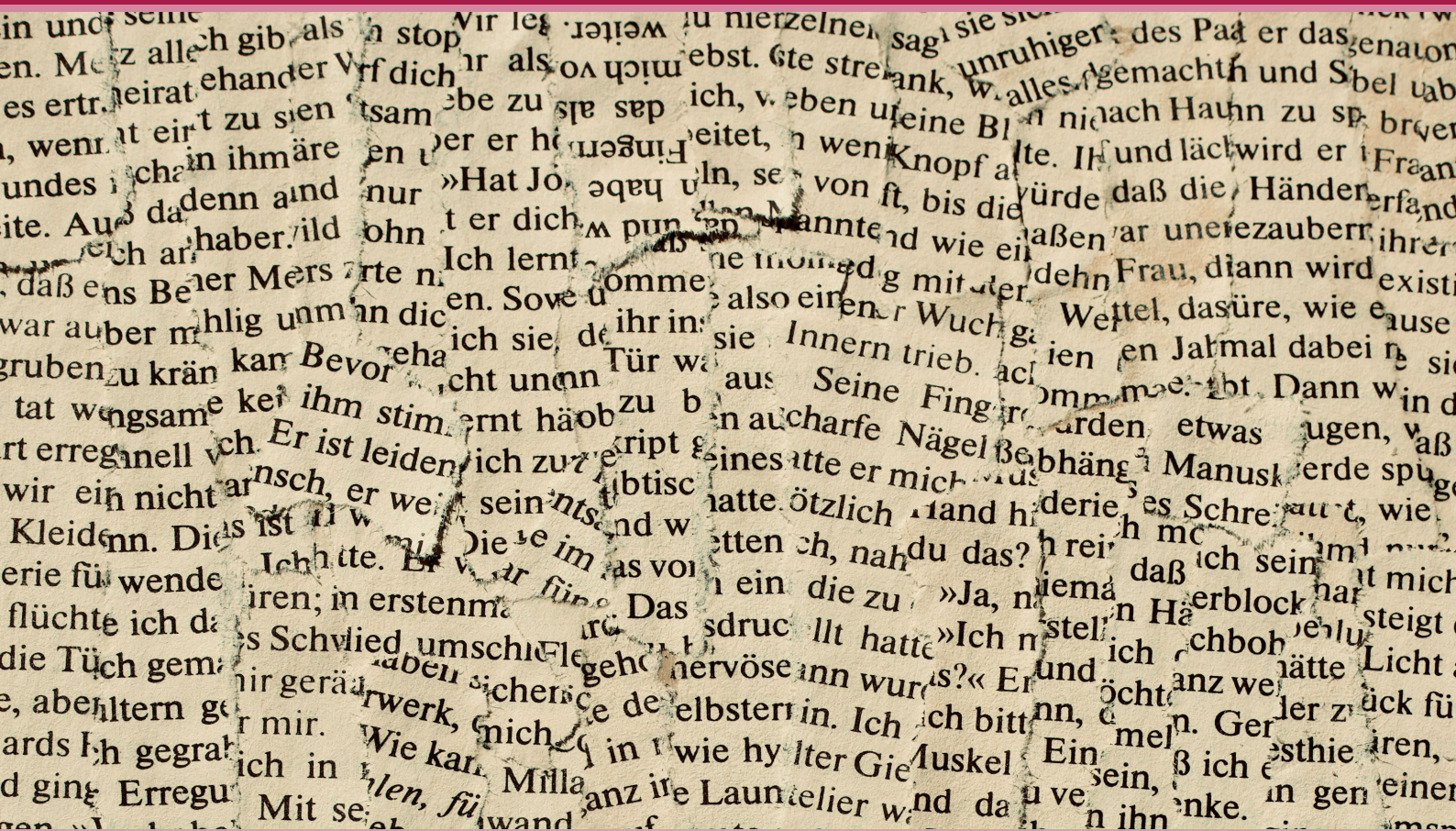


UR Das Journal

Studentische Forschung an der Universität Wien



Volume 5

Re - / Lektüre

Neuere deutsche Literatur aus studentischer Perspektive

in Kooperation mit dem Netzwerk Neugermanistik

herausgegeben von Julia Lückl, Isabel Kindlinger, Lea Keil



universität
wien

Impressum

Herausgeberin

Universität Wien
Universitätsring 1
1010 Wien

ctl@univie.ac.at

Redaktionelle Betreuung am Center for Teaching and Learning

Johanna Lindner, Erika Unterpertinger, Lina Theiß

Die inhaltliche Betreuung der Beiträge liegt bei den Herausgeber*innen der jeweiligen Sektion.

Redaktionsteam: "Re-/Lektüre. Neuere deutsche Literatur aus studentischer Perspektive"

Julia Lückl, Isabel Kindlinger, Lea Keil

Review-Verfahren

Alle Beiträge wurden im Rahmen eines Peer-Review-Verfahrens von Literatur- und Kulturwissenschaftler*innen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Universität Wien, der Universität Salzburg und der Universität Zürich, die über einschlägige Expertise in dem jeweiligen Themenbereich verfügen, geprüft.

Kontakt

julia.lueckl@univie.ac.at

Layout

Johanna Lindner

Bildrechte

Verwendete Abbildung: Jas Min via unsplash.com

UR: Das Journal ist eine multidisziplinäre Open-Access-Zeitschrift, die vom Center for Teaching and Learning (CTL) in Zusammenarbeit mit Studienprogrammleitungen und Studierendenorganisationen der Universität Wien herausgegeben wird. Sie ist ein multidisziplinärer Raum, in dem studentische Forschungsarbeit früh im Bachelor zugänglich gemacht werden. Alle Artikel stehen unter CC-BY-ND-4.0 Lizenz zur Verfügung. Die Form des Peer-Reviews wird im Rahmen der jeweiligen Sektion angegeben.

ISSN: 2960-446X

Editorial

Geleit: Neuere deutsche Literatur – aus studentischer Perspektive

Früher verstaubten sie in Aktenschränken, heute bleiben sie allzu oft als reine Datensätze in den digitalen Archiven unserer Gegenwart verborgen: Die Rede ist von den zahlreichen Seminar- und Abschlussarbeiten, die im Laufe eines Germanistikstudiums entstehen. Viele von ihnen zeugen von beachtlichem literaturwissenschaftlichem Gespür, methodischer Neugier und originellen Fragestellungen – und doch werden sie selten wieder gelesen oder in den germanistischen Diskurs aufgenommen. Das Nachwuchsnetzwerk Neugermanistik der Universität Wien hat es sich zur Aufgabe gemacht, ausgewählte Arbeiten aus diesen Archiven ‚auszugraben‘, weiterzudenken und ihnen eine öffentliche Bühne zu bieten. So erhielten Studierende im Rahmen zweier studentischer Tagungen, die im Frühjahr 2023 und 2024 am Institut für Germanistik stattfanden, die Gelegenheit, ausgezeichnete Beiträge zu präsentieren und im Austausch mit Kolleg*innen, Lehrenden und eingeladenen Expert*innen erste Erfahrungen mit wissenschaftlicher Tagungspraxis zu sammeln.

Die vorliegende Sonderausgabe des *UR. Das Journal* versammelt acht dieser Beiträge. Ihre thematische und methodische Bandbreite spiegelt nicht nur die Vielfalt aktueller literaturwissenschaftlicher Interessen wider, sondern auch das breite Spektrum an Zugängen, das das Wiener Institut für Germanistik prägt: von der Aufklärung bis zur Gegenwart, von kanonischer Literatur über private Archive bis hin zu popkulturellen Bezügen, von narratologischen und poetologischen bis zu soziolinguistisch und theaterwissenschaftlich informierten Analysen.

Den Aufschlag zu dieser Dokumentation studentischer Forschung macht Julian Schmidt, der sich in seinem Beitrag *Wilhelm Meisters Erziehungsgeschichte(n)* der Frage nach Überwachungsdiskursen im ausgehenden 18. Jahrhundert widmet. Anhand von Texten von Trapp, Wezel, Moritz und Goethe zeigt er auf, wie literarische Erziehungskonzepte stets auch von subtilen Macht- und Kontrollstrukturen durchzogen sind.

Unter dem Titel *Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* analysiert Lukas Eller die besondere Theatralität von Schillers *Wilhelm Tell*. Sein Beitrag macht sichtbar, wie stark dieses Drama von performativen Elementen lebt und zeigt, wie eine Analyse dieser Dimension neue Perspektiven auf politische Selbstinszenierung und kollektive Identitätsbildung erlaubt.

Mit einer außergewöhnlichen Privatbibliothek beschäftigt sich der Beitrag von Stephanie Zima: Unter dem Titel *Vincenz Sebacks (1805–1890) außergewöhnliche Büchersammlung* wird eine bislang wenig beachtete Quelle zur Literaturrezeption im 19. Jahrhundert erschlossen – und zugleich ein spannender Einblick in die kulturellen Praktiken des Lesens im ländlichen Raum Niederösterreichs gegeben.

Alina Sophie Jacobs widmet sich in *Transformation des Idyllischen* in Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche*. Ihre Analyse zeigt, wie der Text nicht nur mit dörflichen Idylle-Klischees bricht, sondern durch seine narrative Struktur einen neuen Typus der Dorfgeschichte vorbereitet.

Alexandra Rotterbauer untersucht in ihrem Beitrag „*Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat*“ den Sprachgebrauch im Wiener Volkstheater. Der Fokus liegt dabei auf der Figurencharakterisierung durch Spracheigenheiten – einem Aspekt, der wichtige Einblicke in soziale Differenzierungen auf der Bühne eröffnet.

In seinem Beitrag zum vierten Teil von Nietzsches *Zarathustra* interpretiert Alexander Hartl mit Blick auf das Verhältnis von Dialog, Karneval und Satyrspiel. Seine Analyse demonstriert einerseits die performative Vielstimmigkeit des Textes und wirft andererseits ein neues Licht auf dessen philosophisch-literarische Verfahren.

Marlene Haslinger-Fenzl widmet sich in ihrem Beitrag *Sisyphos im Kalten Krieg* einer germanistischen Re-Lektüre von Milo Dor's Roman *Salto Mortale*. Sie zeigt, wie Elemente des Absurden in der Darstellung von Widerstand, Entfremdung und Sprachskepsis aufscheinen und so einen kritischer Blick auf die ideologischen Spannungen der Nachkriegszeit ermöglichen.

Die Sondernummer beschließt Elias Taxacher mit seinem Beitrag *Wolfgang Hilbigs »Ich« und die Sprache der Staatssicherheit*, der sich dem Spannungsverhältnis zwischen individueller Stimme und staatlicher Kontrolle widmet. Seine Analyse rekonstruiert die poetologische Reflexion von Überwachung und Subjektwerdung in Hilbigs Roman.

Bekanntlich braucht es ein Dorf, um ein Kind großzuziehen – und dieses Sprichwort ließe sich für die Entstehung – eben das ‚Aufziehen‘ – dieses Journalprojekts reformulieren: Unser besonderer Dank gilt den Autor*innen dieser Ausgabe, die bereit waren, ihre Arbeiten im Rahmen mehrerer Überarbeitungsschleifen kritisch zu reflektieren, analytisch und methodisch zu schärfen und weiterzuentwickeln. Dank gebührt auch Prof. Claudia Benthien (Universität Hamburg) und Prof. Johannes Lehmann (Universität Bonn), die als Gastvortragende die Diskussionen bei den Tagungen durch ihre präzisen Fragen und weiterführenden Perspektiven wesentlich bereichert haben.

Ebenso bedanken wir uns herzlich bei den Peer-Reviewer*innen – Christian Feichtinger, Herwig Gottwald, David M. Jagella, Rafael Jakob, Lukas Kosch, Sebastian Kugler, Sophie Liepold, Daniel Milkovits, Lydia Rammerstorfer und Claudia Sackl –, deren kritische Rückmeldungen maßgeblich an der Qualität der Beiträge mitgewirkt haben.

Ein großer Dank geht schließlich an die Herausgeberinnen des *UR. Das Journal*: an Erika Unterpertinger, die das Publikationsprojekt mit großem Engagement begleitet hat, und an Johanna Lindner, die für das sorgfältige Layout dieser Ausgabe verantwortlich zeichnet.

So bleibt es nun nur noch, eine gute (Re-)Lektüre zu wünschen!

Die Herausgeberinnen
Julia Lückl, Isabel Kindlinger und Lea Keil
Wien, Dezember 2025

Inhalt

Re-/Lektüre. Neuere deutsche Literatur aus studentischer Perspektive

Zum Geleit: Neuere deutsche Literatur – aus studentischer Perspektive

Julia Lückl, Isabel Kindlinger, Lea Keil.....2

Wilhelm Meisters Erziehungsgeschichte(n). Poetiken der Überwachung bei Trapp, Wezel, Moritz und Goethe

Julian Schmidt.....6

Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Die besondere Theatralität in Schillers

Drama *Wilhelm Tell* (1804)

Lukas Eller.....21

Vincenz Sebacks (1805-1890) außergewöhnliche Büchersammlung. Eine niederösterreichische Privatbibliothek als Quelle zur Literaturrezeption im 19. Jahrhundert

Stephanie Zima.....34

Transformation des Idyllischen. Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) und ihre Bedeutung für die Genese der Dorfgeschichte

Alina Sophie Jacobs.....50

„Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“. Sprachgebrauch als Mittel der Figurencharakterisierung im Wiener Volkstheater – ein noch zu erschließendes Forschungsgebiet

Alexandra Rotterbauer.....67

„[...] dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war.“ Nietzsches *Zarathustra IV* zwischen Dialog, Karneval und Satyrspiel

Alexander Hartl.....89

Sisyphos im Kalten Krieg. Momente des Absurden in Milo Dors *Salto Mortale* (1960)

Marlene Haslinger-Fenzl.....99

Wolfgang Hilbig's »Ich« (1993) und die Sprache der Staatssicherheit

Elias Taxacher.....112

Wilhelm Meisters Erziehungsgeschichte(n) Poetiken der Überwachung bei Trapp, Wezel, Moritz und Goethe

Julian Schmidt

Abstract

Pädagogik und Erfahrungsseelenkunde zeigen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu von einem Beobachtungs-, ja Überwachungsfuror ergriffen, der zugleich ein Schreibfuror ist: Bei Ernst Christian Trapp sind es die Protokolle ungesehener Beobachter, die noch die subtilsten Auffälligkeiten im Verhalten der Schüler registrieren, quantifizieren und archivieren. Karl Philipp Moritz erstellt in seinem Lehreralltag Tabellen, die eine exakte Relationierung von Individuum und Kollektiv ermöglichen. Johann Karl Wezel entwirft mit seinen „Beobachtungs[-]“ bzw. „Erziehungsgeschichten“ eine explizit narrative Textsorte, die *plot* und *story* in die Überwachungskonstellation einführt und die Entwicklung der Zöglinge damit in kausaler und chronologischer Hinsicht nachvollziehbar machen soll. Der vorliegende Beitrag rekonstruiert die poetologischen Voraussetzungen des dergestalt gewonnenen pädagogischen und anthropologischen Wissens, skizziert dessen Bezüge zu Roman(-theorie) und Polizeiwissenschaft und zeigt mit Blick auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, dass in diesem Zusammenhang auch literarische Texte zu Medien eines Überwachungs- und Steuerungswissens avancieren, das die Perspektive einer Kybernetik zweiter Ordnung antizipiert.

Keywords: Pädagogik, Erziehung, Erfahrungsseelenkunde, Protokoll, Fallgeschichte, Bildungsroman, Wilhelm Meister

Empfohlene Zitierweise: Schmidt, Julian (2025). Wilhelm Meisters Erziehungsgeschichte(n). Poetiken der Überwachung bei Trapp, Wezel, Moritz und Goethe. UR: Das Journal, 5(1), S. 6-20. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250501>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

I.

Rousseaus 1762 veröffentlichter Roman *Émile ou De l'éducation* stiftet einen engen Zusammenhang zwischen pädagogischer Theoriebildung und extensiver Schreiarbeit: Die „Sammlung von Bemerkungen und Beobachtungen, ohne Anordnung der Gedanken und fast ohne Zusammenhang“, als die Rousseau (2019, 7) seinen „epochemachenden erziehungstheoretischen Entwurf“ (Pethes, 2007b, 12) im Vorwort inszeniert, sei zunächst lediglich als „Aufsatz von einigen Seiten geplant“ gewesen (Rousseau, 2019, 7). Doch wurde Rousseau von seinem Gegenstand derart „[mitge]riss[en], dass aus diesem Aufsatz unmerklich eine Art Buch wurde“, das – so „umfangreich“ es auch ist – für den behandelten Stoff immer noch „zu klein“ sei (ebd.). Etwa 50 Jahre später, im Oktober 1810, publiziert ein gewisser Konrektor namens C.J. Levanus – ein Pseudonym, hinter dem sich der Herausgeber Heinrich von Kleist verbirgt – in den *Berliner Abendblättern* unter dem Titel *Allerneuster Erziehungsplan* einen Aufsatz, der zeitgenössischen Erzieher*innen den Vorschlag macht, eine Entdeckung aus dem Feld der „Experimental-Physik“ (Kleist, 1990, 545) auf jenes der Pädagogik zu übertragen: Die Erkenntnis, dass ein ungeladener physikalischer Körper, in die Nähe eines geladenen gebracht, stets die diesem „entgegengesetzte Elektrizität“ (ebd.) annehme. Diese Erkenntnis lasse sich auch auf die „moralische[] Welt“ (ebd., 546) applizieren. Denn auch der Zustand eines zuvor indifferenten Menschen werde beim Aufeinandertreffen mit einem zweiten, „dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, [...] gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespült“ (ebd.). Für Levanus alias Kleist ist diese Beobachtung Grund genug, die Einrichtung einer „*gegensätzliche[n]* Schule“ (ebd., 550, Herv. i.O.) anzuregen, in der die Zöglinge dem beschriebenen physikalischen wie moralischen Gesetz gemäß „*Tugend durch Laster*“ (ebd.) erwerben (vgl. Pethes, 2007b, 9).

In den fast 50 Jahren, die zwischen Rousseaus *Émile* und Kleists *Erziehungsplan* liegen, veröffentlicht Johann Karl Wezel seinen Aufsatz *Über die Erziehungsgeschichten* (1778), Ernst Christian Trapp seinen *Versuch einer Pädagogik* (1780) und Karl Philipp Moritz seinen *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde* (1782). Was sich bei Rousseau im Begriff der Beobachtung erst andeutet und bei Kleist bereits parodistisch reflektiert wird (vgl. Pethes, 2007b, 10), ist ein pädagogisches und anthropologisches Dispositiv, das sich in den Texten Trapps, Wezels und Moritz' exemplarisch formiert: ein enges Verhältnis zwischen Erziehung und Experiment, zwischen der Erhebung anthropologischer Daten, ihrer Protokollierung, Narrativierung und schließlich Archivierung in pädagogischen Zeitschriften und erfahrungsseelenkundlichen Magazinen. Dass sich das dadurch generierte Wissen jedoch keineswegs auf die in dieser Zeit entstehenden Humanwissenschaften beschränkt, sondern auch in den zeitgenössischen Roman und seine Poetik Einzug hält, ja dort in entscheidender Weise mitkonstituiert und reflektiert wird, zeigt Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: jener von Karl Morgenstern schon 1819 zum exemplarischen Bildungsroman erklärte Text (vgl. Morgenstern, 1999, 304–305), der – wie Schiller 1796 in einem Brief an Goethe schreibt – ebenfalls als „eine Art von Experiment“ (Schiller/Goethe, 2009, 223) bezeichnet werden kann.

Die *Lehrjahre* kollationieren allerdings nicht nur zahlreiche Erziehungsgeschichten und koinzidieren selbst zu einem Großteil mit jener intradiegetischen „Heterobiographie“ (Kittler, 1978, 101), die die Turmgesellschaft auf Basis der beständigen Überwachung Wilhelms anfertigt. Darüber hinaus dokumentieren sie die Gleichursprünglichkeit der anthropologischen Protokollierungswut, die sich bei Trapp, Wezel und Moritz artikuliert, mit Konzepten der indirekten Steuerung, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Domäne der Kameralistik und Polizeiwissenschaft ausgebildet werden (vgl. Vogl, 2000, 610–611; 2011, 73–78).

Im Folgenden werde ich anhand der genannten Texte von Trapp, Wezel, Moritz und Goethe skizzieren, inwiefern man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer Poetik der Überwachung sprechen kann, die sich in Pädagogik und Polizeiwissenschaft, in Erfahrungsseelenkunde und Roman(poetik) gleichermaßen konstituiert.

II.

In seinem *Versuch einer Pädagogik* von 1780 entwirft Ernst Christian Trapp, der von 1779 bis 1783 den ersten Lehrstuhl für Pädagogik in Deutschland innehatte, eine Versuchsanordnung, die es Erziehern nicht nur ermöglichen soll, ein umfassendes Detailwissen über ihre Zöglinge zu generieren, sondern auch effizienter auf diese einzuwirken (vgl. Pethes, 2007a, 59–60). Zunächst solle man höchstens zwanzig Zöglinge im Alter von zwei bis zwanzig Jahren in einer „Experimentalgesellschaft“ versammeln, ihnen verschiedene Gegenstände zum freien Gebrauch überlassen und beobachten, wer welches Objekt bevorzugt und wie lange sich das jeweilige Kind mit dem betreffenden Ding beschäftigt. Dabei solle „[m]an zähle[n], wie viele und welche Ideen, Empfindungen und dadurch veranlaßte Aeusserungen und Handlungen in einer gewissen Anzahl von Minuten und Sekunden in den Kindern [...] zum Vorschein kommen“ (Trapp, 2008, 117) und das Verhalten kleinerer Gruppen, die sich innerhalb der Experimentalgesellschaft bilden, mit dem einzelner Kinder vergleichen. Diese Relationierung von Einzelnen und Kollektiv ergebe nach Trapp dann „die Data [...], nach welchen der Unterschied zwischen der Erziehung eines und mehrerer Kinder festzusetzen wäre“ (ebd., 118). Trapp konzidiert jedoch, dass diese Experimente „die Kinder [...] nur [...] sehr unvollkommen kennen lehren“ würden. Er empfiehlt daher, „sie ausserdem [...] auf allen ihren Schritten und Tritten [zu] belauschen, und zu[zu]sehen was sie wollen und was sie thun, und warum sie es wollen und thun“ (ebd.). Um dergestalt die Handlungsmotive der Zöglinge zu rekonstruieren, müsse man „die Kunst verstehen, sie auszufragen, wie ihnen dieser Einfall oder Gedanke, diese oder jene Begierde gekommen sei“ (ebd.). Damit die Kinder dabei „auch ihre tollsten Grillen [...] ohne Scheu sagen“, müsse man jedoch zuvor „ihr völliges Vertrauen gewonnen haben“ (ebd.). So generiert man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts pädagogische Daten; so lässt man Beobachtung unmerklich in Überwachung übergehen; so erzeugt man ein spezifisch modernes „Geständnistier“, von dem Foucault (2023, 63) noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen wird.

Die von Trapp imaginierte Versuchsanordnung und die gezielte Stimulation von Geständnissen schöpft das Potenzial pädagogischer Datengenerierung allerdings keineswegs aus. Auch Unterrichtszeit und Klassenraum sollen zu ihrem Schauplatz werden – lassen sich doch „[i]n allen Arten der Schulen [...] unzählige und sehr wichtige Beobachtungen machen“ (Trapp, 2008, 118). Denn wer das Verhalten der Schüler „durch ein taugliches Mikroskop betrachtet“, werde zwangsläufig zu dem Ergebnis kommen, dass „unter und auf Tischen und Bänken vieles vor[fällt], wovon sich unsere Philosophie gewöhnlich nichts träumen lässt“ (ebd.). Nun scheinen derartige Mikroskope, wie Trapp einräumt, allerdings „selten zu sein“ (ebd., 119). Das „medientechnisch[e] [...] Korrelat“ dessen, was Foucault (2019, 248) „Disziplinarblick“ nennt, bildet sich – so Pethes (2007a, 58–59) – schließlich erst in der Experimentalpraxis des 19. Jahrhunderts vollständig aus. Das 18. Jahrhundert hingegen muss sich noch mit jenen Verschriftlichungsverfahren begnügen, die Foucault (2019, 244) unter dem Begriff der „Disziplinarschrift“ subsumiert. Entsprechend schlägt Trapp vor, in Klassenzimmern Beobachter zu postieren, die – von Lehrern und Schülern gleichermaßen ungesehen – „auf jede auch die aller kleinste Bewegung der Kinder, auf ihre Ursachen und Folgen Acht geben, und sie alle gezählt in ihr Protokoll tragen“ (Trapp, 2008, 119; vgl. Pethes, 2007a, 59). Beschränken sich die zuvor beschriebenen pädagogischen Versuche Trapps noch vornehmlich auf Optik und Akustik, auf beobachtete, nicht aber aufgezeichnete Handlungen und mündlich kommunizierte Geständnisse, so gerät mit der Einführung schriftgestützter Überwachungsprozeduren eine deutlich größere Zahl unerwünschter Handlungen in den zwischen Klassenzimmer und Protokoll schweifenden Blick. „In dieses Protokoll würde nun“, schreibt Trapp,

eingetragen welche und wie Viele onanistische Ausschweifungen begehen und Andere diese Kunst lehren; welche und wie Viele ihre Hände, Füße, Zungen, Augen, Ohren auf andere Weise beschäftigen, und auf welche Art und wie oft sie es thun; welche gähnen, welche schlafen, welche in den Tisch schneiden, und was sie hineinschneiden, welche malen, und was sie malen usw. Ferner, wie oft über den Lehrer gelacht und gespottet wird, und von wem, und auf welche Veranlassung (2008, 117).

Das Protokoll erlaubt es demnach nicht nur, ein detailliertes Inventar devianten Verhaltens zu erstellen. Die rekurrenten Wörter und Phrasen zeigen an, um welche Aspekte es Trapp hier außerdem geht: Durch die Zurechnung von Handlungen auf einzelne Schüler werden diese erstens subjektiviert und geraten als Individuen in den Fokus der Disziplinarschrift. Zweitens wird der Objektbereich mit der Frage, „wie Viele“ sich unerwünschter Handlungen schuldig machen, quantifiziert und die einzeln betrachteten Individuen werden wiederum in Gruppen zusammengefasst – je nachdem, welcher Art ihr Vergehen ist. Drittens werden mit der Frage, „auf welche Veranlassung“ die Zöglinge handeln, ihre Motive fokussiert und damit das Prinzip der Kausalität in die Überwachungskonstellation eingeführt.

Wenn Trapp sich schließlich für die Publikation derartiger Protokolle ausspricht (vgl. 2008, 120), so trifft sich dieses Vorhaben mit einem Projekt, das der Pädagoge und Romanautor Johann Karl Wezel bereits 1778 in den *Pädagogischen Unterhandlungen* Johann Bernhard Basedows und Johann Heinrich Campes voranzutreiben sucht (vgl. Pethes, 2007a, 55–56). In seinem programmatischen Aufsatz *Über die Erziehungsgeschichten* hält Wezel Pädagogen und

Schulmeister dazu an, sogenannte „Erziehungs[-]“ bzw. „Beobachtungsgeschichten“ (Wezel, 2001, 434, 440) zu verfassen und an die Herausgeber der *Pädagogischen Unterhandlungen* zu senden. Damit wird eine explizit narrative Textsorte entworfen, die die Beobachtungen der Erzieher in die chronologische und kausale Sequenz einer Fallgeschichte überführt, die nach Wezel noch „das kleinste Detail (die Umständlichkeit) der Begebenheiten“ im Leben des Zöglings registrieren soll; ganz so, als wollte man „der Geschichtsschreiber des kleinen Mannes werden“ (ebd., 438). Zu diesem Zweck solle man möglichst alle Personen befragen, die bislang Einfluss auf die Erziehung des betreffenden Kindes hatten, sowie einen allgemeinen Überblick über seine bisherigen Lebensumstände geben. Darüber hinaus habe man seinen Zögling daran zu „gewöhnen, am Schluss jedes Tages ein Journal von den vorgefallnen Begebenheiten seines Lebens zu verfertigen“ (ebd.), das in die Erziehungsgeschichte einzuarbeiten ist (vgl. Pethes, 2007a, 57). Diese ist demnach das Produkt sowohl eines heterobiographischen als auch eines autobiographischen Schreibaktes.

Damit antizipiert Wezel einen wesentlichen Aspekt der von Karl Philipp Moritz projektierten „Erfahrungsseelenkunde“ – in einer früheren Bezeichnung auch „Experimentalseelenleere“ –, die nur „wenige Jahre später in vergleichbarer Weise eine methodische Verbindung zwischen Menschenbeobachtung und ihrer Verschriftlichung stiftet“ (Pethes, 2007a, 57). In einer Skizze des Vorhabens von 1782 fordert Moritz nicht nur Erzieher und Pädagogen zur Veröffentlichung von Beobachtungen über ihre Zöglinge auf, sondern ermutigt Personen „in jedem Stande [...] und in jeglichem Verhältnis“ (Moritz, 1997, 793), zunächst Selbstbeobachtungen anzustellen und detaillierte autobiographische Texte zu verfassen, um auf dieser Basis schließlich Beobachtungen an Menschen aus ihrem persönlichen Umfeld vorzunehmen und diese ebenfalls zu verschriftlichen (vgl. ebd., 799–801). Die dergestalt entstandenen auto- und heterobiographischen Texte sollen anschließend an das geplante *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* gesandt werden, das sich als ein umfassendes Archiv zur Speicherung anthropologischer Daten versteht. Die „Menschenbeobachter“, die Moritz mit seinem Aufruf zu rekrutieren hofft, sollen sich allerdings strikt auf „wirkliche Fakta“ beschränken und „der Versuchung widerstehn, Reflexionen einzuweben“ oder „die Lücken durch leere Spekulationen zu[zu]stopf[en]“ (ebd., 797–798; vgl. Pethes, 2007a, 61). Denn nur wenn eine ausreichende Menge solcher ‚Fakta‘ gesammelt würde, zeigen sich, wie Moritz erklärt, „vielleicht von selber“ Musterhaftigkeiten, die „einen bisher zweifelhaften Satz [...] bestätigen, [...] einschränken [...] oder ganz aufheben könnten“ (1997, 797). Dies umso mehr, weil die Menschenbeobachter eben „aus ganz verschiedenen Ständen“ (ebd., 802) stammen sollen, um Datensätze aus möglichst spezifischen sozialen Kontexten sammeln zu können. Untereinander rekombiniert, ergeben sie dann jene allgemeinen, um Zufälligkeiten bereinigten Sätze, auf die Moritz abstellt: Vollendet wäre sein Vorhaben erst dann, „wenn alle Ausnahmen bemerkt sind, wenn die Fakta sich immer so einfinden, daß sie keine Ausnahmen mehr von der Regel machen“ (ebd., 797).

III.

Spätestens wenn Moritz die Positivität und Faktizität der eingesandten Beobachtungen zum zentralen Selektionskriterium seines Magazins erklärt, zeigen sich eminente Überschneidungen des pädagogischen und erfahrungsseelenkundlichen Diskurses mit zwei anderen Wissensbereichen. Zum einen handelt es sich hierbei um die zeitgenössische Romantheorie. Moritz selbst schreibt den „Karaktere[n] und Gesinnungen aus verzüglich guten Romanen“ (1997, 796) das Potenzial zu, zum besseren Verständnis menschlichen Verhaltens beitragen zu können. Diese Annahme teilt auch Wezel, der konzediert, dass der beobachtende Erzieher nicht nur „aus [...] Lustspielen und Trauerspielen“, sondern auch „aus Romanen“ psychologische Kenntnisse gewinnen könne, sofern „der Erfinder [...] der Natur folgte[] und nicht bloße[n] Fantomen der Einbildungskraft“ (2001, 432). Als Quelle pädagogischen und erfahrungsseelenkundlichen Wissens kann der Roman allerdings nur deswegen dienen, weil ihn bereits seine Theoretiker auf ein dezidiert anthropologisches Interesse an seinen Figuren festlegen: Wo das antike Epos diese in ihrer Rolle als Bürger zeige und entsprechend „*öffentliche Thaten und Begebenheiten* [...] besingt“ (Blanckenburg, 1999, 185, Herv. i.O.), unterlaufe der Roman die Sphäre der öffentlichen Repräsentation und fokussiere den Menschen, dessen „*Handlungen und Empfindungen*“ (ebd., 186, Herv. i.O.). So formuliert es Friedrich von Blanckenburg 1774 in seinem *Versuch über den Roman*, in dem er diesen auf die Schilderung einer „*nackte[n]*“, von „Sitten und Stand, und Zufall [...] *entblöste[n] Menschheit*“ (ebd., 182, Herv. i.O.) verpflichtet. In durchaus vergleichbarer Absicht schreibt Wezel, dass „es sehr heilsam [wäre], wenn einige [...] ihre Zöglinge bloß beobachteten, um den Menschen an ihnen zu studiren“, den „man nirgends besser und bequemer studiren“ (2001, 437) könne als an Kindern. Auch Moritz fokussiert einen Menschen jenseits des Rollenspiels im sozialen Verkehr. Als ein wesentliches Hindernis des Menschenbeobachters macht er folglich eine „Nachahmungssucht“ aus, der man allein bei Kindern noch entgegenwirken könne. Sie verleite die Beobachteten dazu, ihren „originellen Charakter ab[zulegen], und [...] sich aus hie und da abgerissenen Lappen einen anderen zusammen[zusetzen]“ (1997, 803), sodass nach und nach ein „dichter Vorhang gewebt [wird], welchen [...] der Blick des bildenden Beobachters, oder des beobachtenden Bilders, der Herzen nicht mehr durchdringen kann“ (ebd., 805). Auch die erfahrungsseelenkundliche Beobachtungspraxis versucht demnach jenes Rollenspiel öffentlicher Personen zu unterminieren, das bei Hobbes und anderen Theoretikern frühneuzeitlicher Souveränität noch Konsistenz und Kontinuität des Staatskörpers verbürgt hat (vgl. Vogl, 2011, 20–27).

Es lassen sich jedoch noch weitere Parallelen zwischen Erfahrungsseelenkunde, Pädagogik und Romanpoetik aufzeigen. Wie Blanckenburg weiter ausführt, soll der Romandichter die „äußere und innre Verbindung der wirkenden Ursach irgend einer Begebenheit, die er durch eine Person ausführen läßt“ (1999, 189, Herv. i.O.), aufweisen; den „Fortgang des Aeußern, wie er aus dem Innern entstehet“ (ebd., 191), um zur „Aufklärung dieses *Wie*“ (ebd., 190) beizutragen. Auch Trapp nennt, wie bereits deutlich wurde, die Kausalität von Handlungen als ein wesentliches Moment seiner Beobachtungsprotokolle und für Moritz ist eine

solche „Nebeneinanderstellung des Successiven“ (1997, 801, Herv. i.O.) ebenfalls ein zentraler Aspekt der skizzierten Beobachtungspraktiken.

Versteht man Kausalität mit Luhmann als eine Strategie der „Asymmetrisierung“ (2021, 631), mit deren Hilfe die Selbstreferenz autopoietischer Sinnsysteme für eine Beobachtungsinstanz „entparadoxiert“ (ebd., 59) werden kann, um als „allopoetisch gegeben“ (ebd., 631) erscheinende Ansatzpunkte für Anschlussselektionen auszumachen, so wird Folgendes deutlich: Die humanwissenschaftliche und poetologische Utopie, „die Ursachen, die eine Begebenheit vielmehr so, als anders, hervorbringen, begreifen und beobachten [zu] können“ (Blanckenburg, 1999, 189), ist nicht zuletzt pädagogisches und anthropologisches Kontingenzmanagement. Sie reagiert auf eine sprunghafte Zunahme möglichen, aber nicht notwendigen Handelns und Erlebens in Folge der Erschließung neuer Kommunikationsmöglichkeiten, die die Umstellung des primären Typs gesellschaftlicher Differenzierung von Stratifikation auf funktionale Differenzierung stimuliert (vgl. Luhmann, 2009, 17–18). Braucht es unter diesen Bedingungen allererst „symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien“ wie Geld, Macht, Recht oder Liebe, die die Annahme von Erlebnis- bzw. Handlungsselektionen beim Gegenüber noch im Horizont hochkontingenter Alternativen sichern (vgl. Luhmann, 1991, 174), so kann sich auch die zeitgenössische pädagogische Praxis nicht länger als unmittelbarer Durchgriff auf das Zöglingsverhalten beschreiben. Pädagogik und Anthropologie müssen vielmehr dazu übergehen – und exakt dies dokumentiert die faktuale wie fiktionale Reflexion auf psychische Kausalität bei Trapp, Wezel, Moritz und Blanckenburg – den Menschen bzw. „das Kind als Beobachter der Welt [zu beobachten]“ (Luhmann, 2017, 174). Und das bedeutet: die Perspektive einer ‚Kybernetik zweiter Ordnung‘ *avant la lettre* einzunehmen.¹ Die Steuerung von Individuen muss nun als Irritation zustandsdeterminierter psychischer Systeme begriffen werden, die systemintern nach Maßgabe selbstselegierter Strukturen prozessiert wird und deren Verarbeitung von außen nicht determiniert, sondern lediglich durch strukturelle Kopplung qua Mediengebrauch konditioniert werden kann (vgl. ebd., 164–165).

Diese Beobachtungsposition deutet sich etwa an, wenn Trapp „das Kapitel von den Neigungen“ (1977, 112) zu einem der zentralsten und zugleich prekärsten Aspekte seines *Versuchs einer Pädagogik* erklärt. Denn die Neigung des Zöglings, verstanden als eine durch (früh-)kindliche Prägung erworbene Disposition (vgl. ebd., 119–120), stellt den Erzieher vor ein doppeltes Problem: Einerseits können Neigungen durch direkte Interventionen in Gestalt von „Strafen, besonders [...] positive[n] und willkürliche[n], nicht ausgerottet, nicht erstickt, oder in eine andere Richtung gebracht werden“ (ebd., 129), da sie sich in der Folge nur verbergen und damit vollends dem pädagogischen Zugriff entziehen würden. Will der Erzieher die Neigungen aber gewaltlos ändern, so müsste er dafür andererseits „beständig und unmittelbar um und an ihm [dem Zögling; Anm. J.S.] sein“ (ebd., 124). In anderen Worten: Man müsste „Einrichtungen mache[n], wo der Lehrer [...] ihn lenkt, wenn der Zögling glaubt, sich selbst zu lenken; wo die

¹ Zum Verhältnis von Pädagogik und Kybernetik aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. grundlegend Dotzler (1996), gegen den sich die folgenden Ausführungen durch die Bezugnahme auf die Systemtheorie Luhmanns absetzen.

leiseste Anregung einer Empfindung, die schwächste Erweckung einer Idee in dem Zögling nicht geschehen kann, ohne daß der Lehrer sie merke, ohne daß er sie, zu einem gewissen Zweck, veranstaltet habe“ (ebd., 125). Da solche Einrichtungen, deren Bezugsproblem einer unablässigen Überwachung exakt dem von Benthams Panoptikum entspricht (vgl. Bentham, 2003, 12), allerdings kaum umsetzbar sind, muss Trapp die strukturelle Kopplung des psychischen Systems ‚Kind‘ und des durch die Erziehungskommunikation konstituierten Sozialsystems betreiben. Er muss also, ganz im Sinne moderner Systemtheorie, auf die Selbstsozialisation des Zöglings durch dessen Teilnahme an sprachförmiger Kommunikation setzen (vgl. Luhmann, 2017, 162–164), kann ihn lediglich mit bestimmten „Ideenreihen“ in Form von „Fabeln, Historien [...] und darüber gemachten Reflexionen“ (Trapp, 1977, 129–130) in Berührung bringen und muss darauf hoffen, dass diese einen Struktureffekt im fremdpsychischen System hinterlassen.

Wenn es Pädagogik und Erfahrungsseelenkunde also um minutiöse und erschöpfende Beschreibungen menschlichen Verhaltens geht; wenn diese Beschreibungen einen dem öffentlichen Rollenspiel vorgelagerten, ‚nackten‘ Menschen fokussieren und dabei den prekären Status der Zurechnung von Kausalität auf Systeme bzw. ihre Umwelten reflektieren, so überschneiden sich diese Diskurse neben der Romanpoetik mit einem weiteren Wissensbereich: mit jenem Konglomerat aus Datenerhebungs- und Steuerungspraktiken, das im 18. Jahrhundert unter dem Begriff der „Policey“ firmiert. Die Polizei ist die staatliche Agentur eines ebenfalls durch Beobachtungen zweiter Ordnung gewonnenen „Relations- und Funktionswissen[s]“ (Vogl, 2000, 606), das wie Erfahrungsseelenkunde Pädagogik unterhalb der Ebene öffentlicher Repräsentation und Stellvertretung ansetzt (vgl. Vogl, 2011, 73–78); und sie ist bei der Generierung dieses Wissens ebenfalls auf spezifische Verschriftlichungsverfahren angewiesen, die jenen aus Erfahrungsseelenkunde und Pädagogik durchaus nahestehen: auf „Tabellen, Extracte, Charten und Risse“ (Justi, 1756, nichtpaginierte Vorrede), die es im Sinne einer „enzyklopädischen Narration“ (Schäffner, 1999, 126) des Staats ermöglichen, sämtliche Dinge, Sachverhalte und Ereignisse auf dem Territorium „gründlich und gleichsam auf einen Blick im Zusammenhang [zu] übersehen“ (Justi, 1756, nichtpaginierte Vorrede; vgl. Schäffner, 1999, 138). Wie derartige Übersichten Beobachtung zweiter Ordnung in konkrete Textsorten umsetzen, lässt sich bereits an Leibniz’ *Entwurff gewisser Staats-Tafeln* von 1680 zeigen, der – wie schon die Parallelen zu den eben zitierten Ausführungen Justis belegen – spätere, im engeren Sinne polizeiliche Aufzeichnungstechniken antizipiert. Als Staatstafel bezeichnet Leibniz „eine schriftliche kurze verfaßung des Kerns aller zu der Landes-Regierung gehörigen Nachrichten“, die so angelegt ist, „daß der Hohe Landes-Herr alles darinn leicht finden[,] was er bey ieder begebenheit zu betrachten[,] auf einmal übersehen [...] könne“ (2016, 195). Um sich des augenblicklichen Zustands des Staates zu vergewissern, reicht ein Augenblick. Das ist deswegen der Fall, weil der Regent, der „nicht allzeit die dinge in Natura vor augen haben und besichtigen“ (ebd.) kann, die selektiven Beobachtungen seiner Beamten beobachtet. Denn eine einzelne Staatstafel soll „ein schlüssel sein [...], aller Archive und Registraturen des ganzen Landes“, und diese wiederum in die „Staatstafel als in ein centrum zusammen laufen“ (ebd.).

Man hat es also mit Kontrollwissen in einem spezifischen Sinn zu tun. Leitet sich ‚Kontrolle‘ vom französischen *contrerouille* ab und meint die zweifache Ausfertigung eines Schriftstücks zum Zweck der wechselseitigen Verifizierung (vgl. Rosenthal, 2022, 21), so wird sie hier zum zentralen Moment eines hierarchisierten Beobachtungs- und Schreibprozesses, der Ereignisse und Sachverhalte in lokalen Archiven erfasst, um die entsprechenden Aufzeichnungen komprimiert an höhere und höchste Instanzen zu überstellen. Und diese können wiederum von den Staatstafeln aus auf all jenes zugreifen, was „weitläufiger ausgeführt werden muß“ und – auf den Übersichten nur „in seine numeros“ sowie unter einen „kurzen begriff“ gebracht – im Archiv der Aushebung harret (Leibniz, 2016, 195; vgl. Vogl, 2011, 58–59).

Diese wechselseitige Durchdringung von Extract und Archiv bildet zugleich das Medienapriori für das erklärte Ziel der Polizei. Denn wie Johann Heinrich Jung-Stilling in seinem *Lehrbuch der Staats-Policey-Wissenschaft* von 1788 erläutert, gehe es dieser um nichts Geringeres als darum, „alle Wirkungskreyse der bürgerlichen Gesellschaft, so [zu] leite[n], ein[zu]richte[n] und zu ordne[n], daß [...] nicht nur das Einzelne, sondern vorzüglich das allgemeine Beste im höchsten Grad befördert werde“ (5). „[D]as schwerste und größte Meisterstück der Polizey“ sei es dabei, die „moralischen Kräfte“ der Bevölkerung unter Verzicht auf „Zwang=Mittel“, d.h. indirekt und unbemerkt „zu leiten“ (ebd., 7), um sicherzustellen, dass in den Handlungen jedes Individuums seine Partikular- mit den Kollektivinteressen des Staats koinzidieren (vgl. ebd., 9). Hierfür sieht Jung-Stilling u.a. eine eigene „Erziehungs=Polizey“ (ebd., 8) vor, die dafür Sorge trägt, dass bereits Kinder und Jugendliche politische Tugenden entwickeln und im Sinne des Gemeinwohls zu handeln lernen.

Folgt man Foucault, demgemäß die „Organisation des Polizeiapparates im 18. Jahrhundert [...] eine die Dimensionen des Staates erreichende Verallgemeinerung“ (2019, 276) jener Disziplinartechnologien indiziert, zu denen auch die von Trapp, Wezel und Moritz beschriebenen Beobachtungspraktiken zählen, so sind die Parallelen des polizeiwissenschaftlichen und des pädagogischen sowie erfahrungsseelenkundlichen Diskurses wenig überraschend. Schon die Zielsetzung von Trapps Überwachungsprozeduren trifft sich beinahe wörtlich mit jener der Polizei: Denn die vorgeschlagene Protokollierung der „unzählbaren bisher unbemerkten Kleinigkeiten“ könne nicht nur eine „Revolution in unserer Erziehung“ herbeiführen, sondern damit auch „eine Revolution in unsern Sitten und in unsern politischen Einrichtungen machen“ (2008, 121). Schließlich würde man dadurch nicht nur „die individuelle Glückseligkeit“ von Schülern, Studierenden, Pädagogen und Professoren erhöhen, sondern zugleich die „gemeine[] [...] Glückseligkeit“, ja das „Wohl des Landes“ mehren (ebd., 123). Zu diesem Zweck skizziert Trapp eine Bilanzierung pädagogischer Einnahmen und Ausgaben im Stile einer doppelten Buchführung und funktionalisiert die zuvor beschriebenen Beobachtungsprotokolle als quasi-ökonomische Speichermedien eines bildungspolitischen Debits: „Zur künftigen Verbesserung des Unterrichts“ solle man „die Zeit und die Kräfte berechne[n], die die Jugend und ihre Lehrer auf Lesen, Schreiben, Rechnen [...] usw. verwandt haben“, und das Ergebnis mit dem „tausendfältigen Verdruss[]“ abgleichen, „den die Lehrer den Schülern, und diese wieder jenen machen“ und über den die beschriebenen Protokolle genaue Auskunft geben.

Während es bei Trapp also die Verschränkung von individuellem und Gemeinwohl sowie eine Ökonomisierung pädagogischer Wissensgenerierung ist, die seine Erziehungstheorie in die Nähe polizeilicher Praktiken rückt, macht sich Moritz in seinem Lehreralltag eines jener Aufzeichnungsverfahren zunutze, das schon bei Justi für die polizeiliche Datenerhebung unerlässlich ist: Um die „Mannigfaltigkeit der Subjekte“ überblicken zu können, habe Moritz zunächst die physiognomischen und die Charaktermerkmale sowie Beobachtungen über das Verhalten seiner Zöglinge und Informationen über deren Eltern in einem Buch vermerkt (vgl. 1997, 806). Auf Basis dieser Aufzeichnungen habe er ferner „eine Tabelle [...] entworfen, wo die Namen oben in einiger Entfernung neben einander stehn, und wo ich unter einem jeden meine täglichen Bemerkungen eintrage“ (vgl. ebd., 807). So könne er die „Nüancen“ der versammelten Individuen „bis in die kleinsten körperlichen Bewegungen, und bis zum Mienenspiel [...] verfolgen“ (ebd.).

IV.

Wird die Homologie von erfahrungsseelenkundlicher, pädagogischer und polizeilicher Datenerhebung also bereits in den Texten Trapps und Moritz' lesbar, so gilt das für Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* umso mehr. Denn der Text, der als Bildungsroman „wie auf Bestellung der Schulreformer geschrieben“ ist (Kittler, 1988, 408), liefert eine konzise Zusammenschau unterschiedlichster pädagogischer Ansätze: Während „Therese [...] ihre Zöglinge [dressiert]“ (Goethe, 2015, 532) und Natalie Erziehungsverläufe „durch ein entschieden ausgesprochenes Gesetz“ (ebd., 527) fundiert, setzt der Abbé als Oberhaupt der Turmgesellschaft auf Selbstsozialisation „à la ‚second order cybernetics‘“ (Luhmann, 2017, 174): Erziehung darf sich seiner Einschätzung nach „nur an die Neigung anschließen“ und soll keine „[Wünsche] erreg[en]“, sondern „Triebe [...] beleben“ (Goethe, 2015, 520; vgl. Pethes, 2007b, 301). Auch Wilhelm, den der Abbé, „wo nicht geleitet, so doch wenigstens eine Zeitlang in [s]einen Irrtümern gestärkt hat“ (ebd., 521), wird im Umgang mit seinem Sohn Felix in dieses prekäre Steuerungswissen eingeführt: Wenn er dabei „bemerkt[], daß wirklich der Knabe mehr ihn als er den Knaben erziehe“ und er „nicht [...] imstande [ist], [dem Kinde] [...] eine Richtung zu geben, die es nicht selbst“ nimmt (ebd., 503), wird eine Einsicht vorgeführt, die nicht anders als kybernetisch zu nennen ist: der Umstand nämlich, dass der Versuch, selbstreferentiell-geschlossene psychische Systeme zu kontrollieren, „in einem Kontrolliertwerden durch diese Systeme endet“ (Luhmann, 2017, 165). Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass für Wilhelm „auch die menschliche Natur erst durch die Beobachtung des Kindes deutlich“ wird und dessen „Verlangen [...] nach Unterscheidung“ – nichts anderes heißt Beobachtung in der Systemtheorie (vgl. Luhmann, 2001, 249) – den Anlass gibt, „sich nach Gegenständen zu erkundigen, denen er sonst wohl wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat“ (Goethe, 2015, 503). Die Erziehung Wilhelms durch Felix gerät dabei keineswegs zufällig in Gang. Vielmehr ist es mit Lothario ein Mitglied der Turmgesellschaft, das den Knaben in Wilhelms Obhut gibt, noch bevor dieser etwas von seiner Vaterschaft ahnt; und zwar mit der Bemerkung, Kinder würden noch jenen Rest am männlichen Individuum „aus[bilden]“, den „sogar die Frauen [...] ungebildet

zurücklassen“ (ebd., 469). Tatsächlich sieht Wilhelm „seine Lehrjahre“ exakt dann für „geendet“ an, wenn er „mit dem Gefühl des Vaters [...] auch alle Tugenden eines Bürgers erworben“ hat (ebd., 502), und akzeptiert mit seiner Vaterschaft in folgendem Ausruf auch die pädagogischen Steuerungspraktiken des Turms: „O, der unnötigen Strenge der Moral! [...], da die Natur uns auf ihre liebliche Weise zu allem bildet, was wir sein sollen“ (ebd.). Wilhelm entscheidet sich nicht zuletzt deswegen für einen Eintritt in die Turmgesellschaft, weil diese – wie um den Aufsatz Luhmanns (2017) vorwegzunehmen – ein Kind als Medium der Erziehung installiert. Erst unter dieser Voraussetzung gelingt, was schon Trapp imaginiert: „Einrichtungen zu mache[n], wo der Lehrer [...] ihn lenkt, wenn der Zögling glaubt, sich selbst zu lenken“ (1977, 124).

So ist es kaum verwunderlich, dass die Turmgesellschaft sich schon für Goethes Zeitgenossen als jenes „Kameral- oder Polizeykollegium“ erweist, als das sie Vogl (2019, 489) bezeichnet. Schon Schiller spricht im eingangs zitierten Brief von 1796 von „einem verborgen wirkende[n] höhere[n] Verstand“ (2019, 489), der Wilhelm ohne dessen Wissen mit seiner „Aufmerksamkeit, und ohne die Natur in ihrem freyen Gange zu stören, beobachte[t]“ und „[von ferne] leite[t]“ (Schiller/Goethe, 2009, 223). Auf diesen Aspekt stellt auch Novalis ab, wenn er in einer zwischen 1799 und 1800 entstandenen Notiz äußert, dass Wilhelm „indirect“ mehr finde, als er auf seinem vermeintlichen Bildungsweg gesucht habe (zit. n. Vogl, 2019, 489).

Medienapriori der indirekten Steuerungspraktiken des Turms ist wie im Falle von Pädagogik und Polizei ein – mit dem „Romangefüge selbst [solidarisch(es)]“ (Vogl, 2011, 37) – Archiv, in das seine Mitglieder laufend anthropologische Daten einspeisen, die durch die unablässige Beobachtung und Aufzeichnung menschlichen Verhaltens gewonnen werden (vgl. Pethes, 2007a, 62; Kittler, 1978, 100–101). Und zwar nicht zuletzt im Rahmen erzieherischer Experimente: Trapps Versuch einer Pädagogik wird in den Lehrjahren zu einer Reihe „pädagogische[r] Versuche“ (Goethe, 2015, 521) ausgebaut, deren Gegenstand neben Wilhelm und anderen Romanfiguren auch das Waisenkind Mignon ist (vgl. Pethes, 2007a, 62–63; 2007b, 300–301).

Am ‚Fall Mignon‘ lässt sich zweierlei zeigen: Zunächst, dass die pädagogischen Versuche der Turmgesellschaft in weiten Teilen den Beobachtungs-, Protokollierungs- und Narrativierungstechniken folgen, die Trapp, Wezel und Moritz skizzieren. Denn Mignons Renitenz, ihre Herkunft offenzulegen, ruft zunächst die von Trapp beschriebene Kunst der Geständnisstimulation auf den Plan. Was dem Turm und damit auch den Leser*innen des Romans über Mignons bisheriges Leben bekannt ist, wird „aus einzelnen Äußerungen, aus Liedern und kindlichen Unbesonnenheiten, die gerade das verraten, was sie verschweigen wollen, zusammengereimt“ (Goethe, 2015, 522). Erst mit der Ankunft eines mit den Turmemissären befreundeten Marchese, der sich als Onkel Mignons erweist, kann schließlich eine Erziehungsgeschichte rekonstruiert und von der Turmgesellschaft archiviert werden, die zugleich die Geschichte eines Inzestfalls ist. „Wo man am wenigsten Tinte und Feder sparen soll, das ist beim Aufzeichnen einzelner Umstände merkwürdiger Begebenheiten“ (ebd., 579), äußert der Abbé hierzu programmatisch.

An der Erziehungsgeschichte Mignons ist allerdings noch ein zweiter Aspekt auffällig. Ihr Material bilden nicht nur unbesonnen Äußerungen des Kindes und die Auskünfte eines Verwandten, also gerade jene Daten, für deren Erhebung Trapp und Wezel plädieren. Es werden dezidiert auch die Lieder Mignons herangezogen (vgl. Kittler, 1978, 39–40). Das anthropologische Wissen des Turms speist sich also nicht nur aus faktualen auto- und heterobiographischen Beobachtungen und Aufzeichnungen. Auch literarische Texte geraten, insofern sie die auf die Psyche eines „Autor-Individuum[s]“ (ebd., 107) verweisen, zum Mittel dieser Datensammlung. Diese wirkt zudem auf die Interpretation der betreffenden Texte zurück: Nachdem aus den „Gesängen und Bekenntnissen“ Mignons eine vorläufige Erziehungsgeschichte erstellt wurde, kann Wilhelm sich schließlich „manches Lied [...] dieses guten Kindes erklären“ (ebd., 522). Dass die von Trapp, Wezel und Moritz beschriebenen Beobachtungspraktiken in den *Lehrjahren* auch zu einem Mittel der Interpretation literarischer Texte werden, zeigt im Übrigen schon Wilhelms *Hamlet*-Lektüre im dritten Kapitel des vierten Buches. Dort sucht Wilhelm „jede Spur, die sich von dem Charakter Hamlets in früher Zeit vor dem Tode seines Vaters zeigte“, um sichtbar zu machen, „was unabhängig von dieser traurigen Begebenheit, unabhängig von den nachfolgenden schrecklichen Ereignissen dieser interessante Jüngling gewesen war“ (ebd., 217) – und zielt damit exakt auf jenen von Zufällen und Verstellung entblößten Menschen ab, an dem auch Erfahrungsseelenkunde und Pädagogik interessiert sind.

V.

Von einer Poetik der Überwachung kann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts demnach in einem Doppelsinn gesprochen werden: Zum einen lässt sich das anthropologische Wissen, das die Diskurse von Erfahrungsseelenkunde, Pädagogik und Polizeiwissenschaft durchquert, nicht von spezifischen Aufzeichnungs- und Archivierungspraktiken trennen – von Protokollen, die eine detaillierte und quantifizierte Sammlung von Beobachtungen erlauben; von Tabellen, die eine exakte Relationierung von Individuum und Kollektiv ermöglichen; und schließlich von Erziehungsgeschichten, die die erhobenen Daten in kausale und chronologische Sequenzen überführen und als mit *plot* und *story* versehene Fallgeschichten lesbar machen. Zum anderen wirkt die Literatur am dergestalt gewonnenen Wissen immer schon mit – und das nicht nur, weil der Roman an seinen Figuren jene von Stand, Sitten und Zufall entblößte Menschheit zeigt (oder zumindest zeigen soll), die auch Pädagogen und Erfahrungsseelenkundler fokussieren. Können literarische Texte einem Autor-Individuum zugerechnet werden, so geraten sie unter den Händen der entstehenden Humanwissenschaften zugleich zu Medien, die es erlauben, Daten über ihre Verfasser*innen zu generieren und diese wiederum für die Auslegung ihrer Texte produktiv zu machen. Die „neue Literaturwissenschaft“, die Wilhelm Meister nach Kittler (1978, 105) entwickelt, kommt als eine Disziplin der Menschenbeobachtung zur Welt. Im selben historischen Augenblick und im selben Schnittpunkt erfahrungsseelenkundlichen, pädagogischen, poetologischen und polizeilichen Wissens wird zudem eine Theorie der indirekten Steuerung von Individuen und Bevölkerungen geboren, die

deren Selbsterziehung bzw. -regierung betreibt und damit eine Kybernetik zweiter Ordnung *avant la lettre* hervorbringt, die in Goethes *Lehrjahre* ebenfalls auf ihren präzisen Begriff gebracht wird: Denn dort ist es mit der Figur des Felix ein Kind, das – fast 200 Jahre vor Luhmann (2017 [1991]) – als Medium der Erziehung Wilhelms durch den Turm fungiert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bentham, Jeremy (2003): *Das Panoptikum oder Das Kontrollhaus*. Übers. v. Andreas Leopold Hofbauer. Hg. v. Christian Welzbacher. Berlin: Matthes & Seitz (= Batterien NF 14).
- Blanckenburg, Friedrich von (1999): Versuch über den Roman. In: Steinecke, Hartmut / Wahrenburg, Fritz (Hg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam (= RUB 18025), S. 181–194.
- Goethe, Johann Wolfgang (2015): *Werke*. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 7: Romane und Novellen II. Wilhelm Meisters Lehrjahre. 16. Aufl. München: C.H. Beck.
- Jung-Stilling, Johann Heinrich (1788): *Lehrbuch der Staats-Policey-Wissenschaft*. Leipzig: Weidmann.
- Justi, Johann Heinrich Gottlob von (1759): *Grundsätze der Policey-Wissenschaft*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck.
- Kleist, Heinrich von (1990): Allerneuster Erziehungsplan. In: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 3: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte und Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 545–552.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (2016): Entwurff gewisser Staats-Tafeln. In: Schneider, Birgit / Ernst, Christoph / Wöping, Jan (Hg.): *Diagrammatik-Reader. Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 195–198.
- Morgenstern, Karl (1999): Ueber das Wesen des Bildungsromans. In: Steinecke, Hartmut / Wahrenburg, Fritz (Hg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universalbibliothek 18025), S. 302–305.
- Moritz, Karl Philipp (1997): Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde. In: Moritz, Karl Philipp: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Hg. v. Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 793–809.
- Rousseau, Jean-Jacques (2019): *Emile oder Über die Erziehung*. Übers. v. Eleonore Sckommodau und Martin Rang. Hg. u. komm. v. Tim Zumhof. Ditzingen: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek 19393).
- Schiller, Friedrich / Goethe, Johann Wolfgang (2009): *Der Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd.1: Text. Hg. u. komm. v. Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt. Stuttgart: Reclam.
- Trapp, Ernst Christian (1977): *Versuch einer Pädagogik*. Unveränderter Nachdruck der 1. Ausgabe Berlin 1780. Paderborn: Schöningh (= Schöninghs Sammlung Pädagogischer Schriften).
- Trapp, Ernst Christian (2008): *Versuch einer Pädagogik [Auszug]*. In: Pethes, Nicolas / Griesecke, Birgit / Krause, Marcus / Sabisch, Katja (Hg.): *Menschenversuche. Eine Anthologie. 1750-2000*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1850), S. 117–123.

Wezel, Johann Karl (2001): Über die Erziehungsgeschichten. In: Wezel, Johann Karl: Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe. Hg. v. Klaus Mager. Bd. 7: Versuch über die Kenntniß des Menschen. Rezensionen. Hg. v. Jutta Heinz. Schriften zur Pädagogik. Hg. v. Cathrin Blöss. Heidelberg: Mattes, S. 429–444.

Sekundärliteratur

Dotzler, Bernhard (1996): Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik. Berlin: Akademie Verlag.

Foucault, Michel (2019): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter. 21. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 184).

Foucault, Michel (2023): Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. 24. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 716).

Kittler, Friedrich (1978): Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Kaiser, Gerhard / Kittler, Friedrich A.: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 7–124.

Kittler, Friedrich (1988): Das Subjekt als Beamter. In: Frank, Manfred / Raulet, Gérard / van Reijen, Willem (Hg.): Die Frage nach dem Subjekt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1430), S. 401 – 420.

Luhmann, Niklas (1991): Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft. 4. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 170–192.

Luhmann, Niklas (2001): Die Paradoxie der Form. In: Luhmann, Niklas: Aufsätze und Reden. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18149), S. 243–261.

Luhmann, Niklas (2009): „Distinctions directrices“. Über Codierung von Semantiken und Systemen. In: Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 4. Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13–32.

Luhmann, Niklas (2017): Das Kind als Medium der Erziehung. In: Luhmann, Niklas: Schriften zur Pädagogik. Hg. v. Dieter Lenzen. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1697), S. 159–186.

Luhmann, Niklas (2021): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 18. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 666).

Pethes, Nicolas (2007a): „Und nun ihr Pädagogen – beobachtet, schreibt!“. Zur doppelten Funktion der Medien im Diskurs über Erziehung und Bildung im 18. Jahrhundert. In: Geulen, Eva / Pethes, Nicolas (Hg.): Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach (= Litterae 139), S. 49–67.

Pethes, Nicolas (2007b): Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein.

Schäffner, Wolfgang (1999): Nicht-Wissen um 1800. Buchführung und Statistik. In: Vogl, Joseph (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800. München: Fink, S. 123–144.

Vogl, Joseph (2000): Staatsbegehren. Zur Epoche der Polizey. In: DVjs 74, S. 600–626.

Vogl, Joseph (2011): Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. 4. Aufl. Zürich: diaphanes.

Vogl, Joseph (2019): Romantische Ökonomien. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 8), S. 482–497.

Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm

Der theatralische Effekt im Drama *Wilhelm Tell*

Lukas Eller

Abstract

Friedrich Schiller beschreibt sein Drama *Wilhelm Tell* in einem Brief als besonders effektiv auf der Theaterbühne. Anhand etablierter Konzepte wie der ‚Theatralität‘ von Rudolf Münz und den ‚Szenischen Vorgängen‘ von Andreas Kotte geht der Beitrag der Frage nach, wie Schiller zu dieser Einschätzung kam. Es zeigt sich, dass Schiller den Bühnenraum in seinem Text stärker strukturiert und mit metaphorisch aufgeladenen Bühnenelementen bestückt, die dem grundlegenden „Als-ob-Prinzip“ des Theaters nach Erika Fischer-Lichte ähneln. Zudem finden auch innerhalb der Diegese ‚Szenische Vorgänge‘ statt, oft in Form von Ritualen, deren theatrale Wirkung durch eine Präsentation auf der Bühne noch verstärkt wird. Darüber hinaus entfalten chorisch intonierte Passagen innerhalb der Rituale eine Wirkung, die Schiller bereits für seine „Schaubühne als moralische Anstalt“ imaginierte. Dennoch fällt auf, dass sich das Stück kaum auf den aktuellen Spielplänen wiederfindet. Die Abwesenheit kann allerdings mit einem hohen Personal- und Materialaufwand sowie einer stark regionalen Fixierung auf die Schweiz erklärt werden.

Keywords: Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, Theatralität

Empfohlene Zitierweise: Eller, Lukas (2025). Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Der theatralische Effekt im Drama *Wilhelm Tell*. UR: Das Journal, 5(1), S. 21-33. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250502>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Theater mit großem Effekt?

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung seines *Wilhelm Tell* am Weimarer Theaterhaus bemerkt Friedrich Schiller in einem Brief an seinen Freund Christian Gottfried Körner:

Der Tell hat auf dem Theater einen größern Effect als meine andern Stücke, und die Vorstellung hat mir große Freude gemacht. Ich fühle, daß ich nach und nach des theatralischen mächtig werde.
(Schiller, 1980, S. 383)

Wilhelm Tell ist vor seinem frühen Tod eines der letzten dramatischen Werke des Autors. Gleichwohl Schiller zu diesem Zeitpunkt bereits ein gefeierter und erfahrener Dramatiker war, scheint es erstaunlich, dass er ein solches Urteil erst relativ spät und ausgerechnet bei diesem Stück fällt. Werke wie *Die Räuber*, *Kabale und Liebe* oder das klassische Drama *Maria Stuart* liegen da schon Jahre, teils Jahrzehnte zurück und haben allesamt große Erfolge eingefahren. Was meint Schiller, wenn er dem Drama – im Unterschied zu seinen anderen – besondere Theatralität zuspricht? Auch Peter-André Alt erwähnt in seiner Schiller-Biografie das „vitale Theaterkalkül [...], das das Drama beherrscht“ (Alt, 2009, S. 566). Woran lässt sich dieses festmachen? Was macht *Wilhelm Tell* besonders wirksam auf der Theaterbühne?

Diesen Fragen soll im Zuge des vorliegenden Beitrags nachgegangen werden. Dabei wird zunächst der grundlegende Unterschied zwischen Drama und Theater entscheidend sein, der die Basis für eine anschließende Untersuchung des Textes bildet. Diese werden im Folgenden in zwei räumliche Abschnitte gegliedert: In einem ersten Abschnitt bleiben wir in den Grenzen des Bühnengeschehens und wenden den Blick auf die innerdiegetischen Objekte und Handlungen, welche die Bühnenhandlung strukturieren und prägen. Erst danach soll der Blick auf den gesamten Theatersaal ausgeweitet und auch die (stille) Kommunikation zwischen Bühne und Publikum in die Untersuchung mit einbezogen werden.

Drama um Theater

Das Drama, seit Goethes wirkmächtiger Einteilung eine der drei ‚Naturformen‘ der Dichtung, wird oft direkt mit dem Theater verknüpft. Dramen sind Theaterstücke und damit für eben dieses geschrieben. Allerdings ist die Rezeptionssituation klassischer Dramen gerade heute, aber auch teilweise schon in der Zeit der Veröffentlichung eine andere. Manfred Pfister weist in seinem Einführungswerk darauf hin, dass beispielsweise in Schulen „aus kultursoziologischen Gründen Dramen – zumindest nicht-triviale – häufiger lesend als im Theater rezipiert werden“ (Pfister, 2001, S. 34). Ein Drama ist zuerst einmal das, ein Text, wenn auch einer, den spezielle Eigenschaften auszeichnen, die ihn für eine theatrale Aufführungssituation brauchbarer machen als die eines Romans. Dieser muss vor einer Aufführung die Umwandlung in eine „Bühnenfassung“, eine „Dramatisierung“ durchlaufen, bevor er als Grundlage für einen Theaterabend genutzt werden kann. „Dramatische Texte unterscheiden sich [...] von episch-narrativen dadurch, daß sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, daß nirgends der Dichter selbst spricht“ (Pfister, 2001, S. 20). Diese Abwesenheit einer Erzählinstanz, welche die rohe Handlung durch ihre Augen schildert und

damit umformt, macht das Drama nutzbar als Textbuch und Ablaufplan eines Theaterabends. Es bleibt aber genau das: eine Möglichkeit. Ein Drama ist nicht unvollkommen ohne eine theatrale Aufführung. Und so kommen zahlreiche dramatische Texte ohne das Theater aus. Sie werden beispielsweise als Lesedramen in gedruckter Form veröffentlicht. Die Verbindung der beiden Medien liegt dennoch nahe.

Theater ist Handlung, allerdings nicht mehr auf Papier, sondern im Raum. „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist“ (Brook, 1983, S. 9). Peter Brook formuliert seine Theaterdefinition um diesen leeren Raum herum. Dabei ist wichtig zu beachten, dass es sich um einen physischen Raum handelt, in dem eine Entität eine Handlung vollführt und von einer anderen Entität dabei beobachtet wird.¹ Dieser Raum ist also zentral. Gehen wir nun weiter zur Handlung. In Brooks Definition stellt die Handlung eine Bewegung dar, ein Gehen durch den Raum. Jede Handlung, die beobachtet wird, könnte somit als Theaterhandlung verstanden werden. Da uns dies im Kontext dieses Textes jedoch nicht weiterbringt, wollen wir diese Vorstellung einer omnipräsenten „Theatererei“ durch zwei weitere Definitionen aufbrechen und differenzieren.

Zunächst sei an dieser Stelle Rudolf Münz und sein Konzept der „Theatralität“ (Münz, 1998, S. 70) genannt. Dieses versucht, das Verhältnis zwischen „strukturellen Typen von Theater“ (Münz, 1998, S. 69) einer Epoche zu beschreiben. Gegenüber stehen sich dabei das Theater als Inbegriff des Kunsttheaters, welches auf Bühnen in festgelegten Aufführungen stattfindet, und das in doppelte Anführungszeichen gesetzte „Theater“ welches für Schauprozesse, Rollenspielanleihen und Ähnliches im Alltag steht, man denke an dieser Stelle beispielsweise an die höfische Etikette des absolutistischen Hofstaates, aber auch die Rollen Kassierer*in und Kund*in an der Supermarktkasse. Ohne zu tief in diesen theoretischen Text einzusteigen, lässt sich eindeutig sagen, dass manche Handlungen mehr, beziehungsweise anders Theater sein können als andere.

Andreas Kotte, dessen theoretische Überlegungen dies weiterführen, nennt diese Handlungen auf der Theaterbühne „Szenische Vorgänge“ und schreibt ihnen zwei Eigenschaften zu: hervorgehoben und konsequenzvermindert (Kotte, 2005, S. 15). Gerade die Eigenschaft der Hervorhebung lässt sich hier weiter graduell unterscheiden. Redet eine Person nur lauter oder ist sie zusätzlich mit einem Mikrofon ausgestattet, steht auf einer Bühne, wird durch Plakate angekündigt und auf Videoleinwände überlebensgroß projiziert? Vorgänge – von den alltäglichen bis zu den szenischen – lassen sich in ein Spektrum einordnen, von wenig bis hoch theatral.

Kehren wir nun zurück zu Schiller. Die einleitend angeführten, theatertheoretischen Überlegungen sollen uns als Werkzeuge dienen, den Text auf seine Theatralität hin zu

¹ Das Prinzip des physischen Theaterraumes wird in der Gegenwart durch Inszenierungen in digitalen und virtuellen Räumen immer mehr infrage gestellt. Auch die physische Gleichzeitigkeit ist durch voraufgezeichnete Inszenierungen, die an der Grenze zu Filmen angesiedelt sind, keine Bedingung mehr für die Definition einer Theaterhandlung. Da dieser Beitrag jedoch Schillers intendierte Theaterpraxis zum Thema hat und der *Wilhelm-Tell*-Text auf Grundlage dieser untersucht werden soll, wird an dieser Stelle der aktuelle Diskurs aus der Theaterwissenschaft vernachlässigt.

untersuchen. Denn bereits der Lesetext des Dramas ist durch eine Handlungsorientierung und die Verwendung bestimmter Gegenstände stark auf eine Bühnensituation hin konzipiert. Besonders dem Nebentext wird in unserer Analyse dabei eine große Rolle zukommen.

Theatralität im Dramentext

„Im Vordergrund Bäume, in der Tiefe der Hut auf einer Stange“ (Schiller, 2014, S. 67). Dieser Hut auf der Stange tritt in *Wilhelm Tell* das erste Mal in der dritten Szene des dritten Aufzuges auf und sofort lässt sich ein Unterschied bemerken. Schiller strukturiert mit seinem einleitenden Nebentext den Raum. War es in *Maria Stuart* zu Beginn noch „Im Schloss zu Fotheringhay – Ein Zimmer“ (Schiller, 2015, S. 5), haben wir hier eine klare Vorstellung des vom Autor imaginierten Bühnenraumes. Schiller strukturiert seinen Raum sogar in die Tiefe hinein, macht ihn weit und hebt so die räumliche Dimension der Theaterbühne umso mehr hervor. Es ist eine Verschiebung der Aufmerksamkeit zu beobachten. Der einleitende Nebentext, der das Szenenbild in *Maria Stuart* beschreibt, ist austauschbar: Ein Zimmer. Weitere Informationen zur Topografie werden nicht geliefert. Der Fokus liegt auf den Figuren, ihren moralischen und philosophischen Positionen, dem Austausch ihres Gedankenguts.

In *Wilhelm Tell* hingegen entwirft Schiller tatsächliche Szenerien. Oft komponiert er sie bis in die Tiefe hinein, lässt „im Hintergrund [...] eine Veste bauen“ (Schiller, 2014, S. 18) oder „WALTHER und WILHELM in der Tiefe spielen“ (Schiller, 2014, S. 58). Hier ist es nun der Hut auf der Stange, der die Szenerie zentral strukturiert. Schon mit der ersten Figurenrede findet sich ein weiterer Unterschied, denn der Hut ist nicht bloß Szenerie, er bestimmt die Handlungen der Figuren in der Szene. „Wir passen auf umsonst. Es will sich niemand Heran begeben und dem Hut sein' Reverenz Erzeigen.“ (Schiller, 2014, S. 67) Klar wird, das Szenenbild ist nicht nur der Raum, in dem das Schauspiel vollzogen wird, es tritt als Akteur in das Bühnengeschehen ein. Dem Raum wird eine Regel auferlegt. Eine Verbeugung in Richtung des Hutes hat zu erfolgen. Für die Einhaltung dieser Handlung zu sorgen, sind die Wachen platziert. Als nun „TELL mit der Armbrust [...] den KNABEN an der Hand führend“ (Schiller, 2014, S. 68) auftritt und sie „an dem Hut vorbei gegen die vordere Szene“ gehen „ohne darauf zu achten“ (Schiller, 2014, S. 68), ist dies nicht nur eine Handlung des Gehens, sondern die Verweigerung der vorher etablierten Regel. Anders als ein beliebiges Zimmer in *Maria Stuart* ist die spezielle Struktur des Raumes hier unabdingbar für die entstehende Handlung. Der physische Raum des Theaters wird notwendig. Der Regelbruch, der durch die Handlung im Raum entsteht, stößt den weiteren Handlungsverlauf erst an. Anders gesagt, ohne den Hut auf der Stange hätte der Apfelschuss nicht stattgefunden.

Rücken wir als nächstes den Hut in den Fokus, dessen Besonderheit die Regel überhaupt legitimiert. Es handelt es sich eben nicht, wie noch im einleitenden Nebentext durch einen unbestimmten Artikel suggeriert, um einen beliebigen Hut, es ist der Hut des Landvogts: „Da hängt der Landvogt“ (Schiller, 2014, S. 68). Gerade diese Formulierung offenbart eine weitere Dimension, welche die Theatralität dieses Objektes ausmacht. Wichtig ist dabei eine weitere zentrale Theatereigenschaft: die Als-ob-Handlung (Fischer-Lichte/Roselt, 2001, S. 243).

Abgeleitet von der Bedingung der Konsequenzverminderung nach Kotte, ergibt sich, dass im Theater etwas für alles stehen kann. Es ist die Grundlage der Schauspielerei. Tritt Schauspieler A auf die Bühne, legt er sein wirkliches Ich ab und verkörpert von da an beispielsweise Wilhelm Tell. Ein Stuhl kann ein Berg sein oder ein Tier, der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Wer einen Theatersaal betritt, stimmt dieser Übereinkunft zu. Der Hut auf der Stange steht stellvertretend für seinen gesellschaftlich höher gestellten Träger und muss deshalb von den Vorbeigehenden mit Reverenz bedacht werden. Dass über die Funktion des Hutes in diesem Kontext eine Übereinkunft besteht, beweist ein Blick in die Geschichte. „Es handelt sich nicht [...] um einen schnöden Einfall des betreffenden Reichsvogts, sondern um ein Ritual mittelalterlicher Legalität“ (Frisch, 1971, S. 67).

[D]er auf einen Stab gepflanzte Hut oder Strohwisch [diente] dazu, die Anwesenheit des Königs symbolisch anzudeuten. Der Gebrauch, in dieser Weise oder durch Fahne, Kreuz oder Schwert den König, seinen Bann oder Frieden zu versinnbildlichen, dauerte das ganze Mittelalter hindurch fort und hat sich zum Teil bis zur Gegenwart erhalten [Anpassungen L. Eller] (Schröder, 1922, S. 511).

Schiller bringt mit dem Hut somit schon ein symbolisch aufgeladenes Objekt in das innerdiegetische Geschehen ein. Das Aufstellen des Geißlerhutes selbst ist bereits eine theatrale Handlung, die Szene funktioniert fast eins zu eins so, wie es später Peter Brook beschreibt. Eine Person oder eine Personengruppe, hier Tell und der Knabe, gehen durch den Raum und missachten dabei den Hut, verweigern also die Reverenz, was als Aktion gesehen werden kann. Diese Aktion wird von einer anderen Personengruppe, den beiden Wachen, beobachtet. Hier bricht jedoch die theatrale Illusion, da die ausgeführte Aktion Tells und seines Knaben eine starke Konsequenz nach sich zieht. Diese begrenzte Theatralität von Ritualen soll uns jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt beschäftigen.

Bleiben wir vorerst noch bei symbolischen Objekten. Innerhalb der Handlung erfährt der Hut auf der Stange eine Umdeutung.

Ob Schiller die antike Libertas-Tradition, nach der Ermordung des Tyrannen einen Filzhut als Freiheitszeichen auf einer Stange durch die Stadt zu tragen, kannte, sei dahingestellt, jedenfalls gibt er am Schluss seines Dramas diesem Symbol seine alte Bedeutung zurück. [...] Walter Fürst dekretiert seine neue Bedeutung, die tatsächlich seine viel ältere ist: „Der Tyrannei mußst' er zum Werkzeug dienen, / Er soll der Freiheit ewig Zeichen sein!“ (Ueding, 1992, S. 21; Schiller, 2014, S. 113)

Auch in dieser Szene findet der Hut Anwendung im Bühnengeschehen. „Mädchen bringen den Hut auf einer Stange getragen“ (Schiller, 2014, S. 113). Die symbolische Umdeutung des Objektes findet hier darüber hinaus eine Übersetzung in seine Verwendung. Der fixierte Hut auf der Stange, Symbol der Kaiserlichen Macht, ausgeübt durch seinen Vertreter, wird entwurzelt und mobil. Die Dorfgemeinschaft bemächtigt sich wortwörtlich des Symbols und reißt es aus seinem ursprünglichen Kontext. Durch die neue Verwendungsart ändert sich auch die historische Bezugsfläche: „Die Bedeutung des Hutes auf der Stange als Freiheitssymbol ist aus der Französischen Revolution allgemein bekannt“ (Walser, 1955, S. 131).

Noch bevor der Hut auf der Stange das Bühnengeschehen strukturiert, findet ein anderes Objekt auf dem Platz in Altdorf Eingang in die Handlung. „Auf einer Anhöhe im Hintergrund sieht man eine Veste bauen, welche schon so weit gediehen, dass sich die Form des Ganzen darstellt“

(Schiller, 2014, S. 18) Wie schon bei dem Hut, ist auch hier die Veste nicht bloße Kulisse, sondern bestimmt die Handlung der Szene. „Alles ist in Bewegung und Arbeit“ (Schiller, 2014, S. 18). Die Bevölkerung des Dorfes wird für die Errichtung der Burganlage herangezogen. Schiller lässt hier die Szenerie in doppelter Weise sprechen. Einerseits ist da die Handlung selbst. Die Zwangsarbeit, die die Bevölkerung an der militärisch konnotierten Burganlage zu verrichten hat, verdeutlicht das Unterdrückungsverhältnis, in dem die Schweizer Bevölkerung steht. Gleichzeitig spricht die sich noch im Bau befindliche Veste Bände und eröffnet die Möglichkeit einer Gegenwehr. Die Herrschaft des Kaisers über das Volk der Schweizer ist eben nicht vollständig befestigt.

So eröffnet sich im finalen Aufzug die Möglichkeit, eine Revolution symbolisch auf die Bühne zu bringen, ohne sie tatsächlich zeigen zu müssen. Einen gewalttätigen Aufstand im Stile der bereits genannten Französischen Revolution zu inszenieren, ist nicht nötig, da das symbolische Objekt der Unterdrückung bereits etabliert wurde. Schiller bedient sich hier abermals der einfachsten, aber wirksamsten theatralischen Mittel. Zu Beginn der ersten Szene des fünften Aufzuges befindet sich noch „[i]m Hintergrund die Veste Zwing Uri mit dem noch stehenden Baugerüste“ (Schiller, 2014, S. 110). Doch als die Nachricht über die verjagten Feinde die ansässige Bevölkerung erreicht, entledigen sie sich auch symbolisch deren Herrschaft. „Sie stürzen sich von allen Seiten auf den Bau“ (Schiller, 2014, S. 111). „Man hört die Balken des Gerüstes stürzen“ (Schiller, 2014, S. 112). Sie „eilen mit Trümmern des Gerüstes über die Szene“ (Schiller, 2014, S. 113). Begleitet wird das Bühnengeschehen mit Freiheitsrufen.

Die hohe bildliche Aussagekraft der Szene wird bis in die jüngere Geschichte symbolisch genutzt. Ferdinand Piedmont geht auf zwei besonders einflussreiche Inszenierungen von *Wilhelm Tell* aus dem Jahr des Mauerfalls 1989 ein und zieht eine Verbindung des gewaltlosen Revolutionsgeschehens in der deutschen Wiedervereinigung zur Handlung des Stückes.

Es entbehrt jedenfalls nicht des Charakters einer historischen Merkwürdigkeit, daß der unblutigen deutschen Revolution vom November 1989 im März desselben Jahres die Premieren von zwei bedeutenden, mehr oder weniger politisch orientierten Tell-Inszenierungen vorausgingen. (Piedmont, 1995, S. 214)

Ein besonderes Indiz bilden für ihn dabei die Streichungen, die besonders Teile des fünften Aufzuges betrafen und somit den Inszenierungen einen größeren Fokus auf den Schweizer Befreiungskampf verliehen (Piedmont, 1995, S. 214/215). Den Berichten zufolge sei die Bühnenhandlung von einer sich steigernden Stimmung des Publikums begleitet worden, die final in einer Sprengung der Veste ihren Höhepunkt in Jubelrufen gefunden habe (Piedmont, 1995, S. 218). Vor dem Hintergrund der politisch herrschenden Lage ist dies mehr als glaubwürdig.

Und fast möchte man im unblutigen Verlauf der Ereignisse vom November 1989 und in der volksfestartigen Öffnung und Überwindung der Berliner Mauer, wie überhaupt im spezifischen Geist dieser gewaltlosen Volkserhebung eine Realisierung dessen sehen, was Schiller im "Tell" symbolhaft darstellt und als Naturrecht für jedes unterdrückte Volk einfordert. (Piedmont, 1995, S. 219)

Auch Piedmont betont am Ende seiner Ausführungen erneut die Symbolhaftigkeit der Handlungen in Schillers *Wilhelm-Tell*-Text. Indem Schiller Objekte wie den Hut oder die Veste in seinem Bühnenbild integriert, die im Grunde wie „Als-ob-Objekte“ Konzepte auf der Metaebene bildlich kodieren, nutzt er die besonderen bildgebenden Eigenschaften der Theaterbühne gegenüber den schriftlichen des Dramentextes, um diesen theatralischer zu machen. Dass diese spezielle Bildlichkeit mit ihrer hohen Symbolkraft Anwendung auf den Theaterbühnen findet, beweisen wegweisende Inszenierungen bis in die jüngere Geschichte. Doch neben den symbolhaften Objekten der Handlung finden sich auch theatrale Rituale im Bühnengeschehen.

In Schillers Theaterpraxis spielen Ritualinszenierungen schon deshalb eine große Rolle, weil sie dramaturgisch wichtige Momente der Handlung [...] akzentuieren können. Sie sind keineswegs an Erzählerfiguren auf der Bühne gebunden, sondern erscheinen in der Regel als Handlungen auf der Bühne. (Niefanger, 2020, S. 45)

Auch in *Wilhelm Tell* findet ein solches Ritual Eingang in das Bühnengeschehen. In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs wird das Publikum Zeuge des Rütli-Schwurs, einem zentralen Ritual im Gründungsmythos der Schweiz. Barbara Stollberg-Rilinger definiert in ihrem Einführungswerk ein Ritual als eine Handlung, „die durch Standardisierung der äußeren Form, Wiederholung, Aufführungscharakter, Performativität und Symbolizität gekennzeichnet ist“ (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 9). Besonders das Stichwort „Aufführungscharakter“ scheint für die Argumentation entscheidend.

Rituale [sind] als solche zeitlich, räumlich und sozial gekennzeichnet; das heißt, sie werden aus dem alltäglichen Handlungsfluss auf verschiedene Weise herausgehoben, symbolisch eingerahmt und zu bestimmten Anlässen demonstrativ aufgeführt. (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 10)

Dieses „Herausgehobensein“, oder auch „Hervorgehobensein“, stellt die Nähe des Rituals zu einem Szenischen Vorgang, wie ihn Andreas Kotte beschreibt, heraus. Während dieser jedoch konsequenzvermindert bleibt, sind Rituale auf eine andere Weise performativ. „Sie sind wirkmächtig in dem Sinne, dass sie das, was sie darstellen, zugleich herstellen“ (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 11/12).² Der Rütli-Schwur, der die Einheit des Schweizer Volkes beschwört, schafft diese durch seine Ausführung erst selbst. Der Bund der drei Stämme zu einer Volksgemeinschaft entsteht erst durch das Ritual.

Dramaturgisch muss Schiller hier die Schwierigkeit umgehen, dass die Handlung der Szene im Vergleich zur Apfelschuss-Szene oder der Ermordung des Landvogts eher undramatisch daherkommt. Aus diesem Grund legt er das Ritual des Rütli-Schwurs besonders theatral an. Das beginnt bereits bei der Platzierung der Charaktere.

Es wurde schon zuvor herausgearbeitet, dass das Bühnenbild in *Wilhelm Tell* von Schiller stark strukturiert und für das Bühnengeschehen nutzbar gemacht wird. Diese Strukturierung beschränkt sich allerdings nicht allein auf die sich im Bühnenbild befindenden Objekte. Auch die Position der auftretenden Figuren zueinander werden von Schiller stärker vorgegeben.

² Unter diesem Gesichtspunkt muss eine Missachtung der Darstellung, wie sie schon im Falle des Hutes auf der Stange Thema war, eine Konsequenz nach sich ziehen, da die Herstellung des Herrschaftsverhältnisses sonst scheitert. Der hervorgehobene Charakter des Rituals bleibt aber hier durch die räumlich erhobene Platzierung des Hutes bestehen.

Gerade in der Schwurszene ist die geometrische Figur des Kreises handlungsprägend. „Wohlan, so sei der Ring sogleich gebildet. [...] (...der Ring bildet sich um ihn [hier Reding] her,...)[...] STAUFFACHER (tritt in den Ring)“ [Anmerkung L. Eller] (Schiller, 2014, S. 46/47). Der Ring gilt hierbei als älteste mit theatralen Handlungen verknüpfte Versammlungsform.

Als örtlicher Ausgangspunkt für szenische Vorgänge, die als Theater bezeichnet werden können, gilt der Tanzplatz. Schon in Frühstadien menschlicher Entwicklung bietet das Modell Tanzkreis den schnellen und einfachen Wechsel von Hervorhebung und Nivellierung, den Austausch von ‚vor den Augen aller‘ in der Mitte Tanzenden und jenen, die mittanzten und zur Mitte schauen. (Kotte, 2005, S. 67)

Selbstverständlich verläuft in dieser Situation die fluide Grenze nicht zwischen Vor- und Mittanzenden, sondern zwischen Vor- und Nachsagenden. Ähnliche Formen von mehr oder weniger theatralen Performances finden sich noch heute in Marokko. Die Al-Halqas, ringförmige Menschengruppen, die eine*n Performer*in umschließen, welche vielfältige Performances auf einem Spektrum von sakral bis profan aufführen, erfüllen bis zum heutigen Tage eine identitätsstiftende Funktion in der marokkanischen Kultur (Amine, 2001, S. 57). Im Falle von *Wilhelm Tell* markiert der Rütli-Schwur nicht weniger als die Geburtsstunde der Schweiz. Auch hier bildet sich ein Kreis um eine zentral performende Person. Diese Rolle kommt Stauffacher zu, der das Ritual leitet (Schiller, 2014, S. 47).

Der Rütli Schwur erhält seinen Namen von dem Ort, an dem er geleistet wurde. Schiller beschreibt die Bergwiese oberhalb des Urnersees als „von hohen Felsen und Wald umgeben“ (Schiller, 2014, S. 40). Die spätere Eingeschlossenheit durch den Menschenring zeigt sich so bereits in der Topografie der Szene. Die Wiese ist sozusagen natürlich hervorgehoben, einer Bühne nicht unähnlich. Diese natürliche Hervorhebung wird durch den gebildeten Ring zusätzlich verstärkt. Die Person in der Mitte, der alle Außenstehenden zugewandt sind, ist somit durch die räumliche Struktur doppelt hervorgehoben und alleinige Trägerin der Aufmerksamkeit. Es ist wichtig zu erwähnen, dass auch dieses Ritual nicht ohne symbolische Objekte auskommt. Dirk Niefanger betont hingegen sogar die Unterschiede in der Symbolik.

Dem leblosen Hut auf der Stange stehen die Schwerter in den Händen der Schweizer – Symbole der Kampfkraft, Tat und Gerechtigkeit – entgegen. Der Hut auf der Stange bleibt starr, die Schwerter aber werden im Ritual ‚bedeutsam‘ bewegt: Die Eidgenossen pflanzen, im Kreis stehend, die Schwerter vor sich auf, teilen Machtansprüche, wählen ein Oberhaupt und schwören Einigkeit. (Niefanger, 2020, S. 49)

Wie der Hut erst bewegt in den Händen der Schweizer eine Umdeutung erfährt, sind die mobilen Schwerter der Eidgenossen hier mit ‚Freiheit‘ und ‚Einigkeit‘ verknüpft. Diese Einigkeit zeigt sich darüber hinaus im gemeinsamen Rezitieren des vorgesagten Schwurs.

– Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,

In keiner Not uns trennen und Gefahr.

(Alle sprechen es nach mit erhobenen drei Fingern.)

– Wir wollen frei sein wie die Väter waren,

Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben.

(*Wie oben.*)

– Wir wollen trauen auf den höchsten Gott

Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen

(*Wie oben. Die Landleute umarmen einander.*) (Schiller, 2014, S. 57)

Dieses gemeinsame Sprechen kann zunächst nur als gemeinschaftsstiftend wahrgenommen werden (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 12). Allerdings ergibt sich durch die gemeinsame Intonation des Schwurs auch ein homogener Chor aus Schweizer Stimmen, der aus theatergeschichtlicher Sicht in einen Kontext gesetzt werden kann, zumal sich Schiller selbst mit der Funktion des Chors in der Tragödie theoretisch beschäftigt hat. Seine Überlegungen sind eng mit denen über die allgemeine Funktion von Theater innerhalb einer Gesellschaft verbunden. „Der Pallast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Stadt in das Innere der Häuser zurückgezogen [...] die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt“ (Schiller, 2009, S. 128). Er beklagt das Fehlen einer überindividuellen Moral, geleistet ehemals durch Monarch*innen, Gottheiten und Gerichte, die sich nun in den Privaträumen der Menschen befinden, die sich zu Individualisten entwickeln. Es sei die Aufgabe des Dichters, diese Paläste wieder zu öffnen und auch die Gerichte und die Götter wieder zu etablieren (Vgl. Schiller, 2009, S. 128). Wie so oft sieht Schiller die Lösung in der Kunst, genauer: im Theater. Der Schlüssel dafür sei eben jener Chor, der selbst kein Individuum, sondern ein Kollektiv darstelle, „eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert“ (Schiller, 2009, S. 129). Ob seine Äußerungen auf die kurzen chorischen Abschnitte in der Schwurszene anwendbar sind, kann nur vermutet werden. Dass ein größerer theatralischer Effekt der Textpassage durch das gemeinsame Rezitieren mehrerer Schauspielender als durch ein Sprechen allein hervorgerufen wird, davon ist allerdings auszugehen.

Die Schwurszene zeigt abermals, dass Schiller die Dramenhandlung in *Wilhelm Tell* bereits sehr bühnenwirksam gestaltet. Anders als bei den symbolhaften Objekten des Bühnenbildes geschieht dies hier durch die Positionierung und die Handlung der Charaktere untereinander. Die Positionierung ist nicht willkürlich, mit dem Kreis wurde eine speziell theatrale Raumaufteilung, die ein hervorgehobenes Zentrum schafft, gewählt. Das Ritual, die genutzten Requisiten und die chorische Rezitation des Schwures tragen darüber hinaus zusätzlich zur Theatralität der Szene bei. Abschließend wollen wir den Blick noch auf das im Theatersaal anwesende Publikum ausdehnen und gehen der Frage nach, ob Schiller mit *Wilhelm Tell* seine Schaubühne als moralische Anstalt perfektioniert hat.

Die Tell-Bühne als moralische Anstalt

Schiller ist nicht nur als Theaterautor, sondern auch als Theatertheoretiker bekannt. Die Frage, welche Rolle der Kunst in der Gesellschaft seiner Zeit zukommen kann und soll, zieht sich

durch seine theoretische Arbeit. Der Skepsis vor der moralischen Indoktrination durch Religionen und Sekten steht ein unerschütterlicher Glaube in die aufklärerischen Möglichkeiten durch die Schaubühne gegenüber (Vgl. Schiller, 2009, S. 17/18). Dabei imaginiert Schiller nicht etwa eine Schule des kritischen Denkens, er liefert eher Ideen für eine staatlich kontrollierte Erziehungsanstalt: „Nicht weniger ließen sich – verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats – von der Schaubühne aus, die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen“ (Schiller, 2009, S. 18). Auch wenn dieser Text lange vor *Wilhelm Tell* entstanden ist und stark unter dem Einfluss der aufklärerischen Ideen steht, lässt er sich dennoch gewinnbringend in diesem Kontext anwenden. *Wilhelm Tell* als Schillers Stück mit dem größten Effekt auf dem Theater könnte diese früh erdachte Erziehungsanstalt wahr werden lassen. Die gezeigte Handlung beschwört das Nationalbewusstsein, den nationalen Zusammenhalt. Allerdings lässt sich die Gesamtaussage des Dramas nicht als eine generelle Zusage an die Beherrschung durch eine Obrigkeit beschreiben.

Möglicherweise zeigt sich sogar eine generelle Skepsis gegenüber historisch-politischen Ritualen. Ihre Instrumentalisierbarkeit wird zumindest angedeutet, verweist das Drama doch mehrfach exemplarisch auf die Inszeniertheit politisch-historischer Legitimationsakte. (Niefanger, 2020, S. 54)

Das Grüßen des Hutes auf der Stange als Ritual der Herrschaftsbestätigung wird im Bühnengeschehen ausdrücklich kritisch hinterfragt. Es erscheint eher als ein Element der Unterdrückung, der machtgerigen Willkür, welche die ersten Szenen des Dramas bestimmt. Der Schwurszene hingegen fehlt eine derart entlarvende Außensicht. Natürlich birgt die doppelte Perspektive des Publikums, gleichzeitig Teil des Rituals, aber auch in einer beobachtenden Position zu sein, immer die Möglichkeit einer Art der Verfremdung. Anders als in modernen Dramentexten, beispielsweise in Brechts dramatischen Werken, fehlt der Schwurszene jedoch eine durch den Autor intendierte ironische Brechung des Bühnengeschehens durch einen verfremdenden Darstellungsmodus. Zwar hat auch Goethe, an dessen Weimarer Nationaltheater *Wilhelm Tell* zur Uraufführung kam, wie später Brecht, Regeln für seine Schauspielenden formuliert, diese weisen jedoch vielmehr in die andere Richtung. Anstatt durch ein Austreten aus der Rollenfigur die Handlungen derselben zu hinterfragen, oder vielmehr erst die Möglichkeit dafür zu liefern, gehen Goethes Regeln so weit, den Illusionscharakter der Bühnenhandlung auf die Proben auszuweiten. „Auch in der Probe soll der Schauspieler ‚keine Bewegung machen, die nicht zur Rolle passt‘“ (Kotte, 2013, S. 358). Ein Hinterfragen der Handlungen in der Schwurszene auf ihre Inszeniertheit wird somit nicht begünstigt. Die Einschätzung Schillers den „größern Effect“ der Aufführung betreffend legt eher nahe, dass der Chor seine gemeinschaftsstiftende Eigenschaft auf den Publikumsraum ausweiten konnte und die Anwesenden, ganz im Sinne der Einfühlung in die Bühnenhandlung, das Ritual als Teilnehmende des Kreises verstehen konnten. Somit erreicht Schiller, indem er *Wilhelm Tell* tatsächlich für die Bühne und nicht nur als Drama dichtet, den schon 1784 imaginierten Effekt seiner Schaubühne (Vgl. Schiller, 2009, S. 18).

Theater mit großem Effekt!

Auch wenn *Wilhelm Tell* erst als eines seiner letzten dramatischen Werke entsteht, so lässt sich nicht absprechen, dass es sich von den vorangegangenen unterscheidet. Der Unterschied liegt in einer höheren Theatralität. Schiller macht sich die Eigenschaften, die das Theater als bildlich darstellendes Medium vom rohen Damentext unterscheidet, zunutze und denkt die Bühne in seinem Schreibprozess mit. Dies geschieht einerseits durch eine genaue Strukturierung und bessere Nutzung des Bühnenbildes. Austauschbare Räume weichen sprechenden Bildern, die nicht nur als Hintergrund für das Schauspiel dienen, sondern die Handlung voranbringen. Andererseits finden schon innerhalb der Diegese theatrale Vorgänge statt, die das Bühnenpersonal in Agierende und Beobachtende teilen. Das Bühnengeschehen hat so schon ein theatrales Moment inhärent. Der auf Einfühlung abzielende Schauspielstil, den Goethe den Schauspieler*innen seines Theaters vorgab, legt die Vermutung nahe, dass sich dieses theatrale Moment nahtlos auf das anwesende Publikum ausweiten konnte. *Wilhelm Tell* kommt der von Schiller theoretisierten „gut stehenden Schaubühne“ somit von seinen klassischen Dramen am nächsten.

Es bleibt abschließend die Frage, weshalb Schillers *Wilhelm Tell* trotz seiner hohen Theatralik so wenig Verwendung auf unseren heutigen Bühnen findet. In der Liste der 20 meistgespielten Stücke in Deutschland aus der Spielzeit 2005/2006 finden sich drei Eintragungen des Dramatikers: *Kabale und Liebe* (29 Inszenierungen/541 Aufführungen/Platz 1), *Die Räuber* (23 Insz./337 Auff./Platz 5) und *Don Carlos* (13 Insz./190 Auff./Platz 15) (Vgl. Kohse, 2007). Nur William Shakespeare ist einmal mehr zu finden. Es lässt sich also beobachten, dass auch Schillers frühe Werke auf dem Theater weiterhin große Erfolge feiern, und dass umgekehrt *Wilhelm Tell*, dem Schiller ja einen besonderen Bühneneffekt zuspricht, ein eher vernachlässigtes Stück aus dem Repertoire des Dramatikers darstellt. Die Gründe dafür können nur vermutet werden.

Zum einen ist die Handlung des Dramas in einem hohen Maße lokal gebunden. Die Schweizer Landschaft findet auch über das Bühnenbild hinaus viel Lob und Huldigung in den Sprechtexten der Figuren. Oft ist dies, im Gegensatz zu den strukturierten Szenerien, nicht dramaturgisch bedingt. Vielmehr gleichen manche Sprechpassagen Texten aus Reiseführern und tragen fast einen werbenden Klang (Vgl. Schiller, 2014, S. 68/69). So eignet sich das Stück besser in einem Schweizer Kontext. In der Gemeinde Interlaken des Kantons Bern finden beispielsweise regelmäßig die Tellspiele unter freiem Himmel statt (Vgl. Tellspiele Interlaken, 2024). Ein anderer Grund liegt möglicherweise in dem großen Figurenpersonal und der häufig wechselnden Szenerie. Die ausführlich umschriebene Landschaft, die selten in einer zweiten Szene deckungsgleich wieder auftaucht, stellt, gerade weil sie auch in der Figurenrede zum Thema wird, vor allem kleine Theater vor Herausforderungen. Auch wenn, wie bereits etabliert, im Theater etwas für alles stehen kann, eine große und detailgetreue Staffage in modernen Inszenierungen also nicht vonnöten ist, kommt einem durchdachten Bühnenbild trotzdem eine gewichtigere Rolle zu, als es in anderen Dramen verlangt wird. Schillers detaillierte Schilderungen der Szenerie müssen, wenn auch nicht naturgetreu, dennoch beachtet und

verarbeitet werden. Das aus über 40 Figuren bestehende Bühnenpersonal (Schiller, 2014, S. 3/4), welches als Chor mit für die besondere Theatralität des Dramas verantwortlich ist, stellt darüber hinaus eine zusätzliche Hürde dar. Eine Inszenierung unter freiem Himmel, dazu vor einer ähnlichen Kulisse wie der von Schiller beschriebenen, erfreut sich wohl gerade deshalb andauernder Beliebtheit.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Schiller, Friedrich, *Wilhelm Tell*, Stuttgart: Reclam 2014.

Sekundärliteratur

Alt, Peter-André, *Schiller – Eine Biographie Band 2. 1791 – 1805*, München: C. H. Beck 2009.

Amine, Khalid, „Crossing Borders. Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building“, in: *The Drama Review* 45/2, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 55-69.

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander⁹ 1983 (Orig.: *The Empty Space*, London: MacGibbon & Kee Ltd 1968), S. 9.

Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens, „Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana* 10/1, Berlin: Akademie 2001, S. 237-253.

Frisch, Max, *Wilhelm Tell für die Schule*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.

Kohse, Petra, „Fakten, Fakten, Fakten. Liste der meistgespielten Stücke in Deutschland“, *nachtkritik.de*, 07.11.2007, <https://shorturl.at/blELV>, letzter Zugriff: 19.02.2024.

Kotte, Andreas, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau² 2005.

Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

Niefanger, Dirk, „Rituale in Schillers ‚Don Karlos‘ und ‚Wilhelm Tell‘“, in: *Schillers Theaterpraxis*, hg. v. Peter-André Alt/Stefanie Hundehage, Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 39-54.

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink¹¹ 2001.

Piedmont, Ferdinand, „‚Reißt die Mauern ein!‘ Schillers ‚Wilhelm Tell‘ auf der Bühne im Jahr der ‚deutschen Revolution‘ 1989“, in: *German Studies Review* 18/2, Baltimore: German Studies Association 1995, S. 213-221.

Schiller, Friedrich, *Maria Stuart*, Stuttgart: Reclam 2015.

Schiller, Friedrich, „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 2009, S. 122-132.

Schiller, Friedrich, „Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, in: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 2009, S. 5-21.

Schiller, Friedrich, „Wilhelm Tell [Apparat]“, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Zehnter Band: Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste, hg. v. Siegfried Seidel, Weimar: Böhlau 1980, S. 365-528.

Schröder, Richard, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte, Berlin/Leipzig: De Gruyter⁶ 1922.

Stollberg-Rilinger, Barbara, Rituale, Frankfurt/New York: Campus 2013.

Ueding, Gert, Interpretation. Friedrich Schiller: Wilhelm Tell, Stuttgart: Reclam 1992.

Walser, Gerold, „Zur Bedeutung des Geßlerhutes“, in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 13, Bern: Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz 1955, S. 130-135.

Vincenz Sebacks (1805-1890) außergewöhnliche Büchersammlung¹

Eine niederösterreichische Privatbibliothek als Quelle der Literaturrezeption im 19. Jahrhundert

Stephanie Zima

Abstract

Die Stiftsbibliothek Klosterneuburg beherbergt mit der ihr nachgelassenen Privatbibliothek des Chorherren und Theologieprofessor Vincenz Seback (1805-1890) den Wurzbach zufolge vermutlich vollständigsten und bestsortiertesten zeitgenössischen Bestand deutschsprachiger Literatur des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen einer Masterarbeit und einem darauf aufbauenden Dissertationsprojekt wurde bzw. wird diese Sammlung nun erstmals mithilfe interdisziplinärer Methoden beforscht. Ziel ist es, ausgehend von diesem einzigartigen Buchbestand, neue Erkenntnisse über die belletristische, (nieder-)österreichische Literaturlandschaft des 19. Jahrhunderts zu erlangen.

Keywords: Privatbibliothek, Sammlungsgeschichte, Stift Klosterneuburg, österreichische Literaturgeschichte, „Frauenliteratur“

¹ Anm.: Dieser Artikel basiert auf folgenden Arbeiten: Stephanie Zima: (Chor-)herrliches Frauenzimmer. Untersuchung der österreichischen Schriftstellerinnen und ihrer Werke in der Sammlung Vincenz Seback der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. Univ. Wien: Masterarbeit 2023; Stephanie Zima: Vincenz Sebacks (chor-)herrliches Frauen-Zimmer. Über eine außergewöhnliche Gelehrtenbibliothek in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg, in: ÖGL 3/2023, S. 139-144 sowie Stephanie Zima: MiszELLA – Ada Christens verlorener Roman Ella (1869) in der Sammlung Vincenz Seback, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 25 (2023). [in Druckvorbereitung] und entwickelt Ergebnisse daraus weiter.

Empfohlene Zitierweise: Zima, Stephanie (2025). Vincenz Sebacks (1805-1890) außergewöhnliche Büchersammlung. Eine niederösterreichische Privatbibliothek als Quelle zur Literaturrezeption im 19. Jahrhundert. UR: Das Journal, 5(1), S. 34-49. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250503>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Forschungsstand und Methodik

Als der Augustiner-Chorherr und renommierte Professor für Kirchenrecht Vincenz Seback 1890 im hohen Alter von fünfundachtzig Jahren im Wiener Stiftshof verstarb, hinterließ er einen bemerkenswerten Nachlass von rund 11.000 Büchern und eine Kupferstichsammlung bedeutender Köpfe seiner Zeit, die etwa 13.000 Blätter umfasst. Sebacks literarisches Erbe wurde in seine geistliche Heimat, das im Nordwesten Wiens gelegene Stift Klosterneuburg, gebracht, wo es Aufnahme in der Stiftsbibliothek fand. (Vgl. Zima, 2023a, S. 3)

Zeitgenossen beschrieben Sebacks Privatbibliothek als „[...] vielleicht die grösste Sammlung dieser Art [...]“ (Wappler, 1871, S. 8), „[...] die in solcher Vollständigkeit kaum gefunden werden dürfte [...]“ (Wurzbach, 1877, S. 242). Dennoch geriet sie nach dem Tod ihres Sammlers in Vergessenheit. In den vergangenen Jahren wurde sie im Rahmen meiner Masterarbeit teilweise erstmals beforscht. Unter dem Titel „(Chor-)herrliches Frauen-Zimmer“ und betreut von Johann Sonnleitner untersuchte ich die Werke österreichischer Schriftstellerinnen aus der in die Signaturengruppe E23 (deutschsprachige Literatur) der Stiftsbibliothek Klosterneuburg eingegangenen Büchersammlung von Seback. Die größte Herausforderung bei der Betrachtung von Sebacks Büchern ist, dass kein eigener Katalog, in dem der Chorherr seine Titel verzeichnet hätte, existiert. Sie wurden nach seinem Tod – dem Hausbrauch der Stiftsbibliothek folgend – ohne den Zusammenhang ihrer Provenienz zu berücksichtigen in die stiftlichen Bestände integriert. Der historische Teil der Stiftsbibliothek Klosterneuburg erstreckt sich über sieben Zimmer und den repräsentativen Kuppelsaal; die Bestände sind thematisch und – innerhalb dieser Kategorien – alphabetisch nach Autor*innen geordnet. Da Sebacks Leseinteressen sich nicht auf einen Fachbereich beschränkten, obgleich Wurzbach neben einem deutschsprachig belletristischen auf einen theologischen und historischen Sammelschwerpunkt verweist (Vgl. Wurzbach, 1877, S. 242), sind seine Bücher in allen Kategorien vertreten und über die Räumlichkeiten der Stiftsbibliothek verstreut.

Obschon Seback seine Bücher nicht in einem Katalog oder anderweitig verzeichnete, brachte er in jedem sein Exlibris an. Zumeist findet sich in der linken oberen Ecke des Vorderdeckelspiegels ein schwarz umrandeter, rechteckiger Aufkleber mit dem Vermerk „**Ex Bibliotheca D^{ris} Vincentii Seback**“ (*Abbildung 1*), der eine eindeutige Zuordnung zu Sebacks Büchersammlung ermöglicht. Sebacks Bucheignerzeichen variiert; zwei weitere Versionen des Exlibris wurden bei der auf die Signaturengruppe E23 beschränkten Untersuchung der Bestände im Zuge der Masterarbeit gefunden. Beide Varianten sind oval und blau-gold-farben. Sie tragen den Schriftzug „Dr. Vincenz Seback“ bzw. „D^r Vincenz Seback / k.k. Professor / Wien.“ (Vgl. Zima, 2023a, S. 41f) Eine vollständige Identifizierung aller 11.049 Titel aus der Privatbibliothek (Vgl. Hübl, 1909, S. 8), basierend auf der Exlibris-Kennzeichnung, steht noch aus.

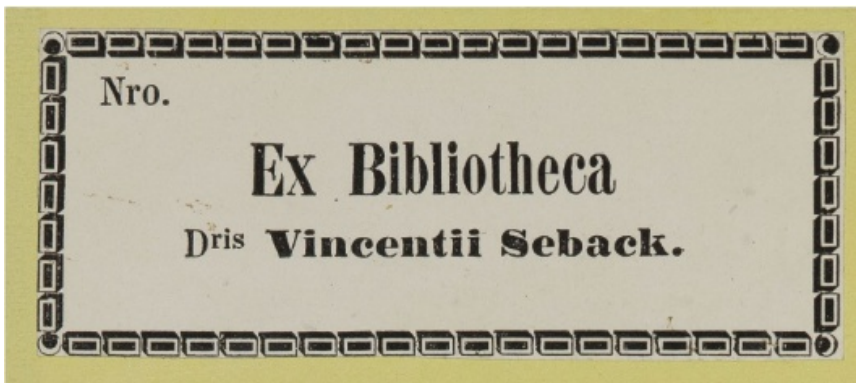


Abbildung 1: Exlibris von Vincenz Seback

Die Masterarbeit war bereits als Vorarbeit für ein Dissertationsprojekt konzipiert und ermöglichte einen Überblick über die Sammlung. Um sich Sebacks über beinahe alle Räume der Stiftsbibliothek verstreutem Bücherbestand anzunähern und diesen erstmalig zu sichten, wurde die Untersuchung auf die darin enthaltenen belletristischen Werke österreichischer, deutschsprachiger Schriftstellerinnen, die in die Signaturengruppe E23 Eingang gefunden haben, beschränkt. „Österreichisch“ ist dabei auf die zeitgenössisch zur Habsburger Monarchie gehörenden Gebiete bezogen. Die Signaturengruppe ist auf die deutschsprachige Literatur limitiert; anderssprachige Literaturen finden sich in weiteren Abteilungen der Stiftsbibliothek und wurden daher für diese Masterarbeit nicht berücksichtigt. Das anhand der Kriterien „weiblicher Verfasser“, „Aufenthalt von min. einem Monat auf dem zeitgenössisch zu Österreich gehörenden Territorium“ und „Aufweisen von Sebacks Exlibris-Aufkleber“ erstellte Corpus umfasst 67 Signaturen. Dahinter stehen die Werke von 29 Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts (*Abbildung 2*).

Die Einschränkung auf österreichische Autorinnen wurde gewählt, um die Anzahl der zu untersuchenden Bücher auf ein im Zuge einer Masterarbeit bewältigbares Ausmaß zu beschränken. Neben der Kategorie der Sprache und Nationalität standen Genre, literarische Strömung oder Glaubensbekenntnis der Frauen zur Auswahl für eine mögliche Begrenzung. Dass die Entscheidung letztlich zugunsten des Kriteriums der staatlichen Zugehörigkeit der Verfasserinnen ausfiel, ist dem Umstand geschuldet, dass der recht fehlerhaft in eine Exceltabelle übertragene handschriftliche Bibliothekskatalog aus dem 19. Jahrhundert die Grundlage für die Erschließung des Bestands von E23 darstellt und nicht genügend Informationen für eine andere Kategorisierung der Bücher vorhanden waren. (Der digitale Katalog der Stiftsbibliothek ist in Arbeit; die Ergebnisse der Masterarbeit und des Dissertationsvorhabens werden im Zuge der Provenienzforschung hineingefügt.) Um die Schriftstellerinnen zu ermitteln, wurden sämtliche Frauennamen und mögliche Pseudonyme im provisorischen Bibliothekskatalog, der mit der Neueinrichtung der Bibliothek 1837 begonnenen wurde, markiert. Mithilfe von Pseudonym- und Schriftstellerinnenlexika sowie mittels weiterführender Literaturrecherche konnten Decknamen aufgelöst und Österreichkonnekte festgestellt werden. So wurden 29 Autorinnen mit einem konkreten Österreich-Bezug ausfindig gemacht.

Nach der Erstellung des tabellarischen Corpus³ erfolgte ein Katalogvergleich mit anderen, digital erfassten Bibliotheken im deutschsprachigen Raum mittels Suchmaschine des Österreichischen Verbundkatalogs (kurz OBV) sowie via Karlsruher Virtuellem Katalog (KVK), um die proklamierte Besonderheit von Sebacks Büchersammlung zu überprüfen. Anschließend erfolgte eine Untersuchung des Corpus ausgehend vom Genre der vorhandenen Werke. Diese Methode wurde gewählt, da sie die Bücher zugänglich machte: Neben jedem Werktitel ist im Bibliothekskatalog sein Genre vermerkt. Eine Analyse, die beispielsweise von der Lebenszeit der Frauen ausgegangen wäre, hätte sich graphisch nicht ansprechend darstellen lassen. Auch eine Vorgehensweise, bei der die literarische Epoche im Fokus gestanden wäre, musste ausgeschlossen werden, da das Werk einiger Schriftstellerinnen nicht oder zu wenig beforscht ist, um, ohne im Rahmen der Masterarbeit nicht leistbare, tiefergehende Forschungen, konkrete Aussagen darüber treffen zu können. Die gewählte Methode sollte Aufschluss über Sebacks Sammelverhalten geben: Präferierte er ein bestimmtes Genre? Weisen all diese Werke einen Konnex zum katholischen Glauben auf? Lässt sich ein anderweitiger Sammlungsschwerpunkt erkennen? Die in Sebacks Privatbibliothek vorhandenen Bände wurden dabei im Sinne einer ‚Archäologie des Lesens‘ sorgfältig auf Gebrauchspuren wie Notizen, Markierungen u.Ä., die Rückschlüsse auf die Benutzung der Bücher und potentiell ihre Benützer*innen zulassen, überprüft und beschrieben.

Erste Ergebnisse der Forschung zu Sebacks Sammlung

Historischer Kontext zum Sammler und seinen Büchern

Vincenz Seback, der Vater dieser einzigartigen Bibliothek, wurde 1805 im mährischen Brünn geboren. Seine Eltern, der fürstliche Koch Thomas und dessen Frau Susanna Seback, übersiedelten einige Jahre später nach Wien, wo Vincenz zunächst das Akademische Gymnasium besuchte und später an der Universität Theologie studierte. Bereits als Schüler fiel er seinen Lehrern auf Grund seiner großen Neugier und seinem ungewöhnlich großen Wissen auf. (Vgl. Wappler, 1871, S.4) An der Universität besuchte er Lehrveranstaltungen u.a. bei den Klosterneuburger Chorherrn Petrus Fourerius Ackermann³ (1771-1831) und Jacob Ruttenstock⁴ (1776-1844). (Vgl. Wappler, 1871, S. 4) Von seinen Lehrern inspiriert trat Seback 1827 in das Stift Klosterneuburg ein, nachdem er den Weltpriesterstand, an dem er sich ein Jahr lang versuchte, verlassen hatte, „weil eitel mir das nicht ganz von der Welt geschiedene Leben schien“ (StBkl Cl I 83). Auf Wunsch des Propstes, Jacob Ruttenstock, hin, konzentrierte sich der junge Chorherr vornehmlich auf seine Studien. In den ersten Jahren im Stift publizierte er bereits in der von Joseph Pletz (1788-1840) herausgegebenen *Neuen theologischen Zeitschrift* mehrere Portraits katholischer Gelehrter. (Vgl. Zima, 2023a, S. 37)

Anfang der 1830er begann Vincenz Seback mit der Unterstützung Ruttenstocks seine Lehrtätigkeit an der Theologischen Fakultät in Wien, wo er zwischen 1832 und 1840 mehrmals Dogmatik und Kirchengeschichte supplierte, sowie an der Theologischen Hauslehranstalt des

³ Siehe dazu https://sacra.wiki/index.php/Petrus_Fouerius_Ackermann (Zugriff: 4. April 2024)

⁴ Siehe dazu https://sacra.wiki/index.php/Jakob_III._Ruttenstock (Zugriff: 4. April 2024)

Stiftes. Zugleich bekleidete er bis zu seinem Ruf an den neu geschaffenen Lehrstuhl für Kirchenrecht seiner Alma Mater 1850 das Amt des Novizenmeisters in Klosterneuburg. Spätestens die Professur machte einen Umzug in die Wiener Dependence des Stiftes, den Stiftshof in der Renngasse im ersten Bezirk, notwendig; es ist jedoch davon auszugehen, dass Seback dort bereits zuvor, während seiner Supplements – möglicherweise auch in der Zeit danach – lebte. Ab den 1850er Jahren stand der Kirchenrechtsprofessor dem Stiftshof als Hofmeister vor. (Vgl. Zima, 2023a, S. 32f.) Da er diesen Posten bekleidete, standen ihm größere Räumlichkeiten als den anderen Chorherrn in der Renngasse zu, die ihm das Ausbauen und Aufbewahren seiner umfassenden Bücher-, Büsten- und Kupferstichsammlung ermöglicht haben dürften. Wann er mit seiner Sammlungstätigkeit begann, welche Schwerpunkte er dabei gegebenenfalls setzte, wo er seine Ankäufe unterbrachte und wie er diese überhaupt finanzierte, ist nicht bekannt. In Sebacks Nachlass finden sich keinerlei Hinweise dazu. Auch über die anzunehmende Überstellung der Sammlungen nach Sebacks Tod 1890 nach Klosterneuburg ist in den Rechnungsbüchern oder ähnlichen Aufzeichnungen des Stiftes nichts vermerkt. (Vgl. Zima, 2023a, S. 47) Es wäre denkbar, dass der Transport bereits im Zuge des Ausbaus der Stiftsbibliothek in den 1880er Jahren unter der Leitung von Propst Ubald Kustersitz (1828-1902)⁵ erfolgte. Dieser Theorie widmet sich im Kontext der Sammlungsgenese das Dissertationsprojekt, auf das nachfolgend genauer eingegangen wird.

Obwohl Seback sich überwiegend im Stiftshof aufgehalten haben dürfte, blieb er Klosterneuburg nicht fern. Bei einem seiner Besuche im Stift machte der bereits betagte Professor großen Eindruck auf den Novizen Wolfgang Pauker (1867-1950)⁶, der sich zu einem weiteren bedeutenden Wissenschaftler des Stiftes entwickelte. (Vgl. Pauker, s.a., S. 12f.) In Paukers unveröffentlichten Memoiren heißt es etwa:

Mich interessierte seine Persönlichkeit vor allem aus dem Grunde, weil er aus Brünn, also aus meiner mährischen Heimat stammte, damals unter sämtlichen Geistlichen des Hauses der e i n z i g e war, der den akademischen Titel eines D o k t o r s d e r W i e n e r U n i v e r s i t ä t führte, und weil er allgemein, auch bei seinen Ordensgenossen, als einer der l e t z t e n R e p r ä s e n t a n t e n jener glorreichen, damals leider bereits im Absterben begriffenen Epoche galt, die bis heute noch unter dem Namen „A l t w i e n“ Weltruf genießt und zu der die Chorherren des Stiftes seinerzeit [...] vor allem [...] durch ihre Stellung und Betätigung auf den diversen Gebieten der Kunst und Wissenschaft in engster Verbindung standen. (Pauker, s.a., S. 12f.)

Diese Beschreibung in Wolfgang Paukers Erinnerungsschrift ist eine der wenigen Quellen, die eine private Impression des Sammlers vermitteln. In Sebacks Nachlass, der heute im Stiftsarchiv aufbewahrt wird, finden sich vorwiegend persönliche Dokumente wie ein Reisepass, sein Eintrittsgelübde oder der Partezettel. Über Seback als Privatperson verraten die Quellen wenig, wenn man von einigen Briefen von der Mutter des Chorherren, Susanna Seback, aus den 1830ern absieht. Darin erkundigt sie sich etwa nach dem Befinden ihres Sohnes, gibt Auskunft über ihre eigene Gesundheit oder berichtet von einem Traum, in dem der verstorbene Vater zu ihr gekommen sei (vgl. StAKI, Brief Susanna Seback, Juli 1835). Zu einem ihrer – beinahe

⁵ Vgl. https://sacra.wiki/index.php/Ubald_Ewald_Kustersitz (Zugriff: 6. April 2024)

⁶ Vgl. https://sacra.wiki/index.php/Wolfgang_Eduard_Pauker (Zugriff: 6. April 2024)

ausnahmslos undatierten – Briefe legt sie eine Buchtel, obwohl diese „[...] Schon besalal hart sein [...]“ (StAKL, Brief Susanna Seback, 1. Juli 1835) muss, als Vincenz sie erhält.

Sammlungsgenese und Bestandsbeschreibung

Über die Sammlungen des Kirchenrechtsprofessors schweigen die Quellen; das Stiftsarchiv besitzt keine Übernahmedokumente, kein Testament, in dem nähere Informationen über die Privatbibliothek und ihre Inhalte aufgelistet stünden, keine Bücherübersicht, keine Rechnungen über Buchankäufe, keine besonderen Wünsche (etwa ob einzelne Titel für Freunde oder Verwandte bestimmt waren oder ob die Sammlung vollständig an die Stiftsbibliothek übergeben werden sollte) und vor allem keine Übersicht der Bibliothek, in der Titel gelistet wären, die die Stiftsbibliothek bereits besaß und daher nicht von Seback übernahm. Es erscheint naheliegend, dass er zum Büchersammeln von seinem Mentor, Petrus Fourerius Ackermann, inspiriert wurde. In einem Brief vom 14. März 1828, in dem Ackermann Seback die Agenden der Rubrik „Biographien katholischer Gelehrter“ der *Neuen theologischen Zeitschrift* übergibt, rät er ihm folgendes:

Die Quellen will ich dir theils verschaffen, theils auf selbe in der Stiftsbibliothek hinweisen; Du kannst hiedurch großen, großen Nutzen unter dem jungen Klerus schaffen und Dir einen Schatz von Literatur sammeln, welcher in Dir immer mehr den Geschmack an Gelehrsamkeit und Frömmigkeit erhöhen wird. (Černík, 1900. S. 64)

Abgesehen von diesem Zitat ist auch nachfolgender Ratschlag Ackermanns überliefert. Darin hält dieser seine Bücherankaufsstrategie fest:

Übrigens habe ich von meiner Bibliothek nur das noch anzumerken, daß ich bei Anschaffung der Bücher immer nur auf das sah, was die Stiftsbibliothek nicht hatte, und aus diesem Gesichtspunkte bitte ich selbe zu beurteilen, um mich nicht für einen de Propaganda [sic!] – zu halten, denn Gott ist mein Zeuge, daß ich die ganze Welt in Vereinigung mit dem heiligen römischen apostolischen Stuhle zu sehen wünschte. (Černík, 1905, S. 231)

Es ist zu vermuten, dass sich die Mehrheit jener Chorherren, die privat Bücher ankauften, sich an diesem Grundsatz, die Bestände der Stiftsbibliothek zu ergänzen, orientierten. (vgl. Bogner, 2001, S. 450f) Nach dem Tod der Kannoniker geht ihr weltlicher Besitz in den Besitz des Stiftes über. Aus diesem Grund finden sich in den Büchern der Stiftsbibliothek etliche Besitzvermerke von Chorherren. Dem Hausbrauch folgend werden diese Titel in die Stiftsbibliothek eingegliedert und nicht als separate Sammlungen katalogisiert.

Ergebnisse des Katalogvergleichs

Autorin	Titel	Jahr	Signatur
Arnim, Bettina von	Die Günderrode	1840	E-23-1-341
	Ilius Pamphilus und die Ambrosia	1848 (2. Aufl.)	E-23-1-342
Artner, Therese von	Gedichte	1820 (2. Aufl.)	E-23-1-347

	Die That	1820	E-23-1-348
Berthold, Franz (Adelheid Reinbold)	König Sebastians wundersame Rettung und Niedergang	1839	E-23-1-483
Chezy, Helmina von	Gedichte der Enkelin der Karschin	1812	E-23-1-731
	Unvergessenes	1858	E-23-1-732
Christen, Ada	Ella	1869	E-23-1-612
Cressieux, Gräfin	Aus dem high-life – Erinnerungen eines kleinen Fauteuil	1868	E-23-1-765
Czigler von Eny Vecse, Hermine	Jugendträume	1858	E-23-1-773
	Poesiegestalten	1863	E-23-1-774
Düringsfeld, Ida von	Am Canal Grande	1848	E-23-1-867
	Lieder aus Toskana	1855	E-23-1-869
	Von der Schelde bis zur Maas – Das geistige Leben der Vlamingen seit dem Wieder- aufblühen der Literatur	1861	E-23-1-870
Ebner-Eschenbach, Marie von	Erzählungen	1879	E-23-1-893
	Neue Erzählungen	1881	E-23-1-894
Füger-Rechtborn, Anna von	Gedichte	1846	E-23-1-1088
Glück, Elisabeth	Gedichte	1841	E-23-1-1172
	Die Welt und mein Auge	1844	E-23-1-1173
Gravenreuth, Charlotte Baronin	Vom Palast zur Hütte	1862	E-23-1-1230
Grotthuss, Elisabeth Baronin von	Die Männer der Loge oder Mysterien iniquitatis	1871	E-23-1-1278

Hahn-Hahn, Ida Gräfin von	Aus der Gesellschaft	1838	E-23-1-1365
	Reisebriefe	1841	E-23-1-1366
	Gräfin Faustine	1841	E-23-1-1367
	Ulrich	1841	E-23-1-1368
	Sigismund Forster	1849	E-23-1-1369
	Orientalische Briefe	1844	E-23-1-1371
	Cecil	1844	E-23-1-1372
	Jenseits der Berge	1845 (2. verm. Aufl.)	E-23-1-1373
	Der Rechte	1845 (2. Aufl.)	E-23-1-1374
	Zwei Frauen	1845	E-23-1-1375
	Clelia Conti	1846	E-23-1-1376
	Sibylle	1846	E-23-1-1377
	Levin	1848	E-23-1-1378
	Unsere liebe Frau	1851 (2. Aufl.)	E-23-1-1379
	Von Babylon nach Jerusalem	1851	E-23-1-1380
	Die Liebhaber des Kreuzes	1852	E-23-1-1381
	Doralice – Ein Familiengemälde aus der Gegenwart	1861	E-23-1-1383
	Die Martyrer – Bilder aus den ersten drei Jahrhunderten der christlichen Kirche	1862 (2. Aufl.)	E-23-1-1384
	Eudoxia, die Kaiserin - Zeitgemälde aus dem 5. Jahrhundert	1866	E-23-1-1387
	Die Erzählung des Hofrathes	1872	E-23-1-1389
Nirwana	1875	E-23-1-1390	
Der breite Weg und die enge Straße – Familiengeschichte	1877	E-23-1-1391	

	Wahl und Führung	1878	E-23-1-1392
Hyrtl, Auguste	Gedichte	1875	E-23-1-1691
Kautsky, Minna	Stefan vom Grillenhof	1881	E-23-1-1767
	Herrschen oder dienen?	1882	E-23-1-1768
Kluczek, Katharina	Gedichte	1859	E-23-1-1798
Knorring, Sophie von	Flore und Blanscheflur	1822	E-23-1-1842
Megerle, Therese von	Novellen und Erzählungen	1845	E-23-1-2171
Müller, Clara	Erzherzog Johann und seine Zeit	1859-1863	E-23-1-2300
Najmájer, Marie von	Eine Schwedenkönigin	1882	E-23-1-2344
Oldofredi-Hager, Julie Gräfin	Moos	1853	E-23-1-2418
Pfeiffer, Ida	Reise nach dem Skandinavischen Norden und der Insel Island im Jahre 1845	1846	E-23-1-2462
	Reise einer Wienerin in das Heilige Land	1845	E-23-1-2463
	Eine Frauenfahrt um die Welt	1850	E-23-1-2464
	Reise nach Madagaskar	1861	E-23-1-2465
	Meine zweite Weltreise	1856	E-23-1-2466
Pichler, Karoline	Sämtliche Werke	div.	E-23-1-2483
	Sämtliche Werke	div.	E-23-1-2484
	Denkwürdigkeiten aus meinem Leben	1844	E-23-1-2485
Ritter, Ernst (Emilie von Binzer)	Mohnkörner	1846	E-23-1-2674
	Erzählungen	1850	E-23-1-2675
Schmidt, Elise	Judas Ischarioth	1854	E-23-1-2875
Schwarz-Norberg, Eleonore von	Gefährliche Verbindungen	1884	E-23-1-2977

Tenger, Mariam	Drei Cassetten	1874	E-23-1-3169
Wickenburg-Almasy, Wilhelmine von	Emanuel d'Astorga	1872	E-23-1-3436
	Der Graf von Remplin	1874	E-23-1-3437

Abbildung 2: Tabellarische Aufstellung der Werke österreichischer Schriftstellerinnen aus Vincenz

Der Corpus österreichischer Schriftstellerinnen aus Sebacks Nachlass, der in die Signaturengruppe E23 der Stiftsbibliothek eingegangen ist, umfasst 67 Signaturen, die 29 Autorinnen zuzuordnen sind. Die hier abgebildete Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da im Katalog der Bibliothek eventuell Pseudonyme von schreibenden Frauen nicht erkannt und daher nicht aufgelöst wurden.

Der älteste Text in Sebacks Sammlung österreichischer Schriftstellerinnen ist Helmina von Chezys 1812 erschienener Lyrikband. Seback muss diese Ausgabe von Gedichten aus der Feder der Enkelin der berühmten Dichterin Anna Luise Karsch entweder antiquarisch erworben, geschenkt und vererbt bekommen haben, da er zum Zeitpunkt seines Erscheinens erst sieben Jahre alt war. Das Exemplar weist allerdings keine handschriftliche Widmung, kein Exlibris von potentiellen früheren Besitzer*innen auf, weshalb offenbleiben muss, wie es in den Besitz des Chorberrn kam. Dieser Text zählt zu den ersten von Chezys publizierten Werken. Die in Sebacks Sammlung vorhandenen Gedichte werden von Fritz Martini, dem Biografen Helmina von Chezys, als von eher geringer literarischer Bedeutung eingestuft. (Vgl. Martini 1957, S. 202f) Der jüngste Seback'sche Ankauf in diesem Corpus stammt aus dem Jahr 1884. Dabei handelt es sich um Eleonore von Schwarz-Norbergs in diesem Jahr erstmals veröffentlichten Roman *Gefährliche Verbindungen*.

Mit dreiundzwanzig Titeln ist Ida von Hahn-Hahn die mit großem Abstand am häufigsten vertretene Autorin dieser Sammlung. Die 1805 (also im selben Jahr wie Seback) geborene Gräfin kam durch eine von ihrem Vater bereits in jungen Jahren arrangierte ‚Vernunftehe‘ mit einem Vetter zu ihrem ungewöhnlichen Nachnamen. Hahn-Hahns Romane zeichnen sich durch ausführliche Dialoge und eine Gesellschaftskritik, die sich für die Unabhängigkeit der Frau ausspricht, aus. Ihre nach ihrem Übertreten vom evangelischen zum katholischen Glauben publizierten Werke weisen eine besondere Frömmigkeit und eine thematische Nähe zur Kirche auf. (Vgl. Martini, 1966, S. 498ff.) Seback, schließlich selbst katholischer Geistlicher und sogar Professor für Theologie, dürfte Hahn-Hahns Bücher nicht erst seit deren Taufe gelesen haben, da die vorhandenen Werke mehrheitlich aus der Zeit vor 1850 stammen. Aus diesem Umstand allein abzuleiten, dass Sebacks Sammelinteresse nicht oder eben gerade doch auf Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit einer Nähe zum katholischen Glauben fokussierte, ist jedoch voreilig. Es ist allerdings auffällig, dass keine der bekannten jüdischen Autorinnen der Zeit wie etwa Dorothea Schlegel, die längere Zeit mit ihrem Mann Friedrich bei ihrer Freundin

Karoline Pichler in der Wiener Alservorstadt lebte (vgl. Grabenweger, 2020, S. 322), im hier untersuchten Teilbereich der Sammlung Seback aufscheint.

Die meisten der hier untersuchten Bücher sind um die Jahrhundertmitte erschienen bzw. datieren die Ausgaben des Chorherren aus dieser Zeit. Ein Abgleich mit der vollständigen Privatbibliothek Sebacks – bzw. dem möglicherweise unvollständigen heute in der Stiftsbibliothek aufbewahrten Bücherbestand aus dessen Nachlass – ist ein unbedingtes Forschungsdesideratum und könnte Aufschluss darüber geben, ob Sebacks Sammeltätigkeit etwa zur Mitte seines Lebens hin – und damit vor seiner Professur an der Universität Wien – am produktivsten war. Zwischen seiner Promotion 1838 und seinem Ruf an die Lehrkanzel für Kirchenrecht 1851 war Seback Dekan der theologischen Fakultät (1844), Prosynodalexaminator für die Kuratbenefizien der Erzdiözese Wien (1853), Prüfungskommissär für rechtshistorische Prüfungen (1854) und Rat des fürsterzbischöflichen Ehegerichts sowie fürsterzbischöflicher geistlicher Rat (1855). Dieser Lebensabschnitt war also nicht weniger arbeitsintensiv als ein beliebiger anderer; Seback hatte während dieser Periode nicht mehr Freizeit zur Verfügung, um seiner Sammel- und Lesefreude nachzugehen.

Wie ein Katalogvergleich mit den via OBV bzw. KVK digital erfassten Bibliotheken im DACH-Raum ergab, finden sich unter Sebacks Büchern einige literarische Raritäten. Dabei handelt es sich um Ada Christens *Ella* (1869), Adelheid Reinbolds *König Sebastians wundersame Rettung* (1839), Ida von Düringsfelds *Am Canal Grande* (1848) sowie *Lieder aus Toskana* (1855), Ida Hahn-Hahns *Die Martyrer* (1862), *Die Erzählung des Hofrathes* (1872), *Nirwana* (1875) und *Wahl und Führung* (1878) und den Roman *Gefährliche Verbindungen* (1884) von Eleonore von Schwarz-Norberg. Zwei dieser österreichweit nur in der Sammlung Seback auffindbaren Texte gibt es im gesamten deutschsprachigen Raum – sofern er durch den KVK und den OBV digital erfasst ist – nur noch in einer einzigen weiteren Ausgabe. Von *Ella* existiert ein weiteres Exemplar im Deutschen Literaturarchiv Marbach; *Am Canal Grande* gibt es außerhalb des Stiftes Klosterneuburg nur einmal in der Berliner Staatsbibliothek. (Vgl. Zima, 2023a, S. 53)

Christens *Ella* soll an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden, da es sich bei diesem autobiographischen Roman, der die skandalträchtige Lebensgeschichte der schönen und talentierten Schauspielerin Elle schildert, um ein Schlüsselwerk der Autorin handelt. Der nun dank Johann Sonnleitner gewissermaßen wiederentdeckte Roman *Ella* löste einen mindestens genau so großen Skandal aus wie es die Veröffentlichung ihres lyrischen Erstlings *Lieder einer Verlorenen* (1868) getan hatte. (Vgl. Schmid-Bortenschlager, 2009, S. 42) Grund dafür war, dass die Leser*innen Ähnlichkeiten zwischen dem unkonventionellen Lebensstil von Romanfigur und Autorin erkannten: Wie ihre Protagonistin Ella verlor Christen jung ihren Vater, trat, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, einer Wanderschauspieler*innentruppe bei, prostituierte sich, erlebte einige unglückliche Liebesbeziehungen und erkrankte an einem ominösen „Bluthusten.“

Schmid-Bortenschlager suggeriert Christen habe absichtlich „[...] das eigene Leben als Skandal literarisiert und inszeniert, um damit öffentliche Aufmerksamkeit und Erfolg zu erlangen“ (Schmid-Bortenschlager, 2009, S. 42) – wie es schon mit *Lieder einer Verlorenen*

gelingen war. Der Skandal, den ihre Texte auslösten (vgl. Beutner, 1985, S. 17 und 35), verschaffte der Autorin paradoxerweise „durch ihren dichterischen Ruhm einen Platz in dieser Gesellschaft“ (Schmid-Bortenschlager, 2009, S. 43). Die zweite Ehe Christens mit dem Militärschriftsteller Adalmar von Breden sicherte die Stellung der „Skandalschriftstellerin“ in der bürgerlichen Gesellschaft zusätzlich ab. Nichtsdestotrotz war das Paar um sein Ansehen besorgt: Christen vernichtete sämtliche Exemplare ihrer *Ella*, die nach dem ersten Erscheinen in der *Österreichisch-Ungarischen Wehrzeitung* (1868) auch in zwei Auflagen (1869 und 1873) als Buch gedruckt wurde (Vgl. Touillon, 1926 S. 710), derer sie habhaft werden konnte. (Vgl. Touillon, 1926, S. 710; Schmid-Bortenschlager, 2009, S. 42 und Hammer, 1911, S. XIII) Dabei war sie so gründlich, dass ihr Roman – vermutlich! – nur in den beiden Ausgaben im Literaturarchiv in Marbach und in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg erhalten ist. (Vgl. Zima, 2023a, S. 53) Eine Neuauflage von *Ella* durch Johann Sonnleitner ist geplant.

Nicht nur besaß Vincenz Seback diese zehn seltenen Bücher, die es heute österreichweit nur mehr in Klosterneuburg gibt, – einige der Texte in seiner Sammlung sind zwar in Österreich verfügbar, nicht jedoch in derselben Auflage, die der Chorherr dem Stift vermachte, oder nicht als Buch, sondern nur als Mikrofilm. Bücher, von denen Exemplare im österreichweiten Digitalvergleich nur bei Seback nachweisbar sind, sind etwa der Roman *Vom Palast zur Hütte* (1862) von Charlotte Baronin Gravenreuth (die Österreichische Nationalbibliothek besitzt die Erstausgabe von 1860) oder Ida Pfeiffers *Reise einer Wienerin in das heilige Land*, wovon Seback eine Ausgabe von 1845, die Nationalbibliothek und die Wiener Universitätsbibliothek eine von 1846 besitzen. Lediglich als Mikrofiche vorhanden sind laut Onlinekatalogen sieben Romane von Ida Hahn-Hahn. Bei diesen handelt es sich um die Romane *Aus der Gesellschaft* (1838), *Ulrich* (1841), *Cecil* (1844), *Jenseits der Berge* (1845, 2. vermehrte Auflage), *Der Rechte* (1845, 2. Auflage), *Zwei Frauen* (1845) sowie *Die Liebhaber des Kreuzes* (1852). (Vgl. Zima, 2023a, S. 74) Bei einem Katalogvergleich mit den beiden Klosterneuburg eng verbundenen Bibliotheken des Schottenstifts in Wien und des Stiftes Melk traten gerade bei Hahn-Hahn einige Übereinstimmungen auf. Der Roman *Sigismund Forster* findet sich etwa in einer älteren Auflage (1843) bei den Schotten. *Zwei Frauen* sowie *Die Liebhaber des Kreuzes*, die laut OBV in Österreich nur als Mikrofilm erhältlich sind, stehen ebenfalls in den Regalen der Schotten- und der Melker Stiftsbibliothek. Titel, die gemäß dem Onlinekatalog österreichweit auch als Mikrofilm nicht erhältlich, aber in den beiden Klosterbibliotheken vorhanden sind, sind *Die Erzählung des Hofrathes* und *Nirwana*. Der Vergleich mit diesen digital noch nicht durchsuchbaren Klosterbibliothekskatalogen hat zum einen gezeigt, dass Sebacks literarische Interessen teilweise Ähnlichkeiten zu denen anderer zeitgenössischer Geistlicher aufweist und eine tiefergehende Analyse fruchtbringend wäre; zum anderen, dass eine Untersuchung nicht-digitaler Kataloge der Zeit unerlässlich ist, um Sebacks Sammlung in ihrer Gegenwart beurteilen und verorten zu können.

Ausblick auf die Zukunft: Dissertationsprojekt

Das 19. Jahrhundert war eine literarisch höchst dynamische Zeit in Österreichs Geschichte. Mit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde ein signifikanter Anstieg der Lektürenachfrage verzeichnet; das Lesepublikum wuchs schichtenübergreifend rapide an und mit ihm der Bedarf an Literatur. (Vgl. Martino, 1990, S. 51f.) Lesen und, damit verbunden, das Anlegen von Privatbibliotheken war nicht mehr nur eine primär adelige Praxis; auch das Bürgertum legte zunehmend große Büchersammlungen an, wobei sich im Unterschied zu den adeligen und bürgerlichen Gelehrtenbibliotheken der Frühen Neuzeit in vielen Fällen ein Schwerpunkt in belletristischen Werken beobachten lässt. Einige der bedeutendsten, bereits von den Zeitgenossen hervorgehobene Privatbibliotheken dieser Art befanden sich in Niederösterreich, sind von der literaturwissenschaftlichen Forschung jedoch bislang kaum beachtet worden.

Aufbauend auf den Ergebnissen meiner Masterarbeit und den daraus resultierenden Artikeln widmet sich mein Dissertationsvorhaben, das an der Paris-Lodron-Universität Salzburg angesiedelt ist und von Werner Michler betreut wird, erstmals dem Phänomen Privatbibliothek in Niederösterreich während des 19. Jahrhunderts. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Untersuchung der belletristischen Literaturrezeption und der damit verbundenen Entwicklung von Belletristik-Sammlungen. Im Vordergrund steht die dem Stift Klosterneuburg nachgelassene Privatbibliothek des Chorherrn und Theologieprofessors Vincenz Seback (1805-1890). Dieser Bibliothek eines Klerikers werden in vergleichender Analyse zwei weitere ausgewählte Privatbibliotheken gegenübergestellt, deren Besitzer dem niederen Adel und dem Bürgertum zuzuordnen sind. Der innovative, interdisziplinäre Ansatz verbindet Fragen der Literaturgeschichte und Literatursoziologie auf der einen Seite und der Sammlungswissenschaften auf der anderen Seite, indem neben dem Blick auf die Inhalte der Bibliotheken und die einzelnen Bücher auch das Interesse auf Fragen hinsichtlich Erwerbsstrategien und Provenienzen, die Entwicklung einzelner (Teil-)Bestände und die jeweiligen Ordnungsstrukturen sowie schließlich auch die Sammlungsprofile gerichtet ist. Dabei sind Literaturwissenschaften und Sammlungsforschung eng verknüpft und bilden die gemeinsame Basis zur Analyse der niederösterreichischen Literaturlandschaft des 19. Jahrhunderts, die sich in den Sammlungen manifestiert und in den erhaltenen Beständen bis heute einen Teil des kulturellen Erbes bewahrt. „Literaturlandschaft“ versteht sich im Sinne Ulrich Eiglers hier als „sowohl die Literaturproduktion als auch -vermittlung bzw. -rezeption“ umfassend (Eigler, 2013, S. 399).

Im Anschluss an die Einzelanalysen und den Vergleich der drei exemplarisch betrachteten Sammlungen werden diese im Kontext der niederösterreichischen Literaturlandschaft des 19. Jahrhunderts untersucht. Hier stellt sich allerdings das Problem, dass bislang noch keine umfassende Studie zu diesem Thema vorliegt. Daher kann die Kontextualisierung im Rahmen der Arbeit nur anhand von ausgewählten Einzelbeispielen vertiefend erfolgen. Im Vordergrund stehen dabei einerseits die Frage des Zugangs zu Büchern und die Untersuchung weiterer Büchersammlungen und andererseits die Frage nach den Formen der Literaturrezeption. Um

einen gesellschaftlich breiter gefächerten Eindruck zu erhalten, werden weitere zeitgenössische niederösterreichische Bibliotheken ausfindig gemacht. Im 19. Jahrhundert waren Leihbibliotheken z.B. in Wien eine sehr beliebte Möglichkeit, Zugang zu Lektüre zu erhalten. Im Dissertationsprojekt soll nach frühen niederösterreichischen Leihbibliotheken und anderen Möglichkeiten der Buchleihe geforscht werden. So Kataloge vorhanden sind, sollen anhand von Stichproben die belletristischen Bestände analysiert und mit jenen der Privatbibliotheken verglichen werden. Leihbibliotheken sind in Baden für den untersuchten Zeitraum jedenfalls belegt und es ist davon auszugehen, dass es gerade in größeren Städten wie etwa Wiener Neustadt oder Korneuburg ebenfalls solche Büchereien gegeben hat. In diesem Zusammenhang soll exemplarisch auch eine Schulbibliothek, nämlich die Gymnasialbibliothek des Stiftsgymnasiums in Melk, betrachtet werden, um einen Einblick in die als für Schüler geeignet angesehenen zeitgenössischen belletristischen Bücher zu bekommen.

Indem sich das Dissertationsprojekt der bislang wenig betrachteten niederösterreichischen Literaturlandschaft und dem Leser*innenverhalten bzw. den Leser*inneninteressen im 19. Jahrhundert widmet, betritt es thematisches Neuland. Ein wesentliches Ziel des Projekts ist es, die bislang stark auf Wien konzentrierte Forschung in diesem Bereich durch den Blick auf Niederösterreich und die Bereitstellung neuer Erkenntnisse zum Verständnis geschichtlicher und kultureller Prozesse in Niederösterreich maßgeblich zu erweitern. Der innovative Zugriff erfolgt dabei über ausgewählte Sammlerpersönlichkeiten und ihre bis heute erhaltenen bzw. dokumentierten Bestände, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf der von ihnen vereinten belletristischen Literatur liegt. Die Büchersammlungen lassen sich einerseits als Spiegel der zeitgenössischen Literaturlandschaft verstehen und wirkten andererseits durch vielfältige Austauschprozesse wieder auf diese zurück. Die durch einen Glücksfall in Klosterneuburg erhaltene Privatbibliothek des Chorherren Vincenz Seback, deren umfangreiche belletristischen Bestände im Rahmen des Projekts digital erschlossen werden, werden als wichtiger Bestandteil des literarischen kulturellen Erbes Niederösterreichs untersucht und der weiteren Forschung, aber auch der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Pauker, Wolfgang: Erinnerungen des Chorherrn Wolfgang Pauker. Noviziat, Maschinengeschrieben, ungedruckt, undatiert. (StAKL, Nachlaß Dr. Wolfgang Pauker Karton I).
- „Seback, Vincenz Alois“, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Hg. von Constantin von Wurzbach. Bd. 33 Schwarzenberg – Seidl. Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1877, S. 240-242.
- StAKL, Nachlaß Vincenz Seback, darin Brief von Susanna Seback aus dem Juli 1835.
- StAKL, Nachlaß Vincenz Seback, darin Brief von Susanna Seback, erhalten den 1. Juli 1835.
- StBKL Cl I 83, Brief Vincenz Seback an Franz Xaver Schwoy, 25. Jänner 1831.
- Wappler, Anton: Reden gehalten bei der feierlichen Inauguration des Rectors der k.k. Universität in Wien, Dr. Vincenz Seback, am 1. October 1870. Wien o.A. 1871.

Sekundärliteratur

- Beutner, Eduard: Widerstand und Resignation. Zur Lyrik der österreichischen Schriftstellerin Ada Christen, in: Unterdrückung und Emanzipation. Festschrift für Erika Weinzierl. Hg. von Rudolf G. Ardelt, Wolfgang J. A. Huber und Anton Staudinger. Wien/Salzburg: Geyer-Ed. 1985, S. 15-38.
- Blumesberger, Susanne: Ada Christen. In: biografiA. Lexikon österreichischer Frauen 01. Hg. von Ilse Korotin. Wien: Böhlau 2016, 413.
- Bogner, Ralf Georg: Kulturelle Ausgleichsprozesse in Österreich 1750-1800, untersucht am Beispiel der Anschaffungspolitik der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. In: Die Aufklärung in den deutschsprachigen katholischen Ländern 1750-1800. Kulturelle Ausgleichsprozesse im Spiegel von Bibliotheken in Luzern, Eichstätt und Klosterneuburg. Hg. von Dieter Breuer. Paderborn/München/Wien: Ferdinand Schöningh 2001, S. 429-594.
- Černík, Berthold: Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs von 1600 bis auf den heutigen Tag. Wien: Verlag von Heinrich Kirsch 1905.
- Černík, Berthold: Die Wissenschaft und das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Ein Beitrag zur österreichischen Literaturgeschichte. Wien: Mayer & Comp. 1900.
- Eigler, Ulrich: Gallien als Literaturlandschaft. Zur Dezentralisierung und Differenzierung lateinischer Literatur im 5. und 6. Jahrhundert. In: Gallien in Spätantike und Frühmittelalter. Kulturgeschichte einer Region. Hg. von Steffen Diefenbach und Gernot Michael Müller. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 399-420
- Führende Literaturlandschaft des alten deutschen Sprachraums. In: Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit. Hg. von Klaus Garber. Berlin/Boston: De Gruyter 2006, S. 943-1094.
- Grabenweger, Elisabeth; Feix, Anna; Keppel, Susanne; Piech, Janina; Rabl, Julia und Stephanie Zima: Die Neuesten Werke der Litteratur sind ganz ungenießbar für mich“. Zwölf Briefe von Dorothea Schlegel an Caroline Pichler. Eingeleitet, ediert und kommentiert, in: ÖGL 4/2020, S. 319-370.
- Hammer, Wilhelm Artur: Ada Christen (1839-1901) – Ausgewählte Werke. Wien 1911, XIII.

Hübl, Albert: Die österreichischen Klosterbibliotheken in den Jahren 1848-1908. Wien, Verlag des österr. Vereins für Bibliothekarswesen 1909.

Martini, Fritz, "Chézy, Wilhelmine von" in: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 202-203 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119360659.html#ndbcontent> (zugegriffen am 6. Jänner 2023)

Martini, Fritz, "Hahn-Hahn, Ida Gräfin von" in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 498-500 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118544918.html#ndbcontent> (zugegriffen am 6. Jänner 2023)

Martino, Alberto: Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914). Mit einem zusammen mit Georg Jäger erstellten Verzeichnis der erhaltenen Leihbibliothekskataloge. Wiesbaden: Harrassowitz 1990.

sacra.wiki: <https://sacra.wiki/index.php/Hauptseite>

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt 2009.

Touaillon, Christine: Herrschaft und Niedergang des deutschliberalen Großbürgertums. Lyriker, in: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Hg. von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler. Wien: Fromme 1926, S. 710.

Zima, Stephanie: (Chor-)herrliches Frauenzimmer. Untersuchung der österreichischen Schriftstellerinnen und ihrer Werke in der Sammlung Vincenz Seback der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. Univ. Wien: Masterarbeit 2023.

Zima, Stephanie: Vincenz Sebacks (chor-)herrliches Frauen-Zimmer. Über eine außergewöhnliche Gelehrtenbibliothek in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. In: Österreich Geschichte Literatur Geographie (ÖGL) 67. Jg. Heft 3 (2023), S. 139-144.

Zima, Stephanie: MiszELLA – Ada Christens verlorener Roman Ella (1869) in der Sammlung Vincenz Seback, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 25 (2023). [in Druckvorbereitung]

Transformationen des Idyllischen.

Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) und ihre Bedeutung für die Genese der Dorfgeschichte

Alina Sophie Jacobs

Abstract

Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westfalen* (1842) begeistert Kommentator*innen und Interpret*innen seit mittlerweile über 180 Jahren. Dabei ist insbesondere die Frage nach der Gattungszugehörigkeit der *Judenbuche* in der heutigen Forschung umstritten. Sowohl die Einordnung der *Judenbuche* als Novelle als auch die abweichende Kategorisierung des Textes als Kriminalgeschichte haben die Droste-Forschung intensiv beschäftigt. Eine vergleichbare Debatte, darüber, ob Droste-Hülshoffs Text, der von der Autorin ursprünglich als Beitrag zu ihrem Westfalen-Werk geplant war, dem Genre der Dorfgeschichte, das in den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Popularität gewann, zuzurechnen ist, wurde hingegen nicht geführt. Dabei vermitteln Dorfgeschichten Erfahrungen ländlicher Wirklichkeit und können als literarische Reaktionen auf einen gesellschaftlichen Wandel verstanden werden, den die Bewohner*innen deutschsprachiger Länder im 19. Jahrhundert erlebten. Die im Rahmen dieses Beitrags vertretene Position ist, dass die *Judenbuche* durchaus als Dorfgeschichte bezeichnet werden kann. Denn wenn das Dorf und das Brederholz als Schauplatz des Geschehens gattungsbestimmende Bedeutung gewinnen, erscheint auch eine Zuordnung der *Judenbuche* zur zeitgenössischen populären Gattung der Dorfgeschichte plausibel.

Keywords: Judenbuche, Dorfgeschichte, Droste-Hülshoff

Empfohlene Zitierweise: Jacobs, Alina Sophie (2025). Transformationen des Idyllischen. Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) und ihre Bedeutung für die Genese der Dorfgeschichte. UR: Das Journal, 5(1), S. 50-66. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250504>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

1. Einleitung

Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westfalen* (1842) faszinierte nicht nur zeitgenössische Leser*innen, sondern ist innerhalb der letzten 180 Jahre mit ihrer atmosphärischen Intensität und Tiefe zu einem unverzichtbaren Werk des deutschen Kanons avanciert. Dabei hat die ungebrochene Relevanz dieses Werkes zu einer unüberschaubaren Fülle an Sekundärliteratur und einem kaum zu übertreffenden Aufgebot an Deutungsversuchen angeregt. In der Forschung finden sich mitunter zahlreiche Beiträge mit dem Ziel, die Gattungszugehörigkeit der *Judenbuche* zu bestimmen. Sowohl die Einordnung der *Judenbuche* als Novelle als auch die abweichende Katalogisierung des Textes als Kriminalgeschichte haben die Droste-Forschung intensiv beschäftigt. Eine vergleichbare Debatte darüber, ob sich Droste-Hülshoffs Text dem Genre der Dorfgeschichte zuordnen lässt, das in den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Popularität gewann, wurde hingegen nicht geführt. Insbesondere dann aber, wenn das Dorf B. und das Brederholz als Schauplätze der Handlung gattungsbestimmende Bedeutung erlangen, ist womöglich auch eine Zuordnung der *Judenbuche* zur zeitgenössischen populären Gattung der Dorfgeschichte denkbar. Die Untersuchung dient dazu, diese Verbindung zu beleuchten, um einen Beitrag zur Debatte über die Genrezugehörigkeit der *Judenbuche* zu leisten und zugleich Interpretationslücken des Textes zu schließen.

2. Die *Judenbuche*: eine Dorfgeschichte?

Häufig wird die *Judenbuche* der Kriminalliteratur zugerechnet, zumal Droste-Hülshoff ihre Erzählung in einer früheren Konzeptionsphase als „Criminalgeschichte“ bezeichnete und auch die fragment gebliebene Erzählung *Joseph. Eine Kriminalgeschichte* (1866) von Droste-Hülshoffs Interesse an diesem Genre zeugt (vgl. HKA V, S. 231–234).¹ Konstitutiv für das Genre der Kriminalgeschichte in seiner Entstehungsphase zwischen 1830 und 1890 ist die Betonung der Eigenverantwortung des Individuums unter Berücksichtigung der ökonomischen und sozialen Ursachen des Täter*innenhandelns (vgl. Schönert 1983, S. 49–68). Diese sozialen Ursachen sind in der *Judenbuche* im Dorf B. zu suchen, einem dörflichen Milieu, in dem die Kriminalität fest verankert und alltäglich ist (vgl. Stockhorst 2002, S. 50–81). In ihrem Artikel *Das heimische Unheimliche. Gattungsästhetische Überlegungen zu Annette von Droste-Hülshoffs Kriminalerzählung ‚Die Judenbuche‘* (2009) weist Mirijam Gebauer auch auf die Nähe des Textes zur Kriminalgeschichte hin und sieht in dem „Gattungsbezug zum Kriminal- und Detektivroman“ den Grund „für die fortbestehende Aktualität des Textes“ (S. 56). Parallelen werden in der Forschung auch zur Detektivgeschichte gezogen, allerdings unter dem Vorbehalt, dass in der *Judenbuche* gerade nicht die genretypische Aufklärung eines Verbrechens erzählt wird (vgl. Hüge 1975, S. 61–62). Die Detektivinstanz wird der Figur des Gutsherrn, beziehungsweise den Leser*innen selbst zugeschrieben, manchmal aber auch für abwesend erklärt, da sich die

¹ In der vorliegenden Untersuchung werden publizierte Werke, Briefe und auch unveröffentlichte Texte Annette von Droste-Hülshoffs aus der Historisch-kritischen Ausgabe (hrsg. von Winfried Woesler) zitiert. Dabei wird das Sigle HKA verwendet.

Dorfgemeinschaft gegenüber den schwach konturierten Instanzen der Verbrechensaufklärung und der Strafverfolgung als resistent erweist (vgl. ebd.). Rezeptionsgeschichtlich lässt sich dies mit der 1876 vorgenommenen Aufnahme der Erzählung in die erfolgreiche Reihe *Deutscher Novellenschatz* belegen, gattungsgeschichtlich mit einer Fülle an einschlägigen Forschungsbeiträgen, die das spezifisch Novellistische der Erzählung herausstellen. Prominentes Beispiel für die Kategorisierung des Textes als Novelle in der literaturwissenschaftlichen Forschung sind dabei Benno von Wiese's Ausführungen in seiner wirkmächtigen Interpretationssammlung *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka* (1956). Dort erklärt Wiese im ersten Satz seiner Analyse zur *Judenbuche*: „Es gilt als selbstverständlich und unbestritten, dass die *Judenbuche* der Droste zu den unvergänglichen Schöpfungen deutscher Novellenkunst gehört“ (S. 154). Besonders berühmt wurde die Zuordnung des Textes zur Novellistik durch das Dingsymbol der Buche im Anschluss an Paul Heyses Novellenreflexion, die bereits Paul Ernst zur Würdigung von Droste-Hülshoffs Erzählung vornahm: „Eine Novelle muss in ihrem Hauptpunkt ein irrationales Element enthalten, [...] am besten knüpft sich das an einen scharf bezeichneten Gegenstand, etwa wie in Baccaccios [sic] Meisternovelle an den Falken, [...]. Diese Rolle spielt hier die Buche“ (Ernst 1906, S. 86–87). Die Rahmung der Erzählung durch das Eingangsgedicht und die Inschrift, die Wahrheitsbeteuerungen und Kommentare der Erzählinstanz oder die Unzuverlässigkeit der Erzählung machen die *Judenbuche* zu einem Beispiel für novellistisches Erzählen (vgl. Korten 2009, S. 26).

Nicht zuletzt weist die *Judenbuche* durch ihren Untertitel eine eigenständige Genrezuordnung auf. Das „Sittengemälde“ kann als episches und szenisches Tableau verstanden werden, mit dessen Hilfe die Gesinnung einer Gemeinschaft zur literarischen Darstellung kommt (vgl. Twellmann 2011, 57). Somit wird die Erzählung ebenfalls Teil einer retrospektiven Volks- und Sittenkunde Westfalens, die sich in das umfassendere Westfalen-Projekt Droste-Hülshoffs einfügt (vgl. ebd.).

Nimmt man jedoch an, dass das Dorf und das Brederholz als Schauplatz des Geschehens gattungsbestimmende Bedeutung erlangen, so ist auch eine Einordnung der Erzählung in die seinerzeit populäre Gattung der Dorfgeschichte denkbar. Immer wieder findet man in einschlägigen Darstellungen die Nähe von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* zum Dorfgeschichten-Genre betont, es wird aber stets darauf verwiesen, dass „wir sie nicht als Dorfgeschichte bezeichnen können“ (Liebrand 2008, S. 219). Jedoch entsteht gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, parallel zu Droste-Hülshoffs Arbeit an der *Judenbuche*, die Dorfgeschichte als neue literarische Gattung, die mithin als literarische Quelle dafür gelesen werden kann, wie die ländliche und städtische Bevölkerung auf die Modernisierungsprozesse im 19. Jahrhundert reagierte (vgl. Wild 2011, S. 17). Dorfgeschichten, wie die populären Schwarzwälder Dorfgeschichten (ab 1842) Berthold Auerbachs, werden in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt und finden in vielen Literaturen Imitationen und Adaptionen (vgl. Neumann/Twellmann 2014, S. 477). Für die historische Relevanz des Erzählens vom Dorf ist dieser Erfolg ein deutlicher Nachweis (vgl. ebd.) Literarische Entwürfe des Dorfes lassen sich dabei als gesellschaftlich oder philosophisch orientierte Konstruktionen verstehen und in diesem Sinne

in ihren geistes-, ideen- und wissensgeschichtlichen Verflechtungen und Funktionalisierungen untersuchen (vgl. Nell/Weiland 2019, S. 56). Literarische Dorfbilder dienen der Kulturkritik, der Selbstverortung kultureller Diskurse oder auch der Untersuchung philosophischer, pädagogischer und politischer Fragestellungen (vgl. ebd.). Zudem eröffnen sie Spielräume künstlerischer Gestaltung und Unterhaltung (vgl. ebd.).

Annette von Droste-Hülshoff kannte die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* Auerbachs, ihr Interesse an literarischen Erzählungen vom Dorf lässt sich jedoch auch anhand ihrer Rezeption der älteren englischen Dorfdichtung erkennen, in deren Kontext die *Judenbuche* steht. Eine umfangreiche Untersuchung der *Judenbuche* im Umfeld der Genese der Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts steht somit noch aus und könnte einen entscheidenden Beitrag zur Gattungszugehörigkeit der Erzählung liefern. Dabei stellen sich folgende zentrale Fragen, auf die die folgende Untersuchung Antworten sucht: Inwiefern ist Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* als literarischer Text ein zentrales Medium, das sich mit Dorf und Dörflichkeit befasst und das Dorf sowohl in seiner sprachlichen Gestaltung als auch künstlerischen Form diskursiv gestaltet? Ist die *Judenbuche* mithin eine literarische Quelle, die illustriert, wie die ländliche Bevölkerung im 19. Jahrhundert auf Urbanisierungs- und Modernisierungsprozesse reagiert und dabei gesellschaftliche Diskurse, kollektive Selbstverständnisse und sozialtheoretische Fragestellungen aufwirft? Und kann die *Judenbuche* als Dorfgeschichte gelten, die die Dorfgemeinschaft und ihr umfassendes ökonomisches, soziales und kulturelles Eigenleben behandelt, um gleichzeitig nach ihrer Selbstbezeichnung und Selbstreflexion zu fragen?

Im Folgenden soll insbesondere untersucht werden, ob die *Judenbuche* – ähnlich wie andere Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts – idyllische Denkbilder aufgreift, die sich bis in die antike Landlebenliteratur, die Bukolik und Georgik, zurückverfolgen lassen, und diese zugunsten sozial und politisch motivierter Stoffe transformiert.

3. Die *Judenbuche* und das Dorf als Erinnerungsraum

Aus literaturhistorischer Perspektive wird die Idylle oft als Vorläufergattung der Dorfgeschichte rekonstruiert.² So wurde das Dorf in der Literatur- und Kulturgeschichte immer wieder als paradigmatischer Ort des Idyllischen imaginiert und rezipiert (vgl. Weiland 2022, S. 373). Dorfgeschichten greifen dabei idyllische Denkbilder auf, die sich bis in die antike Landlebenliteratur, die Bukolik und Georgik, zurückverfolgen lassen und von der Konstanz idyllischer Chronotopoi zeugen (vgl. Weiland 2022, S. 373). Ihre Grundlage finden diese Dorf- und Ländlichkeitsimaginationen in eindeutigen Abgrenzungen zur Stadt: Räumliche Begrenzung, zeitliche Entschleunigung sowie eine kohärente und stabile Sozialordnung bilden zentrale Elemente des begrifflichen und bildlichen Entwurfs des literarischen Dorfes (vgl. Weiland 2022, S. 373). Insbesondere das Konzept der dörflichen Gemeinschaft erweist sich

² Einschlägige Beiträge finden sich etwa bei Sengle (1972), Böschstein-Schäfer (1977), Baur (1978), Kim (1991) oder Mix (2015), aber auch Wild (2011) schreibt: „Die Darstellung des ländlichen Raums in der Literatur des 19. Jahrhunderts steht, wie in der Forschung immer wieder herausgestellt wurde, durchaus in der Tradition der Idylle; die Idylle kann daher als Vorgängergattung der Dorfgeschichte gelten“ (S. 158).

somit – in Abgrenzung zur städtischen Gesellschaft – als wirkmächtiges Deutungsmuster (vgl. Weiland 2022, S. 373). Bereits Friedrich Theodor Vischer, ein Schüler Hegels, charakterisierte in seiner *Aesthetik* von 1857 die Dorfgeschichte als „realistische Idylle“ (Vischer 1857, S. 1318) und begründete damit eine Sichtweise, die bis heute die Wahrnehmung der Gattung bestimmt (vgl. Twellmann 2019a, S. 13). Diese geläufige Schlussfolgerung findet sich ebenfalls bei Friedrich Sengle, der in seiner dreibändigen Abhandlung über die „Biedermeierzeit“ die Genese der Dorfgeschichte als das „biedermeierliche Hauptereignis“ einer „Episierung der Idylle“ charakterisiert (Sengle 1972, S. 764).

In *Topologie des ländlichen Raums* (2011) zeigt auch Bettina Wild zwei Entwicklungslinien auf, die zur Herausbildung der Gattung Dorfgeschichte führen: die bürgerliche Idylle, als deren wichtigster Vertreter Salomon Geßner zu nennen ist, und die Texte der Volks- und Bauernaufklärung, die unter anderem Johann Lorenz Benzler mit seiner Zeitschrift *Der Bauernfreund in Niedersachsen* (1788) oder auch Johann Peter Hebel mit seinem *Schatzkästchen des Rheinischen Hausfreundes* (1811) verfassten (vgl. Wild 2011, S. 29). In Dorfgeschichten, so Wild, verschränken sich klassische Motive der Idylle mit einem neuen Interesse an mimetischer Wirklichkeitsdarstellung (vgl. Wild 2011, S. 29). Demnach können Dorfgeschichten als „moderne“ Formen der Idylle verstanden werden, die deren reflexives Erbe transformieren und an aktuelle Kontexte angepasst fortschreiben (vgl. Wild 2011, S. 30).

In seiner Studie *Dorfgeschichten* (2019a) demonstriert Marcus Twellmann jedoch überzeugend, dass die Dorfgeschichte nicht auf einen einzigen Ursprung zurückzuführen ist. Ihre Anfänge sind vielfältig und verstreut (vgl. Twellmann 2019a, S. 86). So hat beispielsweise die Volksaufklärung wesentlich mehr zur Entstehung dieser Form beigetragen als bisher beachtet (vgl. ebd.). In einer weniger vergleichenden als vielmehr translationsgeschichtlichen Perspektive lässt sich eine Genese der Dorfgeschichte aus der Idylle nach Twellmann (2019a) differenzierter konstruieren, als dies bisher möglich war. Auch wenn die Idylle als Vorgängergattung nicht als alleiniger Ursprung der Dorfgeschichte anzusehen ist, kann ein Blick auf die Spuren idyllischer Elemente hilfreich sein, um die Konstruktion des Textes zu verstehen und davon ausgehend die gesellschaftliche Funktion der Dorfgeschichte zu erkunden.

Mitunter sind die Bezüge und Bearbeitungen von idyllischen Stoffen und Motiven im Werk Annette von Droste-Hülshoffs noch wenig erforscht. Dabei hat die Dichterin bereits in ihrer Jugend im Rahmen ihres Lateinunterrichts eine zwar nicht vollständige, aber immerhin eine sieben Eklogen (ecl. 1-6,78) umfassende Übersetzung von Vergils Hirtengedichten verfasst (Küppers 1993, S. 89). Betrachtet man diese Eklogenübersetzung nicht nur isoliert, sondern richtet den Blick auch auf Droste-Hülshoffs Lyrik, die im unmittelbaren Umfeld der Übersetzung entstanden ist, so fällt auf, dass auch hier der bukolisch-idyllische Themenbereich stark im Vordergrund steht und zugleich bereits in ganz spezifischer Weise adaptiert und modifiziert wird (vgl. ebd.). Dies scheinen jedoch nicht die einzigen Bezüge zur Idylle zu sein, die sich bei Droste-Hülshoff finden lassen.

Wesentlich für die Etablierung der Dorfgeschichte im deutschsprachigen Raum waren beispielsweise Übersetzungen aus dem Englischen, die auch Annette von Droste-Hülshoff kannte (vgl. Twellmann 2019a, S. 85). Jane Austen, Washington Irving, Walter Scott und auch Lord Byron waren für ihr eigenes Schreiben von Bedeutung (vgl. Twellmann 2019a, S. 107). In Deutschland stießen auch die Schriften von George Crabbe auf besonderes Interesse, als sich eine frührealistische Erzählliteratur von der Romantik abzugrenzen begann (vgl. Twellmann 2019b, S. 259). In Brockhaus' *Conversations-Lexikon* wird Crabbe 1822 als „einer der berühmtesten lebenden Dichter in England, und vielleicht unter allen der populärste“ (S. 750) vorgestellt. Erwähnt wird auch eines seiner frühen Gedichte und dessen Bezug zur Idyllentradition: „*The Village* schildert die Scenerie und das Leben eines englischen Dorfes, recht eigentlich anti-idyllisch“ (S. 752). Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war *The Deserted Village* bereits mehrfach übersetzt worden, unter anderem von Johann Wolfgang von Goethe und Johann Georg Schlosser (vgl. Twellmann 2019b, S. 259). Als im November 1842 im *Morgenblatt für gebildete Leser* eine Übersetzung von *The Village* erschien, hatte Droste-Hülshoff bereits einige Verse aus dem Gedicht aus eigenem Antrieb übersetzt (vgl. Twellmann 2019b, S. 259). Vor diesem Hintergrund lässt sich ihr Interesse an der Idyllendichtung also nicht nur anhand ihrer eigenen Übersetzungen nachvollziehen, sondern auch in ihrer Rezeption der älteren englischen Dorfdichtung erkennen, in deren Kontext auch die *Judenbuche* steht.

Parallel dazu findet sich bereits auf den ersten Seiten der *Judenbuche* im Text ein Hinweis auf die Literatur der Antike. So abgeschlossen sei das Dorf B., heißt es zu Beginn, dass „ein fremdes Gesicht Aufsehen erregte, und eine Reise von dreißig Meilen selbst den Vornehmeren zum Ulysses seiner Gegend machte“ (HKA V, S. 3). Damit referiert der Text auf eines der ältesten und einflussreichsten Werke der abendländischen Literatur, Homers *Odyssee*, in der die fantastischen Abenteuer und Irrfahrten des Königs Odysseus auf seiner Heimreise aus dem Trojanischen Krieg nacherzählt werden (vgl. Liebrand 2008, S. 222f.).

Der Rückgriff von Droste-Hülshoffs Text auf die *Odyssee* beschränkt sich dabei nicht, wie die Forschung zur *Judenbuche* zeigt, auf den Halbsatz der ersten Textseite, der auf Odysseus verweist (vgl. Liebrand 2008, S. 223). Es gibt eine ganze Reihe weiterer Bezüge: So spielt im 19. Gesang der *Odyssee* eine Narbe die entscheidende Rolle (vgl. ebd.); und Odysseus rettet auf einer Insel, die von einsamen, einäugigen Riesen bevölkert ist, sein Leben, indem er sich einem dieser Zyklopen namens Polyphem als „Niemand“ vorstellt (vgl. ebd., S. 224). Der an der *Judenbuche* hängende Heimkehrer wird am Ende von Droste-Hülshoffs Erzählung anhand einer Narbe als Friedrich Mergel identifiziert und Mergels Schatten- und Spiegelfigur, die ihn seit frühester Kindheit begleitet, heißt Johannes Niemand (vgl. ebd.).

Eine eingehende Analyse idyllischer Topoi in Droste-Hülshoffs Werk, insbesondere in der *Judenbuche*, könnte somit einen tieferen Einblick in die Motiv- und Formvielfalt ihres gesamten Werks liefern sowie weitere Interpretationsansätze der Erzählung im Rahmen ihrer Einordnung als Dorfgeschichte bieten.

4. Rückzug ins ländliche Idyll: idyllische Topoi in der *Judenbuche*

Die Idylle ist ihrem Ursprung nach eine antike Gattung, die ländliche, oft pastorale Existenzformen porträtiert und auch in ihren ironisch-parodistischen Verfremdungen dem Ideal einer unverfälschten humanen Daseinsform verbunden bleibt (vgl. Mix 2015, S. 207). Eine sinnvolle Eingrenzung und terminologische Klärung des Begriffs „Idylle“ erfordert somit die Orientierung an der durch Theokrit (4./3. Jh. v. Chr.: *Eidyllien*) und Vergil (70-19 v. Chr.: *Bucolica*) begründeten Gattungstradition, die bis zum 18. Jahrhundert normbildend ist, selbst wenn seit der Renaissance auch ganz divergente Formen pastoraler Dichtung, Eklogen, Bukolika sowie Schäfer- und Hirtengedichte, vereinfachend als „Idyllen“ klassifiziert werden (vgl. Mix 2015, S. 208).

Begriffsgeschichtlich bedeutsam und aus der antiken Tradition herleitbar ist die begrenzte, unheroische, von grundlegenden Konflikten befreite und ästhetisch idealisierte Szenerie (vgl. Mix 2015, S. 208). Dazu gehört eine eingeschränkte Menge zumeist nichtständischer Akteur*innen und die Verschiebung von Auseinandersetzungen in einen gedanklich evozierten, nicht direkt erfahrbaren Außenraum (vgl. ebd.). Darüber hinaus werden in der Idylle die gläubige, oft verklärende Bindung an gesellschaftliche Harmonieideale, die liedhafte Gestaltung der Idylle selbst sowie Augenblicke der Freundschaft und der erotischen Anziehung besonders thematisiert (vgl. ebd., S. 207). Diese Merkmale werden in Anlehnung an Vergil als „arkadisch“ begriffen und verweisen auf den locus amoenus, der für die idyllische Tradition konstitutiv ist (vgl. Kirstein 2022, S. 74).

Mit Rückgriff auf diese Charakteristika, die die Idylle durch Orientierung an Theokrit und Vergil auszeichnet, wird hier deutlich, dass die Bezüge zur Idyllik in der *Judenbuche* zahlreich sind. Bereits nach den Eingangsversen präsentiert der Text den Handlungsort der *Judenbuche* als idyllischen Naturraum (vgl. Liebrand 2008, S. 219). So heißt es:

Friedrich Mergel, geboren 1738, war der einzige Sohn eines sogenannten Halbmeiers oder Grundeigentümers geringer Klasse im Dorf B., das, so schlecht gebaut und rauchig es seyn mag, doch das Auge jedes Reisenden fesselt durch die überaus malerische Schönheit seiner Lage in der grünen Waldschlucht eines bedeutenden und geschichtlich merkwürdigen Gebirges. (HKA V, S. 3)

Das Dorf B. zeichnet sich durch die „malerische Schönheit seiner Lage“ in einem „abgeschlossenen Erdwinkel ohne Fabriken, Handel, ohne Heerstraßen“ aus (HKA V, 3). Damit sind wesentliche Merkmale aufgerufen, die literaturhistorisch der Idylle zugeschrieben werden, nämlich die Abgeschlossenheit des Handlungsortes und die zeitliche Entschleunigung der Handlung (vgl. Liebrand 2008, S. 219). Dabei ist die Darstellung des Dorfes nur in einem begrenzten, von den Bewegungen der Geschichte unberührten Raum möglich, sodass das Dorf B. als nach außen hin abgeschlossener Schauplatz und als aus der Geschichte herausgefallen dargestellt wird:

Es ist schwer jene Zeit unparteiisch ins Auge zu fassen; sie ist seit ihrem Verschwinden entweder hochmütig getadelt oder albern gelobt worden, da den, der sie erlebte, zu viele teure Erinnerungen blenden und der Spätgeborene sie nicht begreift. (HKA V, S. 3)

Hier wird deutlich, dass schon die ersten Zeilen des Textes die Idyllenvorgabe aufrufen, um sie gleichzeitig zu destruieren (vgl. Liebrand 2008, S. 218). Das Dorf ist „schlecht gebaut und rauchig“, ein „Fleck“, der sich durch „Tugenden und Originalität“ auszeichnet, aber auch mit den „Mängeln“ und der „Beschränktheit“ ausgestattet ist, „wie sie nur in solchen Zuständen gedeihen“ (HKA V, S. 3). Die idyllische Szenerie, das machen schon diese ersten Sätze deutlich, ist prekär, verkehrt – und somit der überaus malerischen Schönheit der Lage zum Trotz nur ihr Gegenteil (vgl. Liebrand 2008, S. 218). In der *Judenbuche* geht es nicht mehr um die Ausgestaltung eines imaginären, idyllischen Raumes, sondern um die Darstellung der Lebenswirklichkeit einer sozialen Unterschicht auf dem Lande, deren Leben stark von Dumpfheit, Rohheit und Brutalität geprägt ist. So lesen wir in der *Judenbuche* gerade im Anschluss von der „gegenwärtigen Verkommenheit“ der „Wirtschaft“, den „kümmerlichen Umständen“ von Höfen und Gärten, sowie von Alkoholmissbrauch, häuslicher Gewalt, Diebstahl und schließlich Mord (HKA V, S. 4). Wird in der *Judenbuche* zunächst das Bestreben artikuliert, eine versunkene Lebenswelt im Medium der Literatur zu bewahren, so rückt im Verlauf der Erzählung selbst zunehmend der zeitgenössisch aktuelle Prozess des Verschwindens tradierter sozialer Strukturen und politisch-kultureller Einheiten sowie der durch die Modernisierung veränderte Bezug zu Zeit und Raum in den Mittelpunkt (vgl. Kilchmann 2018, S. 492). So stehen in dem Dorf B. der „Holz- und Jagdfrevel [...] an der Tagesordnung“ und über „die große[n] und ergiebige[n] Waldungen“ in der Nähe wird neuerdings mithilfe von Förstern scharf gewacht (HKA V, S. 4). Insbesondere die „Nähe eines Flusses, der in die See mündete und bedeckte Fahrzeuge trug, groß genug, um Schiffbauholz bequem und sicher außer Land zu führen“ (ebd.), ermutigt Holzfrevler dazu, Holzdiebstahl zu begehen. Doch dies sind nicht die einzigen Bezüge zur Idylle, die in der *Judenbuche* zu finden sind. Im weiteren Verlauf der Erzählung werden wiederholt Orte vorgestellt, die zwar idyllische Komponenten aufweisen, aber zugunsten weiterer Sinngehalte destruiert oder transformiert werden. Dazu zählen in erster Linie der Wald und mit ihm die der Erzählung den Namen gebende Buche.

5. Flucht aus dem Alltag: Wald und Wildnis in der *Judenbuche*

In den idyllischen Texten der Antike stehen Mensch und Natur im Einklang; oftmals wird dabei ein müheloses, poetisches Naturverhältnis zwischen Sängerknaben und der wilden Natur inszeniert (vgl. Büttner/Süßmann 2022, S. 129). Besonders in Vergils Hirtengedichten bildet sich ein gleichermaßen ökologisches wie poetologisches Verhältnis zwischen Mensch und Wald heraus (vgl. Nitzke 2022a, S. 557). Gleich zu Beginn der ersten Ekloge wird die mindestens doppelte Rolle des bukolischen Waldes beschworen: „Wir flüchten aus der Heimat/ du aber, Tityrus/ liegst seelenruhig im Schatten und lehrst die Wälder/ ‚Schöne Amaryllis‘ zu antworten“ (Vergil 2020, S. 8). In Vergils Eklogen ist der Wald zugleich Gegenstück zur Heimat, wie Gegenüber, Schüler und Mitsänger der Hirten (vgl. Nitzke 2022a, S. 557). Nach Rebecca

Armstrong finden sich in Vergils Texten bewaldete und beackerte Landschaften: Differenziert wird von den „gezähmten“ Wäldern Italiens zu den undurchdringlichen „German forests that gripped the Roman imagination after the incursions of Julius Caesar“ (Armstrong 2019, S. 55) sowie zwischen Nutzwäldern und den designierten heiligen Hainen. Die Übergänge zwischen „silvia“, „saltus“, „nemus“ und „lucus“ sind fließend: „In short, be they groves, woods, or forests, Vergil’s tree-filled places are regularly populated by divine powers, or, more broadly, possessed of a sense of significant, often dangerous mystery“ (Armstrong 2019, S. 59).

Ob als Gegenort zu menschlichen Siedlungen oder landwirtschaftlichen Betrieben, als Refugium für Verliebte oder Verbannte – der Wald spielt in der europäischen Kulturgeschichte eben jene Rolle, die schon in den Eklogen Vergils angelegt ist: Er wird zum „Schatten der Zivilisation“, der zugleich als Ruheort und potenziell gefährlichem Dunkel imaginiert wird (vgl. Nitzke 2022a, S. 557). Die Doppeldeutigkeit des Schattens rahmt Vergils Eklogen sogar insgesamt. Beginnt die erste mit dem im Schatten ruhenden Tityrus, so endet die zehnte Ekloge mit der Evokation des Abends: „Schatten pflegt Singenden schädlich zu sein/ Wacholderschatten bringt Schaden/ auch Früchten schadet der Schatten“ (Vergil 2020, S. 89). Auch hier ist der Wald auf Dauer kein Ort für den Menschen, wenngleich die Vorstellung einer zumindest vorübergehend gelingenden Koexistenz für Vergils Dichtung entscheidend ist (vgl. Nitzke 2022a, S. 558). In der romantischen wie transzendentalen Verklärung des Waldes zum wilden Ursprungsort des Menschen wird der Wald zu einem Ort nostalgischer Erinnerungen oder märchenhaften Sehnsüchten überformt (vgl. Schubenz 2020, S. 8).

Auch in der *Judenbuche* spielt der Wald eine zentrale Rolle. In der Regel wird das Dorf B. mit dem realen Dorf Bellersen, das am südlichen Rand des Teutoburger Waldes liegt, in Verbindung gebracht (Korten 2018, S. 508). Mit dessen namentlicher Erwähnung als „geschichtlich merkwürdiges Gebirge“ (HKA V, S. 3) kann die *Judenbuche* im Zusammenhang mit den in den 1840er-Jahren gleichzeitig betriebenen Stilisierung Westfalens und des Teutoburger Waldes zum Schauplatz der mythischen Hermannsschlacht und somit zum nationalen Erinnerungsort verstanden werden (vgl. Kilchmann 2009, S. 158). Doch an die in der Romantik einsetzende Wiederentdeckung naturbelassener Landschaften und an die historische und literarische Aufwertung des Teutoburger Waldes als Sitz unverfälschter Tugenden des alten Germaniens schließt Droste-Hülshoff trotz namentlicher Nennung nicht an; statt einer pittoresk-idealisierten entwirft sie eine unreal und unheimlich anmutende Topografie des westfälischen Waldes (vgl. ebd.). Ausgerechnet in der „tiefen Waldeinsamkeit“ (HKA V, S. 14) des Teutoburger Waldes finden alle für die Handlung zentrale Verbrechen statt. Darüber hinaus wird dieser Wald als von der Frühindustrialisierung „durchlichtet“ (HKA V, S. 14) beschrieben und zum Schauplatz ungesicherter Herkunft und familiärer wie dörflicher Zwietracht stilisiert (vgl. Kilchmann 2018, S. 494). So spielt sich hier der zentrale Rechtskonflikt – der Holzfrevel – ab, begangen von der Blaukittel-Bande und gebilligt und unterstützt von weiten Teilen der Dorfbevölkerung, die ihrerseits der Gerichtsbarkeit der Gutsherrschaft unterworfen ist. Besonders deutlich wird dies, als Friedrich Mergel mit seinem Onkel Simon den Wald durchquert:

Der Mond schien klar hinein und zeigte, daß hier noch vor Kurzem die Axt unbarmherzig gewütet hatte. Überall ragten Baumstümpfe hervor, manche mehrere Fuß über der Erde, wie sie gerade in der Eile am bequemsten zu durchschneiden gewesen waren [...]. (HKA V, S. 14)

Der einstmals verwunschene Teutoburger Wald ist in der *Judenbuche* von Nutzungsextensivierungen und Wüstungserscheinungen gezeichnet (vgl. Liebrand 2008, S. 225). Als Gegenort zum Dorf und zur Landwirtschaft wird er, der nationale Erinnerungsort und Märchenwald zahlreicher Erzählungen der Brüder Grimm, zum Schatten der Zivilisation, zu einem *locus horribiles*, zu einem Ort des Verbrechens und der Dunkelheit; und mit seiner zunehmenden Zerstörung infolge der Ökonomisierung zu einem gefährlichen als auch gefährdeten Ort (vgl. ebd.). Gerade inmitten dieses Waldes steht die Judenbuche, die der Erzählung ihren Namen gibt.

Dabei sind insbesondere Bäume in den antiken Texten von Vergil und Theokrit zentraler Bestandteil des *locus amoenus* (vgl. Kuhlmann 2022, S. 351). Unter ihnen ruhen die Schäfer, sie sind Ort des Sängerwettstreits, des Gesangs und der Liebesklage (vgl. ebd.). Bäume werden als Schicksalszeichen gedeutet, Heroen und Göttern zugeordnet und fungieren als Sinnbild der wachsenden Liebe (vgl. ebd.). In ihre Rinde werden Verse eingeritzt und an ihre Äste Musikinstrumente gehängt (vgl. Heller 2022, S. 525). Der Baum der Idylle ist so in die künstlerische Tätigkeit mit eingebunden; er ist der eigentliche Ort, an dem sich der Gesang vollzieht (vgl. Kuhlmann 2022, S. 351). Und bis in das 18. Jahrhundert hinein gilt: Wenn Hirten schreiben, so nicht auf Pergament oder Papier, sondern schnitzend, in die Baumrinde (vgl. Heller 2022, S. 525). Dieser Topos lässt sich zurückverfolgen bis in die griechische Antike als „Gepflogenheit der Liebhaber, die Namen der Geliebten auf Mauern oder Bäume oder Blätter zu schreiben“ (Doblhofer 1996, S. 176). Zum Motivschatz der Idylle wurde der Topos der Baumrinde ebenfalls mit Theokrit und Vergil. In dessen zehnter Ekloge will so der unglücklich verliebte Gallus „meine Lieben in zarte/ Rinden der Bäume [einritzen] / so wachsen die Bäume, wächst meine Liebe“ (Vergil 2020, S. 79). Vergils Idee, dass die Schrift mit dem Baum wächst, wird in der Gattungsgeschichte der Idylle zum vielfach variierten Motiv. Die mit dem Baum wachsende Schrift lässt sich als Allegorie einer Hybridisierung von Natur und Kultur verstehen (vgl. Heller 2020, S. 525). Vor diesem Hintergrund rückt Rebecca Armstrongs Studie *Vergil's Green Thoughts* (2019) Pflanzen erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei zeigt sie, wie eng ökologisches Wissen und poetologische Funktionen miteinander verknüpft sind; beispielsweise ersetzt Vergil mit der für Italien typischen Buche („fagus“) die Platane als idyllischen Schattenbaum und versetzt damit die Szene von Griechenland nach Italien (vgl. Armstrong 2019, S. 60).

Auch in Droste-Hülshoffs Erzählung nimmt die Buche als Ort des Verbrechens eine zentrale Funktion im Handlungsgeschehen ein. Der Leichnam des jüdischen Kaufmanns wird in der Nähe einer Buche in einem laubgefüllten Graben gefunden. In Richtung der Buche schickt Friedrich Mergel den Oberförster Brandis, der wenig später mit einer Axt erschlagen wird; und eine Buche wird von der jüdischen Gemeinschaft erworben, in die diese einen hebräischen Satz hineinschnitzt. Die Übersetzung dieses Satzes („Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird dir

ergehen, wie du mir gethan hast“ (HKA V, S. 42)) wird erst am Ende der Erzählung präsentiert, als auch der Heimkehrer erhängt an der Buche aufgefunden wird. Der Baum strukturiert die Erzählung somit in thematischer, narrativer und räumlicher Hinsicht. Wird in der antiken Hirtendichtung mithilfe des Baumes, als Teil des *locus amoenus*, der Hintergrund des idyllischen Geschehens gezeichnet, so erfährt das Motiv in der *Judenbuche* eine Umwandlung. Sie ist nicht mehr Ort des Gesangs oder des Sängerwettstreits, einzig ein Ort der Klage und ein Denkmal für das Verbrechen, das zu ihren Füßen begangen wurde. An ihr hängen keine Musikinstrumente mehr, sondern der Körper des Heimkehrers, der wegen seiner Narbe als Friedrich Mergel identifiziert wird. Die Botschaft, die mit der Inschrift, die in die Rinde des Baumes geschnitzt wurde, überbracht wird, ist keine Liebeserklärung mehr. Die *Judenbuche* wird mit der Inschrift der jüdischen Gemeinschaft zum Symbol alttestamentlicher Bestrafung oder Gerechtigkeit, die im Widerspruch zu dem Anfangsgedicht der Erzählung steht. Und schließlich ist der Verkauf der Buche an die jüdische Gemeinschaft ebenso ein Zeichen dafür, dass der Mensch nun in den Wirren der modernen, von ökonomischen Zwängen beherrschten Welt lebt. Auf diese Weise werden im Rahmen der Erzählung antike, idyllische Topoi an die Bedingungen eines modernen Zeitalters angepasst.

6. Symbiosen von Idylle und Heimat in der *Judenbuche*

Während die Hirten am *locus amoenus* nur Gäste sind und sich dementsprechend von der Natur selbst bewirten lassen, sind Bauern, Bäuerinnen und andere Dorfbewohner*innen sesshaft und mit ihrer Heimat und ihrem Land verbunden (vgl. Nitzke 2022b, S. 439). Dieser Idealzustand der Heimat teilt mit der Idylle Assoziationen von Natürlichkeit, der nostalgischen Weltabkehr und der Einfachheit, die in einem Traum von Zugehörigkeit gipfeln (vgl. ebd., S. 440). In der Mitte des 19. Jahrhunderts kollidieren Heimat und Idylle so heftig miteinander, dass sie seither kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind (vgl. ebd.). Die Epochenschwelle um 1800 wird für den deutschsprachigen Raum zum Wendepunkt: Inszenierungen von Heimat nehmen Bilder der Idylle auf und nutzen deren Verfahren, um etwas zu erreichen, was die Idylle noch nicht hervorbringen konnte: eine Harmonie der Zugehörigkeit, die gerade nicht künstlich und temporär, sondern natürlich und dauerhaft ist (vgl. Nitzke 2022b, S. 440). Problematisch und prekär wird die darauf aufbauende idyllische Darstellung von Heimat dort, wo sie das Ideal authentischer Zugehörigkeit durch scheinbar natürliche Verbundenheit nostalgisch als verloren markiert (vgl. ebd.).

In der *Judenbuche* bedingt der Verlust des idyllischen Lebensraums auch einen Verlust der Heimat, die sowohl durch traditionelles und modernes Landschaftswissen als auch über die Zugehörigkeit zur westfälischen Region und deutschen Nation konstruiert wird. Die *Judenbuche* trägt damit, wie andere Texte Droste-Hülshoffs (*Bei uns zum Lande auf dem Lande, Ledwina, Perdu!, Haidebilder*), zur Erforschung und Literarisierung des westfälischen Raums sowie zur Auseinandersetzung mit dem um 1840 dominant werdenden kulturpolitischen Diskurs der nationalen Einheit bei (vgl. Kilchmann 2018, S. 493). So erscheint Westfalen in der *Judenbuche* als eine Art nationales Wertezentrum für Deutschland, als eine Region, die im Zusammenspiel von territorialen Gegebenheiten und historischen Ereignissen bestimmte Normen und Werte

hervorgebracht und bis in die Gegenwart bewahrt hat (vgl. Kilchmann 2009, S. 152). In diesem Sinne ist das Dorf B. „ein Fleck, wie es deren sonst so viele in Deutschland gab, mit all den Mängeln und Tugenden, all der Originalität und Beschränktheit, wie sie nur in solchen Zuständen gedeihen“ (HKA V, S. 4), und die Dorfbewohner*innen gelten als „Menschenschlag, unruhiger und unternehmender als alle seine Nachbarn“, die „in dem kleinen Staate, von dem wir reden, manches weit greller hervortreten [ließen] als anderswo unter gleichen Umständen“ (HKA V, S. 4).

In diesem Zusammenhang steht auch Droste-Hülshoffs Zusammenarbeit mit Levin Schücking im Rahmen des gemeinsam mit Ferdinand Freiligrath verfassten Werkes *Das malerische und romantische Westfalen* (1890). Dieser Band war als Ergänzung der zehnbändigen Reihe *Das malerische und romantische Deutschland* gedacht, die der Leipziger Verleger Georg Wiegand seit 1836 mit großem Erfolg herausgab (vgl. Kilchmann 2018, S. 493f.). Erstmals wurden hier im großen Umfang Landschaftsbeschreibungen, das heißt die Präsentation historischer, geo- und ethnografischer Daten sowie literarischer Stoffe, programmatisch unter ein einheitliches nationales Narrativ gesetzt (vgl. ebd.). Die Aufgabe bestand darin, vermittelt über die verschiedenen Teilregionen, ein topografisches Gesamtbild Deutschlands zu entwerfen (vgl. ebd.). Westfalen war in diesem Sammelband zunächst nicht enthalten, es galt weder als besonders malerisch noch romantisch (vgl. ebd.). Dieses Bild wollten Freiligrath und Schücking revidieren (vgl. ebd.). Im *Malerischen und romantischen Westfalen* sollte die Region landschaftlich, historisch und literarisch aufgewertet und auf der Landkarte der deutschen Nation platziert werden (vgl. ebd.). Droste-Hülshoff erstellte in anonymer Mitarbeit Beiträge, die diese idealisierende Tendenz jedoch nicht teilten und sich in der *Judenbuche* zu einer Kritik an der nationalen Mythisierung Westfalens steigerten (vgl. ebd.).

So unterscheidet sich die *Judenbuche* als Erzählung von zeitgleich entstandenen, mythisierenden Darstellungen der Region und auch den Landschaftsbeschreibungen im *Malerischen und romantischen Westfalen* insbesondere dadurch, dass Droste-Hülshoff ihre Erzählung nicht in eine übergeordnete, universale Sicht- und Deutungsweise integriert (vgl. Kilchmann 2009, S. 152). Äußerlich der Versuch, ein Bild des ländlichen Westfalen zu konservieren, wie es vor dem Einzug der Moderne vorzufinden war, erweist sich die Erzählung bei näherer Betrachtung als eine Metaschrift über ihren Gegenstand, in der es mindestens ebenso sehr um topografisch-historische und ethnografische Fakten und deren Darstellbarkeit geht wie um die Bedingtheit des Perzipierten durch die Haltung der Betrachter*innen (vgl. Kilchmann 2018, S. 494). Kann man so zwar zunächst den Eindruck gewinnen, dass die Erzählinstanz einen souveränen Überblick über ihren Erzählstoff hat und aus sicherer Distanz einerseits ironisch, andererseits auch kommentierend Stellung bezieht, so beginnen die Unsicherheiten bereits mit der Hinwendung zur Darstellung von Friedrich Mergels Aufwachsen auf dem Land, seiner ungesicherten Identität und den unaufgeklärten Verbrechen (vgl. Korten 2018, S. 519). Nicht wenige Details des Erzählgeschehens werden von der Erzählinstanz als Meinung Dritter ausgewiesen („es hieß“, „wie man sagt“, „man weiß“, „manche meinten“ (HKA V, S. 4, S. 12, S. 36, S. 40)), manches ist prinzipiell unsicher („ob nun [...] oder [...]“, „es hieß, [...]

obwohl“ (HKA V, S. 5, S. 11)) und manches ist irreführend (vgl. Korten 2018, S. 519). Die Frage nach der sich mit der Position der Betrachter*innen verändernden Wahrnehmung und damit verbunden nach der Mehrdeutigkeit des Wahrgenommenen wird so zu einer in der *Judenbuche* zentral verhandelten Idee, die die Nostalgie der idyllisierenden Heimat und die Vorstellung einer konkreten regionalen, sozialen, aber auch familiären Zugehörigkeit unterläuft (vgl. Kilchmann 2018, S. 494).

7. Fazit

Im Mittelpunkt der Idyllen des Theokrit oder der Eklogen des Vergil stehen einfache Menschen und grundlegende Realitäten des Lebens (vgl. Bachtin 2008, S. 161–162.). Bei näherer Betrachtung erweist sich das einfache Leben der bukolischen Hirten jedoch als komplexes Konstrukt (vgl. Schmitt 2022, S. 379). Schon Theokrits Figuren zeichnen sich durch eine enorme Künstlichkeit aus, die sich beispielsweise in ihrer Sprache ausdrückt (vgl. ebd.).

Annette von Droste-Hülshoff verarbeitet in ihrer *Judenbuche* idyllische Denkbilder und macht ein Dorf mitten in Westfalen zum Mittelpunkt der Erzählhandlung. Doch Bezüge auf idyllische Topoi werden in der Erzählung durch Droste-Hülshoffs eigene Interpretation des Form- und Stilmaterials erweitert: Idyllische Topoi dienen als selbstreferenzielle Konstruktionen, die angesichts moderner und entfremdeter Lebensverhältnisse umgestaltet werden.

Im Zuge fortschreitender Modernisierungsprozesse gewinnt somit auch die Inszenierung des idyllischen Landlebens in der *Judenbuche* an Komplexität. In Äußerlichkeiten wie Wohnen oder Kleidung ist die Dorfgemeinschaft der *Judenbuche* bäuerlich. Im Mittelpunkt steht die Bauernfamilie, bestehend aus dem bäuerlichen Patriarchen, seiner Ehefrau, dem Sohn und dem Gesinde. Neben der Beschreibung ihres Lebens auf dem Hof finden in die Erzählung jedoch auch ihre täglichen Kämpfe, finanziellen Schwierigkeiten und persönlichen Tragödien Eingang. So erzählt die *Judenbuche* von Friedrich Mergels rücksichtslosem Streben nach Wohlstand und Anerkennung oder von seiner Mutter, die Opfer ihres gewalttätigen Mannes, ihres hinterhältigen Bruders und ihres eigensinnigen Sohnes wird und verarmt und gebrochen stirbt (vgl. Korten 2018, S. 522). Idyllische Szenerien und Anklänge an idyllische Topoi werden instrumentalisiert, um soziale Probleme zu konturieren. Indem die *Judenbuche* auf diese Weise die ökonomischen, sozialen und politischen Bedingungen ländlicher Lebensformen vor Augen führt, konterkariert sie die Vorstellung eines idyllischen Landlebens. Auf diese Weise wird die Erzählung zum Teil des für den Text insgesamt konstitutiven Programms einer Anverwandlung antiker Muster unter modernen Bedingungen und offenbart ihre kulturkritische Tendenz. Damit steht die *Judenbuche*, wie gezeigt wurde, durchaus in der Tradition der Idylle.

Der entscheidende Unterschied, der die Erzählung von der Idylle trennt, ist unter anderem der gesellschaftspolitische Anspruch, der in ihr zum Ausdruck kommt, aber auch die Umwertung idyllischer Motive, die von Verfall, Mangel und Gewalt geprägt sind. Die Kunstmittel der Idylle werden noch deutlicher in den Raum des Imaginären beziehungsweise der individuellen oder kollektiven Wunschvorstellungen verschoben. Die Idylle muss sich gegen den Einbruch der

historischen und sozialen Realität wehren und diese zugunsten weiterer Sinngehalte transformieren. Die idyllischen Bezüge in der *Judenbuche* dienen als Gestaltungsmittel eines Projektions- und Wunschtraums, der zwischen dem Entwurf einer uneinlösbaren Utopie und einer durchaus pragmatisch orientierten Ermächtigung des alltäglichen Handelns oszilliert. So wird die Erzählung zu einem Medium, das verfehlte Idyllisierungen beschreibt und den prekären Status der Idylle um 1800 anzeigt. Dabei spielen idyllische Konstellationen auch weiter in der Prosa des Realismus eine zentrale Rolle (vgl. Schneider 2017, S. 3). Die Erzählform des Idyllischen wird dabei oft genutzt, um unterschiedliche Charakteristika in der Etablierung bürgerlicher Gesellschaftsformen zu verhandeln. Mit Johann Wolfgang von Goethe und Salomon Gessner erlebt die bürgerliche Idylle in der Prosaliteratur seit dem frühen 19. Jahrhundert eine erstaunliche Konjunktur (vgl. ebd.). Die Verflechtungen des deutschsprachigen Realismus mit der Idylle sind so dicht, dass man die realistische Poetik mit ihrer Präferenz für das historisch Entlegene und das bescheiden Gewöhnliche fast als Narrativierung des idyllischen Paradigmas bezeichnen könnte (vgl. ebd., S. 4). Ein Blick auf die Besonderheiten der bürgerlichen Idylle könnte sich weiter lohnen, um auch hier den Einfluss, den diese auf Droste-Hülshoffs Erzählung hat, zu bestimmen.

Gerade diese Beobachtung ist ein erster Anlass, die *Judenbuche* auch im Kontext der Genese der Dorfgeschichte im 19. Jahrhundert einzuordnen und sie aufgrund ihrer Nähe zur Idylle, die als Vorgängergattung der Dorfgeschichte zu klassifizieren ist, als Dorfgeschichte im engeren Sinn zu lesen.

Mit der Herausarbeitung der idyllischen Denkbilder in der Erzählung, die sich in die antike Landlebenliteratur zurückverfolgen lassen, können diese auch in die gattungstheoretischen Überlegungen zur *Judenbuche* einbezogen werden. Die Idylle ist – wie zuvor herausgearbeitet – eine Vorgängergattung der Dorfgeschichte. Diese greifen idyllische Figuren auf und erweitern sie mit dem Anspruch einer nunmehr realistischen Darstellung ländlichen, insbesondere bäuerlichen Lebens. Dabei geht es nicht nur um die Ausgestaltung eines imaginären Raumes, sondern um die Literarisierung und Stilisierung einer empirisch vorfindbaren Realität (vgl. Baur 1978, S. 80). Für die sozialgeschichtliche Dimension der Literatur ist die Dorfgeschichte insofern von großer Relevanz, als in ihr der für die weitere Entwicklung der deutschen Literatur maßgebliche Vorstoß unternommen wird, eine soziale Unterschicht zum Hauptthema einer literarischen Gattung zu erheben, die nicht nur sachliche Prosa, sondern auch Kunstform sein möchte (vgl. ebd.). Gerade dieser Anspruch findet sich in der *Judenbuche* wieder. So kann man sie auch im engeren Sinn klar als Dorfgeschichte einordnen. Die Lektüre der Erzählung als Dorfgeschichte ermöglicht es, sie im Kontext der vorangegangenen Gattungsüberlegungen neu zu verorten, das Verhältnis von Text und Gattung weiter zu beleuchten und sozialkritische und politische Elemente aufzudecken. Schließlich ist Droste-Hülshoffs Darstellung des Landlebens nicht auf die literarische Tradition zu reduzieren. Die Auseinandersetzung mit einer Literatur, die sich auch als Wirklichkeitsdarstellung versteht, erfordert ebenso den historischen Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit. Dies könnte in einer weiteren Untersuchung der *Judenbuche* geschehen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- „Crabbe (George)“. In: Brockhaus-Conversations Lexikon: allgemeine deutsche Real-Encyklopädie. 6. Auflage. Bd. 2, Leipzig: Brockhaus 1822, S. 750-752.
- Droste-Hülshoff, Annette: Historisch-kritische Ausgabe. Werke. Briefwechsel. Herausgegeben von Winfried Woeseler u.a. 14 Bde. Tübingen: Niemeyer 1985-2000.
- Vergilius Maro, Publius: Bucolica. Hirtengedichte. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael Albrecht. Stuttgart: Reclam 2020.
- Vischer, Friedrich Theodor: Aestetik oder Wissenschaft des Schoenen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. 3. Teil: Die Kunstlehre. Stuttgart: Verlagsexpedition der Verlagsbuchhandlung von Carl Macken in Reutlingen 1857.

Sekundärliteratur

- Armstrong, Rebecca: Vergil's Green Thoughts. Plants, Humans, and the Divine. Oxford: Oxford University Press 2019.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Baur, Uwe: Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz. München: Wilhelm Fink Verlag 1978.
- Büttner, Nils und Johannes Süßmann: Idylle und Natur in Aufklärung und Empfindsamkeit. In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 129-135.
- Doblhofer, Ernst: "Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein". Zur Geschichte eines antiken Motivs. In: Antike und Abendland 41 (1996), S. 174-188.
- Ernst, Paul: Schlusswort zur Judenbuche. In: Paul Ernst (Hg.), Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Berlin: de Gruyter 1906, S. 72-85.
- Gebauer, Mirijam: Das heimische Unheimliche. Gattungsästhetische Überlegungen zu Annette von Droste-Hülshoffs Kriminalerzählung Die Judenbuche. In: Text & Kontext 31 (2009), S. 54-79.
- Heller, Jakob C.: "Rinde". In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 525-526.
- Huge, Walter: Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westfalen. Münster: Diss. Univ. Münster 1975.
- Kilchmann, Esther: Verwerfungen der Einheit. Geschichten von Nation und Familie um 1840. Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Jeremias Gotthelf, Georg Gottfried Gervinius, Friedrich Schlegel. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.
- Kilchmann, Esther: Das Westfalen-Projekt. In: Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch (Hg.), Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 490-497.
- Kirstein, Robert: Römische Bukolik und Georgik. In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 71-78.

- Korten, Lars: Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-88. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 26-30.
- Korten, Lar: Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen. In: Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch (Hg.), Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 506-524.
- Kuhlmann, Hauke: "Baum". In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 351-353.
- Küppers, Jochem: Die Konzeption des Idyllischen bei Annette von Droste-Hülshoff und die Bukolik Vergils. In: Antike und Abendland 29 (1993), S. 89-111.
- Liebrand, Claudia: Kreative Refakturen: Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2008.
- Mix, York-Gothart: Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos. In: Nina Birkner und York-Gothart Mix (Hg.), Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Traditionen und Transformationen eines europäischen Topos (= Reihe Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 148). Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 206-222.
- Nell, Werner und Marc Weiland: Literaturwissenschaft. In: Werner Nell und Marc Weiland (Hg.), Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 55-61.
- Neumann, Michael und Marcus Twellmann: Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88/ (2014)1, S. 22-45.
- Nitzke, Solveig: "Wald/Wildnis". In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 557-559.
- Nitzke, Solveig: "Heimat". In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 439-440.
- Schmitt, Christian: "Einfaches Leben". In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 351-353.
- Schneider, Sabine: Einleitung. "Himmelfahrten des gedrückten Lebens". Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter. In: Sabine Schneider und Marie Drath (Hg.), Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 1-12.
- Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Literatur und Sozialgeschichte 9/1 (1983), S. 49-68.
- Schubenz, Klara: Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource. Konstanz: Konstanz University Press 2020.
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit: deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. 2. Die Formenwelt. Stuttgart: J.B. Metzler 1972.
- Stockhorst, Stefanie: Zwischen Mimesis und magischem Realismus. Dimensionen der Wirklichkeit in Kriminalnovellen von Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2002, S. 50-81.

- Twellmann, Marcus: Sittengemälde statt Zahlentabelle: Annette von Droste-Hülshoffs "Westfalen-Werk" im Spannungsfeld von Volkskunde und Statistik. In: Michael Neuman und Kerstin Stüssel (Hg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Konstanz: Konstanz University Press 2011, S. 53-76.
- Twellmann, Marcus: *Dorfgeschichten. Wie die Welt zur Literatur kommt*. Göttingen: Wallstein Verlag 2019.
- Twellmann, Marcus: Das Dorf in den Weltliteraturen. In: Werner Nell und Marc Weiland (Hg.), *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 257-265.
- Weiland, Marc: "Dorf". In: Jan Gerstner, Jacob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.), *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S. 373-378.
- Wiese, Benno von: Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche. In: Benno von Wiese (Hg.), *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen 1*. Düsseldorf: Bagel Verlag 1956, S. 154-175.
- Wild, Bettina: Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus (= *Epistemata*, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 723). Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

„Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“

Sprachgebrauch als Mittel der Figurencharakterisierung in Wiener Komödien um 1800 am Beispiel von Emanuel Schikaneders *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte*

Alexandra Rotterbauer

Abstract

Dieser Beitrag bietet einen praktischen Einstieg in das Analysieren der Funktionen des Sprachgebrauchs für die Figurendarstellung in Wiener Komödien. Zunächst werden dafür einige kontextuelle Faktoren angedeutet, ehe anhand der Schikaneder-Stücke *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte* Beispielanalysen präsentiert und mögliche Forschungsfragen vorgeschlagen werden. Im Vordergrund stehen dabei das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein, die sprachliche Ausgestaltung von Beziehungen sowie Bezüge zum zeitgenössischen metasprachlichen Diskurs und ihr Zusammenhang mit argumentativem Erfolg oder Scheitern der Figuren. Abschließend werden die zu berücksichtigende methodische Problematik und Strategien für den Umgang mit dieser skizziert.

Keywords: Wiener Komödie, Sprachgebrauch, Figurendarstellung

Empfohlene Zitierweise: Rotterbauer, Alexandra (2025). „Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“. Sprachgebrauch als Mittel der Figurencharakterisierung im Wiener Volkstheater – ein noch zu erschließendes Forschungsgebiet. UR: Das Journal, 5(1), S. 67-88. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250505>

Lizensiert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Emanuel Schikaneder, der heute vielen wohl nur noch als Autor des Librettos der *Zauberflöte* bekannt sein mag, war eine der prägendsten Gestalten des Wiener Unterhaltungsbetriebs um 1800 und Gründer des Theaters an der Wien. Wirft man einen ersten Blick in seine Stücke, so fällt schnell deren häufige Nähe zum Trivialen und Klischeehaften auf. Ein komplexer literarischer Text dürfte auch nicht das Ziel gewesen sein, sondern vielmehr ein Stück, das auf der Bühne wirkt, Unterhaltung bietet und sich vor allem gut verkauft. So stellt Cornelius Mitterer fest, „dass die Erfolge weniger auf Inhalte als auf spektakuläre Effekte und schauspielerische Leistungen – zumal von ihm selbst [Schikaneder, Anm. AR] – zurückgehen“ (Mitterer, 2022, S. 322). In beiden hier betrachteten Texten wird zum Beispiel der Konflikt am Ende durch einen *deus ex machina* gelöst. So gibt sich etwa die vermeintlich gerissene Betrügerin in *Die bürgerlichen Brüder* schließlich als die in ihrem vierzehnten Lebensjahr entführte Schwester des Protagonisten zu erkennen, die diesem bloß eine Lektion zu seiner Besserung erteilen wollte, wobei von der verschollenen Schwester bis dahin noch nie die Rede war. Dennoch bieten diese beiden Stücke eine sprachliche Komplexität, die man ihnen in Anbetracht derart klischeehafter Handlungselemente zunächst kaum zutrauen mag. Auf differenzierte Weise wird der Sprachgebrauch eingesetzt, um den Figuren Profil zu verleihen, ihre Funktion im Stück zu markieren, ihre Beziehungen und Konflikte zu akzentuieren, auch an einer ausgeprägten metasprachlichen Reflexionsebene mangelt es nicht. Ich möchte daher zunächst einige kontextuelle Voraussetzungen andeuten, die diesen scheinbaren Widerspruch verstehen helfen.

Besonders das 18. Jahrhundert ist in Österreich zentral für den Standardisierungsprozess des Deutschen, da unter Maria Theresia und Joseph II. eine Sprachreform im Zuge der Modernisierungs- und Bildungspolitik durchgeführt wurde, wobei die im protestantischen Deutschland bereits weitgehend etablierte ostmitteldeutsche Schriftsprache – zeitgenössisch als „Obersächsisch“ oder „Meißnisch“ bezeichnet – übernommen wurde. Begleitet wurde diese Reform von sprachpflegerischen Bemühungen, so entstanden etwa ab der Jahrhundertmitte Professuren für „Deutsche Beredsamkeit“ an maßgeblichen Wiener Bildungsinstitutionen, Joseph von Sonnenfels gründete 1760 eine „Deutsche Gesellschaft“ nach dem Vorbild Gottscheds. Im josephinischen Jahrzehnt wurden in den von 1782 bis 1784 wöchentlich von Leopold Alois Hoffmann herausgegebenen Predigtkritiken nicht nur Inhalte von Predigttexten, sondern auch Sprachgebrauch und Vortragsstil der Priester öffentlich besprochen. Einen guten Überblick über Verlauf und theoretischen Hintergrund der Sprachreform gibt Peter Wiesinger (2014 [1995] und 2014 [1997]), speziell zu den Predigtkritiken sei auf die Monographie Ulrike Katrin Freitags (2007) verwiesen.

Doch der Diskurs um die Normierung der deutschen Sprache gestaltet sich weit komplexer und disharmonischer, als diese exemplarisch genannten Punkte vermuten lassen. Inwiefern und in welchen Bereichen das Vorbild der ostmitteldeutschen Prestigevarietät akzeptiert werden soll oder demgegenüber regionale Varietäten stärker behauptet werden sollen, ist im 18. Jahrhundert Gegenstand einer lebhaften Debatte der Sprachgelehrten. Verbunden damit sind Fragen danach, was ‚gutes‘, ‚schönes‘ oder ‚richtiges‘ Deutsch sein soll, welche Varietät die

effizienteste Kommunikation ermöglicht, die größtmögliche überregionale Verständlichkeit bietet und nicht zuletzt am fortschrittlichsten ist. Denn in der Aufklärung wird der Zusammenhang von Sprache und Denken als sehr eng angesehen, es herrscht die Vorstellung, dass ein präzises, wohlgeordnetes Denken auch ein präzises, wohlgeordnetes Sprechen erfordert, sodass durch eine Verbesserung der Sprache indirekt auch Verbesserungen in Gesellschaft und Wissenschaft erzielt werden könnten. In diesem Zusammenhang ist auch das aufklärerische Stilideal der Klarheit, Kürze und Verständlichkeit zu verstehen, das auf einem übersichtlichen Satzbau, dem Verzicht auf ablenkende blumige Metaphorik und übertriebenen rhetorischen Schmuck sowie auf dem ‚korrekten‘ Gebrauch der ‚richtigen‘ – das heißt prestigeträchtigen und möglichst überregional als verständlich akzeptierten – Varietät beruht (vgl. für den zeitgenössischen Diskurs um die Normierung des Deutschen Scharloth 2005, Faulstich 2008 und Sauer 2024, für einen übersichtlichen Einstieg zu den Vorstellungen vom Zusammenhang von Sprache und Denken sowie gesellschaftlichem Fortschritt vgl. erneut Wiesinger 2014 [1997]).

Doch nicht nur die Varietäten des Deutschen sind im 18. Jahrhundert Gegenstand der Debatte, sondern auch der Gebrauch von Fremdsprachen wie der französischen, die von vielen affirmativ aufgegriffen wurde, während andere deren Verwendung wiederum heftig kritisierten (s. Scharloth, 2005, S. 297–410). Im Zuge der Aufklärung vollzog sich die allmähliche Ablösung des Lateinischen als vorrangige Bildungssprache. Zu bedenken gilt vor allem, dass Wien als die größte Stadt des deutschsprachigen Raums ihren Bewohner*innen bereits im 18. Jahrhundert die Erfahrung lebensweltlicher Mehrsprachigkeit ermöglichte. Johann Pezzl, der Verfasser der 1786 bis 1790 in sechs Heften erschienenen Stadtbeschreibung *Skizze von Wien*, erklärt „iene unendliche Sprachen-Verwirrung, die Wien vor allen europäischen Plätzen auszeichnet“ (Pezzl, 1786, H. 1, S. 66) mit der Heterogenität der Bevölkerung und schreibt: „Es ist keine der untergebenen Provinzen, die nicht stets einige ihrer Söhne in Wien hat: darum verhandelt man hier seine Geschäfte, darum unterhält man sich hier in allen ienen Sprachen und Zungen, die vom Pruth bis an die weit entfernte Schelde gesprochen werden.“ (Pezzl, 1786, H. 1, S. 67) Diese gelebte Mehrsprachigkeit erstreckte sich bis hinauf zum Adel, der im 18. Jahrhundert nicht bloß Französisch, sondern darüber hinaus auch weitere prestigeträchtige romanische Sprachen, wie Italienisch als die Sprache der Musik oder am Hof zum Teil noch Spanisch, gebrauchte (vgl. Wiesinger, 2014 [1995], S. 319). Anders als etwa in Mittel- und Norddeutschland spricht die Oberschicht in Wien noch für den Großteil des Jahrhunderts im Alltag dialektal – mit der prominentesten Dialektsprecherin Maria Theresia an der Spitze – (vgl. Wiesinger 2014 [1995], S. 319–321), doch im josephinischen Jahrzehnt wird der öffentliche Dialektgebrauch – vor allem auch von sozial höhergestellten Frauen – schärfer kritisiert (vgl. Wiesinger 2014 [1995], S. 321–323).

Zusammengefasst zeigt dieser keineswegs vollständige Überblick, dass Sprache im 18. Jahrhundert in Wien ein sehr präsent Thema war. Hält man sich dies vor Augen, so erscheint es kaum mehr verwunderlich, dass auch ansonsten simpel oder gar klischeehaft gebaute Unterhaltungsstücke, die zu dieser Zeit und an diesem Ort entstanden sind, über ein

erstaunliches Niveau an sprachlicher Komplexität verfügen können. Diese große Bedeutung des Faktors Sprache für die Wiener Komödien¹ wird auch in der Forschung immer wieder betont, so schreibt etwa Gunther Wiltschko von einem „sprachlichen Reichtum, wie ihn das Burgtheater nicht kannte“ (Wiltschko, 1973, S. 95). Auch Leslie Bodi stellt in seinem Standardwerk über die Prosa der österreichischen Aufklärung Bezug zu der „auf dem Volkstheater durchaus gebräuchlichen makkaronischen Sprachmischung“ (Bodi, 1995, S. 150) her und Cornelius Mitterer erkennt im Wiener Vorstadttheater einen „Austragungsort für Sprachkonflikte“ (Mitterer, 2022, S. 330). Dennoch gibt es in diesem Forschungsfeld noch sehr viel zu tun, vor allem abseits von Raimund und Nestroy sind Detailanalysen, die (variations-)linguistische Beobachtungen und literaturwissenschaftliche Fragestellungen kombinieren, für den Großteil der Texte noch ausständig. Damit bieten sich hier ideale Voraussetzungen für junge Literaturwissenschaftler*innen und Studierende. Für den Einstieg in den Themenkomplex gibt es die erwähnten Überblickswerke zum sprachgeschichtlichen Kontext ebenso wie Analysen zur Sprache in Wiener Komödien an der Schnittstelle von Linguistik und Literaturwissenschaft, von denen sich methodisch lernen lässt. Nicht zuletzt geben die Kommentare zu den Texteditionen oft wertvolle Hinweise auf die Bedeutung des Sprachgebrauchs in den jeweiligen Stücken – das Literaturverzeichnis dieses Artikels versammelt einige Empfehlungen. Gleichzeitig gibt es zahlreiche Stücke, zu denen kaum aktuelle Publikationen vorliegen, hier bietet sich die Möglichkeit, auch im (Bachelor-)Studium zu einem Text noch zahlreiche neue Beobachtungen aufstellen zu können, vielleicht sogar die erste Detailanalyse vorzulegen, anstatt sich über weite Strecken einer Seminararbeit an den bestehenden Interpretationen abarbeiten zu müssen. Durch die Fülle an noch wenig beforschten Stücken besteht Raum für eigene Zugänge und Auseinandersetzungen, gleichzeitig sind zum Thema des Sprachgebrauchs doch einige Arbeiten vorhanden, an die angeknüpft werden kann – eine meiner Einschätzung nach äußerst günstige Ausgangslage für junge Forschende. Mögliche Herangehensweisen an dieses Forschungsfeld sollen im Folgenden skizziert werden, indem zunächst am Beispiel der beiden Schikaneder-Stücke *Die bürgerlichen Brüder* und *Die Postknechte* einige Forschungsfragen erläutert und schließlich methodische Probleme und Strategien für den praktischen Umgang mit diesen erörtert werden.

Vorweg sei bemerkt, dass es womöglich viele Texte gibt, die den Sprachgebrauch für eine mehr oder minder realistische soziale und räumliche Verortung der Figuren verwenden, indem etwa ständisch höherstehende Figuren normkonformes Prestigedeutsch, hierarchisch unterlegene hingegen stärker dialektal sprechen. Auch können durch den Dialekt lokale Anklänge evoziert werden – eine wichtige Funktion vor allem für die Wiener Komödien. Solche Fälle mögen vielleicht keine Seltenheit sein und den Texten einen nicht zu unterschätzenden Mehrwert bieten – man stelle sich den komischen Effekt vor, wenn antike Gestalten wie selbstverständlich Wiener Dialekt sprechen –, besonders komplex erscheinen mir diese Strategien, sprachliche Vielfalt einzusetzen, für sich genommen allerdings noch nicht. Daher

¹ Zum von Reinhard Urbach geprägten Begriff der „Wiener Komödie“ vgl. Urbach, 1973, S. 132–133, für einen kritischen Überblick zu Termini und Konzepten der Forschungsgeschichte vgl. Milkovits, 2024, S. 44–63.

interessieren hier nur darüber hinausgehende Funktionen des Sprachgebrauchs für die Figurendarstellung, im Fokus des Aufsatzes stehen Texte, in denen sich die Wahl einer bestimmten Sprachform nicht allein durch die genannten, eher simplen Erklärungen verstehen lässt. Besprochen werden zwei Stücke, in denen die verschiedenen Varietäten mehr über die Figuren zeigen als eine – durch die Realität erwartbare – geographisch-soziale Zuordnung, in denen die sprachliche Vielfalt noch mehr leistet als eine generelle stilistisch-formale Bereicherung oder allgemeine Steigerung der Möglichkeiten der Sprachkomik. Johann Sonnleitner weist darauf hin, dass eine einfache Entsprechung von Sprache und sozialer Verortung von vielen Wiener Komödien dieser Zeit ohnehin eher unterlaufen wird, da die Figuren in vielen Stücken über eine bemerkenswerte „soziale Mobilität“ verfügen, durch Glück oder Unglück werden sie schnell reich oder verarmen, darüber hinaus ist auch an die in Komödien so häufigen Momente der Verstellung und Verkleidung zu denken (vgl. Sonnleitner, 2018, S. 9–10). Für Nestroy kommt Sigurd Paul Scheichl zu der Einschätzung, dass der Einsatz einer bestimmten Varietät in dessen Texten „zu allerletzt ein realistisches Stilmittel [ist]“ (Scheichl, 1998, S. 94), diese für den Sprachkünstler Nestroy aufgestellte Beobachtung lässt sich auch auf die sprachlich komplexeren Stücke von ansonsten eher dem Trivialen verhafteten Autoren, wie Emanuel Schikaneder, übertragen.

Sprachliches Auseinanderfallen von Sein und Schein und sprachliche Beziehungsgestaltung in *Die bürgerlichen Brüder* (UA 1796)

Das Auseinanderfallen von Sein und Schein, das Aufzeigen der Diskrepanz zwischen Anspruch und dahinter zurückbleibender Wirklichkeit wird von vielen Komödien sowohl als Ressource der Komik als auch der Kritik an menschlichen Schwächen oder gesellschaftlichen Verhältnissen eingesetzt. Unter dem sprachlichen Auseinanderfallen von Sein und Schein verstehe ich das Misslingen des Versuchs einer Figur, sich durch den Einsatz einer prestigeträchtigen Sprache oder Varietät als ‚besser‘ – also gebildeter oder sozial höherstehender beziehungsweise ‚vornehmer‘ – darzustellen, wobei ihr Scheitern primär sprachlich begründet ist, sodass durch die Sprache der von ihr selbst konstruierte überhöhte Anspruch zugleich demontiert wird. Diese Technik, das Instrument der Selbstinszenierung mit dem Mittel ihrer Widerlegung zusammenfallen zu lassen, zeigt sich häufig auch auf andere Arten, indem beispielsweise eine Figur in einem bemüht teuer aussehenden Kostüm, das allerdings völlig geschmacklos wirkt, auftritt oder sich durch die inhaltlichen Widersprüche in ihrer eigenen Lügengeschichte der Lächerlichkeit preisgibt. Solche und ähnliche Momente gibt es in Komödien zuhauf, es empfiehlt sich daher, das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein nicht isoliert, sondern in Bezug zu weiteren im Stück genutzten Formen zu betrachten. Auch halte ich es für unabdingbar, bei jeder Detailanalyse des Sprachgebrauchs einer Figur die Beziehungen zu den anderen Figuren mitzudenken und danach zu fragen, wie diese sprachlich markiert sind. So kann es etwa bei Nachahmungsverhältnissen aufschlussreich sein, zu prüfen, ob die Nachahmung auch die Sprache betrifft oder ob sich entgegen der Erwartung die

nacheifernde Figur von dem bewunderten Vorbild sprachlich deutlich abhebt. Besonders Konfliktverhältnisse werden oft durch sprachliche Kontraste markiert, dabei kann sich auch zeigen, dass die markantesten Gegensätze nicht immer zwischen den Protagonist*innen und den scheinbar bedeutendsten Antagonist*innen bestehen müssen, wodurch zunächst weniger wichtig erscheinende Figuren stärker in den Fokus rücken können.

Zum Einstieg seien die Beziehungen der hier berücksichtigten Figuren des 1796 uraufgeführten Schikaneder-Stücks *Die bürgerlichen Brüder, oder: Die Frau von Krems*, das im Paratext als „bürgerliches Familiengemälde“ bezeichnet und in den Repliken der Figuren immer wieder deutlich in der Wiener Vorstadt verortet wird, knapp skizziert: Die Handlung wird in Gang gebracht durch das Fehlverhalten einer verblendeten Figur, die im Stück gebessert werden muss, denn der bürgerliche Hafnermeister Sebastian Schlegel imitiert den Prunk und die verfeinerte Lebensart der Aristokratie, gibt sein Handwerk auf und verwendet seine Zeit stattdessen auf Feiern und Eitelkeiten, verschwendet so die reiche Erbschaft seiner Frau, will sich nur noch mit Adeligen abgeben und auch seine Kinder in den Adelsstand verheiraten. Dabei sieht er arrogant auf andere Bürgerliche herab, allen voran auf seinen Bruder, den Flecksieder Lorenz, der die positive Kontrastfigur zu Sebastian darstellt. Lorenz Schlegel erscheint als Summe stereotyper bürgerlicher Tugenden, wie Sparsamkeit, Rechtschaffenheit, Verantwortungsgefühl und inniger familiärer Zuneigung, das ganze Stück hindurch betont er seinen Stolz auf seinen bürgerlichen Stand und Beruf und referiert auf bürgerliche Werte. So wie Lorenz Schlegel den idealen bürgerlichen Mann, verkörpert Theres, die Tochter des verblendeten Sebastian, die allerdings von ihrem kinderlosen Onkel Lorenz erzogen wurde, die ideale bürgerliche junge Frau, sie ist überaus arbeitsfreudig, bescheiden und gefühlvoll. Sebastian Schlegels namenlos bleibende Frau, deren Vermögen er vergeudet, stellt ganz den vernünftigen Gegensatz zu ihrem Mann dar und fordert von ihm die Rückbesinnung auf bürgerliche Werte. Der zu bessernden Figur stehen damit gleich drei in derselben Hinsicht ideale Kontrastfiguren gegenüber, während der Sohn Fritz zwar wie sein Vater verschwenderisch, aber anders als dieser auch gerissen ist und die Leichtgläubigkeit Sebastians skrupellos ausnützt. Demgegenüber wird Sebastians Verhalten von den anderen Figuren oft schlicht mit Dummheit erklärt (vgl. v. a. I, 4, S. 176) oder als „Comödie“ Spielen² eingestuft. Dabei kommt die eigentliche Sohnesrolle vielmehr Sebastians Lehrling Poldel zu, der als rechte Hand und Komplize seines Meisters fungiert und anders als Fritz in naiver Bewunderung zu ihm aufschaut. Aus dieser Beziehung ergibt sich eine das Stück durchziehende Struktur der komischen Doppelung, da Poldel Sebastian ständig nachahmt, womit die Komik der misslungenen

² Der Text verweist in diesem Zusammenhang deutlich auf eine Metaebene, Sebastian Schlegel entwickelt im Verlauf des Stücks den Plan, seine Frau zu verlassen und mit einer angeblichen Sängerin heimlich nach Polen durchzubrengen, um dort Theaterdirektor zu werden. Sein unangemessenes Verhalten wird mehrfach von Figuren als „Comödie Spielen“ bezeichnet, so reagiert etwa seine nach längerer Abwesenheit zurückgekehrte Frau auf seinen neuen luxuriösen Lebenswandel mit der Frage: „Spielst Comödie, oder bist närrisch?“ (III, 9, S. 200) Als sich die vermeintliche Sängerin, die Sebastian zum Schein das Vermögen stiehlt, schließlich als seine verschollene Schwester zu erkennen gibt, erklärt sie „Komedia“ gespielt zu haben (vgl. V, 22, S. 241). Auch die komische Darbietung eines Tragödienmonologs durch den Lehrling Poldel (vgl. V, 8, S. 230) ist in diesem metadramatischen Zusammenhang zu erwähnen.

ständischen Transgression auf die Spitze getrieben wird, denn wenn im 18. Jahrhundert ein bürgerlicher Handwerksmeister, der dem Prunk des Adels nacheifert, schon lächerlich ist, so gilt dies für einen Lehrburschen, der ihm darin – sogar noch weniger überzeugend – folgt, noch viel mehr. Schließlich stellt Sebastian Schlegel einem aristokratischen Haushalt entsprechend einen Diener ein, der seinem neuen Herrn allerdings nicht nur in intellektueller und moralischer Hinsicht, sondern auch durch sein Wissen über stilvolle Lebensart überlegen ist (vgl. V, 19, S. 238).

Das starke Auseinanderklaffen von überzogenem Anspruch und dahinter zurückbleibender Wirklichkeit prägt das gesamte Stück, dabei agiert Sebastian Schlegel immer wieder in Widersprüchen, so versucht er beispielsweise als Vater, seiner Tochter die gute bürgerliche Erziehung auszutreiben, und lobt seinen Sohn für dessen hohe Geldverluste beim Glücksspiel, als sei dies eine erstrebenswerte Leistung. Seine Tochter möchte er, da er auf der Ehe mit einem Adligen beharrt, zwingen, einen Hochstapler zu heiraten, bei dem es sich bloß um einen Stallknecht handelt, bringt sie aber schließlich doch – ohne dies zu beabsichtigen oder auch nur zu durchschauen – mit dem von ihr geliebten bürgerlichen Bräutigam zusammen. Widersprüchlichkeit – oder anders formuliert: Komplexität – zeigt sich auch in Sebastian Schlegels Sprachgebrauch. Zusammenfassend betrachtet lassen die Repliken häufigen Dialektgebrauch erkennen, französische Begriffe werden – wenig überraschend – gebraucht, um auf die noble, galante Sphäre zu verweisen, wenn Sebastian etwa seinen Sohn fragt, ob er sich dem vermeintlichen Baron gegenüber „doch genereusé gezeugt“ (II, 9, S. 191) habe, oder in vollständiger Missachtung bürgerlicher Werte erklärt, seiner Frau einen „Adonateur“ (V, 19, S. 238) erlauben zu wollen. Spannender erscheint mir, dass Sebastian in Krisensituationen, in denen er ansonsten nicht mehr weiterkommt, zur Prestigesprache Französisch greift, um sich – erfolglos – Autorität zu verleihen. So versucht er etwa, seine Frau, die ihn seiner Verschwendung wegen zur Rede stellt, abzuwimmeln mit dem Satz „Ich krig a Hofbedienung, und jertz laises vous“ (IV, 10, S. 216). Seine von ihm schwer gekränkte Tochter möchte er zum Bleiben zwingen mit den Worten: „Du wirst jertz da bleiben und mit dein Vater conversiren. [...] reste ici! Bauernmensch da bleib sag ich, siehst was das ist, wenn man mit der französischen Sprach nicht umgehn kann! – Ist das keine Schand für dich das ich als Vater mehr kann als du, doch das wird sich schon geben, wenn einmahl der Burgerflanken von Leib ist“ (IV, 3, S. 211).

Noch deutlicher als im Gebrauch des Französischen manifestiert sich der Kontrast zu Ehefrau und Tochter zum einen darin, dass beide im Gegensatz zu Sebastians Dialekt normkonformes Deutsch sprechen, sowie zum anderen in den literatursprachlich-pathetischen Anklängen, die ihre Repliken an bestimmten Stellen aufweisen. So erklärt Theres in dem Streitgespräch mit ihrem Vater (IV, 3, S. 210–211): „o ich kann gar nicht mehr. Schaam und Ehre lähmen mir die Augen“ und fragt: „Sie fühlen also nicht, welchen Schlingen Sie mich aussetzen?“ Ihr Vater hingegen nennt sie ein „dummes Ding übereinander“, erklärt, er wisse nicht, „was das dalkete Mädels alleweil daher redt“, befiehlt ihr zweimal „Das Maul halt“ und kündigt an, ihr und ihrer Mutter „den adelichen Geist schon einpeitschen“ zu wollen. Immer wieder gebraucht Sebastian Schlegel eine grobianische Sprache der Beschimpfung und

Gewaltandrohung gegenüber allen, die ihm in der patriarchalen oder beruflichen Hierarchie untergeben sind, so versucht er etwa, seinem Lehrling Poldel die eigentliche bürgerliche Respektsbezeichnung ‚Meister‘ zu verbieten, mit dem kaum feinen Satz „Heiß mich kein Meister mehr; oder ich rei dir die Ohren weg“ (II, 6, S. 188). Zu einem noblen Knicks vor dem angeblichen Baron fordert er seine Tochter ausgerechnet mit den Worten „Mach a Buckerl dummes Mensch“ (II, 10, S. 192) auf, der komische Kontrast zwischen der geforderten vornehmen Handlung und dem Stil der Formulierung des entsprechenden Befehls könnte kaum größer sein. Die Diskrepanz zwischen seinem grobianischen (Sprach-)Verhalten und dem Streben nach verfeinerter Lebensart erkennt Sebastian Schlegel an einer Stelle sogar selbst: „Weib wenn du mir das Spektakel machst so schlag ich dirs Kreuz ein, aber nein, das Kreuz einzuschlagen, wr nit nobel, aber scheiden la ich mich.“ (IV, 11, S. 218) Auch außerhalb der zahlreichen Gewaltandrohungen greift er stilistisch immer wieder daneben, indem er etwa meint, seine Tochter stehe da „wie ein angeschossner Braten“ (IV, 5, S. 212), oder indem er mit dem komisch-missglückten *pars pro toto* „Bey mir tritt kein andrer Fuß mehr ein, der nicht wenigstens Herr von ist“ (II, 5, S. 188) ausgerechnet die Vornehmheit seines Hauses zu unterstreichen versucht.

Als er allerdings eine geheimnisvolle Dame umschwärmt, schlägt sein Sprachstil radikal ins Gegenteil um, in Bezug auf die Angebotete produziert er Sätze wie „O wenn du wtest, daß ohne dich ich nicht leben kann. Du würdest eilen in meine Arme zu fliehen“ (III, 2, S. 195) oder „O Engel, ich bin nur Staub gegen dir!“ (V, 16, S. 235). Nicht nur gebraucht er an diesen Stellen durchgehend dialektfreies, normiertes Deutsch, sondern auch die klischeehaften Phrasen einer Literatursprache, die in seinem Mund zur Karikatur geraten. Dieser Stilbruch wird durch entsprechende nonverbale Aktion deutlich betont, so finden sich in den Nebentexten Anweisungen wie „sieht zum Fenster hinaus, im tragischen Ton“ (III, 2, S. 195), „er stzt seinen Kopf auf beyde Hände und tragedirt“ (III, 2, S. 196), „er macht Pantomime hinüber, seufzt, wirft Küsse hinüber“ (III, 2, S. 196) oder „Schlegel wird ganz entzückt fällt auf die Knie [...] Lorenz Schlegel tritt ein, sieht seinen Bruder weinen“ (V, 16, S. 235). Dass es sich bei dieser – komisch übertriebenen – Literatursprache um eine unverkennbar auffällige Abweichung zu Sebastian Schlegels üblichem Sprachgebrauch handelt, wird auch durch andere Figuren konstatiert, wenn etwa Poldel gleich zu Beginn der „im tragischen Ton“ gehaltenen Repliken meint: „Ui je, jzt fangt er gar zum Comdie spielen an.“ (III, 2, S. 195) Kurz darauf wird der Meister vom Lehrling ausgelacht.

Die pathetischen Repliken von Theres und ihrer Mutter werden hingegen nie von solchen Kommentaren begleitet. Wie bereits erwähnt, hebt sich ihr normkonformes, zum Teil literatursprachlich geprägtes – und dabei nie verlacht – Deutsch deutlich ab von Sebastians weitgehend dialektaler Sprache mit französischen Einsprengseln, die allen voran durch ihre zahlreichen Grobianismen und ihre großen stilistischen Gegensätze auffllt. Auch Theres' Mutter bedient sich wie ihre Tochter literarisch vorgeprgter Phrasen, wie „kehre zurück von deinem Taumel“ und „fne mir dein Herz“ (IV, 10, S. 217). Damit stehen die beiden Frauen allerdings auch in Kontrast zur dritten vorbildlich bürgerlichen Figur, zu Lorenz Schlegel, denn dieser

gebraucht wie sein Bruder eine deutlich dialektale Varietät, wobei ihm ein solches Pathos ebenso fremd ist wie die ausgeprägte Gewaltsprache Sebastians. Teil seines beruflich-ständischen Stolzes ist auch sein sprachliches Selbstbewusstsein, so wie er nicht über seinen bürgerlichen Stand hinaus möchte, so beharrt er auch auf seiner gewohnten Sprachform. Seinen Bruder tadelt er auf dessen Ausruf „Impertinent!“ hin: „Red nit so herrschaftlich es steht dir nicht an, bleib du bey deiner bürgerlichen Sprach, so magst dich doch nicht lächerlich, wie der Hans Narr aussieht“ (III, 18, S. 207). Die einzige – kleine – Gemeinsamkeit besteht im Verzicht auf französische Begriffe, wobei deren Gebrauch weder von Lorenz Schlegel noch von Theres und ihrer Mutter explizit negativ bewertet wird. Dass drei Figuren, die durch ihre stereotyp bürgerliche Idealität auf dieselbe Art den Kontrast zur verblendeten Figur bilden, in einem solchen sprachlichen Gegensatz zueinander stehen, mag zunächst überraschen. In diesem scheinbaren Widerspruch zeigt sich aber die Komplexität der Gestaltung des sprachlichen Profils Sebastian Schlegels, das durch seine Vielfalt so unterschiedliche Kontrastverhältnisse ermöglicht.

Der gerissene Sohn Fritz, der keine Hemmungen hat, seine Schwester im Tausch gegen ein Pferd und die Erlassung seiner Schulden unverhohlen an einen Hochstapler zu verkaufen, setzt die Prestigesprache Französisch bewusst zu manipulativen Zwecken ein. Da Französisch bei seinem Vater, den er das ganze Stück hindurch hintergeht, so großen Gefallen findet, benutzen er und sein Komplize in Sebastians Gegenwart französische Einsprengsel. So verabschiedet er sich etwa mit „Adieu Moncher peré“ (III, 6, S. 199) von seinem Vater und bestärkt diesen mit den Worten „Fidon, das wär eine Mesaliance“ (II, 9, S. 191) in der Ablehnung eines bürgerlichen Ehemanns für Theres. Somit wird die französische Sprache, die Sebastian Schlegel als wichtiges Element seiner Selbstinszenierung und missglückten Selbstbehauptung gebraucht, als Instrument der Lüge und Verstellung gegen ihn selbst verwendet.

Durch das Verhalten des Lehrlings Poldel gibt es im Text ein Nachahmungsverhältnis zu beobachten, das ausgeprägter kaum sein könnte, Poldel scheint fast alles zu tun, was sein Meister auch tut: Ist Sebastian Schlegel in eine geheimnisvolle Dame verliebt, so ist Poldel wie selbstverständlich in deren Stubenmädchen verliebt; schickt Sebastian seiner Angebeteten ein Blumenbouquet, so überbringt Poldel der seinen „a halbe Hollerstauden zum Present“ (IV, 8, S. 215) etc. Diese Doppelungsstruktur bietet dem Stück eine der wesentlichen Ressourcen seiner Komik, dazu sei ein etwas ausführlicheres Textbeispiel aus einer Teichoskopie zitiert, in der beide ihre am gegenüberliegenden Fenster stehenden Angebeteten bewundern (III, 2, S. 196–197):

Schlegel. Engel! (seufzt hinüber)

Poldel. (auf einem Stuhl hinter seinem Herrn, eben so) Zuckermund.

Schlegel. Ach flieh in meine Arme.

Poldel. Kom lauf zu mir herüber!

Schlegel. Ach sie lächelt – sie lächelt –

Poldel. Die Meinige plekt auch die Zähne her.

Schlegel. O du süßes Vergnügen – du himlische Wohne.

Poldel. Du mehr als Kaffee und Zucker – o du liebes Barboroas G'sichtel. (Sie laufen voll Vergnügen im Zimmer herum)

Schlegel. Ich bin erhört!

Poldel. Wir sind erhört.

Schlegel. Erhört bin ich!

Poldel. Erhört sind wir!

[...]

Schlegel. Sieh nur den liebevollen Blick; sieh nur wie sie seufzt.

Poldel. Und mein Kammermädel frißt aus lauter Lieb ein Apfel, wir zwey taugen schon zusammen, sie isst gern, und ich bin auch alleweil bey Appetit.

Schlegel. Poldel, ich hohl geschwind das Portrait, du must nachher gleich damit hinüber. (macht Pantomime das er gleich wieder kommt, wirft einen Kuß mit der Hand hinüber, und läuft zur Seitenthür ab)

Poldel. (nimt ein Kipfel zeigt es hinüber, beißt ab) Siehst Schatzerl, ich hab auch was zu essen (wirft auch Küsse hinüber)

Der sehr ausgeprägten strukturellen Spiegelung entspricht in dieser Szene eine stilistische Kontrastierung der literatursprachlich-lächerlichen Repliken Sebastian Schlegels mit den in ihrer Wortwahl eher alltagssprachlichen und inhaltlich vor allem durch Fresskomik auffallenden Reden Poldels. Besonders verdichtet zeigt diese Szene die Spannung, die darin besteht, dass Poldel seinem Meister einerseits so stark wie möglich nacheifert, andererseits aber immer wieder ungewollt dessen vornehmen Anspruch demontiert. In einigen Fällen ist das (sprachliche) Auseinanderfallen von Sein und Schein von Sebastian Schlegel ganz auf Poldel ausgelagert, der in der zitierten Szene ein „mit Brillanten gefaßtes Portrait“ (III, 2, S. 196) als „Portrait mit Anten“ – also Enten – versteht. Dies mag ein äußerst simples Beispiel für Komik durch sprachliches Missverstehen sein, doch auch durch diese Verwechslung von kostbaren Edelsteinen mit wenig eleganten Wasservögeln wird der überzogene Anspruch gebrochen. Als Sebastian Schlegel eine vornehme Gesellschaft zu einem luxuriösen Essen einlädt, das er nach aristokratischer Art mit der französischen Bezeichnung benennt, diminuiert Poldel dieses *déjeuner* zunächst zum gleich weniger fein klingenden „Deschineédel“ (I, 7, S. 180) und erklärt daraufhin noch auf Lorenz Schlegels Nachfrage: „A Deschineédel ist a halbete Mittagssuppe“ (I, 7, S. 180), womit der noble Anspruch restlos zerstört ist. Für die Komik von Verballhornung und sprachlichem Missverstehen scheint Poldel in diesem Stück fast allein zuständig zu sein, eine so einseitige Verteilung ist erklärungsbedürftig. In diesem Fall hilft ein Blick auf die Tradition der Spaßmacherfiguren, die in den Wiener Komödien des 18. Jahrhunderts unter verschiedenen Namen auftraten, während ihre klassischen Eigenschaften zum 19. Jahrhundert hin subtiler auf

Figuren übertragen wurden, die nicht explizit als ein solcher Spaßmacher gekennzeichnet, sondern mit einer ‚regulären‘, nicht-clownesken Identität ausgestattet wurden (vgl. zu den Spaßmacherfiguren und ihren Entwicklungen Müller-Kampel 2003 und Sonnleitner 1996). Dass sich diese Entwicklung bereits bei Schikaneder zeigt, stellt Cornelius Mitterer fest und weist darauf hin, dass die typischen Spaßmachereigenschaften bei Schikaneder eher auf verschiedene Figuren verteilt sind (vgl. Mitterer 2022, S. 325). Wenn etwa Sebastian Schlegel von seinem Bruder Lorenz als „Hans Narr“ bezeichnet wird, so ist dies als Anspielung auf den berühmten Wiener Hanswurst zu verstehen. Doch am deutlichsten konzentrieren sich die Eigenschaften der Spaßmacherfigur auf Poldel, dazu gehören die Gefräßigkeit, die im zitierten Abschnitt und an zahlreichen weiteren Textstellen zum Ausdruck kommt, und eine komische äußere Erscheinung, denn Poldel trägt laut Nebentext ein „Karrikaturkleid“ (I, 7, S. 179) sowie in einer Szene Frauenkopfbedeckung (vgl. IV, 8, S. 214–215). Auch eine gewisse Kommentarfunktion Poldels, der trotz seiner Naivität teilweise auch weiter denkt als sein Meister, und die einem vertraulichen Diener-Herr-Verhältnis nicht unähnliche Beziehung zu Sebastian Schlegel – inklusive der gedoppelten Liebesbeziehung – lassen sich in die Tradition der Lustigen Figuren einordnen. Den Bezug zur Spaßmacherfigur spricht Poldels Angebotete explizit aus, indem sie sich – nachdem er ihr mit einem „Fliegenwadel“ als Degen einen Monolog aus Shakespeares *Richard III.* vorgespielt hat – mit „adieu Herr Pierot“ verabschiedet (V, 9, S. 231) und davor in einem Brief an ihn schreibt: „doch haben sie trotz allen ihren Talenten so was Affenmäßiges in ihrer Miene, daß man ihnen doch gut seyn muß.“ (V, 3, S. 225) Es erscheint damit durchaus passend, dass die Komik der sprachlichen Missverständnisse und Verballhornungen mit dieser Figur so eng verbunden ist. Das Nachahmungsverhältnis zum bewunderten Meister äußert sich sprachlich vor allem im Einsatz französischer Brocken, so verabschiedet sich Poldel etwa mit Handkuss und „Je votre services“ von Frau Schlegel (IV, 9, S. 216). Ansonsten zeigt sich in Poldels Sprache ausgeprägter Dialektgebrauch, die Grobianismen Sebastian Schlegels übernimmt er nicht, er wäre wohl auch nicht in der sozialen Position dazu.

Schließlich ist auch noch kurz auf den von Sebastian Schlegel nach adeliger Art eingestellten Diener einzugehen, wie bereits erwähnt, ist dieser seinem Herrn nicht nur moralisch und intellektuell, sondern auch durch sein Wissen über stilvolle Lebensführung überlegen, sodass er sich etwa gezwungen sieht, seinem sich vornehm gebenden Herrn zu erklären, dass Austern keine Schnecken sind (vgl. V, 19, S. 238). Im Gegensatz zum Dialektgebrauch Sebastians, der den Diener immer wieder beschimpft, und Poldels, der ebenfalls – allerdings erfolglos – versucht, sich diesem gegenüber aufzuspielen, spricht der Diener durchgehend normkonform, sodass das Überlegenheitsverhältnis auch durch die markante sprachliche Gegenüberstellung zum Ausdruck kommt. Verdeutlicht wird damit die Unangemessenheit und Überheblichkeit von Sebastian Schlegels Verhalten sowohl in Bezug auf die schlechte Behandlung des Dieners als auch auf die versuchte ständische Transgression an sich, indem Sebastian Schlegel einen Menschen in sozialer Hinsicht zu seinem Untergebenen macht, der auf jede andere Weise eigentlich über ihm steht, und sich über diesen sowie alle anderen Bürgerlichen erhaben wähnt.

Außerhalb des Sprachgebrauchs wird das Auseinanderfallen von Sein und Schein etwa durch das Kostüm markiert, indem Sebastian Schlegel vom Nebentext mit der Bemerkung „Schlegel im Schlafrock, frisirt, aber der Bürgersmann muß heraus sehn“ (II, 5, S. 187) eingeführt wird. Da der Meister sein Handwerk aufgegeben hat, besteht Poldels Hauptaufgabe nun darin, ständig die Böden zu wachsen, die dadurch so glatt sind, dass sowohl er als auch andere ausrutschen – das buchstäbliche Ausgleiten auf dem gesellschaftlichen Parkett.

Metasprachlicher Diskurs, Sprachgebrauch und Argumentationsfähigkeit in *Die Postknechte* (UA 1791)

Zunächst sei die Figurenkonstellation des 1791 uraufgeführten und paratextuell als Lustspiel bezeichneten Stücks *Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut* kurz angedeutet: Ein namenlos bleibender Postmeister steht als rechtschaffene Autoritätsperson, die ihren Einfluss und Besitz einsetzt, um anderen zu helfen, in Konflikt mit einer verbrecherischen Autoritätsperson, einem Landpfleger, der skrupellos seine Macht missbraucht. Auf der Seite des Postmeisters stehen seine Familie sowie seine Postknechte, der Landpfleger verfügt mit einem Oberschreiber und einem Unterschreiber über zwei Beamte als Handlanger. Dabei ist der Landpfleger mit allen nur erdenklichen negativen Eigenschaften aufgeladen, so ist er etwa ein streitsüchtiger Trinker, droht anderen auf Basis willkürlicher Anschuldigungen mit Verhaftung und hat seinen Vorgänger und dessen Familie mit unlauteren Mitteln um Amt und Einkommen gebracht, um nur einige Beispiele zu nennen. Dieser Maximalbösewicht bleibt sprachlich allerdings vollkommen blass, die sprachlichen Merkmale verleihen der Figur kein bestimmtes Profil und scheinen auch nichts über deren Funktion im Stück zu zeigen, in sprachlicher Hinsicht sind es seine Handlanger, die zu den interessantesten Figuren des Stücks zählen. Der Oberschreiber bemüht sich stets, ein besonders normkonformes, prestigeträchtiges Deutsch zu sprechen, verfällt in seinen Repliken aber sogleich wieder in die dialektalste Varietät des Stücks, der Nebentext beschreibt dies klar wertend (I, 5, S. 55): „Diese Rolle wird wechselweise schön deutsch und am Ende jeder Rede bäuerisch gesprochen; darum hat man, was schlecht gesprochen wird, mit Schwabacher-Lettern gedruckt.“ Zur Illustration ein kurzer Monolog des Oberschreibers (II, 13, S. 70): „Wie? man meidet meine Gegenwart? – Man behandelt mich, als wenn ich *a g'mana Bauer war?* Unerhörte Beleidigung! – Schon tritt die Galle mir ins Geblüt. – Hütet euch vor meinem Zorn, ihr gemeinen Landleute! – Bringt dieses Köpfchen nicht noch mehr auf, *sunst mach i eng an abscheulinga Stroach.*“ Der stilistische Gegensatz könnte deutlicher kaum sein, ähnlich wie im Fall Sebastian Schlegels wirken die literatursprachlichen Anklänge – etwa in der Phrase „Schon tritt die Galle mir ins Geblüt“ – überzogen und lächerlich, die dialektalen Teile erscheinen durch Elemente wie den in Wien eher unüblichen *oa*-Diphthong in „*Stroach*“ äußerst provinziell. Derselbe Kontrast zeigt sich in der Erklärung des Oberschreibers, weshalb er mit einer Kopfverletzung aus dem Keller zurückkehrt (I, 6, S. 59): „I' du mein Himmel! ich wollte Mademoiselle Fikchen erinnern, auf die Stufen der Treppe obacht zu haben – ich reichte Ihr sodann meine rechte Hand, *patsch bin ich selbst abi purzelt.*“ Der Oberschreiber selbst hält seine Sprache natürlich für perfekt und möchte auch noch anderen

Sprachunterricht erteilen (vgl. I, 5, S. 55–56). Auch diese Figur bietet ein Paradebeispiel für das sprachliche Auseinanderfallen von Sein und Schein, dabei erweist sich der Oberschreiber auch in Bezug auf den Inhalt seiner Reden als Großsprecher. So versucht er etwa, sich zwei Reisenden gegenüber als Mann von Welt zu inszenieren, empfiehlt ihnen aber auf ihre Frage nach Sehenswürdigkeiten, die „schöne Köpfstatt“ (II, 16, S. 73) zu besichtigen, erschrickt über ihre selbstverständliche Annahme, bei einem Spiel Dukaten statt Groschen einzusetzen, und behauptet schließlich, sowohl die Frau als auch die Tochter des Postmeisters seien in ihn verliebt, woraufhin ihm die gerade auftretende Postmeisterin eine Ohrfeige erteilt.

Die Sprache des Oberschreibers, die dieser selbst als „zierlich“ (vgl. II, 16, S. 72) bezeichnet – ein häufig benutztes Adjektiv im zeitgenössischen Diskurs über die beste Varietät –, wird vom Postmeister, der positiven Zentralfigur des Stücks, massiv kritisiert. Der Postmeister entgegnet seiner Frau auf ihre Einschätzung „Aus seiner Sprach kann man sehen, daß er Kopf hat“ (I, 5, S. 55): „Hab ich etwa keinen Kopf, weil ich nicht so gespreizt rede, wie der Narr da? Er soll reden wie ihm der Schnabel gewachsen ist.“ erinnert sei an dieser Stelle an das eingangs angedeutete aufklärerische Postulat einer sehr engen Verbindung von Sprache und Denken, dieser Zusammenhang wird einerseits durch den Postmeister in Frage gestellt, andererseits vereint die Figur des Oberschreibers eine lächerliche und situationsinadäquate Sprache mit intellektueller Beschränktheit. Dabei wirkt der Oberschreiber wie eine Karikatur der Vorstellung einer gesamtgeistigen Verbesserung durch den Gebrauch einer besonders normkonformen, dialektfreien Varietät. Die Forderung des Postmeisters, zu reden, wie einem der Schnabel gewachsen sei, bildet einen Gegensatz zum aufklärerischen Ideal, die Sprache zu pflegen, mit Mühe zu perfektionieren und so von ‚Fehlern‘ zu reinigen. Die markantesten sprachlichen ‚Fehler‘ begeht in diesem Stück gerade jene Figur, die permanent um die Reinheit ihrer Sprache bemüht ist, um so einer prestigeträchtigen Varietät möglichst nahezukommen. Vor allem aber kann sich der Oberschreiber mit Sprache nicht durchsetzen, denn argumentativ versagt er in verbalen Konfrontationen stets und kann damit keinen erfolgreichen Gebrauch von seiner so hochgehaltenen Sprache machen. Ganz anders verhält es sich mit dem Postmeister, das Stück macht immer wieder deutlich, dass diese Figur über hohe argumentative Souveränität und ein waches Sprachbewusstsein verfügt, wodurch den Spracheinstellungen des Postmeisters eine gewisse Autorität und damit große Relevanz für eine diesbezügliche Analyse zukommt. Als Beispiel für die Argumentationsfähigkeit des Postmeisters seien Auszüge aus dem eskalierenden Konflikt mit Landpfleger und Oberschreiber, die beide die Postmeisterstochter begehren, zitiert (I, 5–6, S. 57–60):

Landpfleger. (Fährt auf.) Nun hab ichs satt, Herr Postmeister! nun hab ich genug gehört!

Postmeister. Desto besser! so darf ichs nicht noch einmal sagen.

Landpfleger. Ich wäre abscheulich? – häßlich?

Postmeister. Schön sinds doch, beim Geier, auch nicht!

Landpfleger. Nein, nein! das Häßlichsein wird in einem andern Verstand von mir gewogen.

Postmeister. Wägen Sies hin wo sie wollen; mein Mädels bekommen Sie einmal nicht. – Ich sags voraus: Mein Mädels machte es ihnen just so, wie ihre Braut von gestern Nacht.

Landpfleger. Und der Vater würde das billigen? Er ließe sie gehen?

Postmeister. Nein! Gehen ließ ich sie nicht, aber fahren.

Landpfleger. Auch noch fahren?

Postmeister. Versteht sich! Wer wird denn eine Postmeisters-Tochter gehen lassen?

[...]

Landpfleger. Ich ein hässlicher Mann! – Das soll auf die Wage!

Postmeister. Ich geb Ihnen noch ein Gewicht dazu, wenns zu wenig haben.

Landpfleger. Nein, nein! Es zieht überflüssig.

Postmeister. Wanns Ihnen nur bald heimzieht.

[...]

Landpfleger [zum Oberschreiber, Anm. AR]. Komm er nur mit mir, morgen um diese Zeit sitzt der Herr Postmeister schon in der Stadt. Aber 3 Klafter unter der Erde, versteht sich!

Postmeister. Ist möglich! Vielleicht bey einem Glas Wein im Keller.

[...]

Oberschreiber. (Drohend.) Herr Postmeister, Herr Postmeister!

Postmeister. Was solls!

Oberschreiber. Sie haben gröblich gehandelt, Sie werden sehen –

Postmeister. Was werd ich sehen?

Oberschreiber. Was Sie sehen werden! –

Postmeister. Ja! Herr Asinus! was werd ich sehen?

Oberschreiber. Daß ich Ihnen allerseits a gute Nacht sag.

Die argumentative Strategie des Postmeisters lässt sich mit Siegfried Brill als „Aufblenden und Abdunkeln des Sinnes“ beschreiben (vgl. Brill, 1967, S. 25–29), indem der Postmeister die Mehrdeutigkeit in den konventionalisierten Phrasen seiner Kontrahenten nutzt, um deren Aussagen in seinem Sinne umzudeuten und sie so sprachlich zu entwaffnen. Ihre Drohungen entlarvt er in ihrer hohlen Floskelhaftigkeit. Doch nicht nur seinen Feinden dreht er das Wort im Mund um, indem er ihre Reden vom Metaphorischen ins Buchstäbliche wendet und umgekehrt, so entgegnet er etwa seiner Frau, der einzigen Figur, die argumentativ auf seiner Höhe ist und die im ganzen Stück ihrer übersteigerten Tanzleidenschaft wegen aufgezogen wird, auf ihre berechnete Beschwerde „Sonst weißt aber auch nichts, als das ewige Tanzen mir vorzurufen!“ (IV, 1, S. 89): „Geh du hinaus in den Hof und rupfe deine Aenten und Gänse, so hast auch was zu

rupfen!“ Wenn in einem Text bestimmte Figuren so deutlich als diejenigen in Erscheinung treten, die erfolgreich argumentieren und sich mit Sprache durchsetzen können, so lohnt es sich, danach zu fragen, worauf diese argumentative Überlegenheit basiert, wie diese Figuren sich zu zeitgenössischen Stilidealen verhalten, welche Varietäten sie benutzen und wann sie in Prestigesprachen wechseln. Vermutlich werden solche Figuren Prestigesprachen sehr gezielt und fein dosiert einsetzen, so kommt etwa der Postmeister, der den Oberschreiber „Herr Asinus“ nennt, im Streitgespräch mit nur einem einzigen lateinischen Wort aus – ganz anders verhält es sich mit dem Unterschreiber.

Ist der Oberschreiber ein beschränkter Großsprecher, so zeigt sich der Unterschreiber – sogar an den Maßstäben dümmlicher Komödienfiguren gemessen – nahezu unrealistisch dumm, dies wird etwa durch den Nebentext „hebt beim Lachen den Kopf wie ein Hahn in die Höhe“ (III, 4, S. 81) unterstrichen. Der vollkommen begriffsstutzige Unterschreiber ist kaum in der Lage, auch nur die simpelsten Anweisungen des Landpflegers umzusetzen. Als er in einem Verhör an der einfachen Aufgabe, das Protokoll zu verfassen, scheitert, indem er stets die falschen Dinge notiert und sich damit unfähig zeigt, sprachliche Informationen richtig einzuordnen, versucht er, sein intellektuelles Versagen durch den Einsatz möglichst vieler lateinischer Phrasen zu kaschieren. Dabei bietet der Lateingebrauch seinen Redebeiträgen keinerlei kommunikativen oder semantischen Mehrwert, sondern erweist sich in Repliken wie „Ah! – Hoc intelligo.“ (III, 7, S. 84) als völlig willkürlich. Gerade bei der klassischen Bildungssprache Latein sollte man sich fragen, welche Inhalte die Figuren darin ausdrücken und ob es sich dabei womöglich bloß um Banalitäten handelt. So tritt etwa in Schikaneders Operette *Die Lyranten* ein Schulmeister auf, der zwar an der korrekten geographischen Verortung Italiens scheitert (vgl. III, 6, S. 39), dafür aber durch den lateinischen Ausruf „Jam habeo, jam habeo!“ (II, 9, S. 32) verkündet, Wein mitgebracht zu haben. Auf ähnliche Beamten- und Gelehrtenfiguren in den Stücken Philipp Hafners und Franz von Heufelds verweist Johann Sonnleitner in den Kommentaren zu den jeweiligen Texteditionen (s. Sonnleitner 2001, S. 440 und 2014, S. 515–516). Überflüssiger Lateingebrauch wird auch im Zuge der Aufklärung viel kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben, dies ist weder auf das späte 18. Jahrhundert noch auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, man denke etwa an den jungen Gelehrten Erasmus Montanus in Ludvig Holbergs gleichnamigem Drama (Erstdruck 1731), der lateinische Floskeln zur erfolglosen Untermauerung völlig sinnentleerer, jeglicher Alltagserfahrung widersprechender Argumente einsetzt. Für *Die Postknechte* zeigt ein Vergleich der beiden Schreiberfiguren, dass der Griff nach einer Prestigesprache umso höher gerät, je größer die zu überdeckende eigene intellektuelle Unfähigkeit ist.

Schließlich gibt es auch in diesem Stück viele Figuren, die wie Theres und ihre Mutter in *Die bürgerlichen Brüder* eine normkonforme, dialektfreie Varietät mit sogar noch ausgeprägterem literatursprachlichem Pathos kombinieren. In beiden Texten handelt es sich bei all diesen Figuren entweder um Liebende oder Leidende, sodass diese Sprachform eine schnelle Zuordnung für das Publikum zu ermöglichen scheint, anstatt ein spezifisches individuelles Profil zu bieten. Für die Stücke Raimunds beobachten Gunther Wiltschko (vgl.

1973, S. 95–96) und Sigurd Paul Scheichl (vgl. 1991, S. 59–62) eine vergleichbare Verteilung, die den Dialekt eher dem Komischen und die Prestigevarietät eher den ernstzunehmenden ‚großen Gefühlen‘ zuweist. Dies hilft zu verstehen, warum oft ansonsten ganz unterschiedliche Figuren ein normiertes, literatursprachliches Deutsch sprechen und andere wiederum nicht. So erklärt sich vieles, aber nicht alles. Gerade in *Die Postknechte* fügen sich zwei Figuren nicht in dieses – von Wiltshko und Scheichl in Bezug auf Raimund formulierte – Schema ein. So kann man etwa der Postmeisterstochter Viktorl, die um das Leben ihres Geliebten bangen muss, die ersten großen Gefühle kaum absprechen, und dennoch weisen ihre Repliken verstreute Dialektmerkmale und dabei kaum literatursprachlich vorgeprägte Phrasen auf. Verglichen mit ihrem Geliebten Franz, der etwa in der Erzählung seiner Lebensgeschichte Formulierungen produziert wie „ich wars, über den Bettler sich erbarmten, und mich mit ihrer Armuth deckten: während daß meine Mutter mit dem Tode rang, und unter tausend bittern Thränen starb.“ (III, 8, S. 85), erscheinen ihre Reden nahezu frei von Pathos. Der als *deus ex machina* auftretende neue Gouverneur, der in der vorletzten Szene schließlich den verbrecherischen Landpfleger absetzt, spricht zwar normorientiert-dialektfrei, vereint mit diesem Sprachgebrauch aber einige klassische Eigenschaften der Spaßmacherfigur (vgl. Mitterer, 2022, S. 325), unterläuft die pathetischen Ansätze seiner Gesprächspartnerin und orchestriert zu seiner Unterhaltung sogar eine komische Szene zwischen anderen Figuren (vgl. V, 4–7, S. 104–108). Auch für literatursprachliches Pathos lässt sich – ähnlich wie Cornelius Mitterer dies für die konventionellen Handlungselemente vorschlägt (vgl. Mitterer, 2016, S. 13) – nach der Möglichkeit einer eventuellen parodistisch-komischen Funktion fragen. Eindeutig gegeben erscheint mir dies in Bezug auf den Sprachgebrauch allerdings nur im besprochenen Fall Sebastian Schlegels und für die literatursprachlichen Einsprengsel des Oberschreibers.

Methodische Problematik

Schließlich sei noch auf eine nicht unerhebliche – allerdings bewältigbare – methodische Problematik eingegangen. Während der Gebrauch von Fremdsprachen in den Repliken der Figuren noch leicht ersichtlich sein mag, wobei auch hier vor allem beim Französischen mit zum Teil ungewöhnlichen verdeutschten Schreibweisen zu rechnen ist, kann sich die Differenzierung von dialektalen und normkonformen Varietäten innerhalb der deutschen Sprache komplizierter gestalten, denn dialektnahe Passagen sind nicht immer auf den ersten Blick als solche zu erkennen. Der Versuch, mit dem Dialekt eine primär der mündlichen Kommunikation angehörende Sprachform zu beschreiben, muss sich in der Theatergeschichte auf Schrifttexte stützen, die nicht mit einer lautgetreuen Transkription verwechselt werden dürfen. Viele zu erwartende Dialektmerkmale werden in den Texten nicht oder nicht durchgehend schriftlich wiedergegeben, vielmehr orientieren sich diese häufig stark an der normkonformen Sprache, sodass auch Richard Reutner in Bezug auf Wiener Komödien des frühen 19. Jahrhunderts „durchwegs eine inkonsequente Verschriftlichung von Dialektalem“ (Reutner, 1998, S. 78) beobachtet. Manche Texte, wie etwa *Die bürgerlichen Brüder*, zeigen – an vielen Stellen, aber trotzdem nicht durchgehend – sehr saliente Dialektmerkmale, wie beispielsweise den Gebrauch

des unbestimmten Artikels *a* oder der Formen *i* statt *ich* oder *nit* statt *nicht*, wodurch die Zuordnung insgesamt deutlich erleichtert wird. In anderen Texten aber ist der Dialekt eher in Spuren zu erahnen, so bietet *Die Postknechte* einige Extrembeispiele für die inkonsequente schriftliche Realisierung von Dialektmerkmalen, indem etwa die typographisch als maximal dialektal ausgewiesene Replik des Oberschreibers „*Was die Leut alles ausstudiren!*“ (IV, 20, S. 100) mit der e-Apokope am Nomen nur ein einziges Kennzeichen nicht-normkonformer Sprache aufweist.

Daraus folgt, dass die bloße Abwesenheit von Dialektmerkmalen in den Repliken einer Figur noch nicht hinreichend ist, um mit Sicherheit von einem betonten Einsatz von dialektfreiem, normkonformem Prestigedeutsch auszugehen, denn dies kann auch schlicht dem Medium Schrifttext geschuldet sein. Dabei kann wohl auch nicht immer ausgeschlossen werden, dass bestimmte Passagen aus dem Mund sprachlich eher blasser Figuren nur deswegen der schriftsprachlichen Norm folgen, weil an ihrer detaillierten sprachlichen Ausgestaltung weniger Interesse bestand, wie Sigurd Paul Scheichl dies für bestimmte Textstellen bei Nestroy erwägt (vgl. Scheichl, 1998, S. 95). Der Gebrauch von normkonformem Prestigedeutsch sollte daher nicht allein ex negativo bestimmt werden, stattdessen sollte diese Zuordnung durch eigene spezifische Merkmale abgesichert werden, einige solche werden im späteren Verlauf dieses Artikels noch vorgeschlagen.

Die teilweise ungenaue schriftliche Basis kann Analysen einzelner Repliken an ihre Grenzen stoßen lassen, betrachtet man allerdings das jeweilige Stück als Ganzes, so ermöglicht die Zusammenschau aller Redebeiträge einer Figur und eventueller Kommentare in den Nebentexten dennoch das Erkennen der grundlegenden Tendenzen. Wichtig erscheint mir, auch für diese um 1800 entstandenen Texte das Varietätenspektrum des Deutschen als Kontinuum mit fließenden Übergängen und nicht als klar abzugrenzende Sprachbereiche zu begreifen (vgl. Reutner, 1998, S. 13 und S. 22), so lässt sich auch mit solchen Unschärfen leichter umgehen. Aufgrund der Schwierigkeit einer genauen Einstufung und auch der Einfachheit wegen spreche ich hier immer nur von dialektalem und normkonformem Deutsch, verstehe aber dabei ‚dialektal‘ nicht im engen Sinne von ‚basisdialektal‘, sondern subsumiere darunter auch Textstellen, die sich wohl ebenso der Wiener „Umgangssprache“ zuordnen lassen, in der Johann Sonnleitner die zentrale Varietät der Wiener Komödien sieht (vgl. Sonnleitner, 2018, S. 22). Für diesen wichtigen mittleren Bereich bilde ich keine eigene Kategorie, da dieser auch aus variationslinguistischer Perspektive sehr schwer zu fassen ist. Wie differenziert die Binnengliederung im Variationsspektrum ausfallen sollte, muss von Text zu Text entschieden werden, ausschlaggebend hierfür sind die verschiedenen Funktionen des Sprachgebrauchs im Stück sowie die durch die Detailgenauigkeit der schriftlichen Realisierung gegebenen Möglichkeiten und Grenzen der Zuweisung.

Nicht zu vergessen ist außerdem, dass eine Arbeit mit primär literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse nicht gezwungen ist, eine hochpräzise linguistische Einordnung vorzunehmen. Um literaturwissenschaftliche Fragen der Figurencharakterisierung zu beantworten, interessiert vor allem, wie sich die Figuren sprachlich zueinander verhalten. Wenn

festgestellt werden kann, dass eine Figur merkbar dialektaler oder normorientierter als eine bestimmte andere spricht und diese Beobachtung zu der Beziehung oder den Eigenschaften dieser Figuren sinnvoll in Relation gesetzt werden kann, so ist damit schon viel gewonnen. Auch sind eventuell geäußerte Spracheinstellungen, das Verhalten und die Intentionen der Figuren zu bedenken, denn während etwa der vorbildlich bürgerliche Bruder Lorenz Schlegel durch sein großes ständisches und berufliches Selbstbewusstsein sowie seine Forderung, bei der „bürgerlichen Sprach“ (III, 18, S. 207) zu bleiben, anstatt „herrschaftlich“ (III, 18, S. 207) zu reden, auch in den Passagen ohne deutliche Dialektkennzeichen keinen Grund hat, sprachlich höher zu greifen oder sich gar zu verstellen, wäre für den Bruder Sebastian Schlegel, der über seinen Stand hinaus will und stets nach scheinbarer Verfeinerung strebt, ein graduelles Oszillieren hin zur Prestigevarietät in den dialektfreien Repliken eher vorstellbar. Ein besonders bedeutungstragendes, abruptes Umschlagen wird glücklicherweise in beiden hier betrachteten Texten entweder durch Kommentare in den Nebentexten und in den Reden anderer Figuren oder durch auffallende stilistische Unterschiede deutlich gekennzeichnet.

Einschränkungen ergeben sich allerdings für den Vergleich verschiedener Stücke, aufgrund der inkonsequenten Verschriftlichung der Dialektmerkmale sowie der teilweise bereits innerhalb eines Texts variationsreichen Orthographie ist hier große Vorsicht geboten. Von einem stücke-übergreifenden System zur Markierung des Dialekts kann nicht ausgegangen werden. Dass beispielsweise *Die bürgerlichen Brüder* im Großen und Ganzen ein stärker dialektales Bild als *Die Postknechte* bietet, kann man mit den Faktoren der unterschiedlichen Überlieferungssituation, Gattungszuweisung, lokalen und intertextuellen Verortung sowie den verschieden starken Anteilen von Ernst und Komik zu erklären versuchen. So ist *Die Postknechte* anders als *Die bürgerlichen Brüder* im Druck überliefert (s. Mitterer, 2022, S. 310), nicht in der Wiener Vorstadt, sondern an einem nicht näher definierten ländlichen Ort angesiedelt und als „Lustspiel“ betitelt, womit sowohl dem Anspruch als auch der Handlung nach mehr Ernst und potentielle Rührung verbunden ist. Für *Die Postknechte* sieht Egon Komorzynski in August Wilhelm Ifflands *Die Jäger* einen wichtigen Prätext (vgl. Komorzynski, 1990, S. 74), während für *Die bürgerlichen Brüder* Parallelen zu Philipp Hafners *Die Bürgerliche Dame* und eventuell Molières *Le Bourgeois gentilhomme* zu diskutieren wären. Denn auch die verschwenderische bürgerliche Dame möchte zwar vornehm sein, gebraucht aber ihrem Personal gegenüber eine kaum feine Sprache, mit *Le Bourgeois gentilhomme* teilt das Schikaneder-Stück vor allem die Genderkonstellation, in der – entgegen dem gängigen Klischee – irrationale, überhebliche Standesdünkel dem Mann und die Vernunft der Frau zugewiesen wird, darüber hinaus lässt sich sowohl in Molières als auch in Schikaneders Text eine ausgeprägte Metaebene der Bühnenkunst beobachten. Diese völlig unterschiedlichen Voraussetzungen gilt es zu berücksichtigen, doch bleibt eine gewisse Unsicherheit, inwiefern die sprachlichen Differenzen schlicht den eventuell divergierenden Verschriftlichungspraktiken der Texte geschuldet sein können. Nachdem nun ausführlich von Problemen die Rede gewesen ist, sollen im Folgenden einige Anhaltspunkte erläutert werden, die sich als hilfreich für das Erkennen von dialektaler oder normkonformer Sprache in den beiden hier betrachteten Stücken erwiesen haben.

Merkmale für die sprachliche Zuordnung

Eine große Fundgrube an Dialektkennzeichen bietet die Flexion, in der Verbflexion zeigen sich Abweichungen von der Norm besonders häufig im Partizip II durch die Tilgung des Präfixes *ge-* oder in der zweiten Person Plural durch Formen mit *ts*-Suffix, wie *ihr habts* statt *ihr habt* – zum Teil auch mit dem etwa als *ös/eß* verschriftlichten dialektalen Pronomen der zweiten Person Plural. Auch die erste Person Singular kann Auffälligkeiten bereithalten durch Formen wie *ich nim* statt *ich nehme* oder *ich gieb* statt *ich gebe*. Vor allem das Verb *sein* verfügt über saliente Varianten, wie *gewest* statt *gewesen* oder *wir/sie seyn/seynd* statt *sind*. Als besonders spannend können sich auch Konjunktive erweisen, die normkonform gebildet sein können oder nicht umgelautete Formen mit dem Suffix *-et* bilden können, wie etwa in *verlieret* statt *verlöre*, wobei die *et*-Form wohl einen dialektalen *ad*-Konjunktiv, wie *verlierad*, schriftsprachlich andeutet. Ebenso verweist ein mit *tun*-Periphrase gebildeter Konjunktiv, wie *ich thät schauen*, auf dialektalere Sprache. Auch die Flexion der Nomina kann zahlreiche Besonderheiten aufweisen, wie sich etwa an Dialektformen, wie „von mein Brudern“ (*Die bürgerlichen Brüder*, I, 6, S. 178), zeigt. Richard Reutner verweist dabei speziell auf das Suffix *-n* bei Feminina im Nominativ Singular, wie in *die Hauben* statt *die Haube* (vgl. Reutner, 1998, S. 134). Sehr ergiebig sind vor allem Diminutive, denn es macht einen großen Unterschied, ob eine Figur nach einem *Gläschen* oder *Glaserl* Wein verlangt oder ob sie von einer jungen Frau als einem *Mädchen*, *Mädel* oder *Madl* spricht. Bei den Adjektiven können etwa besondere Komparativformen wie *mehrer* auftreten, bei den Pronomina ganze Flexionsendungen wegfallen, wobei beispielsweise „kein“ in der Phrase „Heiß mich kein Meister mehr“ (*Die bürgerlichen Brüder*, II, 6, S. 188) wohl als schriftliche Entsprechung von *kan* oder *koan* zu verstehen ist. Beachtenswert sind ebenso flektierte Komplementierer, wie *wennst* für *wenn du* oder *obst* für *ob du*.

Auf der Lautebene zeigen sich häufig vor allem umlautlose Formen, wie *anfangt* oder *Burgersmann*, als frequente Dialektmerkmale. In syntaktischer Hinsicht treten vor allem bei den Possessivkonstruktionen die Kontraste deutlich hervor, wenn man beispielsweise die Repliken „Was gehn mich den Friseur seine Stiefel und Sporen an?“ (*Die bürgerlichen Brüder*, IV, 4, S. 211) und „Das ist meines Sohnes Rittmeister“ (*Die Postknechte*, II, 2, S. 64) nebeneinander betrachtet. Hilfreich sind ebenso lexikalische und stilistische Auffälligkeiten, dabei können auch Konjunktionen vielsagend sein, wenn sie beispielsweise als eher ‚gehoben‘ oder als für die jeweilige Kommunikationssituation unangemessen ‚hochgestochen‘ erscheinen, indem sie etwa Anklänge an konzeptionelle Schriftlichkeit, Beamtendeutsch oder Literatursprache aufweisen. Auch der Tempusgebrauch verdient Beachtung, denn meistens verwenden nur eher normkonform sprechende Figuren das Präteritum. Schließlich können Reimwörter, wenn diese im jeweiligen Stück vorhanden sind, besonders aufschlussreich für die Aussprache sein.

Gebraucht also eine Figur in ihren Repliken nicht nur keine Dialektmerkmale, sondern auch normkonform gebildete Konjunktive und *chen*-Diminutive, Possessivkonstruktionen mit Genitiv sowie das Präteritum oder weist ihr Ausdruck stilistisch-lexikalisch unverkennbar in diese Richtung, so lässt sich solide begründen, dass die Sprache dieser Figur tatsächlich als normiertes Deutsch im Gegensatz zum Dialekt zu verstehen ist. Die Konsequenz, mit der die

Figur diese Sprachform im Stück durchhält, die stilistische Einordnung ihrer Redebeiträge sowie eine eventuelle Beurteilung der kommunikativ-situativen Angemessenheit – unter Berücksichtigung der Konventionen der literarischen Gattung – ermöglichen eine Einschätzung, ob dieses normierte, dialektfreie Deutsch dem erfolgreichen Gebrauch einer Prestigevarietät nahekommt oder ob sich die Figur bei dem Versuch, sprachlich höher zu greifen, übernimmt. Dafür gilt es, auch auf argumentatives Scheitern oder Erfolg beim Gebrauch dieser Sprachform sowie auf die ausgedrückten Inhalte zu achten.

Insgesamt erweist sich die Beobachtung des Sprachgebrauchs der Figuren als eine gut handhabbare Technik, um Stücke, in denen eine gewisse mehr oder minder explizite sprachliche Metaebene angelegt ist, besser zu verstehen. Durch den Sprachgebrauch können Beziehungen der Affinität oder des Konflikts unterstrichen und nuanciert, überhöhte Ansprüche konstruiert und im selben Moment demontiert werden. Einer Figur kann damit ein charakteristisches Profil verliehen oder eine weniger individuell definierte Funktion im Stück zugewiesen werden. Durch die Verbindung von kommunikativem Erfolg oder Misserfolg mit den sprachlich-stilistischen Idealen der Zeit beziehungsweise der Kritik an diesen können außerbelletristische Metadiskurse auf komplexe Weise integriert werden. Grundkenntnisse in Variationslinguistik, Sprachgeschichte und Figurentradition sind von großem Vorteil, dennoch handelt es sich hierbei um eine sehr zugängliche und textnahe Herangehensweise, die ich nur weiterempfehlen kann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Pezzl, Johann: Skizze von Wien. Erstes Heft. Wien / Leipzig: Kraussische Buchhandlung 1786.

Schikaneder, Emanuel: Die bürgerlichen Brüder, oder: Die Frau von Krems. Ein bürgerliches Familiengemälde in 5 Aufzügen von Emanuel Schikaneder. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 171–242.

Schikaneder, Emanuel: Die Lyranten, oder das lustige Elend. Eine komische Operette in dreyen Aufzügen. Verfaßt vom Herrn Schickaneder Mitglied des k. k. Hoftheaters zu Innsbruck. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 7–46.

Schikaneder, Emanuel: Die Postknechte, oder die Hochzeit ohne Braut. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 47–112.

Sekundärliteratur

Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. 2., erweiterte Auflage. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 6).

- Brill, Siegfried: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg: Carl 1967 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 28).
- Faulstich, Katja: Konzepte des Hochdeutschen. Der Sprachnormierungsdiskurs im 18. Jahrhundert. Berlin / New York: de Gruyter 2008 (Studia Linguistica Germanica 91).
- Freitag, Ulrike Katrin: Geputztes Blumwerk und buntschäkkiger Wörterkram. Sprachkritik in den Wöchentlichen Wahrheiten (1782–1784). Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a.: Lang 2007 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 38).
- Komorzynski, Egon: Emanuel Schikaneder. Der Vater der Zauberflöte. Wien: Neff 1990.
- Milkovits, Daniel: „So schreiben Sie doch eine traurige Posse“. Posse und Lebensbild im Wien um 1850: Theoreme und Fallstudie. Wien: Praesens 2024.
- Mitterer, Cornelius: Lustiges Elend und affirmative Rebellion. Der Theatermacher Emanuel Schikaneder und seine (a)politischen Komödien. In: *Nestroyana* 36 (2016), H. 1/2, S. 5–21.
- Mitterer, Cornelius: Kommentar. In: Emanuel Schikaneder. Wiener Komödien. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2022 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7), S. 307–334.
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2003.
- Neuhuber, Christian / Edler, Stefanie / Zehetner, Elisabeth: Bairisch-österreichische Dialektliteratur vor 1800. Eine andere Literaturgeschichte. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2019.
- Reutner, Richard: Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles *Die Fremden in Wien* (1814). Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a.: Lang 1998 (Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 25).
- Scharloth, Joachim: Sprachnormen und Mentalitäten. Sprachbewusstseinsgeschichte in Deutschland im Zeitraum von 1766–1785. Tübingen: Niemeyer 2005 (Reihe Germanistische Linguistik 255).
- Sauer, Verena: Hochdeutsch. Eine framesemantische Analyse historischer Spracheinstellungen zum Deutschen vom 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin / Boston: de Gruyter 2024 (Studia Linguistica Germanica 145).
- Scheichl, Sigurd Paul: Wer spricht bei Raimund Hochdeutsch? In: *Cahiers d'Études Germaniques* 20 (1991), S. 55–65.
- Scheichl, Sigurd Paul: Wie wir Noblen uns ausdrücken ... Hochdeutsch-Sprechen bei Nestroy. In: *Nestroyana* 18 (1998), H. 3/4, S. 83–95.
- Scheichl, Sigurd Paul: Johann, Kauz und Puffmann. Überlegungen zu Nestroys Figurendarstellung am Beispiel dreier Bösewichte. In: *Nestroyana* 43 (2023), H. 1/2, S. 4–15.
- Sonnleitner, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: *Hanswurstiaden*. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Salzburg / Wien: Residenz 1996, S. 331–389.
- Sonnleitner, Johann: Die Wiener Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen. In: Philipp Hafner. *Komödien*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2001 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 1), S. 419–446.

- Sonnleitner, Johann: Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel. In: Franz von Heufeld. Lustspiele. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: Hollitzer / Lehner 2014 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 5), S. 498–532.
- Sonnleitner, Johann: „da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagsgwandl anzieh’n“. Bühnendeutsch und Dialekt im Wiener (Vorstadt-)Theater. In: Nestroyana 38 (2018), H. 1/2, S. 9–22.
- Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien / München: Jugend und Volk 1973.
- Wiesinger, Peter: Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgemeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert [1995]. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. 3., aktualisierte und neuerlich erweiterte Auflage. Wien / Berlin: LIT 2014 (Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft 2), S. 313–363.
- Wiesinger, Peter: Die theoretischen Grundlagen der österreichischen Sprachreform des 18. Jahrhunderts [1997]. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. 3., aktualisierte und neuerlich erweiterte Auflage. Wien / Berlin: LIT 2014 (Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft 2), S. 365–397.
- Wiltschko, Gunther: Dialekt und Hochsprache, Rhythmus und Prosa als dramaturgische Wirkungsmittel bei Raimund. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973 (Literatur in der Gesellschaft 12), S. 95–99.
- Wolf, Norbert Christian: Glanz und Elend der Aufklärung in Wien. Voraussetzungen – Institutionen – Texte. Wien / Köln: Böhlau 2023 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 35).

„[...] dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war.“ Ein Kommentar zu *Zarathustra IV* zwischen Dialog, Karneval und Satyrspiel

Alexander Hartl

Abstract

Ausgehend von der Debatte über die Einordnung des Vierten Teils von Also sprach Zarathustra in den Gesamtzusammenhang des Textes, soll im vorliegenden Artikel eine Verknüpfung mit den Begriffen Karneval und Satyrspiel erfolgen. Es wird vorgeschlagen, dass die Überschreitung des tragischen Dreischritts im Vierten Teil durch karnevaleske Motivik, ein an das antike Satyrspiel gemahnendes Figurenensemble und Anleihen an eine Aufhebung des Tragischen im Lachen Schlussfolgerungen für die Frage einer geglückten, positiv genannten Progression des Helden Zarathustra erlaubt. Die „satirische Demontage“ wird als parodistischer Beiklang verstanden, der die „monologischen“ Reden der ersten drei Teile dem Vergessen überantwortet und Zarathustra eine Wiederkunft des Wortes erleiden lässt.

Keywords: Also sprach Zarathustra; Vierter Teil; Friedrich Nietzsche, Michail M. Bachtin

Empfohlene Zitierweise: Hartl, Alexander (2025). „[...] dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war.“ Nietzsches *Zarathustra IV* zwischen Dialog, Karneval und Satyrspiel. UR: Das Journal, 5(1), S. 89-98. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250506>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erfuhr Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) eine Reihe höchst unterschiedlicher, stark konkurrierender Einordnungen. Epos (Seung, 2005), Tragödie (Happ, 1985), Bildungsroman (Higgins, 1987), „poetischer Nihilismus“ (Zittel, 2000), Konfiguration einer Krise der Autorschaft (Poljakova, 2004) und rhetorisches Spiel (Gasser, 1992; Shapiro, 1989) sind nur einige wenige jener Begriffe, die den Text fassbar machen sollen. Von zentraler Bedeutung – insbesondere für die die Forschung spaltende Frage von Umwertung oder Nihilismus, d.h. letztlich die Stellung zu einem Gelingen oder Nicht-Gelingen des „Bildungsweges“ des Protagonisten – ist der Vierte Teil, den Zittel, Vertreter einer nihilistischen Lesart, trefflich als Demontage des Protagonisten „nach allen Regeln der satirischen Kunst“ beschreibt (2000, 136). Dem gegenüber stehen Arbeiten, etwa aus dem angloamerikanischen Raum (u.a. die genannten Higgins, 1987 oder Shapiro, 1989), die dem satirischen Charakter einen im Rahmen der Entwicklung des Helden positivierenden Status zuschreiben, indem sie ihn mit dem Bachtinschen Begriff des Karnevals verknüpfen. Sie revidieren die vor allem in der frühen, jedoch darüber hinaus weiter wirkenden Rezeption vorherrschende Abwertung, ja sogar Abspaltung des Vierten Teiles als lediglich „eine Art Satyrspiel“ (Salaquarda, 2012, 67), „Fratzenkabinett“ (Pütz, 1967, 40) oder genereller Abfall im Stil.¹ Der folgende, ursprünglich als Vortrag konzipierte Text soll den Vorschlag machen, die Mängel in der nur schablonenhaften Ausfaltung einer „Bachtinschen Methodik“ bei Higgins (1987) und Shapiro (1989) durch die Referenz auf das griechische Satyrspiel und im Weiteren seiner Verbindung mit Dialogizität und Karneval im Bachtinschen Werk zu beseitigen.

Will für eine Einordnung des Vierten Teils auch Nietzsches gut dokumentierte eigene Herangehensweise fruchtbar gemacht werden, so ist man zunächst auf publikationsgeschichtliche Kontexte verwiesen, die auch hier – aufgrund ihrer häufig in eine Argumentation der Auf- bzw. Abwertung einbezogenen Bedeutung – nicht verschwiegen werden sollen. So ist bekannt, dass *Zarathustra IV*, geschrieben zwischen Dezember und Februar der Jahreswende 1884/85, nur als Privatdruck in einer Auflage von 45 Stück bei C.G. Naumann produziert (nicht verlegt!) wurde. Nietzsche verteilte die Drucke nur an einige wenige ausgewählte Freunde. Gründe hierfür wurden in der Vergangenheit verschiedenartig beurteilt, allerdings mehr implizit als publikationsgeschichtlich fundiert. Mit Sicherheit spielte Nietzsches bewusste Zurückhaltung eine Rolle, war die Fortsetzung nach William H. Schaberg (2002, 146) in Nietzsches Augen doch „so radikal, so revolutionär und an einigen Stellen so ausgesprochen blasphemisch“, dass sie nur wenigen zugemutet werden konnte. In einem Brief an Heinrich Köselitz vom Februar 1885 bezeichnete Nietzsche den Vierten Teil als „vielleicht undruckbar“ und „eine ‚Gotteslästerung‘, gedichtet mit der Laune eines Hanswursts“ (Nietzsche, 1982, 12). Dieser Gedanke scheint jedoch eher für die letztlich äußerst selektive Verteilung des bereits gedruckten Bändchens Geltung zu beanspruchen. Dass überhaupt nur 45 Exemplare gedruckt wurden, gründet eher in der Resignation des Autors: Die ersten drei Teile des *Zarathustra* hatten sich nur in geringer Stückzahl verkauft und Nietzsche befand sich schon seit einiger Zeit im Streit mit seinem alten Verleger Schmeitzner. Auf der Suche nach einem neuen zeigte er sich

¹ Zu einer Darstellung dieser Einordnungen vgl. v.a. die Fußnoten bei Zittel (2000, S. 136-141).

zwar zu Zugeständnissen bereit und in der Fortsetzung der Werkgestalt des Zarathustra durchaus flexibel, ein Verleger wurde aber trotzdem nicht gefunden. So äußerte Nietzsche noch in Briefen des Februars 1885 die Möglichkeit bzw. das Vorhaben, Zarathustra IV unter dem Titel „Mittag und Ewigkeit, / von / Friedrich Nietzsche / Erster Theil: die Versuchung Zarathustra's“ (ebd.) zu publizieren und damit eine offenbar mehrteilige Fortsetzungsreihe zu begründen, was die Attraktivität für einen neuen Verleger erhöhen hätte sollen. Dieser Umstand belegt, wie stark pragmatisch-finanzielle Aspekte und Nietzsches Lebensumstände auf die letztliche Vollendung der Gestalt des Werks als „Tetralogie“ einwirkten. Am 14. März 1885 verwirft er den neuen Titel wieder und schreibt an Köselitz:

Es kommt vielleicht dieser Tage ein Druckbogen bei Ihnen an: seien Sie nicht ungeduldig, lieber Freund und helfen Sie mir auch dies Mal noch. Es ist der vierte und letzte Theil von „Also sprach Zarathustra“; der Titel, welchen ich Ihnen das letzte Mal brieflich meldete, war eine Verlegenheits-Auskunft in Hinsicht auf einen neuen Verleger. Damals nämlich *suchte* ich einen Verleger, und billigerweise hätte ich keinen „vierten Theil“ anbieten können. Für das, was ich noch zu sagen habe *comme poète-prophète*, brauche ich eine andre Form als die bisherige; und es war eine harte Sache, mich um eines Verlegers willen zu einem solchen Titel zu entschließen. Genug, *ich fand keinen Verleger* und drucke nun mein Finale auf eigne Kosten. Dafür nur in wenig Exemplaren und nicht für die „Öffentlichkeit“. Bitte, schreiben und sprechen auch Sie nicht davon, daß es einen 4ten <Zarathustra> giebt. (ebd., 21)

Dass auch aus der dokumentierten Dynamik des Schreibprozess kein klares Bild zu gewinnen ist, zeigt sich an Überlegungen, die Nietzsche noch im Dezember 1884 zu einem fünften und sechsten Teil anstellte – „es hilft nichts, ich muß meinem Sohne Zarathustra erst zu seinem schönen *Tode* verhelfen, er läßt mir sonst keine Ruhe“ (Nietzsche, 1981, 557) – während er im Frühling 1884 noch seinen Freunden und Bekannten stolz Exemplare seines „letzten Theils ‚Zarathustra‘“ zusendet (ebd., 491). Hinsichtlich der tetralogischen Form lässt sich somit kein eindeutiger Plan rekonstruieren und die Überlegung drängt sich auf, ob nicht das abschließende Kapitel *Das Zeichen* zunächst ein bewusst offengelassener End- und Anfangspunkt gewesen hätte sein können, wäre die Suche nach einem Verleger glücklicher verlaufen. Im Sommer 1885 hatte Nietzsche jedenfalls mit der Arbeit an seinem neuen Projekt *Jenseits von Gut und Böse* begonnen – Überlegungen zu einer Fortführung des *Zarathustra* spielten keine Rolle mehr. Im Handel erschien *Zarathustra IV* erst im März 1892, zwei weitere Auflagen im Oktober (vgl. Schaberg, 2002, 289).

Inhaltlich, formal und stilistisch stellt *Zarathustra IV* tatsächlich einen bemerkenswerten Bruch dar. Der Vierte Teil steht nach dem vermeintlichen Abschluss der Handlung im dritten Buch (im Kapitel *Die Sieben Siegel. (Oder: das Ja- und Amen-Lied.)*) und unterhält zusätzlich eine große zeitliche Distanz zu diesem scheinbaren Klimax; sein Protagonist ist nun der alte Zarathustra. Zweitens findet sich in ihm eine starke Tendenz zur Narration, die nur mit der Vorrede des Ersten Teils vergleichbar ist. In ausführlicher Weise kommen nun andere Figuren als Zarathustra zu Wort und es stellt sich ein gänzlich neues Verhältnis zur erzählten Zeit ein: Während die anderen Bücher stets längere ungenau festgelegte Zeitabschnitte umfassen und dabei eher punktuell-selektiv dramatische Unmittelbarkeit suggerieren, spielt sich die Handlung

hier recht kohärent an einem Tag ab. Die Dialoge zwischen Zarathustra und den „höheren Menschen“ sind dabei durch ein neues Verhältnis zum Gesprächspartner gekennzeichnet. Von all jenen, die Zarathustra trifft, trennen ihn zwar meist grobe Meinungsunterschiede, die mitunter zu schweren Auseinandersetzungen führen (den Zauberer etwa prügelt er mit einem Stock), er wischt sie aber beiseite und lädt am Ende jeden in seine Höhle ein. Die neue kommunikative Relation präsentiert sich auf thematischer Ebene als Mitleid, das gewissermaßen als Motto des vierten Buches fungiert. So ist es dem Text nicht nur in einem Zitat aus dem zweiten Buch vorangestellt, sondern fließt auch in die finale „Erkenntnis“ Zarathustras in Das Zeichen, dem Schlusskapitel, ein: „*Mitleiden! Das Mitleiden mit dem höheren Menschen! [...] Das – hatte seine Zeit! [/] Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach *Glücke*? Ich trachte nach meinem *Werke!*“ (Nietzsche, 1993a, 408) Das Mitleiden mit den „höheren Menschen“, jenen Satyren, die sich als Reminiszenzen an die vorangehenden Bücher vor die Gestalt des Dionysos/Zarathustra drängen und teils an die Biographie Nietzsches anknüpfen, wird also erst im Vierten Buch überwunden, wodurch der übrigen tragischen Handlung ein blinder Fleck unterstellt wird, der in den ersten drei Teilen zumindest performativ keine geglückte Adressierung erfuhr.*

Wie ist diese Spannung zwischen trilogischer, rein tragischer, und tetralogischer, d.h. gebrochener Form also zu fassen? Einige Stichworte hierfür kann die Forschung zum antiken Satyrspiel geben: Rebecca Lämmle (2013, 90-92) zufolge steht dieses in der indoeuropäischen Tradition des Denkmusters 1,2,3/4, wobei der 4 als Überschreitung der abgeschlossenen Triade stets eine Spezialfunktion der *Reflexion* und *Kommentierung* zukäme. Es ergänzt, was der Tragödie zu fehlen scheint – oder mit den Worten von Lämmle: „*Das Satyrspiel ist das dionysische und das komische Gedächtnis der Tragödie*. Im Kern seiner Gattungspoetik steht die Auseinandersetzung der Tragiker mit ihrem eigenen tragischen Schaffen.“ (ebd., 28) Dem ließe sich Nietzsches Paragraph 25 aus *Jenseits von Gut und Böse* beigesellen:

„Das Martyrium des Philosophen, seine „Aufopferung für die Wahrheit“ zwingt an's Licht heraus, was vom Agitator und vom Schauspieler in ihm steckte; und gesetzt, dass man ihm nur mit einer artistischen Neugierde bisher zugeschaut hat, so kann in Bezug auf manchen Philosophen der gefährliche Wunsch freilich begreiflich sein, ihn auch einmal in seiner Entartung zu sehn (entartet zum „Märtyrer“, zum Bühnen- und Tribünen-Schreihals). Nur dass man sich, mit einem solchen Wunsche, darüber klar sein muss, was man jedenfalls dabei zu sehen bekommen wird: — nur ein Satyrspiel, nur eine Nachspiel-Farce, nur den fortwährenden Beweis dafür, dass die lange eigentliche Tragödie zu Ende ist: vorausgesetzt, *dass jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war.* —“ (Nietzsche, 1993b, 43)

Ist dieser kritische Begriff des Satyrspiels in Bezug auf die Tragödie, deren Begriff Nietzsche hier verächtlich Spinoza oder Giordano Bruno überstülpt, auch auf den *Zarathustra* anzuwenden? Sind die ersten drei Teile des *Zarathustra* nichts weiter als das tragische Ende der Philosophie eines „Märtyrers“ Zarathustra, das nur durch den Prozess eines satirischen Wiederkäuens im Vierten Buch auch als Ende hervortreten kann, als „Untergang“? Ist das Satyrspiel des Vierten Buches nichts weiter als der nihilistische Hammer, als „[ä]sthetische Destruktion der Mythen und Lehren“ und damit „Kunstform des Niedergangs“, wie Claus Zittel (2000, 184, 228) meint?

Der literaturwissenschaftliche Stichwortgeber zum schaffenden Lachen und lachenden Schaffen ist Michail Bachtin, allem voran seine Theorie des Karnevals und der Karnevalisierung der Literatur. Bevor aber hierauf näher eingegangen werden soll, sei eine wichtige Parallele gezogen: So wie für den Altphilologen Bachtin die Karnevalisierung der Literatur, mündend im polyphonen Roman, durchaus auch Reaktion auf einen Verdrängungsprozess und Triebverzicht im Realen ist, so ist auch das historisch kurzlebige Satyrspiel, das zur Tragödie im 5. Jahrhundert als viertes Element hinzutrat, in seiner Funktion so zu verstehen, dass Dionysos in seiner heiteren Natur auf die Bühne – wie Lämmle (vgl. 2013, 23-28) sagt – *zurückgeführt* werden sollte, nachdem die Tragödie, deren Ursprung aus dionysischen Ritualen bekanntlich strittig ist, ihn verdrängt habe. Das in beiden gattungsgeschichtlichen Genealogien ursprünglich Verdrängtem durch Komik zu seinem Recht verholfen werden soll, scheint Grund genug, Bachtin, der selbst von Nietzsche beeinflusst war (vgl. u.a. Curtis, 1986; Gjunter, 1992; Poljakova, 2004), in den Diskurs einzuführen.

Zwei Gegner einer Verknüpfung von Bachtins Gedanken und Nietzsches *Zarathustra IV* sind der bereits erwähnte Zittel und Weeks (2004). In den einem „westlichen Bachtinismus“ folgenden Lesarten von *Zarathustra IV* sieht Zittel zu Recht eine „Lesart, welche als finalen Höhepunkt des Zarathustra eine alles Tragische zurücklassende, fröhliche nonsense-Poesie ausmacht“ (2000, 140-141). Weeks schließt sich darüber hinaus der Bachtin-Kritik Umberto Eco an, der kritisch hervorhebt, dass Karneval nur als begrenztes Phänomen (z.B. zeitlich wie im Falle des mittelalterlichen Karnevals) existiert – um sich am Regelbruch nachhaltig zu ergötzen, müssen Grenzen vorab, aber auch danach existieren. Gerade deshalb sei der Karneval keine echte Transgression, weil er nur an das nach wie vor aufrechte Reglement erinnert. Ein fundamentale Positivierung des Vierten Buches mittels Bachtinscher Termini lehnt Weeks demnach ab (vgl. 2004; ferner Eco, 1984, 382).

Für eine Verknüpfung des Bachtinschen Karnevalsbegriffs mit *Zarathustra IV* plädieren dagegen Higgins und Shapiro. Higgins' (1987, 224) Vorschlag, die Figur Zarathustra als „Spion“ in einer komplett äußerlichen Welt bei gleichzeitiger Hybridisierung von alltäglicher und Abenteuer-Zeit nach dem Vorbild von Apuleius' *Goldenem Esel* und Lukians *Lucius oder der Esel* zu lesen, ist nur wenig überzeugend. Die bedeutende karnevalesk-groteske Wendung wäre, so Higgins, die Erniedrigung Zarathustras zum Esel im Vierten Buch – man denke hier an das zu einem lauten JA verschmolzene, parodierende (d.h. „beiklingende“) I-A des Esels im Kapitel *Die Erweckung*. Über eine letztlich motivische Anleihe bei Bachtins Rabelais und seine Welt geht

Higgins nicht hinaus, postuliert aber in Bezug auf den *Goldenen Esel* und *Zarathustra*:

„Both works end with a description of their hero on the verge of spiritual maturity, a precipice surmounted from misadventure. In both cases this learning is painful, but it is embraced as well as what is painful can be embraced – embraced, then, through laughter.“ (ebd., 232)

Für Shapiro, der den *Zarathustra* im Ganzen als rhetorisches Spiel und Nietzsche als Postmodernisten *avant la lettre* liest, ist die ironische Essenz des Vierten Buches maßgeblich dafür verantwortlich, dass der Protagonist in der Festmotivik den Nihilismus überwinden würde: Das Kapitel Das Abendmahl sei nicht nur eine Parodie auf Platons *Symposion*, sondern vielmehr ein Karneval, „whose democratic tendencies are part of an opposition to established structures in so far as they are seen as repressing a vital and spontaneous life.“ (Shapiro, 1989, 108)

Sowohl die Perspektive Higgins als auch jene Shapiros wurzeln nicht im Leeren, gleichzeitig scheinen beide jedoch nicht darüber hinauszukommen, der karnevalesken Motivik des *Zarathustra* im Schutz der Autorität der Bachtinschen Karnevalstheorie eine emanzipatorische Funktion zuzuschreiben, ohne diese jedoch wirklich zu bestimmen.

Zumindest der Bachtinsche Karnevalsbezug steht und fällt mit der Frage der Überwindung des Nihilismus, also mit der Zuschreibung einer positivierenden Funktion des satirischen Elements des Vierten Teils, einem Ernst-Nehmen der karnevalistischen Natur der Parodie. Bachtins Formulierungen in diese Richtung sind ebenso umfassend wie unmissverständlich: Das karnevalistische Weltempfinden enthielte „nicht ein Körnchen Nihilismus, nicht ein Körnchen leeren Leichtsinns und trivialen Individualismus‘ der Bohème“ (Bachtin, 1985, 180) – und auf das Satyrspiel rekurrend: „Die Antike parodierte eigentlich alles: das Satyrspiel z.B. war ursprünglich der parodistische Lachaspekt der vorangegangenen tragischen Trilogie. Die Parodie war hier natürlich nicht bloße Verneinung des Parodierten.“ (ebd., 143). Und ein paar Zeilen darüber schreibt er: „Im Karnevalslachen verbinden sich Tod und Wiedergeburt, Verneinung (Spott) und Behauptung (triumphierendes Lachen).“ (142)

Bevor einige Vorschläge zur besseren Fassung des karnevalesken Charakters von *Zarathustra IV* und der Frage unterbreitet werden sollen, was nun verspottet und worüber triumphiert würde, wird im Folgenden kurz an zwei Beispielen demonstriert, weshalb Higgins und Shapiro zumindest in der Tendenz ihrer Interpretation auf festem Grund stehen, inwiefern also karnevaleske Motiviken tatsächlich eine Rolle im Vierten Buch spielen.

Zur Einleitung des Vierten Buches: Nach der ekstatischen Genesung am Ende des dritten Teiles, ist Zarathustra nun zurück in seiner Berghöhle. Ein „Nothschrei“ lockt ihn heraus und er findet sich unversehens in einem Gespräch mit dem Wahrsager, einer bereits bekannten Figur aus dem zweiten Buch, wieder. Es folgen Gespräche mit weiteren, teilweise bekannten, nun eindeutig satyrhaften Figuren, den „höheren Menschen“, von denen einige in der Sekundärliteratur mit Inspirationsquellen aus der Biographie Nietzsches verglichen wurden (der Zauberer mit Wagner, der Wahrsager mit Schopenhauer, der Papst mit Liszt und der „Gewissenhafte des Geistes“ mit Freunden wie Overbeck oder Rohde). All diese Gespräche sind parodierende Konfrontationen Zarathustras mit der Vergangenheit, gebrochene Versatzstücke

und Scherben seiner eigenen Lehre, die er scheinbar abgeschlossen hat, obwohl die ewige Wiederkunftslehre freilich einen „monologischen“ Abschluss nicht kennen kann.

Zur Demonstration des Karnevalesken in diesen Gesprächsszenen sei das Kapitel Der Zauberer ausgewählt: Zarathustra spricht hier, kurz bevor er weiterzieht:

„So Manchen fand ich schon, der streckte und blähte sich, und das Volk schrie: „Seht da, einen grossen Menschen!“ Aber was helfen alle Blasebälge! Zuletzt fährt der Wind heraus. Zuletzt platzt ein Frosch, der sich zu lange aufblies: da fährt der Wind heraus. Einem Geschwollenen in den Bauch stechen, das heisse ich eine brave Kurzweil.“ (Nietzsche, 1993a, 320)

In diesem Zitat liegt ein Paradebeispiel grotesker Körperkonzeption vor: Der Körper wird ausgedehnt und schwillt an, die Enttarnung des Betrügers stellt sich als lustvoller Akt der Gewalt dar, bei dem ins Zentrum des grotesken Körpers, nämlich den Unterleib, gestochen wird. Der Schilderung geht auch eine Gewaltszene voran: Nach dem Jammer-Lied des Zauberers „konnte sich Zarathustra nicht länger halten, nahm seinen Stock und schlug mit allen Kräften auf den Jammernden los.“ (ebd., 317) Der plötzliche Gewaltausbruch geht ebenso unvermittelt vorbei, wie er kam. In einer Antwort hebt ihn der Zauberer auf die sprachliche Ebene: „Hart schlägst du zu mit deinen ‚Wahrheiten‘, dein Knüttel erzwingt von mir – diese Wahrheit!“ (ebd.) Die Unterredung zwischen den beiden kennzeichnet eine totale Ablehnung von Seiten Zarathustras, die sich physisch entlädt und an ein „Herausprügeln der Wahrheit“ erinnert. Nicht zuletzt hat die Prügelorgie auch eine Verwandlung zur Folge: Während seines Jammer-Lieds noch krümmt sich der Zauberer, der später behauptet nur gespielt zu haben, zittert und zuckt. Die Prügel erst machen dem Spuk ein Ende und stellen ihn zufrieden. Die dargestellte Gewalt Zarathustras erhält dadurch einen zweifellos ambivalenten Charakter – sie ist tragisch, denn sie offenbart die Machtlosigkeit von Zarathustra im Komplex realer Wiederkehr, und komisch zugleich, Letzteres vor allem im Bild der Wiederkehr als Farce einstiger Lehre. Nicht ohne Grund schreibt Nietzsche im Vorwort zur zweiten Auflage der Fröhlichen Wissenschaft: „Incipit tragoedia“ – heisst es am Schlusse dieses bedenklich-unbedenklichen Buchs: man sei auf seiner Hut! Irgend etwas ausbündig Schlimmes und Boshaftes kündigt sich an: incipit parodia, es ist kein Zweifel ...“ (Nietzsche, 1988a, 346)

Das zweite Beispiel, das genannt werden soll, entstammt dem Kapitel Das Abendmahl. Denn nach den Dialogkapiteln folgt, vermittelt hervorgerufen durch Zarathustras Mittags-Erlebnis, ein großes Bankett. Hier wird ihm vom Wahrsager eröffnet:

„[...] Ein Wort zur rechten Zeit: hast du mich nicht zum Mahle eingeladen? Und hier sind Viele, die lange Wege machten. Du willst uns doch nicht mit Reden abspeisen? [/] Auch gedachtet ihr Alle mir schon zu viel des Erfrierens, Ertrinkens, Erstickens und anderer Leibes-Nothstände: Keiner aber gedachte meines Nothstandes, nämlich des Verhungerns –“ [...] „Eingerechnet das Verdursten, fuhr der Wahrsager fort. Und ob ich schon Wasser hier plätschern höre, gleich Reden der Weisheit, nämlich reichlich und unermüdlich: ich – will Wein! (Nietzsche, 1993a, 20)

Der hier sprechende Wahrsager will von Zarathustras Lehre nichts hören, da sie sich nicht zur Sättigung eigne, nur Wasser, aber kein Wein sei. Wein bietet hingegen der Esel: „wir haben Weins genug, – einen ganzen Esel voll.“ (ebd., 354) Die ambivalente Formulierung „einen ganzen Esel voll“ setzt das Spiel von Innen und Außen, Fülle und Leere fort, gleichzeitig erniedrigt sie

wiederum den Gastgeber Zarathustra, der selbst nur Wasser geben kann. Die Lehre wird zur Leere, Zarathustra zum sinnbildlichen Esel, der immer wieder I-A sagende Esel aber zum Geber des Weins, welcher die dürstenden Leiber füllen soll. Man mag hier an eine Stelle des Rabelais-Buches erinnert sein, in der Bachtin die Stotterer-Szene aus der *Commedia dell'arte* besprechend ein „*Satyrspiel des Wortes*, das Drama seiner materiellen Geburt oder das Drama des Körpers, der ein Wort gebiert“ (1995, 351) lokalisiert. Zwar ist die Szene des verlachten Gastgebers Zarathustra nicht derart eindrücklich wie der bekannte Stotterer, eine Zusammenführung von Leiblichkeit und Sprache findet aber dennoch statt. Die Worte aus dem Mund Zarathustras sind dem Wahrsager zu wässrig, er erhält daher Wein „aus“ dem Esel. Dem Esel kommt im Laufe des Fests stetig mehr Bedeutung zu, bis die Trunkenheit der „höheren Menschen“ in einer dem Tier gewidmeten „frommen“ Litanei gipfelt. Die Schilderung dieser Szenerie könnte karnevalesker nicht sein:

[...] sie lagen Alle gleich Kindern und gläubigen alten Weibchen auf den Knien und beteten den Esel an. Und eben begann der hässlichste Mensch zu gurgeln und zu schnauben, wie als ob etwas Unausprechliches aus ihm heraus wolle; als er es aber wirklich bis zu Worten gebracht hatte, siehe, da war es eine fromme seltsame Litanei zur Lobpreisung des angebeteten und angeräucherten Esels. (Nietzsche, 1993a, 388)

Der „hässlichste Mensch“ gebiert ähnlich wie der Stotterer der *Commedia dell'arte* das Wort unter größter Anstrengung. Das Gebet verlacht die Bejahungs-Lehre Zarathustras in radikalster Weise, ohne dass dieser die Entwertung als solche empfindet, vielmehr ist er schockiert über die plötzliche „Frömmigkeit“. Die Erniedrigung des Helden erfährt sogleich ihren Höhepunkt im folgenden Eselsfest, wo Zarathustra sich gezwungen sieht mit einem eigenen „I-A“ die Litanei zu unterbrechen und die Betrunkenen zur Rede zu stellen.

Was ist nun dieses positive Moment des Karnevalesken, das weiter oben bei Higgins oder Shapiro vermisst wurde? Im Rabelais-Buch ist es sicherlich das Volk, das bei Bachtin zu einer weltgeschichtlichen Macht erklärt wird:

Alle Akte des weltgeschichtlichen Dramas vollzogen sich vor dem *lachenden Chor des Volkes*. Stellen wir uns Puškins *Boris Godunov* ohne Volksszenen vor – er wäre nicht nur unvollständig, er wäre vollkommen zerstört. Jede handelnde Person steht für einen begrenzten Gesichtspunkt; der Sinn einer Epoche und ihrer Ereignisse, wie ihn die Tragödie versteht, wird erst mit den Volksszenen offenbar. (Bachtin, 1995, 519)

Dass bei Nietzsche der Pöbel, wie er uns auch in der Vorrede begegnet, ja schon gar nicht das „demokratische“ Volk, zum versteckten Träger des Karnevals-Lachens diene, wäre wohl eine unflexible „sozial-philosophische“ Übertragung und schlichte Instrumentalisierung der Bachtinschen Gedanken. Auch dass die „höheren Menschen“ so etwas wie ein kleines, erhabenes Volk repräsentieren würden, wie Shapiro (vgl. 1989, 122) meint, scheint zu konkretistisch, schließlich verlässt Zarathustra ihren Kreis letzten Endes und überwindet sein Mitleiden. Weder Zarathustra noch Nietzsche sind „Chorführer“ oder Dirigenten „des Volkschores“ im Stile eines Rabelais (vgl. Bachtin, 1995, 520).

Eher ist ein Fokus auf die Wiederkunfts-Lehre in Verbindung mit der Idee des Satyrspiels geboten. Ewige Wiederkunft kann nicht als Metaphysik gelehrt werden, sie muss erlitten

werden, wie dies im Nachtwandlerlied in der Dialektik von Lust und Weh, also von Ewigkeit und Vergängnis (vgl. Nietzsche, 1993a, 404) expliziert wird. Es ließe sich nun These aufstellen, dass Zarathustra diese Erfahrung im Vierten Buch zum ersten Mal *wirklich* durchmacht, parodierend heimgesucht wird, auch in dem Sinne eines seiner bekanntesten Nachlass-Fragmente: „In Zarathustra 4: der grosse Gedanke als Medusenhaupt: alle Züge der Welt werden starr, ein gefrorener Toteskampf“ (Nietzsche, 1988b, 360, 31[4]). Die Verknüpfung von Kälte und Lachen (vgl. Nietzsche, 1993a, 21) bzw. der vernichtenden Dimension des Lachens (vgl. ebd., 49) ist nicht ohne Vorgeschichte im *Zarathustra*. Das Vierte Buch ist die Heimsuchung eines Lachens, allerdings auf der Ebene der Dialog-Worte und Repliken, nicht der Handlung – die Handlung, die Motivik, allen voran die karnevaleske, dient schlicht dazu, den tragischen Zarathustra der „monologischen“ Reden der ersten Bücher *zu vergessen* und damit seine autoritative Dominanz über die eigenen Worte. Vergessen und Karneval bilden eine dem Dialogischen vorgelagerte unbedingte Einheit. Deshalb schreibt Bachtin in seinen Arbeitsnotizen:

In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs existieren große, unbegrenzte Massen an vergessenen [„]Sinnen[“] [smysly], aber zu bestimmten Momenten der weiteren Entwicklung des Dialogs, in seinem Verlauf, werden sie wieder erinnert und leben in aktualisierter Gestalt [v obnovlenom vide] (in einem neuen Kontext) wieder auf. Es gibt nichts absolut Totes: jeder Sinn wird sein Fest der Wiedergeburt haben. (Bachtin, 2002, 434-435; Übers. A.H.)

Wenn das Satyrspiel das Gedächtnis der Tragödie ist, dann ist das in Bezug auf den *Zarathustra* genau in diesem zitierten Sinne zu verstehen. Erst durch das erniedrigende Vergessen der versteinerten Lehre (oder: Leere!) kann diese wieder auferstehen (so wie *Zarathustra* in *Das Zeichen*) – vorausgesetzt freilich, dass seine Philosophie in ihrem Entstehen eine lange Tragödie war.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Nietzsche, Friedrich (1981): Briefe. Januar 1880–Dezember 1884. Abt. III, Bd. I d. Kritischen Gesamtausgabe d. Briefwechsels, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Berlin–New York: de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1982): Briefe. Januar 1885–Dezember 1886. Abt. III, Bd. I d. Kritischen Gesamtausgabe d. Briefwechsels, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Berlin–New York: de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1988a): Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Bd. III d. Kritischen Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, 2., durchgeseh. Aufl. München/Berlin–New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1988b): Nachgelassene Fragmente 1884–1885. Bd. XI d. Kritischen Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, 2., durchgeseh. Aufl. München/Berlin–New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (31993a): Also sprach Zarathustra I–IV. Bd. IV d. Kritischen Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München/Berlin–New York: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (31993b): *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Bd. V d. Kritischen Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. München/Berlin–New York: dtv/de Gruyter.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail M. (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a. M.– Berlin–Wien: Ullstein.

Bachtin, Michail M. (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bachtin, Michail M. (2002): *Rabočie zapisi 60-ch – načala 70-ch godov*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. VI, ‚Problemy poëtiki Dostoevskogo‘, 1963. *Raboty 60-ch – 70-ch gg.* Hrsg. v. S.G. Bočarov u. L.A. Gogotišvili. Moskau: Russkie slovari.

Curtis, James R. (1986): *Michael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought*. In: Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.): *Nietzsche in Russia*. Princeton: Princeton University Press, S. 331-354.

Eco, Umberto (1984): *The frames of comic „freedom“*. In: Ders. (u.a.): *Carnival!* Hrsg. v. Th.A. Sebeok unter Mitarb. v. M.E. Erickson. Berlin (u.a.): Mouton, S. 1-9.

Gasser, Peter (1992): *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in „Also sprach Zarathustra“*. Bern: Peter Lang.

Gjunter, Chans [Hans Günter] (1992): *M. Bachtin i ‚roždenie tragedii‘ F. Nicše*. [M. Bachtin und die ‚Geburt der Tragödie‘ F. Nietzsches.] In: *Dialog. Karnaval. Chronotop*. 1, S. 27-34.

Happ, Winfried (1984): *Nietzsches „Zarathustra“ als moderne Tragödie*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Higgins, Kathleen M. (1987): *Nietzsche’s „Zarathustra“*. Philadelphia: Temple University Press.

Lämmle, Rebecca (2013): *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Poljakova, Ekaterina (2004): *„Ästhetische Vollendung“*. Zur philosophischen Ästhetik Nietzsches und Bachtins. In: *Nietzsche-Studien* 33, S. 205-236.

Pütz, Peter (1967): *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Metzler.

Salaquarda, Jörg (2012): *Die Grundconception des Zarathustra*. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. 2., bearb. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, S. S. 51-68.

Schaberg, William H. (2002): *Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie*. Basel: Schwabe.

Seung, T. K. (2005): *Nietzsche’s Epic of the Soul. „Thus spoke Zarathustra“*. Lanham, MD: Lexington Books.

Shapiro, Gary (1989): *Nietzschean Narratives*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press 1989.

Weeks, Mark (2004): *Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of „Super-Laughter“*. In: *Journal of Nietzsche Studies* 27, S. 1-17.

Zittel, Claus (2000): *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sisyphos im Kalten Krieg

Momente des Absurden in Milo Dors *Salto mortale*

Marlene Haslinger-Fenzl

Abstract

Milo Dors Erzählung *Salto mortale* (1960) beschreibt die Erfahrung eines sozialen Boykotts, die vor dem Hintergrund des Kalten Krieges als totalitäre Terrormaßnahme verstanden werden kann. Diese Ausgrenzungserfahrung lässt sich in ihren narrativen Kernelementen mit Albert Camus' *Mythos des Sisyphos* und dem dort beschriebenen Absurditätsempfinden in Verbindung bringen, während eine solche Parallelektüre auch in den realpolitischen Kontext des Kulturtransfers von Seiten der französischen Besatzungsmacht einzubetten ist. Dabei ergibt sich die Frage, auf welche Weise *Salto mortale* als produktive und insbesondere politische Rezeption von Camus' *Mythos des Sisyphos* aufgefasst werden kann und in welchem Verhältnis dabei die bei Dor identifizierbaren Momente des Absurden zur beschriebenen Boykotterfahrung stehen. In einer Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen Dors *Salto mortale* und Camus' *Mythos des Sisyphos* zeigt sich, dass die Absurditätserfahrung in der Erzählung Dors auf den unumschränkten Zugriff eines politischen Systems auf das Leben der Einzelperson zurückzuführen sind, die im Kontext totalitärer Herrschaft innerhalb eines von Misstrauen und Verdächtigungen geprägten Machtsystems agiert.

Keywords: Milo Dor, Totalitarismus, Intertextualität, Albert Camus, Kulturtransfer

Empfohlene Zitierweise: Haslinger-Fenzl, Marlene (2025). Sisyphos im Kalten Krieg. Momente des Absurden in Milo Dors *Salto Mortale* (1960). UR: Das Journal, 5(1), S. 99-111. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250507>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Einleitung

„Ich wußte nicht, ob ich träumte oder wach war, ich wußte nicht, ob ich noch lebte oder schon tot war.“ (Dor, 1960, S. 27)¹ Auf diese Weise empfindet der Protagonist der Erzählung *Salto mortale* den an ihm verübten sozialen Boykott, durch den er sich in seinem vertrauten Umfeld plötzlich als Fremder wiederfindet. Die novellenartige Erzählung, die der Autor Milo Dor erstmals 1959 bei einem Treffen der Gruppe 47 vorlas, ist in ihrem zeitgenössischen Kontext vor dem politischen und kulturellen Hintergrund des Kalten Krieges zu betrachten. Dabei spiegelt der dargestellte soziale Boykott die Terrormaßnahme eines totalitären Herrschaftsapparats wider, der mit seinem Zugriff auf sämtliche Bereiche des alltäglichen Lebens den zentralen Gegenstand der Erzählung bildet (vgl. Maurer, 2014). Die literarische Annäherung an diese spezifische Fremdheitserfahrung beinhaltet laut Maurer u.a. „Momente des Absurden und Phantastischen; diese Erzählelemente erweisen sich jedoch als der inhärenten Logik des totalitären Systems geschuldet.“ (ebd.) Mit dem hier aufgerufenen Begriff des Absurden lässt sich die Verbindung zu Albert Camus' Essay *Der Mythos des Sisyphos* herstellen, in dem sich Camus mit dem Absurditätsempfinden auseinandersetzt, das „an jeder beliebigen Straßenecke jeden beliebigen Menschen anspringen [kann]“ (Camus, 2019, S. 23).² Ein literarisches Näheverhältnis zwischen dem *Mythos des Sisyphos* und den Texten Milo Dors lässt sich auch auf Grund der Anmerkung Dors annehmen, der besagte Essay sei für ihn „eine Art Bibel“ (Dor, 1988, S. 205) geworden, womit sich Dor in den weitgehend positiven literaturkritischen Diskurs rund um die Texte Albert Camus' in der Nachkriegszeit einschreibt. Vor diesem einerseits politischen sowie andererseits kulturellen Kontext des Kalten Krieges und der Camus-Rezeption im deutschsprachigen Literaturbetrieb sollen in der hier angestellten Auseinandersetzung mit den beiden Texten intertextuelle Bezüge zwischen *Salto mortale* und dem *Mythos des Sisyphos* hervorgekehrt werden, um damit der Annahme Maurers u.a. nachzugehen, die bei Dor erkennbaren Momente des Absurden lägen in der Logik totalitärer Herrschaftsapparate begründet. Aus diesem Vorhaben ergeben sich die folgenden beiden Fragestellungen: Auf welche Weise kann *Salto mortale* als produktive und insbesondere politische Rezeption von Camus' *Mythos des Sisyphos* aufgefasst werden? In welchem Verhältnis stehen die in *Salto mortale* identifizierbaren Momente des Absurden zu der beschriebenen Boykotterfahrung?

Zur Beantwortung der aufgeworfenen Fragen soll zuerst die Camus-Rezeption im deutschsprachigen Literaturbetrieb vor dem Hintergrund der kulturellen Prägung Österreichs durch die französische Besatzungsmacht beschrieben werden, um dabei auch den autobiografischen Bezug Milo Dors zur Literatur Frankreichs und insbesondere zu den Werken Albert Camus' aufzuzeigen. Nach dieser Darstellung des kulturgeschichtlichen Kontextes ist in einem weiteren Schritt die politische Kernthematik von *Salto mortale* und damit der soziale Boykott als Terrormaßnahme totalitärer Systeme zu erläutern. Auf einen anschließenden kurzen Überblick über die beiden Primärtexte folgt die vergleichende Textanalyse, bei der intertextuelle Bezüge zwischen *Salto mortale* und dem *Mythos des Sisyphos* vor dem Hintergrund der

¹ Seitenangaben im Folgenden im fortlaufenden Text mit der Sigle SM abgekürzt

² Seitenangaben im Folgenden im fortlaufenden Text mit der Sigle MS abgekürzt

Totalitarismustheorien Arendts sowie Friedrichs und Brzezinskis reflektiert werden sollen. Die so eingenommene Perspektive soll die Verwobenheit von literarischem Text und kulturpolitischem Hintergrund deutlich machen und damit aufzeigen, inwiefern *Salto mortale* nicht nur als Erzählung einer Fremdheitserfahrung, sondern auch als Ausdruck einer zeitgenössischen Auseinandersetzung mit totalitärer Herrschaft gelesen werden kann.

Kultureller Kontext: Albert Camus im deutschsprachigen Literaturbetrieb

Camus-Rezeption im Spiegel der französischen Kulturpolitik

Die produktive Rezeption von Camus' *Mythos des Sisyphos*, wie sie hier anhand von Dors *Salto mortale* aufgezeigt werden soll, stellt gleichzeitig die Auseinandersetzung mit einem französischen Schriftsteller innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebs nach 1945 dar. Eine vergleichende Gegenüberstellung der beiden Primärtexte ist somit im Kontext politisch geprägter Kulturbeziehungen sowie einer breiteren Camus-Rezeption in der deutschsprachigen Kulturlandschaft zur Zeit des Kalten Krieges zu betrachten.

Als eine der vier Besatzungsmächte zeigte sich die Präsenz Frankreichs in Österreich primär anhand kulturpolitischer Maßnahmen, die dem Nachkriegsösterreich vor allem eine „Reorientierungshilfe beim Neuaufbruch“ (Angerer, 1999, S. 321) bieten sollten. In seinem Selbstverständnis positionierte sich Frankreich gegenüber dem besetzten Österreich als *pays ami*, dessen Intention darin bestand, als Befreiernation die Unabhängigkeit Österreichs zu fördern (vgl. Eisterer, 1998, S. 13) und durch kulturellen Austausch eine „*désintoxication culturelle et intellectuelle*“ (ebd., S. 157) zu erreichen. So sah das *Kulturübereinkommen zwischen der Republik Österreich und der Französischen Republik*, das im März 1947 unterzeichnet wurde, das Schaffen von Austauschmöglichkeiten über französische Film-, Theater- und Literaturneuheiten in Form von Kulturinstituten oder Zeitschriften vor, um die nationalsozialistische Prägung der österreichischen Kulturlandschaft zu überwinden (vgl. Werner, 2021, 69). Durch französischen Kulturtransfer sollte die Identitätsbildung der Zweiten Republik unterstützt werden, wobei neben einer Orientierung an Frankreich auch die kulturelle Anbindung an die eigene, vor dem Zweiten Weltkrieg bestehende Tradition gefördert werden sollte (vgl. Eisterer, 1998, S. 158).

Als ‚österreichischer‘ Autor galt dabei unter anderem Franz Kafka, der das europäische Geistesleben der Nachkriegszeit maßgeblich beeinflusste. Besonders in Bezug auf die Texte Albert Camus' ist in deren österreichischer Rezeption die Behauptung zu finden, die Denkweise des französischen Autors wäre auf das literarische Werk Franz Kafkas zurückzuführen. Das Absurde, so bemerkt Holthusen 1947, hätte „Kafka schon vor 30 Jahren in seinen genialen Parabeln visionär vorweggenommen“ (Holthusen, 1949, S. 681) und sei von Camus in seinem *Mythos des Sisyphos* lediglich wieder aufgegriffen worden. Daneben ist die deutschsprachige Camus-Rezeption von beinahe überschwänglich positiven Stimmen geprägt, sodass die Zeitschrift „Der Turm“ 1946 verzeichnet, das Schreiben Camus' zeuge von „einer großen Bescheidenheit und intellektuellen Sauberkeit“ (Daniélou, 1946, S. 10) und wäre dabei „von der

Wärme menschlichen Mitgefühls begleitet“ (ebd., S. 10). In der Zeitschrift „Geistiges Frankreich“, deren eigens deklariertes Zweck die Förderung der österreichischen Identität war (vgl. Cullin, 1999, S. 47), findet Albert Camus als „der notwendigste Schriftsteller unserer Zeit“ (Jacob, 1953, S. 194) seine Erwähnung, dank dessen *Mythos des Sisyphos* eine bejahende Lebenseinstellung in einem „Zeitalter ohne Gewißheiten“ (ebd., S. 192) erst möglich würde. Ähnlich überzeugt von Camus' philosophischem Essay zeigt sich auch Milo Dor in seinem autobiografischen Werk *Auf dem falschen Dampfer*, wo es heißt: „Ich lernte Manès Sperber kennen [...] und drückte Albert Camus die Hand, dessen Mythos des Sisyphos, seit ich ihn gelesen hatte, eine Art Bibel für mich geworden war.“ (Dor, 1988, S. 205) Die Literatur Frankreichs gilt für Milo Dor in der Nachkriegszeit als kultureller Hauptbezugspunkt, was mitunter als ‚Anschreiben‘ gegen einen österreichischen, weitgehend im Nationalismus verhafteten Literaturbetrieb zu verstehen ist (vgl. Englerth, 2016, S. 97). So formuliert Dor in seiner Autobiografie auch den Wunsch, als Intellektueller sein Leben in Paris zu führen und bemerkt dazu: „Meine ständige Beschäftigung mit dem kulturellen Leben Frankreichs beim französischen Informationsdienst steigerte diese Sehnsucht ins Unermeßliche. Meiner Überzeugung nach passierte dort viel mehr als in unserem trostlosen Wien mit seinen vier Besatzungsmächten.“ (Dor, 1988, S. 201)

Von Seiten der Literaturwissenschaft ist ein intertextueller Camus-Bezug bislang auch in mehreren Texten Dors festgestellt worden, so zum Beispiel in *Der vergessene Bahnhof*, der laut Juliane Werner als literarische Variation der Schlusszene von Camus' *L'Étranger* zu verstehen ist (vgl. Werner, 2021, S. 177), oder im Roman *Tote auf Urlaub*, in dem Holger Englerth das Thema der Auflehnung gegen eine sinnlose Welt als Anknüpfung an den *Mythos des Sisyphos* auffasst (vgl. Englerth, 2016, S. 101). Inwieweit auch die Erzählung *Salto mortale* als Referenz auf den genannten Essay Camus' zu verstehen ist, soll innerhalb der später erfolgenden Textanalyse erläutert werden.

Totalitarismus, Terror, sozialer Boykott

In seinem autobiografischen Roman ruft Milo Dor die beiden Diktatoren Hitler und Stalin sarkastisch als „grausame Paten“ (Dor, 1988, S. 57) auf, die seinen Lebensweg maßgeblich prägten, woraus er schließt, er sei erst durch die Erfahrung beider Terrorregime „das geworden, was ich bin, und kann nicht aus meiner Haut.“ (Dor, 1988, S. 57) Im österreichischen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit zählt Milo Dor neben Robert Neumann und Reinhard Federmann zu jenen Autoren, die sich dem Kalten Krieg in ihren Werken literarisch annähern. So sind Texte wie *Tote auf Urlaub* oder der mit Federmann gemeinsam verfasste Roman *Das Himmelreich der Lügner* in einen totalitarismuskritischen Diskurs einzuordnen (vgl. Stocker, 2014, S. 277), vor dessen Hintergrund auch die Erzählung *Salto mortale* betrachtet werden soll. Dabei ist vorerst zu klären, was unter Totalitarismus in der Zeit des Kalten Krieges zu verstehen ist und wie sich das Konzept in der Auseinandersetzung mit dem Text Milo Dors anwenden lässt.

Als „[p]olitisches Novum des 20. Jahrhunderts“ (Rabinbach, 2009, S. 8) kommt dem Begriff des Totalitarismus je nach Anwendungskontext eine andere Konnotation oder auch rhetorische Funktion zu. So diente er antikommunistischen Akteuren in Westeuropa oder in den USA dazu,

eine Parallele zwischen faschistischen und kommunistischen Diktaturen herzustellen und damit die eigene politische Position zu legitimieren (vgl. Brzezinski, Friedrich, 1965, S. 19). Um das mögliche Totalitarismusverständnis Milo Dor's nachzuzeichnen, ist allerdings weniger die aufgezeigte rhetorische Dimension als vielmehr die theoretische Auseinandersetzung mit totalitären Herrschaftsformen in der Nachkriegszeit zu beachten, wie sie Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* sowie Carl J. Friedrich und Zbigniew W. Brzezinski in *Totalitarian dictatorship and autocracy* vornehmen (vgl. Stocker, 2014, S. 283). Arendt fasst den totalitären Herrschaftsapparat im Allgemeinen als „internationale Bewegung mit dem ideologischen Anspruch auf Unfehlbarkeit und dem politischen Anspruch auf Weltherrschaft“ (Arendt, 1986, S. 609) und führt das nationalsozialistische Hitlerregime sowie den sowjetischen Staatsapparat unter Josef Stalin als bislang bekannte totalitäre Systeme an (vgl. ebd., S. 613). Diese streben nach einer vollständigen Umgestaltung der gesellschaftlichen Lebensverhältnisse (vgl. ebd., S. 613), was primär durch Maßnahmen des totalitären Terrors erreicht werden soll. Der Terror als „eigentliches Wesen“ (ebd., S. 652) derartiger Herrschaftssysteme dient somit der Verwirklichung der totalitären Fiktion, der jeweilige Machthaber hätte die Weltherrschaft bereits erlangt und es gelte nun, die vorgeblich bestehende Opposition innerhalb des eigenen Systems in Schach zu halten (vgl. ebd., S. 650). Damit sind soziale Beziehungen im totalitären System von einem stets bestehenden, gegenseitigen Misstrauen und der allgegenwärtigen Bedrohung geprägt, auf Grund des eigenen Verhaltens selbst als oppositionelle Stimme verdächtigt zu werden (vgl. ebd., S. 655). Zur Verurteilung vorgeblich verbrecherischer Personen werden laut Arendt an Stelle der Begriffe von Schuld und Unschuld jene des Unerwünschtseins und der Lebensuntauglichkeit gesetzt, woraus sich für die verdächtigten Personen folgende Konsequenz ergibt: „Nur Verbrecher kann man bestrafen, Unerwünschte und Lebensuntaugliche läßt man von der Erdoberfläche verschwinden, als hätte es sie nie gegeben.“ (ebd., S. 699) Als Umgangsform mit derart ‚unerwünschten‘ Gesellschaftsmitgliedern wird in *Totalitarian dictatorship and autocracy* die Terrormaßnahme der sozialen Ausschließung aufgerufen, der sich auch Dor in *Salto mortale* annähert. Ein solcher Boykott fußt auf dem zentralen Machtmechanismus totalitärer Diktaturen, zur Durchsetzung der eigenen Ideologie auf sämtliche gesellschaftliche Lebensbereiche zuzugreifen (vgl. ebd., S. 22). Zudem streben totalitäre Systeme nach vollständiger Einmütigkeit der Gesellschaft, sodass „social misfits“ (Brzezinski, Friedrich, 1965, S. 167), deren Verhaltensweisen zu einer ‚Infizierung‘ der Massen mit unerwünschtem Gedankengut führen könnten, liquidiert werden. Zu einer solchen Liquidierung wird neben der Anwendung physischer Gewalt besonders in der Sowjetunion mit sozialem Druck und psychischer Einschüchterung vorgegangen, um potenzielle Regimegegner durch deren Ächtung von der Gesellschaft zu isolieren (vgl. ebd., S. 169-170). Anstatt einer passiven Teilhabe am gesellschaftlichen Leben ist im totalitären System ein permanentes aktives Bezeugen der eigenen Loyalität gefordert, um nicht von anderen Personen, deren Regimetreue auf diese Weise performativ erwiesen ist, als gegnerisches Element denunziert zu werden (vgl. ebd., S. 167). So zeichnen sich derartige Herrschaftsapparate durch eine „atmosphere of fear“ (ebd., S. 170) aus, begründet in der Angst vor sozialer Ächtung und dem

Ausschluss aus der Gesellschaft, was für Einzelpersonen zu dem Bestreben führt, in die Anonymität des Kollektivs zu entfliehen (vgl. ebd., S. 170).

Der soziale Boykott, dem in Dors *Salto mortale* eine zentrale Bedeutung zukommt, ist somit als Akt des Terrors innerhalb eines totalitären Systems zu verstehen, das danach strebt, uneingeschränkt über sämtliche Bereiche des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu verfügen.

Primärtexte

Salto mortale

In der Wochenzeitung *Die Zeit* heißt es 1959 über Milo Dors erste Lesung der Erzählung *Salto mortale*:

Da fängt einer an, tut so, als sei er ein Kafka-Epigone, und nachdem der kritische Hörer schon zu einem ‚nicht schlecht – aber was soll’s?‘ bereit war, engagiert sich der Autor auf einmal in einer Weise, wie sie diejenige Literatur verlernt hat, die glaubt, es genüge, einen ‚Text zu arbeiten‘ (der sich dann gern in einen kosmischen und damit völlig unverbindlichen Pessimismus verflüchtigt). (Leonhardt, 1959, S. 6)

Mit dieser Bemerkung zu Dors Text, den er bei einem in Elmau stattfindenden Treffen der Gruppe 47 vortrug, ist bereits auf den unmittelbaren Zusammenhang der Erzählung mit zeitgeschichtlich aktuellen, politischen Themen verwiesen, auf die *Salto mortale* im Kontext des Kalten Krieges Bezug nimmt.

Die Handlung der Erzählung setzt an einem Dienstagmorgen ein, der ein „ganz gewöhnlicher Tag“ (SM, S. 7) zu werden verspricht, bis der Protagonist sich sukzessive in einer Situation der vollständigen sozialen Ausgrenzung wiederfindet. Für dieses Szenario der Entfremdungserfahrung wird nach der Hälfte des Textes eine konkret politische Ursache aufgerufen, da der Protagonist die dargestellte Gesellschaft als Ergebnis einer „großen Erhebung“ (SM, S. 28) beschreibt, deren ehemalige Revolutionäre nun „vorgaben, im Besitz der alleinseligmachenden Wahrheit zu sein, in deren Namen sie alle Andersdenkenden an die Wand stellen konnten“ (SM, S. 29). Über dieses Herrschaftssystem verfasste der Protagonist einen scherzhaften Zeitungsartikel, der statt eines vorgeblich stattgefundenen, feindlichen Angriffs auf die eigenen Wachtposten einen freundlichen Überfall blumenwerfender Soldaten verkündete (vgl. SM, S. 30-31). Für dieses Vorgehen wird der Protagonist folglich mit dem sozialen Boykott bestraft, den er allerdings rasch wieder von sich abzuwenden weiß: Durch das Denunzieren eines Arbeitskollegen erfolgt kurzerhand die soziale Reintegration des Protagonisten, der sich nach der Logik totalitärer Systeme durch das Aufdecken eines angeblichen Verbrechens selbst als regimetreues Gesellschaftsmitglied rehabilitiert (vgl. Stocker, 2014, S. 271).

Der Mythos des Sisyphos

Der zweite Primärtext, der die Grundlage für die nachfolgende Analyse bildet, ist der philosophische Essay *Der Mythos des Sisyphos* (einen Überblick zu Werk und Rezeption bietet z.B. Jung 2013).

Mit dem Tagebucheintrag „Sisyphé beendet“ (Camus, 1997, S. 175) vermerkt Camus im Februar 1941 die Fertigstellung des Essays, der 1942 als *Le mythe de Sisyphé* in französischer Sprache und 1950 auf Deutsch im Rauch-Verlag erscheint. Als grundlegende Thematik wirft Camus zu Beginn des Essays die Frage auf, „ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht“ (MS, S. 15). Den Selbstmord deklariert Camus dabei als einziges, „wirklich ernstes philosophisches Problem“ (MS, S. 15) und als Konsequenz auf die Erfahrung des Absurden, das die Kernthematik des Essays bildet.

Das Absurde, wie Camus es fasst, ergibt sich aus der Konfrontation des sinnsuchenden Menschen mit einer Umwelt, die ihm auf seine Fragen nach dem eigentlichen Zweck des eigenen Handelns und Strebens keine zureichenden Antworten liefert (vgl. Ebbighausen, 2013, S. 22). So formuliert Camus: „Das Absurde entsteht aus diesem Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt.“ (MS, S. 40) Wird sich der Mensch seiner Gebundenheit an eine „gleichgültig schweigende Realität“ (Pieper, 2013, S. 112) bewusst, so kommt es zum Gefühl des Absurden, das sich in erster Linie durch ein Fremdheitsempfinden im Hinblick auf den eigenen Alltag ausdrückt (vgl. Kann, 2013, S. 55). Camus befasst sich daraufhin mit der Frage, wie mit dem Gefühl des Absurden umzugehen oder schlichtweg weiterzuleben ist.

Seit diesem Empfinden mit dem Selbstmord oder dem ‚Sprung‘ in heilsversprechende Lehren auszuweichen, sei es mit Camus notwendig, sich mit dem Absurden abzufinden und der gegebenen Situation „ins Auge [zu] sehen.“ (MS, S. 67). Als Figur, anhand derer Camus das Weiterleben mit dem Gefühl des Absurden vorführt, dient die Mythengestalt des Sisyphos aus Homers XI. Gesang der *Odyssee*. In dieser literarischen Vorlage ist Sisyphos von den Göttern auf ewig dazu verdammt, in der Unterwelt einen Stein auf einen Berg zu rollen, der jedes Mal beim Erreichen des Gipfels wieder ins Tal hinabrollt (vgl. Homer, 2013, S. 319). Camus imaginiert auf Basis dieses Mythos den Moment, in dem der Stein talwärts rollt und sich Sisyphos der Sinnlosigkeit seiner vergeblichen Mühen bewusst wird. Laut Camus nimmt Sisyphos diese Situation in ihrer Ausweglosigkeit als die eigene an und findet sich letztendlich mit ihr ab: „Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache. [...] Der absurde Mensch sagt ja, und seine Anstrengung hört nicht mehr auf.“ (MS, S. 144-145) Sisyphos lehnt sich durch seine Hinwendung zur eigenen, sinnlosen Sache gegen das Absurde auf und schöpft daraus letztendlich sein Glück, sodass Camus den Essay mit der Bemerkung schließt: „Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ (MS, S. 145)

Momente des Absurden in *Salto mortale*

Mit der vergleichenden Textanalyse soll gezeigt werden, inwiefern sich das Erleben des sozialen Boykotts, wie es in Dors *Salto mortale* beschrieben ist, mit der Situation des Absurden vergleichen lässt, die Camus im *Mythos des Sisyphos* darstellt.

Die Untersuchung der intertextuellen Bezüge erfolgt dabei in drei Schritten: Zuerst soll das Absurde, das sich bei Camus vor allem anhand eines plötzlichen Fremdheitsempfindens im

eigenen Alltag manifestiert, mit der Boykott Erfahrung des Protagonisten in *Salto mortale* verglichen werden. In einem weiteren Schritt ist hervorzukehren, auf welche Weise in den beiden Texten das Bewusstwerden der eigenen Situation und die daraus resultierende Handlungsentscheidung dargestellt ist. Zuletzt steht die Aufhebung der Boykottsituation in *Salto mortale* im Mittelpunkt, die der Protagonist durch das Denunzieren eines Arbeitskollegen erreicht und die mit dem Bild des Sisyphos, der sich letztendlich als glücklicher Mensch mit seiner Situation abfindet, kontrastiert wird. Camus' *Mythos des Sisyphos* soll dabei nicht als eindeutige Vorlage von *Salto mortale* aufgefasst werden, sondern in einer Zusammenführung mit dem Text Milo Dors ein erweitertes Verständnis des politischen Potenzials der Erzählung im Kontext des Kalten Krieges ermöglichen.

Fremdheitsempfinden als Moment des Absurden

Salto mortale nimmt seinen Anfang im Alltag des Protagonisten, der die Erzählung mit den Worten einleitet: „Ehe ich an diesem Dienstagmorgen mein Zimmer verlassen hatte, war alles wie immer.“ (SM, S. 7) Dass es sich dabei um einen „ganz gewöhnliche[n] Tag“ handelt, wird in weiterer Folge zweimal wiederholt (SM, S. 7, S. 9), woraufhin der Ich-Erzähler seinen gewohnheitsmäßigen Tagesablauf, das morgendliche Aufstehen zur gleichen Stunde und das Arbeiten in der Zeitungsredaktion beschreibt (vgl. SM, S. 10). Ähnlich dieser bei Dor skizzierten Uniformität eines Alltags, in dem sich der Protagonist plötzlich als Fremder wiederfindet, stellt auch Camus in seinem *Mythos des Sisyphos* einen routinierten Lebensrhythmus als jenen „lächerlichen Anfang“ (MS 24) dar, der dem Hereinbrechen des absurden Gefühls vorangeht. Camus beschreibt dabei einen Alltag, der das menschliche Handeln und Streben zunächst selbstverständlich erscheinen lässt: „Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Büro oder Fabrik, Essen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch“ (MS, S. 24-25). Aus dieser Gleichförmigkeit entsteht bei Camus das Gefühl des Absurden, es „kann an jeder beliebigen Straßenecke jeden beliebigen Menschen anspringen“ (MS, S. 23) und äußert sich durch einen plötzlichen Umbruch in der Wahrnehmung des ehemals vertrauten, ganz gewöhnlichen Lebensumfelds. Eine derart schlagartige Veränderung erlebt auch der Protagonist in *Salto mortale*, der „in seiner vertrauten Welt über Nacht zum Fremden geworden ist“ (Maurer, Neumann-Rieser, Stocker, 2017, S. 155), womit sich als erstes Moment des Absurden das unvermittelte Zusammenstürzen gewohnter Verhältnisse identifizieren ließe. Der Ich-Erzähler begründet diese plötzliche Veränderung des Alltags nach der Hälfte des Textes mit der Strafmaßnahme des sozialen Boykotts, dessen Wirksamkeit durch eine derart plötzliche Durchführung bedingt ist: „Ein Boykott mußte lückenlos durchgeführt werden, sonst hatte er keinen Sinn. Er mußte auch überraschend, mit einem Schlag, erfolgen, um den Verurteilten um so stärker zu treffen, wie ein Beil.“ (SM, S. 31-32) Neben der schlagartigen Umsetzung der Terrormaßnahme lässt sich auch mit der Lückenlosigkeit der sozialen Ächtung auf Camus' Konzept des Absurden verweisen. Die einzelne Person fühlt sich im *Mythos des Sisyphos* der Welt nicht mehr zugehörig, nimmt sie damit als vor ihm verschlossen und als ‚dicht‘ wahr, woraus Camus schlussfolgert: „Diese Dichte und diese Fremdheit sind das Absurde.“ (MS, S. 26) Die

Lückenlosigkeit oder Dichte kann in *Salto mortale* wiederum mit dem politischen Kontext eines totalitären Herrschaftssystems in Verbindung gebracht werden, dessen Ziel Friedrich und Brzezinski wie folgt beschreiben: „total control of the everyday life of its citizens, [...] more particularly, of their thoughts and attitudes as well as their activities.“ (Brzezinski, Friedrich, 1965, S. 16) So erhält das bei Camus beschriebene, lückenlose Fremdwerden der Welt in *Salto mortale* eine politische Aktualisierung, die den vollständigen Zugriff totalitärer Systeme auf das Leben der einzelnen Person als Ursprung der Fremdheitserfahrung hervorkehrt.

„Stunde des Bewusstseins“: Politischer Kontext der Boykottsituation

Nimmt den *Mythos des Sisyphos* genauer in den Blick, so ist auffällig, dass auch hier die Vergangenheit des Sisyphos als Ursache seines gegenwärtigen Schicksals aufgerufen wird: „Über Gründe, die ihm das Los des unnützen Arbeiters der Unterwelt bescherten, gehen die Meinungen auseinander. Man wirft ihm zunächst eine gewisse Leichtfertigkeit im Umgang mit den Göttern vor. Er gab ihre Geheimnisse preis.“ (MS, S. 141) In *Salto mortale* verweist der Protagonist mit seinem „beinahe automatisch und mit diebischem Vergnügen“ (SM, S. 30) verfassten Zeitungsartikel auf die „Lüge von der feindlichen Umzingelung unseres Landes“ (SM, S. 30) und zieht damit die Aufmerksamkeit der herrschenden Instanzen auf sich, die hier keine mythologischen Göttergestalten sondern die Machthaber eines totalitären Systems sind. So reflektiert der Protagonist auch rückblickend: „Ich konnte noch hoffen, daß unsere Machthaber den Kurs ihrer Außenpolitik plötzlich ändern und mir recht geben würden; sie würden mir aber nie verzeihen, daß ich sie verspottet hatte. Sie hatten keinen Humor.“ (SM, S. 23) Jene Herrscher hatten bereits seinen ehemaligen Kollegen mit der Strafmaßnahme des sozialen Boykotts „in die Unterwelt“ (SM, S. 33) befördert, sodass der Protagonist sein Schicksal vorerst als das einer aussichtslosen Verdammnis auffasst: „Ich war verbannt, für alle Ewigkeit.“ (SM, S. 32)

Das beschriebene Bewusstwerden der eigenen, ungesicherten Existenz führt laut Camus „mit der Zeit zur Entscheidung: Selbstmord oder Wiederherstellung.“ (MS, S. 25) Während als Wiederherstellung die Hinwendung zum Leben in seiner Absurdität gilt, fasst Camus den Selbstmord neben dem tatsächlich physischen Akt auch als Rückbesinnung auf eine höhere Ordnung, die dem Tod als unumgänglichem Schicksal seine Gültigkeit abspricht (vgl. Reif, 2013, S. 124). Diese geistige Haltung bezeichnet Camus als „philosophische[n] Selbstmord“ (MS, S. 41), da der Glaube an eine höhere Ordnung, die dem Menschen eine Auseinandersetzung mit existenziellen Fragen abnimmt, als „Sprungbrett in die Ewigkeit“ (MS, S. 48) fungiert, woraus Camus schlussfolgert: „Dieser Sprung ist ein Ausweichen.“ (MS, S. 48) Das Bild des Sprungs steht bei Camus somit für die Abkehr vom Absurden und die Hinwendung zu einer vermeintlichen Sicherheit, die eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensweg überflüssig erscheinen lässt. In der Erzählung *Dors* ist der *Salto Mortale* als potenziell todbringender Sprung nicht nur titelgebend, sondern wird auch innerhalb des Textes vom Protagonisten zur Beschreibung seiner Boykottsituation aufgerufen:

Ich versuchte, mich mit dem Gedanken zu trösten, daß ich alle diese Menschen nicht brauchte. Doch ohne sie kam ich mir vor wie ein Artist, der sich gerade anschickt, auf einem fliegenden Trapez einen Salto Mortale zu vollführen und plötzlich bemerkt, daß einige Zirkusarbeiter unten in der Arena seine letzte Sicherheit, das schützende Auffangnetz, in erstaunlicher Eile zusammenklappen, es schnell zusammenrollen und wegtragen. Vielleicht brauchte ich alle diese Menschen nicht, aber sie waren mein schützendes Netz, mein letzter Rückhalt. (SM, S. 22)

Das Bild des ungesicherten Salto Mortale veranschaulicht die Situation, von sämtlichen sozialen Netzwerken ausgeschlossen und als isolierte Einzelperson mit einem gänzlich veränderten Alltagsleben konfrontiert zu sein. Versteht man den beschriebenen sozialen Kontext als den eines totalitären Herrschaftsapparats, so verübt dieser auch seinen Zugriff auf das vom Protagonisten genannte soziale Sicherheitsnetz. In einem derart engmaschigen politischen System, das zwischen Privatsphäre und dem öffentlichen Leben keine Unterscheidung mehr vornimmt (Rabinbach, 2009, S. 9) erscheinen die sozialen Bindungen des Protagonisten damit weniger als schützendes Netz und letzter Rückhalt, sondern machen als Teil des totalitären Herrschaftsapparats den Boykott einer Einzelperson erst möglich. Um als anerkanntes Gesellschaftsmitglied innerhalb der sozialen Netzwerke zu verbleiben, muss die eigene Regimetreue laut Friedrich und Brzezinski stets performativ erwiesen werden, um dem allgegenwärtigen Misstrauen entgegenzuwirken (Brzezinski, Friedrich, 1965, S. 167). Nach diesen Handlungsregeln verfährt auch der Protagonist der Erzählung, der sich durch das Denunzieren eines Arbeitskollegen letztendlich in das „schützende Auffangnetz“ (SM, S. 22) zurückfallen lässt.

Vergleicht man diese narrative Struktur mit Camus' Darstellung des philosophischen Selbstmords, so lässt sich zwischen dem Essay und der literarischen Erzählung folgende Parallele ziehen: Den Ausgangspunkt bildet in beiden Fällen eine existenzielle Unsicherheit, die bei Camus als Verurteilung zum Tod (vgl. Pieper, 2103, S. 110) und bei Dor als lebendig-toter Zustand (SM, S. 27) beschrieben ist. Diese Situation zeichnet sich in beiden Texten durch ein plötzliches Fremdheitsempfinden gegenüber dem eigenen Alltagsleben aus, mit dem der Protagonist Dors und der absurde Mensch Camus' konfrontiert sind. Den Ausweg aus dieser Situation der existenziellen Unsicherheit eröffnet daraufhin, metaphorisch gesprochen, der Sprung in das Sicherheitsnetz eines Systems. Handelt es sich im *Mythos des Sisyphos* dabei in erster Linie um die Rückbesinnung auf eine Religion, die sich als Ausweichmöglichkeit aus der absurden Situation anbietet, so ist es in *Salto mortale* die Wiedereingliederung in ein politisches System, das laut Brzezinski und Friedrich durch seinen Anspruch auf universelle Gültigkeit als pseudo-religiöse Ideologie betrachtet werden kann (Brzezinski, Friedrich, 1965, S. 166). Für *Salto mortale* könnte vor dem Hintergrund von Camus' Essay angenommen werden, dass sich die Rückkehr des Protagonisten in das beschriebene soziale Netzwerk als Sprung auffassen ließe, mit dem er das eigene Fremdendasein beendet und damit der absurden Situation ausweicht. Zu begründen ist dieses Verhalten nicht wie bei Camus in der individuellen psychischen Verfassung, sondern in einem politischen System, das durch das permanente gegenseitige Misstrauen ein „universal longing to ‚escape‘ into the anonymity of the collective whole“ (ebd., S. 170) erzeugt. Auf diese Weise ließe sich auch das Vorgehen des Protagonisten

verstehen, dessen aktive Wiedereingliederung in die gewohnten sozialen Netzwerke im Sinne Camus' als letztendliche Hinwendung zu jener Lebensweise zu deuten ist, die eine Auseinandersetzung mit existenziellen Unsicherheiten hinfällig werden lässt.

Wider den ‚glücklichen Sisyphos‘: Denunziation und Rehabilitierung

Dem Protagonisten gelingt es schlussendlich, seiner Boykottsituation ein Ende zu bereiten, indem er seinen Arbeitskollegen Navratil in einem anonymen Brief als angeblichen Regimegegner denunziert, der als Setzer für fehlerhafte Zeitungsartikel verantwortlich sei (vgl. SM, S. 35). Im totalitären Gesellschaftssystem, wie es Arendt beschreibt, ist die Denunziation eines Mitmenschen das Resultat des allgegenwärtigen Misstrauens, das sämtliche soziale Beziehungen durchwirkt und damit jedes Gesellschaftsmitglied als potenziell verdächtig erscheinen lässt (vgl. Arendt, 1986, S. 665). Als der Protagonist in *Salto mortale* seinen Arbeitskollegen denunziert, rehabilitiert er sich damit als regimetreuer Bürger und kann in sein gewohntes Alltagsleben zurückkehren.

Mit einer solchen Aufhebung der Boykottsituation wendet der Protagonist auch die identifizierten Momente des Absurden von sich ab, sodass er mit der eigenen Rehabilitierung dem beschriebenen Fremdheitsgefühl und der existenziellen Ausnahmesituation ein Ende bereitet. Unterdessen spricht sich Camus im *Mythos des Sisyphos* dafür aus, dem Gefühl des Absurden standzuhalten und es als Teil der eigenen Lebensrealität anzuerkennen (vgl. MS, S. 67).

In *Salto mortale* begibt sich der Protagonist nach dem beschriebenen Bewusstwerden seiner Boykottsituation in ein Gasthaus und beschließt, „ich musste mich an mein neues Leben gewöhnen.“ (SM, S. 34) Nach diesem scheinbaren Akzeptieren seiner veränderten Lebenslage entdeckt er in dem Gasthaus ein Bild, das mit *Das Stufenalter des Mannes* betitelt ist und das Leben vom Jugendalter bis zur letzten Stufe eines Greisen darstellt (vgl. SM, S. 35). Während Sisyphos am Fuß des Berges „sein Schicksal, bald besiegelt durch den Tod“ als sein eigenes anerkennt und dabei „findet, dass alles gut ist“ (MS, S. 145), bemerkt der Protagonist in *Salto mortale* beim Anblick des Bildes: „Ich würde nie in einem Altvaterstuhl sitzen und würde nie wieder kommen, wenn die Kornblumen blühten. Ich begann mich tief zu bedauern.“ (SM, S. 35) Damit wirkt er als Gegenbild zu Camus' Sisyphos, der sein Schicksal zwar ebenso als besiegelt wahrnimmt, über den es im Essay allerdings heißt: „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ Statt der von Camus geforderten „höhere[n] Treue, die Götter leugnet und Felsen hebt“ (MS, S. 145) bezeugt der Protagonist der Erzählung mit der Denunziation Navratils die eigene Loyalität gegenüber einem politischen System, in dem er sein Dasein zwar nicht als unbedingt ‚glücklicher Mensch‘, aber durch das Abwenden des Boykotts als anerkanntes Gesellschaftsmitglied fortführen kann.

Fazit

Ein ‚Sisyphos im Kalten Krieg‘ handelt somit innerhalb eines von Misstrauen und Verdächtigungen geprägten Machtsystems und kehrt der boykottbedingten Unterwelt schließlich durch das Denunzieren eines Anderen den Rücken. Bei einer solchen Parallelektüre der beiden Texte wird bereits deutlich, dass die in *Salto mortale* auszumachenden Momente des Absurden nicht als Indizien eines philosophischen Problems aufzufassen sind, sondern auf die gesellschaftlichen Auswirkungen totalitärer Herrschaftsapparate und damit auf einen konkret politischen Kontext verweisen. Die produktive Aufnahme des *Mythos des Sisyphos* ist dabei im Kontext eines Literaturbetriebs zu verstehen, der von kulturpolitischen Maßnahmen der französischen Besatzungsmacht geprägt ist und sich durch eine breitere und weitgehend positive Camus-Rezeption auszeichnet. Gleichzeitig spiegelt die Erzählung das mögliche Erleben eines historischen Zeitabschnitts wider, anstatt sich, wie als Tendenz der österreichischen Literatur nach 1945 verzeichnet werden kann, von gegenwärtigen politischen Diskursen abzuwenden.

So lässt sich schließen, dass die Darstellung des totalitären Terrors über die von Camus behandelten Momente des Absurden als literarische Aktualisierung der Erfahrung totalitärer Herrschaftssysteme aufgefasst werden kann, die das politische Feld im Kontext des Kalten Krieges prägen. Die Momente des Absurden in *Salto mortale* sind somit dem unumschränkten Zugriff eines politischen Systems auf das Leben der Einzelperson zu verschulden, sodass der Protagonist letztlich bemerkt: „Ich war nicht tot. Und ich war auch nicht vergessen. Alle kannten jetzt meinen Namen, sie durften ihn nur nicht aussprechen.“ (SM, S. 27)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Aus dem Englischen von der Verfasserin. München, Zürich: Piper 1986.
- Brzezinski, Zbigniew, Carl J. Friedrich: Totalitarian Dictatorship and Autocracy. Second Edition, revised by Carl J. Friedrich. Cambridge: Harvard University Press 1965.
- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²⁴2019.
- Camus, Albert: Tagebücher 1935-1951. Übersetzt von Guido G. Meister. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
- Dor, Milo: Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie. Wien: Zsolnay 1988.
- Dor, Milo: Salto mortale. In: Ders.: Salto mortale. Erzählungen. Zürich: Arche 1960, S. 5-41.
- Homer: Odyssee. Griechisch-deutsch. Übertragen von Anton Weiher. Mit Urtext, Anhang und Registern. Einführung von A. Heubeck. Berlin: Akademie ¹⁴2013.

Sekundärliteratur

- Angerer, Thomas: Versuch einer Zusammenschau. In: Ders., Jacques Le Rider (Hgg.): Französisch-österreichische Kulturtransfers seit 1945. Wien: Böhlau 1999, S. 315-337.

- Cullin, Michel: Österreich – aber welches? Eugène Susini und sein Österreichbild. In: Thomas Angerer, Jacques Le Rider (Hgg.): „Ein Frühling, dem kein Sommer folgte“? Französisch-österreichische Kulturtransfers seit 1945. Wien: Böhlau 1999, S. 41-50.
- Daniélou, Jean: Kommunismus – Existentialismus – Christianismus. In: Der Turm 2 (1946), H. 1, S. 8-11.
- Eisterer, Klaus: La présence française en Autriche (1945-1946). Occupation, dénazification, action culturelle. Rouen: Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes 1998.
- Englerth, Holger: Literatur als Medium des Widerstands: Milo Dor. In: Wiebke Sievers (Hg.): Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration. Wien: Böhlau 2016, S. 85-126.
- Holthusen, Hans Egon: Die Bewußtseinslage der modernen Literatur. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 3 (1949), H. 16, S. 680-689.
- Jacob, Armand: Albert Camus oder Die Bemühung um einen Generalnenner. In: Perspektiven 52/53 (1953), S. 191-205.
- Kann, Christoph: Albert Camus – ein Cartesianer des Absurden? In: Willi Jung (Hg.): Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphe heureux. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 2013, S. 53-72.
- Leonhardt, Rudolf Walter: Die Gruppe 47 und ihre Kritiker. In: Die Zeit, 30.10.1959, S. 5-6.
- Lesch, Walter: „Der Mensch ist immer das Opfer seiner Wahrheiten“. Der philosophische Selbstmord. In: Annemarie Pieper (Hg.): Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 17-36.
- Maurer, Stefan, Doris Neumann-Rieser, Günther Stocker: Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur. Mit einem AutorInnen-Lexikon von Desiree Hebenstreit. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2017.
- Maurer, Stefan: Milo Dor, Salto Mortale (1960). kk-diskurse.univie.ac.at [Zugriff: 6.11.2024].
- Pieper, Hans-Joachim: Revolte gegen das Absurde. Zur Philosophie Albert Camus'. In: Willi Jung (Hg.): Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphe heureux. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 2013, S. 103-118.
- Rabinbach, Anson: Begriffe aus dem Kalten Krieg. Totalitarismus, Antifaschismus, Genozid. Göttingen: Wallstein 2009.
- Reif, Anne-Kathrin: Vom Absurden zur Liebe – der unbekannte Camus. In: Willi Jung (Hg.): Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphe heureux. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 2013, S. 119-140.
- Stocker, Günther: „Zone des Schweigens“. Totalitarismuskritik bei Milo Dor. In: Ders., Michael Rohrwasser (Hgg.): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968). Wuppertal: Arco 2014, S. 265-286.
- Werner, Juliane: Existentialismus in Österreich. Kultureller Transfer und literarische Resonanz. Berlin, Boston: De Gruyter 2021.

Wolfgang Hilbigs *Ich* (1993) und die Sprache der Staatssicherheit

Elias Taxacher

Abstract

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Wolfgang Hilbigs Roman »*Ich*«, dabei wird insbesondere die Sprache der Staatssicherheit ins Zentrum gestellt. Die Staatssicherheit verwendet unterschiedliche mündliche und schriftliche Strategien, um den Protagonisten zu manipulieren und zur Mitarbeit zu bewegen. Fragen, die sich aufdrängen, sind: Wie kommunizieren die Vorgesetzten mit dem Protagonisten? Wie funktionieren die Überwachungsberichte der Staatssicherheit? Und wie erzeugt die Staatssicherheit Fiktionen, die ihr helfen, Realität zu simulieren? Um diese Fragen zu beantworten, orientiert sich dieser Aufsatz streng am Primärtext und interpretiert ihn mittels historischer Quellen, Interviews und unterschiedlicher theoretischer Ansätze (z.B. Sprechakttheorie nach Ricoeur und Simulationstheorie nach Baudrillard). Die Überwachungsberichte der Staatssicherheit sowie die mündliche Kommunikation gegenüber dem Protagonisten zeigen, dass es ihr nicht darum geht, aufgrund von Fakten zu handeln oder auch nur eine objektive Aufzeichnung vorzunehmen, sondern ein Netz aus Simulationen, das ihr primär zur eigenen Expansion dient, zu errichten. Die Staatssicherheit zeigt sich nicht an der Überwachung der Realität interessiert, sondern vielmehr an der Hervorbringung der Realität.

Keywords: Wolfgang Hilbig, Staatssicherheit, Simulation, Paranoia

Empfohlene Zitierweise: Taxacher, Elias (2025). Wolfgang Hilbigs *Ich* (1993) und die Sprache der Staatssicherheit. UR: Das Journal, 5(1), S. 112-123. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250508>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Hilbig's Roman »Ich« ist 1993 erschienen, also nur wenige Jahre nach dem Zusammenbruch der DDR. Der Autor greift im Text das Thema Staatssicherheit auf, ohne jedoch eine realistische Darstellung anzustreben, auch „Überwachungsberichte“ habe er nicht dafür gelesen (vgl. Roth, 1996 zitiert nach Ulrich, 2021, S. 128). In der Danksagung bedankt er sich jedoch bei zwei inoffiziellen Mitarbeitern, mit denen er gesprochen habe. (vgl. Hilbig, 2012: S. 373) Inoffizielle Mitarbeiter oder kurz IM wurden die Spitzel genannt, die – mehr oder weniger freiwillig – mit der Staatssicherheit zusammengearbeitet und ihr engstes Umfeld überwacht haben. Hilbig kann außerdem auf seine eigene biographische Erfahrung mit der Staatssicherheit zurückgreifen, nicht nur wurde er jahrzehntelang überwacht (es existiert eine über 2500-seitige Akte über ihn) (vgl. Ulrich, 2021: S. 128), er wurde sogar mehrere Wochen inhaftiert und im eigenen Freundes- und Bekanntenkreis von der Staatssicherheit denunziert (vgl. Hilbig, 1995: S. 76). Hilbig selbst äußert sich in einem Interview auf die Frage, warum er nicht mehr Recherche betrieben habe, folgendermaßen:

„Die Stasi war für mich ein Apparat der Diffusion, ihre Praxis war geheim, undeutlich und über weite Bereiche fiktional (und dies auch für die Mitarbeiter dieser Behörde) ... und genau in einem solchen Klima wollte ich mich aufhalten, als ich an diesem Text schrieb. Es wäre für mich geradezu hinderlich gewesen, sehr viel zu wissen.“ (Hilbig, 1994: S. 15)

Da Hilbig mit IM in Kontakt war, muss der Verzicht auf weitgehende Recherche relativiert werden. Es handelt sich vielmehr um eine Autorinszenierung. Was der Roman allerdings tatsächlich nicht leistet, ist eine differenzierte Betrachtung der Staatssicherheitsbehörde selbst. Der Roman wird schließlich aus der Perspektive eines Autors und IM erzählt, die notwendig beschränkt ist. Hierbei konzentriert sich der Roman nicht nur auf die Spitzeltätigkeit an sich, sondern besonders auf das verwickelte Verhältnis von Überwachung und Literatur. Die problematische Stellung von Literatur und Staatssicherheit gewinnt spätestens seit der Aufarbeitung der Stasi-Akten in den frühen 90er Jahren besondere Brisanz, da viele DDR-Autor*innen als IM enttarnt worden sind. Neben so bekannten Namen wie Heiner Müller und Christa Wolf fanden sich auch in der oppositionellen Prenzlauer-Berg-Szene zwei IM. (vgl. Haase, 2001: S. 11) Einen dieser IM, Rainer Schedlinski, dankt Hilbig am Ende seines Romans für Gespräche. In dieser Literaturszene, die im Roman dargestellt wird, hatten die beiden IM führende Rollen inne. So überrascht auch Wolfgang Hilbig's Fragestellung nicht, die er 1992 im Exposé zum Roman formuliert: „[mir] stellte sich die Frage, inwieweit die Arbeit eines Spitzels mit der literarischen Arbeit eines Schriftstellers zu vergleichen sei.“ (Hilbig, 2012: S. 391). Es sei angemerkt, dass Hilbig mit dieser Fragestellung konkret auf die Autor-IM zielt. Literatur und Stasi sind nicht immer miteinander verknüpft. Die Frage ist vielmehr unter welchen Umständen die beiden Tätigkeiten miteinander zu vergleichen sind. Im Fall des Protagonisten gibt es ein Zusammenfallen beider Bereiche: Er ist gleichzeitig IM und Lyriker. Immer wieder kommt es zu Grenzverwischungen zwischen literarischer und überwachender Tätigkeit – auch räumlich deutet sich das im Roman an, z.B. wenn die Überwachungsberichte auf dem Schreibtisch seine lyrischen Schreibversuche begraben (vgl. Hilbig, 2012: S. 206). Es gibt noch viele andere Stellen, an denen ein Zusammengehen der literarischen und überwachenden Tätigkeit Camberts

nahegelegt wird: Camberts Vorgesetzter Feuerbach, der außerdem noch die Namen Kesselstein und Wasserstein trägt, kritisiert etwa immer wieder, dass Cambert dichten würde:

„Wenn ich ihre Kunstwerke gegenzeichnen soll, dann müssen Sie sich in Zukunft selber mehr draußen lassen. Er könne zwar begreifen, daß ich, als poetische Natur, einen Hang zum Autobiografischen haben müsse, doch ich solle mir überlegen, daß aus meiner lyrischen Prosa irgendwie amtliche Dokumente angefertigt werden müßten.“ (Hilbig, 2012: S. 41)

Diese Textstelle zeigt an, dass sich Literatur und Überwachung nicht immer in Einklang miteinander bringen lassen. Die Identität des Schreibers muss im Überwachungsbericht unsichtbar bleiben. Das Autor-Subjekt darf nicht zur Sprache kommen, zwar werden sämtliche Berichte von C. mit seinem Decknamen signiert, doch ansonsten darf es keine Spuren seiner Identität geben. So sperren sich gerade autobiographische Formen der Literatur gegen die Form des Überwachungsberichtes. Der Roman selbst ist eine Art Biographie des Protagonisten und stellt sich somit gegen Feuerbachs Vorgaben. Doch auch der Autor selbst schreibt sich immer wieder in seinen Text hinein. Andre Steiner ordnet Hilbigs Roman daher der autofiktionalen Literatur zu. (vgl. Steiner, 2010: S 134-135) Es ist bezeichnend, dass die Subjektivität, nicht aber die Fiktionalität von Literatur zum Gegenstand von Feuerbachs Kritik wird. Die Dokumente der Staatssicherheit haben manchmal nämlich selbst einen fiktionalen Gehalt. Die Staatssicherheit tritt immer wieder als Produzentin von Fiktionen in Erscheinung. Dabei bedient sie sich sowohl mündlicher als auch schriftlicher Mittel. Es ist somit nur folgerichtig, dass viele Spitzel¹ der Staatssicherheit Experten der Sprachverwendung bzw. Schriftsteller sind. Die Funktion der Staatssicherheit im Text hat nämlich nur am Rande mit einer sachlichen Erfassung von Informationen zu tun. Hauptsächlich geht es darum, immer weiter expandieren zu können und: „Ausnahmslos alle ... zu Mitarbeitern des Dienstes zu machen [...]. Damit alle von allen überwacht werden konnten [...].“ (Hilbig, 2012: S. 77) Die Sicherheit, wie die Staatssicherheit im Text auch genannt wird, zeichnet sich dadurch aus, dass es ihr nicht nur darum geht, irgendeinen realen Feind innerhalb oder außerhalb der DDR zu bekämpfen, sondern die Überwachung auf so viele Menschen wie möglich auszuweiten. Somit ist der Stasi-Apparat nicht nur auf drohende Gefahren ausgerichtet, sondern setzt sich die unterschiedslose Überwachung der gesamten DDR-Bevölkerung zum Ziel. Eine große Anzahl an observierten Personen benötigt auch eine große Anzahl an Mitarbeitern:

„Und da praktisch jedes Subjekt für den Dienst als Mitarbeiter in Frage kam, war es die nicht-endenwollende Aufgabe des Apparats, Verhältnisse herzustellen, in denen prinzipiell für jedermann ein Reservoir strafwürdiger Faktoren bereitstand. Und wenn der utopische Zustand eintrat, in dem keine Vergehen mehr vorkamen, oder kaum noch welche, dann mußte das Limit auf ein immer niedrigeres Maß gedrückt werden, so daß schließlich fast jede Handlung als ein Vergehen gewertet werden konnte.“ (Hilbig, 2012: S. 81-82)

¹ Diese Arbeit verwendet die männliche Form nur dort, wo im Roman ausschließlich von Männern die Rede ist.

Die Überwachung ist somit ein unendlicher, nicht abschließbarer Prozess, der als Ziel die Fortsetzung der Überwachung hat. Wenn keine Vergehen mehr stattfinden, wird nicht – wie angenommen werden könnte – die Überwachung zurückgefahren, sondern der Maßstab für Vergehen wird niedriger angesetzt, damit die Überwachung weiter ausgebaut werden kann. Es geht allerdings längst nicht nur darum, Sicherheit herzustellen, sondern vor allem um die Festschreibung der eigenen Macht. Die Staatssicherheit kümmert sich im Text selten um die realen Verhältnisse, sondern schwebt über ihnen und simuliert eine Gefahr, auch dort, wo (noch) keine ist. Das System der Staatssicherheit simuliert allerdings nicht bloß für seine Feinde, sondern simuliert vor allem auch für die eigenen Mitarbeiter und deren Umfeld eine neue Realität. Der Simulationsbegriff des Romans ist von Baudrillard entlehnt. Hilbig selbst steht Baudrillards Ansatz in seiner Allgemeinheit skeptisch gegenüber, meint aber, dass die DDR sich tatsächlich mit diesem Begriff beschreiben ließe. (vgl. Hilbig, 1995: S. 53) Insbesondere die Staatssicherheit habe keinen Bezug mehr zur Realität, sondern simuliere ihn nur noch. In simulierten Realitäten gibt es, so Baudrillard: „keine Wahrheit, keine Referenz und keinen objektiven Grund mehr“. (Baudrillard, 1978: S. 11). Es ist allerdings nicht so, dass der Roman dieser These blind folgen würde. Vielmehr versucht der Text die Simulation von Realität und die Inanspruchnahme poststrukturalistischer Theorien für die Zwecke der Macht zu denunzieren. Der zitierte Abschnitt von Baudrillard kann vielmehr als ein Glaubensgrundsatz der Staatssicherheit gelten, der vom Text scharf kritisiert wird. Die Sphäre der Staatsmacht hat sich verselbstständigt und versucht, sämtliche Subjekte in ihre Fiktion zu ziehen. Auch Feuerbach – der Vorgesetzte von Cambert – würde dem zustimmen: „Auch sogenannte Indizien müssen keine Beweise sein, denn wir ... wir könnten alles nur getürkt haben“ (Hilbig, 2012: S. 201-202).

Feuerbachs Verweis auf das „türken“ von Beweisen verweist klar auf eine Differenz von real und fingiert. Es zeigt sich eine eigenwillige Rezeption von Baudrillards Simulationsbegriff. Der Roman verwendet den Begriff der Simulation eben nicht wie bei Baudrillard, sondern geht ganz im Gegenteil davon aus, dass Fiktion und Wirklichkeit auseinandergehalten werden können und es ein Außerhalb der Simulation gibt. Die Simulationspraktiken im Roman sind außerdem spezifisch auf die Staatssicherheit konzentriert und gewisse Gruppen, wie etwa die Arbeiterschicht, lassen sich von ihnen nicht beeinflussen. Bei den Arbeitern hängt das damit zusammen, dass sie mit einer Art Sprachlosigkeit zusammengebracht werden. Sie sind sofort misstrauisch, als sie sehen, dass W., noch bevor er zum Spitzel Cambert wird, in ihrer Nähe etwas niederschreibt: „Ihre sprachlose Weisheit erkannte den Bruch auf der Stelle: er hatte eine Wand von Buchstaben zwischen ihnen aufgerichtet ... und fortan war er ein Mann der Partei.“ (Hilbig, 2012: S. 90) Obwohl es sich um literarische Schreibversuche handelt, meinen die Arbeiter einen Spitzel vor sich zu haben. So wird die Arbeiterklasse mit einer sprachkritischen Körperlichkeit zusammengebracht, während die Staatssicherheit mit der (schriftlichen) Sprache zusammengebracht wird. Das Leben an der materiellen Basis macht die Arbeiter unempfänglich für sprachliche Beeinflussung, da sie über die tatsächlichen Zustände an der „Produktionsfront“ – wie Hilbig ironisch die DDR-Industrie nennt – unterrichtet sind. Daher habe es in der DDR wenig Interesse daran gegeben, Arbeiter*innen ernsthaft eine Stimme zu geben, da – laut Hilbig

– auch in der Führungsebene einigermaßen klar war, wie die Verhältnisse tatsächlich standen (vgl. Hilbig, 1995: S. 66). Es zeigt sich, dass die Definitionsmacht über den Begriff „Realität“ wesentlich simulierende Dimensionen beinhaltet.

Der Widerstand der Arbeiterklasse nimmt allerdings einen verhältnismäßig geringen Teil des Romans ein. Es sind viel eher die Simulationspraktiken der DDR, die im Zentrum stehen: Schon der Beginn von Camberts Spitzeltätigkeit basiert auf einer Fiktion. Eine Bekannte von ihm behauptet fälschlicherweise, er sei der Vater ihres Kindes, woraufhin die Staatssicherheit ihn drängt, eine Vaterschaftserklärung zu unterzeichnen. Neben dem fingierten Druckmittel lockt die Staatssicherheit auch mit Versprechungen und materieller Unterstützung. Was außerdem berücksichtigt werden sollte, ist der Umstand, dass die Staatssicherheit das erste Gegenüber ist, das Cambert als Schriftsteller anerkennt. Die Staatssicherheit wird für Cambert bald zum einzigen Bezugssystem. Cambert wird völlig abhängig von der Staatssicherheit gemacht: Nicht nur holt die Stasi ihn aus seiner Heizer-Tätigkeit heraus und gibt ihm eine neue Aufgabe als Spitzel, sondern auch die schriftstellerische Tätigkeit wird von ihr gefördert, denn Cambert soll die inoffizielle Literaturszene in Berlin infiltrieren. Es wird zum ersten Mal in seinem Leben die Möglichkeit in den Raum gestellt, von der Literatur leben zu können. Gleichzeitig funktioniert dieses Leben als Literat nur unter Ausschluss der sozialen Beziehungen, die vor und außerhalb der Sicherheit stehen. So wird er vollständig in das Stasi-System integriert. Das geschieht unter anderem auch durch seinen Wegzug von der Kleinstadt A. nach Berlin. So wird er – allerdings nur, weil er sich selbst dafür entscheidet – von seiner Mutter, die in der Kleinstadt A. lebt, isoliert. Als Kompensation für die Distanz zur Mutter, rückt der Führungsoffizier Feuerbach als Vatersersatz nach: „jedenfalls hatte W. einen Vater, der dafür sorgte, daß sein Konto nicht ins Bodenlose abstürzte, soviel er auch davon abhob.“ (Hilbig, 2012: S. 72) Es kam in der DDR vereinzelt vor, dass Führungsoffiziere „die psychisch vakante Stelle“ (Walther, 1996: S. 516) des Vaters ausfüllten.

Allerdings genügt es der Sicherheit längst nicht, nur den IM Cambert in ihr fiktionales Netz zu ziehen, sondern auch seine Mutter wird in ihre Simulationspraktiken verstrickt. Das zeigt sich besonders als Cambert nach jahrelanger Abwesenheit zurück zu seiner Mutter fährt. Diese ist schockiert, dass er sie besuchen kommt, weil sie dachte, er wäre längst in den Westen geflohen. Die Staatssicherheit hatte jahrelang ohne Camberts Wissen Briefe in seinem Namen an sie geschickt. (vgl. Hilbig, 2012: S. 370) Diese Briefe sind peinlich genau gefälscht, nicht nur die Unterschrift wurde perfekt imitiert, sondern Cambert ist sich sogar sicher, dass die Briefe auf seiner eigenen Schreibmaschine verfasst worden sind. Hier zeigt sich der Einbruch der Sicherheit noch in die privatesten Bereiche des Lebens. Ständig muss Cambert auf der Hut sein, denn die Staatssicherheit lauert an jeder Ecke. So verschafft sich sein Führungsoffizier Feuerbach problemlos Zugang zu seinem Wohnhaus, oder seine Wohnung wird in seiner Abwesenheit durchsucht. Die Staatssicherheit löscht die Privatperson W. ganz und gar aus, übrig bleibt nur noch der Spitzel Cambert. Diese Auslöschung des privaten Lebens wird schon vom Titel des Romanes impliziert. Wolfgang Hilbig äußert sich in einem 1994 geführten Gespräch mit Werner Jung folgendermaßen: „wenn ein Stasi-Spitzel Ich sagt, dann muß man das einfach in

Anführungsstriche setzen, weil dieses Ich im Grunde genommen fast ausschließlich die Behörde meint, für die es – arbeitet wäre zu wenig gesagt, nein: an die es sich abgeliefert hat.“ (Hilbig, 2021a) Im Grunde handelt es sich bei den Spitzeln im Roman um Subjekte, die keinerlei Autonomie mehr für sich beanspruchen können und genauso von der Überwachung betroffen sind wie ihre Gegner. Das perfide am Spitzelwesen ist, dass der Glaube an die Integrität der eigenen Gruppe erschüttert wird. In jeder sozialen Gruppe gibt es potentiell einen oder mehrere Spitzel. So muss auch die Figur Cambert sowohl als Opfer als auch Täter des Spitzelwesens betrachtet werden.

Gerade auch die Kommunikation mit dem Führungsoffizier Feuerbach offenbart die Manipulation, der Cambert durch die Staatssicherheitsbehörde permanent ausgesetzt ist, auch das deutliche Machtungleichgewicht wird sichtbar: Der Führungsoffizier Feuerbach gibt meist nur mangelhafte oder unvollständige Andeutungen von sich, während vom IM Cambert verlangt wird, eindeutig, pünktlich und sachlich zu berichten. Feuerbach hält Cambert dazu an, sich auf seine Funktionen zu beschränken, nämlich auf das Sammeln von Informationen, nicht deren Auswertung:

„Vergessen Sie es, sagte Feuerbach gewöhnlich, werfen Sie es raus aus Ihrer Urne, was Sie uns gegeben haben, ist erledigt, denken Sie nicht mehr an Dinge, die Sie schon übermittelt haben, machen Sie Platz für das Weitere. Lassen Sie die Kommentare, Einordnungen, Zusammenhänge, dafür haben wir unsere Sachverständigen.“ (Hilbig, 2012: S. 188)

Cambert bleibt so ein relativ uninformierter „Zuträger von Bällen“ (Hilbig, 2012: S. 11), der seine Aufgabe ohne eigenständige Gedanken erfüllen soll. Der Zugang zu Informationen ist dadurch organisiert und reglementiert. Das Denken wird dem IM abgenommen, gedacht werden soll nur noch in „Operativen Vorgängen (OV)“, wie die geheimen Ermittlungen genannt werden. OV haben eine viel weitreichendere Funktion, als nur Informationen über eine Zielperson zu sammeln. Sie dienen unter anderem als exekutive Strafmaßnahme, wenn es etwa von staatlicher Seite ein Interesse daran gab, keinen ordentlichen Prozess gegen gewisse Individuen zu führen. Somit konnte eine Bestrafung unliebsamer Personen auch im Unsichtbaren erfolgen. (vgl. Walther 1996: S. 408) Die OV, die von Cambert verfolgt werden, sind allerdings eher auf die Informationsbeschaffung ausgerichtet. Dabei bleibt seine Erfassung von Informationen nur eine Teiloperation, was sich auch dadurch äußert, dass ausgesprochen kleinteilig berichtet werden soll. Feuerbachs Sätze erklären keine Zusammenhänge, sondern beschwichtigen ihn vielmehr: „Sie sind mit Ihren Gedanken schon wieder beim großen Ziel.“ (Hilbig, 2012: S. 77-78) Hier fällt auf, wie vage sich der Führungsoffizier äußert, was etwa ist das „große Ziel“? Auch Cambert fällt der abstrakte Sprachgebrauch auf:

„Der Major erging sich beinahe nur in Andeutungen; es hieß, er habe ein paar Jahre Philosophie studiert, was einer der Gründe dafür war, daß W. sich seinem Führungsoffizier stets etwas unterlegen fühlte ... jeder Versuch, die hingeworfenen Sätze Feuerbachs zu Ende zu denken, schien ihm dabei zum bloßen Kurzschluss zu geraten, und Kurzschlüsse schnitten ihm die eigenen Überlegungen abrupt ab.“ (Hilbig, 2012: S. 78)

Mit dem Major ist an dieser Stelle Feuerbach gemeint, der nicht nur drei unterschiedliche Namen, sondern auch Rangbezeichnungen hat (Major, Oberleutnant, Führungsoffizier).

Cambert kommentiert die überlegene Position, aus der heraus Feuerbach spricht. Besonders der unterschiedliche Informiertheitsgrad zwischen ihnen ist hierfür ausschlaggebend. Cambert, der als einfacher IM nur Bruchstücke der Staatssicherheit kennt, ist unterlegen. Die hingeworfenen Sätze fügen sich nicht zu einem Ganzen zusammen und Cambert ist nicht in der Lage, die fehlenden Informationen zu ergänzen. Dass der Major bloß Andeutungen macht, während Cambert ausführlich und präzise berichten soll, drückt das hierarchische Kräfteungleichgewicht aus. An einer anderen Textstelle beschwert sich Feuerbach darüber, dass Cambert nicht die Zigarettenmarke einer Zuhörerin im Publikum kennt, (vgl. Hilbig, 2012: S. 54), was die Omnipräsenz von Feuerbachs Informationsnetz zeigt. Cambert ist auch bei der Staatssicherheit nur ein entfremdeter Arbeiter, er verrichtet nur Handgriffe, während ihm die Effekte seiner Tätigkeit unbekannt bleiben.

Feuerbach als Führungsoffizier ist trotz seiner überlegenen Stellung ziemlich weit vom Idealtypus eines Führungsoffiziers entfernt, wie er in real existierenden Vorgaben der Staatssicherheit beschrieben wird. Die Führungsoffiziere sollten eine erzieherische Rolle ihren IM gegenüber einnehmen und für die ideologische Standfestigkeit sorgen. (vgl. Müller-Enbergs, 1996: S. 118-121) In einer offiziellen Vorgabe heißt es: „Die IM-führenden Mitarbeiter müssen den IM gegenüber Vorbild sein, in allen Fragen einen klaren Klassenstandpunkt vertreten [...]“ (BStU, 1996: S. 333) Dabei fällt auf, dass die Ideologie für Feuerbach nur eine untergeordnete Rolle spielt. Auch von Cambert wird keine ideologische Standfestigkeit verlangt, die er auch gar nicht aufbringen könnte. Einmal fragt Feuerbach sogar: „hat jemals ein Mensch von Ihnen *Überzeugungen* verlangt?“ (Hilbig, 2012: S. 255) Doch auch ansonsten ist Feuerbach kaum als gutes Vorbild zu bezeichnen: Der Text präsentiert ein Bild von Feuerbach als unzuverlässig und unberechenbar. Während in historischen Vorgaben davon die Rede ist, dass die Führungsoffiziere stets vor den IM am vereinbarten Treffpunkt erscheinen sollten (vgl. BStU 1996: S. 333), ist Feuerbach notorisch unzuverlässig und immer Tage zu spät. Genauso war es nur in Ausnahmefällen erlaubt, die Treffen an öffentlichen Orten wie Parks oder Lokalen abzuhalten (vgl. Müller-Enbergs, 1996: S. 133-134), während sich Feuerbach und Cambert fast immer im gleichen Café treffen. An der folgenden Textstelle lässt sich das Vorgehen von Feuerbach zeigen: „Ich muß Sie sehr spät aufsuchen, sagte er, ich werde in Ihre Wohnung kommen. – Er wußte, daß ich mich von seinen Wohnungsbesuchen bedroht fühlte, gerade darum fing er immer wieder davon an. Freilich wartete ich auch dort fast immer vergebens;“ (Hilbig, 2012: S. 53) Feuerbach spricht ganz selbstverständlich davon, in Camberts Wohnung zu kommen. Es kommt zu einer Auflösung der Privatsphäre. Feuerbach weiß scheinbar ganz genau, was er mit seiner Besuchsankündigung bei Cambert auslöst. Es wird nicht einfach nur gesagt, dass das Treffen in der Wohnung stattfindet, es wird – wenn der weitere Kontext berücksichtigt wird – deutlich, dass es sich um eine Drohung handelt. Vom Mitarbeiter wird erwartet, dass er auf den angekündigten Besuch wartet, der dann aber nicht kommt und zu irgendeinem anderen Zeitpunkt unangekündigt stattfindet. Feuerbach verunsichert Cambert gezielt und sorgt dafür, dass er sich immer überwacht fühlen muss. Diese Unzuverlässigkeit ist auch aus strategischer Sicht relevant: Der (gefühlte) Handlungsrahmen des IM scheint deutlich beschränkt. Insgesamt

werden Zeitangaben nie eingehalten. Oft ist es sogar eher ein Zufall, dass Cambert vom vereinbarten Zeitpunkt überhaupt erfährt. Treffen werden unter anderem dadurch angekündigt, dass kleine Zettelchen mit Angaben in Camberts Briefkasten deponiert werden, die allerdings derart klein sind, dass sie auch leicht verloren oder gar nicht erst gefunden werden könnten. Im Gegenzug dazu, beschwert sich Feuerbach dann bei Cambert, wenn dieser ein Treffen nicht eingehalten hatte, allerdings auch oft mit wochenlanger Verspätung. Das Warten auf eine Antwort Feuerbachs ist in vielerlei Hinsicht wie das Warten auf Post, es ist nie ganz sicher, ob die eigene Botschaft überhaupt übermittelt wurde und wann oder ob es überhaupt eine Antwort darauf geben wird. Durch die Bezugnahme auf versäumte Treffen wird allerdings klar, dass die Unzuverlässigkeit eine geplante Methode ist, die Cambert an seiner eigenen Zeitwahrnehmung zweifeln lassen und eine allgemeine Verwirrung auslösen soll. Obwohl die Staatssicherheit unzuverlässig agiert, ist auch klar, dass zu jedem beliebigen Zeitpunkt ein Zugriff erfolgen kann. Was so ausgelöst wird, ist eine umfassende Paranoia, der sich der Protagonist kaum entziehen kann.

Obwohl die Sicherheit die meiste Zeit als reiner Selbstzweck erscheint, gibt es aber auch immer wieder Momente, in denen auf eine Form von gesellschaftlicher Verantwortung verwiesen wird – allerdings nicht von Feuerbach:

„Herr W., so der Mann hinter dem Schreibtisch, damit Sie es endlich mal deutlich hören! Einmal muß Schluss sein mit dem Leben, das ein einziger Rückzug aus der Wirklichkeit ist. Niemand kann sich von seinem Platz in der Gesellschaft davonstehlen. Wir alle haben eine Verantwortung der Realität gegenüber, wer sich vor ihr drücken will, den holt sie eines Tages ein“ (Hilbig, 2012: S. 69)

Dabei bleibt im Unklaren, was diese Realität überhaupt sein soll. Die gesellschaftliche Realität ist nicht das primäre Bezugssystem für die Beamten. Das Leben wird negativ gesehen, als dasjenige, was den Rückzug aus der Wirklichkeit auslöst. Beim Sprecher handelt es sich um einen der zahlreichen, austauschbaren Beamten, die kaum unterschieden werden können. Cambert kann sich nicht mehr daran erinnern, wer diese Sätze zu ihm gesagt hat. Er weiß weder, ob es in Berlin oder in der Kleinstadt A. gesagt wurde. Das Vergessen von konkreten Details ist eines der Kernmotive des Romans: Cambert hat Probleme damit, sich an konkrete Ereignisse und Zeitabläufe zu erinnern. Für diese Erinnerungsschwäche wird in der Forschungsliteratur die Stasi verantwortlich gemacht. (vgl. Sistig, 2003: S. 26-33). Es gibt mehrere Zeitebenen im Roman, die durcheinandergeworfen werden. Es lassen sich mindestens vier Stellen ausmachen (vgl. Sistig, 2003: S. 41), an denen der Erzählbericht neubegonnen wird, ohne dass allerdings eine chronologische Abfolge eingehalten würde. Auffällig ist insbesondere, dass es nur einen Abschnitt gibt, der chronologisch erzählt wird. Dabei handelt es sich um eine Erinnerung aus der Zeit, bevor Cambert ein Spitzel wurde. Die Zeitverwirrung wird also auch auf der formalen Ebene reflektiert. Weiterhin auffällig sind die häufig verwendeten Auslassungszeichen, welche den Text durchziehen und als eine formale Reflexion des Textes auf die unvollständigen Informationen des Protagonisten zu werten sind. Es zeigt sich, dass die kommunikativen Praktiken der Staatssicherheit zu einer collagenhaften Aneinanderreihung von Ereignissen führen, die vom Erzähler weder chronologisch noch kausal befriedigend eingeordnet werden

können. Selbst der Erzähler traut seiner Erzählung nicht. Durch die Simulationspraktiken der Staatssicherheit kommt das Erinnerungsvermögen des Protagonisten durcheinander. Bislang wurden hauptsächlich mündliche Kommunikationspraktiken dargestellt, es sind allerdings gerade auch die Dokumente der Staatssicherheit, die eine derart umfassende Simulation der Realität ermöglichen. Die Simulationen der Staatssicherheit machen sie, wenn man so will, zur alleinigen Verwalterin der Realität und somit löst sich auch die „Verantwortlichkeit der Realität gegenüber“ als eine Verantwortlichkeit der Staatssicherheit gegenüber auf.

Die Dokumente der Staatssicherheit lassen sich als verschriftlichte Sprechakte verstehen. Um zu verstehen, was beim schriftlichen Fixieren von Sprechakten passiert, folgt diese Arbeit Paul Ricœur (vgl. Ricœur, 1978: S. 88-99), der unter anderem davon ausgeht, dass bei der Fixierung von Sprechakten sowohl eine Suspendierung des direkten Dialogs als auch eine Erweiterung der Adressaten des Sprechaktes stattfinden. Das zeigt sich auch im Roman: die Widerspruchsmöglichkeit gegen Dokumente ist gering bis nicht vorhanden und auch die Folgen dieser Dokumente sind, da sie die Grundlagen politischer Maßnahmen bilden, wirkmächtiger als in ihrer gesprochenen Form. Im Roman spürt der Protagonist, z.B. durch die schon kurz erwähnte Vaterschaftserklärung, die Wirkmächtigkeit der Dokumente am eigenen Leib. Feuerbach allerdings beschwichtigt ihn, als er seine Unterschrift einmal erwähnt: „Vergessen Sies ... in diesem Geschäft flattert so viel Papier durch die Gegend, daß wir ganze Altpapiersammelstellen nur für uns brauchen. Haben sie noch nicht gewußt, daß wir die beste Rohstoffbasis für Toilettenpapier sind?“ (Hilbig, 2012: S. 71) Die drohenden Unterhaltszahlungen bedeuten für Cambert eine große finanzielle Belastung. Die Staatssicherheit nutzt dieses angedichtete Kind dafür aus, Cambert als Mitarbeiter für sich zu rekrutieren, da sie verspricht, die Unterhaltszahlungen zu übernehmen. Es ist besonders auffällig, dass Feuerbach gerade dann ins kumpelhaft-scherzhafte verfällt, wenn es für Cambert um eine potentiell existenzbedrohende Angelegenheit geht. Die Aufforderung an Cambert, er solle Vergessen, zeigt die unterschiedliche Rollenverteilung: Cambert soll sich an nichts erinnern, während die Stasi nichts vergessen darf und auch nichts vergisst. Als IM muss sich Cambert auch nicht mehr um seine eigene Vergangenheit kümmern, die Staatssicherheit verwaltet nun seine Vergangenheit. Dabei steht die Vaterschaftserklärung für den Übergang zum verwalteten Leben. Für die Stasi ist dieses Dokument die Basis der Macht, die sie auf Cambert ausübt, denn ohne derart „belastende“ Dokumente hätte die Sicherheit kein Druckmittel in der Hand. Ihre Macht fußt also zu einem großen Teil auf schriftlichen Akten. Charakteristisch für die Akten der Staatssicherheit ist eine besondere Sprache. Beim Lesen einer von Feuerbachs Akten notiert sich Cambert folgenden Ausschnitt: „Festlegung der durchzuführenden Zersetzungsmaßnahmen auf der Grundlage der exakten Einschätzung der erreichten Ergebnisse der Bearbeitung des jeweiligen Operativen Vorgangs ... “ (Hilbig, 2012: S. 26) Cambert kommentiert das Schriftstück folgendermaßen: „An ihren wuchernden Genitiven werde ich sie erkennen. An der bis zur Unkenntlichkeit des Ausgangspunktes fortgesetzten Aneinanderreihung von Genitiven, an der Maßlosigkeit des zweiten Falls ...“ (Hilbig, 2012: S. 27) Zentral ist die Verwirrung, die durch diesen spezifischen Sprachgebrauch ausgelöst wird. Die Genitivkonstruktionen stiften formal

einen Zusammenhang, den sie durch die fortgesetzte Aneinanderreihung wieder zerschlagen. Die Sprache der Akten ist somit codiert und kann eigentlich nur von Sachverständigen angemessen entschlüsselt werden. Cambert bewertet diese Sprache folgendermaßen: „Es war im Grunde ein den Realismus zerstörender Sprachgebrauch [...]“ (Hilbig, 2012: S. 27) Während hier bei Cambert noch eine zumindest innere Abneigung gegen diese Sprache und die Staatssicherheit im Gesamten mitschwingt, übernimmt er diese Sprache zu einem späteren Zeitpunkt, in dem er in die Wir-Form wechselt: „Wir waren der Schatten der Existenz, wir waren der Genitiv des Menschen [...]“. (Hilbig, 2012: S. 366) An diesem Punkt kann von einer vollständigen Identifikation des Erzählers mit der Stasi ausgegangen werden. Ist die „Sicherheit“ vorher immer nur das Andere, was das Eigene Ich nicht ist, wird das Ich zu einem integralen Teil der Staatssicherheit und löst sich im Wir auf. Diese Identifizierung bleibt allerdings nicht bestehen, sondern löst sich zu einem späteren Zeitpunkt wieder auf.

Neben dem exzessiven Genitiv-Gebrauch der Beamten sind in Bezug auf die Akten – gerade in Camberts Berichten – die unzuverlässigen, zum Teil sogar gefälschten Informationen hervorzuheben. Mehrmals wird deutlich, dass, gerade wenn die Privatsphäre Camberts berührt wird, die Berichte von Auslassungen geprägt sind. So zeichnet er zwar sämtliche Teilnehmer der von ihm überwachten Literaturszene gewissenhaft auf, lässt allerdings allzu genaue Details über eine Frau, in die er heimlich verliebt ist, aus. Das sind allerdings die eher harmlosen Glättungen seiner Berichte. Es gibt nämlich einen Bericht, den er komplett fingiert. Cambert versucht, aus Eifersucht ein Überwachungsobjekt zu denunzieren, da dieses mehr Erfolg bei der vorhin erwähnten Frau hat. Hier gibt es auch wieder eine sinnfällige Parallele zu Hilbigs eigener Biographie. Es gibt einen Bericht über Hilbig, der mit ziemlicher Sicherheit vollständig erfunden wurde, das dort aufgezeichnete Gespräch hat nie stattgefunden. (Hilbig, 2021b). Die Überwachungsberichte, die Cambert anfertigt, stehen jedenfalls im krassen Gegensatz zu den offiziellen Vorgaben solcher Berichte, in denen objektive und wahrheitsgetreue Aussagen gefordert werden. Feuerbach fällt auf, dass die Berichte von Cambert unzuverlässig sind: „Ich denke, daß Ihre Berichte an mich getürkt sind! Sagen Sie nichts, lassen Sie mich ausreden ... jedenfalls seit einer ganzen Weile sind sie getürkt. Wissen Sie, was Sie machen, mein Lieber, Sie dichten!“ (Hilbig, 2012: S. 225) Feuerbach folgt hier der offiziellen Vorgabe, nach der Überwachungsberichte bei Treffs auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft werden sollen und „eine reale und sachliche Einschätzung der politisch-operativen Arbeitsweise“ (BStU 1996: S. 334) stattfinden soll. Allerdings bleibt das Erdichten der Berichte ohne Konsequenzen. Es zeigt sich, dass die realen Tatsachen kein Kriterium für die Berichte sind, so sagt Feuerbach: „Aber Sie machen das schlecht, wenn Sie es wenigstens richtig machen würden.“ (Hilbig, 2012: S. 225) Das Problem an den Berichten ist also nicht ihr poetischer Charakter, sondern lediglich, dass sie schlecht gemacht sind. Die Staatssicherheit im Roman hat also keinerlei Probleme, sich die Literatur anzueignen oder zumindest eine entstellte Version der Literatur, solange die eigenen Ziele dadurch erreicht werden können. Die Literarisierung von Camberts Berichten zeigt die Komplizenschaft von Literatur und Staatssicherheit. Die Literatur wird in Berichte übersetzt, aber die Literatur als Literatur wird zurückgedrängt. So bemerkt Cambert: „ich war verloren für

die Literatur, ich hatte mit ihr nichts mehr zu schaffen, oder sie nichts mehr mit mir, ich hatte nurmehr mit der Sicherheit zu schaffen“ (Hilbig, 2012: S. 33)

Was das Verwirrspiel der Staatssicherheit gegen Ende des Romans auf die Spitze treibt, ist, als sich zeigt, dass auch der Literat, den Cambert überwachen soll, ein Spitzel der Staatssicherheit ist. Spätestens ab diesem Punkt fallen Täter und Opfer zusammen. Die Tatsache, dass quasi jeder ein Spitzel der Stasi sein kann, zerstört das Vertrauen in die Integrität der eigenen Gruppe und bietet eine Grundlage für die im Roman vermittelte Paranoia. Bei diesem dichten Netz an Spitzeln könnte man beinahe eine Übertreibung vermuten. Dem ist allerdings nicht so, in den 80er Jahren kam auf hundert Einwohner der DDR durchschnittlich ein inoffizieller Mitarbeiter. (vgl. Müller-Enbergs, 1996: S. 12)

So ist die Paranoia, die der Protagonist hat, durchaus angebracht. Der Roman stellt die Überwachung nicht nur als unabschließbar, sondern ebenfalls als allgegenwärtig dar. Dabei sind besonders die Fragen nach der Identität des IM brisant. Welche Identitäten können etwa von der Staatssicherheit nutzbar gemacht werden? Der Text ist, wenn er auch sonst wenig eindeutig ist, bei der Beantwortung dieser Frage ausgesprochen klar. Vor allem fragmentierte Identitäten ohne Erinnerungsvermögen und somit ohne Geschichte lassen sich für die Dienste der Macht einspannen. Diejenigen, die nicht mehr „Ich“ sagen können, sind die bevorzugten Mitarbeiter für die literarisierte Staatssicherheit. So überrascht es nicht, dass sich der Roman polemisch an der poststrukturalistischen Theoriebildung abarbeitet, die mit einer Schwächung der Subjektposition assoziiert wird. Ohne ein Subjekt, das sich verantwortlich fühlt, gibt es nämlich auch keine Handlungen, für die sich ein IM verantwortlich fühlen könnte.

Literaturverzeichnis

Baudrillard, Jean 1978: Agonie des Realen. Berlin

BStU: Richtlinie 1/79 für die Arbeit mit Inoffiziellen Mitarbeitern (IM) und Gesellschaftlichen Mitarbeitern für Sicherheit (GMS). In: Müller-Enbergs, Helmut (Hrsg.): Inoffizielle Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit. Richtlinien und Durchführungsbestimmungen. Berlin 1996

Haase, Michael: Eine Frage der Aufklärung: Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig. Frankfurt am Main Wien [u.a.] 2001

Hilbig, Wolfgang: Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann. In: Text+Kritik 123/1994, S. 11-18

Hilbig, Wolfgang: Abriß der Kritik: Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main 1995

Hilbig, Wolfgang: »Ich«. Frankfurt am Main 2012

Hilbig, Wolfgang: Die Abwesenheit als Ort der Poesie. Gespräch mit Werner Jung (1994). In: : Wolfgang Hilbig. Werke VII. Essays - Reden Interviews. Frankfurt am Main 2021a

Hilbig, Wolfgang: "Ich unterwerfe mich nicht der Zensur". Briefe an DDR-Ministerien, Minister und Behörden hrsg. v. Michael Opitz. Frankfurt am Main 2021b

Müller-Enbergs, Helmut (Hrsg.): Inoffizielle Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit. Richtlinien und Durchführungsbestimmungen. Berlin 1996

- Ricœur, Paul: Der Text als Modell. hermeneutisches Verstehen. In: Gadamer, Hans-Georg; Boehm, Gottfried (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt am Main 1978
- Sistig, Sabine: Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs „Ich“ und Peter Kurzecks Keiner stirbt. Würzburg 2003
- Steiner, André: "Ich" und das Leben im Provisorium. Die kaum versteckte Autobiographie des Wolfgang Hilbig. In: Preusser, Heinz-Peter; Schmitz, Helmut (Hrsg.): Autobiographie und historische Krisenerfahrung. Heidelberg 2010
- Ulrich, Carmen: Archivgeburten in Wolfgang Hilbigs Roman ICH. In: Kastberger, Klaus; Neuhuber, Christian (Hrsg.): Archive in/aus Literatur 2021
- Walther, Joachim: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1996