entstehen (1779).

Am Anfang war alles noch anders: Der Herzog war mit ihm vollauf zufrieden, und auch der Vater Johann Gottfried Lessing in Kamenz konnte zufrieden sein. Am 27. Juli 1770 schrieb der Sohn an ihn voller Freude: „Die Stelle selbst ist so, als ob sie von je her für mich gemacht wäre [...]. Sie ist auch einträglich genug, daß ich gemächlich davon leben kann“.⁶ Auch öffentlich hat sich Lessing positiv über Wolfenbüttel geäußert: „Ich bin sehr glücklich, daß ich hier Bibliothekar bin, und an keinem andern Orte“.⁷ Doch stand „Unmut“ stets zur Seite: Schulden begleiteten ihn, seiner späteren Ehefrau Eva bekannte er: „Mir aber ist itzt nicht selten das ganze Leben so ekel – so ekel!“⁸ – ein oft zitierter, jedoch nicht immer richtig interpretierter Satz.

Über die Büchererwerbungen in Wolfenbüttel im 18. und 19. Jahrhundert gibt Auskunft eine statistische Übersicht von 1704–1867 im Anhang in Otto von Heinemanns *Geschichte der Wolfenbütteler Bibliothek*.⁹ Aus dieser Statistik, unterteilt in Geschenke, Käufe und unberechnete Lieferungen der in der Universitätsstadt Helmstedt gedruckten Bücher, geht hervor, daß in keinem anderen Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts so viele Bücher durch Kauf erworben wurden wie in den elf Jahren unter Lessings Leitung. Besonders viele sind für 1777 eingetragen: 544. Dies resultiert aus Lessings Reise nach Italien 1775 als Begleiter des braunschweigischen Prinzen Leopold. Aus Italien und von anderen Reisen trafen 1777 zwei Transporte mit Büchern in Wolfenbüttel ein; sie enthielten vor allem literarische und kunsthistorische Werke.¹⁰

Nachweisbar sind die italienischen wie auch andere Büchererwerbungen aus Lessings Amtszeit vorwiegend im Zugangsbuch der Bibliothek, dem bis heute erhaltenen *Akzessionsbuch*.¹¹ Hier ist auch die Herkunft der Bücher vermerkt. Daneben stellt eine wichtige Quelle der Briefwechsel Lessings dar,¹² beispielsweise der mit Johann



⁵ Veröffentlicht in: *Zur Geschichte und Litteratur: Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel [...] von Gotthold Ephraim Lessing. Dritter Beytrag 1774 und Vierter Beytrag 1777.*

⁶ *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften.* Hg. v. Karl Lachmann. 3. Aufl., bes. durch Franz Muncker, Bd. 17, Nr. 266 (im folgenden abgekürzt: LM).

⁷ LM Bd. 13, S. 177.

⁸ LM Bd. 18, Nr. 365.

⁹ HEINEMANN, OTTO VON: *Die Herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1550-1893.* 2. Aufl. Wolfenbüttel, 1894, S. 287-290.

¹⁰ Zusammenfassend dazu: *Eine Reise der Aufklärung: Lessing in Italien 1775.* Hg. v. Lea Ritter Santini. 2 Bde. Berlin 1993 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 70), bes. Bd. 2, S. 665-669 u. 675-851: *Katalog der in Italien erworbenen Bücher.*

¹¹ Bibliotheksarchiv der Herzog August Bibliothek: BA I, 1102 (enthält die Erwerbungen von 1761-1857/58; auf S. 80-130 die Erwerbungen aus der Zeit von Lessings Wolfenbütteler Bibliothekariat, eingetragen von dem Bibliothekssekretär Karl Johann Anton von Cichin (Dienstzeit: 1758-1793).

¹² LM Bde. 17-21.

Joachim Eschenburg (1743-1820), Literarhistoriker und Professor am hochschulähnlichen Collegium Carolinum in Braunschweig, seit 1782 dort auch Bibliothekar.¹³ Immer wieder ist in diesem freundschaftlichen Briefwechsel von Büchern und Bücheranschaffungen (für Lessing wie für die Wolfenbütteler Bibliothek) die Rede, sowohl an seinem Anfang (19. 9. 1770)¹⁴ als auch noch an seinem Ende (9. 11. 1780).¹⁵

Als Ergänzung zu diesen Nachweisen könnten Bücherbestellscheine mit Lessings Namenszug dienen, die bisher kaum beachtet wurden. Vier davon sind bekannt; sie befinden sich heute in vier verschiedenen Orten:

1) Ein Blatt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Lessing-Sammlung Nr. 51; abgedruckt LM Bd. 18, S. VI (ungenau), LM Bd. 22, 1 S. 10 Nr. 6 (genau)¹⁶):

*Scheidemantels Staatsrecht nach der
Vernunft u.s.w. (Jena)
ist f. die Bibliothek zu verschreiben.
15 März 71. Leßing*

Es handelt sich um: *Heinrich Gottfried Scheidemantel, Das Staatsrecht nach der Vernunft und den Sitten der vornehmsten Völker betrachtet. 3 Bde. Jena 1770-1773. 8°* (Signatur der Herzog August Bibliothek: O 318 a-c. 8° Helmst).

2) Ein Blatt in Tartu (Dorpat), Tartu Riikliku Ülikooli Teaduslik Raamatukogu (Wissenschaftliche Bibliothek der Universität Tartu) (Sch[ardius] 1701a; bisher ungedruckt):

*Heß' freymüthige Bedenken
über Staatssachen
ist f. die Bibliothek zu verschreiben.
8. März 77. Leßing.*

Es handelt sich um: *Ludwig von Hess, Des Herrn Regierungsraths Ludwig von Hess Freymüthige Gedanken über Staatssachen. Hamburg 1775, XVI, 492 S. 8°* (Signatur der Herzog August Bibliothek: Sf 95).

3) Ein Blatt in Wien, Galerie/Antiquariat Wolfdietrich Hassfurther (Auktion Wien 16.12.1978 und Auktion Wien 29.10.1993; abgedruckt Katalog Hassfurther 1978 Nr. 1594 und Katalog Hassfurther 1993 Nr. 190 (in beiden Katalogen ungenau):

*Cilanos Abhandlung der röm.
Alterthümer
ist f. die Bibliothek zu verschreiben.
18. Dez. 76. Leßing.*



¹³ Über ihn: MEYEN, FRITZ: *Johann Joachim Eschenburg 1743-1820 [...] Kurzer Abriß seines Lebens und Schaffens nebst Bibliographie*. Braunschweig, 1957 (= Braunschweiger Werkstücke, 20).

¹⁴ LM Bd. 17, Nr. 334. Dazu: MILDE, WOLFGANG: *Das genaue Datum des Briefes von Lessing an Johann Joachim Eschenburg* LM 17, Nr. 334. – In: *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 2 (1975), S. 324-327.

¹⁵ LM Bd. 18, Nr. 695.

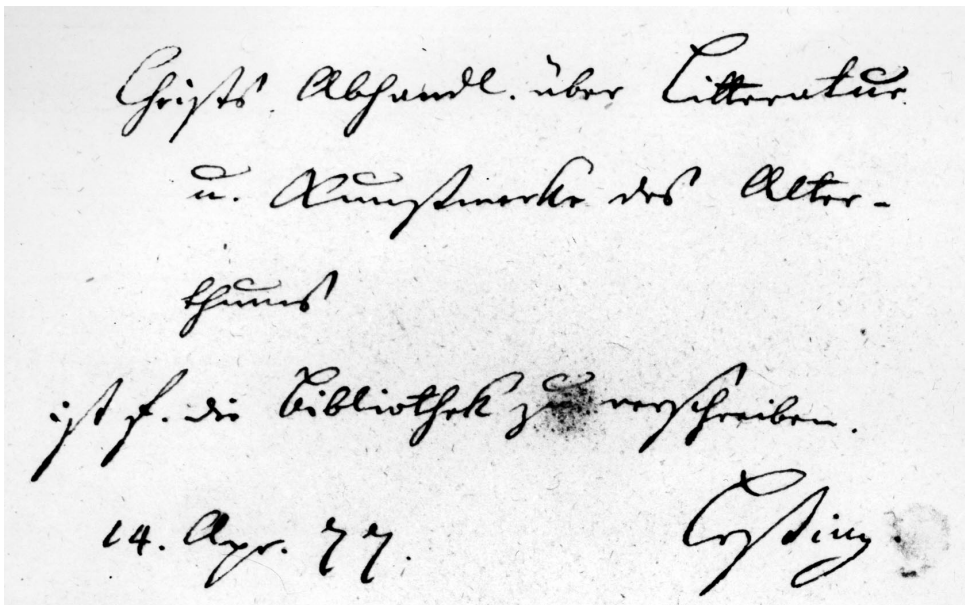
¹⁶ Vgl. MILDE, WOLFGANG: *Gesamtverzeichnis der Lessing-Handschriften*. Bd. 1. Heidelberg, 1982 (= Bibliothek der Aufklärung, 2), S. 187f.

Es handelt sich um: *Georg Christian Maternus von Cilano, Ausführliche Abhandlung der römischen Alterthümer. In Ordnung gebracht und herausgegeben von Georg Christian Adler. 4 Bde. Leipzig; Hamburg 1775-1776. 8°* (Signatur der Herzog August Bibliothek: Gg 54).

4) Das vierte Blatt der erhaltenen Bücherbestellscheine wird in Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest) aufbewahrt (Nr. 41 [alte Nummer]; bisher ungedruckt):

*Christ's Abhandl. über Litteratur
u. Kunstwerke des Alter-
thums
ist f. die Bibliothek zu verschreiben.
14. Apr. 77. Leßing.*

Es handelt sich um: *Johann Friderich Christ, ehemaligen öffentlichen Lehrers der Dichtkunst auf der Universität zu Leipzig, Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke vornemlich des Alterthums. Durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von Johann Karl Zeune. Leipzig 1776. 358 S. 8°* (Signatur der Herzog August Bibliothek: Ud 18).



Bücherbestellschein (14. April 1777) mit Lessings Namen (Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest)

Johann Friedrich Christ (1700-1776), aus Coburg stammend, Professor in Leipzig, war Archäologe, Literaturkenner, Kunstsammler und als Liebhaber auch Kupferstecher. Lessing hatte bei ihm als Student gehört und behielt zeitlebens eine Hochschätzung für ihn. In seinen *Collectanea* erwähnt er kurz seine Vorlesungen über Literatur.¹⁷

Es ist daher sehr verständlich, daß er das gerade erschienene (und für den Druck zubereitete) Werk seines akademischen Lehrers über antike Literatur und Kunst so bald wie möglich nach dem Erscheinen in seine Bibliothek einstellen wollte.

Der Bücherbestellschein (5 Zeilen; 19,2 [19,3] x 10,3 [10,5] cm) befand sich in der Sammlung Csillag, die 1978 von der Széchényi-Nationalbibliothek angekauft wurde (Signatur der Sammlung: F 290). Über frühere Provenienzen läßt sich nicht allzu viel sagen: Der Bestellschein wurde ca. 1887 angeboten von der Autographenhandlung J. A. Stargardt in Berlin (Katalog 168, Nr. 340), 1922 von der Autographenhandlung K. E. Henrici in Berlin (Katalog LXXV, Nr. 695). Ob er sich vorher in der Lessing-Sammlung von Emil Kuh (1828-1876) bzw. in der des Regierungsrates Dr. Paul R. Kuh, Wien, befunden hatte, ist unsicher.

Es ist auffällig, daß sämtliche vier Bücherbestellscheine nach demselben Schema abgefaßt sind: Vier bzw. fünf Zeilen mit fester Hand geschrieben, jeweils ohne Vornamen des Autors, mit abgekürztem Titel und mit der stets identischen formelhaften Wendung „ist f. die Bibliothek zu verschreiben“. Dazu jeweils in der letzten Zeile links das Datum (ohne Jahrhundertziffer) und rechts der Name „Leßing“. Auch die Aufteilung der einzelnen Wörter in den Buchtiteln entspricht sich weitgehend.

Vielleicht sind diese Scheine kleine Bausteine im Mosaik der bibliothekarischen Tätigkeit Lessings – vielleicht auch nicht.¹⁸ In erster Linie jedoch sind es Aktenstücke und Äußerungen in seinen Schriften und Korrespondenzen, die offen legen, wie Lessing als Vertreter der Aufklärung sein bibliothekarisches Amt verstand: Bücher müssen erworben, geordnet, verzeichnet und vor allem auch ausgeliehen werden, denn „Alles was in unserer Bibliothek ist, steht jedem zu Dienste, der es brauchen kann“.¹⁹ Und weitergehend:

Was Einmal gedruckt ist, gehört der ganzen Welt auf ewige Zeiten. Niemand hat das Recht, es zu vertilgen. Wenn er es thut, beleidiget er die Welt unendlich mehr, als sie der Verfasser des vertilgten Buches, von welcher Art es auch immer sey, kann beleidiget haben. Er stürzt sie vorsetzlich in Ungewißheit und Zweifel; er beraubt sie des einzigen Mittels, selbst zu sehen, selbst zu urtheilen; er verlangt [...], daß sie ihm blindlings glauben [...] soll.²⁰



¹⁷ LM Bd. 15, S. 182.

¹⁸ Zu dem Blatt in der Universitätsbibliothek Tartu (8. März 1777) gehört ein Schutzumschlag, auf dem der frühere Besitzer des Blattes F. L. Schardius (1795-1855), Archivar der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg und Autographensammler, folgendes eigenhändig vermerkt hat: „Dieses Autograph ist sehr verdächtig, verfälscht ohne Zweifel.“ Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen Schardius zu dieser Annahme gelangt ist. Es hat allerdings den Anschein, daß seiner Bemerkung eine gewisse Wahrscheinlichkeit zukommt. Es bleibt abzuwarten, welche Erkenntnisse weitere Untersuchungen erbringen.

¹⁹ LM Bd. 17, Nr. 329 (Brief an Johann Georg Büsch, der Lessing nach der Wolfenbütteler Bibliotheksordnung gefragt hatte).

²⁰ LM Bd. 11, S. 397 (Lessing in der Abhandlung *Die Nachtigall* im 1. Beitrag in *Zur Geschichte und Litteratur: Aus den Schätzen* [...], 1773, in der es sich um ein Buch genannt „Nachtigal“ handelt, „darinnen die Judicia und Gerichte mit Schmehworten hart angegriffen worden“, so daß es der Scharfrichter 1567 in Leipzig öffentlich verbrannt hatte).

Melbourne, im April 2001

Lieber Professor Vizkelely, liebster Bandi,

viele herzliche Glückwünsche und eine ganz große Bitte um Vergebung! Leider waren bei mir die vergangenen Monate von Alterssorgen und Alterskrankheiten belastet – ans Arbeiten war kaum zu denken. Trotzdem wollte ich es mir nicht nehmen lassen, unter den Gratulanten zu Deinem siebzigsten Geburtstag zu erscheinen. So fand ich unter meinen nie veröffentlichten Manuskripten einen vor zehn Jahren gehaltenen Vortrag über das Sprachpatent Josephs II. Das Thema fällt, wie ich aus vielen Gesprächen mit Dir weiß, auch in Deinen Interessenkreis. Die Problematik der Widersprüche der Aufklärung ist für uns beide bis heute hoch relevant geblieben; ich muß mich vielmals entschuldigen, daß ich nicht die Energie aufbrachte, den Aufsatz textuell und bibliographisch auf den heutigen Stand der Diskussion über nationale und kulturelle Identifikationsprozesse in Mitteleuropa zu bringen.

Angesichts der vielen gemeinsamen Erlebnisse, die uns seit fast fünfzig Jahren immer wieder zusammengeführt haben, wünsche ich Dir herzlichst eine schöne Zukunft und auch weiterhin ein glückliches und produktives Leben! Aus antipodischer Ferne grüßt Dich Dein unter dem Decknamen Leslie Bodi lebender alter Freund

Bodi Laci

(Bodi Laci)

Leslie Bodi (Clayton)

Grenzen der Aufklärung:

Das Sprachdekret von 1784 und die Folgen

(Aufklärung, Staat, Nation, Sprache – Deutschland und Österreich)

Internationale Erich Fried Gesellschaft für Literatur und Sprache. Symposium „Herrschaft, Gewalt, Toleranz“ Wien, 21.–25. November 1991

Wenn wir heute über Aufklärung sprechen, stoßen wir immer wieder auch auf Fragen wie die des neu erwachenden Nationalismus und Chauvinismus, der Problematik von Begriffen wie Nation, Staat, Volk und Sprache. Frühere Generationen aufgeklärter Intellektueller hatten geglaubt, daß alle diese Probleme ihre Aktualität verlieren würden in einer hochentwickelten industrialisierten Welt demokratischer Massengesellschaften mit großem Wohlstand und globalen Kommunikationsmöglichkeiten. Man hatte gehofft, daß sich Religion und feudale Institutionen ebenso als atavistische Vorurteile entlarven und bald absterben würden, wie Unterschiede von Rasse und Nation und der Gebrauch brutaler Gewalt im menschlichen Zusammenleben. Es war die schlimme Erfahrung unseres Jahrhunderts, daß selbst im hoch entwickelten Europa Gruppenemotionen weiterlebten, die barbarische Explosionen mit sich brachten.

*Ich lernte hören und sehen:
Fast alle Menschen taten
fast allen Menschen
fast alles –*

sagt Erich Fried 1974 über diese „Lehrzeit“.¹

Es ist entscheidend wichtig für das Schicksal der Aufklärung in unserer modernen Weltgesellschaft, Prozesse zu verstehen, die in der Situation der Postmoderne eine entscheidende Bedeutung behalten haben. Das komplexe, multidimensionale Individuum unserer Welt ist sich der Zugehörigkeit zu Altersgruppen, Geschlechtsgemeinschaften, Religionen, Gesellschaftsschichten und vielen Subkulturen bewußt, die ihm breite Auswahlmöglichkeiten geben. Neben seinem Platz in großen Einheiten supranationalen und globalen Charakters scheint ihm jedoch die Zugehörigkeit zu kleineren Systemen, zu Regionen, Staaten und Volksgruppen weiterhin überaus wichtig geblieben zu sein. Diese Tendenzen verstärken sich in Situationen der Armut, der Unterdrückung und Ausbeutung, der Unsicherheit in Zeiten revolutionärer Umgestaltung gewohnter Lebensumstände. Auch fundamentalistische Glaubenssysteme können Spannungen verschärfen. Schon Mitte der sechziger Jahre betonte Norbert Elias zu Recht: „In der Regel unterliegt die leidenschaftslose Erforschung nationalistischer oder patriotischer Glaubensdoktrinen bis heute einem recht starken Denkverbot. Sie ist sozial tabuiert.“² Er forderte eingehende soziologische und historische Untersuchungen des Phänomens. Die gesellschaftliche und geschichtliche Perspektive des Nationalismus ist fast immer von Autoren, die in der Tradition der Aufklärung standen, stark vernachlässigt und oft auch aus aktualpolitischen Gründen völlig verdrängt worden. Das ist charakteristisch für die Geschichtsauffassung der gesamten europäischen Linken und auch des Marxismus geblieben.³

Diese Probleme können und müssen gerade jetzt und gerade in Österreich in Verbindung mit der Frage des Verhältnisses von Aufklärung, Herrschaft und Toleranz angesprochen werden. Es lohnt sich vielleicht, hier in Wien einen frühen paradigmatischen Fall des Konflikts zwischen moderner Staatsgewalt und Ethnizität ins Gedächtnis zu rufen, der prägnant die Unfähigkeit der instrumentalen Aufklärung zeigt, Aspekte des Nationalismus zu begreifen und zu bewältigen.

Es geht um die Zeit des aufgeklärten Absolutismus in der Donaumonarchie, die Zeit der Reformpolitik Maria Theresias und Josephs II.⁴ Sie wurde vor allem eingeleitet, um die Konkurrenzfähigkeit Österreichs der Aggression Preußens gegenüber zu stärken und die ökonomische und gesellschaftliche Rückständigkeit der Monarchie



¹ FRIED, ERICH: *Fast alles*. – In: DERS.: *Gegengift*. Berlin, 1974, S. 9.

² ELIAS, NORBERT: *Über die Deutschen*. Hg. v. Michael Schröder, Frankfurt a.M., 1989, S. 205.

³ Die bedeutendste Ausnahme ist das Buch des Austromarxisten OTTO BAUER über *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie* (Wien, 1907). Wichtige neue Publikationen über die Frage sind ERIC HOBBSBAWM: *Nationen und Nationalismus* (Frankfurt a.M., 1991) und BENEDICT ANDERSON: *Die Erfindung der Nation* (Frankfurt a.M., 1988).

⁴ Es gibt keine moderne Gesamtdarstellung der Periode. Neue Aspekte siehe in: WANGERMANN, ERNST: *The Austrian Achievement 1700-1800*. London, 1973; PLASCHKA, R.G.; KLINGENSTEIN, G. [u.a.] (Hg.): *Österreich im Zeitalter der Aufklärung*. 2 Bde. Wien, 1985. Die einzige wissenschaftlich verlässliche Biographie Josephs II. von DEREK BEALES reicht nur bis 1780: *Joseph II.* Bd. 1. Cambridge, 1987.

im Vergleich zu den entwickelteren Ländern Europas und auch des protestantischen Deutschlands zu überwinden. Das aus traditionell verbundenen feudalen Erbländen und Gebieten verschiedener Nationen und Nationalitäten bestehende Gebilde der Monarchie sollte zu einem effizienten zentralisierten Einheitsstaat zusammengeschnitten werden. Schon die vorsichtige absolutistische Politik Maria Theresias beruhte weitgehend auf den Ideen und Forderungen der gesamteuropäischen Aufklärung. Sie legte die Grundlagen für eine modernisierte Verwaltung durch die Einschränkung der Macht feudaler Stände und Korporationen, sie führte kirchliche, rechtliche und pädagogische Reformen ein, wirkte für den Schutz der Bauern und eine merkantilistische Wirtschaftspolitik.

Auf viel radikalere Weise wurden die Reformen zur Zeit der Alleinherrschaft Josephs II. mit der Aufhebung der Leibeigenschaft und dem Toleranzpatent von 1781 vorangetrieben. Die Verschärfung des Kirchenkampfes zur Schaffung eines reformierten Staatskatholizismus ging Hand in Hand mit einer Sozialgesetzgebung, in der die Grundlagen eines modernen Wohlfahrtsstaates gelegt wurden. Charakteristisch für die Politik dieses josephinischen Reformabsolutismus war, was man in unserer Zeit als „Perestroika“ bezeichnet: eine instrumental aufgefaßte Aufklärung, die vor allem dem technologischen und wirtschaftlichen Fortschritt dienen wollte, ohne jedoch die Machtstruktur der Monarchie zu ändern. Es ging hier um Aufklärung „von oben“. In unermüdlicher Arbeit sollten rechtsstaatliche Normen etabliert werden, aber im Rahmen des Prinzips: „Alles für den Staat und nichts durch das Volk.“⁵ In einer Gesellschaft ohne entwickeltes Bürgertum wurden die Reformen von einer erstarkenden Bürokratie getragen, unterstützt von einer neu entstehenden Intellektuellenschicht. Hier wurde „Glasnost“ wichtig: die Schreib- und Lesefähigkeit wuchs, die Proklamierung der „erweiterten Preßfreiheit“ im Jahre 1781 ermöglichte die Broschürenflut dieser Jahre, die entscheidend zur Entstehung eines österreichischen Büchermarktes und zur Ausweitung des Horizonts der Leserschaft beitrug.⁶ Es kam zur allgemeinen Aufklärungseuphorie, die wir so gut auch aus Mozarts ersten Wiener Jahren kennen.⁷ All dies geschah allerdings im Rahmen der Aussage des Publizisten Johann Friedel aus dem Jahre 1785 über die Rolle der Staatsmacht in einer im Vergleich zum westlichen Europa rückständigen Gesellschaft: „Der Staat kann zur Aufklärung der Nation nichts thun, als Befehlen. Dies Befehlen ist die eigentliche praktische Aufklärung des Staates. Jene, welche das Glück, das in diesem Befehlen liegt, einsehen [...] dienen dem Volke, welches hier als wie ein Kind betrachtet wird, als Lehrern.“⁸

Allerdings wurden Feststellungen dieser Art zur Krisenzeit der Vorbereitung der Französischen Revolution nicht mehr unangefochten angenommen. In intellektuellen-, Freimaurer- und Illuminatenkreisen entwickelte sich auch in Wien eine Aufklärungsdebatte, die nun als Ausdruck einer mündiger gewordenen öffentlichen Meinung radikalere Forderungen stellte. Deutlicher wurde jetzt auf die Unhaltbarkeit



⁵ MITROFANOV, PAUL v.: *Joseph II.* Wien; Leipzig, 1910, S. 81.

⁶ BODI, LESLIE: *Tauwetter in Wien*. Frankfurt a.M., 1977. Vgl. dazu auch DERS.: *Ein Modell für Glasnost: Öffentlichkeit und Politik im Österreich Josephs II.* – In: *Die Zeit* (46), Nr. 12, 15. März 1991, S. 45f.

⁷ BRAUNBEHRENS, VOLKMAR: *Mozart in Wien*. München, 1986, S. 17-57.

⁸ FRIEDEL, JOHANN: *Briefe aus Wien*. Teil 2. Leipzig; Berlin [Wien?], 1785, S. 174.

des instrumentalen Gebrauchs der Aufklärungsterminologie im Dienste des Absolutismus hingewiesen, volle Gewissensfreiheit statt begrenzter „Toleranz“ und bedingungslose Pressefreiheit statt liberalisierter Zensur gefordert. Auch in Wien kannte man Kants Definition der Aufklärung als den „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“ des Jahres 1784. Die Wiener Diskussion wurde aber schärfer geführt als in anderen Teilen des deutschen Sprachraumes. Immer lauter wurde der Ruf nach einer kritischen Aufklärung „von unten“, nach demokratischen Einrichtungen.

Die Staatsmacht fühlte sich gefährdet, straffte die Kontrollen über die Bürokratie und alle Untertanen, stellte die Freimaurer unter staatliche Aufsicht, organisierte eine Geheimpolizei. Das josephinische Österreich wurde zum eklatanten Fall der „Dialektik der Aufklärung“ im Sinne von Horkheimer und Adorno: „Aufklärung“ als Machtmittel tendierte zu „unaufgeklärter“ Gewaltanwendung.⁹ Einige Jahre lang wurden aber auch die Schriften der kritischen Aufklärung weiter toleriert.

Noch gab es innerhalb der kosmopolitischen, universalistischen Grundhaltung der Aufklärungsideologie die Möglichkeit der Entwicklung eines über ethnische Grenzen hinausgehenden gesamtstaatlichen Patriotismus. So nahm in der vielsprachigen Metropole Wien die ungarische Intelligenz mit Ungarisch, Deutsch und Latein als Gebrauchssprachen an der Entwicklung der Aufklärungsbewegung teil; es gab keinen Konflikt zwischen ihrer staatsrechtlichen Hungarus-Definition und ihrem ethnisch-sprachlich bestimmten Magyarentum.¹⁰

Diese Situation wurde in Frage gestellt durch die Explosion nationaler Gegensätze innerhalb der Monarchie, die gerade auch durch die Reformbewegung bewußt gemacht wurden. Die Bauernpolitik, die Rationalisierung der Verwaltung beleidigten die ungarischen Stände, erweckten aber auch unerfüllbare Hoffnungen. Am 13. April 1784 wurde die Stephanskrone, das Symbol der ungarischen Nation, nach Wien geschafft, am 1. Mai eine Volkszählung verordnet, die eine schwere Bedrohung der Interessen des ungarischen Adels darstellte, und zehn Tage später erließ Joseph sein Dekret, das Deutsch statt Latein zur Amtssprache Ungarns machte. Eine Übergangszeit von drei Jahren wurde stipuliert, und ähnliche Verordnungen erschienen auch für andere Nationalitätengebiete. Das Dekret betont, daß es sich hier um eine praktische, aufgeklärte Verordnung handle, die rein pragmatisch der Vereinfachung und Rationalisierung des Amtsganges diene. Es beginnt aber mit Worten wie:

Der Gebrauch einer toten Sprache wie die lateinische ist, in allen Geschäften, zeigt genugsam, daß die Nation noch nicht einen gewissen Grad der Aufklärung erreicht habe, indem es zum schweigenden Zeugnisse dient, daß entweder die Nationalsprache mangelhaft sey, oder daß kein anderes Volk in derselben lesen oder schreiben kann und daß einzig und allein Diejenigen, welche sich dem Studium der lateinischen Sprache gewidmet haben, im Stande sind, ihre Gesinnungen schriftlich zu äußern, die Nation überhaupt aber in einer Sprache beherrscht wird und Gerichtsentscheidungen erhält, die sie selbst nicht versteht: ein noch klarerer Beweis ist es, daß bey allen aufgeklärten Völkern der Gebrauch der lateini-



⁹ Vgl. HORKHEIMER, MAX; ADORNO, THEODOR W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, 1947 u.ö.

¹⁰ CSAKY, MORITZ: *Von der Aufklärung zum Liberalismus*. Wien, 1981, S. 158ff.

schen Sprache von den öffentlichen Geschäften verbannt worden ist, indessen er allein noch in Ungarn und dessen angehörigen Reichen sowie in dem Großherzogthum Siebenbürgen und in Polen, seinen alten Besitz behauptet.

Es wird dann ausgeführt, daß der Gebrauch der ungarischen Sprache im vielsprachigen Ungarn als „Landessprache“ unpraktisch wäre, und der Text fährt fort:

Man würde also nicht füglich eine andere Sprache zur Führung der Geschäfte wählen können, als eben die deutsche, deren sich die Regierung bereits sowohl in allen militärischen als politischen Geschäften bedient hat. Wie viele Vortheile aber dem allgemeinen Besten zuwachsen, wenn nur eine einzige Sprache in der ganzen Monarchie gebraucht wird, und wenn in dieser allein die Geschäfte besorgt werden, daß dadurch alle Theile der Monarchie fester untereinander verbunden und die Einwohner durch ein stärkeres Band der Bruderliebe zusammengezogen werden, wird ein Jeder leicht einsehen und durch die Beyspiele der Franzosen, Engländer und Russen davon hinlänglich überzeugt werden [...]

Dann werden noch die Vorteile geschildert, die den Ungarn im In- und Auslande durch die „Kenntnisse der einzigen Sprache der Monarchie“ erwachsen würden, es werden detaillierte Ausführungsbestimmungen gegeben, und nochmals betont:

Dies ist Sr. Majestät festgesetzter, und nach reifer Überlegung und erfolgter völliger Überzeugung zum Besten und zur Ehre der ungarischen Nation abzielender Entschluß. Se. Majestät haben diesen Rath nicht deßwegen entworfen, daß sie die Nationalsprache zu vertilgen gesonnen seyen, oder daß die verschiedenen in Ungarn und Siebenbürgen lebenden Nationen den Glauben ihrer Muttersprache bey Seite legen und eine andere lernen sollten, auch nicht deßwegen, daß Se. Majestät Ihrer eigenen Bequemlichkeit dienen möchten [...]

Und zum Schluß:

Se. Majestät werden sich demnach auch durch keine Gegenvorstellungen ableiten lassen, diese allerhöchste Verordnung in Ausübung zu setzen.¹¹

Damit war das Schicksal der josephinischen Aufklärung besiegelt. Der Widerstand in Ungarn ergriff nicht nur die feudalen Stände auf dem flachen Land und in den Städten, sondern auch die gerade durch die Reformen der Habsburger zur Lese- und Schreibfähigkeit in den Nationalsprachen gebrachten breiteren Volksmassen und die der Aufklärungspolitik freundlich gesinnten Intellektuellen. Es kam zu immer radikaleren Klagen, Vorstellungen und Pamphleten, die oft auch die Terminologie der Aufklärung benützten. Im Oktober 1784 brach der größte und brutalste Bauernaufstand der Monarchie im 18. Jahrhundert aus. Im Vertrauen auf die aufgeklärten Prinzipien der kaiserlichen Politik erhoben sich Zehntausende schwer unterdrückter rumänischer Bauern in Siebenbürgen gegen ihre ungarischen Gutsherren und wurden mit Hilfe kaiserlicher Truppen nach zwei Monaten niedergeschlagen. Die Anführer Horea und Closca wurden gerädert, Joseph war erstaunt, empört und schockiert.

Nichts hatte dem Kaiser ferner gestanden als eine zwangsmäßige Germanisierung im Sinne des Sprachnationalismus des 19. Jahrhunderts. Er war Herrscher des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, hatte vor einigen Jahren ein „deutsches Nationaltheater“ gegründet und glaubte daran, daß Deutsch eine höher entwickelte Sprache



¹¹ Sprachlich etwas modernisiert nach: GRÄFFER, FRANZ: *Josephinische Curiosa*. 5 Bde. Wien, 1848-50. Bd. 5, S. 42-47.

war als Ungarisch oder die slawischen Sprachen der Erblände. Trotzdem enthielten die Zirkulare der Amtsstellen auch weiterhin Übersetzungen der Texte in die Lokalsprachen, die Ortsnamen erschienen zweisprachig auf den offiziellen Landkarten. Nach dem Sprachdekret sprachen aber auf einmal alle Ungarn der herrschenden Klasse neben ihrem supernationalen Juristenlatein nur ungarisch und nicht deutsch, die alte ungarische Nationaltracht wurde Mode, ein Sturm von Xenophobie und Deutschenhaß brach los. Als Renegaten empfundene ungarische Josephiner wurden verfolgt, regierungstreue Aufklärung wurde als Vorwand nationaler Unterdrückung angeprangert. Angehörige aller Nationalitäten der Monarchie, selbst die Deutschen in Ungarn oder Siebenbürgen, standen gegen die josephinische Politik. Preußen versuchte auch sofort, Kapital aus dieser Stimmung zu schlagen: Goethe vermittelte ein Angebot an Karl August von Sachsen-Weimar, sich zum König der Ungarn krönen zu lassen.¹² In Belgien brachen national gefärbte Aufstände aus; katholisch-konservative und bürgerlich-radikale Kräfte kämpften gegen die Herrschaft der Habsburger. Dieser Entwicklung standen Joseph und seine Ratgeber völlig hilflos gegenüber. Ihre aufgeklärte Politik hatte zentrifugale Kräfte ausgelöst, die den sofortigen Zerfall des Imperiums herbeizuführen drohten. Auch der kompromißbereite Leopold II. konnte in seiner kurzen Regierungszeit 1790-92 die Lage nicht retten. Es geht hier deutlich um einen frühen Zusammenstoß zwischen dem etatistischen Aufklärungsparadigma und den im Prozeß der gesamteuropäischen Entwicklung erstarkenden Kräften von Nation, Sprache und Ethnizität. Er ist in den letzten 200 Jahren auch zu einer der globalen Konstanten moderner Geschichte geworden.

Dieses traumatische Erlebnis hatte entscheidende Folgen für die Habsburgermonarchie und ihre Nachfolgestaaten, für ganz Mittel- und Osteuropa. Es ist nicht mit Kategorien wie Aufklärung oder Romantik, Fortschritt oder Reaktion, „links“ oder „rechts“ erfaßbar, sondern es geht um die Konfrontation verschiedener soziohistorischer Ebenen, um verschiedene kulturpsychologische Dimensionen. Dieser Antagonismus kann auch innerhalb desselben Sprachgebiets zum Mittel der Identifikation und Selbstidentifikation sehr verschiedener Gesellschaftssysteme werden. Er bleibt vom späten 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit einer der wichtigsten Faktoren der Unterschiede zwischen den entstehenden modernen Nationen des plurizentrischen deutschsprachigen Europa.¹³ Die Schweiz ist und bleibt mehrsprachig. Das Grundproblem Deutschlands, des späteren Reiches, wird die Frage nach der Einigung der politisch zersplitterten deutschsprachigen Territorien zum modernen Nationalstaat. Angesichts der Unmöglichkeit einer politischen Lösung entwickelt die deutsche bürgerliche Intelligenz neue Formen der Aufklärung in der Bildungsideologie des säkularisierten Protestantismus, die zur einzigartigen Blüte von Philosophie und Literatur führten. Zur Zeit der Französischen Revolution wird eine deutsche Sprach- und Kulturnation als utopischer Ersatz für die politische Staatsnation etabliert. Auch Herders Anschauungen werden in diesen Prozeß integriert. Antiaufklärerische, romantische Elemente eines neuen Glaubens an Volkstum und nationale Exklusivität



¹² Vgl. GRAGGER, ROBERT: *Preußen, Weimar und die ungarische Königskrone*. Berlin; Leipzig, 1923.

¹³ Vgl. CLYNE, MICHAEL (Hg.): *Pluricentric Languages*. Berlin; New York, 1992, besonders S. 117-147.

entstehen in den Napoleonischen Kriegen. Sie werden vom herrschenden Establishment Preußens und anderer Teilstaaten zur Einigung des Landes in einer Reihe von Kriegen bis 1871 und zu aggressiven Versuchen zur Erkämpfung der Weltgeltung dieses Nationalstaates bis 1945 benützt. Die demokratische Entwicklung in der Bundesrepublik und die Wiedervereinigung binden diesen Staat in ein neues Europa ein. Die Integrationsschwierigkeiten von Ost und West ergeben sich zum Teil aus einem „deutsch-deutschen Spiegelschock“;¹⁴ bis heute können „aufgeklärte“, im Rahmen der universalistischen, aber doch sprachgebundenen deutschen Bildungsideologie erzogene Intellektuelle nur schwer begreifen, daß sich Gesellschaftssysteme desselben Sprachgebiets nach langer Trennung nicht ohne traumatische Erlebnisse neu integrieren lassen.

In der Habsburgermonarchie hat der Nationalismus seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine der reichsdeutschen Entwicklung diametral entgegengesetzte Funktion. Für die vor allem deutschsprachigen Herrschaftsklassen, aber auch für breitere Schichten der Bevölkerung heißt die entscheidende Frage: wie kann verhindert werden, daß ein zentralisierter, funktionierender Vielvölkerstaat in seine nationalen Bestandteile zerfällt? Das verlangt vor allem eine Politik der Vorsicht, des Balancierens, der Kompromisse, der Furcht vor Zuspitzung der Konflikte, der Ablehnung geschlossener ideologischer Systeme. Das hat auch wichtige Folgen für die deutschsprachige Literatur Österreichs. Vorsicht, Mißtrauen und Sprachkritik gehören zu ihren wichtigen Charakteristika. Auch die Vorherrschaft von Haltungen komischer Ambivalenz wie Parodie, Ironie und Grotteske unterscheidet sie deutlich von der „reichsdeutschen“ Literatur.¹⁵

Mit den Jakobinerprozessen wurde 1795 in der Habsburgermonarchie der Aufklärungsdiskurs abgebrochen. Franz II. baute das „System“ des repressiven josephinischen Absolutismus weiter aus, stellte aber das josephinische Aufklärungsprogramm unter strengsten Zensurdruck. Dynastie, Staat und Kirche übernahmen die Herrschaft.¹⁶ Glücklicherweise hatte die Reformzeit lange genug gedauert, um den Glauben an rechtstaatliche Normen in der Beamtenschaft¹⁷ und in breiten Volksschichten am Leben halten zu können: im Wesen auch die sozialen Wohlfahrtsinstitutionen, das Unterrichtssystem, Projekte der Bauernbefreiung und der Toleranz, den modernisierten Katholizismus. Unterschwellig lebten bis 1848 auch Erinnerungen an die radikale Broschürenliteratur weiter. Die Monarchie ist in Europa geblieben. Völlig ungelöst blieb aber die nationale Frage. Österreich wurde einerseits zum „Völkerkerker“, andererseits zum armen Verwandten des dynamischen deutschen Nationalismus. Die Literatur war abhängig vom reichsdeutschen Büchermarkt. Das blieb so nach 1848, nach 1866. Österreich und Ungarn herrschten, die anderen ethnischen Gruppen opponierten. Auch die Deutschen des Landes wurden nationalistisch und rassistisch; der Antisemitismus organisierte sich. Nationalismus und Aufklärung fan-



¹⁴ HARTUNG, KLAUS: *Im Spiegelkabinett der Vereinigung*. – In: STEPHAN, CORA (Hg.): *Wir Kollaborateure*. Reinbek bei Hamburg, 1992, S. 152.

¹⁵ Vgl. BODI, LESLIE: *Comic Ambivalence as an Identity Marker: The Austrian Model*. – In: PETR, P. [u. a.] (Hg.): *Comic Relations*. Frankfurt a.M.; Bern; New York, 1985, S. 67-77.

¹⁶ Vgl. WANGERMAN, ERNST: *Von Joseph II. zu den Jakobinerprozessen*. Wien, 1966.

¹⁷ Vgl. HEINDL, WALTRAUD: *Gehorsame Rebellen*. Wien; Köln; Graz, 1991.

den zu keiner gemeinsamen Sprache. Österreich wurde zum „Staat, der an einem Sprachfehler zugrundegegangen ist.“¹⁸

Die widerspruchsvolle Aufklärungsproblematik der Zeit des Reformabsolutismus konnte in Österreich nicht als Lehrstück im positiven oder negativen Sinne benutzt werden – man kannte sie nicht. Die Musik und die Architektur des eigenen Landes wurde bewundert, aber für die Österreicher nach 1848 bedeutete „Aufklärung“ die Bildungsideologie des deutschen klassischen Idealismus. Wunderbar, einmalig, human – oft aber unerreichbare Maßstäbe setzend. Politik wurde wie in Deutschland gesehen, in den Extremen von brutaler Realpolitik oder utopischer Ideologisierung, „Deutschtum“ als unreflektierte Prämisse angenommen. Dies blieb auch die dominante kulturpolitische Einstellung der intellektuellen und künstlerischen Revolution des österreichischen Fin-de-siècle in Bezug auf nationale Zugehörigkeit.

Seit dem gerade noch vermiedenen Zerfall des Imperiums in den Jahren um 1790 gab es ein josephinisches Trauma in Österreich.¹⁹ Die Kirche löschte die Reformperiode aus: für sie ging die österreichische Tradition vom Barock unmittelbar ins Biedermeier über. Den Konservativen war Joseph zu radikal. Die Liberalen definierten sich als deutschnationale Bildungsbürger; Joseph II. gab es für sie vorwiegend als folkloristische Gestalt, als Märchenfigur des „guten Herrschers“. Die Arbeiterbewegung brauchte keinen despotischen Habsburger als Aufklärer. Österreichische Geschichte sprang für sie von den Bauernkriegen direkt zum Vormärz und zu 1848; dazwischen lagen Lessing, Goethe und Schiller, Kant und Hegel, Marx und Engels. Der Austromarxismus war zwar gezwungen, sich mit den Fragen der Nationalismen der Monarchie auseinanderzusetzen, stand aber voll für Deutsch-Österreich ein und war dem Anschluß gegenüber völlig hilflos. Die erste Republik war unfähig, die „Neurose unseres Jahrhunderts“ zu überwinden, wie István Bibó 1943 die Nationalismen Mitteleuropas nannte.²⁰ Erst die Erfahrungen der Nazizeit, der Konzentrationslager und der Emigration verdeutlichten den Österreichern den Unterschied von Sprachnation und Staatsnation; erst das neue Österreichbewußtsein der siebziger Jahre schaffte Möglichkeiten zur kritischen Rehabilitierung der österreichischen Aufklärung.²¹ Das josephinische Trauma gibt es aber bis heute – nicht umsonst schreibt wohl der Erzähler des größten österreichischen Gegenwartseromans seine „Auslöschung“ der reaktionären Traditionen des Landes an einem „josephinischen Schreibtisch“, auf dem aber eine schwere, eiskalte Marmorplatte lastet.²²

Österreicher haben seit zwei Jahrhunderten ein kompliziertes und ambivalentes Verhältnis zu ihrer Aufklärung, ihrer Nation und zu anderen Nationen. Gerade darum gibt es hier Traditionen, Erfahrungen und Projekte, an die der heute vorrangig aktuelle Diskurs über Fragen von Staat, Region und Nation; Sprache und Ethnizität;



¹⁸ MUSIL, ROBERT: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. 1930, Kap. 38.

¹⁹ Der Begriff wird näher erklärt in der Einleitung zu BAUER, ROGER: *Die Welt als Reich Gottes*. Wien, 1974.

²⁰ BIBÓ, ISTVÁN: *Válogatott tanulmányok* [Ausgewählte Studien]. 3 Bde. Budapest, 1986. Die Definition „politischer Neurosen“ siehe in Bd. 1, S. 373-380.

²¹ Vgl. BRUCKMÜLLER, ERNST: *Nation Österreich*. Wien; Köln; Graz, 1984.

²² BERNHARD, THOMAS: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a.M., 1986, S. 188-190. Vgl. dazu BODI, LESLIE: *Annihilating Austria*. – In ROBERT, D.; THOMSON, P. (Hg.): *The Modern German Historical Novel*. New York; Oxford, 1991, S. 201-216.

Modernisierung und Toleranz; Zentrum und Peripherie sehr wohl anknüpfen kann. Immer wieder wurden in der Habsburgermonarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Pläne für eine föderative Struktur der Region, für Formen sprachlicher und kultureller Autonomie ausgearbeitet. Das Projekt Paneuropa begann in Österreich im Jahre 1923, und die Diskussion um ein multikulturelles, nicht deutsch-imperial dominiertes Mitteleuropa wurde vor allem Sache der Intelligenz der Nachbarstaaten der Monarchie.

Besondere Relevanz gewinnen diese Fragen mit den Revolutionen von 1989-91 in Mittel- und Osteuropa und den oft unlösbaren Projekten, neue sprachgebundene Nationalstaaten im Sinne des 19. Jahrhunderts zu gründen. Österreich könnte jetzt in einer guten Position sein, einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Bedingungen neuartiger multinationaler und regionaler Strukturen und ihrer Integration in neue größere Einheiten zu leisten. Die Ereignisse des Sommers 1991 haben dafür eine gute Legitimation gegeben. Das Ausscheiden Waldheims, die kluge politische Reaktion auf den beginnenden Bürgerkrieg in Jugoslawien und besonders die erste offizielle Selbstkritik eines österreichischen Bundeskanzlers für die Schuld der Österreicher an den Verbrechen der Nazizeit sind wichtige Manifestationen der Fortschritte der Aufklärung in diesem Lande. Es geht darum, die Notwendigkeit eines neuen multidimensionalen, pluralistischen, pragmatischen Aufklärungsdenkens zu verstehen, in dem Fragen nach der Existenz nationaler Identitäten innerhalb der Spielregeln zivilisierten, gewaltlosen menschlichen Zusammenlebens gestellt werden können. Dies muß schleunigst getan werden, und heute gibt es trotz ausweglos scheinender Konflikte Möglichkeiten dafür wie nie zuvor. Für diese eher optimistische Perspektive muß ich vielleicht um Verständnis bitten: ich komme aus Australien, einem Land, wo moderner Multikulturalismus in den letzten Jahrzehnten in mancher Hinsicht politische und gesellschaftliche Wirklichkeit geworden ist; und ich glaube, auch der österreichische Aufklärer Erich Fried²³ würde in unserer heutigen Revolutionszeit solchen Optimismus für nicht ganz unangebracht halten.



²³ WENDELIN SCHMIDT-DENGLER benützt eine Formulierung von Alfred Kolleritsch über die Werke von Ernst Jandl und nennt die Texte Erich Frieds „eine Station auf dem mühsamen Weg der österreichischen Aufklärung“. – In: *Erich Fried. Text und Kritik*, H. 91 (Juli 1986), S. 59.

László Tarnóí (Budapest–Piliscsaba)

Goethes *An Schwager Kronos* in einer zeitgenössischen Adaptation

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts nahm im deutschen Sprachraum nicht nur die Zahl der belletristischen Neuerscheinungen verschiedenster literarischer Tendenzen in einem bis dahin unbekanntem Tempo zu.¹ „Wie Buchhandel und Schriftsteller, so hatte um 1800 auch das Lesepublikum die Schwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne überschritten“ – behauptet Reinhard Wittmann.² Unter den neuen Umständen gestalteten sich Literatur und literarisches Leben durch das zunehmende Interesse bereits breiter Leserschichten sowie durch die Rezeptionsoffenheit der Autoren für tradierte Werte der deutschen Literatur des vergangenen halben Jahrhunderts wesentlich differenzierter als je zuvor. Beim Sichten der zeitgenössischen Drucke – von den anspruchsvollen Anthologien und periodischen Schriften bis zu den fliegenden Blättern – fällt allerdings auf, in welchem Maße um 1800 die unlängst noch so modern wirkenden Wertvorstellungen und poetischen Leistungen der Geniebewegung der angehenden siebziger Jahre in Vergessenheit geraten waren. Nichts widersprach dabei mehr dem allgemeinen literarischen Geschmack der Jahrhundertwende, geschweige denn der deutschen Klassik, als die par excellence „Genie-Poesie“ Goethes: seine dem Sturm und Drang verpflichtete Gedankenlyrik, die im Inhalt sowie nach der formalen Gestaltung gleicherweise ungebundene Hymnendichtung aus der Zeit vor seiner Übersiedlung nach Weimar. Um so überraschender ist folgendes Gedicht, das inmitten der deutschen Hochklassik, im Jahre 1801, in einer zweibändigen repräsentativen Anthologie³ in Weimar, dem damals „einzigartigen Zentrum



¹ Vgl. dazu KIESEL, HELMUTH; MÜNCH, PAUL: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München: Beck, 1977, S. 196f. – Siehe auch die Aufstellungen in GOLDFRIEDRICH, JOHANN: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. Bd. 3: *Vom Beginn der klassischen Literaturperiode bis zum Beginn der Fremdherrschaft (1740-1804)*. Leipzig: Verlag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, 1909, S. 305 u. 656.

² WITTMANN, REINHARD: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. Ein Überblick. München: Beck, 1991, S. 199.

³ *Kleine Schriften, größtentheils von Weimarischen Gelehrten aus dem ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts*. Erstes Bändchen, verfaßt von Fr. Brun geb. Münter, von Einsiedel, von Göthe, von Knebel, Fr. Majer, Jean Paul Friedr. Richter, Siegm. von Seckendorf, F. K. L. von Seckendorf, und von Sonnenfels. Weimar: Gebrüder Gädicke, 1801 (250 S.); *Kleine Schriften, größtentheils von Weimarischen Gelehrten aus dem ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts*. Zweites Bändchen, verfaßt von Gerning, Gräter, von Hammer, Herder, von Knebel, Lütkenmüller. Fr. Majer, Messerschmid, Rückert, Friedr. Schlegel, Siegmund von Seckendorf, F. K. L. von Seckendorf, und von Sonnenfels. Weimar: Gebrüder Gädicke, 1801 (280 S.).

deutschsprachiger Kultur“⁴ bei den Gebrüdern Gädicke erschien. (Um die engen thematischen und strukturellen Beziehungen sowie die wenigen, aber unverkennbaren wörtlichen Übereinstimmungen zwischen diesem Gedicht und der zweiten Variante von Goethes *An Schwager Kronos* zu veranschaulichen, werden deutliche Parallelstellen des Goethe-Gedichtes mitgedruckt.)

Die rasche Lebensweise

[Str. 1] Aufgesessen, Schwager Kronos!
Tumme dich, die Nacht bricht ein. –
Laß die Peitsche tüchtig knallen,
Rasch will ich durchs Leben wallen,
Und der schnellen Fahrt mich freun!

[Str. 2] Frische Rosse, Schwager Kronos!
Nimm das flüchtigste Gespann,
Eh' der ferne Strahl versinket,
Eh' das Alter mich erhinket,
Ende mir die kurze Bahn.

[Str. 3] Noch zwei Rosse, Schwager Kronos!
Rauhe Wege drohen hier.
Mag die mürbe Achse krächzen,
Mag die dürre Nabe lechzen:
Bald erreicht ist das Quartier.

[Str. 4] Blase, guter Kronos, blase!
Dieser Schild bringt Ruh und Rast.
Sieh den Wirt mit kahler Rippe,
Nakt am Schädel, mit der Hippe,
Ha! Er winkt dem neuen Gast.

Goethe: *An Schwager Kronos*

[Vers 1] Spude dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg;
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

[Vers 9] Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam Berg hinauf!
Auf denn, nicht träge denn,
Strebend und hoffend hinan!

[Vers 26] Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlotternde Gebein –

[Vers 32] Trunknen vom letzten Strahl
Reiß mich ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich geblendeten Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor.

[Vers 36] Töne, Schwager, ins Horn,
Raßle den schallenden Trab,
Daß der Orkus vernehme: wir kommen,
Daß gleich an der Türe
Der Wirt uns freundlich empfangen.

E.⁵

Das merkwürdige Gedicht läßt eine ganze Reihe von Fragen aufkommen: Könnte es Goethe als dritte Variante des ursprünglich im Oktober 1774 entstandenen Sturm- und Drang-Gedichtes verfaßt haben? Und wenn dies von vornherein mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann, so fragt man sich, wie irgend ein anderer, laut Titel vermutlich sogar ein Weimarer Dichter, in Weimar in einem Band,



⁴ SCHULZ, GERHARD: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Bd. 2. München: Beck, 1989 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. v. Helmut de Boor u. Richard Newald, VII/2), S. 81.

⁵ *Kleine Schriften*, Bd. 1, S. 115f.

der von Goethe eingeleitet wurde, unmißverständlicher Weise dessen ehemaliges Gedicht nach eigenem Geschmack umgeschrieben veröffentlichen konnte. Wenn man bedenkt, daß Goethe dem ehemaligen und früh verstorbenen Freunde aus Straßburg *Die Kindermörderin* als ein vorausgesetztes *Faust*-Plagiat ein ganzes Leben lang nicht verzeihen konnte,⁶ so ist es tatsächlich schwer verständlich, wie jemand ein Goethe-Plagiat in der unmittelbaren Umgebung des Dichtersfürsten wagen konnte. Oder sollte hier dieses Gedicht als eine heitere Parodie gelesen werden, an der eventuell Goethe selbst seine Freude fand? Auch dies ist schwer denkbar. Sind die Beziehungen zwischen den beiden Gedichten überhaupt so eng, wie dies einem beim ersten Lesen auffallen mag? Oder identifiziert man die Bezüge lediglich auf Grund der Wiederholung des einmaligen Goethe-Wortes „*Schwager Kronos*“ und eventuell einiger unter dichterischen Aspekten unbedeutender Äußerlichkeiten? Und schließlich stellt sich die Frage, die bereits eingangs angesprochen wurde, wie der Zugang von Sturm-und-Drang-Reminiszenzen in eine repräsentative Anthologie der hochklassischen Jahre überhaupt möglich war. Auf diese bunte Vielfalt von Fragen sollten folgende methodologisch komplexe Überlegungen eine möglichst genaue Antwort geben. Hierzu dürften zum einen die literaturhistorische Faktenerschließung im literatur- und kulturhistorischen Umfeld des Gedichtes, zum anderen komparatistische Erwägungen seiner sprachlichen und poetischen Textbeziehungen und vor allem der synchrone Umgang mit beiden Verfahrensweisen zum gewünschten Ergebnis führen.

Goethe und der Verfasser

Daß der Verfasser dieser *An-Schwager-Kronos*-Variante nicht Goethe war, belegt nicht nur die der Goetheschen Dichtung von ihren frühesten Anfängen bis zu den letzten Gedichten höchst fremde Art der poetischen Attitüde dieses Gedichtes.⁷ Tatsache ist, daß Goethe seinen Beitrag zu den *Kleinen Schriften*, das „Festspiel“ *Paläofron und Neoterpe*,⁸ als einleitendes Stück des ersten Bandes mit seinem Namen veröffentlichten ließ und keinen Grund gehabt hätte, seine Verfasserschaft einige Seiten später zu verheimlichen. Außerdem sind Abkürzungen wie das „E.“ unter diesem Gedicht und ebenda unter zwei anderen⁹ sowie später auch solche wie „K.“, „Lr.“ und „S.“ unter den jeweiligen poetischen Beiträgen¹⁰ diesmal keine eigentlichen Pseudonyme. Sie sind hier jeweils als eindeutige Hinweise auf die entsprechenden Titelblätter der beiden Bände zu verstehen, auf denen, wahrscheinlich um für den



⁶ Bei aller Möglichkeit von thematischen Detail-Entlehnungen aus einer uns nicht überlieferten *Faust*-Handschrift aus der Mitte der siebziger Jahre ist H. L. Wagners *Kindermörderin* meines Erachtens in der individuellen künstlerischen Gestaltung des Dramas von Goethes Einfluß unabhängiger als das oben zitierte Gedicht von dessen Vorbild.

⁷ So verlockend es auch wäre, sei hier nicht mit Differenzen im poetischen Niveau zwischen diesem Gedicht und den beiden Goethe-Fassungen von 1774 und 1789 gegen die Verfasserschaft Goethes argumentiert. Auf die der Goetheschen Lyrik „fremde Art“ dieser Adaptation versuche ich allerdings im weiteren noch einzugehen.

⁸ GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Paläofron und Neoterpe*. Ein Festspiel zur Feier des 24. Oktobers 1800. – In: *Kleine Schriften*, Bd. 1, S. III-XXXVI.

⁹ Ebd., S. 111-116.

¹⁰ Ebd., Bd. 2, S. 57-78; 248-262; 263-277.

Absatz der Anthologie mit den „größtentheils [...] Weimarischen Gelehrten“ zu werben, sämtliche nicht anonymen Autoren in alphabetischer Ordnung aufgezählt wurden. So gibt es keinen Zweifel, daß mit „L.“ auf Lütkemüller, mit „K.“ auf Karl Ludwig Knebel, mit „S.“ auf Franz Karl Leopold Seckendorf¹¹ verwiesen wurde, wie auch der mit „E.“ unterzeichnende Verfasser der *Raschen Lebensweise* der Weimarer Kammerherr Friedrich Hildebrand Einsiedel (1750-1828) war, der wenige Monate nach der Veröffentlichung dieses Gedichtes zum Geheimen Rat avancierte, im Jahre 1817 das Amt des ersten Präsidenten des Oberappellationsgerichtes in Jena bekleidete und seinerzeit in Schriftstellerkreisen des Herzogtums auch als Dichter und Nachdichter anerkannt war. Goethe zählte Einsiedel spätestens seit 1790 zu seinen „Freunden“, im Erscheinungsjahr der zweibändigen Anthologie – wie er sich 1801 ausdrückte – neben Herder und Schiller sogar zu seinen „nächsten Freunden“,¹² und nichts spricht dafür, daß sich diese engen Beziehungen später geändert hätten.

Um so kritischer war Goethes Verhältnis um 1800 zu seiner eigenen Geniedichtung aus den siebziger Jahren. Es ist bekannt, wie Goethe von seiner Übersiedlung nach Weimar bis zu den großen frühklassischen Weltanschauungsgedichten zwischen 1778 und 1783 in der poetischen Praxis die früheren Geniegebärden Schritt für Schritt aufgab,¹³ wie deutlich er bereits in den ausgehenden siebziger Jahren – u.a. in der zweiten Strophe der *Grenzen der Menschheit* – das unlängst vertretene Ideal des uneingeschränkten „göttergleichen“¹⁴ Handelns ablehnte, in welchem Maße er sich zehn Jahre später in seinem *Tasso* von der Wertherschen Geniehaltung distanzierte, welches Urteil er eigentlich indirekt auch über die eigene Sturm-und-Drang-Poesie aussprach, als er, aus Italien zurückgekehrt, Schillers *Räuber*-Drama entschieden ablehnend zur Kenntnis nahm,¹⁵ und wie schwer er sich tat, als er bei der Vorbereitung seiner ersten Werkausgabe vor 1790 manchen eigenen Gedichten aus den frühen siebziger Jahren wieder begegnete. Den Sturm-und-Drang-Charakter des ursprünglichen *An-Schwager-Kronos*-Gedichtes hat Goethe z.B. für diese sowie die späteren Ausgaben (vor allem mit dem neuen, versöhnend-freundlichen Ausklang) in hohem Maße gemildert,¹⁶ und die signifikanteste Hymne der Geniebewegung, das *Sturmlied* wurde – aus welchen Gründen auch immer – diesmal gar nicht veröffentlicht.¹⁷



¹¹ Laut Titelblatt des zweiten Bandes gibt es zwar ebd. auch andere Autoren mit dem Anfangsbuchstaben „S“, doch wurden diese mit der Ausnahme von F. K. L. Seckendorf auch bei den jeweiligen Beiträgen ohne Abkürzung mitgeteilt.

¹² GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Tag- und Jahreshefte*. – In: *Goethes Poetische Werke*. Bd. XV. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1964 (= Berliner Ausgabe), S. 15 u. 66.

¹³ Vgl. dazu TARNÓI, LÁSZLÓ: *Die innovative Wende in Goethes Lyrik am Anfang des ersten Jahrzehnts in Weimar*. – In: *Parallelen, Kontakte und Kontraste*. Budapest: ELTE, 1998, S. 177-199.

¹⁴ Siehe in *Wandlers Sturmlied* aus dem Jahre 1772.

¹⁵ GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Erlebnisse und Begegnungen. Erste Begegnung mit Schiller: 1794*. – In: *Goethes Poetische Werke*, Bd. XVI, S. 402.

¹⁶ Vgl. auch die Anmerkungen in: *Goethes Werke. Gedichte und Epen*. Textkritisch durchges. und mit Anmerkungen vers. v. Erich Trunz. 2. Aufl. Hamburg: Christian Wegner, 1952 (= Hamburger Ausgabe), Bd. 1, S. 439f.

¹⁷ Angenommen, daß Goethe eventuell zur Zeit der Vorbereitung der ersten Werkausgabe über keine Textvorlage von *Des Wandlers Sturmlied* verfügt hätte, würde an der Tatsache kaum etwas ändern, daß dieser „Halbunsinn“, wie Goethe das Gedicht in den zwanziger Jahren nannte, dieses in allen sprachlichen und poetischen Details

So lange Goethe das *Faust*-Drama, das die Entstehung der *Kindermörderin* von Heinrich Leopold Wagner einst möglicherweise mehr oder weniger beeinflusst hatte, mit wenigen Abbrechungen stets als das „Hauptgeschäft“ seines Lebens betrachtete, markierten die Sturm-und-Drang-Hymnen lediglich eine wichtige Episode in seinem literaturhistorischen Werdegang, von denen er sich schließlich gerade um die Jahrhundertwende am weitesten entfernt zu haben schien. Wichtige Passagen des in der Anthologie enthaltenen Goethe-Festspiels wie auch der gleichzeitig geschriebenen Gedichte enthalten wiederholt die hochklassische Kritik an jedem (auch am eigenen früheren) „Stürmen und Drängen“. Nichts stand dem Dichter, der z.B. die Verse „Vergebens werden ungebundene Geister / Nach der Vollendung reiner Höhe streben“ schrieb,¹⁸ ferner als Gedanken und Gefühle einer ungestümen Lebensfahrt. So dürfte man annehmen, daß Goethe sich von der Adaptation dieses Gedichtes durch einen Freund, wenn überhaupt, doch bei weitem nicht so getroffen fühlen mußte, als wenn es, angenommenerweise, um Entlehnungen aus seinem *Faust* gegangen wäre. Außerdem dürfte es nicht belanglos sein, daß vom letzteren zur Zeit der Entstehung und Publikation des Wagner-Dramas noch überhaupt nichts gedruckt vorlag, wohingegen die 1789 im achten Band der Werkausgabe veröffentlichte zweite Fassung des *An-Schwager-Kronos*-Gedichtes von Goethe bereits seit mehr als einem Jahrzehnt vor der Herausgabe der Einsiedelschen Adaptation weit und breit gelesen werden konnte.

Die Kleinen Schriften

Den Rahmen der drei Einsiedel-Gedichte, zu denen *Die rasche Lebensweise* gehört, bilden die zwei Bände der *Kleinen Schriften*. Mit diesen begrüßte die zeitgenössische deutsche Schriftsteller-Elite des Herzogtums Weimar – einschließlich einiger Autoren von außerhalb – das neue Jahrhundert.¹⁹ Das bewußte Zeiterlebnis bewog Herausgeber und Autoren der belletristischen Beiträge, diesmal im Sinne des einleitenden Goethe-Festspiels Vergangenes und Gegenwärtiges, Tradiertes und Modernes miteinander zu versöhnen und somit zeit- und tendenzunabhängig der höheren Kultur der Menschheit zu dienen. Das Neue erhielt in Goethes Sinne durch das Alte den notwendigen Ernst, und das Alte würde nach ihm durch das Neue verjüngt und lebendig. Hierzu brauchten vom Neuen (Neoterpe) und Alten (Paläofron) lediglich die jeweiligen extremen und stets Unheil stiftenden Begleiterscheinungen²⁰ getrennt zu werden.



durch und durch Sturm-und-Drang-Gedicht um 1790, an der Grenze zwischen Früh- und Hochklassik, den in und nach Italien neu entstandenen poetischen Normen auf keine Weise gerecht werden konnte und meines Erachtens mit keinerlei „Milderung“ für eine Veröffentlichung zu retten gewesen wäre.

¹⁸ Verse 10 u. 11 im 1800 entstandenen Sonett *Natur und Kunst*.

¹⁹ Von den Namen der Autoren (s. Anm. 3) dürfte zwar heute selbst einem Germanisten kaum mehr als die Hälfte geläufig sein, doch vertreten diese viel mehr die zeitgenössische Weimarer und nicht Weimarer deutsche Schriftsteller-Elite als die Verfasser der meisten Sammelbände und Organe jener Zeit, so u.a. des ebenfalls in Weimar gedruckten, jedoch um 1800 bereits recht anachronistisch wirkenden *Neuen Teutschen Merkur* oder der erst damals angehenden und die neuesten Lesererwartungen befriedigenden Hefte der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt*. Merkwürdig ist allerdings, daß Schiller in den beiden Bänden mit keinem Beitrag vertreten ist.

²⁰ Die allegorischen Begleiter von Neoterpe heißen „Gelschnabel“ und „Naseweis“, die von Paläofron „Habe-recht“ und „Griesgram“.

Dieser Grundhaltung ist vermutlich das einmalig breite Spektrum der rund 500 Seiten dieser eminenten Anthologie zu verdanken.

Die Bände vermitteln das Gefühl des friedlichsten Mit- und Nebeneinanders von Aufklärung, Klassik und Romantik. Die Grenzen zwischen den verschiedensten Stilrichtungen und Anschauungen verlieren hier ihre sonst so scharfen Konturen. Der Leser der *Kleinen Schriften* erhält den Eindruck, als sei den Autoren nur die eigene poetische Leistung und Wirkung, nicht aber das, was sie voneinander trennt, wichtig gewesen. So liest man in einem Gedicht von aufgeklärten Hoffnungen auf den Sieg von „Licht und Vernunft“ im 19. Jahrhundert, die der „Blindheit und Nacht“ der vergangenen hundert Jahre folgen sollen.²¹ In einem anderen Gedicht wurde die klassische („ewige“) Schönheit an sich verherrlicht,²² und in einem dritten feierte man die romantische Wende eines frühromantischen Erzählers.²³ In den zwei Bänden wurden recht viele klassizistische Epigramme gedruckt,²⁴ gleichzeitig folgte man den in den neunziger Jahren bereits klassisch gewordenen Traditionen der Idyllendichtung,²⁵ und man veröffentlichte auch mehrere um die Jahrhundertwende wieder höchst modern wirkende Genres, so u.a. Sonette und verschiedene Erzähltexte.

Dabei erinnert eine Verserzählung mit dem aufgeklärten Ausklang vom Sieg der Tugend über das Laster an die deutsche Belletristik um die Mitte des 18. Jahrhunderts.²⁶ Um so moderner wirkt ein Gedicht²⁷ in der Art der Schillerschen „Troubadouren-Lieder“ aus den ausgehenden neunziger Jahren,²⁸ und ein spielmännisch anmutender Prosaertext von *Hugdietrich und Hildburg*²⁹ – nimmt sogar charakteristische Merkmale der hochromantischen Mittelalter-Rezeption vorweg, vor allem weil in der beigegeführten Studie³⁰ bereits patriotisch-nationale Aspekte der romantischen Hinwendung zur Mittelalter-Thematik deutlich werden.

Das Experimentieren mit verschiedenen poetischen Gattungen und Stilrichtungen dürfte diesmal für die meisten Autoren besonders wichtig gewesen sein. An dieser Stelle sei nur auf Herder hingewiesen, der in seinen hier veröffentlichten zehn Gedichten die unterschiedlichsten Register der zeitgenössischen deutschen Dichtung bediente.³¹ Selbstverständlich repräsentierte sich die Vielfalt nicht nur im jeweiligen Inhalt und



²¹ KNEBEL [KARL LUDWIG]: *Dem neuen Jahrhundert*. – In: *Kleine Schriften*, Bd. 2, Vorblatt.

²² MESSERSCHMID: *Die Gaben der Muse*. – Ebd., S. 161f.

²³ SCHLEGEL, FRIEDRICH: *An Ludwig Tieck* [!]. – Ebd., S. 163f.

²⁴ Siehe u.a. die Epigramme von K. L. Knebel. – Ebd., Bd. 2, S. 248-262.

²⁵ BRUN, FRIEDRIKE geb. MÜNTER: *Das Gewitter*. – Ebd., Bd. 1, S. 20-24.

²⁶ SONNENFELS, [JOSEPH]: *Der neue Protagoras. Eine Erzählung*. – Ebd., Bd. 2, S. 89-93.

²⁷ SECKENDORF, SIEGMUND VON: *Nachtmusik. An Olimpia*. – Ebd., S. 165-167.

²⁸ Siehe dazu TARNÓI, LÁSZLÓ: *Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren*. – In: *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h.c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE, 1999 (= *Budapester Beiträge zur Germanistik*, 34), S. 281-297.

²⁹ MAJER, FRIEDRICH: *Hugdietrich und Hildburg. Nach dem Heldenbuch*. – In: *Kleine Schriften*, Bd. 1, S. 26-101.

³⁰ Ebd., S. 101-110.

³¹ *Die edlere Rache, Das neue Lied und Der eigene Schatten* sind z.B. aufgeklärte Lehrgedichte, letzteres mit zeitkritischer Aussage. *Der Wald und der Wanderer* erinnert heute an die etwa anderthalb Jahrzehnte später entstandene reife romantische Lyrik von Eichendorff, dagegen machte Herder mit dem Gedicht *Meine Blume* wie recht viele seiner Zeitgenossen dem um 1800 „modisch“ gewordenen Sentimentalismus Zugeständnisse. Die zehn Gedichte erschienen unter dem Titel *Blumen*. – Ebd., Bd. 2, S. 1-26.

in der poetischen Formensprache der Beiträge, sondern auch in ihrem künstlerischen Niveau, wobei keineswegs das „Alter“ bzw. die „Modernität“ des Genres, der Tendenz bzw. der Inhalte, denen sich der Autor verpflichtete, entscheidend war.

Bei dieser breiten Palette der poetischen Stilrichtungen, in der ungewöhnlich tendenz-toleranten Atmosphäre der beiden Bände der *Kleinen Schriften* fiel vermutlich kaum auf, daß ein Dichter wie Einsiedel sich in einem seiner drei nebeneinander veröffentlichten Gedichte mehr oder weniger von einem um die Jahrhundertwende bereits allenthalben für anachronistisch empfundenen Genie-Gedicht Goethes hatte beeindrucken lassen.

Das Einsiedel-Gedicht und sein Vorbild: Übereinstimmungen (Textvergleich 1)

Der Vergleich der letzten fünf Verse in dem jeweils letzten Absatz der zwei Goethe-Varianten und der letzten Strophe des Einsiedel-Gedichtes beweist mit zwingender Deutlichkeit, daß Einsiedel die zweite (seinerzeit die eigentlich zugängliche) Fassung des *An-Schwager-Kronos*-Gedichtes als Vorlage gedient hatte. Beziehungen zum ursprünglichen, im Oktober 1774 datierten, Text sind ebenda lediglich zwischen den jeweiligen ersten Versen nachweisbar; die ersten zwei Verse sind aber die einzigen, die Goethe anderthalb Jahrzehnte später in seiner zweiten Variante nahezu unverändert ließ. (A)³² Während die letzten zwei Verse mit dem grotesk wirkenden Bild der zwischen Sitzen und Stehen etwas angehobenen und für die poetische Momentaufnahme erstarrten Körperhaltung der „Gewaltigen“ die maßlos staunende Bewunderung für das hereinstürmende Dichter-Genie nachempfinden lassen, vermittelt die freundliche Geste des in der Tür wartenden Wirtes geradezu Konnotationsmöglichkeiten, wie man diesen in den letzten Bildern Einsiedels von dem zur „Ruh und Rast“³³ einladenden Wirtshaus und dem seinem Gast freundlich zuwinkenden Wirt begegnen kann. (B, siehe Tabelle 1) Die ausgesparten anderthalb Verse Einsiedels (mit kahler Rippe / Nakt am Schädel mit der Hippe / Ha!) verweisen auf wichtige inhaltliche Differenzen zu den vergleichbaren Gedichten.³⁴

Die Textbeziehungen zwischen den beiden Gedichten konstituieren sich eigentlich, wie eingangs angedeutet, im Grunde genommen aus thematischen Zusammenhängen (in beiden geht es um die „Lebensfahrt“ des Menschen, im Einsiedel-Gedicht bereits im Titel angedeutet), aus strukturellen Parallelitäten (mit den aufeinander folgenden Komponenten von der schnellen Fahrt über die Ängste vor dem Altwerden bis zum Lebensende mit dem freundlichen Empfang im Jenseits) und aus manchen semantischen und syntaktischen Beziehungen, darunter aus überraschend wenigen wörtlichen



³² Siehe Tabelle 1, S. 376.

³³ Es ist nicht auszuschließen, daß auch dieses Wort in Einsiedels Gedicht auf Goethes Wirkung zurückgeht, wurde es doch in Goethes Lyrik von der Übersiedlung nach Weimar bis in die ausgehenden siebziger Jahre mit einer für jene Zeit typischen recht hohen Frequenz verwendet. Siehe u.a. *Rastlose Liebe*, *Jägers Nachtlied* sowie *An den Mond* (2. Fassung).

³⁴ Vgl. dazu den Abschnitt „Textvergleich 4: Kontroverse Ideen“.

Übereinstimmungen. Letztere sind eigentlich neben dem besonders hervorstechenden „Schwager Kronos“ (in der Adaptation Strophe für Strophe als Anrede strapaziert) nur noch sechs, hinsichtlich der künstlerischen Textgestaltung mehr oder weniger belanglose Wörter,³⁵ so wie „rasch“, „Leben“, „frisch“, „Strahl“, „Weg“ und „Wirt“. Das Ermessen von synonymisch-semantischen Beziehungen ergibt ein ähnlich dürftiges Inventar mit Parallelitäten wie „spude dich“ – „tumme dich“, „töne“ – „blase“ sowie mit Sätzen wie „die Sonne sinkt“ – „der ferne Strahl versinket“. Von höherer Relevanz sind allerdings manche syntaktische Korrelationen der zwei Gedichte: Die Verbindung von „rasch“ und („ins“ bzw. „durchs“) „Leben“ am Ende der beiden ersten Strophen (im Goethe-Gedicht auch später einmal variiert) sorgt jeweils für die im weiteren poetisch maßgebende Übertragung der Bilder der „Fahrt in der Postkutsche“ in die abstraktere gehaltliche Sphäre der „Lebensfahrt“. Die zwei miteinander koordinierten Temporalsätze mit der Konjunktion „eh“ machen später die Übereinstimmungen wichtiger thematisch-kompositorischer Partien besonders augenfällig. Außerdem korrespondiert in den zwei Gedichten eine ganze Reihe von Aufforderungssätzen, die jeweils die ersehnte schnelle Fortbewegung nachempfinden lassen. Höchst divergierend sind dagegen die unter poetologischen Aspekten viel wichtigeren lyrischen Grundpositionen der beiden Dichter (d.h. der eigentliche *Inhalt* bzw. *Gehalt* der zwei Gedichte) und ihr poetischer Ausdruck (ihre *Formensprache*).

Textvergleich 2: Die Lexik

Man begegnet in Einsiedels Gedicht-Adaptation bei allen oben angedeuteten semantisch-syntaktischen Parallelitäten kaum ein einziges Beispiel für die in den Sturm- und Drang-Jahren so typische und unverwechselbare individuelle und auch in der späteren Umarbeitung erhalten gebliebene Wortbildung, Wortwahl und poetische Syntax Goethes.³⁶

In welchem Maße die beiden Gedichte gerade unter diesem so wichtigen Gesichtspunkt von einander entfernt sind, veranschaulicht besonders deutlich der sprachliche Häufigkeits- bzw. Seltenheitsgrad ihrer jeweiligen Wörter. Im laufend erweiterten Leipziger Internet-Wortschatz-Lexikon,³⁷ das nach dem Stand vom 21. 10. 2000 bereits 5 Millionen Wortformen in 15 Millionen Beispielsätzen ermittelte, belegt sämtliche Verben, Substantive und Adjektive des Einsiedel-Gedichtes auf einem nahezu umgangssprachlichen Häufigkeitsniveau. Dagegen bestätigt es bei der Internet-Eintragung der Goethe-Wörter der von Einsiedel adaptierten zweiten Fassung des *An-*



³⁵ Der Einfachheit, der Übersichtlichkeit, aber auch der Exaktheit halber werden beim Vergleich des Wortschatzes der beiden Gedichte hier und im weiteren nur die unter poetischen Aspekten besonders relevanten Wortarten (Verben, Substantive und Adjektive) berücksichtigt.

³⁶ Diese Eigenheit der Sturm- und Drang-Lyrik Goethes ist seit den frühesten Anfängen der Goethe-Forschung bekannt. Siehe z.B. die um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehaltenen Vorlesungen von VIKTOR HEHN, hg. v. EDUARD VON DER HELLEN u.d.T.: *Über Goethes Gedichte*. 2., mit Anm. u. Register erw. Aufl. Stuttgart; Berlin: Cotta'sche Buchhandlung, 1912 (352 S.).

³⁷ *Projekt Deutscher Wortschatz 1995-2000*. Institut für Informatik, Universität Leipzig. – Internet: <http://wortschatz.informatik.uni.leipzig.de/index.html>.

Schwager-Kronos-Gedichtes in sieben Fällen deren hochgradige Abweichung vom geschriebenen und gesprochenen Sprachstandard bzw. ihren individuellen poetischen Charakter mit der wiederholten Meldung: „Es wurden keine Ergebnisse gefunden.“ Aber auch recht viele der übrigen ebenda „gefundenen“ bzw. identifizierten Verben, Substantive und Adjektive Goethes verfügen im Wortschatz-Lexikon über einen äußerst hohen Seltenheitsgrad.

Im Internet-Wortschatz-Lexikon wurden die einzelnen Wörter u.a. auch verschiedenen „Häufigkeitsklassen“³⁸ zugeordnet. Das häufigste Wort „der“ wurde bis Ende Oktober 2000 insgesamt 7,377.897mal gelesen und bildet mit den annähernd so oft gelesenen übrigen Wörtern (wie z.B. „die“) die Häufigkeitsklasse 0. Das in beiden Gedichten vorhandene Wort „Leben“ steht in der Häufigkeitsklasse 6, wobei 6 als Exponent der Basis 2 zu verstehen ist und das quantitative Verhältnis zum häufigsten Wort veranschaulicht, d.h. das Wort „der“ ist in den 15 Millionen Beispielsätzen der Wörterbuchautoren „ca. 2^6 mal“ = ca. 64mal häufiger als das Wort „Leben“ belegt. Von den übereinstimmenden Wörtern steht „Weg“ in der Häufigkeitsklasse 7 (es ist ca. 2^7 mal = 128mal seltener als „der“), „rasch“ in der Klasse 10 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{10} = 1.024$), „frisch“ in 11 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{11} = 2.048$), „Wirt“ in 12 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{12} = 4.096$), „Schwager“ in 13 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{13} = 8.192$), „Strahl“ in 14 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{14} = 16.384$), „Kronos“ in 16 (Seltenheitsgrad: ca. $2^{16} = 65.536$).

Die höchste Häufigkeitsklasse des Lexikons mit den am seltensten nachgewiesenen Wörtern ist die 22ste: Den der Wortfrequenz nach durchschnittlichen Wert markieren die Wörter der Klasse 11. Auffallend gewählt bzw. selten sind die Wörter über der Klasse 15 und besonders ab 17, wo bereits die 100.000-Grenze des Potenzwertes überschritten ist. Tabelle 2 veranschaulicht diese seltenen Wörter in beiden Gedichten, wie sie nach dem Leipziger Lexikon in jüngster Zeit (zwischen 1995 und 2000) klassifiziert wurden.

Beim Vergleich der beiden Spalten muß man allerdings bedenken, daß das von Goethe entlehnte „Kronos“ (wie selbstverständlich auch „Schwager Kronos“) dem Verfasser des zweiten Gedichtes kaum als entsprechend seltenes oder gewähltes Wort zuerkannt werden dürfte, daß außerdem „Nabe“ in einer Zeit, als sie an der Kutsche, dem sozusagen einzigen Verkehrsmittel, mit der Achse und den Speichen augenfällig zu sehen war, ja sogar mit diesen die eigentliche tausch- und reparaturanfällige Technik des Fahrens darstellte, einer niedrigeren Seltenheitsklasse zugeordnet werden müßte als heute in einem den neuesten Stand des deutschen Wortschatzes anstrebenden Wörterbuch. Auch das wenig gewählte und koordinierte Mit- und Nacheinander



³⁸ Dieser Terminus des Wortschatz-Lexikons mag für den ersten Augenblick irreführend wirken, weil, wie es sich im weiteren herausstellt, je *höheren* „Häufigkeitsklassen“ die Wörter zugeordnet werden müssen, um so *seltener* sind diese.

³⁹ Gewiß ist und war auch um 1800 (die heute der Häufigkeitsklasse 12 zugeordnete) „Achse“ schon wegen seiner reichhaltigen Konnotationsmöglichkeiten ein häufiger verwendetes Wort als „Nabe“. Doch bin ich sicher, daß in der Goethe-Zeit die Differenz keineswegs so hoch war, wie sie heute ist. Mit der Annahme der gegenwärtigen Einordnung von „Nabe“ in Klasse 17 wäre das Häufigkeitsverhältnis der beiden Wörter 4.096: 131.072, d.h. „Achse“ würde um 1800, wie heute, etwa 30 mal häufiger als „Nabe“ verwendet worden sein.

von „Achse“ und „Nabe“ dürfte diese meine Vermutung untermauern,³⁹ wobei sie lediglich mit ihren lautmalenden (in reimtechnischer Hinsicht zwar wenig beeindruckenden) beiden Verben einigermaßen poetisiert werden. Und wenn auch manche Wörter des Goethe-Textes, wie „Stirne“, „Gebirg“ oder „spuden“⁴⁰ in ihrer Häufigkeitsklasse für fragwürdig angesehen werden können, so wäre auch ohne diese und die obengenannten Wörter der *Raschen Lebensfahrt* der durchschnittliche Seltenheitsgrad der Goethe-Lexik unverändert wesentlich höher als jener des Einsiedelschen Wortschatzes. Als Ausnahmefall ragt aus Einsiedels Gedicht das einzige (etwas schwerfällig wirkende) Wort „erhinket“⁴¹ in der Häufigkeitsklasse 21 heraus, das allerdings eindeutig von der metaphorisch herrlich verdichteten Goethe-Parallele in den Versen 26-31 veranlaßt, in den vierten Vers der zweiten Strophe eingesetzt wurde.⁴²

Da Goethes Gedicht erheblich länger ist als das von Einsiedel, kann der Wortschatz der beiden Gedichte nur bei einem Vergleich ihres jeweiligen durchschnittlichen Häufigkeitsgrades ein approximativ genaues Bild von deren lexikaler Beschaffenheit vermitteln. So wurden von mir sämtliche (auch die oben mit mehr oder weniger Recht für fragwürdig angesehenen) Verben,⁴³ Substantive und Adjektive ihrem im Lexikon verzeichneten Häufigkeitsstandard entsprechend mitgerechnet, allerdings jedes Wort jeweils nur einmal: Wiederholungen innerhalb eines Gedichtes wurden nicht berücksichtigt (vgl. Tabelle 3).

Der Durchschnittswert aller Wörter beträgt in Einsiedels Gedicht 11,81. Das bedeutet, daß der Durchschnitt seiner Verben, Substantive und Adjektive im Leipziger Wortschatzlexikon ca. 3.706mal seltener belegt ist als das Wort „der“.⁴⁴ Der Durchschnittswert in der von Einsiedel gelesenen zweiten *An-Schwager-Kronos*-Variante Goethes steht dagegen mit 14,20 um zweieinhalb Häufigkeitsklassen höher, was mit einem Potenzwert von 19.660 den Seltenheitsgrad der Goethe-Lexik auf mehr als das Fünffache jenes des Einsiedel-Gedichtes setzt.⁴⁵

Auffallend in der Tabelle ist auch der in allen Wortarten sowie im Gesamtergebnis recht einheitliche mittlere Häufigkeitswert des Einsiedelschen Wortschatzes zwischen den Klassen 11 und 12. Die Kategorie der Substantive überschreitet den Durchschnittswert 12 um 0,04 ebenda nur wegen der beiden von Goethe entlehnten selteneren Wörter „Schwager“ (Klasse 13) und „Kronos“ (Klasse 16). Ohne diese betrüge er wie der der Verben nur 11,90. Dagegen ragt der Durchschnittswert der



⁴⁰ Das Verb „spuden“ ist natürlich nicht wegen seiner poetischen Einmaligkeit, sondern wegen seiner dialektalen Abweichung von der Norm im Wortschatzlexikon nicht belegt! Das entsprechende „sputen“ ist im Wortschatzlexikon in die Klasse 15 eingeordnet.

⁴¹ Dieses Wort wirkt nicht nur wegen des sprachlichen Umfeldes der sonst ebenda anspruchloseren Lexik, sondern auch wegen der merkwürdigen Art der Wortbildung (er + intransitives Verb der Fortbewegung) sowie wegen des vermittelten Inhaltes erzwungen.

⁴² Bei der Wahl dieses Wortes konnte auch der Reimzwang eine Rolle gespielt haben.

⁴³ Ausgenommen die Hilfsverben *sein, haben, werden*.

⁴⁴ Der approximative Potenzwert der Bruchzahl 11,81 wurde folgendermaßen ausgerechnet: Potenzwert der Häufigkeitsklasse 11 (2.048) + die Differenz zwischen den Häufigkeitsklassen 12 und 11 multipliziert mit 0,81 (2.048 x 0,81 = 1.658) beträgt insgesamt 3.706.

Goetheschen Adjektive über den der anderen beiden Wortarten weit hinaus, wobei der Seltenheitswert auch der übrigen um zwei Klassen höher steht als der entsprechenden Einsiedelschen Wörter.

Divergent scheint der Wortschatz der beiden Gedichte auch in der Zahl der Adjektive und Verben zu sein. Von letzteren gibt es nach der Kategorisierung des Wortschatz-Lexikons in dem wesentlich längeren Goethe-Gedicht viel weniger (nur 17) als in Einsiedels Gedicht (21). Dagegen fallen die verhältnismäßig vielen Goetheschen Adjektive auf. Diese Differenzen ergeben sich allerdings u.a. daraus, daß das Partizip Präsens der Verben von den Wörterbuchautoren (mit welcher Begründung auch immer) zu den Adjektiven gezählt wurde. So ist man faktisch genauer, wenn man diesbezüglich den tatsächlich gravierenden stilistischen Unterschied darin erkennt, daß es im Goethe-Text ungewöhnlich viele für die Sturm-und-Drang-Poesie besonders typische und im poetischen Text stilistisch meistens auf sonderbare Weise verwendete Partizip-Präsens-Formen gibt („*rasselnd*“, „*eratmend*“, „*hoffend*“, „*strebend*“, „*verheißend*“, „*schäumend*“, „*schlotternd*“, „*schallend*“ und substantivisch verwendet „*mich Taumelnden*“), wohingegen Einsiedel das Partizip Präsens in diesem Gedicht wie ebenda auch in seinen anderen beiden Texten der *Kleinen Schriften* kein einziges Mal [!] verwendet, als ob er diese Art der Wortbildung nicht kennen würde.

Textvergleich 3: Die stilistisch-poetische Formensprache

Schon die lexikalen Unterschiede mögen erhebliche poetisch-stilistische Divergenzen in der Formensprache klarstellen. Noch wichtiger ist aber, daß im Kontext des Goethe-Gedichtes selbst häufigere Wörter in die Sphäre des poetisch höchst Individuellen gehoben werden. Das Wort „Leben“ der Häufigkeitsklasse 6 mit dem niedrigen Potenzwert 64 mag schon in den Sätzen „*Rasch ins Leben hinein!*“ bzw. „*Rings ins Leben hinein!*“ persönlicher wirken als in Einsiedels adäquatem „*Rasch will ich durchs Leben wallen*“,⁴⁶ es erhält aber gewiß einen wesentlich höheren Seltenheitsgrad im Kontext „ewigen Lebens ahndevoll“, ähnlich wie „Schritt“ (Klasse 8, Potenzwert 256) in „den er atmenden Schritt“ oder „reißen“ (Klasse 12, Potenzwert 4.096) in „Reiß mich ein Feuermeer“. Unverwechselbar einzigartig ist auch das Goethewort „Kiefer“ (nach dem Leipziger Lexikon eigentlich ebenfalls der Durchschnittsklasse 12 zugeordnet) im Vers „entzahnte Kiefer schnattern“ und besonders im breiteren Kontext von dem Vers 26 bis 31, nach denen die synchron ineinanderfließenden Bilder der Natur und des Kräfteverfalls im Alter auch das Nachempfinden von gleichzeitig zwei Bedeutungen dieses Wortes nicht ausschließen.⁴⁷



⁴⁵ Potenzwert der Häufigkeitsklasse 14 (16.384) + die Differenz zwischen den Häufigkeitsklassen 15 und 14 multipliziert mit 0,20 (16.384 x 0,20 = 3.276) beträgt insgesamt 19.660.

⁴⁶ Letzteres vergleichbar mit zeitgenössischen Kirchenlied-Texten und mit um (und besonders unmittelbar nach) 1800 modisch gewordenen Pilger-Gedichten sowie Wanderliedern.

⁴⁷ [Die] „Kiefer“: 1. Teile des Schädels (Plural); 2. Nadelbaum (Singular). – Zwar steht danach das Verb („schnattern“) in der Mehrzahl, was die zweideutige Lesart aufheben dürfte, doch folgt diesem ein zweites (mögliches) Subjekt („Gebein“), wodurch die synchrone Perzeption der beiden Vorstellungen erneut offen bleiben könnte.

Es gibt natürlich keinen Grund zu bezweifeln, daß Einsiedel von Goethes Gedicht in hohem Maße inspiriert wurde. An die eigentliche Quelle erinnern ja mehrere unverwechselbare Momente, die sich allerdings alle unter poetischen Aspekten als reine Äußerlichkeiten darstellen. Das Wort, die Lexik, die Art ihrer elementaren syntaktischen Bindungen, die prinzipiellen technischen Komponenten eines jeden Sprachkunstwerkes also, sind aber, wie oben nachgewiesen wurde, in den beiden Gedichten grundverschieden. Auf dieser sprachlich höchst divergierenden Basis konstituieren sich die noch mehr auseinanderstrebenden Unterschiede der jeweils vollendeten künstlerischen Ausdrucksweise, der eigentlichen poetischen Form der beiden Gedichte: Vor allem sind in der *Raschen Lebensfahrt* sämtliche Bilder (von der Fahrt in der Kutsche bis zu dem abschließenden „Gruselszenario“) nur Mittel zum jeweiligen Zweck; sie dienen ausschließlich dazu, den zu vermittelnden poetischen Inhalt, die Gedanken und die Aussage des Dichters zum Thema „Lebensfahrt“ zu veranschaulichen. So sind sie auch keine eigentlichen *Metaphern*, sondern lediglich das *allegorisch* wirkende Instrumentarium einer dichterischen Attitüde. Dagegen ist die poetische Bildersprache Goethes (nicht nur in diesem Gedicht und auch nicht ausschließlich in der Gedankenlyrik der Sturm-und-Drang-Jahre) eine typische „doppelbödige“ Metaphorik, in der Vergleichendes und Verglichenes nebeneinander und miteinander verflochten, als komplementäre Bilder einander bespiegelnd jeweils auch unabhängig voneinander ihren eigenständigen Erlebnishintergrund haben und diesen auch nachempfinden lassen. Besonders auffallend ist dies in beiden Fassungen des *An Schwager Kronos*.⁴⁸

Nichts erinnert in Einsiedels Gedicht außerdem an die ungebundene, der Genie-Haltung adäquate lyrische Ausdrucksweise Goethes: Außer den oben aufgelisteten Differenzen in der eigenartigen Wahl und Bildung der Wörter bei Goethe sei hier auf seine in der Genie-Zeit so typischen freien Rhythmen hingewiesen, an deren Stelle in der *Raschen Lebensfahrt* trochäische Vierheber in gleichmäßigen Strophen – zusätzlich jeweils mit Waisen und umschlagenden Reimen gebunden – pulsieren.

Das Einsiedel-Gedicht kann daher mit seiner eigenständigen sprachlichen, stilistischen und poetischen Beschaffenheit, d.h. mit der von Goethes Gedicht gänzlich unabhängigen Form auf keine Weise als eine Goethe-Parodie⁴⁹ gelesen werden: Es



⁴⁸ *An Schwager Kronos* wurde ja ursprünglich nach Goethes eigenem Zusatz am 10. Oktober 1774 in der *Postchaise* [!] geschrieben, als er sich, nachdem er den ihn in Frankfurt besuchenden Klopstock nach dessen Abschied bis Darmstadt begleitet hatte, auf dem Rückweg nach Frankfurt befand. Das Erlebnis dieser *wirklich erlebten Fahrt* verband sich dabei auf das engste mit dem Sturm-und-Drang-Gefühl des im Leben auf dem Höhepunkt angelangten, bereits weit und breit (selbst vom „hervorragenden Klopstock“) bewunderten Genies. – Vgl. auch die Anmerkungen in: *Goethes Werke. Gedichte und Epen*, Bd. 1, S. 440.

Sogar die Metapher „ekles Schwindeln“ im ersten Absatz des Goethe-Gedichtes dürfte tatsächlich Erlebtes reflektiert haben, empfand ja der Dichter in den angehenden siebziger Jahren wiederholt „Ekel und Abscheu“ wegen seines damals labilen „Gesundheitszustandes“ und fühlte er sich „beängstigt“, weil ihn „jedemal“ „ein Schwindel [...] befiel, wenn [er] von einer Höhe herunterblickte.“ (Hervorhebung von L. T.). – In: GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. – Siehe in: *Goethes Poetische Werke*, Bd. XIII, S. 404.

⁴⁹ Parodie ist nach der „Webster“-Bestimmung „a literary [...] work *imitating the characteristic style* of some other work or of a writer [...] in a satirical or humorous way, usually by applying it to an inappropriate subject [...]“.

enthält ja nichts von der charakteristischen Formensprache weder dieses Goethe-Gedichtes noch der Goetheschen Lyrik um 1774 oder gar darüber hinaus. Somit fehlen sämtliche Voraussetzungen für parodistische Wirkungen.

Textvergleich 4: Kontroverse Ideen

Es kann aber auch nicht als eine Travestie der Goetheschen Sturm-und-Drang-Hymne verstanden werden. Die *neue Form* travestiert (d.h. „überkleidet“ bzw. „überzieht“) nämlich nicht im mindesten den – selbst in der zweiten „gemilderten“ Variante noch vertretenen – Sturm-und-Drang-*Inhalt*, von dem hier eigentlich gar nichts mehr erhalten geblieben ist. So kann und soll wahrscheinlich auch dieser durch sie nicht, wie es sich in einer Travestie gehört, dem Lachen preisgegeben werden. Sogar die oben nachgewiesenen *thematisch-strukturellen Parallelitäten* werden in gewisser Hinsicht fragwürdig, zumindest darf ihnen hinsichtlich der inhaltlichen Beziehungen der beiden Gedichte keine ausschlaggebende Bedeutung beigemessen werden, wenn man bedenkt, daß zur Zeit der Abfassung der beiden Gedichte *das Verhältnis ihrer Autoren* zur „schnellen Fahrt“, zu den „Ängsten vor dem Altwerden“, ja sogar zu dem abschließenden Teil mit dem Bild des freundlichen Empfangs grundverschieden ist. Als Goethe das Gedicht schrieb, identifizierte er sich voll und ganz mit den „Genie-Idee“ des grenzenlosen schöpferischen Handelns. Was das *Sturmlied*, *Ganymed*, *Prometheus* oder gar *An Schwager Kronos* in den siebziger Jahren auszudrücken hatten, war damals Goethes persönlichste Angelegenheit, wie gleichzeitig sämtliche Protagonisten aller literarischen Genres die unmittelbaren Ideenträger des Dichters waren. Dagegen schrieb Einsiedel – lediglich thematisch von Goethes Gedicht beeinflusst – ein typisches, dem Geist der Aufklärung verpflichtetes Rollengedicht, in dem eine Art menschliche Lebensführung bzw. eine Verhaltensweise mit kritischer Distanz dargestellt wurde und das mehr oder weniger unmittelbar der Erziehung der Leser dienen sollte. Dabei ging es nicht um eine Kritik an der Goetheschen Genie-Haltung der siebziger Jahre, zu der Einsiedel, wenigstens im Spiegel dieses Gedichtes, gar keinen Zugang hatte. Eine Kritik an den Genie-Ansichten des Sturm und Drang bzw. an der Genie-Poesie hätte um die Jahrhundertwende eigentlich auch gar keinen Sinn gehabt, da sie im literarischen Leben bereits längst jede Aktualität verloren hatten, weil ihnen kein deutscher Autor und keine Leserschicht mehr das geringste Interesse entgegenbrachten.

Der Zeigefinger des Spätaufklärers, der (wie alle seine Vorgänger seit Hagedorn und Gellert) schon immer genau wußte, wie man zu leben hätte und wie man sich nicht



– In: *Webster's New World College Dictionary*. 4th Ed. Defining the English Language for the 21st Century. Foster City CA, 2000, S. 1048 (Hervorhebung von L. T.). – Ähnlicherweise wird das Wesen parodistischer Wirkungen auch in anderen Werken in der Imitierung der charakteristischen Formensprache literarischer Werke gesehen. Siehe u.a. BALDICK, CHRIS: *Literary Terms*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996, S. 161; SLETHAUG, GORDON E.: *Parody*. – In: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1997, S. 604.

⁵⁰ Einige Jahrzehnte später fand diese Art aufgeklärt lehrhafte Poesie ihren Eingang in die Kinderliteratur mit Geschichten, wie sie etwa in H. Hoffmanns *Struwelpeter* vom Suppen-Kaspar, Paulinchen, Zappel-Philipp etc.

verhalten dürfte, um in dieser Welt nützlich und glücklich zu werden, wurde bereits am Anfang des Gedichtes mit der Wahl des Titels mahndend erhoben – und dann mit entsprechendem Nachdruck erneut gegen das Ende mit den Gruselbildern des Todes, die heute, dank späterer literarischer Erfahrungen,⁵⁰ sogar erheiternd wirken können, trennt man die entsprechenden Zeilen von denen, die ebenda unmittelbare Beziehungen zum Goethe-Gedicht haben (also die „reinen“ Einsiedel-Worte):

[...] mit kahler Rippe,
Nakt am Schädel, mit der Hippe,
Ha! [...]

Was der Leser zwischen diesem Anfang und Ende angeboten bekam, war das selbstzerstörerische dekadente „Tummeln“ vor der eintretenden Lebens-„Nacht“.

Die Rollen-Differenzen zwischen Goethes Sturm-und-Drang-Gedicht und Einsiedels lehrhaftem Porträt werden vielleicht am deutlichsten durch die Parallelen „Rasch ins Leben hinein“ bzw. „Rings ins Leben hinein“ einerseits und „Rasch will ich durchs Leben wallen“ andererseits veranschaulicht.⁵¹ In den variierten Goethe-Versen kommt nämlich die dem vollständigen Leben zugewandte Haltung des Genies zum Ausdruck, in dem von Einsiedel wirkt das angedeutete schnelle Ende eher lebensfremd.⁵² Dies entspricht aber auch genau den dichterischen Intentionen des Autors.

Diese Manier von Einsiedel bedurfte seit der Gellert-Hagedornschen Poesie der schlichtesten sprachlichen Ausdrucksweise. Entsprechend wurde auch eine leicht zugängliche unkomplizierte Verstechnik gewählt. Darum also, und nicht in travestierender Absicht, trat an die Stelle der freien Rhythmen die mit Reimen und Trochäen einprägsam gebundene Strophenform.

Textvergleich 5: Einsiedels Positionen im Kontext seiner drei Gedichte

Daß *Die rasche Lebensweise* im Gegensatz zu Goethes Sturm-und-Drang-Hymne der aufgeklärten Lehrhaftigkeit verpflichtet war, untermauert auch das unmittelbare Umfeld des Gedichtes, das sich als drittes Stück in das inhaltlich und formal recht einheitliche Ensemble der übrigen in den *Kleinen Schriften* gedruckten Einsiedel-Gedichte eingliedert. Auch das erste ist ein Rollengedicht, in dem diesmal *Der frohe Junker*⁵³ in erster Person von seiner unnützen und bildungsfremden Lebensweise berichtet. Die poetische Attitüde dieses Gedichtes sollen folgende zwei Strophen veranschaulichen:

[1.]
Was kümmert mich die ganze Welt!
Ich habe Wein, ich habe Geld;

[4.]
Fern sei von meinem hohen Schloß
Der Denker und der Dichter Troß!



erzählt wurden. (Die parodierte Erzählweise dieser Art lehrhafter Dichtung siehe u.a. in Wilhelm Buschs *Max und Moritz*.)

⁵¹ Diese wurden oben bereits hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion sowie unter stilistischen Aspekten verglichen.

⁵² Hierzu sei nebenbei bemerkt, daß die Modalbestimmung „rasch“ zum Verb „wallen“ etwas unpassend, möglicherweise auch grotesk wirkt; bei der Wahl dieses Verbs durfte auch diesmal (siehe Anm. 44) der Reimzwang eine Rolle gespielt haben.

⁵³ E[INSIEDEL, FRIEDRICH HILDEBRAND]: *Der frohe Junker*. – In: *Kleine Schriften*, a.a.O., Bd. 1, S. 111f.

Ich lebe ohne Sorgen,
Vom Morgen bis zum Morgen.

Den Geist, den ich mir wähle,
Schlürf ich in meine Kehle.

Auch dieses Gedicht ist (wenigstens thematisch) nicht unabhängig von vielen anderen. Das Thema des Dolcefar niente wurde in der deutschsprachigen Dichtung von Hagedorn über Ewald von Kleist und die Göttinger Dichter bis zur Flugblattdichtung der Jahrhundertwende mit anakreontischer und Rokoko-Verspieltheit, mit stände- und moralkritischer Aussage, ja sogar mit dem studentisch-burschikosen Lob auf das Glück durch Müßiggang, Genuß und Gleichgültigkeit vielfach variiert.⁵⁴ In den *Kleinen Schriften* verurteilt allerdings der Autor – ähnlich wie in seiner Goethe-Adaptation – von der Warte der Aufklärung aus nicht nur eine selbsterstörerische Verhaltensweise (besonders deutlich in der letzten Strophe),⁵⁵ sondern auch eine Denkart, die diesmal gleichzeitig Interessen⁵⁶ und Träger von Werten⁵⁷ aus dem Leben ausschließt, die ihrerzeit für diesen Autor besonders wichtig gewesen sein dürften.

Moderner als die anderen beiden ist das Gedicht *Die Nahen und die Fernen*.⁵⁸ Doch werden darin sämtliche in schlichter Form vorgetragenen meditierenden Ideen über das substantielle Getrenntsein aller Wesen durch Verschiedenheit einerseits und ihre notwendige und rationale Vereinigung durch Liebe andererseits ganz und gar von älteren und neueren Denkstrukturen der deutschen Aufklärung gespeist, aus denen freilich in den letzten Versen folgende lehrhafte „summa summarum“ aller vorangegangener Erwägungen entspringt:

Das Band, das traulich uns umschließt,
Webt Gleichheit leiser Triebe;
Wer in des Andern Seele liest,
Der sucht und *findet* Liebe.

Im Gegensatz zu den zwei Rollengedichten wurde hier die Lehre unmittelbar in Worte gefaßt. Aber auch in diesem Gedicht begegnet man Passagen, deren lehrhafter Charakter mit der Attitüde der beiden anderen korrespondiert, wenn z.B. im Sinne der rationalen Logik auch dieses Mal abzulehnende Verhaltensweisen vorgeführt werden, wie dies u.a. in der vorletzten Strophe deutlich wird:

Gefühle gleichen jenem Kraut,
Das die Berührung tödtet:
Ein Herz aus zartem Stoff erbaut
Ist schüchtern und verödet.

Der empfindsamkeitskritische Inhalt dieser Verse war natürlich in einer Zeit, als der Sentimentalismus alle Schichten und Tendenzen des literarischen Lebens zu über-



⁵⁴ Dies veranschaulichte ich bereits mit einer Reihe von Beispielen in: *Parallelen, Kontakte und Kontraste*, S. 61-65.

⁵⁵ Siehe vor allem den zweiten Vers in der Schlußstrophe des Gedichtes: „Der Wasserschlucker scheeler Zahn / *Zernage meinen Lebensplan!* / Den Trost gereifter Trauben, / Soll mir kein Spötter rauben.“

⁵⁶ Siehe vor allem die ersten Verse in der zweiten Strophe („Ich achte nicht „der *Großen Gunst* / *Des Ruhmes dünkelhaften Dunst*“) und in der dritten Strophe („Es werde *Stern* und *Ordensband*, / Der leeren *Titel* eitler Tand“; Hervorhebungen von L.T.)

⁵⁷ So wie „Denker“, „Dichter“ und „Geist“ in der oben zitierten 4. Strophe.

⁵⁸ E[INSIEDEL, FRIEDRICH HILDEBRAND]: *Die Nahen und die Fernen*. – In: *Kleine Schriften*, Bd. 1, S. 113-115.

schwemmen drohte,⁵⁹ höchst aktuell. Die dichterischen Intentionen, die Aussageweise, die Geste mit dem erhobenen Zeigefinger wurden aber auch hier allen aufklärten Traditionen gerecht, für die im Jahre 1801 noch immer breite Leserschichten offen waren.

Diese Traditionen verbinden die drei Gedichte Einsiedels miteinander auf das engste und trennen form- und gehaltstypologisch letztere ganz und gar von Goethes Sturm- und-Drang-Hymne. Daß eines der drei Gedichte Wörter, Motive bzw. strukturelle Elemente aus *An Schwager Kronos* entlehnte, beweist lediglich, daß Goethes Sturm- und-Drang-Werk auch inmitten der Hochklassik nicht zu umgehen war, daß es – besonders in Weimarer Kreisen – gelesen wurde und daß man sich davon – wie z.B. in diesem Fall – gelegentlich auch beeindrucken ließ. Das war aber in unserem Falle auch alles. Die Textvergleiche beweisen, daß die Beziehungen zwischen Vorlage und Adaptation nicht im geringsten von substantieller Art waren. Einsiedels Gedicht ist auch keine Parodie, kein Neben- oder „Gegen“-Gesang und auch keine formveränderte travestierte Verulkung des Sturm- und-Drang-Gedichtes. Letzteres bot lediglich das – unter poetisch-künstlerischen Aspekten vollkommen belanglose – Thema für das Gedicht des Weimarer „Freundes“. Der Dichter Goethe, zu dessen *Dichtkunst* diese Adaptation keinerlei Beziehungen aufweist, dem andererseits um 1800 nichts ferner lag als seine Sturm- und-Drang-Vergangenheit, brauchte sich auf keine Weise getroffen zu fühlen. Man darf eher vermuten, daß der Dichterstürm während der Lektüre der Einsiedelschen Adaptation mit Genugtuung zur Kenntnis nahm, daß in Freundeskreisen selbst sein Sturm- und-Drang-Werk noch gelesen und geachtet wurde.

Tabelle 1

Schlußverse der 1. Fassung Goethes	Schlußverse der 2. Fassung Goethes	Schlußstrophe Einsiedels
(A) <i>Töne, Schwager, dein Horn,</i>	<i>Töne, Schwager, ins Horn,</i>	<i>Blase, guter Kronos, blase!</i>
(B) Raßle den schallenden Trab, Daß der Orkus vernehme: ein Fürst kommt, Drunten von ihren Sitzen Sich die Gewaltigen lüften.	Raßle den schallenden Trab, Daß der Orkus vernehme: wir kommen, <i>Daß gleich an der Türe</i> <i>Der Wirt uns freundlich empfangt.</i>	Dieser Schild bringt Ruh und Rast. <i>Sieh den Wirt mit kahler Rippe</i> <i>Nakt am Schädel mit der Hippe,</i> <i>Ha! Er winkt dem neuen Gast.</i>



⁵⁹ Siehe dazu TARNÓI: *Parallelen*, S. 38-48; vgl. auch DERS.: *Romantisches und Sentimentales*.

Tabelle 2

Häufigkeits- klasse:	Wort- arten:	Goethe: An Schwager Kronos	Einsiedel: Die rasche Lebensfahrt
15	Verb:	laben, geblendet, ¹ tönen	aufgessen, einbrechen
32.768	Subst.:	Trott, Trank	0
	Adj.:	0	mürbe, kahl
16	Verb:	rasseln	0
65.536	Subst.:	Kronos, Zaudern, Orkus	Kronos, Rippe
	Adj.:	hoffend, nächtliches, schallend	0
17	Verb:	0	wallen, lechzen
131.072	Subst.:	Stirne, Gebein	Nabe
	Adj.:	0	0
18	Verb:	holpern, schnattern	krächzen
262.144	Subst.:	Gebirg	Hippe
	Adj.:	rasselnd, strebend, hoffend	0
19	Verb:	0	0
524.280	Subst.:	Schwindeln, Feuermeer	0
	Adj.:	verheißend, schäumend	0
20	Verb:	0	0
1,048.576	Subst.:	Taumelnd(e)	0
	Adj.:	0	0
21	Verb:	0	erhinken
2,097.152	Subst.:	Überdach	0
	Adj.:	ekles	0
22	Verb:	0	0
4,194.304	Subst.:	0	0
	Adj.:	entzahlt	0
23	Verb:	spuden	0
(ohne Potenzwert) ²	Subst.:	Frischung, Gesundheitsblick. Nebelduft	0
	Adj.:	eratmend, ahndevoll, trunknen	0



¹ Das Partizip Perfekt wurde im Leipziger Wörterbuch jeweils als Verb aufgenommen, dagegen das Partizip Präsens als Adjektiv. Hinsichtlich meiner Untersuchung ist diese mögliche Inkonzsequenz irrelevant; so wurden von mir die Wortart-Kategorien, wie im Wörterbuch verzeichnet, unverändert übernommen.

² Die im Leipziger Wörterbuch nicht belegten Wörter meiner beiden Texte sind gewiß mindestens [!] eine Häufigkeitsklasse höher einzustufen als die höchstmögliche Klasse des Wörterbuchs. Die Multiplikationszahl verliert dabei selbstverständlich ihren Sinn, da damit die 8 Millionen-Grenze überschritten würde, was in Anbetracht des insgesamt *nur* 7, 377.897mal belegten Wortes „der“, mit dem verglichen die Häufigkeits- bzw. Seltenheitsrelationen des jeweiligen Wortes ermittelt wurden, mathematisch nicht möglich ist.

Tabelle 3

	Goethe: <i>An Schwager Kronos</i>			Einsiedel: <i>Die rasche Lebensfahrt</i>		
	A ³	B ⁴	C ⁵	A	B	C
Verben	232	17	13,64	250	21	11,90
Substantive	526	39	13,74	289	24	12,04
Adjektive	350	22	15,90	158	14	11,28
Insgesamt	1108	78	14,20	697	59	11,81



³ A = Die addierten Häufigkeitswerte der Wörter.

⁴ B = Die Zahl der Wörter.

⁵ C = Durchschnittswert der Häufigkeit.

Magdolna Orosz (Budapest)

Antike und/oder Mittelalter:

Bezugspunkte romantischer

entwicklungsgeschichtlicher Betrachtungen

1. Romantische Selbstdefinitionen

Die deutsche Romantik, besonders die Frühromantik, die sich die Durchsetzung verschiedenartiger, aber miteinander im Zusammenhang stehender ästhetisch-philosophischer Ansichten emphatisch zum Ziel setzt, sucht sich selbst – wie eigentlich alle „neuen“ Bestrebungen in der Literatur – zu bestimmen, indem sie sich auf ihr Verhältnis zu anderen Epochen und anderen Auffassungen besinnt. Selbstdefinitionen dienen der Abgrenzung und der Selbstbehauptung zugleich: der Abgrenzung von anderen Theorien, Zeiten, Ansichten, um dadurch die eigenen Züge zu betonen, und der Selbstbehauptung, die durch Überlegungen zur eigenen Position (die natürlich auch als Ergebnis der Abgrenzung zustandekommt) entsteht.

Die Frühromantik, die eigentlich nur eine kleine Zeitspanne umfaßt¹ und selbst durch unterschiedliche Positionen beziehungsweise Positionsveränderungen gekennzeichnet ist, versteht sich nicht als eine geschlossene „Schule“ oder „Richtung“,² sondern ist bestrebt, eigene Ansichten durch ständiges Aufeinanderbeziehen anderer und eigener Betrachtungen herauszuarbeiten. Dabei ist die Frühromantik durch die Verbindung von historisch-entwicklungsgeschichtlichen und theoretischen Überlegungen und durch die Suche nach vergleichbaren Bezugspunkten gekennzeichnet, die in der Bestimmung des eigenen Standorts auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß die eigene Auffassung im Verhältnis zu verschiedenen historischen Perioden als möglichen Vergleichsgrundlagen erarbeitet wird, indem sowohl die Antike als auch ein eigenartig verstandenes Mittelalter, aber auch „zeitlose“ Relata wie die in ihrem philosophischen Symbolwert betrachtete „Natur“ als solche funktionieren können.



¹ Behler spricht von einem „klassisch-romantische[n] Jahrfünft“ zwischen 1795 und 1800 und betont zugleich auch die Parallelität und die vielfältigen Wechselwirkungen von Klassik und Frühromantik (vgl. BEHLER, ERNST: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn: Schöningh, 1988, S. 265).

² Sowohl die „Klassik“ als auch die „Romantik“ wurden erst später als solche benannt, vgl. dazu BEHLER: *Studien*, S. 268f.

2. Antike – Mittelalter – Natur: Relativität der Bezugspunkte

In der Herausarbeitung philosophisch-ästhetischer Positionen – wie schon angedeutet – kommt es bei den Frühromantikern auch zu entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen, die zwar voneinander unterschiedlich sein können, als entwicklungsgeschichtliche Konstruktionen aber einander in einer allgemeineren Hinsicht ähnlich sind, indem sie generell aus drei Elementen/Phasen bestehen: Als Anfang der Entwicklung, die auf die Natur, die menschliche Gesellschaft, die Religion oder auch die Literatur bezogen werden kann, wird ein Zustand der ursprünglichen Einheit postuliert, dem ihre Auflösung, d.h. ein instabiler, chaotischer Zustand folgt, und als dritte Phase wird eine (wenn auch meistens hypothetische, in eine utopische Zukunft projizierte) Wiederherstellung der Einheit, ein neues Gleichgewicht behauptet. So entsteht eine ziemlich einfache dreigliedrige Struktur,³ die sich in verschiedenen Varianten wiederholt. Dabei können sowohl die Bezugspunkte des harmonischen Zustands (Griechentum/Antike, Natur, Religion/Christentum/Mittelalter) als auch die Bewertung der einzelnen Phasen sowie die Möglichkeiten der neuen Einheit variieren.

Friedrich Schlegel geht es vor allem um die Herausarbeitung des Entwicklungsgangs der „modernen“ Literatur, wobei „modern“ und „romantisch“ in einem weiteren Schritt als identisch angesehen werden.⁴ Die Antike funktioniert als ein Bezugspunkt, der die Selbstbestimmung moderner/romantischer Poesie und Literatur ermöglicht: sie ist der Anfang, der als harmonische Epoche eine Blütezeit der Literatur und Kultur hervorbrachte und deshalb auch als Modell für die Entwicklung moderner/romantischer Literatur verstanden werden kann. Schlegel ist sich indessen „der absoluten Verschiedenheit des Antiken und Modernen“⁵ bewußt, sie dient aber auch dazu, eine Einheit der beiden zugleich zu postulieren und die „moderne“ Literatur als Fortsetzung und Vervollständigung der „alten“ zu verstehen.⁶

In seinem frühen Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie*⁷ diagnostiziert Schlegel durch die Gegenüberstellung von Antike und Moderne bestimmte Probleme der modernen Poesie, worunter er ungefähr die zeitgenössische Poesie beziehungsweise die Kunst nach der Antike versteht,⁸ denn ihr fehlt „Übereinstimmung und Vollendung“, trotzdem gebe es in seiner eigenen Zeit auch schon „eine bessere Kunst“ und „Dichter, welche in der Mitte eines versunkenen Zeitalters Fremdlinge aus



³ Diese dreigliedrige Entwicklungsstruktur entspricht auf einer abstrakten Ebene einer elementaren narrativen Struktur: Das Ideologische wird nämlich auch erzählt.

⁴ Vgl. dazu BEHLER, ERNST: *Frühromantik*. Berlin; New York: de Gruyter, 1992, S. 118f.

⁵ SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Hg. v. Hans Eichner. München [u.a.]: Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967, Bd. 2, S. 188f. (*Athenäum-Fragment* Nr. 149).

⁶ Vgl. dazu auch Behler: „Wie bei dem Projekt einer Vereinigung von Poesie und Philosophie [...], kommt es also zunächst darauf an, die Pole in diesem Verhältnis der Wechselwirkung in ihrer absoluten Eigenheit und Gegensätzlichkeit aufzufassen“. – In: BEHLER: *Frühromantik*, S. 120f.

⁷ Der Aufsatz entstand 1794-1795, erschien aber erst 1798 und kann als eine Parallelstudie zu Schillers Überlegungen über das 'Naive' und 'Sentimentalische' betrachtet werden, zugleich dokumentiert er die parallelen Fragestellungen von Klassik und Frühromantik.

⁸ Der Ausdruck „romantische Poesie“ bedeutet hier nur die mittelalterliche Poesie, er wird also im Verhältnis zu Schlegels späteren Schriften in einer begrenzten Bedeutung verwendet.

einer höhern Welt zu sein scheinen“.⁹ Schlegel vollzieht eine gewisse Aufwertung der modernen Poesie auf Grund ausschließlich ästhetischer Kriterien und eine Verbindung von typologischen und historischen Untersuchungsaspekten, die dann in seiner Grundlegung der frühromantischen Theorie kennzeichnend und dominierend wird.¹⁰ In seiner Argumentation verwendet Schlegel ein oppositionelles Begriffspaar, und zwar das „Schöne“, das die „alte Poesie“ (die griechische Literatur, Homer u.a.) umfaßt, und das „Interessante“, indem er meint, die moderne Poesie sei geprägt durch „das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten [...]“, das *rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten*“.¹¹ Die moderne Poesie sei also durchaus individuell, denn das Individuelle besteht darin, daß dadurch „nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann“,¹² es zeigt also eine gewisse Tendenz zur Öffnung, zur Progressivität, die in Schlegels Theorie dann dominierend wird. Demgegenüber ist die alte Poesie, die durch das Schöne gekennzeichnet wird, objektiv, d.h. allgemeingültig, notwendig. Trotz der starken Gegenüberstellung der beiden Begriffe postuliert Schlegel zugleich ein dialektisches Übergangsverhältnis zwischen ihnen, denn es gibt nicht nur eine geschichtliche Abfolge der alten (= schönen) und der modernen (= interessanten) Poesie, sondern, „nach dem letzten Ziele ihrer Fortschreitung“,¹³ führt die moderne Poesie eben zum Schönen, „das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen [...]“.¹⁴ In diesem Gedankengang äußert sich Schlegels spätere dialektische Argumentation, die aus der gleichzeitigen Gegenüberstellung und Verbindung von verschiedenen Elementen eine höhere Einheit, ein In-der-Mitte-Schweben gewinnt.

Im Lichte dieser Konzeption versucht Schlegel auch eine Entwicklungslinie der Poesie zu umreißen, in der er nicht nur einen detaillierten Abriß der Geschichte der griechischen Poesie skizziert, sondern auch eine „*Bildungsgeschichte der modernen Poesie* [...] als den steten Streit der *subjektiven Anlage*, und der *objektiven Tendenz* des ästhetischen Vermögens und das allmähliche Übergewicht des letztern“.¹⁵ In dieser Entwicklung werden drei Perioden voneinander unterschieden, zwei seien schon vergangen, „und jetzt steht sie [= die moderne Poesie] im Anfange der dritten Periode“, die „für eine wichtige Revolution der ästhetischen Bildung *reif*“¹⁶ sei. Die moderne Poesie ist hier eigentlich als eine Vereinigung des Schönen und des Interessanten verstanden, die ihr einen ästhetischen Eigenwert verleiht, der mögliche Endpunkt der Entwicklung, das zu erreichende Ziel, wird hier schon ins Unendliche entrückt und damit die Idee der Progressivität (wenn auch noch nicht der Universalität) der Poesie postuliert: „Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein



⁹ SCHLEGEL: *Kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 217f.

¹⁰ Vgl. dazu Behler, der „eine enge und ergänzende Beziehung zwischen historischen Forschungen und theoretischen oder systematischen Überlegungen“ bei Schlegel feststellt. – In: BEHLER: *Studien*, S. 231.

¹¹ SCHLEGEL: *Kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 228.

¹² Ebd., S. 253.

¹³ Ebd., S. 229.

¹⁴ Ebd., S. 253.

¹⁵ Ebd., S. 355.

¹⁶ Ebd., S. 355f.

absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes *relatives Maximum*, ein unübersteigliches *fixes Proximum*.¹⁷ Diese Auffassung wird auch an manchen Beispielen demonstriert, indem Schlegel wichtige Repräsentanten der verschiedenen Kategorien charakterisiert. Als hervorragenden Vertreter der modernen Poesie hebt er Shakespeare hervor, den er als „den *Gipfel der modernen Poesie*“,¹⁸ d.h. des Interessanten, betrachtet. Zur modernen Poesie gehöre auch Goethe, dessen Vielfältigkeit und die drei Phasen seiner Entwicklung hervorgehoben werden.¹⁹ Schlegel grenzt Goethe, zugleich auch von Shakespeare ab, da Goethe, als zur modernen Poesie gehörend, zugleich eine Tendenz zum Objektiven und eine Zwischenposition als „Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit“²⁰ einnehme. Goethe steht damit im Schnittpunkt zwischen alter und moderner Poesie, er verkörpert eben ihre dialektische Verbindung und dient zugleich als Beispiel für die „bessere Kunst“ der eigenen Zeit, als Vertreter der einen großen Tendenz.²¹

Der andere Aufsatz von Friedrich Schlegel, der eine ausgesprochen entwicklungsgeschichtliche Darstellung beabsichtigt, der Abschnitt *Epochen der Dichtkunst im Gespräch über die Poesie* (1800), läßt wichtige Unterschiede im Verhältnis zum *Studium*-Aufsatz erkennen, er vertritt aber eine ähnliche Methode (Verbindung von Typologie mit Entwicklungsgeschichte). Schlegel nimmt hier zu verschiedenen Erscheinungen auf der Grundlage des romantischen Programms Stellung, so daß die Antike, die zwar immer noch hochgeschätzt wird, gegenüber der modernen Dichtung weniger stark akzentuiert wird. Die moderne Poesie wird hier gründlich untersucht und periodisiert, wobei Shakespeare, der im *Studium*-Aufsatz zwar als „Gipfel der modernen Poesie“, trotzdem aber als Vertreter des Interessanten ohne Tendenz zum Objektiven eingestuft wurde, hier neben Cervantes eine eindeutig positive Bewertung erhält:

Diese Ausbildung [...] hauchte allen seinen Dramen den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisiert, und sie zu einer romantischen Grundlage des modernen Dramas konstituiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten.²²

Hier wird auch die Bezeichnung „romantisch“ gebraucht, die im *Studium*-Aufsatz lediglich auf die mittelalterliche Poesie bezogen wurde, und so erscheint die moderne Poesie als eine romantische; auch Goethe, zumindest als Repräsentant der anbrechenden neuen Phase der modernen Epoche, erhält manches davon:

Goethes Universalität gab einen milden Widerschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter; eine unerschöpflich lehrreiche Suite von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen in jeder Gattung und in den verschiedensten Formen.



¹⁷ Ebd., S. 288. Vgl. dazu auch BEHLER: *Studien*, S. 287f.

¹⁸ SCHLEGEL: *Kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 249.

¹⁹ Vgl. darüber GILLE, KLAUS F.: *Proteus in der Morgenröte*. Zu Friedrich Schlegels Goethe-Kritik in der frühromantischen Phase. – In: *Acta Universitatis Wratislaviensis* 1329 (1992): *Goethe und die Romantik*. Hg. v. Gerard Koziellek, S. 7-17, hier S. 11.

²⁰ SCHLEGEL: *Kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 260.

²¹ Vgl. das *Athenäum-Fragment* 216 über „die größten Tendenzen des Zeitalters“. – In: SCHLEGEL: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 198.

²² Ebd., S. 301.

Goethe vereinige also die verschiedensten Elemente und Erscheinungen in sich und nähere sich damit der in der romantischen Theorie grundlegenden Universalität, wodurch die Akzentverschiebung im Verhältnis zum *Studium*-Aufsatz klar zu sehen ist: Den „Alten“, repräsentiert durch die Entwicklungsstadien der griechischen, der hellenistischen und der römischen Dichtung, stehen die „Modernen“, die „Romantischen“ gegenüber, bei deren Entwicklungsgang den „Anfang“ Dante, Boccaccio, Petrarca, den „Gipfel“ Cervantes und Shakespeare, den (nach einer Zwischenpause eintretenden) „Übergang“ zur romantischen Poesie der eigenen Zeit als Vorbereiter Winckelmann und in erster Linie Goethe bedeuten. Es ist zugleich anzumerken, daß das Mittelalter als „eine Zwischenwelt der Bildung, ein fruchtbares Chaos zu einer neuen Ordnung der Dinge“²³ bei Schlegel als die zweite Phase in der Entwicklungsgeschichte, die der Auflösung, betrachtet wird, die den Weg zur neuen Zeit der „modernen“ Poesie vorbereitet: ihn „betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie“.²⁴

Die verschiedenen Epochen europäischer (literarischer) Entwicklung werden bei Schlegel in Abhängigkeit von seinen theoretisch-ästhetischen Zielsetzungen funktionalisiert, wobei die Funktionalisierung zugleich eine Umfunktionalisierung bedeutet; die Funktion der einzelnen Epochen und Gestalten wird zu seinen eigenen Zwecken im Zeichen einer Selbstdefinition neu bestimmt.

Ein ähnliches Vorgehen läßt sich bei Novalis beobachten, der Entwicklungslinien in drei Phasen skizziert, die auf Grund der Kräfteverhältnisse zwischen entgegengesetzten Elementen und Momenten ablaufen. Dabei kann eine Verschiebung der Untersuchungsaspekte festgestellt werden: Das positive ideologische Potential der Antike, die bei Schlegel eine so wichtige Rolle spielt,²⁵ wird auf die (christliche) Religion und damit auf die Zeit nach der Antike, auf ein allgemein verstandenes Mittelalter²⁶ übertragen, wie es in der 5. *Hymne an die Nacht* artikuliert wird,²⁷ indem hier eben die Antike als eine Zeit bezeichnet wird, der nach einer Weile die eigentliche Harmonie fehlt: „[...] herrschte vor Zeiten ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt. Eine dunkle,



²³ Ebd., S. 296.

²⁴ Ebd., S. 297.

²⁵ Es ist wichtig zu betonen, daß die Antike nicht nur für Friedrich Schlegel in der Selbstdefinition der frühromantischen Position als Bezugspunkt funktioniert, sondern auch die deutsche Klassik, sowohl Goethe als Schiller sich in Bezug auf die Antike positionieren, wobei sie selbst voneinander abweichende Akzente setzen und teilweise auch mit Schlegels Ansichten vergleichbare Meinungen vertreten, wie es in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* feststellbar ist. Über das Verhältnis von Klassik und Romantik in Hinsicht auf ihre entwicklungsgeschichtlichen bzw. typologischen Selbstdefinitionen vgl. OROSZ, MAGDOLNA: *Der „naive“ Dichter – Goethe? Vom Nutzen und Nachteil von Etiketten*. – In: STELLMACHER, WOLFGANG; TARNÓI, LÁSZLÓ (Hg.): *Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 2000, S. 31-52, hier S. 35ff.

²⁶ Das Mittelalter zeichnet sich bei Novalis – wie auch bei anderen Frühromantikern – eigentlich als „mythische Vorzeit“, als „Zeit vor aller Zeit [...], wobei freilich bestimmte Spezifizierungen [...] deren Identifikation mit dem historischen Mittelalter nahelegen.“ – SCHWERING, MARKUS: *Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke*. – In: SCHANZE, HELMUT (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 1994, S. 541-555, hier S. 547.

²⁷ In dieser Hinsicht bildet die *Hymne* von Novalis ein Gegenstück zu Schillers *Die Götter Griechenlands*, in dem eben das Christentum/das Mittelalter für die Auflösung der früheren Harmonie verantwortlich sind.

schwere Binde lag um ihre bange Seele – [...] Einsam und leblos stand die Natur“.²⁸ Die Herstellung der Einheit wird dann eben durch das Christentum erreicht, das, das Problem des Todes transzendierend, die Erlösung bieten kann: „Entsiegelt ward das Geheimnis – [...] Erwacht in neuer Götterherrlichkeit erstieg er die Höhe der neugebornen Welt – [...] walten mit dir und der himmlischen Jungfrau im Reiche der Liebe – dienen im Tempel des himmlischen Todes und sind in Ewigkeit dein.“²⁹

Der Konstruktionscharakter und die Wiederholung einer tieferliegenden Struktur scheinbar unterschiedlicher Konstruktionen zeigt sich ebenfalls im Aufsatz *Die Christenheit oder Europa*, in dem eine ähnliche Entwicklung auch innerhalb des Christentums postuliert wird. Die „echt katholischen oder echt christlichen Zeiten“³⁰ dienen als Ausgangspunkt und als harmonische Einheit, die Auflösung der Einheit wird durch den „Protestantismus“, d.h. innerhalb der Religion, bewirkt: „Mit der Reformation wars um die Christenheit getan“,³¹ und die Einheit soll wiederum durch die (echte) Christenheit wiederhergestellt werden: „Das Neugeborne wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldne Zeit mit dunkeln, unendlichen Augen, eine prophetische wundertätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein“.³²

Zugleich erscheint bei Novalis eine andere Verschiebung, indem nicht die christliche Religion/das Mittelalter, sondern eine mytische/mythisierte Natur als Bezugspunkt funktioniert, auf die die Stadien der hier auch erscheinenden Dreierstruktur projiziert werden. Im in den Roman *Die Lehrlinge zu Sais* eingebetteten Märchen *Hyazinth und Rosenblüte* und im Atlantis-Märchen in *Heinrich von Ofterdingen* lassen sich die Spuren einer Bezugnahme auf die Natur als einen mythischen, einheitsstiftenden Bezugspunkt entdecken. In *Hyazinth und Rosenblüte* gibt es anfangs einen harmonischen Zustand, der aufgelöst wird und in Disharmonie, in einen Zustand der Entfremdung übergeht, und die Harmonie wird schließlich auf einer neuen, höheren Ebene wiederhergestellt. In dieser erzählten Geschichte besteht die anfängliche Harmonie darin, daß Hyazinth die Natur versteht: „[...] dann sprach er immerfort mit Tieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen“,³³ er liebt Rosenblütchen: „Damals war Rosenblüte, so hieß sie, dem bildschönen Hyazinth, so hieß er, von Herzen gut, und er hatte sie lieb zum Sterben“.³⁴ In diesem ersten Stadium besteht eine ursprüngliche Einheit zwischen Mensch und Welt, Mensch und Mensch, sie könnte – der Terminologie von Novalis entsprechend – ein unreflektiertes Ur-Chaos genannt werden. Darauf folgt die Auflösung der Harmonie, die durch die Erscheinung des Fremden und seine Erzählungen „von fremden Ländern, unbekanntem Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen“ und das von ihm dagelassene „Büchelchen [...], das kein Mensch lesen konnte“³⁵ verursacht wird. Das Buch symbolisiert in dieser Beziehung die Reflexion, die die ursprüngliche Einheit zu zerstören vermag. Die Reflexion bringt



²⁸ NOVALIS: *Werke*. Hg. und komm. v. Gerhard Schulz. München: Beck, 1969, S. 46f.

²⁹ Ebd., S. 49f.

³⁰ Ebd., S. 501.

³¹ Ebd., S. 505.

³² Ebd., S. 512f.

³³ Ebd., S. 108.

³⁴ Ebd., S. 109.

einen Erkenntnisdrang mit sich, die Figur verläßt demnach ihre gewohnte (aber beschränkte) Welt und gibt sich der Suche nach Erkenntnis hin. Am Ende gelingt die Wiederherstellung der Harmonie auf einer höheren Stufe des „geordneten Chaos“, die Reflexion löst sich in Unmittelbarkeit auf, indem die Göttin der Erkenntnis mit der Geliebten identifiziert wird: „[...] er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme“;³⁶ damit vollzieht sich im Märchen auch „eine symbolische Geschichte des Ich“.³⁷ Zugleich signalisiert dieses Ende ein gewisses Herabkommen in eine verschönerte Alltagswelt,³⁸ die die erstrebte Harmonie nicht mehr auf der Ebene der philosophisch-epistemologischen Suche realisiert.

Ein anderes Märchen von Novalis, das *Atlantis-Märchen*, zeigt ähnliche Züge, es wird aber noch mehr „entrückt“, indem es nicht nur in den Roman *Heinrich von Ofterdingen* eingebettet und dort erzählt, sondern auch innerhalb dieser Erzählung als vergangenes, im Märchengeschehen nicht mehr existierendes hingestellt wird. Im „irdischen Paradiese“³⁹ des Königshofes erscheint die Disharmonie in der Figur der Königstochter, die durch ihr Zusammentreffen mit dem die Einheit mit der Natur repräsentierenden Jungen beseitigt werden kann, der einerseits den Urzustand, andererseits aber zugleich seine Überhebung in der Kunst repräsentiert. Besonders wichtig ist hier, daß die Einheit durch die Vermittlung der Kunst zustandekommt, die damit die Brücke zur verlorenen Einheit schlagen kann: „In Gesänge brachen die Dichter aus, und der Abend ward ein heiliger Vorabend dem ganzen Lande, dessen Leben fortan nur ein schönes Fest war.“⁴⁰ Doch ist – in der Erzählung der Kaufleute – auch diese durch die Vermittlung der Kunst realisierte Einheit und Harmonie verloren und vergangen, denn „[k]ein Mensch weiß, wo das Land hingekommen ist. Nur in Sagen heißt es, daß Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sei.“⁴¹ Die Atlantis-Geschichte hat zwar eine kompliziertere Struktur als das andere über Hyazinth und seine Erkenntnissuche, trotzdem lassen sich die grundlegenden Züge der Novalisschen Märchen- und Entwicklungskonzeption auch darin auffinden. Novalis bringt durch sein Märchenschema eigentlich eine Art „absolutes Märchen“ zustande, „[a]bsolut in mancherlei Hinsicht. [...] So entgrenzt und verwischt sich die



³⁵ Ebd., S. 110.

³⁶ Ebd., S. 112.

³⁷ WÜHRL, PAUL-WOLFGANG: *Das deutsche Kunstmärchen*. Heidelberg: Quelle u. Meyer, 1984, S. 74.

³⁸ Das Ende des Märchens – die beiden Figuren heiraten, kehren nach Hause zurück und haben dann sogar „unzählige Enkel“ – zeigt zugleich die Schwierigkeit der Realisierung des utopischen geschichtsphilosophischen Modells im naturphilosophisch geprägten Märchenschema, denn der Abschluß ist „dürftig“, es gibt „[e]in Mißverhältnis von hochgespanntem Anlauf – den Sinn der Natur zu ergründen – und kümmerlichem Ertrag“. Vgl. – KLOTZ, VOLKER: *Das europäische Kunstmärchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 142.

³⁹ A.a.O., S. 151.

⁴⁰ Ebd., S. 166.

⁴¹ Ebd., S. 166. Das Klingsohr-Märchen, das ebenfalls in *Heinrich von Ofterdingen* (von einem Dichter, d.h. durch die Vermittlung eines Künstlers) erzählt wird, soll hier nicht analysiert werden; trotz seiner komplizierten Struktur läßt sich aber die grundlegende Dreierstruktur auch dort finden. Das Märchen von Atlantis führt übrigens wiederum einen Topos, die Legende vom versunkenen Land/Kontinent ein, der bei anderen Romantikern auch auftaucht.

Märchenform zum Märchenhaften schlechthin⁴², das auf diese Weise als entwicklungsgeschichtliche Ansichten repräsentierende Form funktioniert.

3. Romantische Selbstdefinitionen und Moderne

Die Beschäftigungen der Frühromantiker mit verschiedenen Vorgängern, Epochen in Philosophie, Religion und Literatur haben eigentlich das Ziel, ihre eigenen Positionen und Stellungnahmen betont zu artikulieren, und sie schaffen durch ihre Abgrenzungen und Verknüpfungen „die Grundlage für ein Bewußtsein literarischer Modernität“.⁴³ Dabei spielen die einzelnen Unterschiede hinsichtlich der gewählten Bezugspunkte und ihrer Bewertungen weniger eine Rolle als die Gemeinsamkeiten, die in der Konstruktion von dreigliedrigen Entwicklungslinien und in der Projektion des eigenen Standpunkts in das gewählte Bezugssystem bestehen und zur Artikulation eines nicht-mimetischen, durchaus modernen ästhetischen Programms⁴⁴ führen.



⁴² KLOTZ: *Kunstmärchen*, S. 148.

⁴³ BEHLER: *Frühromantik*, S. 118.

⁴⁴ Behler spricht in dieser Hinsicht vom „große[n] Epochenbruch mit dem vorhergehenden System des Rationalismus und Klassizismus“, der sich auf dem Gebiet der Literatur „als Abkehr vom Prinzip der Nachahmung, der Repräsentation, der Mimesis bezeichnen“ läßt. – In: BEHLER: *Frühromantik*, S. 13f.

Alfred Doppler (Innsbruck)

Witiko, der Wald und die Waldleute

Adalbert Stifters letzter Roman gehört nach wie vor nicht zu seinen populär gewordenen Werken. Schon bei seinem Erscheinen (1865-67) wurde beklagt, daß Stifter mit diesem seinem letzten Werk sein Ansehen als Schriftsteller verspielt habe, ein Ansehen, daß er sich in den *Studien* erworben hatte. Bemängelt wurden eine „gewisse selbstgefällige Redseligkeit“, die sich ständig wiederholenden Wanderungen, die immer wieder an dieselben Plätze führen, die endlosen Reden und Gegenreden und zuletzt auch noch grobe Verstöße gegenüber der Kulturgeschichte. „Die Handlung selbst schreitet so schwerfällig vor und ist so arm an interessanten Begebenheiten, daß man in der That das Buch nur mit Mühe zu Ende liest“, heißt es in einer Rezension der *Neuen Freien Presse* vom 28. Juli 1865 (5,4; 280).¹ Der Nachruf zu Stifters Tod in derselben Zeitung endet mit den Sätzen: „Jetzt ist Alles vorüber, Stifter todt, und die *Studien* sein Grabstein. Die Trauer um ihn würde größer sein, wenn er nicht unmittelbar nach dem *Witiko* gestorben wäre“ (5,4; 284).

Es hat seither immer wieder Versuche gegeben, den Roman zu rehabilitieren, so etwa 1919 von Hermann Bahr, die Gunst des Lesepublikums aber konnte damit nicht gewonnen werden. Ein Grund für diese negative Einschätzung liegt wohl darin, daß Stifter weithin als der Dichter des ‘Sanften Gesetzes’ in das Bewußtsein seiner Leser eingegangen ist, eines Gesetzes, in dem das still wachsende, ruhige und sanfte Leben der Natur als Abbild und Vorbild einer einfachen, verstandesgemäßen und gelassenen menschlichen Existenz verstanden wird. Dieses Gesetz aber eignet sich – wie allgemein angenommen wurde – nicht für die Abfassung eines historischen Romans, wo es auf die Darstellung von „mächtigen Bewegungen des Gemüthes und menschlicher Leidenschaften“ ankomme. Das Urteil von Emil Kuh, der 1868 Stifter in einem längeren Aufsatz gewürdigt hat, daß den Figuren des Romans wegen der Theorie des ‘Sanften Gesetzes’ die Momente des Tragischen und Schicksalhaften fehlen, wirkt bis heute nach. Kuh meinte (5,4; 258):

Im *Witiko* [...] werden menschliche Zustände und Verhältnisse mehr buchstabiert als geschildert, so daß sie uns als mineralische oder vegetabilische Phänomene vorkommen, denen Persönliches und Bewußtes wie aus Versehen beigemischt zu sein scheint. Der



¹ STIFTER, ADALBERT: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart, 1978ff. (abgekürzt: Band; Seite; hier z.B.: 5,4; 280; vgl. *Witiko*, Apparat, Kommentar).

Künstler, der in Stifter hart neben dem Virtuosen wohnt [...], ist am Ende vom Schulmeister und Mechaniker überflügelt worden.

Doch diese Festlegung auf das 'Sanfte Gesetz' beleuchtet nur eine Seite der Stifter-schen Texte; denn der edle Zweck, „das Reich des Schönen und Hohen [...] auf der Erde ausbreiten zu helfen“ (PRA 19, 175),² ist nicht abzulösen von dem Kampf gegen die tigerartige und gewalttätige Anlage des Menschen, die Stifter beunruhigt. Der Wunsch und Wille, daß das 'Sanfte Gesetz' den Menschen leiten möge, bleibt von dem Zweifel grundiert, diese Vorstellung könnte nur eine Phantasterei oder ein leerer Glaube sein. Die permanente Anstrengung Stifters, Konflikte aus der Welt zu schaffen, schreibt den Texten eine unterschwellige Spannung von Zuversicht und Verstörung, von Geborgenheit und Angst ein, eine Spannung, die selbst „die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen“ durchzieht (2,2; 14).

Diese Spannung ist auch im *Witiko* vorhanden, weil die Ereignisse des Romans und die Handlungsweise seiner Personen, die auf das in der *Vorrede* ständig angerufene allgemeine Sittengesetz bezogen sind, dem geradezu dämonischen Impuls ausgesetzt werden, „die sittliche Welt und das Schicksal mit der Natur zu verbinden“.³ Und diese gewaltsame Analogie von äußerer Natur und innerer Natur des Menschen erzeugt über den Kopf Stifters hinweg Spannungen und Widersprüche, die durch literarische Konstruktionen und extensive, anscheinend objektive Schreibweisen erträglich gemacht werden sollen, und die Stifter während der Abfassung des Romans an den Rand der Verzweiflung getrieben haben. In einem Brief an Gustav Heckenast vom 1. Juni 1865 heißt es (PRA 20, 304 f.):

tiefe Niedergeschlagenheit, gänzliche Muthlosigkeit, Verzweifeln am Genießen, Unruhe, daß man an keinem Plaze bleiben kann, gegenstandlose Angst, Gemüthsschwäche bis zum lauten Weinen, Gereiztheit [...]. Ich habe zu manchen Zeiten zu Gott das heißeste Gebet gethan, er möge mich nicht wahnsinnig werden lassen, oder daß ich mir in Verwirrung das Leben nehme (wie es öfter geschieht).

Die stille, unaufhaltsam wirkende Natur und das allgemeine Sittengesetz, das nach dem bis 1820 an der Prager Universität lehrenden Bernhard Bolzano „die letzte und oberste Regel des Wirkens für alle Menschen sein müsse“ und zur „Förderung des allgemeinen Wohles“ beitragen solle,⁴ und auf das sich Stifter beruft, zeigt sich in ihrem Zusammenwirken für Stifter besonders dort, wo der Lebensraum des Menschen durch einen ihn umgebenden Wald bestimmt wird. Der Wald ist für Stifter der Ort, wo das Zusammenwirken von Natur und Sittengesetz am überzeugendsten darstellbar zu sein scheint. Daher der programmatische Stellenwert des Waldes⁵ in fast allen Schriften,



² STIFTER, ADALBERT: *Sämtliche Werke in 25 Bänden*. Prag-Reichenberger-Ausgabe (Abgekürzt: PRA Band, Seite).

³ BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hg. v. Walter Tiedemann u. Herbert Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., 1974, S. 609.

⁴ *Bolzano-Brevier: Sozialethische Betrachtungen aus dem Vormärz*. Hg. u. ausgew. v. EDUARD WINTER. Wien, 1947.

⁵ Die verschiedenen Aspekte der Waldthematik in Stifters Texten behandeln neuerdings v.a. Walter Hettche, Ulrich Dittmann, Hubertus Fischer, Herwig Gottwald in: HETTICHE, WALTER; MERKEL, HUBERT (Hg.): *Waldbilder*: Beiträge zum interdisziplinären Kolloquium „Da ist Wald und Wald und Wald“ (Adalbert Stifter). München, 2000.

vom *Hochwald* angefangen über den *Waldsteig*, den *Waldgänger*, den *Waldbrunnen* bis zum *Beschriebenen Tännling*. In diesen Texten wird das Schicksal einzelner Menschen und ihr Zusammenleben im Kreise einer Familie dargestellt, und es wird in Erzählungen vermittelt, wie sie in der Biedermeierzeit üblich und daher auch erfolgreich waren. Im *Witiko* aber soll es zu einer Versöhnung von Natur und Geschichte kommen. Die harmonisierende Tendenz mit dem Ziel, „daß die Völker nicht mehr allein sind, daß sie sind wie Mensch und Mensch, wie Nachbar und Nachbar, wie Freund und Freund“ (5,2; 42), kann allerdings die Abgründe nicht schließen, die sich auf dem Weg Witikos zum Ahnherrn eines mächtigen Geschlechts auftun. Neuere Arbeiten zu Stifters großem Roman weisen auf die Widersprüche hin, die sich aus der Absicht ergeben, die Identität von Natur, Schicksal und Geschichte zu veranschaulichen, sie sehen daher den bleibenden Wert nicht in der Ideologie des Romans, ein traditionelles Ordnungssystem zu installieren, wohl aber in der ungewöhnlichen, eigenständigen Schreibweise und in der Herstellung einer Welt neben der Welt, welche die vordergründig angestrebte sozialromantische Verklärung durchkreuzt und die im Text Spuren einer verborgenen Kulturkritik hinterläßt.⁶

Der Wald gehört zu den „Urerinnerungen“ Stifters. In den nachgelassenen Blättern, der fragmentarisch gebliebenen Lebensbeschreibung, heißt es von einem ganz frühen Lebensstadium, in dem Innen und Außen noch ungetrennt sind: „Es waren dunkle Fleke in mir. Die Erinnerung sagte mir später, daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb mir waren“ (PRA 25, 178). Dazu paßt, wie Cornelia Blasberg⁷ in ihrer Interpretation gezeigt hat, daß Stifter auf diese „Urerinnerung“ in seinem *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* Bezug nimmt: die ersten beiden Texte des Lesebuches sind Auszüge aus den *Deutschen Sagen* von Jacob Grimm, darin wird der Wald als Kultstelle und geheiligter Ort beschrieben, in dem „der allwaltende Gott da gegenwärtig sei“, ein Gott, der nicht nur heilend, sondern auch strafend in Erscheinung treten kann.

Im *Witiko*, der ja weithin in den böhmischen Wäldern spielt, ist der Wald das zentrale Motiv: Der Wald ist voller Geheimnisse und ungehobener Schätze, „aus dem Wald kann Großes ausgehen, er hat die Kraft und treibt sie hervor“ (3,3; 112), heißt es in dem Kapitel *Im hohen Walde*, womit nicht ein Hochwald gemeint ist, sondern die metaphysische Würde des Waldes. Den Wald als Kultstätte erlebt bereits der junge Witiko,⁸ als er mit einem Begleiter vom oberen Plan nordwärts durch einen hohen Wald reitet, dort hören sie

im Wald einen Ruf. Sie blieben stehen. Es war stille. Dann tönte wieder der Ruf. Sie blieben noch stehen. Die Stelle war sehr sonderbar. Es glänzte im Monde, es glänzte das Gras um das Wasser, und die Büsche daran glänzten auch, aus ihnen ragten dunkle Giebel wie Dächer



⁶ Vgl. BLASBERG, CORNELIA: *Erschriebene Tradition*. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg, 1998 (= *Litterae*, 48), S. 21; ferner: EHLBECK, BIRGIT: *Denken wie der Wald*. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes. Bodenheim, 1998 (= *Monographie Literaturwissenschaft*, 107).

⁷ BLASBERG (wie Anm. 6), S. 158ff.

⁸ „Witiko“ bedeutet so viel wie Waldbewohner; der Name weist auch auf die Bezeichnung eines mythischen Waldgottes zurück. Vgl. MARKUS, J. K.: *St. Thoma-Wittinghausen*. Krumau, 1882, S. 5.

von Hütten empor, und oben war der Mond in gelblichen Wolken. Am Saume des Waldes standen drei Gestalten, welche in weite Gewänder gehüllt waren, und die Gewänder auch über die Häupter gezogen hatten. Sie schienen Weiber zu sein. Es tönte wieder im Walde der Ruf, dann war es wieder stille. Dann tönte der Ruf noch einmal aber schwach, dann begann ein Gesang von vielen Stimmen. Der Gesang war ruhig und langsam. Es dauerte eine Weile, dann war es stille. Dann begann der Gesang wieder.⁹

Witiko erfährt, daß man eine „Tryzne“, einen alt-slawischen Totentanz gefeiert habe. Der Leche Lubomir sieht darin eine geheiligte Tradition: „Sie haben eine Tryzne gefeiert, das geschieht noch immer, und wird vielleicht noch lange dauern. Das Volk liebt die alten Bräuche, und das ist gut: es würde Land und Leute umkehren, wenn es sich in jedem Augenblicke änderte“ (5,1; 205).¹⁰ Die Leute verehren die Götter des Waldes, damit sie von ihnen nicht bestraft werden. So erweist sich der Wald von Urzeiten an als ein Refugium und als ein Ort der Bedrohung, eine Zweideutigkeit, die ein durchgehendes Spannungselement in den Stifterschen Erzählungen abgibt.

So ist etwa in *Hochwald* der Wald bergender Zufluchtsort und zugleich die Ursache von Tod und Zerstörung. Am Ende der Erzählung beginnt der dunkle Ritter Bruno seinen Bericht über die Katastrophe: „Ein Wald war das eigentliche Unglück“ (1,1; 294). Zwei Gesichter zeigt der Wald auch in der *Mappe meines Urgroßvaters*. Der Obrist siedelt sich im Böhmerwald an, „weil so schöner ursprünglicher Wald da ist [...], und weil eine Natur, die man zu Freundlichem zügeln und zähmen kann, das Schönste ist, was es auf Erden gibt“ (1,5; 63). Dem steht die bedrohliche Sanftheit des „stille fort, gleichmäßig fein und gleichmäßig dicht“ niederfallenden Regens (1,5; 103) gegenüber, der in einem schrecklichen Eisbruch den Wald zu einem Ort des Grauens und der Vernichtung macht.

Die Ambivalenz der Stifterschen Walddarstellungen wird im autobiographischen Bericht *Aus dem bayrischen Walde* zum schroffen Gegensatz gesteigert. In diesem Text, der während der Arbeit am *Witiko* entstanden ist, preist Stifter am Anfang die große Ruhe des Waldes, die nicht bloß „gesundheitbringend, sondern auch stillend und seelenberuhigend ist“. Diese „Einfachheit des Waldes“ ist ihm „ein gemessenes episches Gedicht“ (PRA 15, 331). Doch dieses seelenberuhigende epische Gedicht entfärbt sich durch das Naturereignis eines Dauerschneefalls zu panischer Angst: Der sanfte Wald wird zu einem schrecklichen Wald, zum „Bild eines weißen Ungeheuers“ (PRA 15, 353).

Vor dem Hintergrund der mythischen Bedeutung des Waldes und der damit verbundenen Ambivalenz soll nun die Waldthematik im *Witiko* betrachtet werden.

In den *Studien* und in den *Bunten Steinen* wird das Schicksal einzelner Menschen im Verhältnis zur Natur und dem Sittengesetz dargestellt, im *Witiko* aber wird die allgemeine Geschichte mit der Natur und dem Sittengesetz konfrontiert. Im Unterschied zur *Mappe meines Urgroßvaters*, wo die „kleine Geschichte“ – „sie geht nur zum Großvater oder Urgroßvater zurück, und erzählt oft nichts als Kindstauen,



⁹ 5,1; 185.

¹⁰ Was eine Tryzne ist, entnahm Stifter dem Werk *Böhmische Geschichte* von FRANZ PALACKY (Bd. 1, Prag, 1836, S. 389f.).

Hochzeiten, Begräbnisse, Versorgung der Nachkommen – aber welch ein unfaßbares Maß von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit“ – und die „große Geschichte“, die „in tausend Büchern aufgeschrieben worden“ ist (1,5; 17), unvereinbar und unverbunden nebeneinander stehen, versucht Stifter im *Witiko* diese beiden Positionen zu vereinigen, und er strebt in einem Epos, das wie das *Nibelungenlied* die Zeit überdauern soll, eine Synthese von großer und kleiner Geschichte an. Im Vollzug dieser Synthese sind die Hauptdarsteller der Wald, in dem sich das kleine, vorerst weltabgewandte und bedeutungslose Leben vollzieht, und die großen Herrscherfamilien, die in einer Geschichte der Grausamkeit in ihrer Machtbesessenheit vorgestellt werden. Erzählt wird die fortschreitende, von Rückschlägen unterbrochene Konsolidierung und Humanisierung der staatlichen Macht, die in den Idealgestalten des Herzogs Wladislaw und Friedrich Barbarossas verkörpert erscheint. Und parallel dazu wird erzählt, wie gleichzeitig gewissermaßen organisch der Einfluß Witikos und das Ansehen der Waldleute wächst und sich ausbreitet. In zwei Familiengeschichten,¹¹ die sich wechselweise bedingen und die repräsentativ sind, weil beide Familien an einen friedvollen Urzustand erinnern, vollzieht sich das Geschehen des Romans: Das Herzogsgeschlecht der Premysliden geht auf Libussa und Primislaus zurück, die ihr Volk von einem Natur- in einen Kulturzustand geleitet haben, und Witiko entstammt einem Geschlecht, das schon einmal im Wald groß gewesen ist. Er denkt wie der Wald und fügt aus den Waldleuten eine Gemeinschaft, deren Vitalität es Witiko ermöglicht, in die große Geschichte einzugreifen. Das Zeichen seiner Familie, die Waldrose, blüht in die „Geschicke des Landes hinein und wird ferner hinein ranken und Wurzeln fassen“ (5,3; 19).

Die literarischen Mittel, die Stifter in seinem Streben nach Synthese von großer und kleiner Geschichte einsetzt, konnte er im historischen Roman seiner Zeit nicht finden, aber auch nicht im *Nachsommer*, wo alle Unwetter ausgespart sind und die Leidenschaften nur im Rückblick als überwunden und abgetan zur Sprache kommen. Um das Zusammenwachsen dieser beiden Formen der Geschichte darzustellen, wählt Stifter das Stilmittel der Wiederholung, das er aus dem stetigen, sich immer erneuernden Wachstum des Waldes ableitet. Ein Stilprinzip, das vor Stifter noch nie mit solcher Intensität und Konsequenz eingesetzt worden war. Von der zeitgenössischen Kritik (und nicht nur von ihr) wurde es als monströse Umständlichkeit verspottet.

Stifter wiederholt die sprachlichen Quellen der geschichtlichen Erinnerung, vor allem die *Geschichte Böhmens* von Palacky, die *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* von Friedrich von Raumer und für den letzten Band des Romans *Böhmens Antheil an den Kämpfen Kaisers Friedrich I. in Italien* von Franz Tourtual und fügt diese Texte zum Teil wörtlich in seinen Erzähltext ein, er wiederholt Denkmäler der mittelalterlichen Geschichte, zählt Stammtafeln von Familien auf und die Abfolge von Generationen, er wiederholt das schon einmal Gesagte, Getane und Erfahrene, er be-



¹¹ Auf den Versuch, die große und die kleine Geschichte gleichzeitig darzustellen, weist auch VÉRONIQUE CROZ hin: *Erfahrung und Darstellung von Geschichte*. Zum Problem der Form in Stifters *Witiko*. – In: FRANKE, URSULA; PAETZOLD, HEINZ (Hg.): *Ornament und Geschichte*. Studien zum Strukturwandel des Ornamentes in der Moderne. Bonn, 1996 (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 2), S. 227-243.

schreibt immer wieder dieselben Wege, Räume, Ausblicke, Tagesabläufe und alltäglich wiederkehrende Verrichtungen, und die immer wieder begangenen Wege werden schließlich zu Wegen der Erkenntnis. Er staut den zeitlichen Ablauf des Erzählten und verwandelt die lineare Zeit in eine zyklische; Zeitbestimmungen wie „Morgen“, „Mittag“, „Abend“ und „Nacht“ werden zu Orientierungspunkten im Raum, indem sie die Himmelsrichtungen, aber gleichzeitig auch den Verlauf der Wanderwege benennen.

Durch die ständige Wiederholung des scheinbar Unbedeutsamen wird – ob der Leser will oder nicht – diesem unabweisbar Bedeutung zugesprochen. Peter Handke notiert in seinen *Phantasien der Wiederholung*: „Das Ewige ist im täglichen Ablauf immer das Unscheinbarste; oder: das Unscheinbarste im täglichen Ablauf, das ist das Ewige (die Gehenden oben auf dem Berg, die Gehenden unten im Tal); – das Metaphysische für sich ist nicht zu fassen, wohl aber das beiläufig Metaphysische, in der Alltäglichkeit.“¹²

All diese großen und kleinen Wiederholungen, die sich in der Wiederholung von Berichten, ritualisierten Begrüßungs- und Abschiedsformeln, in litaneiartigen Ausrufen von Zustimmung und Ablehnung, in Satz- und Wortverdoppelungen sprachlich manifestieren, ergeben einen erzählenden Text, der an seiner Oberfläche den Aufstieg Witikos zum Herrn des Waldes und der Waldleute und die Pazifizierung der Landesgeschichte Böhmens und darüber hinaus des mittelalterlichen Reiches zum Inhalt hat, der aber unter der Oberfläche durch das Prinzip der Wiederholung auf Ausweglosigkeiten dieser Darstellung hinweist.

Am Ende des Romans wird die politische Geschichte suspendiert. Das Hoffest zu Mainz aus dem Jahre 1184, mit dem der Roman schließt, gilt der Feier der Humanität, und es ist ein Fest der Kunst und der Künstler, auf dem besonders die Literaten hohes Ansehen genießen. In diesem feierlichen Finale wird der Beginn des *Nibelungenliedes* paraphrasierend wiederholt (5,3; 339f):

Es sagten damals einige, es werde ein großes Lied kommen, in welchem die Treue der Männer gegen ihren König und die Treue des Königs gegen seine Männer gepriesen werden wird. Heinrich von Oftering [...] sprach: 'Es kann schon ein solches Lied kommen, das uns von alten Mähren, von Helden voll der Ehren, von Müh' und Festlichkeiten, von kühner Ritter Streiten, von Weinen und von Klagen, viel Wunders möge sagen'.

Im angekündigten Lied von der Treue des Herrn zu seinen Männern und der Männer zu ihrem Herrn wird auf den *Witiko*-Roman angespielt, der als ein Prosaepos, als ein später Nachfahre des *Nibelungenliedes* in Erscheinung treten sollte.

Wie sich der junge Witiko innerhalb des Stilprinzips der Wiederholung allmählich entfaltet, zeigt sich bereits auf der ersten Seite des Romans. Witiko reitet von Passau kommend über Friedberg in die „krumme Au“: „Das Pferd ging durch die Schlucht in langsamem Schritte. Als es über sie hinausgekommen war, ging es wohl schneller, aber immer nur im Tritte. Es ging einen langen Berg hinan, dann eben, dann einen Berg hinab, eine Lehne empor, eine Lehne hinunter, ein Wäldchen hinein, ein Wäldchen hinaus, bis es beinahe Mittag geworden war“ (5,1; 17). Damit ist ein



¹² HANDKE, PETER: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a.M., 1983, S. 10.

Lebensrhythmus vorgegeben und eine Satzform, in der durch Wiederholung die Worte durchlässig werden für eine dahinterliegende Bedeutung. Der Ritt geht, wie der Erzähler versichert, durch einen auch heute noch großen Wald. Das Pferd setzt „behutsam“ seine Hufe, und die langsame Art des Reitens korrespondiert mit der Art des Ausschauens. Unvermittelt unterbrechen Sätze wie „Der Reiter hielt ein Weilchen an, und sah auf den Steinblock hin“ den Ritt, „von der Felswand schaute er eine geraume Zeit hinunter“ auf den schwarzen See, und als er auf die Schneide eines Waldes kommt, hält er plötzlich an, „und seine Augen konnten weit und breit herumschauen“, da sich vor ihm das gesamte Panorama des Waldes auftut (5,1; 60). Er schaut auf den Thomas-Gipfel, auf dem er später seine Burg bauen wird, und am nächsten Tag steigt er auf den Felsen der „krummen Au“ und „sah alles an“ (5,1; 63). Zwei Jahre später kommt er wieder in den Wald des Heiligen Thomas, und wieder „sah er lange auf den Wald“ (5,1; 173). Wenig später heißt es: „Was er das erste Mal gethan hatte, that er wieder. Er ging auf den Fels der krummen Au und betrachtete ihn“ (5,1; 198). Das Motiv zieht sich durch bis zum letzten Satz des Romans: „Er hatte in späteren Jahren noch eine große Freude, als sein Sohn Witiko auf dem Fels der krummen Au, die nun zu Witiko's Stamme gehörte, eine Burg zu bauen begann.“

Nachdem er Bertha im Waldhaus unterhalb des Dreisesselberges kennengelernt hat, schaut er immer wieder in diese Richtung des Waldes, aber er schaut auch auf den Thomasberg, und als er nach dem Sieg über die aufständischen Fürsten in den oberen Plan zurückkehrt, „ging er auf den Kreuzberg, und sah auf den Wald des schwarzen Sees und auf den Wald des heiligen Thomas“ (5,2; 129).

Witiko, der sich als ein Kind des Waldes versteht, sagt von sich: „Ich denke wohl, wie man in dem Walde denkt, weil ich den Wald sehr liebe“.¹³ Wie die Waldbäume Jahresringe ansetzen, so wächst Witiko in kreisförmig gereihten Handlungssequenzen zum Herrn des Waldes heran. Die Liebesbegegnung mit Bertha findet an einem kultischen Ort statt. Vor „einer ungemein hohen Tanne“ (5,1; 30) kniet Witiko nieder und verrichtet ein Gebet, dann erklingt ein Lied ohne Worte, „so klar und schmetternd wie von Lerchen“ (5,1; 30), damit wird ein verhaltener Liebesdialog eingeleitet. Zwei weitere Begegnungen am selben Ort wiederholen dieses rituelle Sprechen, und indirekt lebt die Verbindung weiter durch das Schauen auf den Wald in der Richtung des Waldhauses, bis Bertha in die Waldburg zieht, die in einem „Wald in den Wäldern“ steht (5,3; 131). Auch dort erklingt wieder der „Waldgesang“, der wie am Tag der ersten Begegnung „das Lob des Waldes enthielt“ (5,3; 188).

Der Wald als urtümliche Natur formt aber nicht nur die Lebensart, er regt auch zu kultivierender Tätigkeit an, die sowohl nach innen als auch nach außen wirkt, weil sie die materielle Basis des Lebens erweitert und zugleich Leidenschaften und Aggressionen bindet und sublimiert. Witikos Aufstieg ist fest an diese kultivierende Tätigkeit gebunden. Nachdem er in den beständig wiederkehrenden Gesprächen und Beobachtungen kennengelernt hat, was der Wald fordert und was ihm abgefordert werden kann, läßt er als Landesherr „emsig in dem Walde Kohlen brennen, und in das ebene Land befördern. Er schwemmte Holz auf der Moldau in die Krumme Au und flößte es dort weiter. Er ließ bessere Tiere in seine Höfe kommen, oder vermehrte sie,



¹³ Vgl. 5,4; 27: Die handschriftliche Überlieferung, Stemma: H 11, 20a.

er ordnete die Geschäfte der Höfe, und sah nach Stellen, wo er einmal neue errichten könnte. Er strebte Männer zu finden, welche allerlei Dinge aus den Hölzern des Waldes zum Versenden verfertigten, und was sonst die Höhen und Täler der Wälder hervorbrachten, suchte er einem Gebrauche zuzuwenden. Er ließ in dem Walde Wege und Pfade machen, Brücken und Stege bauen, Einfriedungen errichten, dürre Gründe bewässern und aus sumpfigen das Wasser ableiten“ (5,3; 347).¹⁴ Witiko vereinigt (ähnlich wie Risach im *Nachsommer* und der Obrist in der *Mappe*) Natur und Kultur. Stifter greift in diesem Zusammenhang nicht auf mittelalterliche Quellen zurück, sondern beschreibt die Lebens- und Wirtschaftsform der Waldbewohner des 19. Jahrhunderts, die bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts unverändert geblieben ist.¹⁵ Die Waldleute selbst werden als Teil der Natur gesehen, sie unterscheiden sich nur durch ihre Namen, im übrigen gleichen sie einander wie die Waldbäume. Sie sind „hart und arm, aber guten Herzens“ (5,2; 105), umrauscht von den Millionen Bäumen des Waldes. Im Kampf zeigen sie, „wie der Wald ist“ (5,2; 322).

Das einhellige Lob des Waldes täuscht, der Wald ist auch im *Witiko* nicht nur seelenberuhigend, doch das Aggressionspotential wird nach außen abgeleitet und wird wirksam auf den Schlachtfeldern, die weit entfernt von den heimatlichen Wäldern liegen. Die Waldleute sind als Ausprägungen des großen Waldes mit ihren Waldpferden, Waldspießen und Waldschäften eine furchtbare Waffe. Da Stifter die Schlachten und Kampfhandlungen wie unausweichliche Naturereignisse und Katastrophen schildert, sind auch die Gefallenen unvermeidliche Opfer, die so rasch als möglich ordnungsgemäß bestattet werden. Die Rechtfertigungsstrategien, daß die Kriege Verteidigungskriege und ein Kampf für das legitime Recht seien, widersprechen allerdings einander, wie das Wolfgang Wiesmüller in seinem Aufsatz *Aspekte des Krieges in Stifters Witiko* deutlich gezeigt hat.¹⁶

Der Aufstieg Witikos ist in dieser Perspektive nicht nur stilles Wachsen und Reifen, sondern auch ein genau kalkulierender Wille zur Macht, was Witikos Schwiegervater Heinrich von Jugelbach auch direkt ausspricht (vgl. 5,3; 119). Diese durchaus fragwürdige Machtausübung, bei der die Waldleute mit wohlgesetzten Reden aus der Heimat fortgelockt und mit der Aussicht auf Kriegsbeute in Stimmung gehalten werden, wird durch das Stilmittel der Wiederholung unterschwellig mitgestaltet: denn Wiederholung ist nicht nur eine Form der Bestätigung des Geschauten und Erfahrenen, sondern auch ein Zeichen nicht eingestandener Unsicherheit und Ratlosigkeit. Ein Beispiel für diese Verunsicherung sowohl des Erzählers als auch der erzählten Figur ist es, wenn penibel vorgeführt wird, wie Witiko alle Banner und Feldzeichen der Waldleute grüßt: Er geht nach rechts, dann wieder weiter rechts, dann geht er wieder zurück und geht nach links und dann weiter links; in einem Reigen von mehr als 20 Sätzen, die mit „er ging“ gebildet sind, wird diese langwierige Prozedur vorge-



¹⁴ Vgl. auch 5,3; 132 u. 180.

¹⁵ So kann er Lebensform und Brauchtum des 19. Jahrhunderts, wie er es in der Erzählung *Der Waldgänger* beschreibt, zum Teil wörtlich in den *Witiko* übernehmen. Vgl. 5,1; 176-183.

¹⁶ WIESMÜLLER, WOLFGANG: „Wenn er nicht Raub und Gewalt ist, ehret der Kampf“. Aspekte des Krieges in Stifters *Witiko*. – In: *Vasilo* 35 (1986), S. 115-143.

führt, und die exzessive Wiederholung sagt mehr aus als bloß wohlmeinende Fürsorge des Führers für seine Untergebenen, nämlich Unsicherheit und Ratlosigkeit, die Wiederholungen erscheinen als rituelle Beschwörungen.¹⁷ Sie sind aber auch oft der groteske Ausdruck dessen, was sich der Mitteilung entzieht, und die vielen Worte verweisen auf Unerklärliches, ja auch auf Schweigen und Verstummen.

Witiko „kann oft die Gedanken nicht in Worte bringen“ (5,2; 213), und die Worte erklären auch nichts, wie ein Gespräch mit Bertha zeigt: „Und wenn ich heute nicht gekommen wäre“ – „So wärest du später gekommen“ – „Und wenn ich gar nicht gekommen wäre“ – „Das ist nicht möglich, weil du gekommen bist“ (5,3; 127). Die fraglose Traditionsgläubigkeit, daß Witiko der Ahnherr eines großen Geschlechts sein wird, begründet der alte Huldrik mit den Worten: „Es wird, es wird, sagte Huldrik. Und wenn es doch wäre, daß es nicht würde, dann, dann. Was dann? fragte Witiko. Dann müßte noch ein Witiko kommen.“ (5,3; 100) Auf die Frage, wie der Herzog handeln wird, heißt es: „Der Herzog wird nur dasjenige thun, was ist, und wie es ist, und wie es besteht, und was euch frommt“ (5,2; 297). Er sagt dreimal nichts und spielt so seine Autorität aus. Ein Zwiegespräch Witikos mit einem höfischen Ritter: „Nun, du Ledermann, wohin gehst du? Was fragst du, entgegnete Witiko. Ich frage, weil ich frage, sagte der Mann. Und ich gehe, weil ich gehe, sagte Witiko. Und hast du ein Recht? fragte der Mann. Und hast du ein Recht? fragte Witiko.“ (5,2; 236) Die vielen, oft sich dem Absurden¹⁸ annähernden Wiederholungen verlangsamen das Tempo und den Rhythmus weitaus stärker, als dies sonst bei Stifter der Fall ist. Und diese Langsamkeit wird aus dem Gegenstand der Erzählung selbst abgeleitet: „Die Wälder wachsen langsam, aber sicher, wenn der rechte Sonnenschein über ihm ist“ (5,3; 232). Die Zeit läuft im Kreis, und sie läuft den Menschen nicht davon. Ihr Leben ist dem Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten angepaßt, ihre Arbeit wird vom Kreislauf des Jahres bestimmt.¹⁹ Die es eilig haben, die meinen: „unsere Zeit ist sehr kurz, und wir müssen ohne Aufenthalt weiter reiten“ (5,1; 236), die „mit Schnelligkeit“ (5,1; 244) ihre Sache betreiben, schätzen ihre Möglichkeiten und Kräfte falsch ein und gehen darüber zugrunde. In dieser prononcierten Darstellung der Langsamkeit scheint mir die Aktualität des *Witiko*-Romans zu liegen.

Die Geschichtskonzeption des Romans, in der mittelalterliche familiäre Herrschaftstraditionen gegen den Imperialismus des 19. Jahrhunderts ins Feld geführt werden, ist nur insofern von Belang, als es der vergebliche Versuch ist, die restaurative Politik des österreichischen Neoabsolutismus der fünfziger und sechziger Jahre zu rechtfertigen.²⁰ Aktuell aber ist Stifters Darstellung der Langsamkeit, die sich quer legt zur fatalen Be-



¹⁷ Vgl. HANDKE, PETER: *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M., 1986, S. 333: „immer wieder neu hinausschiebend eine Entscheidung, welche nicht sein darf“.

¹⁸ Zu dieser Stileigentümlichkeit vgl. RAGG-KIRKBY, HELENA: 'Witiko' and the Absurd. – In: ROE, IAN F.; WARREN, JOHN (Hg.): *The Biedermeier and Beyond*. Bern; Berlin; Frankfurt a.M., 1999 (= British and Irish studies in German language and literature, 17), S. 169-181.

¹⁹ Auf diese Zeitstruktur in den Erzählungen Stifters geht LUDWIG M. EICHINGER in *Beispiele einer Syntax der Langsamkeit. Aus Adalbert Stifters Erzählungen ein.* – In: LAUFHÜTTE, HARTMUT; MÖSENER, KARL (Hg.): *Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen, 1996, S. 246-260.

²⁰ Vgl. dazu: DOPPLER, ALFRED: *Die Amoralität der Geschichte*. Adalbert Stifters Verhältnis zur Geschichte. –

schleunigung unseres Zeitalters, das sein Heil in der Geschwindigkeit und Flexibilität sieht und ein Höchstmaß von Schnelligkeit fordert. Schnelligkeit wird im *Witiko* nur dort beschrieben, wo es grausam und unmenschlich zugeht, im Krieg.

Stifters Stilprinzip wird dezidiert von zwei Schriftstellern unserer Tage aufgenommen. Sten Nadolny hat seinen 1983 erschienenen Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* benannt. Der Held des Romans John Franklin (1786-1847) denkt und handelt ähnlich wie Witiko. Er ist ein guter Zuhörer, „die übergroße Sorgfalt seines Gehirns gegenüber Einzelheiten“ läßt ihn jeweils nach der Eigenart auch der unscheinbarsten Dinge fragen, er opfert die Vollständigkeit zugunsten der Einzelheiten und kann daher das Einzigartige und Unscheinbare der allgemeinen Entwicklung besser erfassen. Seine Langsamkeit strömt Kraft und Ruhe aus beim Lenken und Befehlen von Leuten. John Franklin verwirklicht sein System auf See, die Schiffe segeln im Rhythmus der Winde und der Wellen, Witiko verwirklicht das seine im Wald. Neben Nadolny preist Peter Handke die Vorzüge der Langsamkeit. In seinem Buch *Langsam im Schatten* erfreut ihn an Stifter „eine hellichte und farbige Prozession zusammengehörender Dinge [...]. Man spricht von den ‘himmlischen Längen Beethovens’ – und ebenso könnte man von den ‘himmlischen Langsamkeiten’ eines Adalbert Stifter sprechen“.²¹ Die Lektüre des *Witiko* als Einübung in die Langsamkeit, das scheint mir eine heilsame, aber auch durchaus spannende Aufgabe zu sein.



In: *Geschichte im Spiegel der Literatur*. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20 Jahrhunderts. Innsbruck, 1990, bes. S. 54-57.

²¹ HANDKE, PETER: *Langsam im Schatten: Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*. Frankfurt a.M., 1992, S. 56.

István J. Schütz (Budapest)

Erscheinungsweisen der isländischen Teufelsgestalt in der Volkssagen- und Märchensammlung des Jón Árnason

1. Vorbemerkung

Im nachstehenden werden die wichtigsten Ergebnisse einer nach 45 Gesichtspunkten durchgeführten Analyse¹ gezwungenermaßen stark verkürzt auf deutsch zugänglich gemacht, deren Gegenstand die Erscheinungsformen des Teufels in 96 Quellentexten aus der isländischen Volkssagen- und Märchensammlung Jón Árnasons aus dem 19. Jahrhundert ist.²

Vor allem wird hier der Frage nachgegangen, was für kulturspezifische Merkmale die Teufelsgestalt in der isländischen Erzähltradition aufweist. Berücksichtigt werden lediglich Volkssagen (und wenige Schwänke), wobei die Dreiteilung *Märchen / Sage / Schwank*, als die „drei Grundformen der Volkspoesie“³ gattungstypologisch ausschlaggebend sein wird. In Island herrscht allerdings eine verwirrende – und fachlich kaum zu rechtfertigende – Uneinigkeit, ja gar verheerende „terminologische Entropie“, obwohl bereits bei Drucklegung der ersten Ausgabe der *Íslenzkar þjóðsögur og æfintýri* [Isländische Volkssagen und Märchen] von Jón Árnason und Magnús Grímsson⁴ die im deutschen Sprachraum heute noch usuelle Zuordnung (*Volks-*) *Sage / Märchen* auf überzeugende Weise vorgenommen wurde.⁵



¹ SCHÜTZ, ISTVÁN J.: *Hönd ein grá og loðin*. Djöfullinn í þjóðsögum Jóns Árnasonar: rannsóknir og hugleiðingar [Eine graue, haarige Hand. Der Teufel in den Volkssagen des Jón Árnason: Untersuchungen und Überlegungen]. Ms. Reykjavík, 1995.

² ÁRNI BÖDVARSSON; BJARNI VILHJÁLMSOON (Hg.): *Íslenzkar þjóðsögur og ævintýri*. Safnað hefur Jón Árnason. Ný útgáfa [Isländische Volkssagen und Märchen. Gesammelt von J. Á. Neue Ausgabe]. 6 Bde. Reykjavík: Þjóðsaga, 1954-1961. Eine ins Deutsche übertragene, bereits 1860 in Leipzig veröffentlichte Auswahl unter dem Titel *Isländische Volkssagen der Gegenwart* ist das Verdienst des deutschen Rechtsgelehrten Konrad Maurer (1823-1902), der von 1858 bis 1860 in Island Material gesammelt hatte. – NB. Die vornamenalphabetische Einordnung isländischer Autoren entspricht den isländischen, kontinentalskandinavischen, sowie in der Library of Congress gebräuchlichen Katalogisierungsregeln.

³ PETZOLDT, LEANDER: *Dämonenfurcht und Gottvertrauen*. Zur Geschichte und Erforschung unserer Volkssagen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (= WB-Forum, 45), S. 22. Vgl. auch: LÜTHI, MAX: *Das europäische Volksmärchen*. Form und Wesen. 9. Aufl. Tübingen: Francke, 1992 (= UTB, 312), S. 6ff.; BAUSINGER, HERMANN: *Formen der „Volkspoesie“*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 1980 (= GG, 6), S. 188ff.

⁴ 2 Bde.; Leipzig: Hinrich, 1862-64.

⁵ Wissenschaftlich adäquat fundierte, terminologische Transparenz zeichnet das bislang nicht überholte (und

Des weiteren wird in Abschnitt 2 des vorliegenden Aufsatzes der Versuch unternommen, das Grundmuster der Funktionsweise der Teufelsbezeichnungen im Isländischen zu skizzieren.

In Abschnitt 3 wird das Motiv der grauen, haarigen Hand der isländischen Volkssage unter besonderer Berücksichtigung der Semantik des Farbadjektivs *grár* 'grau' erläutert. Abschnitt 4 behandelt schließlich sowohl die zoo- als auch die anthropomorphen Erscheinungsweisen des Teufels in den untersuchten Volkssagen, wobei isländische Spezifika auch hier gebührend akzentuiert werden.

2. Teufelsbezeichnungen: Distribution und Funktion im Isländischen

„What a number of names and titles have been devised for his infernal Majesty!“ – konstatiert Rudwin in seiner Monographie.⁶ Das isländische Wörterbuch der Synonyme⁷ bietet insgesamt 65 Teufelsbezeichnungen, eingeordnet unter fünf Lemmata (*andskoti*, *ári*, *drýsildjöfull/drýsill*, *fjandi*, *kölski*): *andskoti*, *ankoti*, *ansakornið*, *ansi*, *antoti*, *ár*, *arakornið*, *ári*, *asskollli*, *asskoti*, *assvíti*, *bölvættur*, *defill*, *défsi*, *deli*, *déli*, *déll*, *déskoti*, *dífill*, *djangi*, *djanki*, *djöfsi*, *djöfull*, *drýsildjöfull*, *drýsill*, *dýfill*, *sá eineygði*, *sá fetótti*, *fjandakornið*, *fjandi*, *fjári*, *flugnahöfðingi*, *freistarinn*, *Gamli í Niðurkoti*, *sá gamli*, *sá gráskjótti*, *grefill*, *sá hrosshæfði*, *illdéli*, *jónskoti*, *sá kolböldótti*, *kolböldur*, *kölski*, *ljótakallinn*, *myrkrahöfðingi*, *ólukki*, *óvinur*, *paufi*, *paur*, *pauri*, *pokur*, *púki*, *rækall*, *rækarl*, *sá í neðra*, *satan*, *skolli*, *skrambi*, *skratti*, *skufsi*, *smádjöfull*, *tremill*, *vomur*, *sá vondi*, *þremill*.

Einige dieser Teufelsnamen sind Lehnübersetzungen, wie z.B. *myrkrahöfðingi* 'Fürst der Finsternis', *andskoti* (d.i. derjenige, der entgegenschießt; vgl. dt. *Widersacher*, *Satan*) oder *flugnahöfðingi* 'Herr der Fliegen'. Nicht wenige Lexeme sind spielerisch-euphemistische Umbildungen bzw. Diminutivformen, entstanden zum Teil im Zuge der zunehmenden Tabuisierung sowohl im Kontinentalskandinavischen als auch im Isländischen im 18. Jahrhundert: *dífill* od. *défsi* z.B. sind transparente, nicht tabuisierte Varianten von *djöfull* 'Teufel', *ansi* oder *asskoti* sind Substitutionen für *andskoti*. Sehr harmlos mutet die Bezeichnung *Gamli í Niðurkoti* 'der Alte in der unteren (d.h. niederen) Hütte' an; *sá eineygði* steht für 'jener Einäugige',⁸ *sá vondi* ist gleich 'jener Böse' usw.

Auch in der heutigen Standardsprache finden noch folgende fünfzehn Lexeme Verwendung bei unterschiedlicher Frequenz und Konnotation: *andskoti* 'Widersacher, Satan', *ári* 'kleiner Teufel', *djöfsi* 'Teufelchen' (aus: *djöfull* 'Teufel'), *djöfull* (Teufel), *fjandi* 'Feind', *fjári* 'kleiner Teufel', *kölski* 'der Hinterlistige', *óvinur* 'Feind', *púki*



nicht übertroffene) isländische Grundlagenwerk *Um íslenskar þjóðsögur* [Über isländische Volkssagen] von EINAR ÓLAFUR SVEINSSON (1899-1984) aus (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafjlag, 1940). Detaillierter begriffsgeschichtlicher Überblick über die unheilsamen terminologischen Unstimmigkeiten in SCHÜTZ, a.a.O., S. 8-12.

⁶ RUDWIN, MAXIMILIAN: *The Devil in Legend and Literature*. 2. Aufl. La Salle: Open Court, 1959, S. 28.

⁷ SVAVAR SIGMUNDSSON (Hg.): *Íslensk samheitaorðabók* [Isländisches Synonymwörterbuch]. 2. Aufl. Reykjavík: Styrktarsjóður Þórbergs Þórðarsonar og Margrétar Jónsdóttur; Háskóli Íslands, 1988.

⁸ Vgl. hierzu die stereotypisierte Gestalt von Odin.

‘kleiner Teufel, böser Geist’ (vgl. engl. *imp*), *rækall* ‘Verleumder’, *satan* ‘Satan’, *skolli* ‘Teufel’ (mild), *skrambi* ‘kleiner Teufel’, *skratti* ‘Teufel’ (vgl. jedoch ahd. *scraz*, *screz*) und *smádjöfull* ‘Kleinteufel’.

Außerordentlich wichtig ist in diesem Zusammenhang die Funktionsteilung der tabuisierten Bezeichnungen. Während z.B. der Gebrauch von *djävul* ‘Teufel’ sowie dessen Synonymen im Schwedischen sanktioniert wird, da alle tabuisiert,⁹ läßt sich folgendes Markiertheitsschema für das Isländische aufstellen, wobei je nach Gefährlichkeitsgrad bzw. Ernsthaftigkeit eine Tendenz zur Tabuisierung zu beobachten ist:

1. vulgär / tabuisiert:

in erster Linie die Teufelsnamen *djöfull*, *fjandi*, *andskoti*, *skratti* und *satan*, die ersten vier häufig mit dem (suffigierten) bestimmten Artikel entweder in Nom. Sg. oder Gen. Sg. Die am stärksten tabuisierten Bezeichnungen sind zugleich die ältesten Entlehnungen bzw. Bildungen in der isländischen Sprache.

2a. nicht vulgär / nicht tabuisiert:

der Gebrauch in Phraseologismen, vgl. *pá er/verður andskotinn* (od.: *fjandinn*) *laus* ‘dort ist der Teufel los’, *mála djöfulinn* (od.: *skrattann*) *á vegginn* ‘den Teufel an die Wand malen’ usw.¹⁰ Die Pluralformen von *djöfull* erscheinen in insgesamt fünf der untersuchten 96 Volkssagen. In all diesen Fällen haben wir es allerdings mit harmlosen Teufelsgestalten zu tun: Die Pluralform scheint eine semantisch-konnotative Änderung des Lexems herbeizuführen, also die Tabuisierung aufzuheben und dadurch den Grad der Bedrohlichkeit zu reduzieren.

2b. nicht vulgär / nicht tabuisiert:

mit dem Gebrauch von Euphemismen und Diminutivformen vollzieht sich eine drastische Reduzierung des Gefährlichkeitsgrades, die die Verharmlosung der Teufelsgestalt bewirkt. Hierher gehört das Lexem *púki* ‘kleiner Teufel, böser Geist’: *púki*, der Sendbote, der Handlanger des Teufels, erscheint vorzugsweise im Plural (sogar in zehn Volkssagen).

3. nicht vulgär:

der Gebrauch sonst tabuisierter Teufelsnamen in den Volkssagen (bzw. Schwänken). Hier handelt es sich um eine deutliche Abgrenzungsfunktion, die die Rezeption der jeweiligen Volkssage aufgrund der bereits erwähnten konnotationellen Ladung der Lexeme steuert.

Ganz manifest wird diese Abgrenzungs- bzw. Verweisfunktion der Lexemwahl in den Teufelsbündnis- und Teufelspaktgeschichten.¹¹ Kommt ein Bündnis/Pakt mit *djöfull* oder *fjandi* zustande, ist der Fall des menschlichen Protagonisten absehbar. Durch die



⁹ Vgl. WOLF-KNUTS, ULRICA: *Människan och djävulen*. En studie kring form, motiv och funktion i folklig tradition [Der Mensch und der Teufel. Eine Studie über Form, Motiv und Funktion in der Volkstradition]. Åbo: Åbo Akademis Förlag, 1991, S. 88 u. 234.

¹⁰ Vgl. die Lemmata *andskoti*, *djöfull*, *fjandi*, *satan* und *skratti* in: JÓN G. FRIÐJÓNSSON: *Mergur málsins*. Íslensk orðatiltæki. Uppruni, saga og notkun [Kern der Sache. Isländische Redensarten. Ursprung, Geschichte und Gebrauch]. [Reykjavík:] Örn og Örlygur, 1993.

¹¹ Siehe hierzu PETZOLDT, a.a.O., S. 142.

Wahl der Bezeichnung gilt der Handlungsablauf beinahe als gesichert: Erscheint der Name *kölski* ‘der Hinterlistige’, ist der Sieg des Menschen vorhersagbar – von kaum erachtenswerten Ausnahmen abgesehen.

Eine Kontextanalyse der außer in den Volkssagen stark tabuisierten Bezeichnungen hat die Annahme bestätigt, laut welcher in der jeweiligen Volkssage entweder Person oder Ort namentlich bekanntgegeben wird. Die bewußte Wahl des Teufelsnamens legt ferner den Handlungsverlauf fest. Im Lichte der bisherigen Darlegungen scheint es plausibel, diese Festlegung des Erwartungshorizontes durch die Wahl der Teufelsbezeichnung als ein Charakteristikum der zur Analyse herangezogenen isländischen Volkssagen anzusehen.

In den 96 Geschichten kommen insgesamt 26 Teufelsbezeichnungen vor.

Die höchste Frequenz weist *kölski* auf (55 Nennungen), gefolgt von *ffandi* (19), *djöfull* (12), *púkar* (Nom. Pl. von *púki*: 10), *satan* und *skratti* (je 8), *skolli* (6), *andskoti* und *djöflar* (je 5; letzteres: Nom. Pl. von *djöfull*), *óvinur* (3). Die scherzhafte Benennung *kaupunautur* ‘Handelspartner’ kommt dreimal vor. Ferner sind zwei Verwendungen von *Lucifer* auszuweisen. Jeweils mit einem Vorkommen sind 14 weitere Bezeichnungen in den untersuchten Texten vertreten.

Das Wort *kölski* hat nicht nur eine auffallend hohe Frequenz unter diesen Teufelsbezeichnungen. Dieser Teufel ist Produkt einer denominalen Adjektivbildung in der schwachen Flexion, männlich, und wird – aufgrund seiner Herkunft – nie mit dem bestimmten Artikel suffigiert. Auch erscheint *kölski* nie im Plural. Die Form ist neueren Ursprungs, der erste Beleg stammt aus dem Jahre 1601.¹²

Wird die Lexemwahl getroffen, bleibt es konsequent dabei. In lediglich zehn Volkssagen wird mehr als ein Name verwendet. Grund dafür ist die bereits geschilderte Funktionsteilung der Bezeichnungen, *kölski* vs. maximal tabuisierter Teufelsname – wie angedeutet – gar in komplementärer Distribution. Ein weiterer Grund ist, daß Wortwiederholungen auch in ganz kurzen Textabschnitten im Isländischen zulässig sind, sowohl sprech- als auch schriftsprachlich. Wortwiederholungen werden nicht als negativ zu bewertendes Stilmerkmal aufgefaßt.

3. Das Motiv der grauen, haarigen Hand

Im Rahmen dieses Aufsatzes können Aspekte der Hand-Symbolik unmöglich erörtert werden. Was hier interessiert, ist das Motiv der *strafenden* Hand, die eine Affinität aufzuweisen scheint zu dem von der Hand, die z.B. aus dem Grab herausgreift.¹³ Diese Hand kann durchaus haarig sein, was lebensvollen Vorstellungen bezüglich der



¹² Vgl. BJARNI VILHJÁLMSOHN: *Hugljómum um kölska* [Eingebung zu *kölski* (d.i. Teufel)]. – In: *Afmæliskveðja til Halldórs Halldórssonar 13. júlí 1981* [Festschrift für H. H. zum 13. Juli 1981]. Reykjavík: Íslenska málfræðifélagið, 1981, S. 72-84.

¹³ Vgl. hierzu das Stichwort *Hand* in: BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 10 Bde. Berlin; New York: de Gruyter, 1987 [Erstdruck 1930/1931], hier Bd. 3, Sp. 1379f.; ferner: Nr. 117: *Das eigensinnige Kind*. – In: BRÜDER GRIMM: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. 3 Bde. 2. Aufl. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam, 1984, hier Bd. 2, S. 156.

Beschaffenheit des Teufels entspricht: „eine haarige Hand, die überall aus den Fugen des glatten Alltags herausgreifen kann.“¹⁴

Die isländische Variante der Hand ist vor allem *grau*. Damit haben wir es mit einem weiteren Spezifikum der isländischen Volkssage zu tun, was jedoch einer näheren Erläuterung der Semantik des Adjektivs *grár* ‘grau’ bedarf.

Grár steht in erster Linie, wie sonst in der Germania, für das neutrale Farbadjektiv: *grár himinn* ist ‘grauer Himmel’. Allerdings weist dieses Lexem eine zweite Bedeutung auf, was lediglich im Isländischen und Färöischen nachzuweisen ist: ‘böswillig, boshaft, gehässig, hinterlistig’ u.dgl. Diese semantische Differenzierung manifestiert sich in zahlreichen Phraseologismen des Isländischen, wie beispielsweise in *leika einhvern grátt* lit. ‘jmdn. grau spielen’, d.h. ‘jmdn. schlecht behandeln, übel verfahren mit jmdm.’; *bæta gráu ofan á svart* lit. etwa ‘auf Schwarz Grau hinzufügen’, d.i. ‘verschlimmern, das Schlechte noch schlechter machen’ – das Paradebeispiel für die Konnotation von Grau, das schlimmer ist als Schwarz; *grátt gaman* lit. ‘grauer Spaß’, d.i. ‘etwas gehässig Gemachtes’; *grályndur* (Adj.) lit. etwa ‘graugelaunt’, d.h. ‘boshaft’ usw.

Von dieser Konnotation von *grár* macht der zeitgenössische isländische Schriftsteller Gyrðir Elíasson in seiner Erzählung *Konan með grösín* (‘Die Heilkräuterfrau’) sehr spielerischen – und symbolischen – Gebrauch. Die Protagonistin begrüßt ihre unheilverkündenden Besucher mit *gráan daginn* ‘grauen Tag’ (anstelle von *góðan daginn* ‘guten Tag’), braucht *grágresi* lit. ‘Graukraut’ (Okkasionalismus in Analogie zu *blágresi* lit. ‘Blaukraut’, d.i. ‘Storchschnabel’). Vieles ist noch grau in der Erzählung: das Gras, der Himmel, der Bart eines Mannes, im Sinne des Farbadjektivs also.¹⁵

Im Färöischen begegnet auch die Fügung *hin grái* ‘der Graue’ als sanktioniertes Tabuwort für ‘Seelöwe’ in seiner ersten, andererseits aber als ‘Teufel’ in seiner zweiten Bedeutung.

Wie alle Farben, so ist auch *grau* symbolisch. Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* ist folgende Erläuterung zu finden:

G[rau] ist die Farbe der Geister wie Schwarz und Weiß, Licht und Dunkel, zwischen denen es die Mitte hält wie der Schatten, weshalb es zur Bezeichnung des schattenhaften Wesens der Geister besonders geeignet ist. G[rau] sind Elementargeister, Spukgeister und schatzführende Wesen. [...] Auch der Teufel liebt einen grauen Rock. [...] Sonst aber ist die graue Farbe von böser Vorbedeutung. Als kleines graues Männchen erscheint die Pest.¹⁶

Einar Ólafur Sveinsson, der bereits erwähnte prominente isländische Literaturhistoriker, der als erster das Wesen der isländischen Volkssagen und Märchen wissenschaftlich erforscht hatte, ist zum Ergebnis gelangt, daß die Farbe *grau* auch sehr häufig im Zusammenhang mit Magie vorkommt.¹⁷



¹⁴ BAUSINGER, a.a.O., S. 194.

¹⁵ GYRÐIR ELÍASSON: *Konan með grösín* [Die Heilkräuterfrau]. – In: *Tregahornið* [Das Träghorn]. Reykjavík: Mál og menning, 1993, S. 24-27.

¹⁶ BÄCHTOLD-STÄUBLI (Hg.), a.a.O., Bd. 3, Sp. 1123f.

¹⁷ Vgl. EINAR ÓLAFUR SVEINSSON, a.a.O., S. 289.

Nur in fünf der untersuchten Volkssagen begegnet das Motiv der Hand. In zwei dieser Sagen greift eine graue, haarige Hand aus den Wogen des Meeres herauf, in einer Geschichte kommt sie durch die Wand (ausnahmsweise nicht um zu strafen, sondern um Essen zu geben). In einem Fall ist nicht evident, ob die graue – diesmal nicht haarige – Hand aus einem Grab heraufgreift oder nicht. In vier Fällen ist die Hand durch das Farbadjektiv *grau* attribuiert. Alle vier Texte stammen aus dem 19. Jahrhundert. In einem unserer Texte erscheint die Hand gänzlich unattribuiert aus dem Fußboden: Dieser Text wurde auf Wunsch des Gelehrten Árni Magnússon (1663-1730) bereits Anfang des 18. Jahrhunderts schriftlich fixiert.¹⁸

4. Zoo- und Anthropomorphie des Teufels: Erscheinungsweisen

Der Teufel ändert sich ununterbrochen, er ist die Verkörperung des *Wandels* schlechthin. „Seine Rolle wechselt mit den Bedürfnissen der Menschen“¹⁹ – die untersuchten isländischen Volkssagen können dies auch bestätigen. Nicht nur seine Rolle aber wechselt. Auch das Äußere des Teufels ändert sich stets. So nimmt z.B. das ursprünglich körperlose Geistwesen im Volksglauben konkrete Züge an,²⁰ auch bis zur vollkommenen Anpassung:

In der weiteren Entwicklung seines Erscheinungsbildes läßt sich eine zunehmende Anthropomorphisierung des Teufels feststellen. Das hindert den Teufel der Sage jedoch nicht daran, fast jede Tiergestalt anzunehmen, mit Ausnahme der Taube und des Lammes, weil diese Tiere göttliche Symbole darstellen.²¹

Trotz der Artenvielfalt des Tierreichs erscheint der Teufel in den 96 Texten meiner Untersuchungen nur in der Gestalt von folgenden Insekten bzw. Tieren: Fliege (2 Texte)/Fliegen (1), Mücke (3), *grau*es Pferd (1), Rabe (1), Seelöwe (3).

Das Fliegenmotiv (vgl. Beelzebub) ist genauso uralte wie das Mückenmotiv. – Die Pferdegestalt ist in dieser Sage ein halbzahmer Geist, seine Funktion ist zeitlich begrenzt. Die Farbattribuierung spricht für sich. – Die zwei Rabengestalten in dieser Volkssage sind eine Weiterentwicklung der Tutevillus- (bzw. Tutivillus-)Geschichte, in der wir es eher mit einem *púki* zu tun haben, der im Dienste des Guten steht.²²

Sehr spezifisch als Erscheinungsform des Teufels ist der Seelöwe. In der *Laxdæla saga* – geschrieben zwischen 1230 und 1260 – wird von einer unheimlichen Seelöwengestalt mit Menschenaugen berichtet.²³ Laut Einar Ólafur Sveinsson sind im isländischen Aberglauben Seelöwen (wie auch Bären) verhexte Menschen, die in der



¹⁸ Vgl. BJARNI EINARSSON (Hg.): *Munnmælasögur 17. aldar* [Sagen aus mündlicher Überlieferung aus dem 17. Jahrhundert]. [Kopenhagen:] Hið íslenska fræðafélag, 1955.

¹⁹ WOLF-KNUTS, ULRICA: *Das Teufelsbild in einem finn-schwedischen Kirchspiel (Vörå) 1870-1930*. – In: *Volksfrömmigkeit*. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1989 in Graz. Hg. v. HELMUT EBERHART, EDITH HÖRANDNER u. BURKHARD PÖTTLER. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 1990, S. 137-143, hier S. 142.

²⁰ Siehe hierzu PETZOLDT, a.a.O., S. 103.

²¹ Ebd., S. 104.

²² Vgl. RUSSELL, JEFFREY BURTON: *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984, S. 66, S. 248f.

²³ Vgl. EINAR ÓLAFUR SVEINSSON, a.a.O., S. 136; EINAR ÓLAFUR SVEINSSON (Hg.): *Laxdæla saga*. Reykjavík: Hið

Johannisnacht wieder menschliche Gestalt annehmen.²⁴ Seelöwen sollen ihrem Ursprung nach Pharaos Heer sein, mit menschlichen Eigenschaften in Seelöwenhaut.²⁵ Auch kennt der isländische Volksglaube noch im 19. Jahrhundert einen Wiedergänger namens *Selkolla* in weiblichem Körper mit Seelöwenkopf, daher eigentlich auch die volkstümliche Bezeichnung (aus *selur* ‘Seelöwe’ und *kollur* ‘Kopf, Haupt’).²⁶ *Selkolla spricht*. Nur die Seelöwengestalt spricht also – auch sie nur in dieser Sage – unter all den Erscheinungsformen. Hier handelt es sich allerdings um einen sog. *vondur andi* ‘böser Geist’, der nicht unbedingt gleichzusetzen ist mit dem/einem Teufel. Die Geschichte ist zwar als Volkssage einzuordnen, dennoch haben wir es hier mit einer Ausnahme zu tun, da Tiere in isländischen Volkssagen stumm sind. Tiere sprechen – in den Volksmärchen. Auch in diesen sprechenden Volksmärchentieren sieht der isländische Volksglaube verzauberte Menschen.²⁷

Derjenige Seelöwe, der Sæmundur fróði (1056-1133), den legendären Pfarrer und Gelehrten nach Abschluß seiner Studien um 1076 – vermutlich in Frankreich – praktisch heimtransportiert haben soll auf dem Seeweg, nun, der Seelöwe spricht nicht. Wie bereits kurz angesprochen, wurden im Auftrag von Árni Magnússon Zeugnisse reicher oraler Erzählkultur sowie alte Handschriften in Island gesammelt. Árni Magnússons Interesse galt besonders Sæmundur und dem Sammeln von Volkssagen über ihn. In einer dieser *fabulæ* betitelten kurzen Sagen wird die Heimfahrt als Ritt auf dem Teufel in Seelöwengestalt lediglich in Berichtform erwähnt. Erst aus dem 19. Jahrhundert haben wir die von Jón Árnason veröffentlichte, viel längere, bereits reichlich ausgeschmückte Variante, in der Sæmundur den Teufel zu sich ruft, der ihm wiederum auch sofort erscheint. Sæmundur wünscht, schnellstmöglich heim nach Island befördert zu werden, geht mit ihm einen (mündlichen) Vertrag ein, unter der Bedingung, daß nicht einmal der Saum seines Kleides naß werden darf. Der Teufel verwandelt sich in Seelöwengestalt, Sæmundur reist rittlings auf ihm. Während der Überfahrt liest Sæmundur eifrig-fromm Psalmen. Sobald sie in sicherem Küstenbereich sind, haut er mit dem Folianten auf den Kopf des Seelöwen, woraufhin letzterer ins Wasser taucht (vgl. die Berührung bzw. das Berührtwerden mit geweihten/heiligen Gegenständen). Dadurch aber wird Sæmundur naß – und der Teufel vertragsbrüchig.²⁸

Nicht nur die Erscheinungsform des Teufels in Seelöwengestalt ist ein Spezifikum der isländischen Volkssage. Es liegt nahe, im oben geschilderten Ritt ein weiteres Charakteristikum zu postulieren.²⁹



Íslenzka fornritafélag, 1934 (= Íslenzk fornrit [ÍF], V). Vgl. ferner die neueste deutsche Ausgabe: BECK, HEINRICH (Hg.): *Laxdæla Saga*. Die Saga von den Leuten aus dem Laxardal. München: Diederichs, 1997 (= Saga; Bibliothek der altnordischen Literatur).

²⁴ Vgl. EINAR ÓLAFUR SVEINSSON, a.a.O., S. 292.

²⁵ Siehe hierzu ÁRNI BÖÐVARSSON; BJARNI VILHJÁLMSOON (Hg.), a.a.O., Bd. 1, S. 629; EINAR ÓLAFUR SVEINSSON, a.a.O., S. 136.

²⁶ ÁRNI BÖÐVARSSON; BJARNI VILHJÁLMSOON (Hg.), a.a.O., Bd. 2, S. 29.

²⁷ Vgl. EINAR ÓLAFUR SVEINSSON, a.a.O., S. 310.

²⁸ *Sæmundur fróði fær Oddann* [S. der Weise bekommt Oddi]. – In: ÁRNI BÖÐVARSSON; BJARNI VILHJÁLMSOON (Hg.), a.a.O., Bd. 1, S. 478.

²⁹ Vgl. BJARNI EINARSSON (Hg.), a.a.O., S. cxiv.

Im Gegensatz zum zoomorphen Teufel, der eine niedrige Vorkommenshäufigkeit aufweist, ist – nicht ohne Grund – der anthropomorphe Teufel, von zwei, nicht sehr überzeugenden Ausnahmen abgesehen, immer männlich, der in 19 der 96 untersuchten Volkssagen als *maður nokkur* ‘irgendein Mann’, *ókunnur/ókenndur maður* ‘ein Unbekannter’ oder einfach nur als *maður* ‘Mensch (*Homo sapiens*); Mann; (seltener:) man’ in der nächsten Umgebung des Protagonisten erscheint. In all diesen Fällen haben wir es mit einem Außenseiter zu tun, mit jemandem, der von *außen* kommt. Ist es nur ein *maður* (also: Mensch), ist er genau so, wie wir – nur, er kommt von *außen*. Ist er unbekannt, wird sein Fremdsein akzentuiert, was Unbehagen bei den Einheimischen verursacht, ähnlich wie in den Volkssagen, in denen der Teufel zwar anthropomorphisiert ist, jedoch eine Beschaffenheit besitzt, die alarmierend wirkt. Es kommt z.B. ein einäugiger Mann mit rotem Bart. Rotes Haar ist an und für sich (und in sich) ein böses Omen. Eine Mißgestalt ist eine Abweichung, nicht aus unserer Brut, ist unheimlich und unerklärlich, hat hier nichts zu suchen. Er, dieser Andere, ist daher gefährlich. In einigen Sagen wird diese Erwartung bzw. Grundannahme bestätigt, in anderen dafür nicht. Attribuiert oder nicht: Dieser *maður* kann dem Protagonisten beste Dienste leisten wie auch als Repräsentant der (göttlichen, sanktionierenden) Vollzugsgewalt auftreten und Normbruch rächen.

Diese angedeutete nächste Umgebung, das vertraut-heimische bäuerliche Milieu, wird der eigentliche *locus diabolicus* in 54 Volkssagen, wovon 39 Orte – alle in Island – auch namentlich erwähnt werden, wobei der Name des jeweiligen Protagonisten in 61 Sagen eingeführt wird und er in 66 Geschichten sogar einen bekanntgegebenen, ganz alltäglichen Beruf aufweist: 33mal ist er Pfarrer, 7mal nur Landwirt, 5mal sogar Bischof. Eine Art von Zeitangabe bzw. -rahmen ist in 39 Volkssagen zu finden.

5. Schlußbemerkung

In Island wurden seit der Publikation der ersten Volkssagensammlung Mitte des 19. Jahrhunderts große Editionsprojekte durchgeführt. Eine Fülle von Texten ist also zugänglich. Auch sind bereits einige Zeugnisse von der reichen Übersetzungsliteratur früherer Epochen ediert und publiziert worden.³⁰

Umfassende Forschungen stehen dennoch aus. Eventuelle Überbleibsel althertradierter Motive (z.B. die Gestalt von Loki oder die der germanischen Riesen), Adaptationen, Übersetzungstätigkeit, Wechselwirkungen, Folgen der Reformation (und Einflüsse von Luther), die Auswirkungen des Pietismus in Island – nur wenige Aspekte von vielen, die mitberücksichtigt werden müßten, um zum besseren Verständnis der Teufelsgestalt der isländischen Erzähltradition gelangen zu können.

In diesem Aufsatz wurden anhand von Ergebnissen, die auf Untersuchungen von 96 Volkssagen einer einzigen Sammlung aus dem 19. Jahrhundert basieren, einige Aspekte der isländischen Volkssage – in Bezug auf die Erscheinungsweisen der Teufelsgestalt – kurz erörtert und Wesensmerkmale aufgezeigt. Die wichtigsten Erkenntnisse sind zusammenfassend wie folgt:



³⁰ Vgl. z.B. EINAR G. PÉTURSSON (Hg.): *Míðaldaevintýri þýdd úr ensku* [Mittelalterliche Märchen und Sagen übersetzt aus dem Englischen]. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi, 1976 (= Rit, 11).

1. Die klar gegliederte semantisch-pragmatische Funktionsteilung der Teufelsbezeichnungen, die Markiertheitsoppositionen (vulgär vs. nicht vulgär) sowie Tabuisierungstendenzen je nach Gefährlichkeitsgrad inkludiert, ist ein Spezifikum der untersuchten Texte. Charakteristisch ist ferner die bewußte Wahl des Teufelsnamens, wodurch die Rezeption der jeweiligen Volkssage gesteuert werden kann. Damit wird der Erwartungshorizont festgelegt.

2. Übernahme und Weiterentwicklung der Hand-Symbolik. Aus der (strafenden, bereits haarigen) Hand wird in Island allerdings eine *graue*, indem die Semantik des (Farb-) Adjektivs *grár* 'grau' es im Isländischen (und im Färöischen) ermöglicht, durch gezielte Attribuierung das Numinose stärker in den Vordergrund treten zu lassen.

3. Unter den wenigen Erscheinungsformen des Teufels in Tiergestalt ist in den untersuchten Volkssagen auch der Seelöwe vertreten. Sowohl diese Gestalt als auch der geschilderte Ritt sind, wie an entsprechender Stelle bereits ausgeführt, als Charakteristika der isländischen Volkssage zu betrachten.

Zu guter Letzt sei hier darauf hingewiesen, daß auf eine Auflistung der 96 untersuchten Volkssagen (samt Übersetzung der Titel ins Deutsche) aus Platzgründen verzichtet werden mußte. Der interessierte Leser möge den vom Verfasser erstellten Volkssagenkatalog zu Rate ziehen.³¹



³¹ SCHÜTZ, a.a.O., S. 47-50.

Károly Csúri (Szeged–Wien)

Das 'apokalyptische Schema' als Kompositionsgesetz Über einen typologischen Aspekt von Georg Trakls Gedichten

1. Die Forschung hat das Apokalyptische schon längst als wesentlichen Bestandteil von Georg Trakls Dichtung erkannt. Kürzlich setzte sich Alfred Doppler in seinem Aufsatz *Orphischer und apokalyptischer Gesang* ausführlich mit dem Problem auseinander.¹ Im Hinblick auf seine Analyse will ich in meinem Beitrag deutlich machen, daß das Apokalyptische zwar meist auch ein wichtiges intertextuelles Bezugselement bei Trakl darstellt, grundsätzlich jedoch als das zugrunde liegende Aufbauschema oder Kompositionsgesetz im Großteil seiner frühen wie späten Gedichte anzusehen ist. Mit anderen Worten: das Apokalyptische beziehungsweise seine thematisch unterschiedlichen Modelle in den einzelnen Textwelten werden unter diesem Aspekt als eine bestimmende Komponente der semantischen Poetik von Trakls Gesamtwerk behandelt. Wie bei anderen Grundprinzipien von Trakls poetischem Universum soll letztlich auch im Falle des Apokalyptischen der (abstrakte) Schema-Charakter erklären, wie und warum mit dem Begriff auch solche Textwelt-Prozesse sinnvoll bezeichnet werden, die mit dem Apokalyptischen im üblichen religiösen oder weltlichen Sinne unmittelbar nicht (oder nur ganz vage) verknüpft werden können und eine intertextuelle Entsprechung zwischen ihnen höchstens strukturell zu erkennen ist.

2. Doppler weist überzeugend nach, daß sich in Trakls späten Gedichten eine apokalyptische Bildstruktur manifestiert.² Den verwendeten Wortschatz gliedert er in drei Schichten, eine göttliche (z.B.: Gott, Christus, Hirt, Sonne, Lamm, Vogel, Adler, Garten, Baum, Wein, Brot, Wasser), eine dämonische (z.B.: Luzifer, gefallener Engel, Jäger, Pferd, Wolf, Schlange, Fledermäuse, Föhn, Stadt) und eine Zwischensphäre der beiden (z.B.: Engel, Licht, das Blau, Knabe, Mönch, die Liebenden, die Ungeborenen, die Auferstandenen, der Abgeschiedene, der Einsame, der Fremdling, der Tote). Durch die weitere Auffächerung der Schichten werden Figuren wie Orpheus und die Schwester, Jüngling und Jünglingin, Mönch und Mönchin wiederum dem Göttlichen, solche wie Mond, Schwermut, Krieger, Soldaten, Greise usw. dagegen dem Dämoni-



¹ DOPPLER, ALFRED: *Orphischer und apokalyptischer Gesang*. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls. – In: DERS.: *Die Lyrik Georg Trakls*. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Wien; Köln; Weimar, S. 11-32.

² Ebd., S. 25f.

schen zugeordnet. Bildern wie Stern, Gebirge, Wald, Wolke, Schnee, Gewitter, Abend, Mauer, Zimmer, Haus und den „für Trakl so entscheidenden Adjektiva“ kommt der ambivalente Wert des Zwischenbereichs zu.³ Die apokalyptische Sehweise von Trakl, repräsentiert auch durch diese Wortreihen, stellt in den Gedichten die verschiedenen „Phasen eines apokalyptischen Geschehens“ dar. Die einzelnen Fragmente werden durch das Paradoxon der Identität vereint: in der Bibel ist Christus zugleich Gott, Menschensohn, Lamm, Baum, Wasser des Lebens, Brot und Wein, umgekehrt erweist sich der Mensch als „ein Baum, ein Sperling, eine Schwalbe, ein Wild, ein fließendes Wasser u.ä.“.⁴ Veranschaulicht wird diese These mit dem *Passion*-Gedicht Trakls, in dem Orpheus zugleich Christus, Christus aber als zweiter Orpheus wiederum der Dichter ist. Der Dichter ist „der schuldbeladene, erlösungsbedürftige Mensch, der gleichnishaft Schuld trägt und so wieder auf Christus-Orpheus zurückweist. Damit ist eine der Bibel oder einer mythischen Sehweise eigentümliche zyklische Figur beschrieben, deren ‘Schlußstein’ die Apokalypse ist, da in ihr am Ende der neue Himmel und die neue Erde verkündet werden“.⁵ Dieser zyklischen Figur soll dann „ganz allgemein die zyklische Anordnung der Bilder Trakls“ entsprechen. Der Vorgang von „Geburt, Tod, Erlösung und Auferstehung oder von Geburt, Tod, Verdammnis und Untergang wird auf verschiedene Naturzyklen übertragen: auf den Zyklus der Tages- und Jahreszeiten, auf den Sonnen- und Mondzyklus, auf den Kreislauf des Wassers (Regen, Quelle, Bach, Fluß, Meer oder Schnee) oder auf den Lauf des Lebens (Knabe, Jüngling, Mann, Greis). Die Landschaft ist auf ihre Urelemente zurückgeführt, sie „liegt zwar im ewigen Kreis des Jahres, aber außerhalb der Zeit“.⁶ Die umrissenen Perspektiven gehen in den Gedichten ineinander über, und das „scheinbar Unvereinbare“ wird nach Doppler im „Gesang“ vereint.

3. Dopplers Ausführungen beleuchten zweifelsohne wichtige Grundzüge von Trakls Dichtung: die enge Verwandtschaft mit der biblischen Apokalypse, die eigenartig charakteristischen Metamorphosen der Figuren und die bestimmende Rolle des zyklischen Prinzips in den meisten Gedichten. Damit jedoch der operationale Wert dieser Ergebnisse genauer beurteilt und weiter erhöht werden kann, muß auch auf gewisse methodische Probleme seines Ansatzes hingewiesen werden.

Aus Dopplers Versuch geht nicht eindeutig hervor, ob die dreigliedrige Wortschatzstrukturierung der späten Dichtung Trakls das Resultat eines induktiven oder eines deduktiven Verfahrens darstellt. Im ersten Fall fehlen nämlich die detaillierten und unter diesem Aspekt durchgeführten Strukturanalysen, die ein hinreichendes Belegmaterial für die aufgestellten Hypothesen liefern würden. Im zweiten Fall hätte man die Kategorien des Göttlichen, des Dämonischen und ihres Zwischenbereichs genau definieren und ihre Beziehungen zueinander eindeutig festlegen müssen. Ihre einfache Gleichsetzung mit den biblisch-religiösen Standards könnte sich nämlich leicht



³ Ebd., S. 26.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 26f.

⁶ Vgl. LEITGEB, J.: *Die Trakl-Welt*. – In: *Wort im Gebirge*. Innsbruck, 1951 (= Schrifttum aus Tirol, 3), S. 37. Zit. in: DOPPLER: *Orphischer und apokalyptischer Gesang*, S. 27.

als irreführend erweisen. Die drei angeführten Kategorien und ihre Auffächerung müßten vielmehr durch das poetische Universum Traklscher Dichtung eigens bestimmt werden. Dies ist jedoch nur möglich, wenn man explizit angeben kann, auf welchen Prinzipien dieses Universum aufbaut. Und selbst wenn zunächst von dieser Schwierigkeit abgesehen wird, läßt sich, ohne die „Kombinatorik“ der Kategorien zu kennen, schwer einsehen, wie ein System zustande kommen soll, das die Dynamik der poetisch-semantischen Prozesse der Gedichte, die Funktionsweise ihrer Textwelten befriedigend und überprüfbar erklären kann. Auch das plausibel wirkende Doppplersche „Paradoxon der Identität“ bedeutet in dieser Hinsicht keinen wirklichen Ausweg, da die beobachteten Zusammenhänge durch die Formel nur postuliert und nicht expliziert werden.

Wird der dreigeteilte Wortschatz nicht in isolierter Form, sondern jeweils struktur- und kontextgebunden betrachtet, dann lassen sich nur wenige Beispiele finden, auf die die Klassifikation Dopplers immer und vollständig zutrifft. Es wäre einerseits unschwer, bei Trakl Gedichte zu finden, in denen „Garten“, „Baum“ oder „Vogel“ nicht dem Göttlichen angehören. Zum anderen ist auch nicht zu sehen, in welchem Sinne etwa die „Liebenden“, die „Auferstandenen“, die „Ungeborenen“, das „Blau“ oder das „Licht“ Elemente der Zwischensphäre von Göttlichem und Dämonischem bilden. Aber selbst wenn dem so ist: Kann irgendein statisches Schema zu zuverlässigen Ergebnissen führen, wenn es der schillernden Funktion des Göttlichen, des Dämonischen und des Dazwischenliegenden innerhalb der verschiedenen Textwelten nicht Rechnung trägt? Stellvertretend für zahlreiche mögliche Beispiele sei hier nur eins genannt: an manchen Stellen greift das Göttliche strafend (z.B.: *Das Gewitter, Abendland, Das Herz, Die Schwermut, Die Heimkehr*), an manch anderen dagegen erbarmend und verheißungsvoll in das irdische Leben ein (z.B. *Gesang einer gefangenen Amsel, Frühling der Seele, In Hellbrunn, Die Schwermut, Die Heimkehr*). Nicht selten verschließt es sich wiederum teilweise oder völlig, provisorisch oder ewig vor dem Menschlichen (z.B. *Ruh und Schweigen, Elis, Sommer, Vorhölle*).

Ohne auf die angesprochenen Probleme weiter einzugehen, läßt sich auch rein theoretisch feststellen, daß das Prinzip der Dreiteilung (samt ihrer weiteren Auffächerung) – besonders bei seiner Extrapolation – auf große, letztlich unlösbare Schwierigkeiten stoßen muß. Auch Doppler gibt dies mittelbar zu, wenn er das „scheinbar Unvereinbare“ schließlich 'im Gesang' miteinander vereinen will. Diese Lösung wirkt einerseits elegant und überzeugend, indem das Unverständliche, das Unerklärbare in einem höheren, begrifflich unzugänglichen Bereich, in dem Mystisch-Irrationalen des 'Gesangs', im Dichterisch-Musikalischen aufgehoben wird. Zum anderen bleibt aber das Problem unverändert bestehen: Die Sprache kann trotz ihres Wohlklangs nur metaphorisch zu einem Gesang werden, ihre Semantik, wenn sie nicht eine völlig beliebige ist, hört ja selbst im Gesang nicht auf. Mit der Gesangs-Metapher, seiner mystisch-ästhetischen Lösung, redet letztendlich auch Doppler – ungewollt und nur in mittelbarer Form – der wissenschaftlichen Unzugänglichkeit von Trakls Texten das Wort.

4. Eine mögliche Lösung ergibt sich teilweise aus den oben angedeuteten Problemen selbst: Einerseits sind die Charakteristika, eigentlich die Grundstruktur des Apokalyptischen (im allgemeinen Sinne) genau darzulegen, zum anderen soll versucht werden, die Umrisse eines hypothetischen Erklärungsmodells für Trakls Dichtung zu entwer-

fen und zu zeigen, ob und wie dann das Apokalyptische als abstrakte Strukturform mit einem solchen Erklärungsmodell vereinbart werden kann.

4.1. Bei der allgemeinen Erörterung des *Apokalyptischen* stütze ich mich vor allem auf die Ausführungen von Vondung (1994), zumal er dieses Phänomen im Kontext der expressionistischen Moderne untersucht hat.⁷ Die Apokalypse wird dabei meist als „ein grandioser, umfassender, eventuell gar totaler und endgültiger Untergang, der Untergang der Menschheit, das Ende der Welt“ vorgestellt.⁸ Immerhin, in der Johannesoffenbarung wie in der Tradition des jüdischen Messianismus war der Weltuntergang zugleich „nur eine Durchgangsphase [...] zu einer *neuen Erde*, einem *neuen Jerusalem*“.⁹ Die „alte, unvollkommene und verdorbene Welt muß zerstört werden, damit eine neue, vollkommene aufgerichtet werden kann. Stets kam es der Apokalypse letztlich auf diese neue Welt an; die Apokalypse war eine Erlösungsvision.“¹⁰ Bei den religiös-apokalyptischen Visionen greift Gott in die Geschichte ein und vernichtet den bösen Feind, den Antichrist mit seinen Anhängern, und beschert den Frommen Erlösung.

In der weltlichen Apokalypse wird die Wende, grundsätzlich nur der teilweise Untergang der alten Welt von den Menschen selbst zu einer Erlösung herbeigeführt, die in diesem Fall „als *irdisches Paradies* und *neue Schöpfung* gedacht wird“.¹¹ Die Imitation des ursprünglichen Schemas, des Zusammenhangs „von Vernichtung der alten Welt und Erlösung durch Schaffung einer neuen“ reicht, um „auch solche weltlichen Erlösungsvisionen als *Apokalypse* zu bezeichnen“.¹²

4.2. Trakls Dichtung als *autonom-poetisches Universum* beruht, zunächst noch abgesehen vom „apokalyptischen“ Schema (d), auf der Zusammenwirkung von drei abstrakten Komponenten als wichtigsten Ordnungsprinzipien. Diese sind (a) die Existenzformen des Ichs, (b) die Transparenzstrukturen und (c) die Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten.¹³

(a) Was die erste Komponente betrifft, so möchte ich hier zwischen drei Existenzformen des Ichs unterscheiden. Diesen läßt sich je eine Gruppe konkreter Textwelt-



⁷ Vgl. VONDUNG, KLAUS: *Mystik und Moderne*. Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus. – In: ANZ, THOMAS; STARK, MICHAEL (Hg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart; Weimar, 1994, S. 142-150. – Eine systematische Untersuchung des Begriffs wird auch von ANGELA JURKAT vorgenommen in ihrer Dissertation *Apokalypse: Endzeitstimmung in der Kunst und Literatur des Expressionismus* (Alfter: VDG, 1993).

⁸ VONDUNG: *Mystik*, S. 142.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd. Als typische Kennzeichen ursprünglich religiöser apokalyptischer Vorstellungen nennt Pfeiffer die „drängende Naherwartung der Umwälzung aller Verhältnisse, die als Katastrophe von ungeheurem Ausmaß, als Zeit sich steigender Schrecken ausgemalt wird; der Katastrophe entsteigt ein neues, paradiesisches Heil, zunächst oft als irdisches Tausendjähriges Reich, dann schließlich als jenseitiges Paradies.“ PFEIFFER, LUDWIG: *Apokalypse: It's Now and Never* – Wie und zu welchem Ende geht die Welt so oft unter? – In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 83 (1982), S. 12.

¹¹ VONDUNG: *Mystik*, S. 143.

¹² Ebd. In Bezug auf die Verbindung von Vernichtung und Erlösung vertreten die meisten Veröffentlichungen zum Thema der Apokalypse einen ähnlichen Standpunkt, mögen sich ihre konkreten Untersuchungsgebiete noch so sehr voneinander unterscheiden. Vgl. z.B. KÖRTNER, ULRICH H. J.: *Weltangst und Weltende*. Eine theologische Interpretation der Apokalyptik. Göttingen, 1988; MAASS, MAX PETER: *Das Apokalyptische in der modernen Kunst*. Endzeit oder Neuzeit. Versuch einer Deutung. München, 1965; JURKAT: *Apokalypse*, S. 7ff. und 21ff.

¹³ Siehe dazu z.B. CSÚRI, KÁROLY: *Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung*. – In: AUCKENTHALER,

Gestalten zuordnen. Zwei von ihnen sind Gegenpole, indem sie sich als 'Geistiges', 'Himmlich-Geistliches', 'Poetisches', 'Unschuldiges', bzw. als 'Körperlich-Sinnliches', 'Irdisch-Menschliches', 'Dämonisches' und 'Schuldhaftes' teilweise ergänzen oder ausschließen und somit eine Tendenz zur Spaltung und Vereinigung des Ichs darstellen. Aufgrund der Gedichte *An den Knaben Elis* und *Elis* ließen sich die beiden Existenzformen in bezug auf die Sammlung *Sebastian im Traum* (1915) als Elis- und Mönch-Existenz des Ichs bezeichnen (z.B.: der rosige Mensch, der rosige Engel, Elis, der strahlende Jüngling, der Frühverstorbene bzw. der Einsame, der Kranke, der Wahnsinnige). Beim dritten Existenzmodus handelt es sich um die poetische Sphäre des Ichs. Auf dieser Ebene, die oft als mögliche Vermittlungs- oder Trennungsebene zwischen dem Mönch- und Elis-Sein fungiert, wird der seelisch-poetische Aspekt des Ichs verwirklicht. Gestalten dieser Existenzform sind zum Beispiel der Schauende, der Tönende, der Schläfer, der Träumende oder der Trunkene. Im Schauen, Tönen, Träumen, in Trunkenheit und Rausch kann dem Mönch-Ich potentiell sein Elis-Ich zugänglich werden. Das Ich, vermittelt durch seine seelisch-poetische Existenz, befreit sich aus der irdisch-schuldhaften Sphäre, aus dem gegenwärtigen Leiden und Büßen und bricht zu seinem imaginierten himmlisch-unschuldigen Elis-Sein durch.

(b) Den seelisch-poetischen Durchbruch des Ichs aus der einen Sphäre in die andere bezeichne ich als Transparenz der Sphären, als Transparentmachen der einen Sphäre in der anderen. Meist wird eine seelisch-metaphysische Sphäre in einer real anmutenden Wirklichkeit transparent.

Da aber das Seelisch-Metaphysische als Todesbereich und als himmlisch-göttliche Welt gleichermaßen im Kosmischen durchscheinen kann, ist offensichtlich, daß die Transparenz grundsätzlich nicht im umgangssprachlichen Sinne gebraucht wird. Das Dunkle kann in diesem Sinne ebenso transparent werden wie das Lichte. Ferner bezieht sich die Transparenz nicht allein auf das Visuelle. Mit ihr soll auch das akustische Durchdringen erfaßt werden, etwa das Ertönen der einen Sphäre in der anderen oder das Übertönen der einen Sphäre durch die andere.

(c) Die zyklische Wiederkehr der Tages- und Jahreszeiten ist ein bekanntes Thema in Trakls Gedichten. Um die Konsequenzen dieser Tatsache mit der nötigen Radikalität zu ziehen, soll man den Unterschied zwischen der Wirklichkeit und den Schemata der Wirklichkeit erkennen. Das heißt: Die Tages- und Jahreszeiten in Trakls Gedichten beziehen sich nicht unmittelbar auf die realen Prozesse der Wirklichkeit wie etwa auf den Auf- und Untergang der Sonne und des Mondes, den Anbruch des Abends oder den Nachthimmel mit oder ohne Sterne usw. Sie beziehen sich vielmehr auf unsere Wissensschemata von solchen realen Prozessen, auf Kenntnisse also, die wir uns aufgrund von Erfahrungen, Alltags-, Kunst- und Literaturerlebnissen und sonstigen Bildungsüberlieferungen erwerben. Die Relevanz dieser Unterscheidung besteht darin, daß man die Strukturen der Tages- und Jahreszeiten unabhängig davon erkennen kann, ob



sie konkret oder nur virtuell vorhanden sind, weil man dabei nicht auf die Erfahrungswirklichkeit angewiesen ist. Diese Getrenntheit ermöglicht zugleich die freie Kombinier- und Verwendbarkeit unterschiedlicher Schemata der Tages- und Jahreszeiten in Trakls Gedichten. Außerdem können die Tages- und Jahreszeiten durch ihre Schemata selbst dann eine bestimmende Rolle im Aufbau der Textwelten spielen, wenn sie dort gar nicht oder nur fragmentarisch thematisiert sind.

Die Zyklus-Schemata des Tages- und Jahreszeitwechsels kann man als mediale Strukturen im Gesamtsystem der Komponenten betrachten, in denen mittels des Transparenzprinzips vieles durchschimmert: Mythisches und Historisches, Alt- und Neutestamentarisches, Dionysisches und Apollinisches, Tradition und zivilisatorische Moderne, Geburt und Bestattung irdischer und kosmischer Art, Schuld und Unschuld, individuelle Lebensphasen, Generationsketten und Menschheitsgeschichte – das heißt, der gesamte geistige Reichtum von Trakls Dichtung.

(d) In zahlreichen Gedichten von Trakl werden die drei Grundkomponenten, so sei es nun hypothetisch behauptet, mittels des Apokalyptischen als Konstruktionsgesetz miteinander kombiniert. Das Apokalyptische, von nun an als die vierte Grundkomponente Traklscher Poetik betrachtet, macht sich in der grundsätzlich auf Ambiguitäts- bzw. Ambivalenzbeziehungen aufgebauten Kompositionsstruktur der Textwelten geltend. Allgemein handelt es sich dabei um Verfalls- oder Untergangsprozesse, die gleichzeitig mit ihrer Vollendung, in der Endphase des Gedichts, oft in einen Zustand virtueller Erlösung, imaginiertes Auferstehung oder Wiedergeburt überführt werden. Es geht allerdings nicht darum, daß die Gegensätze, die konträren Wert-Zustände miteinander verschmelzen und sich gegenseitig aufheben. Vielmehr bleiben Verfall und Untergang auch weiterhin unverändert erhalten, nur wird in ihnen plötzlich die Möglichkeit der Erlösung 'sichtbar'. Die Dominanz einer der beiden Tendenzen, das heißt die Vorherrschaft des Zerstörerischen oder des Neuschaffenden im Apokalyptischen variiert von Gedicht zu Gedicht. Von apokalyptischen Strukturen im engeren Sinne ist jedoch nur zu sprechen, wenn diese Vorgänge durch biblisch- (oder weltlich-) apokalyptische Elemente durchsetzt sind oder durch solche interpretiert werden können. Andererseits muß hier auch klargemacht werden, daß die poetischen Varianten des Apokalyptischen bei Trakl keineswegs mit tatsächlichen (biblischen oder weltlichen) apokalyptischen Strukturen zusammenfallen müssen. Sie sind gerade deshalb poetisch, weil sie allein in und durch die Struktur der drei dargestellten Komponenten des Traklschen Universums und ihrer jeweilig-konkreten Textwelt-Interpretationen realisiert werden. Verfall und Untergang, Erlösung und Auferstehung werden meist in der Abenddämmerung, im Herbst und Winter, im Tagesanbruch und in der Frühlingszeit, also in den Tages- und Jahreszeit-Zyklen, erblickt. 'Erblicken' und 'Sichtbar werden' (wie auch 'verdunkeln' und 'blind werden') sind Transparenzakte, in denen das 'poetische' Ich – in seltenen und auserwählten Momenten – die jeweiligen Tages- und Jahreszeitzustände als apokalyptische Erlebnisse des eigenen Selbst und der Welt, als tödliche Spaltung und virtuelle Vereinigung, als kosmischen Untergang und himmlisch-göttliche Wiedergeburt des irdisch-menschlichen Lebens erfährt.

Das umrissene Konzept dürfte den abstrakten Schema-Charakter des Apokalyptischen verdeutlicht haben. Der wichtigste Zug ist leicht zu erkennen: Wie bei bestimmten Ereignisreihen in Trakls Textwelten, auf die das Abenddämmerungs-Schema zutrifft, der Abend selbst durchaus fehlen kann, so ähnlich kann das „apokalyp-

tische Schema“ auch Strukturen charakterisieren, die mit der biblischen Apokalypse zwar nicht zu tun haben, in ihrem Aufbau jedoch, in irgendeiner Weise, „apokalyptisch“ bestimmt sind. Dieser breite Spielraum des Apokalyptischen wird durch die Abstraktheit des *Schemas* gesichert.

Eine erste grobe Differenzierung und zugleich Typologisierung der „apokalyptischen“ Gedichte von Trakl ließe sich aus dieser Sicht wie folgt vornehmen: es gibt (i) Textwelten (bzw. Textwelt-Fragmente) mit einer apokalyptischen Schemastruktur ohne intertextuelle Entsprechungen, (ii) Textwelten (bzw. Textwelt-Fragmente) mit einer apokalyptischen Schemastruktur und (manchen) intertextuellen Elementen und schließlich (iii) Textwelten (bzw. Textwelt-Fragmente) mit einer apokalyptischen und zugleich intertextuell-thematischen Schemastruktur.

Während Doppler in seinem Ansatz vor allem Gedichte von Strukturtypen (ii) und (iii) behandelt, also an der unmittelbaren Nachweisbarkeit des Apokalyptischen in der späten Dichtung Trakls interessiert ist, werde ich im folgenden dafür plädieren, daß das „apokalyptische Schema“ vom Typus (i) mittelbar das gesamte Œuvre von Trakl bestimmt. In diesem Sinne läßt sich der vorliegende Erklärungsversuch auch als eine Extrapolation von Dopplers „apokalyptischem Gesang“ betrachten. Die konkret-apokalyptischen Verweise dominieren zwar eher in den späten Gedichten, das abstrakte „apokalyptische Schema“ als Kompositionsgesetz macht sich von Anfang an geltend. Auf dieser allgemeinen Schema-Ebene werden durch die Gedichte nur die Mindestbedingungen der üblichen religiösen oder weltlichen Apokalypse-Auffassung befriedigt, indem die apokalyptischen Strukturen grundsätzlich, mit wechselnder Akzentuierung und Dominanz, auf den kompositorischen Prinzipien von Untergang und Auferstehung aufbauen.

Zu den Gedichten und Gedichtfragmenten, die sich im strengeren Sinne als apokalyptisch erweisen, würden nach dieser Auffassung etwa *Menschheit, Abendland* (4. Fassung), *Frühling der Seele, Der Schlaf* (2. Fassung), *Das Gewitter, Die Nacht, Die Schwermut, Die Heimkehr* (2. Fassung), *Klage* (I, 163), *Nachtergebung* (5. Fassung), *Im Osten, Klage* (I, 166), *Grodek* (2. Fassung) und *Offenbarung und Untergang* gehören. Allgemeiner, das heißt als Typus (i) oder (ii), lassen sich wesentlich mehr Gedichte unter diesem Schema subsumieren. Stellvertretend für zahlreiche andere könnte man allein aus dem Band *Sebastian im Traum* folgende Beispiele nennen: *Kindheit, An den Knaben Elis, Elis, Hohenburg, Sebastian im Traum, Im Frühling, Die Verfluchten, Der Herbst des Einsamen, Ruh und Schweigen, An einen Frühverstorbenen, Geistliche Dämmerung, Abendländisches Lied, Verklärung, Der Wanderer, An die Verstummtten, Passion* (3. Fassung), *Siebengesang des Todes, Winternacht, Die Sonne, Gesang einer gefangenen Amsel, Sommersneige, Im Dunkel, Gesang des Abgeschiedenen und Traum und Umnachtung*. Hinzuzufügen ist allerdings, daß das Apokalyptische im herkömmlichen Sinne oft nur schwer in den Gedichten zu erkennen ist. Der Grund dafür ist meist in der besonderen poetischen Struktur dieser Dichtung zu suchen: Die intertextuellen Verweise wie auch die apokalyptische Kernstruktur von Untergang und Auferstehung bleiben für eine naiv-dokumentarische Leseweise verschlüsselt, der Weg zu ihrer Aufdeckung führt meist über die Zyklus-Schemata, die Existenzformen des Ichs und das Transparenzprinzip bzw. ihre jeweilige Kombinatorik. Andererseits, da die Textwelten überwiegend durch die Todesthematik, die Tendenz des Untergangs dominiert werden, übersieht man häufig

das stillschweigende, kaum merkliche Vorhandensein einer Gegenbewegung, die die Hoffnungslosigkeit des Schlußbildes zeitweilig überwindet und das Finstere ins Lichte, das Dissonante ins Harmonische, das Erstarrte ins Lebendige, den Tod in eine virtuelle Auferstehung und Wiedergeburt verwandelt.

5. In diesem Teil des vorliegenden Beitrags soll die Funktionsfähigkeit des theoretischen Erklärungsmodells von Trakls Dichtung – mit besonderer Rücksicht auf das „apokalyptische Schema“ – anhand konkreter Textbeispiele dargestellt und überprüft werden. Dabei wird auch angedeutet, welchen Typus von „apokalyptischen Strukturen“ die ausgewählten Gedichte und Gedichtfragmente repräsentieren.

5.1. Nimmt man die *Kindheit*, das Auftaktgedicht des Bandes *Sebastian im Traum*, als Beispiel, so läßt sich die Doppeltendenz von Untergang und Wiedergeburt zwischen dem Anfangs- und Endzustand der Textwelt unschwer nachweisen. Einerseits wird die Erinnerung des Menschen an seine mythische Vergangenheit, an die „blaue Höhle der Kindheit“, schrittweise ausgelöscht (z.B. vergangener Pfad, wildes Gras, ein Hirt, der dem Sonnenuntergang folgt, alte Glocken, die friedlich im Grund ruhen) und – mit der Gegenwart vereinigt – ins Ewig-Vergangene überführt (Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel). Zum anderen kommt dieselbe mythische Vergangenheit mittels der motivlichen Zusammenhänge von „blau“ (die Kindheit in blauer Höhle, das Tönen des blauen Wassers im Felsen, der blaue Augenblick, Schritte, die leuchtend in heiliger Bläue läuten) stufenweise doch noch zum Durchbruch: die unschuldige „Kindheit“ der „blauen Höhle“ wird für das Ich im Himmlischen als eine gestaltlos-seelische (Elis-)Figur „heiliger Bläue“ imaginär wiedergeboren. Der Anblick des verfallenen Friedhofs, der Vergänglichkeit hebt sich in der Schlußstrophe durch die Vision „froher Menschen“ auf, und somit wird im Tod zugleich die Möglichkeit einer frühlings- und paradieshaften Zukunft transparent: „doch manchmal erhellt sich die Seele, / Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage.“¹⁴ Will man allerdings das zweifellos vorhandene „apokalyptische Schema“ etwas näher charakterisieren, dann gehört es offensichtlich zum Typ (i), d.h. in jene „sanfte“ Klasse von „apokalyptischen“ Textwelten, die keine unmittelbaren intertextuellen Entsprechungen zur biblischen oder zu weltlichen Apokalypsen im allgemeinen aufweisen.

5.2. Im Gedicht *Geistliche Dämmerung (2. Fassung)*, ähnlich wie in *Hohenburg*, wird der virtuelle Übergang des Ichs aus dem irdischen Leben in die himmlische Sphäre von Tod und Auferstehung thematisiert. In den ersten beiden Strophen hört – mittels der Tages- und Jahreszeitschemata – stufenweise das Leben auf, in den letzten zwei Strophen findet eine poetisch-visionäre Todesreise statt, die allerdings gleich transzendiert wird. Wie ist nun dieser Doppelaspekt der sonderbar-rauschhaften Fahrt zu verstehen?

Eigentlich stellt schon der Dämmerungsprozeß zu Beginn des Gedichts eine Art Todesuntergang im Irdischen dar. Am Hügel, dem üblichen Grenzgebiet zwischen Irdischem und Himmlischem bei Trakl, endet ja der Abendwind, verstummt die Klage der Amsel und schweigen die sanften Flöten des Herbstes. Insofern bildet die Vision der trunkenen Fahrt auf schwarzer Wolke nur die konsequente Fortsetzung dieses



¹⁴ Eine ausführliche Interpretation des Gedichts siehe in: CSÚRI: *Existenzsphären*, S. 73-77.

Übergangs als ein Hinabtauchen und Sich-Auflösen im Unendlichen. Und doch zeigt sich ein interessanter, durch die Strophenverbindung nur formal angedeuteter Unterschied zwischen der dritten und vierten Strophe des letzten Teils. Während Strophe 3 durch die schwarze Wolke, die trunkene Fahrt von Mohn und den nächtigen Weiher, im wesentlichen durch das visionäre Aufgehen des Schauenden in Nacht und Tod bestimmt ist, wird Strophe 4 durch Sterne, die tönende mondäne Stimme der Schwester und die geistliche Nacht, durch das Transparentwerden des Schwarzen und Nächtigen, durch das Eingehen des Ichs in den göttlich-transzendenten Sternenhimmel, in eine geistlich-erlösende Dämmerung gekennzeichnet. Den eigentlichen Übergang vom Tod zur Auferstehung bildet die Leerstelle zwischen beiden Strophen: „Befährst du trunken von Mohn / Den nächtigen Weiher, / Den Sternenhimmel“. Der Abschluß der 3. Strophe ist noch der Todeshimmel, der „nächtige Weiher“ mit schwarzen Wolken, den Anfang der 4. Strophe bildet bereits der Himmel der Transzendenz, der „Sternenhimmel“, die lichte Paraphrase des „nächtigen Weiher“. Es handelt sich um einen Durchbruchversuch des Ichs, der, anders als in *Hohenburg*, erfolgreich durchgeführt wird. In *Geistliche Dämmerung* hat man es, wie auch in *Kindheit*, mit einer poetisch-sanften Variante des „apokalyptischen Schemas“ zu tun: die Fahrt geschieht auf eine visionär-halluzinatorische Weise, der dunkle, hoffnungslose Abend wird durch das Ich transparent gemacht, und der Tod der bewegungslos und still gewordenen irdisch-kosmischen Welt verwandelt sich in himmlische Transzendenz mit Sternenlicht und Sphärenmusik.

5.3. Das Gedicht *Abendländisches Lied*, in der Mittelachse des Bandes *Sebastian im Traum*, läßt sich als eine Art Zeitreise lesen. Es handelt sich um die traumhafte Wanderung der Seele von den mythischen Anfängen der Menschheit, den „dämmernden Wäldern“ und dem „uralten Ton des Heimchens“ über das Zeitalter der „Kreuzzüge und glühenden Martern / Des Fleisches“ und die „goldenen Herbst“ der „friedlichen Mönche“ bis zur „bitteren Stunde des Untergangs“ und zugleich bis zu einer Wiedergeburt, in der Mensch als „Ein Geschlecht“ mitten im strömenden „Weihrauch“ und „süßen Gesang der Auferstandenen“ imaginiert wird. Der Kreis schließt sich: das seelische Ich kehrt nach seinem Streifzug durch die historischen Lebensphasen der Menschheit in den Zustand einer neuen Kindheit zurück, zu dem Neubeginn der Existenz als engelhaft-ungeschiedenes Sein.

Im folgenden soll nur ein einziger Teil des Gedichts, die Schlußstrophe, kommentiert werden, die selbst als Fragment einen interessanten Modellfall des „apokalyptischen Schemas“ darstellt:

*O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.*

Die Ambiguität der Klagebilder in den ersten beiden Zeilen läßt zahlreiche Interpretationen zu. Selbst dann, wenn den einzelnen Ansätzen einheitlich das Schema der zyklischen Strukturen, der Existenzformen des Ichs, des Transparenzprinzips und des apokalyptischen Kompositionsgesetzes zugrunde liegt. Die „Stunde des Untergangs“ und das „steinerne Antlitz in schwarzen Wassern“ lassen sich aus dieser Sicht, ins-

besondere wenn sie als unmittelbare Fortsetzung der vorangehenden 3. Strophe gelesen werden, leicht als die metaphorische Abbildung eines Sonnenuntergangs- und Abenddämmerungs-Prozesses begreifen. Das dortige „stumme Gebet“ in der „Ruh des Abends“ und das Ringen um „Gottes lebendiges Haupt“ weisen auf abstrakter Ebene eine direkte Verbindung mit dem Schema des Tageszeitwechsels auf. Man kann sich aber auch unschwer vorstellen, daß der Schauende, mit seinen Augen dem Sonnenuntergang folgend, den Blick vom Himmel langsam den „schwarzen Wassern“ zuwendet, in denen die Sonne am Abend untertaucht, und plötzlich mit dem eigenen Spiegelbild, einem versteinert-erstarrten Antlitz, der Projektion seines inneren verstorbenen Wesens, konfrontiert wird. Aber auch dies ist keine zwingende Lösung, da Gedichte wie *Ruh und Schweigen*, *Geistliche Dämmerung* oder *In Hellbrunn* bei Trakl eindeutige Beispiele dafür sind, daß das Wasser in seinen verschiedenen Varianten oft als Metapher des Nachthimmels oder allgemein des Himmlischen anzusehen ist. In diesem Falle wäre „ein steinernes Antlitz“ wegen seiner unbestimmten Singularform am ehesten mit dem Mond am finsternen Nachthimmel zu identifizieren (vgl. auch *Abendland*), wobei es sich nicht unbedingt um das menschliche Kontrastbild von „Gottes lebendigem Haupt“ aus Strophe 3 handelt, sondern vielmehr um die Ablösung der untergehenden Sonne durch das tote Mondlicht im kosmischen Nachtweiher (vgl. *An den Knaben Elis*). Dieser Prozeß ist sowohl mit dem Schema des Tageszeitwechsels als auch mit dem historisch-mythischen Epochenwechsel von Sonnen- und Mondzeit (siehe in *Ruh und Schweigen*) zu vereinbaren. Die angedeuteten Möglichkeiten stehen allerdings in keinem Gegensatz zueinander, sie lassen sich vielmehr zusammenführen und in einer komplexen Struktur vereinigen. Demnach könnte man das „steinerne Antlitz“ als eine Art Selbstentfremdung des Ichs, als die Spaltung seiner Existenz angesichts der „bitteren Stunde des Untergangs“ begreifen, wobei das Ich für sich selbst in der Gestalt des leblosen Mondes als menschliche Totenmaske transparent wird (vgl. auch *Das Grauen*). Ohne hier auf weitere Details einzugehen, ist ergänzend noch zu bemerken, daß der gesamte kosmisch-menschliche Untergang zugleich eine entfernte, kaum merkliche Verwandtschaft mit dem Orpheus-Mythos, dem Tod des mythischen Sängers, aufweist: Der Kopf des sterbenden Orpheus auf dem Wasser erscheint, trotz wesentlicher Unterschiede, in mancher Hinsicht ähnlich dem hiesigen „steinernen Antlitz in schwarzen Wassern“ in der „bitteren Stunde des Untergangs“. Wie allerdings der „süße Gesang“ in diesem Kontext zu deuten ist, kann erst nach der Erörterung der gesamten Strophe beantwortet werden. Es ist unschwer zu erkennen, daß die dritte Zeile einen Wendepunkt im Strophenbau bildet: von nun an wird der Untergang der ersten Strophenhälfte stufenweise in einen Auferstehungsprozeß verwandelt, und damit setzt sich zugleich das apokalyptische Schema als strukturbestimmendes Prinzip der Strophe durch. Neben dem offensichtlichen Gegensatz zwischen beiden Teilen ist auch zu beobachten, daß die ‚Vordergrundgeschichte‘ der drei Schlußzeilen im wesentlichen auf der formalen Fortführung der Tageszeitschemata beruht. Die „bittere Stunde des Untergangs“ im Auftaktvers wird am Ende mit dem „süßen Gesang der Auferstandenen“ kontrastiert. Dem „steinernen Antlitz“, das das unpersönlich-verfallende „wir“ „in schwarzen Wassern“ beschaut, steht die Vision der „Liebenden“, das „eine Geschlecht“ gegenüber, worüber sie „strahlend“ die „silbernen Lider“ heben. Während das „steinerne Antlitz“ „in schwarzen Wassern“ unterzutauchen droht, wird das „eine Geschlecht“

gleichsam von „Weihrauch“ und „süßem Gesang“ umströmt. In diesem engelhaft-strahlenden Lichtphänomen, in der Erlösungsepiphanie der „Liebenden“, scheint angesichts der bisherigen Menschheitsgeschichte in den vorangehenden Strophen, des verlorenen Paradieses mythischer Frühzeit und des endgültigen Untergangs des Abendlandes, im Grunde genommen die Möglichkeit eines Neuanfangs, die Wiedergeburt ehemaliger Harmonie als eine dichterisch imaginierte Einheitsexistenz der (in Trakls Dichtung) immer wieder beklagten „ungeborenen Enkel“ Gestalt zu gewinnen. Untergang und Auferstehung werden durch das Hintergrundschema des Tageszeitwechsels, durch die Nachtruhe und das Erwachen, das Aufstehen des Menschen am Morgen, miteinander verknüpft. So ist es auch verständlich, daß der Weihrauch und der Gesang der Auferstandenen von rosigen „Kissen“ strömen. Und doch handelt es sich um keinen völlig selbstverständlichen Prozeß, was sich auch schon im seltsamen Austausch der Figuren andeutet: an die Stelle des „wir“ treten nämlich in Zeile 3 die „Liebenden“. Dies legt die Vermutung nahe, daß die geschilderte Umwandlung aus der Liebe hervorgeht, die Vision der „Auferstehung“ gleichsam aus dem Schlaf der „Liebenden“ geboren wird. Wichtig ist darauf hinzuweisen, daß das Attribut „rosig“ in Trakls Dichtung ausnahmslos in Transparenz- bzw. Transzendenzkontexten erscheint. Meist ist es mit der Engel-Existenz oder dem Sonnenaufgang im religiösen Sinne verbunden. Am Ende von *Passion* (1. Fassung) wird das Aufsteigen der Morgensonne aus der Nacht mit dem „rosigen Engel“ und dem „Grab der Liebenden“ als eigenartige Variante von Christi Auferstehung inszeniert: „Unter dunklen Olivenbäumen / Tritt der rosige Engel / Des Morgens aus dem Grab der Liebenden.“ Wie bereits ausgeführt, wird im Gedicht – ähnlich dem *Passions*-Bild – das Engelhaft-Geschlechtslose, das rein Seelische, das „eine Geschlecht“ durch das Schauen der „Liebenden“, durch ihre „strahlende“ gehobenen „silbernen Lider“ visionär geboren. Das frühere hoffnungslose Schauen, das nur „ein steinernes Antlitz“ in „schwarzen Wassern“, im nächtlichen „Grab“ zu erblicken vermag, wird hier plötzlich in einem Hoffnung erweckenden Simultan-(Schema-)Bild von Sternenhimmel und Sonnenaufgang, in den „strahlenden silbernen“ Lidern und dem von „rosigen“ Kissen strömenden Weihrauch transparent gemacht. Die Szene hebt die primär assoziierte Sinnlichkeit der „Liebenden“ in einem religiös-heiligen Kontext auf und legt den Akzent auf ihr verklärtes Wesen im christlichen Sinne. Die Frucht ihrer Liebe ist das „eine Geschlecht“, dessen Geburt das reine Schauen, das strahlende Heben der silbernen Lider darstellt. Ähnliches geschieht beim Erscheinen des Knaben Elis in dem *Elis*-Gedicht, wo die „Bläue“ der Augen von Elis „den Schlummer der Liebenden“ spiegelt und wo deren „rosige Seufzer“ an seinem Mund verstummen. Wie die engelhaft-seelische Figur Elis gleichsam aus dem Schlummer und den rosigen Seufzern der „Liebenden“ ins Leben gerufen wird, entsteht hier die Vision des „einen Geschlechts“ aus ihren „strahlend“ gehobenen „silbernen Lidern“. Ein Transparenzakt, in dem sich die Mächtigkeit der Liebe manifestiert: Untergang wird in Auferstehung gewandelt und die verlorene Harmonie und Einheit zwischen Gott und Mensch in einer geschlechtslos-spirituellen Ungeschiedenheit wiederhergestellt, das „wir“ wird in „Liebende“, der poetische Gesang des sterbenden Orpheus in den christlichen „süßen Gesang der Auferstandenen“ überführt: eine apokalyptische Struktur mit intertextuellen Elementen, jedoch ohne eine vollständige Parallele und auch ohne die vernichtende Gewalt biblischer Apokalypse.

5.4. Durch den klagend-elegischen Ton am Anfang des Gedichts *An die Verstummen* wird die Großstadt der Jahrhundertwende als Höhepunkt der zivilisatorischen Entwicklung in Frage gestellt.¹⁵ Mit dem „Wahnsinn“ setzt eine Verfallstendenz ein, die sich im nachfolgenden Teil weiter verstärkt und stufenweise die gesamte Textwelt durchdringt. Erst in der kurzen Schlußstrophe kristallisiert sich ein seltsamer, kaum merklicher Gegenpol heraus: „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit, / Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.“ Mit diesem Bild öffnet sich für den leidenden und glaubenden Menschen, im Gegensatz zum „Geist des Bösen“ und dem „Besessenen“ einer gottlos-verdorbenen Gegenwartswelt, die Hoffnung auf Erlösung und die Möglichkeit für die Überwindung des Irdisch-Frevelhaften:

*O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.*

*Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger; der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.*

*Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.*

Die kurze Einführung in die Grundtendenz der Textwelt macht deutlich, daß der biblische Hintergrund einen umfassenden Referenzrahmen für die zivilisatorische Neuzeit und ihr Großstadtbild darstellt. Die drei Strophen, eine fünfzeilige, eine vierzeilige und eine zweizeilige, die nun unter diesem Aspekt etwas ausführlicher charakterisiert werden, repräsentieren in ihrer Abfolge drei biblische Phasen der Menschheitsgeschichte:

Der Sündenfall beherrscht Strophe 1, in der die „große Stadt“ als irdisch-höllischer Abendgarten mit „verkrüppelten Bäumen“ erscheint und ihre technisierte Welt mit der „silbernen Maske“ des „Lichts“ zur Personifikation des Bösen wird. In diesem Gegen-Paradies, dem Ort der Vertreibung, der Wahn-Sinns-Sphäre menschlicher Auflehnung, scheidet die göttliche Sinn-Gebung: das „Läuten der Abendglocken“ ist versunken, Gottes Stimme ist unhörbar für den „Besessenen“. Strophe 2 konstruiert ein Bild menschlicher Freveln, indem sie die biblischen Städte Sodom und Gomorra sowie Babylon beschwört.¹⁶ Es handelt sich dabei um die sündige menschlich-irdische Welt, die nach der Vertreibung aus Gottes Garten der teuflischen Macht einer destruirenden, materiell orientierten Zivilisation unterworfen ist. Die Auflehnung gegen das Göttliche, der Verrat am Geistlichen und die Herrschaft des Geldes, des rein Materiellen, werden zugleich durch die „eisigen Schauer“, das „rasende Peitschen“ von „Gottes Zorn“ bestraft. Trotz des göttlichen Eingriffs schließt Strophe 2 mit der Zeile



¹⁵ Eingehend wurde Trakls *An die Verstummen* behandelt in: CSÚRI, KÁROLY: *Trakls Großstadt als poetisches Konstrukt*. Zur Erklärung des Gedichts „An die Verstummen“. – In: GAÁL-BARÓTI, MÁRTA; BASSOLA, PÉTER (Hg.): *„Millionen Welten“*. Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Budapest: Osiris, 2001, S. 263-276.

¹⁶ BUCH, KARL WILHELM: *Mythische Strukturen in den „Dichtungen“ Georg Trakls*. Diss. (Ms.) Göttingen, 1954, S. 98.

„O, das gräßliche Lachen des Golds“: das heißt, in der zivilisatorisch-modernen Welt der „großen Stadt“ herrscht unverändert das Böse vor. Und doch erscheint das Göttliche – in Strophe 3 als intertextuell-identifizierbare Variante der Wiederkunft und Erlösungs-epiphanie Christi am Ende der Heilsgeschichte – bereits in der Welt des „Bösen“. Das Bild vom „erlösenden Haupt“, das „aus harten Metallen“ gefügt wird, läßt sich als Metapher eines neugegründeten und festen Glaubens begreifen, der das „Böse“ in der Welt überwindet und den rückführenden Weg ins verlorene Paradies anzeigt.

Die gesamte „biblische Geschichte“ wird, entsprechend den Grundprinzipien Traklscher Textwelten, in den Tageszeit-Zyklus eingebettet und vergegenwärtigt. Der „Wahnsinn der großen Stadt“ und die „dunkle Höhle“ lassen sich als verschiedene Bilder kosmisch-irdischer Raumvisionen der Abenddämmerung und Nacht auffassen. Im ersten Fall wird das Steinern-Finstere der Nacht durch das „Licht“ als „magnetische Geißel“ verdrängt, im zweiten leidet die „stummere Menschheit“ blutend in der steinern-dunklen „Höhle“ desselben Nachthimmels. Im Hinblick auf ein solches Nacht-Schema sind das konkret-physikalische und das übertragen-geistliche Licht gleichermaßen als Transparenzerscheinungen, im ersten Fall als Epiphanie des 'Bösen', im zweiten als Epiphanie des 'Erlösenden' zu verstehen.

Es bedarf keiner detaillierteren Ausführungen, um zu erkennen, daß auch die Komposition von *An die Verstummten* durch das „apokalyptische Schema“ festgelegt ist. Der Unterschied zu *Kindheit*, *Geistliche Dämmerung* und *Abendländisches Lied* besteht offensichtlich in dem starken biblischen Bezug, so daß dieses Gedicht als Beispiel für den Typus (iii), für Textwelten mit apokalyptischer und intertextuell-thematischer Struktur, angesehen werden kann.

5.5. Dämmerung ist nicht nur der Titel, sondern auch das Thema eines frühen Gedichts von Trakl.¹⁷ Der Prozeß des Tageszeitwechsels wird textuell durch das Titelwort *Dämmerung* eingeleitet, und am Gedichtende steht die „lichte Gottheit“, die nicht versöhnt werden kann:

*Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom Mißton aller Melodien,
Zersprungne Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn.*

*Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt,
Der deiner Seele letzten Funken stahl,
Wie er entgöttert diese karge Welt
Zur Hure, häßlich, krank, verwesungsfahl!*

*Von Schatten schwingt sich noch ein wilder Tanz,
Zu kraus zerrißnem, seelenlosem Klang,
Ein Reigen um der Schönheit Dornenkranz,
Der welk den Sieger, den verlornen, krönt
– Ein schlechter Preis, um den Verzweiflung rang,
Und der die lichte Gottheit nicht versöhnt.*



¹⁷ Die Interpretation von *Dämmerung* ist eine kurzgefaßte und überarbeitete Variante von CSÚRI, KÁROLY: *Grundprinzipien in statu nascendi*. Zyklus-Schemata und Transparenz-Struktur in Trakls frühen Gedichten. – In: DERS. (Hg.): *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Tübingen, 1996, S. 49-85, insbes. S. 57-65.

Gegenüber den Erwartungen des Lesers ist in Strophe 1 noch kein Zeichen der Abenddämmerung in der Außenwelt zu erkennen. Und doch ist das Schema der Abenddämmerung bereits vorhanden und beherrscht die Gedanken und Gefühle des Ichs: es sorgt für die Dämmerung des Herzens und die Verdunkelung des seelischen Innenraums. Die seelische Zerwühltheit und Verzerrtheit läßt sich in unserer Schemavorstellung vom Abendeinbruch mit dem kosmischen Zerwühlen und Verzerren des lichten Tages durch die Dämmerung vergleichen und parallelisieren. Auch in Strophe 2 erscheint die Dämmerung nur in mittelbarer Form. Sie ist der Feind und Mörder, der „deiner Seele letzten Funken“ stiehlt. Ihre aggressiv-zerstörerische Art verwandelt das Lichte des Tages ins Dunkle des Abends und, parallel, die seelisch-poetische Schöpfungskraft des Menschen in ein schwermütiges Herz mit kranken Blumen, leblosen Produkten. Sie entgöttert die karge Welt zur häßlichen, verwesungsfahlen Hure, das heißt, mit ihrem Einbruch stirbt die lichte Gottheit des Tages ab.

Noch einmal hervorzuheben ist, daß wir es bisher nur mit dem Schema und nicht mit der tatsächlichen Dämmerung zu tun gehabt haben. Dadurch, daß im Titelwort die Dämmerung angesprochen und heraufbeschworen wird, entdeckt man, daß das dargestellte seelische Geschehen eigentlich unserem abstrakten Dämmerungsschema entsprechend verläuft. In ihm werden also der nur virtuell vorhandene Übergang des Tages in den Abend und der tatsächlich vorhandene seelische Verfall und Untergang miteinander zusammengeführt. Es mag etwas paradox klingen, aber in Wirklichkeit wird der *unsichtbare* seelische Vorgang gleichsam durch das Schema der Dämmerung *transparent*.

Im ersten Terzett findet noch ein wilder Tanz statt, ein letzter vor dem endgültigen Einbruch der Dunkelheit, des Todes. Die Präsenz der Dämmerung ist in den „Schatten“ erkennbar: in ihrem Zwielflichtbereich vereinigt sich das Leben des Tageslichts mit dem der Dunkelheit. Es erfolgt der schrittweise Übergang des Tages in den Abend, die schrittweise Auflösung des Lebens im Tod. Der Todesprozeß manifestiert sich als Totentanz: getanzt wird nach einer dissonant-seelenlosen und daher tödlich klingenden Musik. Der Preis dieses Reigens ist der Schönheit Dornenkranz. In das Schema des Dämmerungsprozesses (rück)übersetzt: es ist nichts anderes zu gewinnen als die Dunkelheit und das Leiden in der Nacht. Die Schönheit steht in diesem Sinne für den Tag und dessen lichte Gottheit, die in der Dämmerung immer mehr durch die Nacht, die Dunkelheit umkränzt, umschlossen wird. Gegenüber dem ewig-grünen Lorbeerkranz kränzt die anbrechende Nacht den Sieger nur welk, der hiesige Sieger ist ein Verlierer, er ist der Nacht, der Vergänglichkeit und dem Leid preisgegeben – der Tag, die lichte Gottheit, das Leben ist nicht mehr zu versöhnen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß ein *Prozeß seelischer Spaltung* in stufenweiser Steigerung die Textwelt durchzieht. Immer wieder werden die einzelnen *Stationen des Verfalls* durch die antike *Symbolik des Dichterischen* (entsprungene Harfe, entgötterte Welt, wilder Tanz, seelenloser Klang, der Schönheit Dornenkranz, Sieger, schlechter Preis, lichte Gottheit) im *Tageszeit-Schema der Dämmerung* als *Kampf des Dionysischen und des Apollinischen transparent*. Somit wird der seelische Untergang des Menschen in der Dämmerung zugleich mit der Krise einer – mythisch interpretierten – Kunst, mit der sich schrittweise auflösenden apollinischen Harmonie und dem sich parallel steigernden dionysischen Chaos verbunden.

Das „apokalyptische“ Schema macht sich dabei nur partiell geltend: Der Akzent liegt offensichtlich auf dem Verfall und Untergang – aus dem Chaos, dem Tod der dich-

terischen Seele kann keine wahre Dichtung mehr entstehen. Und doch ist der gesamte Prozeß des seelisch-poetischen Verfalls zugleich auch ein verzweifelter – letztlich gescheiterter – Versuch, den „Schatten“, den möglichen dichterischen Schöpfungen in einem wilden Tanz zum zerrissenen und seelenlosen Klang doch noch einmal zu einem Leben, zu einem Sieg zu verhelfen, der die „lichte Gottheit“ Apoll, den Gott der Dichtung und Kunst, versöhnen könnte. Insofern geht es parallel zum Untergang auch hier um die Hoffnung einer gleichzeitigen Wiedergeburt, um eine Hoffnung, die allerdings in der vorherrschenden Dämmerung nur durchscheinen kann, aber nicht mehr einzulösen ist.

6. Trakls Gedichte werden, wie schon mehrmals festgestellt, nicht durch das Apokalyptische im engeren biblischen oder weltlichen Sinne bestimmt. Vielmehr handelt es sich nur um abstrakt-strukturelle Entsprechungen. Aber selbst dieser metaphorische Gebrauch des Begriffs hat eine wichtige Erklärungskraft, indem sich die Strukturparallelen auf den Prozeß des Untergangs und der Auferstehung beziehen und auf diese Weise die thematischen Grundkomponenten der Apokalypse modellieren. Die strukturellen Abbildungen sind jedoch nicht von rein formaler Natur, sie enthalten oft auch konkret-intertextuelle Verweise, die die Textwelten in einem „apokalyptischen“ Kontext erscheinen lassen. Die verschiedenen Grade dieses strukturellen und inhaltlichen Beziehungssystems stellen die Grundlage für eine mögliche Typologie dar, die die apokalyptische „Färbung“ der einzelnen Textwelten genauer charakterisiert. Wichtig ist noch einmal hervorzuheben, daß das „apokalyptische Schema“ ein theoretischer Term ist und allein in Bezug auf die behandelten abstrakten Prinzipien der Tages- und Jahreszeit-Zyklen, Opazitäts- und Transparenzakte und Existenzformen des Ichs sinnvoll verwendet und gedeutet werden kann. Ihre Kombinationsmöglichkeiten bilden unterschiedliche Erklärungsmodelle und legen die Schlußfolgerung nahe: Die Textwelten von Trakls Gedichten sind zwar an der Oberfläche sehr vielfältig, ambigue und schwerverständlich, trotzdem lassen sie sich – in diesem theoretisch-abstrakten Raum – auf eine gemeinsame Kernstruktur zurückführen. Diese Kernstruktur der Grundkomponenten, zu denen auch das „apokalyptische Schema“ gehört, trägt in vieler Hinsicht zur Klärung des scheinbar Chaotischen und Zusammenhanglosen, kurz: zum besseren Verständnis von Trakls Gedichten bei.

