

Saarbrücker literaturwissenschaftliche  
Ringvorlesungen 4

# Neun plus eins

Literarische Beziehungen zwischen Deutschland  
und seinen Nachbarn

Herausgegeben von

Ralf Bogner

Manfred Leber



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



## Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 4

Ralf Bogner, Manfred Leber (Hg.)

**Neun plus eins**  
**Literarische Beziehungen zwischen Deutschland**  
**und seinen Nachbarn**



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

© 2014 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-140-9 gedruckte Ausgabe  
ISBN 978-3-86223-141-6 Online-Ausgabe  
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1203

Projektbetreuung *universaar*: Susanne Alt, Matthias Müller

Satz: Ralf Bogner  
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Julian Wichert

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

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

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung .....	7
Sputnik und Gartenzweige. Leben in der Bundesrepublik, der Deutschen Demokratischen Republik und der gespaltenen Welt in den Liedern Franz Josef Degenhardts und Wolf Biermanns Von Misia Sophia Doms .....	9
Heinrich Heine-Rezeption in Polen Von Grażyna Kwiecińska .....	59
Böhmische und mährische Juden als Kulturvermittler zwischen Deutschen und Tschechen. Prolegomena zu einem vielseitigen Thema Von Václav Petrbok .....	75
Alois Brandstetter. Ein österreichischer Schriftsteller aus dem Saarland Von Ralf Bogner .....	97
Wilhelm Tell: deutscher Klassiker, Schweizer Nationalmythos, Entmythisierung bei Max Frisch Von Manfred Leber .....	109
Brücken über den Rhein Von Patricia Oster-Stierle .....	141
Das andere Deutschland und die Literatur im Nationalsozialismus: Die Rezeption deutscher Autoren im Luxemburg der 1930er Jahre Von Jeff Schmitz .....	159
Kulturtransfers und Identitätsbildung(en): Sechs Thesen zur verflochtenen Geschichte der deutsch-belgischen Beziehungen Von Hubert Roland .....	187
Siegfried – ein Held der Niederlande? Über deutsch-niederländische Literaturbeziehungen Von Nine Miedema .....	207
Der Däne Søren Kierkegaard und die deutsche Literatur Von Joachim Grage .....	227
Beiträgerinnen und Beiträger .....	245
Personenregister .....	247



## Vorwort und Danksagung

Deutschland hat heute neun geographische Nachbarn. Und die Bundesrepublik hatte über Jahrzehnte hinweg auch noch einen weiteren, besonderen Nachbarn: die Deutsche Demokratische Republik. Also: neun plus eins. Zwischen den Deutschen und den Nachbarn gab und gibt es nicht nur vielfältige politische, wirtschaftliche und persönliche, sondern auch kulturelle und literarische Kontakte, die ihrerseits historisch gewachsen sind. Diese Wechselbeziehungen waren keineswegs immer konfliktfrei. Im Gegenteil, die Geschichte der nachbarlichen Beziehungen ist fast immer auch eine Geschichte von Spannungen oder gar Kriegen – und auch sie bilden einen wesentlichen Teil der kulturellen Verbindungen, etwa in Form von literarischer Stereotypenbildung.

Die wechselvollen literarischen und kulturellen Beziehungen Deutschlands zu seinen Nachbarn waren das Thema der Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung im Sommersemester 2013. In neun plus eins Vorträgen, welche hier schriftlich dokumentiert vorliegen, wurden sowohl im Überblick als auch in repräsentativen Einzelfallanalysen die Wechselbezüge zwischen der eigenen Nation und den sie umgebenden Nationen herausgearbeitet. Das Interesse an dieser Fragestellung gerade im 50. Jahr des Élysée-Vertrags wurde lebhaft dokumentiert durch den außerordentlich großen Zuspruch eines breiten Publikums bei den montagabendlichen Ringvorlesungen im Saarbrücker Rathaus.

Die Eröffnung der Ringvorlesung nahmen am 29. April 2013 dankenswerterweise Frau Charlotte Britz, die Oberbürgermeisterin der Landeshauptstadt Saarbrücken, und Frau Universitätsprofessorin Patricia Oster-Stierle, die Vizepräsidentin der Deutsch-Französischen Hochschule, vor. Bestens zu danken ist des Weiteren Frau Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken für die exzellente organisatorische Betreuung der Ringvorlesung im Rathaus. Nicht möglich wären die Ringvorlesung und deren Veröffentlichung ohne die Beiträge der teilweise sehr weit angereisten Referentinnen und Referenten gewesen, denen es daher ein herzliches Gratias zu entbieten gilt.

Zu danken gilt es nicht zuletzt sehr herzlich Herrn David Lemm M.A. für die Ausarbeitung des Personenregisters und die wertvolle Unterstützung bei der Redaktion des Bandes.

*Saarbrücken, im März 2014*

*Die Herausgeber*





**Sputnik und Gartenzwerge**  
**Leben in der Bundesrepublik, der Deutschen Demokratischen**  
**Republik und der gespaltenen Welt in den Liedern**  
**Franz Josef Degenhardts und Wolf Biermanns**

*Misia Sophia Doms*

*1. Biermann und Degenhardt – die „bekannteste[n] Politsänger  
in Deutschland“?*

„Neben Biermann ist Franz Josef Degenhardt [...] wohl der bekannteste Politsänger in Deutschland geworden“ (Bormann 2006: 447). Dieses Urteil fällt Alexander v. Bormann in der von Wilfried Barner herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. So griffig die Etikettierung Wolf Biermanns und Franz Josef Degenhardts als „bekannteste Politsänger in Deutschland“ auf den ersten Blick erscheinen mag, so deutlich zeigt sich doch bei genauerer Betrachtung, dass sie in mancherlei Hinsicht auch den Blick auf das Werk der beiden Liedermacher und seine Entstehungsbedingungen verstellt.

So täuscht die Verortung der beiden Künstler „in Deutschland“ darüber hinweg, dass Biermann und Degenhardt von den 1960er Jahren, als sie zu prominenten Liedermachern werden, bis zur Ausbürgerung Biermanns gar nicht im selben ‚Deutschland‘ leben: Degenhardt arbeitet von 1961 bis 1968 ganz im Westen der Bundesrepublik. Er ist wissenschaftlicher Assistent am Institut für Europäisches Recht der Universität des Saarlandes. Anschließend betätigt er sich dann als niedergelassener Rechtsanwalt in Biermanns Geburtsstadt Hamburg (vgl. Jakob 2012: 438, 440). Biermann, der den Begriff des Liedermachers geprägt hat (vgl. Biermann 1997: 13), ist 1953 von seiner Heimatstadt in die Deutsche Demokratische Republik übergesiedelt (vgl. Rothschild 1980: 26), die er lange Zeit bekanntlich für die „bessere Hälfte“ Deutschlands (*Es senkt das deutsche Dunkel*; Biermann 1991: 198) und für sein wahres „Vaterland“ hält (Biermann 1997: 16; vgl. auch Sorge 1998: 41). Auch geboren werden beide Liedermacher übrigens nicht im selben deutschen Staatsgebilde: Degenhardt erblickt 1931 in der späten Weimarer Republik das Licht der Welt, Biermann 1936 im sogenannten ‚Dritten Reich‘, gegen das seine kommunistisch engagierten Eltern aktiven Widerstand leisten (vgl. Allenstein/Behn/Rosellini 2006ff.).

Auch die Bezeichnung der beiden Liedermacher als ‚Politsänger‘ erscheint bei näherem Hinsehen als Verkürzung. Bezogen auf die beiden Künstler

selbst mag ein solches Etikett die Vorstellung ihres ununterbrochenen Einsatzes für konkrete politische Überzeugungen, ja vielleicht sogar für eine bestimmte Partei wecken. Auf Degenhardt und erst recht auf Biermann trifft dies aber allenfalls phasenweise zu (vgl. etwa – in Bezug auf Degenhardt – Reichelt 2008: 38).

Im Blick auf die Liedœuvre suggeriert die Charakterisierung Biermanns und Degenhardts als ‚Politsänger‘, dass sich das thematische Spektrum ihrer Liedtexte auf ‚die‘ Politik beschränkte. Dies ist jedoch keineswegs richtig (zum apolitischen Teil von Biermanns Werk vgl. etwa Wittkowski 1991: 57; zu Degenhardts anfänglich eher apolitischen Liedern vgl. etwa Schlutz 1972: 29–34; Bernhard u. a. 1983: 438; Grimm 2007: 20–21). In vielen ihrer poetisch-musikalischen Gesamtkunstwerke steht statt ‚der‘ Politik der Einzelne mit seinen Wünschen und Möglichkeiten im Vordergrund: In den rund 50 Jahren ihres Liedschaffens erzählen Biermann und Degenhardt immer wieder von den Befindlichkeiten und Erlebnissen eines autobiographischen Ich (vgl. im Blick auf Biermann Thompson 2007: 201, 207; Sorge 1998: 28), erinnern an Biographien und Sterbensläufe real existierender Personen oder erfinden für die fiktiven Gestalten ihrer Lieder typische, aber zugleich auch sehr individuelle Lebenssituationen und Lebenswege (vgl. zu diesen Verfahren bei Degenhardt Soltz 2006: 244).

Die Schilderungen und Bewertungen des einzelnen Lebens sind zwar in vielen Fällen unübersehbar von den politischen Auffassungen der beiden Künstler geprägt, dem Einfluss der Politik auf das individuelle Leben wird eine große Bedeutung zugemessen, und oft münden die dargestellten Situationen und Ereignisse in dezidiert politische Aussagen und Aufforderungen. Aber in den Werken Biermanns und Degenhardts wird Politik fast immer vom Leben der (einzelnen) Menschen her gedacht: Die Sorge um das Gelingen der *individuellen* menschlichen Existenz ist das Alpha und Omega, ist Ausgangs- und letzter Fluchtpunkt der Lieder. Biermann hat auf diesen Umstand explizit hingewiesen. Im Blick auf die Mentalität in der DDR nach dem „Ende der sogenannten Stalin-Zeit“ bestimmt er in seiner zweiten Düsseldorf Poetik-Vorlesung die Aufgabe der Lyrik, und damit indirekt auch die des dichtenden Liedermachers, folgendermaßen: „Der einzelne Mensch mußte wieder als Anfang und Ziel aller politischen Moral inauguriert werden“ (Biermann 1997: 52, vgl. auch ebd. 53–56; Sorge 1998: 38; zur Kritik der DDR an dieser Haltung Biermanns vgl. Allenstein/Behn/Rosellini 2006ff.).

Im Blick auf Biermanns und Degenhardts Biographie erscheint es wenig verwunderlich, dass besonders viele Lieder der beiden Dichter-Sänger von Lebenswegen und -situationen in den beiden politisch divergierenden deutschen Staaten oder ihrem gesamtdeutschen, nationalsozialistisch regierten Vorgängergebilde erzählen. Etliche andere Lieder setzen sich mit den

Auswirkungen auseinander, welche die Spaltung der Welt in einen westlichen und einen östlichen Machtblock und die zwischen beiden Blöcken herrschenden Spannungen für das Leben des Einzelnen haben.

Mit diesen Liedern über die individuelle Existenz auf dem geteilten deutschen Boden bzw. in der geteilten Welt wird sich die vorliegende Untersuchung befassen. Den *terminus post quem* des dabei berücksichtigten Textkorpus bildet der Beginn der Liedermacher-Karrieren Biermanns und Degenhardts Anfang der 1960er Jahre. Die meisten Lieder, die in der vorliegenden Arbeit ausführlicher behandelt werden, stammen aus den 1960er bis 1980er Jahren. Wie sich Biermanns und Degenhardts literarische Lebensdarstellungen mit und nach der Wiedervereinigung Deutschlands und dem Ende des Kalten Krieges wandeln, kann und soll in diesem Rahmen nicht näher untersucht werden.

## 2. *Zwischen Düsenjägern und Kartoffelbrei: Leben in Deutschland zwischen Lust und Leid in den Liedern Wolf Biermanns*

Eine radikale Fokussierung auf die Einzelexistenz und deren Lebensbedingungen innerhalb einer restriktiven Gesellschaftsform und einer gespaltenen Welt findet sich in einem Lied, das Biermann 1964 verfasst, aber erst 1988 auf einem Tonträger, der Langspielplatte *VEBiermann*, publiziert (vgl. den Hinweis zur Langspielplatte unter [www.wolf-biermann.de/cds\\_dvds](http://www.wolf-biermann.de/cds_dvds)):

Fällt mir der Himmel auf den Kopf

Fällt mir der Himmel auf den Kopf

Fall ich in einen Sumpf

Schlägt mich die Mietskaserne tot

Häng ich mich auf am Strumpf

Flieg ich mit einem Sputnik hoch

Und man vergißt mich da

– daß ich in tausend Jahren noch

Tot um die Erde fahr ...

Alles das, du Schöne ist

wahrlich nicht vonnöten

denn mit deiner Liebe könntest

du mich schöner töten

Und im Regen deiner Küsse

möcht ich ohne Schirm dastehn

und ertrinken in den Tränen

wenn wir auseinandergehn

Muß ich in die Versammlung gehn  
 Hör ich ein Referat  
 Sterb ich im Sitzen auf dem Stuhl  
 Weil es kein Ende hat  
 Fress' ich vom Lügenfraß so viel  
 Daß mir der Mund verfault  
 Bin ich ein Leichnam ohne Mund  
 Vor dem jedes Kind sich grault  
     Alles das, du Schöne ist  
     wahrlich nicht vonnöten ...

Kommt noch ein letztes Mal zur Erd  
 Der Kriegsgott Mister Mars  
 Und zerfetzt unsre Erde so  
 Wie einen runden Arsch  
 Dann bleibt an uns kein Härchen mehr  
 Keiner auch nicht, der weint  
 Und wir sind dann, was nützt uns das:  
 Im Tode erst vereint  
     Alles das, du Schöne ist  
     wahrlich nicht vonnöten ... (Biermann 1991: 118–119)

Viele der Todesarten, die das Ich in der ersten und zweiten Strophe herbeiphantasiert, wirken auf den ersten Blick so komisch wie apolitisch: das Zertrümmertwerden durch den herabfallenden Himmel, der Tod im – gleichwohl doppeldeutigen – „Sumpf“ bzw. in der einstürzenden Mietskaserne und der Selbstmord mittels eines Strumpfes. Wenn das Ich keine anderen Sorgen hat als die Furcht vor solchen Todesarten, dann, so könnte man meinen, muss es ihm gutgehen.

Bereits die groteske letzte Todesart der ersten Strophe, der Tod im Sputnik, verrät aber, dass die Sterbephantasien des Ich vor einem ersten Hintergrund und auf einem politisch klar umrissenen Territorium stattfinden: Die Sowjetunion schießt im Oktober 1957 den Sputnik als ersten Erdsatelliten ins All und löst damit in den USA, ja der westlichen Welt den sogenannten ‚Sputnik-Schock‘ aus. Das Ereignis, mit dem sich das Sowjetregime den Vereinigten Staaten unerwartet technisch überlegen zeigt, „markierte [...] den vorläufigen Höhepunkt des Kalten Krieges“ (Kloth 2007). „In der Folge erreichte das rüstungspolitische Wettrennen bis dahin nicht geahnte Dimensionen“ (Wenzke/Zündorf 2008: 12). Der Hinweis auf den Sputnik verortet die Ausführungen des Ich klar im östlichen Machtblock – in einem der Staaten des Warschauer Pakts. Der vom Ich entworfene Tod im Erdsatelliten geht dabei notwendig auf böswillige Fremdeinwirkung zurück: Um im Sputnik zu sterben, muss das Ich dort von einem nicht näher bezeichneten „man“ ‚vergessen‘ worden sein – und es erscheint unvorstellbar, dass dies unab-

sichtlich geschehen kann. Vergegenwärtigt man sich, dass Biermann bereits zu dieser Zeit für die politische Führung des Landes ein unliebsamer Künstler ist – schon 1963 erhält er ein „befristetes Auftrittsverbot“ und wird aus der SED ausgeschlossen (Stüssel 2009: 280) –, dann wird man vermuten dürfen, dass der groteske Mordanschlag in diesem Lied nicht irgendeinem Ich, sondern dem literarischen *alter ego* Biermanns gilt: Staatlicherseits würde man den Liedermacher wohl am liebsten ‚auf den Mond schießen‘, um ihn endgültig kalt zu stellen.

Die weltpolitische Bedrohung, die vom Sputnik ausgeht, wird Biermann erst lange nach der Wiedervereinigung, das heißt außerhalb des hier vorrangig betrachteten Schaffenszeitraums, poetisch entschärfen: Im Gedicht *Westöstliches Liebespaar* (2003) erblickt das lyrische Ich am Nachthimmel zwischen den Sternen ein sich bewegendes Licht, das es zu einem skurrilen Weckruf an seine bei ihm liegende Geliebte veranlasst: „Ein Sputnik! Wach auf!! für uns! für dich!“ (Biermann 2006: 130) Zwar erweist sich der Sprecher in seiner Rede vom ›Sputnik‹ als gebranntes Kind des Ostens, das selbst den Himmel noch in den Kategorien der geteilten Welt betrachtet und benennt. Doch erscheint das technische Kampfmittel des Kalten Krieges hier nicht mehr als Bedrohung für den Weltfrieden (und auch nicht mehr als Symbol für die drohende Kaltstellung der eigenen Person): Der Satellit kann im oben zitierten Ausruf wahlweise als ein Sternschnuppenersatz, bei dem die Geweckte sich etwas wünschen soll, als modernes, künstliches Gestirn, das der Sprecher der Geliebten symbolisch als Liebesbeweis ‚vom Himmel holen‘ will, oder als Luftschiff interpretiert werden, das die beiden Liebenden in andere – himmlische – Sphären entführen könnte: Statt den Sputnik noch als Wunderwaffe des Sozialismus und Vorboten eines dritten Weltkriegs zu fürchten, macht der Liebende ihn in seiner Phantasie unbekümmert zum Werkzeug des persönlichen Glücks. Hier „wird Weltgeschichte“ endgültig „zur Privatgeschichte“ (Pinkert 1999: 129).

Doch zurück zu Biermanns Lied aus den 1960er Jahren. Wie das einsame Sterben im Sputnik am Ende der ersten Strophe hat auch die letzte Todesart der zweiten Strophe einen bitteren Beigeschmack – auch wenn das Bild eines mundlosen Skeletts, das als Kinderschreck fortspunkt (vgl. dazu auch Sorge 1998: 64), im Ganzen erheiternd skurrile Züge trägt: In dieser Version des antizipierten eigenen Sterbens geht das Ich an einer bemerkenswerten Vergiftung zugrunde. Es wird durch zu viel „Lügenfraß“ im wahrsten Sinne des Wortes ‚mundtot‘ gemacht – ein weiterer Hinweis auf die autobiographische Komponente des Liedes.

Voll weltpolitischer Tragik ist schließlich die Todesvision der dritten Strophe: In ihr führt die nukleare Auslöschung durch den dritten Weltkrieg zur Vernichtung des Ich – und, in einer Überbietung der bisherigen Todesarten, auch zum Tod der Geliebten sowie aller anderen Menschen. Ein solches

Ereignis vereint die Liebenden zwar, dem traditionellen Erzählmuster tragischer Liebesgeschichten folgend, im Tod. Doch weist das Ich nüchtern auf die Nutzlosigkeit dieses scheinbar so romantischen Endes hin. Zwar schildert es die Erbärmlichkeit der postmortalen Vereinigung nach dem Zünden des Bombenarsenals nicht in derartig drastischen Verszeilen, wie Biermanns Publikum sie aus der *Legende vom Soldaten im Dritten Weltkrieg* (1963; Biermann 1991: 100–101) kennt:

Und ein Molekül vom Soldatengehirn  
 Und eins von ihrem Gesäß  
 Die hielten sich lange noch beieinander  
 Bis Hitze auch sie zerriß. (Biermann 1991: 101)

Aber es lässt sich ebensowenig darauf ein, die atomare Katastrophe in dekadentberauschenden Bildern eines gemeinsamen Liebestodes zu beschönigen.

Entgegengestellt wird den komisch-grotesken und den bitterernsten Todesarten die traditionelle Vorstellung eines liebesbedingten Todes: Die Geliebte im Refrain wird entweder zur Todesursache des Ich, wenn es zur (temporären? endgültigen?) Trennung der Liebenden kommt: Dann nämlich ertrinkt das Ich in seinen Tränen. Oder die Rede vom Tod, den das Ich durch die Geliebte findet, spielt nicht auf die Trennung, sondern auf den Orgasmus als kleinen Tod (*petite mort*) an.

Nach beiden Lesarten macht die Geliebte in der Argumentation des Ich die anderen antizipierten Todesarten überflüssig, sie sind, wie das Ich beteuert, „wahrlich nicht vonnöten“. In dieser Wendung liegt mehr als nur ein Rückzug, eine Flucht vor den politischen Bedrohungen ins Private (zu dieser Funktion der Liebesbeziehung in Liedern Biermanns vgl. Bullivant 2003: 29), mehr als die bloße Verherrlichung der „Trost spendende[n] Qualität der Liebe in einer Zeit von heftigen politischen Auseinandersetzungen“ (Bullivant 2003: 32). Hier wird zugleich heftige Kritik geäußert: Das Ich degradiert die allfälligen Einmischungen des heuchlerisch-lügenhaften Staates und die Menschheitsgefährdung durch den Kalten Krieg zu grundsätzlich vermeidbaren, absurden Formen der Gewalt gegen das Individuum.

Hinter der trotzig zurückweisenden aller Bedrohungen steht die Vision einer Welt, in der das individuelle Liebesleben tatsächlich die einzige Gefahr darstellte. Es wäre zwar falsch, diesen verlockenden Weltentwurf als ernst gemeinten, realisierbaren ‚Fünfjahresplan‘ zu verstehen: Selbst dann nämlich, wenn die aggressiven staatlichen und globalen Machtspiele tatsächlich beendet würden, bliebe er utopisch, weil der Einzelne in diesem Fall nach wie vor durch Krankheiten, individuelle Gewaltanwendung, Unglücksfälle usw. – und keineswegs nur durch sein Liebesleben – von Leid und Tod bedroht wäre. Aber als drastische Anklage gegen das staatliche Unrecht und

die Ränke eines entfesselten, global agierenden Mars müssen die Worte des Venusjüngers unweigerlich interpretiert werden: Selbst noch die privateste sprachliche Äußerung, die Liebeserklärung, steht in den Zeiten des Kalten Krieges – unnötigerweise – im Schatten verlogener staatlicher Erziehungsmaßnahmen, des Sputnik und der Bombe.

Im Lied *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* (1965; Biermann 1991: 158) wird der Vorwurf, dass die weltpolitische Situation dem Einzelnen keine Ruhe für ein ungestört-privates Liebesleben lasse, nochmals in variiert Form erhoben. Hier erzählt das Ich von der Vereinigung mit der Geliebten in einer Natur, die zwar nicht ganz friedlich verfasst, aber für die Menschen doch harmlos ist:

Käfer krochen unter uns, es brachen  
 Heere Ameisen froh in uns ein  
 Etwa zwischen Bauch und Bauch zu baden  
 Oder irren zwischen Bein und Bein (Biermann 1991: 158)

Auch wenn die Ameisen gleich mit ganzen „Heere[n]“ auf die nackten und wehrlosen Körper der Liebenden einstürmen, verfolgen sie dabei keine bösen Absichten: Ihre Invasion ereignet sich „froh“. Überraschend unaggressiv zeigen sich aber auch die ins Liebespiel vertieften Menschen. Sie sehen von einem Vernichtungsfeldzug gegen die Insekten ab, ja sie lassen Käfer und Ameisen bis in die Nähe der Geschlechtsorgane vordringen, ohne Scham zu empfinden und ohne sich von ihnen belästigt zu fühlen.

Auch die Stiche der Mücken, unter denen die Liebenden in der freien Natur zu leiden haben, werden nicht als gewaltsame Eingriffe in die Integrität der menschlichen Körper beschrieben. Das Ich stellt das Blutsaugen in der zweiten Strophe wohlwollend aus der Perspektive der Insekten selbst dar. Ihnen dienen die unfreiwilligen kleinen Blutspenden aus den Menschenleibern als Rauschmittel, durch das sie in Ekstase geraten, ohne die Ekstase der Liebenden dabei zu stören:

Horden Mücken sofften sich von Sinnen  
 Stachen mich, weil ich mal oben schwamm  
 Bis ein Wolkenbruch, ein schneller greller  
 Uns in seine guten Arme nahm  
 Traubenschwere Wassertropfen fielen  
 Faul herab auf unsre heiße Haut  
 Und der wundermilde Guß von oben  
 Hat den großen Tod uns nicht versaut (Biermann 1991: 158)

Selbst noch das einsetzende Unwetter ist dem Liebespiel nicht abträglich, ja in der Beschreibung des Ich erscheint der Wolkenbruch sogar als etwas



Angenehmes: Die „[t]raubenschwere[n] Wassertropfen“ lassen an kulinarische Genüsse, nicht zuletzt auch an die berauschende Schwere eines guten Weines denken. Auch deutet sich in der Beschreibung an, dass den vom Liebesspiel erhitzten Körpern die sommerliche Abkühlung durchaus zuträglich ist. Die geradezu verklärende Naturschilderung gipfelt in der Darstellung des Regenschauers als „wundermilde[n] Guß“: Hier wird intertextuell jenes Naturverständnis aufgerufen, das Ludwig Uhland in seinem Gedicht *Einkehr* zu beschreiben sucht: Die Verse des schwäbischen Poeten besingen eine paradiesische Natur, die für den Menschen und dessen Bedürfnisse ohne Gegenleistung sorgt.

Auch in der letzten Strophe bleibt die Umgebung, in der die beiden Liebenden ihre Bedürfnisse aneinander befriedigen, auf den ersten Blick ungetrübt idyllisch:

Als ich endlich flach lag auf dem Rücken  
 Kippten meine Augen müde hoch  
 Einen Düsenjäger sah ich schweben  
 Durch ein aufgebauschtes Wolkenloch  
 Schwebte hin, schrieb einen sanften Bogen  
 Bis hinunter in das hohe Blau  
 Wieder brach die Sonne durch die Fichten  
 Und wir dampften im Nachmittagstau (Biermann 1991: 158)

Dem erlebenden Ich, dessen Perspektive die oben zitierten Verse erinnernd nachvollziehen, scheint auch der Einbruch eines Düsenjägers in die ‚Wald-einsamkeit‘ seine heitere Stimmung nicht zu verderben. Es beobachtet die Flugbahn, die das Militärflugzeug am Himmel beschreibt, offenbar ohne innere Erschütterung und wendet sich nach diesem Anblick ohne Weiteres wieder der Natur und der Geliebten zu: Mit dem erneuten Aufscheinen der Sonne in den Fichten mag sich schließlich sogar das Liebesspiel, die „freie Liebe in freier Natur“ (Zimmermann 1969: 383), wiederholen.

Auch die Wortwahl des ‚erinnernden‘ Ich bei der Beschreibung des Vorfalles verrät auf den ersten Blick kein Erschrecken über das Erscheinen des Düsenjägers: Gleich zwei Mal verwendet es das Verb „schweben“, um seine Fortbewegungsart zu charakterisieren. Die Flugbahn der Militärmaschine ist in seiner Ausdrucksweise ein „sanfte[r] Bogen“, den das Jagdflugzeug „bis hinunter in das hohe Blau“, geschrieben hat.

Das ‚hohe Blau‘ könnte geradewegs aus Friedrich Hölderlins *Tod des Empedokles* entlehnt sein, dessen titelgebende Figur sich in der zweiten Fassung des Dramas (1. Akt, 4. Auftritt) erinnert, früher durch den Anblick der umgebenden Natur, insbesondere des Himmels, über alle tiefsinnig-trübseligen Gedanken hinweggetröstet worden zu sein:

Dann atmete der Äther, so wie dir,  
 Mir heilend um die liebeswunde Brust,  
 Und wie Gewölk der Flamme lösten  
 Im hohen Blau die Sorgen mir sich auf. (Hölderlin 1994: 376)

Ist der Düsenjäger also, wie die kursorische Deutung Peter Wapnewkis nahe legt (vgl. Wapnewski 1980: 77), nur ein Teil der Idylle, also gewissermaßen ein harmloser Vogel, der – ohne die Liebenden zu behelligen – seine Kreise zieht? Soll mit seinem Auftauchen am Himmel über der Wildnis gar eine harmonische „Vereinigung von Mensch und Natur [...] in der Technik [...] angezeigt sein“ (Volckmann 1982: 158, die bemerkenswerterweise den „Düsenjäger“ nur als „Flugzeug“ bezeichnet; vgl. ähnlich Haupt 1982: 30; Meier-Lenz 1985: 113)? Oder fungiert das ins „Wolkenloch“ fliegende Fluggefährt, wie die Deutung Bullivants suggeriert, etwa als Phallus-Äquivalent, durch welches die sexuelle Aktivität des Ich an den Himmel projiziert wird (vgl. Bullivant 2003: 30–31; ähnlich Haupt 1982: 30)?

Eine Antwort auf diese Fragen ergibt sich indirekt aus dem oben zitierten Ende der zweiten Strophe. Unmittelbar bevor das erzählende Ich auf den Düsenjäger zu sprechen kommt, merkt es explizit an, dass der Wolkenbruch ihm und seiner Geliebten „den großen Tod [...] nicht versaut“ habe. *Ex negativo* deutet sich hier an, dass es durchaus Ereignisse gibt, die in der Lage wären, den weltentrückten Liebenden den hyperbolisch zum „großen Tod“ gesteigerten Orgasmus gründlich zu verderben. Zwar ist dieser glücklicherweise bereits vorüber, als das Ich den Düsenjäger erblickt. Es liegt schon wieder, einerseits friedlich und befriedigt, andererseits aber auch wehrlos und nackt, „flach [...] auf dem Rücken“, als es den Düsenjäger erblickt. Dennoch: Jenes Flugobjekt, mit dem das sozialistische Deutschland seine Generalprobe für den nächsten Krieg abhält, hätte den „großen Tod“, den die Liebenden gerade bei der sexuellen Vereinigung gestorben sind, durchaus verderben können, wenn es früher auf der Bildfläche erschienen wäre. Im Düsenjäger nämlich liegt eine Todesverheißung ganz anderer Art: Mit ihm erscheint der Tod im Feld oder im Bombenhagel drohend am Horizont des Naturparadieses. Der Düsenjäger im himmelblauen Wolkenloch verherrlicht nicht die menschliche Libido, er verweist, psychoanalytisch gesprochen, allenfalls auf den Todestrieb des Menschen. Das Leben, so suggerieren die betrachteten Verse, kann solange paradiesisch sein, wie es ein ungezügelt-„wildes“, von aller Welt zurückgezogenes Privatleben in der Natur ist (mit seiner Schilderung dieses Privatlebens mag sich Biermann auf Walthers von der Vogelweide *Under der linden* beziehen, vgl. Meier-Lenz 1981: 14–16). Wo der – vermeintlich – zivilisierte Mensch mit seiner technischen Ausstattung auf der Bildfläche erscheint, erfolgt augenblicklich die Desillusionierung, denn dieses Kulturwesen sinnt unter den gegebenen politischen Umständen schon auf die nächste Kriegshölle.

Die vorangehenden Überlegungen machen deutlich, dass die verharmlosende Beschreibung des Flugzeugflugs in der dritten Strophe keineswegs darauf angelegt ist, vom Rezipienten des Liedes einfach affirmiert zu werden. Sie will vielmehr seinen kritischen Widerspruch provozieren: Ein Düsenjäger ist kein harmloser Vogel im ‚hohen Himmelsblau‘. Er soll nicht einfach wie eine Naturerscheinung hingenommen, sondern als eine ernst zu nehmende Störung des Friedens und mehr noch der individuellen Befriedigung betrachtet werden.

Wo die Liebesvereinigung im Lied genau stattfindet, bleibt zwar offen, doch erscheint es nahe liegend, sich einen ostdeutschen Wald, genauer einen Wald in bzw. um Ost-Berlin als Ort des intimen Rendezvous vorzustellen: Auch *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* lädt nämlich dazu ein, das Ich als literarisches *alter ego*, als „gezielte Selbstinszenierung“ (Sorge, 1998: 30) des Verfassers zu verstehen. Dies gilt insbesondere in der Vortragssituation, in welcher der Liedermacher selbst „ich“ sagt bzw. singt (Biermann hat sich verschiedentlich zur Verwandtschaft von Autor- und Text-Ich geäußert, vgl. etwa Biermann 1997: 78–79, 93; vgl. auch Thompson 2007: 200; ausführlich Sorge 1998: 28–30, 37–39, 43–44).

Nimmt man an, dass der Düsenjäger den Himmel über oder um Berlin durchzieht, dann hat sein Flug eine besondere politische Brisanz. Dies zeigen zwei Vorfälle aus den 1960er Jahren: Im September 1961 unternahmen während eines Gewitters zwei Düsenjäger eine Notlandung in Westberlin. Sie hatten am NATO-Manöver „Schachmatt“ in Südfrankreich teilgenommen und waren, nach der zeitgenössischen Darstellung der *ZEIT*, unbeabsichtigt in den Luftraum der DDR eingedrungen. Jedenfalls erforderte das Ereignis eine formelle Entschuldigung des Bundesverteidigungsministeriums beim sowjetischen General Timoschenko, von Seiten der DDR wurden Spionagevorwürfe erhoben (C. M. 1961). Im Jahr der Entstehung des Liedes, genauer: am 7. April 1965, wurde West-Berlin im Rahmen des „größten Militärmanöver[s]“ in der Geschichte der DDR von Abfangjägern überflogen. Auf diese Weise protestierte das sozialistische Deutschland gegen eine ausnahmsweise im Westteil der geteilten Spreestadt abgehaltene Plenarsitzung des Deutschen Bundestages (Dittmar 2010: 191).

Vergegenwärtigt man sich diese brisanten Ereignisse, dann erscheint es – selbst für den Fall, dass man das im Lied geschilderte Liebespiel in den Fichten nicht im Großraum Berlin ansiedeln will – schwerlich möglich, den Düsenjäger als harmlosen Gegenstand abzutun. In den Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts hätte bereits ein einziges dieser militärischen Fluggefährte schlimmstenfalls zur Eskalation des Kalten Krieges führen können.

Die zuletzt angestellten Überlegungen lassen klar die Parallelen zwischen *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* und *Fällt mir der Himmel*

auf den Kopf erkennen: In beiden Liedern sieht das Ich noch die intimste Beziehung, in welcher sich der Mensch befinden kann, durch die staats- und zugleich weltpolitische Lage aufs Höchste überschattet und gefährdet – und hier wie dort erhebt das liebende Ich indirekt Anklage gegen jene Staaten und Staatengefüge, die eine solche Situation zulassen.

Das zuletzt betrachtete Lied belässt es aber nicht allein bei diesem indirekten Protest, sondern geht darüber noch einen Schritt hinaus: Der Umstand, dass am Ende des Liedtextes wieder von den „im Nachmittagstau“ dampfenden Leibern der Liebenden die Rede ist, die von der erneut hervorbrechenden Sonne beschienen werden (Biermann 1991: 158), legt nahe, dass die Liebenden ihre sexuelle Vereinigung wiederholen. Statt sich vom Anblick des Düsenjägers an seine ‚staatsbürgerlichen Pflichten‘ zur ‚Verteidigung des Vaterlandes‘ erinnern zu lassen, beharrt das Ich – nach dieser Lesart – am Ende des Liedes ganz bewusst auf seiner individuellen Befriedigung. Christian Klein hat die implizite Moral von Biermanns *Legende vom Soldaten im Dritten Weltkrieg* (Biermann 1991: 100–101) in die Worte der Hippie-Maxime „make love not war“ zu fassen gesucht (Klein 2004: Sp. 184). Auch im hier betrachteten Lied werden die Rezipienten implizit dazu aufgefordert, es lieber dem Ich in den Fichten als dem für den Ernstfall übenden Piloten des Düsenjägers gleich zu tun.

Eine gezielte Distanzierung von militärischen Angelegenheiten wird auch in den Liedern *Erster Stadt-Mai* von 1961 (Biermann 1991: 47–48) und *Gutn Morgn, Erster Mai!* aus dem Jahr 1976 (Biermann 1991: 279) entworfen. Statt mit voller Konzentration die Militärparaden zu betrachten, die an diesem Feiertag von der Nationalen Volksarmee abgehalten werden (vgl. Rogg 2008: 154), widmet das Ich dieser Lieder einen erheblichen Teil seiner Aufmerksamkeit demonstrativ seiner intimen Liebesbeziehung bzw. (in den nachfolgend zitierten Versen) seinem privaten Familienglück mit Frau und Kind:

Panzer, Bier und Blechschalmei  
Da unten rollt der Krieg vorbei

Gutn Morgn!

Wir sind froh, alle Drei. (*Gutn Morgn, Erster Mai*; Biermann 1991: 279)

Auch hier sind die Rezipienten aufgefordert, diese Haltung zu imitieren und so dem kriegsvorbereitenden Treiben den Boden zu entziehen.

Dass Dionysisch-private Genüsse ein Werkzeug des Widerstands gegen den sinnlosen Untergang darstellen, betont Biermann auch noch nach seiner Ausbürgerung. So heißt es in dem Heinz Brandt gewidmeten *Gorleben-Lied*

von 1978 (zu dessen „sensualistische[r]“ Grundhaltung, bei der sich Biermann an Heinrich Heine orientiert: Schneider 2004: 413; vgl. auch Haupt 1982: 27; zur Kritik der DDR an dieser Haltung: Allenstein/Behn/Rosellini 2006ff.):

Trink Wein! gleich aus der Flasche  
 Ein Stück Käse aus der Tasche  
 Pellkartoffeln aus der Asche  
 das schmeckt gut.

[...]

Lass die Tasten, komm mal her

– mit *mir* spiel was! (Biermann 1991: 302–305, hier 303–304, Herv. d. W. B.)

Entwirft Biermann in seinen Liedern einerseits ein (Vorbild-)Ich, das seinen individuellen rauschhaften Liebes-Hedonismus trotzig gegen die staats- und weltpolitische Lage setzt (vgl. ähnlich Haupt 1982: 26), so weiß er doch andererseits auch um die erschreckende Genügsamkeit jener Menschen, die er vor allem mit seinen Liedern zu erreichen sucht: um die geringen Erwartungen seiner (ost-)deutschen Mitbürger an das Leben. Sie sehnen sich zumeist nicht nach einer Welt, in der sie sich ungestört von staatlicher Einmischung und weltpolitischer Bedrohung ihrer privaten Liebe hingeben können, sondern sind bereits zufrieden, wenn man ihnen an einem Tag der Woche ihr kleines bzw. kleinbürgerliches Glück in Gestalt eines ‚geselligen‘ Kneipenbesuchs, moderaten Fleisch- und Alkoholkonsums sowie abendlicher Fernsehunterhaltung zugesteht.

Kleinstadtsontag

Gehn wir mal hin?  
 Ja, wir gehn mal hin.  
 Ist hier was los?  
 Nein, es ist nichts los.  
 Herr Ober, ein Bier!  
 Leer ist es hier.  
 Der Sommer ist kalt.  
 Man wird auch alt.  
 Bei Rose gabs Kalb.  
 Jetzt isses schon halb.  
 Jetzt gehn wir mal hin.  
 Ja, wir gehn mal hin.  
 Ist er schon drin?  
 Er ist schon drin.  
 Gehn wir mal rein?  
 Na gehn wir mal rein.  
 Siehst du heut fern?

Ja, ich sehe heut fern.  
 Spielen sie was?  
 Ja, sie spielen was.  
 Hast du noch Geld?  
 Ja, ich habe noch Geld.  
 Trinken wir ein'?'  
 Ja, einen klein'.  
 Gehn wir mal hin?  
 Ja, gehn wir mal hin.  
 Siehst du heut fern?

Ja ich sehe heut fern. (Biermann 1991: 58–59)

Auffällig am zitierten Lied aus dem Jahr 1962 sind insbesondere seine Wiederholungsstrukturen (vgl. auch Wapnewski 1980: 75): So stellen die letzten beiden Verse, von einem fehlenden Komma abgesehen, eine Wiederholung von zwei Versen aus der zweiten Liedhälfte dar. Weiterhin werden die ersten beiden Verse des Liedes im dritt- und viertletzten Vers weitgehend identisch wieder aufgegriffen: Der zweite Vers „Ja, wir gehn mal hin“ wird lediglich durch syntaktische Umstellung geringfügig zur Aufforderung „Ja, gehn wir mal hin“ variiert. Da das „Ja, wir gehn mal hin“ außerdem in der Liedmitte wörtlich aufgegriffen wird, erscheint diese schlichte Einwilligung in die gemeinsame Unternehmung als Refrain des kollektiven Einvernehmens: Während sich der Einzelne unter der Woche in seine Brigade, sein Arbeitskollektiv, eingliedert, stößt er am Sonntag zu einem ‚Freizeitkollektiv‘, das ihm auch an diesem Tag individuelle Entscheidungen erspart und nur seine bereitwillige Zustimmung erwartet. Ein Rückzug in die Waldeinsamkeit und/oder in eine innige Liebesbeziehung, wie sie das Lied *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* entwirft, wird von den Kleinstadtbewohnern gar nicht erst erwogen. Statt unter freiem Himmel, bei einem ‚Wirte wundermild‘, den eigenen Orgasmus zu feiern, lässt man sich in einem gut besuchten Gasthof im Wortsinne ‚abspeisen‘ – und zwar mit „Kalb“, „Bier“ und vermutlich auch mit Schnaps („Trinken wir ein'?'/ Ja, einen klein'“).

So wie der allsonntägliche, gemeinsame Konsum standardisierter Feiertags Speisen und Freizeitgetränke zu einer kollektiven Verarmung des Geschmacks führen muss, indizieren die Verswiederholungen am Lied-Ende einen Mangel an Gesprächsstoff und eine radikale begriffliche Verarmung der kollektiven Sprache (vgl. ähnlich Schröder 1993: 50). Nicht nur der Gaumen, auch die Zunge gewöhnt sich an das Gewöhnliche: Die Gesprächssequenzen werden, sei es zwischen gleichbleibenden Gesprächspartnern, sei es in ganz verschiedenen Konversationskontexten ebenso oft wiederholt, wie sich die Sonntagsroutinen selbst wiederholen.

Bis hierher ist nur ein Bruchteil aller im Lied vorkommenden Wiederholungen betrachtet worden. Eine weitere Iteration tritt überall dort auf, wo

sich der Dialog in einer Folge von Fragen und Antworten entfaltet. Hier macht sich der Antwortende nicht die Mühe, für seine Replik eigene Worte zu wählen und damit auf seiner individuellen Sprechweise zu beharren, vielmehr wiederholt er, mit einem vorangestellten „Ja“ oder „Nein“ und den notwendigen syntaktischen Umstellungen, einfach die vorangehenden Fragen, die freilich als bloße Entscheidungsfragen auch gar nicht zu weiteren Ausführungen in eigenen Worten einladen. Indem die Fragen in fast allen Fällen bejaht werden, wird eine Situation wechselseitigen Einverständnisses bzw. wechselseitiger Übereinstimmung hergestellt.

Zu den parallel gebauten, mit „Ja“ beginnenden Antwortsätzen, die allerdings nicht anaphorisch aufeinanderfolgen, tritt als weitere Wiederholungsfigur eine klassische Anapher: „Jetzt isses schon halb / Jetzt gehn wir mal hin.“ Das durch diese Anapher betonte Temporaladverb ‚jetzt‘ macht deutlich, wie sehr das Gespräch der sonntäglichen Gegenwart verhaftet ist. Keiner der Sprecher plant über den abendlichen Fernsehgenuss hinaus. Keiner denkt an die Vergangenheit zurück. Man bescheidet sich gänzlich mit dem, was man gewohnheitsmäßig für einige wenige Stunden für sich beanspruchen darf: freie Zeit und ein ebenso harmloses wie moderates Vergnügen.

Bis zu Ermüdung wiederholt wird schließlich auch die Parataxe. Es liegt nahe, vom Sprechen auf das Denken der Kleinstadtbewohner zu schließen. So anspruchslos-schlicht wie die parataktischen Satzkonstruktionen sind vermutlich auch ihre Gedanken. Wie die bereits oben untersuchten Wiederholungsstrukturen trägt die Parataxe außerdem zur Entindividualisierung der Sprache bei.

Nicht nur eine individuelle Sprechweise, sondern selbst noch ein Name fehlt den fiktiven Äußerungsproduzenten und -adressaten des *Kleinstadtsonntags*. Auch über ihr Leben am freien Tag wird, trotz der Länge des Liedes, kaum etwas Konkretes bekannt: Man erfährt nur, dass das Kalbfleisch bei „Rose“, offenbar einer Wirtshausbesitzerin, serviert wurde, dass es „Sommer“ und „halb“ ist und dass ein unbestimmtes „Wir“ in einer Kleinstadt plant, irgendwo „rein“ zu gehen, wo offenbar etwas gespielt wird (Musik? Karten? ein Brettspiel?). Wo die Gesprächsumstände derartig unbestimmt bleiben, muss man befürchten, dass sich die besungene Kleinstadt von keiner Provinzstadt innerhalb der DDR, ja vermutlich sogar innerhalb beider deutschen Länder unterscheidet. Selbst das Kleinstadtglück vergangener Epochen, etwa des Dritten Reichs, dürfte nicht viel anders ausgesehen haben.

Der Gipfel einer den Einzelnen und sein Leben vereinnahmenden Kollektivierung und Entindividualisierung wird am Ende des Sonntages, beim zwei Mal angesprochenen abendlichen Fernsehkonsum erreicht. Hier ließe sich zwar möglicherweise der Staatsbürger, der auf die Sonntagabendunterhaltung des Ostfernsehens vertraut, von demjenigen unterscheiden, der den freien Tag mit dem Konsum des bundesrepublikanischen Sonntagsprogramms

ausklingen lässt. Beide aber gliedern sich bereitwillig ein in Zuschauerkollektive, die viele tausend, ja in etlichen Fällen sogar Millionen Menschen umfassen.

Welche Konsequenzen hat die Befriedigung im Freizeitkollektiv und durch langweilige kleinbürgerliche Genüsse für den Einzelnen? Er verzichtet unwiederbringlich auf ein erfülltes, exzessiv lustvolles Leben (zu Biermanns Kritik an der lauen „Negation des Vitalismus“ in der DDR: Schwendter 1976: 60). Nachdem er Sonntag für Sonntag litaneiartig in die spießbürgerlichen Phrasen über Essen, Trinken, Spiel und Fernsehen eingestimmt hat, kann er sich dann am Ende seiner Lebensspanne allenfalls noch der vergeblichen Klage aus Biermanns *Lied vom donnernden Leben* (1975) anschließen:

Das kann doch nicht alles gewesen sein  
 Das bißchen Sonntag und Kinderschrein  
 [...]
 Die Überstunden, das bißchen Kies  
 Und aabns inner Glotze das Paradies (Biermann 1991: S. 263–264)

Abgesehen von seinen Konsequenzen für das Individuum hat das ‚kleine Glück‘, das dem Menschen etwa an Sonntagen und am Feierabend statt der großen Lust gewährt wird, auch gesamtgesellschaftliche Auswirkungen: Der „legendäre Kleine Mann“ arrangiert sich, solange er noch Geld für sein Sonntagsvergnügen in der Tasche bzw. „seinen Schweinespeck“ im Magen hat, mit „jede[m] Dreck“, wie es in *Die hab ich satt* (1966) heißt (Biermann 1991: 184–186, hier 185; vgl. dazu Thompson 2007: 210–211). So unterbleibt jeder Protest, jedes Aufbegehren gegen gesellschaftliche Missstände.

Im Extremfall kann das kleingeistige, selbstzufriedene, in jeder Hinsicht gemäßigte Vergnügen des Kleinbürgers an seinen Mußestunden und Wirtshausbesuchen sogar in tödliche Gewalt münden, wie Biermann in den Liedern *Das Familienbad* (1962; Biermann 1991: 71–73) und *Gemütlicher Faschismus* (1979; Biermann 1991: 320–321) andeutet.

Im erstgenannten Lied träumt der Familienvater jeden Samstag genügend in der heimischen Badewanne den Traum vom „blaue[n] blaue[n] Mittelmeer“, an dem er in den „vierzigeer / Jahren“ – nicht etwa auf Urlaub, sondern im Dienst als nationalsozialistischer Major – „ein paar Wochen“ verbracht hat (Biermann 1991: 72; vgl. auch die spätere Referenz Biermanns auf dieses Lied in *Mediterrane Badewanne* – Biermann 2006: 110). Diese genügsam-, gemütliche‘ Samstagsroutine endet schließlich mit der Reinszenierung der nationalsozialistischen Gewalt im eigenen Familienkreis.

Im zweiten Lied erweist sich das bayerische „Gasthaus zur Post“, das seinen Gästen in deren Mußestunden unter anderem ein vorzügliches „Rehragout [...] mit Kartoffelbrei / Und Preiselbeeren“ serviert, als Refugium



und Nährboden eines „urgemütlich[en]“ Faschismus und eines radikalen Antisemitismus, aus dem jederzeit neue Pogrome hervorgehen können (Biermann 1991: 321–322).

In der Zusammenschau von *Das Familienbad* und *Gemütlicher Faschismus* mit dem oben ausführlich untersuchten Lied *Von mir und meiner Dicken in den Fichten* lässt sich der Konnex von exzessiv-individualistischem Genuss und Friedfertigkeit einerseits und von Genügsamkeit und Gewalt andererseits besonders deutlich erkennen. Der triebgehemmte, gehorsame Spießbürger, der sich mit gesellschaftlich akzeptierten kleinen Genüssen zufrieden gibt, ist voll latenter Brutalität, die sich – je nach ideologischer Indoktrination und je nach den aktuellen politischen Voraussetzungen – jederzeit in der privaten oder der öffentlichen Sphäre entladen kann. Das ungehemmte, egoistische Ausleben der Potenz schmilzt dagegen das Gewaltpotenzial ein (vgl. ähnlich Werres 1977: 182). Wer sich sexuell verausgabte und damit bis zur völligen Erschöpfung und bedingungslosen Befriedigung (!) dem Eros huldigt, wird, wie in der berühmten humanistischen Maxime aus Thomas Manns *Zauberberg* gefordert, „dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (Mann 2002: 748).

Nicht nur in den bisher betrachteten Liedern, sondern auch in vielen anderen Werken inszeniert sich Biermann demonstrativ selbst als Vorbild für den von ihm propagierten exzessiven Hedonismus (vgl. allgemein zur Rolle des Hedonismus bei Biermann auch Schwendter 1976: 51–53; Szendi 2011: 113). Man denke etwa an die freizügigen Verse „Ich segelte mit steifem Mast / Zu mancher Schönen, machte Rast / Und hab die andern dann verpasst“ in der *Bilanzballade im dreißigsten Jahr* von 1966 (Biermann 1991: 175–177, hier 176), an Biermanns berühmten Hinweis auf den eigenen „sexuellen Freistil“ in der *Stasi-Ballade* von 1967 (Biermann 1991: 204–207, hier 205) oder an die augenzwinkernde Beichte „Ich kann nie nicht kein Weib anschauen / Ganz ohne den Gedanken: Ob / Ich mit der könnte“ in *Das mit den Männern* aus dem Jahr 1985 (Biermann 1991: 371–375, hier 371; vgl. zu diesem Thema außerdem Schwendter 1976: 51–52).

Zugleich zeigt Biermann aber auch an seinem literarischen *alter ego*, dass und wie der Einzelne in einer konkreten politisch-gesellschaftlichen Situation am rebellischen, genussvoll-glücklichen Leben gehindert werden kann: Zu seinem ost- und westdeutschen Leben gehören, wie Biermann in literarischen Selbstreflexionen betont, auch Ernüchterung über die geringen Erfolge seines Protests (so heißt es etwa in der *Bilanzballade im dreißigsten Jahr*: „Ich hab mich also eingemischt / In Politik, das nützte nischt“ – Biermann 1991: 175) sowie Skepsis, Angst und Verzweiflung – Gefühle, die jeden Genuss vergällen und nicht zuletzt die Potenz gänzlich lähmen können.

Dass gerade auch das Genuss- und Widerstandsrefugium der Liebe von der Verzweiflung affiziert werden kann, zeigt sich etwa in der *Potsdamer*

*Moritat* (1976; Biermann 1991: 277–279). In diesem Text wird Biermanns poetisches *alter ego* bei einer Liebesnacht im Hotel von Schloss Cecilienhof vom Gedanken an „Hitlers blutige[s] Stück“, an die Potsdamer Konferenz, den „Eiserne[n] Vorhang“ und die Verbrechen Stalins eingeholt (zum Zusammenhang dieser Übel vgl. Angelovski u. a. 1982: 57):

Ich zahlte fürs Bett nur die Hälfte  
 wir lagen ja drinne zu zwein  
 Und flogen durch sieben Himmel  
 Gradwegs in die Hölle rein  
 Denn hinter der Gardine  
 Stand plötzlich der Stalin und schrie  
 Chuyowyi Bljatch! Ich lebe!  
 Und sterben werde ich nie!  
 [...]  
 Da sprang ihm aus seiner Pfeife  
 Ne Ratte, grad in mein' Schlund  
 [...]  
 Die Ratte im Rippenkäfig  
 Fraß munter an meinem Herz  
 [...]

Da war schon alles verdorben  
 die junge Liebe gestorben  
 im alten Cecilienhof (Biermann 1991: 278–279)

Es mag anfänglich das erklärte Ziel des rebellischen Ich gewesen sein, mit seinem Beischlaf am geschichtsträchtigen Ort den symbolischen Sieg der lebendigen Liebe über die Vergangenheit und insbesondere den toten Diktator und Massenmörder Stalin zu feiern. Tatsächlich aber vernichtet in den zitierten Versen ein ‚untoter‘, ja schlimmer noch: ein quicklebendiger Stalin die junge Liebe.

Geht man davon aus, dass der nach wie vor lebendige Stalin hier zugleich metonymisch für das politische System des Ostblocks, insbesondere auch der DDR steht, dann mag der Alptraum des autobiographisch gefärbten Ich auch auf die beziehungszerstörenden Praktiken der SED-Diktatur anspielen: Das reale Pendant dieses Ich, der Verfasser der *Moritat*, konnte zwar erst nach dem Ende der DDR in den Akten des Ministeriums für Staatssicherheit nachlesen, dass das herrschende politische System seine Partnerschaft auflösen wollte – so wurde unter anderem ein „Spitzel“ auf Biermanns Frau „angesetzt“, um sie zu einer anderen Liebesbeziehung zu verführen (Biermann 1996: 123–124) –, tatsächlich aber dürfte Biermann schon während seiner Jahre in der DDR auch mit solchen perfiden Praktiken gerechnet haben.

Auch im Lied *Große Ermutigung* (1966; Biermann 1991: 178–179) wird das autobiographische Ich bis in die Liebesnächte hinein von Politik und (militärischer) Gewalt verfolgt:

Meine Liebe, meine Schöne  
 Du mit deinen warmen Armen  
 Hieltest du mich all die Nächte  
 Die nur kältere Kälten brachten  
 Ach, mein Herz ist krank von all der  
 Politik und all dem Schlachten (Biermann 1991: 179)

Die Wärme des geliebten Körpers kann gegen die immer „kältere[n] Kälten“ der politischen Realitäten nicht genug ausrichten, um eine Erkrankung des Herzens verhindern oder gar heilen zu können.

Hat in den eingangs betrachteten Liedern (*Fällt mir der Himmel auf den Kopf; Von mir und meiner Dicken in den Fichten*) die Liebe das letzte Wort, ist sie dort „stark wie der Tod“ (Hld 8, 6), ja potentiell sogar dazu im Stande, die vernichtenden Kräfte zu überwinden, so erscheint sie in den beiden zuletzt untersuchten Liedausschnitten weitgehend ohnmächtig: Am Ende der *Potsdamer Moritat* und der oben zitierten Strophe aus der *Großen Ermutigung* muss sie vor der lebensfeindlichen Politik kapitulieren.

Paradoxaerweise kann das autobiographische Text-Ich gerade dort, wo ihm keine politikfreien privaten Räume mehr bleiben, wo es durch und durch, selbst noch im Traum und beim Liebesakt vom Bewusstsein politischen Unrechts durchdrungen ist, nicht mehr mit politischem Protest reagieren. Es ist gerade unter diesen Umständen ganz auf die eigene Befindlichkeit, das eigene Leiden zurückgeworfen. Am Ende der *Potsdamer Moritat* betrauert es allein die Zerstörung der eigenen Liebesbeziehung, nicht etwa die Fortexistenz Stalins, und in der zitierten Strophe aus der *Großen Ermutigung* beklagt es nur die Schmerzen des eigenen kranken Herzens. Auch in der vorletzten Strophe des *Gesangs für meine Genossen* (1965; Biermann 1991: 77–80) richtet das poetische Pendant Biermanns den Blick ausschließlich auf den eigenen emotionalen Zustand:

Und ich singe all meine Verwirrung  
 und alle Bitternis zwischen den Schlachten  
 und ich verschweige dir nicht mein Schweigen  
 – ach, in wortreichen Nächten, wie oft verschwieg ich  
 meine jüdische Angst, von der ich behauptete  
 daß ich sie habe – und von der ich fürchte  
 daß einst sie mich haben wird, diese Angst  
 Und ich singe laut in den dunklen Menschenwald  
 und schlag mir den Takt mit meinen Knochen  
 auf dem singenden Bauch der Gitarre (Biermann 1991: 80)

Das im furchterregend dunklen Menschenwald angesichts der politischen Verbrechen der Vergangenheit und der Gegenwart angestimmte Lied des Ich ist – nach eigener Darstellung – ein egoistisch für den Eigenbedarf produziertes Anxiolytikum. Das eigene Singen steht, wie das Ich betont, ganz im Dienste der Autotherapie.

Bis hierher sind alle drei zuletzt betrachteten Textpassagen ausschließlich auf die vom Ich textintern artikuliert Befindlichkeit und auf die textinterne Argumentation befragt worden. Aus *textexterner* Perspektive erscheint die Selbstbezogenheit der im jeweiligen Lied entfalteten Aussagen *a priori* in Frage gestellt, insofern die Verse in der konkreten Aufführungssituation gezielt einem Publikum vorgetragen werden (vgl. zur Bedeutung des Publikums für Liedermacher im Allgemeinen und für Biermann im Speziellen etwa Rosellini 1996: 188). Das textinterne Ich mag allein aus persönlichem Leidensdruck zu den entsprechenden Äußerungen veranlasst werden und es mag mit seinen Worten ausschließlich eine psychische Entlastung beabsichtigen. Dem empirischen Autor und Pendant dieser Ich-Figur, dem ‚realen‘ Wolf Biermann, darf man aber nicht automatisch dieselben Motive für die Artikulation des Liedtextes unterstellen. Indem dieser Künstler seine Lieder auf der Bühne vorträgt, adressiert er mit ihnen gezielt seine Zuhörer, er unterrichtet sie wohlüberlegt vom Leiden und von der Angst des autobiographisch gefärbten Ich. Wenn Biermann etwa sein Publikum davon in Kenntnis setzt, wie ihn die gegenwärtige Politik quält, wie sie ihm das Leben und Lieben gänzlich zu vergällen droht, dann artikuliert sich darin – wie beispielsweise schon im Lied *Fällt mir der Himmel auf den Kopf* – ein massiver Protest gegen die herrschenden Verhältnisse: Auch durch die zuletzt betrachteten Lieder wird indirekt die Möglichkeit eines individuellen Lebens eingefordert, das nicht permanent von der Angst vor politischen Katastrophen gezeichnet ist. Auch sie arbeiten mit den Mitteln des Wortes darauf hin, dass endlich der „einzelne Mensch [...] als Anfang und Ziel aller politischen Moral inauguriert“ werden möge (Biermann 1997: 52).

Darüber hinaus kann ein Lied, mit dem sich sein Autor als Leidender inszeniert, seinen unter ähnlichen Umständen lebenden Zuhörern Trost spenden: Zwar weist Biermann in seiner *Bilanzballade im dreißigsten Jahr* die Christusnachfolge explizit zurück („[Man hat] Die Dornenkrone mir verehrt / Ich hab sie liegen lassen“ – Biermann 1991: 175). Auch tritt er, anders als der Schmerzensmann, weder mit dem Anspruch noch mit der Macht auf, durch sein Leiden andere zu erlösen. Aber in seinem öffentlich inszenierten Schmerz macht er den gleichfalls leidenden Zuhörern deutlich, dass sie mit ihrer bedrückenden Lebenssituation nicht allein sind – und erfüllt schon damit eine gewissermaßen therapeutische Funktion, die in der modernen Theologie durchaus auch dem leidenden Christus zugewiesen wird (vgl. etwa Jehle 2008: 68–69).

Tröstlich erscheint außerdem, dass der Liedermacher sich selbst durch sein Leiden nicht zum Schweigen bringen lässt. Statt zu verstummen (und damit zugleich die Deutungshoheit über seine Qualen abzugeben), besingt er wieder und wieder seine unabschließbare Passionsgeschichte (vgl. auch Biermann/Kugelmann 2007: 29) – am markantesten wohl in den nachfolgend zitierten, berühmten Versen aus dem bereits ausschnittweise untersuchten Lied *Große Ermutigung* (zur kontroversen Deutung dieser Verse vgl. Biermann 1997: 189–190; Volckmann 1976: 89–91; Reinhard 1977: 58–59; Kühn 1980: 115):

Sag, wann haben diese Leiden  
diese Leiden, diese Leiden  
endlich mal ein Ende?  
Wenn die neuen Leiden kommen  
haben sie ein Ende (Biermann 1991: 179)

An der *Potsdamer Moritat* hat sich bereits gezeigt, dass das in Biermanns Liedern besungene Leiden an einem Leben in Deutschland nicht nur aus gegenwärtigen Missständen und Ängsten vor der Zukunft unseres Planeten resultiert: Auch die nicht wieder rückgängig zu machenden vergangenen Gewalttaten, insbesondere diejenigen, in welche die Deutschen verstrickt sind, lassen das Ich verzweifeln.

Wie stark gerade die vergangenen deutschen Verbrechen ins Gewicht fallen, wenn es um die Befindlichkeit des Ich geht, wird besonders augenfällig in *Der Regen saut* (*Aus dem Poem: Vom Lesen der Innereien*) von 1986 (Biermann 1991: 384–386). Anlässlich des Reaktorunfalls in Tschernobyl, der vorübergehend die Milch radioaktiv verseucht, so dass sie nicht mehr bedenkenlos konsumiert werden kann, sinniert das Ich über die „Schwarze Milch der Frühe“ aus Paul Celans *Todesfuge* (Celan 2003: 65–66, hier 65):

die schwarze milch der frühe  
die durfte ich damals noch trinken  
der rauch von Auschwitz ist längst verweht  
das ist lang her, es geht halt wie's geht [...] (Biermann 1991: 385)

Für das literarische *alter ego* Biermanns gibt es etwas noch Schlimmeres als die ukrainische Reaktorkatastrophe oder zumindest deren konkrete Auswirkungen in Deutschland, zu denen die radioaktive Belastung des Grundnahrungsmittels Milch gehört: Biermann weist darauf hin, als Kind mit einer ganz besonderen Milch genährt worden zu sein – mit jener Celan'schen „Un-nahrung“ (Sailer-Wlasits 2003: 166, Herv. d. P. S.–W.) nämlich, der nach Claus-Michael Ort ein besonders „exponierter Stellenwert innerhalb des gesellschaftlichen Bildinventars für den Holocaust“ zukommt (Ort 2001: 41): eben der „Schwarze[n] Milch der Frühe“.

Die oben zitierten Verse spielen auf das Sterben von Biermanns Vater Dagobert im Konzentrationslager Auschwitz im Jahr 1943, aber wohl auch auf die Vernichtung zahlreicher weiterer jüdischer Verwandter Biermanns an (vgl. dazu etwa Król 1998: 283). Diese Familiengeschichte beeinflusst, wie der oben zuletzt zitierte Vers andeutet, noch Jahrzehnte später das Befinden des Ich: Es lebt beständig in einer „intimen mystischen Verbundenheit“ mit den „Schoah-Opfer[n]“ (Król 1998: 282, vgl. auch 285–286; zur Verbundenheit insbesondere mit dem Vater vgl. Lermen/Loewen 1987: 361–362), mag auch ihre letzte physische Spur, die Aschewolke über dem Schornstein der Konzentrationslager, „längst verweht“ sein.

So, wie in Biermanns Darstellung das von den deutschen Faschisten verursachte Leid nicht mit dem Ende des Dritten Reiches aufgehört hat, bleibt es – in seinen Liedern wie in der Realität – auch keineswegs auf das Gebiet innerhalb der damaligen deutschen Grenzen beschränkt. Die geographisch weit ausgreifenden kriegerischen Aktivitäten der Nationalsozialisten haben dazu geführt, dass das literarische Biermann-Ich im Lied *Gräber* (1980; Biermann 1991: 326–327) selbst noch auf Kreta, der Insel des „gelbe[n] Rosinenwein[s]“, betroffen an einem „Friedhof / Für Führer und Vaterland“ innehalten muss (Biermann 1991: 326 – in einer seiner Poetikvorlesungen erläutert der Liedermacher, dass er auf Kreta an einem „deutschen Fallschirmjägerfriedhof“ haltgemacht habe: Biermann 1997: 100).

Aber auch über das Gebiet der nationalsozialistischen Kriegszüge streckt das Dritte Reich, nach der Wahrnehmung von Biermanns liedinternem Pendant, seinen langen Arm noch hinaus:

[...] meines Vaters Grabstein  
 Steht überall. Ich brauch  
 Sein Grab nicht lange suchen  
 Es ist so leicht zu finden  
 Dort, wo ein Schornstein raucht (Biermann 1991: 327)

In der persönlichen Wahrnehmung des Ich überschattet der rauchende Schornstein von Auschwitz als Inbegriff deutscher Verbrechen nicht nur ganz Deutschland oder alle Territorien des Zweiten Weltkriegs, sondern den ganzen Globus. Überall, wo menschliche Zivilisation rauchende Schornsteine hervorgebracht hat, erlebt sich das Ich „in der Sichtweite der Katastrophe“ des Nationalsozialismus und der Schoah (Ruddies 1998: 202). Durch die räumliche und zugleich zeitliche Entgrenzung des Dritten Reiches und der Holocaustverbrechen wiederholen alle politischen und individuellen Gewalttaten, die sich irgendwo auf der Welt gegenwärtig und künftig ereignen, für das literarische Pendant Biermanns nur die *eine* ‚deutsche‘ Gräueltat, durch welche das Ich in frühester Kindheit verletzt wurde.

Im späten Gedicht *Milchstraße* (2006) geht der lyrische Stellvertreter Biermanns noch einen entscheidenden Schritt weiter. Hier bleibt selbst die fernste Ferne des Weltraums nicht mehr unberührt und unbelastet von den Ereignissen der deutschen Geschichte, die zugleich Ereignisse in der persönlichen Familiengeschichte des Liedermachers sind. Auch das All wird am Ende dieses Textes auf schreckliche Weise zu einem Teil Deutschlands: „Mir reicht es, daß ein gelber Stern am Himmel steht / den Rosi Biermann sich einst angeheftet hat“ (Biermann 2006: 40–41, hier 41).

Die ‚Kontamination‘ der ganzen Welt mit den Verbrechen des Nationalsozialismus ist in diesem Gedicht trotzdem nicht Grund zur tiefsten Verzweiflung: Ähnlich wie im Liebesgedicht *Westöstliches Liebespaar* kommt es hier zu einer entscheidenden Umdeutung der unfreiwillig am Himmel geschauten Vergangenheit. Während sich im erstgenannten Text ausgerechnet die technische Wunderwaffe eines globalen Mächteblocks in ein heiteres, individuelles Liebesvehikel verwandelt, wird im zuletzt untersuchten Gedicht mit dem Judenstern auch seine im Vernichtungslager getötete Trägerin an den Sternenhimmel versetzt. Ausgerechnet eine junge Jüdin, die vor ihrem endgültigen „Seins-“ auch noch einen vollständigen „Wertenzug[ ]“ erleiden musste (Ruddies 1998: 203) und von den ‚Helden‘ des ‚Tausendjährigen Reichs‘ für ein unrühmliches ewiges Vergessen vorgesehen war, wird zur glänzend-triumphalen siderischen Unsterblichkeit erhoben. Zumindest im Gedicht verwandelt sich der Judenstern in einen Stern der Hoffnung: Auch wenn der Schatten des dunklen deutschen ‚Menschenwalds‘ bis an die Grenzen der Welt reicht, kann er das Licht dieses Himmelskörpers nicht affizieren.

### 3. Zwischen *Monopoly* und „Rattenfängerweisen“: Leben mit der deutschen Gewalt in den Liedern Franz Josef Degenhardts

Die deutsche Grausamkeit ist nicht nur in den Gesängen Biermanns, sondern auch im Liederschaffen Degenhardts ein wiederkehrendes Thema. Als psychischer Motor der spezifischen Brutalität der deutschen Nation erscheint in Degenhardts Liedern zwar nicht die Genügsamkeit seiner Mitbürger, aber eine eng verwandte Eigenschaft: die typisch deutsche Tugend der Unterordnung. ‚Der‘ Deutsche agiert nach Darstellung Degenhardts als gut abgerichteter „Sentimentaler Hund“, der auf die eigene Freiheit und das eigene Abenteuer dauerhaft verzichtet und sich gehorsam der herrschenden Klasse unterwirft (*Sentimentaler Hund*, Degenhardt [2006]: 10). Schadlos hält sich die solchermaßen geknechtete Kreatur mit ihren ordentlich „gepflegten Pfoten“ und ihrem „oft gebeugte[n] Genick“ auf zweierlei Weise (*Nachruf auf*

*ein hohes Tier*, Degenhardt [2006]: 19–20, hier 20): Einerseits lässt sie sich die Mühen des Apportierens und Parierens durch jene „gesellschaftlich-ökonomische Entschädigung“ (Bormann 2005ff.) versüßen, die ihr als „Lohn“ vom Herrchen gnädig gewährt wird (*Nachruf auf ein hohes Tier*, Degenhardt [2006]: 19): Dank dieser Kompensationsleistung kann sich der Deutsche sein kleinbürgerliches Idyll verwirklichen, das aus „Häuschen, Geschäft und [...] Stacheldraht“ mitsamt den auf deutschem Rasen unvermeidlichen „Gartenzwerge[n]“ besteht (*Sentimentaler Hund*, Degenhardt [2006]: 10; vgl. auch die *Ballade von den Weißmachern und was mit ihnen geschehen muß*, Degenhardt [2006]: 90). Dieser Lohn entspricht dem „Schweinespeck“, mit dem Biermanns ‚Kleiner Mann‘ sich entschädigen lässt. Andererseits aber trösten den ‚deutschen Hund‘ die Lust und der Machtgewinn eines weisungsgemäß veranstalteten Gewaltausbruchs über die eigene Unfreiheit hinweg: „Auf höhere Befehle, ein Bißchen auch zum Spaß / rottete er zum Beispiel die Pinscherrasse aus“. Das unterdrückte Tier freut sich daran, Unterlegene seine Macht spüren zu lassen und dabei doch zugleich in „treuer Pflichterfüllung“ zu handeln (Degenhardt [2006]: 20).

In seinem bekanntesten Lied, *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (Degenhardt [2006]: 23–24), gibt Degenhardt eine Antwort auf jene Frage, die in den beiden ‚Hunde-Liedern‘ und auch in Biermanns Gesängen zur bürgerlichen Genügsamkeit und Grausamkeit unbeantwortet bleibt: Mit welchen Verfahren wird eigentlich ‚der‘ Deutsche so erfolgreich zu Gehorsam, Anspruchslosigkeit und Grausamkeit – und damit zugleich zu konsequenter „(militärische[r]) Dienstwilligkeit“ (Bormann 2005ff.) – herangebildet?

Sie trieben ihn in eine Schule in der Oberstadt,  
 kämmten ihm die Haare und die krause Sprache glatt.  
 Lernte Rumpf und Wörter beugen.  
 Und statt Rattenfängerweisen  
 mußte er das Largo geigen  
 und vor dürren Tantengreisen  
 unter roten Rattenwimpfern  
 par cœur Kinderszenen klimpern  
 und, verklemmt in Viererreihen,  
 Knochen morsch und morscher schreien,  
 zwischen Fahnen aufgestellt,  
 brüllen, daß man Freundschaft hält. (Degenhardt [2006]: 23)

Die Erziehung des Protagonisten wird hier stellvertretend für den pädagogischen Umgang mit ganzen Generationen deutscher Klein- und Bildungsbürgerkinder geschildert. Sie erfolgt zum einen in Form einer nationalsozialistisch-militaristischen Dressur (vgl. auch Liebs 1986: 210; Bartetzko 2011), die allerdings nicht, wie bei der berühmten Ratte des Behaviorismus, mit



augenblicklichen Gratifikationen, sondern mit dem Versprechen künftiger Belohnungen arbeitet: Bereits das unmündige Kind wird darauf vertröstet, dass es bei braver Eingliederung in den ‚Volkskörper‘ später an einer kanalierten Aggressionsabfuhr und an der dann zu erwartenden ‚Größe‘ der deutschen Nation teilhaben werde: In Reih und Glied wird der in diesem Moment maximal unterdrückte und geringgeschätzte Protagonist dazu eingeladen, beim Singen von Hans Baumanns *Es zittern die morschen Knochen* von den künftigen Gewaltexzessen des deutschen Heeres und von der Übermacht Deutschlands zu träumen.

Dieser Dressurmethode steht ein zweites Erziehungsverfahren zur Seite: die vordergründig friedliche, in Wahrheit aber nicht minder gewaltsame ‚Kultivierung‘ des Kindes, mit der ihm seine individuelle Vorliebe für Kaninchenställe, Kartenspiele, ‚Schmuddelkinder‘ und die Lieder, die Engelbert der Blöde den Außenseitern auf seinem Kamm zu Gehör bringt (vgl. Degenhardt [2006]: 23), ausgetrieben werden soll. Der Körper des Protagonisten wie auch seine Sprache werden aus der natürlichen Unordnung in eine ordentliche ‚deutsche‘ Form gebracht, mit Georg Friedrich Händels *Largo* und Robert Schumanns *Kinderszenen* wird er – scheinbar erfolgreich – auf die sozial distinktive Kultur der Oberschicht eingeschworen.

Über viele Jahre verhält sich der Protagonist ganz seiner Dressur konform und entschädigt sich auf den gesellschaftlich zulässigen Wegen für die eigene Unterdrückung: Er akkumuliert Besitz und lässt seine Aggression an einem schwächeren *alter ego*, dem eigenen unangepassten Sohn, aus. Als die Hauptfigur des Liedes einen schweren Autounfall erleidet, zeigt sich aber, dass nur die oberste Persönlichkeitsschicht sich der „Abrichtung“ (Bormann 2005ff.) gebeugt hat: Der einst so konsequent Dressierte kehrt zurück zu den Kaninchenställen und ‚Schmuddelkindern‘, von denen man ihn fernhalten wollte. Statt in diesem Milieu sein Leben friedlich und glücklich zu beschließen, macht er mit der Vergewaltigung eines Kindes „in aller Helle“ auf seine eigene, lange zurückliegende Vergewaltigung in Form aggressiver Kultivierung aufmerksam:

Eines Tags in aller Helle  
hat er dann ein Kind betört  
und in einen Stall gezerrt.  
Seine Leiche fand man, die im Rattenteich rumschwamm. (Degenhardt [2006]: 24)

Das Possessivpronomen ‚seine‘ im letzten Vers lässt es offen, wessen Leiche man „im Rattenteich“ findet. Es kann einerseits auf den Protagonisten bezogen werden (vgl. etwa Röhring 1975: 23; Jakob 2012: 437; Werres 1977: 94), der dann offenbar als Kinderschänder einem Akt der Selbstjustiz durch die empörten (Ober-)Stadtbewohner zum Opfer gefallen ist. In diesem Fall

zeigen am Ende des Liedes die angepassten Spießbürger unfreiwillig ihr wahres Gesicht: Die bisherigen vehementen Eingriffe in die Existenz des Protagonisten konnten sie durch ihre hervorragenden Absichten immer als durch und durch „wohlmeinende Gewalttätigkeit[en]“ (Liebs 1986: 210), als gute Erziehungsstaten, verbrämen. Da sie aus dem widersetzlichen, ‚liederlichen‘ Kind einen angepassten und (erfolg-)reichen Erwachsenen geformt haben, können sie sich anschließend das Ergebnis ihres Handelns zugute halten und sich so auch nachträglich im Recht wähnen. Ein Lynchmord aber ist, selbst wenn er auf ein schweres Sexualverbrechen antwortet, ein offensichtlichlicher Akt der Grausamkeit und außerdem unzweifelhaft ein Straftatbestand, durch den sich die ‚Vollstrecker‘ des ‚Volkszorns‘ selbst ins Unrecht setzen. Gleichzeitig wird, nach dieser Lesart, konsequent jenes Unterdrückungswerk am Protagonisten vollendet, das in der Kindheit begann: Lässt man das unangepasste Kind nicht leben, wie es will, so muss der erneut unangepasste und damit ‚rückfällige‘ Erwachsene schließlich sogar sein Leben lassen.

Das Possessivpronomen „seine“ kann sich aber auch auf das vergewaltigte Kind beziehen. In diesem Fall mutiert der Protagonist am Ende des Liedes nicht nur zum Kinderschänder, sondern auch noch zum Kindsmörder. Auch in diesem Fall werden am Tötungsdelikt letztendlich die Verbrechen der Gesellschaft offenbar: Den Protagonisten selbst hat man in seiner Kindheit zwar nicht umgebracht, aber man hat ihn doch um alles gebracht, was seine individuelle Persönlichkeit ausmachte. Nicht umsonst spricht Elke Liebs explizit vom „Mord an seiner Person“ (Liebs 1986: 210).

Jenseits der beiden bisher betrachteten Lesarten liegt schließlich jene Deutung des Liedschlusses, die Dieter Bartetzko in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* im Rahmen seines Nachrufs auf Degenhardt vornimmt: Nach Bartetzkos Auffassung „vergeht sich“ der Protagonist „an einem Schmuttelkind und wird von dessen Kameraden ertränkt“ (Bartetzko 2011). Nähme das Lied die von Bartetzko skizzierte Wendung, dann würde dadurch – mindestens vordergründig – das bürgerliche Misstrauen gegenüber den Unterstadtbewohnern bestätigt, dann erwiese sich auch der titelgebende Rat „Spiel nicht mit den Schmuttelkindern“ als durchaus berechtigt: Die vogelfreie Außenseitergesellschaft, die sich beim Rattenteich zusammenfindet, schreitet nach dieser Lesart ohne Zögern zur brutalen Selbstjustiz, wenn sie sich, wie im Falle des Missbrauchs mit einem ‚Schmuttelkind‘, von einem Oberstadtbewohner angegriffen fühlt.

Indizien dafür, dass das missbrauchte Kind aus dem Unterstadtmilieu stammt und dass deshalb seine Vergewaltigung von den ‚Schmuttelkindern‘ gerächt wird, gibt es allerdings nicht. Es spricht, im Gegenteil, Entscheidendes gegen diese Deutung: Warum sollten sich die Außenseiter, nachdem sie einen Mord begangen haben, demonstrativ um ihr Opfer scharen und beim

Auffinden der Leiche spöttisch den Erziehungsratschlag „Spiel nicht mit den Schmuttelkindern“ auf dem Kamm blasen? In diesem Fall würden sie die Polizei viel zu deutlich auf die eigene Täterschaft aufmerksam machen.

Unabhängig davon, wessen Leiche im Rattenteich entdeckt wird und wer sie auf dem Gewissen hat, wird am Ende des Liedes eines offenbar: Eine wirkliche Befreiung aus dem System der Unterdrückung, „Entfremdung“ und „Verformung“ (Bormann 2005ff.) ist dem Protagonisten des Liedes selbst durch seine Rückkehr in die Welt der ‚Schmuttelkinder‘ nicht gelungen (vgl. dazu auch Maske/Maske 1977: 33; Werres 1977: 94). Er bleibt diesem System gerade mit seiner Sexualstraftat verhaftet, denn statt seinen Frieden zu finden oder sich für die an ihm als Kind begangenen Erziehungsverbrechen an den starken Tätern zu rächen, macht er, schon zum zweiten Mal, selbst ein (schwaches) Kind zum Opfer seiner unterdrückten Aggressionen.

Immer wieder werden in Degenhardts Werk kollektive und individuelle Existenzweisen entworfen, die keine Unterdrückung und Gewaltausübung beinhalten. Allerdings wird auf vielfältige Weise in Frage gestellt, dass ein solches aggressionsloses Leben tatsächlich gelingen kann. So entwirft das Ich im frühen Lied *Gelobtes Land* (Degenhardt [2006]: 30) zwar ein gewaltloses Paradies, in dem Friede zwischen Wolf und Lamm (vgl. Jes 11, 6 und 65, 25), zwischen Hirten und Jägern, Soldaten und Bauern, Eltern und Kindern, Klerikern und Laien herrscht. Aber es zweifelt an der Erreichbarkeit dieses Zustandes: Das erträumte „Schlaraffia“, „Kanaan“, „Ardistan“ oder „Kommunistan“ ist nach der Darstellung des Ich mindestens nicht „zu Fuß“, das heißt wenigstens nicht auf mühelos-friedlichem Wege, erreichbar (Degenhardt [2006]: 30). Mehr noch: Es gibt im Lied zahlreiche Hinweise darauf, dass sich das gelobte Land auch mit der größten Anstrengung weder auf (west-)deutschem Boden noch auch jenseits der deutschen Staatsgrenzen errichten ließe, dass es notwendig Utopie bleiben muss (vgl. auch Wallmann 1968: 47).

Ist der Einzelne „zahn und mild“, so wird er von seinen latent aggressiven bundesrepublikanischen Mitbürgern als „ein Dreck“ behandelt. Dies muss etwa der „schwarze Mann“ im gleichnamigen Lied erfahren, der nicht nach der Art seines brutalen Vaters geraten ist. Während dieser zur Zeit des Nationalsozialismus als Massenmörder gesellschaftlich akzeptiert war – seine Taten wurden von den Zuschauern als unterhaltsames Spektakel verfolgt –, hat der Sohn eine Tötungshemmung: Er ist unfähig, durch „Blutrausch, Wut und Haß“ seine Mitmenschen zum Lachen zu bringen, und wird deshalb von der nach wie vor blutrünstigen Nachkriegsgesellschaft verachtet (*Der schwarze Mann*, Degenhardt [2006]: 34; zum Lied auch Maske/Maske 1977: 27).

Noch schlimmer als dem ‚schwarzen Mann‘ ergeht es der gleichzeitig aggressionsgehemmten und geistig wie physisch hilflosen Tante Th’rese. Sie

muss es angesichts ihrer Missbildungen und ihrer Verwirrung schon als ‚Gnade‘ ansehen, dass ihre Verwandten ihr in Zeiten nationalsozialistischer Euthanasie-Aktionen das Leben gelassen haben: „Man ertrug dich, ließ dich leben“ (*Tante Th’rese*, Degenhardt [2006]: 43). Diese Großzügigkeit ist freilich alles andere als selbstlos: In Gestalt Th’reses hat man eine kostenlose, abhängige Arbeitskraft, die den Verwandten während ihrer „Hochzeitsnacht“ klaglos „ihre Schüsseln“ spült, statt selbst erotische oder kulinarische Vergnügungen einzufordern (Degenhardt [2006]: 43). Da sie vermutlich gar nicht durchschaut, was ihr entgeht, ist sie ein ideales Opfer ihrer berechnenden Familie, die sie allein aus egoistischen Motiven – und nicht etwa aus „Verständnis“, wie Ulrich und Adelheid Maske suggerieren (Maske/Maske 1977: 49) – bei sich aufnimmt.

Noch perfider als bei den Hochzeitsfesten agieren die Verwandten dann, wenn sie Th’rese „stundenlang“ als Säuglingspflegerin für ihre Neugeborenen einsetzen und ihr dabei wiederholt vorgaukeln, dass es sich „diesmal“ um ihr eigenes Kind handele (Degenhardt [2006]: 43). Th’reses ganze Sehnsucht richtet sich darauf, Mutter zu werden: Die gängigste, hilflose Kreatur, die immer wieder geschlagen und eingesperrt wird, wünscht sich eine Beziehung, in der sie keine Gewalt und Unterdrückung erfahren muss. Nur wenn sie nachts an der Wiege eines Säuglings wie eine Mutter wachen und damit ein Wesen beschützen darf, das noch hilfloser ist als sie selbst, erfährt sie vorübergehend ihre Stärke.

Im Heranwachsen wenden sich die nächtlich von Th’rese bewachten und in den Schlaf gesungenen Nichten und Neffen tragischerweise alle von der Pflegemutter ab – angeblich, weil sie „große Angst“ vor ihr haben (Degenhardt [2006]: 43). Ganz aus der Luft gegriffen erscheint diese sonderbare, auf den ersten Blick geradezu paradoxe Begründung bei näherem Hinsehen nicht: Vielleicht erzeugt die abnorme Aggressionshemmung, unter der die Tante leidet, tatsächlich Angst, weil sie den ‚Gesunden‘ den Spiegel der eigenen Schlechtigkeit vorhält. Vielleicht fürchten die Verwandten auch in einem Anflug schlechten Gewissens, dass das über Jahre hin erlittene Unrecht Th’rese eines Tages zu einem unerwarteten Vergeltungsschlag treiben oder sich auf andere Weise an der Familie ‚rächen‘ könnte (allgemein zu den „Unterprivilegierten“ als „verdrängte[m] schlechte[m] Gewissen der Gesellschaft“: Werres 1977: 305).

Eine missgebildete alte Tante kann in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft gegen Zahlung eines „Pflegegeld[s]“ hinter Schloss und Riegel gebracht werden (Degenhardt [2006]: 43; vgl. auch Werres 1977: 107), so dass sie weder die Verwandten noch die Gesellschaft der ‚Gesunden‘ weiter ‚stören‘ oder ängstigen kann. Ein ganzes Kollektiv, das sich dazu entschließt, auf Aggression und Unterdrückung – und damit auch auf Konformität mit den geltenden Gesellschaftsnormen – zu verzichten, lässt sich

weniger leicht aus der Welt schaffen. Das Lied *Väterchen Franz* (Degenhardt [2006]: 53–54) erzählt von solchen Außenseitern, die am Stadtrand, „zwischen Trümmern, Schrott und Müll“ (Degenhardt [2006]: 54) reuevoll die eigene nationalsozialistische oder klerikale Vergangenheit aufarbeiten, ohne Belästigung anderer ihre gesellschaftlich nicht akzeptierten Lüste ausleben oder friedlich von künftiger Erlösung träumen. Als diese Lebensgemeinschaft regen Zulauf von Seiten der Stadtjugend erhält, die sich damit ebenfalls aus dem abendländisch-kapitalistischen Unterdrückungssystem zu verabschieden droht, entschließt sich die Gesellschaft zur „Säuberung“ des „Aussatzrevier[s]“. Durch Raupenfahrzeuge, Umzingelung und den Einsatz des Unkrautvernichtungsmittels Napalm ‚besiegt‘ man die Pazifisten, macht ihnen, wie angedeutet wird, sogar den Garaus (Degenhardt [2006]: 54). Kann die (west-)deutsche Nachkriegsgesellschaft der behinderten und psychisch kranken Th’rese gegenüber noch den Anschein erwecken, fürsorglich zu handeln, so zeigt sie, provoziert und beängstigt durch den Pazifismus der Aussteiger, unfreiwillig ihr wahres, faschistoid-martialisches Gesicht (vgl. auch Maske/Maske 1977: 54). Die gutbürgerliche Fassade, die nach Kriegsende mühsam vor dem „alte[n] deutsche[n] Unheil“ (Greiner 2011) aufgerichtet wurde, bröckelt schnell, wenn die Volksseele wegen einer Handvoll harmloser Außenseiter in Wallung gerät. Die „latente [ ] Aggression“ (Werres 1977: 306) wird manifest.

Anders als in *Väterchen Franz* scheint in *Diesmal* die friedliche Distanzierung von Militarismus und Aggression tatsächlich zu gelingen (vgl. dazu auch Maske/Maske 1977: 27). Beide Lieder unterscheiden sich allerdings auch signifikant im Blick auf ihre Ausgangssituation. Während im erstgenannten Lied die nationalsozialistische Menschenverachtung gar nicht erst aus dem Denken und Handeln der Gesellschaft verschwunden ist – die Außenseiter werden als ‚minderwertige Existenzen‘ wie Unkraut vernichtet –, erscheint der Faschismus in *Diesmal* nicht als Altlast oder auf Dauer gestellte Ideologie, sondern als potentielle zukünftige Bedrohung. Der Einzelne steht noch vor der Alternative, ihm willig in den „Steigbügel“ zu helfen – oder es zu unterlassen (Rothschild 1980: 55). Der Protagonist des Liedes entscheidet sich für die zweite Möglichkeit, indem er gelobt, sich mit seiner Familie aus der Spirale faschistischer oder zumindest faschistoider Gewalt in die friedliche bäuerliche Existenz zurückzuziehen:

Diesmal werd ich nicht mit ihnen ziehn,  
 werd nicht mal winken, nicht an meinem Hoftor stehn,  
 wenn sie die schwarzen Boote strandwärts tragen,  
 verschwitzt, im Gleichschritt, den die Trommeln schlagen.  
 Wenn man im Chor die Killerhymne singt,  
 der Priester seinen nassen Besen schwingt [...]. (Degenhardt [2006]: 37)

Voll „passiven Trotzes“ (Pätzold 1987: 37) will das Ich seine Töchter vom verführerischen Auftritt der Faschisten abschirmen, indem es ihnen – vielleicht durch schmeichlerisch-süße Worte – „Honig in die Ohren“ schmiert. Seine Söhne möchte es mit Wein und schönen Frauen von den faschistischen Werbern fernhalten. Analog dazu will es sich auch selbst von den Attributen der Gewalt („Boot“, „Kerbenbeil“, „Schild“ und „Schlächterschürze“) distanzieren und eine rein genussorientierte Existenz führen (Degenhardt [2006]: 37):

Ich will nur durch meine Ställe gehn,  
das Wetter riechen und bei meinen Leuten stehn,  
hier trinken und mit jenen was erzählen  
im frischen Heu mich öfter mal vermählen [...]. (Degenhardt [2006]: 37)

Nicht die Ungeselligkeit des Eremitenlebens oder eine mönchische Askese werden hier als Antidot gegen die Verlockungen des Faschismus gepriesen. Gegen die verlockende Aussicht auf ein künftiges Kriegsglück, das die Werber ihren Adressaten als Lohn für die Entbehrungen des Soldatenlebens versprechen, soll der Einzelne durch bereits in der Gegenwart ausgekostete Genüsse immunisiert werden. Wie bei Biermann erscheint insbesondere der Beischlaf als Gegengift zur Kriegstreiberei. Daneben sollen Rausch und Geselligkeit als Befried(ig)ungsmittel herhalten.

Auch wenn das Ich selbst fest daran glaubt, dass der Austritt aus der gewalttätigen Gesellschaft auf dem skizzierten Wege gelingen wird, gibt es mehr als einen Grund, an der Realisierbarkeit dieses schönen Planes zu zweifeln: Warum sollten die im Gleichschritt vorbeiziehenden Faschisten sich diesen Widerstand des Einzelnen bieten lassen? Warum sollten sie es, anders als die Stadtbürger in *Väterchen Franz*, hinnehmen, dass ein einzelner Bauer seinen Hof zu einer Insel der Seligen – oder besser: der Friedlichen – macht? Da die Soldaten gegenüber den Hofbewohnern in der Überzahl sind, steht es jederzeit in ihrer Macht, den Töchtern, Söhnen und Dienstleuten des Ich und auch diesem selbst in der einen oder anderen Form Gewalt anzutun. Und wer garantiert dem Ich, dass seine Hausgenossen – trotz aller angebotenen Formen der Lust – nicht doch lieber freiwillig zu den Faschisten überlaufen?

Wenn der Widerstandsentwurf des Ich schon fiktionsintern nicht realisiert wird, ja sich bei näherem Hinsehen als schwerlich realisierbar erweist, dann wird es auch für die Rezipienten des Liedes schwierig, ihn als konkrete Anweisung zur Gewaltverweigerung zu betrachten. Der Übertragung des Planes auf die fiktionsexterne Realität der Bundesrepublik steht zudem der Umstand im Wege, dass das Ich in einem gegenwartsentrückten, märchenhaft-mythischen Umfeld lebt, welches nicht mit der Lebensrealität des 20. (und 21.) Jahrhunderts übereinstimmt (vgl. auch Wallmann 1968: 46; Zimmermann 1969: 381). Im Lied marschieren die Faschisten nicht in schwarzen

oder braunen Hemden durch die Straßen, sondern tragen „schwarze[ ] Boote“ an den Strand. Als Kriegswaffen dienen nicht Granaten, Kanonen, Giftgas und (Atom-)Bomben, sondern Beile, in die zur Dokumentation von Heldentaten oder anderen Schlachtereignissen Kerben geritzt werden. Das Ich steht nicht in den Abhängigkeitsverhältnissen, welche die modernere Berufe in der Regel mit sich bringen, sondern es ist unumschränkter Herr auf einem eigenen Bauernhof. Nur so kann es sich überhaupt vornehmen, sich vor der faschistischen Bedrohung in die Lust des Landlebens zu flüchten und sich mitsamt seinem großen Hausstand dem Zugriff der rechten Bewegung zu entziehen. Den Rezipienten von *Diesmal*, die in der Regel keinen eigenen Hof haben, ihre Behausung mit wenigen Menschen teilen und im Zeitalter der ABC-Waffen leben, wäre eine Nachahmung des skizzierten friedlichen Widerstandes im Fall eines am Horizont erscheinenden Gewaltregimes und/oder einer neuen Kriegsbedrohung von vornherein kaum möglich.

In Liedern wie *Rondo pastorale* (Degenhardt [2006]: 167–168; vgl. zu diesem Text Pätzold 1987: 107–108; Reichelt 2012: 38) wird „die Unmöglichkeit einer [...] idyllischen Lebensweise“ angesichts der „wachsende[n] Militarisierung“ der Gesellschaft vollends erkennbar (Pätzold 1987: 46). Hier wird darauf hingewiesen, dass es nicht in der Natur des Menschen liegt, sich im kleinen Kreise ganz aus der Welt zurückzuziehen und hinter einer Dornröschenhecke (vgl. auch Pätzold 1987: 111) zu leben. In solcher Isolation drohen Realitätsverlust, Lethargie, physische und psychische Krankheit – und schließlich Lebensunfähigkeit.

In der Zusammenschau machen die zuletzt betrachteten Lieder Degenhardts in aller Schärfe deutlich, dass Pazifismus, in welcher Form auch immer, eine unzulängliche Reaktion auf Unterdrückung, Gewalt und Faschismus darstellt und nur allzu leicht ins individuelle oder kollektive Verderben führen kann: Einen „satten Frieden, / wo Tauben, weil sie Tauben sind, / die Habichte besiegen“ (*Die Wallfahrt zum Big Zeppelin*, Degenhardt [2006]: 114–115, hier 115; vgl. zu diesem Lied auch Pätzold 1987: 84–85; Böning 2004: 141–142), kann es, gerade in der zeitgenössischen westdeutschen (oder westlichen) Gesellschaft, allenfalls im Traum oder im Drogenrausch der ‚Blumenkinder‘ geben. Wer arglos auf Gewalt verzichtet und auf die Macht der Friedlichen vertraut, ist wehrlos gegen die Finten seiner ebenso aggressiven wie skrupellosen Gegner. Im schlimmsten Fall wird er gar mithilfe seiner eigenen „Friedenswunderwaffe“ übertölpelt (Degenhardt [2006]: 115).

Gibt es einen anderen, erfolgversprechenderen Ausweg aus den gesellschaftlichen Missständen? Vor allem in der Zeit der Studentenproteste geben Degenhardts Lieder wiederholt eine orthodox kommunistische und damit zugleich optimistische Antwort auf diese Frage (vgl. zu dieser Phase in Degenhardts Liederproduktion etwa Hahn 1978: 81–84; Grimm 2007: 21): Die in Vergangenheit und Gegenwart beobachteten Gewalt- und Unterdrückungs-

formen können durch den Klassenkampf abgeschafft werden. Wo aber (wie in der Bundesrepublik) die Mehrheit der Unterdrückten auf diesen Kampf verzichtet, werden nach Ansicht Degenhardts nicht nur die Brüder und Schwestern des schwarzen Mannes, Tante Thereses oder der Außenseitergemeinschaft am Rande der Stadt zu Opfern gesellschaftlicher Grausamkeit. In seiner Existenz ist vielmehr auch der angepasste (Klein-)Bürger bedroht, der in hündisch-gehorsamer Abhängigkeit leben muss, ohne den vom Kapitalismus allenthalben propagierten Wohlstand zu erreichen oder seine Aggressionen in obrigkeitlich angeordneten Übergriffen austoben zu können.

Eine solche Existenzform und ihre schlimmen Folgen illustriert – wiederum am Beispiel konkreter Individuen – etwa die „Moritat“ *Monopoly* (in: Degenhardt [2006]: 107–108, vgl. dazu Reinhold 1976: 154). In diesem Lied, mit dem sich Degenhardt nach eigener Auskunft auf eine reale Begebenheit in Westberlin am 26. Januar 1970 bezieht (vgl. Degenhardt [2006]: 108), endet der unerreichbare Traum von „Wagen und Weiber[n] und heiße[n] Regionen“ (Degenhardt [2006]: 107) für zwei kleine Büroangestellte damit, dass sie sich nach einer Partie des ‚kapitalistischen‘ *Monopoly*-Spieles (vgl. zum Zusammenhang von Kapitalismus und diesem Spiel ausführlich und differenziert Sarreiter 2013) gegenseitig totschiessen. Die durch Frustration bedingte Aggression (vgl. Werres 1977: 109) wird von den beiden Kollegen auf ebenso tragische wie typische Weise falsch kanalisiert: Indem sie mit tödlicher Brutalität aufeinander losgehen, affirmieren sie, noch im Verbrechen des Totschlages, das herrschende System. Die Gewalt trifft wieder nur die Schwächsten, die Verlierer und Opfer. Die Prügel bekommt das *alter ego*, statt dass die aus Degenhardts Perspektive Schuldigen, „die Krupps undsoweiter“, im „Klassenkampf“ bestraft würden (Degenhardt [2006]: 108; vgl. dazu ähnlich wie in der vorliegenden Untersuchung Pätzold 1987: 81–82).

Auch wenn Degenhardt im zuletzt betrachteten Lied unmissverständlich, schlicht und kämpferisch die Position der DKP verkündet, der er 1978 beitrifft (vgl. Reichelt 2012: 38), inszeniert der Text im tragischen Ende der zwei Kollegen gerade nicht den Erfolg, sondern das Scheitern der kommunistischen Ziele: Wenn am Grab der Erschlagenen „ein Direktor“ spricht, dann behält jene Klasse, die sie im Leben unterdrückt hat, sogar noch in Bezug auf ihren Tod das letzte Wort bzw. die Deutungshoheit.

„Lehrstücke“ einer erfolgreich im Dienst des kommunistischen Kampfes eingesetzten Aggression, die sich gegen die Gewalt der Unterdrücker tatsächlich durchsetzen kann, finden sich unter Degenhardts Liedern vergleichsweise selten (vgl. etwa die *Ballade von Joß Fritz*, Degenhardt [2006]: 145–146, in welcher der Sieg des Kommunismus sich aber entweder in einer fernen Vergangenheit oder in einer fernen Zukunft oder gar in der Zeit- und Ortlosigkeit des Märchens zu ereignen scheint).



Zumindest aus der Lebensrealität der westdeutschen Gegenwart wäre der Stoff für solche Dichtungen auch kaum zu nehmen. Aus einem Land, in dem sich nach Degenhardts Wahrnehmung die seit alters her betrogenen kleinen Leute als „Pappkameraden / der deutschen Geschichte“ immer von Neuem von den schillernden Gestalten des Faschismus und Kapitalismus betrügen lassen (*Die Kumpanen von Horsti Schmandhoff*, Degenhardt [2006]: 111), in dem die Vorkämpfer der linken Bewegung „ins Narrengatter abgedrängt“ werden (*Macht euch nichts vor*, Degenhardt [2006]: 120) und die großen Industriellen vom Schläge der Krupps auf ihren Chefesseln allen Widerstand gegen sie selbst und gegen das kapitalistische System unbeeindruckt aussitzen (vgl. etwa 40, Degenhardt [2006]: 126; *Wenn der Senator erzählt*, Degenhardt [2006]: 63), können seine Lieder nur resigniert von der andauernden Erfolglosigkeit des kommunistischen Gedankenguts berichten.

Wie aber verhält es sich mit dem anderen deutschen Staat? Findet Degenhardt in der Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik ein Exempel für den erfolgreichen Klassenkampf? Oder kann er am Beispiel der DDR zeigen, wie es unter Menschen zugeht, die sich einen Zustand jenseits der Unterdrückung bereits erobert haben?

Eine Antwort auf die erste Frage gibt ein Text, der bei oberflächlicher Betrachtung nichts mit der DDR zu tun zu haben scheint: die *Moritat von dem Revolutionär Robespierre*. Darin wird dem französischen Jakobiner des 18. Jahrhunderts vorgeworfen, dass er „die Volksrepublik“ habe „vollstrecken“ wollen (*Moritat von dem Revolutionär Robespierre*, Degenhardt [2006]: 92–93, hier 93), statt ihr Entstehen von unten, aus dem Volk heraus, zuzulassen (vgl. Degenhardt [2006]: 92). Auch in der DDR und anderen Ländern des Warschauer Paktes hat, so der implizite Vorwurf dieser Verse, keine vom Volk getragene Revolution, kein Klassenkampf stattgefunden.

Auch als Exempel einer von Unterdrückung befreiten Gesellschaft ist der ‚Arbeiter- und Bauernstaat‘ für Degenhardt nicht zu gebrauchen: Der Regierungschef der DDR agiert aus Sicht des Liedermachers als autokratische „Riesengipsfigur“ mit einem „Stalinkopf bei Fuß“, die keinen Widerspruch zulässt (*An einige Autoritäten drüben*, Degenhardt [2006]: 98) und Degenhardts „rote[m] Sangesbruder Biermann“ (*Adieu Kumpanen*, Degenhardt [2006]: 51–52, hier 52) sowie anderen kritischen Geistern ohne Weiteres ein Redeverbot erteilt (zum Verhältnis Biermanns und Degenhardts vgl. Reinhard 1977: 33).

Aufs Schärfste tadelt Degenhardt

[d]ie greisendumme Arroganz,  
die „Dunkelmänner“ schimpft,  
wer [sic!] in der großen Dunkelheit  
vom roten Morgen singt. (*An einige Autoritäten drüben*, Degenhardt [2006]: 98)

Wenn auch unter anderen Vorzeichen als in Westdeutschland gibt es auch im autoritär geführten Sozialismus der DDR noch Unterdrücker und auch dort fehlt es, wie Degenhardt wiederum an einer erdachten Szene aus dem Alltagsleben zu demonstrieren sucht, an gezielten Aktionen gegen die Mächtigen: Natascha Speckenbach, „Birnenprüferin[ ]“ im „Glühlampenwerk Halle II“ und gute Kennerin der marxistischen Literatur, muss an ihrem Arbeitsplatz zwar nicht gegen die ‚Krupps undsoweiter‘ kämpfen, dafür aber gegen die „Herrn“ (!), die vom „Büro“ aus Arbeitsnormen festsetzen, gegen die weltfremden „Psychologen / von der Schöner-Arbeiten-AG“ und gegen den „Werkerschutz“ (Natascha Speckenbach, Degenhardt [2006]: 130–131). Die Instanzen der Macht werden in ihrem letztlich ausbeuterischen Denken und Handeln äußerst realistisch beschrieben – der grandiose Sieg der unerschrockenlistigen Arbeiterin und ihrer Kampfgenossinnen am Ende des Liedes folgt dagegen unverhohlen den Mustern eines fiktionalen Erzählens im satirischen Geiste einer Eulenspiegel-Erzählung oder eines Schelmenromans. In der Realität wäre ein Kampf, wie Natascha Speckenbach und ihre Mitstreiterinnen ihn führen, kaum denkbar (und erst recht könnte er in der sozialistischen Wirklichkeit nicht mit einem Erfolg dieser Frauen enden).

In der Synopsis zeichnen die untersuchten Lieder Degenhardts folgendes – düstere – Bild eines Lebens auf deutschem Boden: Die westdeutsche Gesellschaft ist durchdrungen von einer Gewalt, der man sich mit keiner Form des Aggressionsverzichts entziehen kann. Wer in der kapitalistischen deutschen Teilrepublik pazifistisch leben will, setzt sich erst recht der Brutalität seiner Mitbürger aus. Die herrschenden Sozialstrukturen müssten gezielt angegriffen werden, aber ein Klassenkampf ist in der Bundesrepublik nicht in Sicht. In der sozialistischen DDR ist die Lage kaum besser: Auch hier gibt es nach wie vor Herren und Knechte – und damit ebenfalls aggressive Unterdrückungsstrukturen.

Hinzu kommt, dass Degenhardt der Aggression selbst noch im Dienste einer guten Sache nicht recht zu trauen scheint: Welche unabsehbaren Gefahren auch noch in solchen Formen der Aggressivität liegen, die moralisch angesichts von Unterdrückungen gerechtfertigt erscheinen, hat Degenhardt bereits in einem sehr frühen Lied, der *Tarantella* (Degenhardt [2006]: 15–16), deutlich gemacht. Wie die meisten Lieder Degenhardts so müssen wir wohl auch die *Tarantella* in Westdeutschland ansiedeln. Zwar fehlen explizite Ortsangaben, doch herrschen am Schauplatz des Liedes Gesellschaftsstrukturen, die in anderen Liedern Degenhardts explizit mit diesem deutschen Teilstaat assoziiert werden: Geprägt ist die Gesellschaft bis zum Erscheinen der Tarantel von unbedingtem Gehorsam, Spießigkeit, Ordnungsliebe, einer strengen Sexualmoral und kapitalistischen Abhängigkeitsstrukturen.

Gleich mit dem Auftreten der geheimnisvollen Spinne kommt es zu einem Gewalt-Ausbruch im doppelten Sinne: Einerseits handeln in scheinbar

wohlgeordnet-friedlichen Verhältnissen lebende Menschen unter dem Einfluss dieses Tieres unvorhersehbar aggressiv, das heißt die Gewalt bricht gewissermaßen plötzlich aus ihnen heraus. Andererseits gelingt ihnen damit vielfach zugleich ein gewaltsamer Ausbruch aus den einengenden gesellschaftlichen Regeln und Strukturen (vgl. dazu auch Maske/Maske 1977: 13) sowie aus ihrer privaten Lebenssituation:

Wer der erste war, wußte schon bald keiner mehr,  
 doch wahrscheinlich der bucklige Handelsvertreter,  
 der mitten am Tag seine Kleider zerriß,  
 als die schwarz-weiß gestreifte Tarantel ihn biß.  
 Er hüpfte und tanzte die Straße entlang,  
 wobei er mit Hüfte und Armen schwang [...].  
 Der Bucklige biß einer Hausfrau ins Knie  
 als sie an der Haustür: Ich kaufe nichts, schrie.  
 Und die Frau schlug die Zähne in ihren Mann,  
 als er neben ihr lag und zu schnarchen begann.  
 Und der Mann schlüpfte diesmal am anderen Tag  
 nicht dem Chef ins Gesäß, sondern schnappte danach.  
 Und der Chef fuhr mit gläsernem Spinnenblick  
 seiner Ehefrau, als sie schlief ins Genick.  
 Beim Leichenschmaus tanzte man die Tarantella [...]. (Degenhardt [2006]: 15)

Der „bucklige Handelsvertreter“ – ein klassischer Mitläufer und Verlierer innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft – ‚buckelt‘ nicht mehr in adretter Kleidung vor seiner Kundschaft. Mit dem Zerreißen seiner Kleider befreit er sich von seiner Berufsuniform. Er zeigt sich im nunmehr zerlumpten Gewand als jener Bettler, der er in Wahrheit bei seinen demütigenden Haustürgeschäften auch ist. Außerdem sprengt er mit dieser destruktiven Handlung die Fesseln keuscher Körperverhüllung. In erotisch-aggressiver Geste beißt er eine Kundin, vor der er eigentlich selbst respektvoll zu knien hätte, ins Knie. Seine Klientin, bisher wohl eine hochmoralische, treusorgende Haus- und Ehefrau, wird vom Biss des Fremden so erotisiert, dass sie im Bett über ihren sexuell inaktiven, schnarchenden Mann herfällt. Ihr Gatte züchtigt später seinerseits den eigenen Vorgesetzten an eben jenem Organ, in das er ihm tagtäglich hineinkriechen muss. Der Chef wiederum rächt sich an seiner Frau für ein langweiliges oder auf andere Weise quälendes Eheleben.

Bis hierher lässt sich der Einfluss der Tarantel noch überwiegend positiv bewerten: Die aggressiven Handlungen haben einen klaren Befreiungscharakter. Auch schaffen die meisten unter dem Taranteleinfluss begangenen Taten nach dem Talionsprinzip Gerechtigkeit. Lediglich beim tödlichen Biss des Vorgesetzten in das Genick seiner Gattin geht das Ausmaß der Aggression doch etwas zu weit. Auch kann diese Tat nicht mehr ohne Weiteres als Anwendung des *ius talionis* verstanden werden.

Im weiteren Liedverlauf wird der Einfluss der Tarantel immer bedrohlicher. Über zusätzliche Zwischenstufen entfaltet die „Tarantelei“ bei einem „Meisterschaftsspiel“ zwischen einer „schwarze[n] Vereinsmannschaft“ und einem „weißen Verein“ ihre entfesselnde Wirkung (Degenhardt [2006]: 16): „Ob schwarz oder weiß, wurde bald einerlei / bei der schwarz-weiß gestreiften Tarantelei.“ Schon der erste gebissene Spieler fällt – sei es in erotischer Absicht, sei es in mörderischer Raserei – einfach „über den Nebenmann her“ (Degenhardt [2006]: 16).

Wenn die Anhänger der weißen und der schwarzen Partei als „Sportsfreunde“ bezeichnet werden und von einem erzielten „Tor“ die Rede ist (Degenhardt [2006]: 16), so lässt dies zunächst an ein harmloses Fußballspiel zwischen zwei gegnerischen Parteien denken, das durch die chaotische Entfesselung der Spieler und Zuschauer sein vorzeitiges Ende findet. Der weitere Liedverlauf zeigt jedoch, dass hier mitnichten nur ein größeres Sportereignis beschrieben wird: Der Rezipient erfährt, dass Mitglieder des schwarzen und des weißen Vereins sich in ihrer „Tarantelei“ ineinander verbeißen und gemeinsam ein riesiges, „schwarz-weiß gestreiftes Tarantelinsekt“ bilden, das die Dimensionen eines „Fußballplatz[es]“ besitzt. Dieses monströse Wesen bewegt sich dann „direkt / zur Stadt hinaus“ und stürzt in einen „achttausend Klafter“ tiefen „Krater[ ]“ hinein, „der einmal beim Planspiel entstand“ (Degenhardt [2006]: 16; vgl. dazu auch Werres 1977: 108–109).

Spätestens hier wird dem Zuhörer klar, was beim „Meisterschaftsspiel“ eigentlich ‚gespielt‘ wird: nicht Fußball, sondern ein „atomares Glücksspiel“ (Werres 1977: 76), eine zerstörerische Militärpartie, die mit Atom- oder gar Wasserstoffbomben ausgetragen wird. Nur auf nukleare Waffen nämlich kann ein derartig riesiger künstlicher Krater zurückgehen. Bei der weißen und der schwarzen Mannschaft und ihren jeweiligen Anhängern handelt es sich mithin um die beiden großen Parteien des Kalten Krieges, um die Staaten der NATO und jene des Warschauer Paktes: In bewährter Schwarz-Weiß-Malerei beansprucht jede Seite für sich, die gute bzw. ‚weiße‘ Mannschaft zu bilden, und verteufelt die Gegenseite als den bösen ‚schwarzen‘ Verein.

Der Krater scheint zwar schon vor dem Ausbruch der Tarantelseuche dagewesen zu sein – man denkt hier unwillkürlich an die Atombombenkrater auf den Testgeländen in Semipalatinsk oder in der Wüste Nevadas. Aber erst nach dem Aufkommen dieser aggressiven Raserei stürzen beide Parteien miteinander in den durch nukleare Waffen geformten Abgrund. Der Sturz kann als Sinnbild für eine Orgie „suizidale[r] atomare[r] Vernichtung“ (Werres 1977: 109) interpretiert werden. Durch das Auftauchen der Tarantel mündet der Kalte Krieg, in dem beide Parteien bisher mit Aufrüstungsmaßnahmen und Atombombenexperimenten noch wie in einem „Planspiel“ taktiert haben, unversehens in einen dritten Weltkrieg und damit in den

gemeinsamen Untergang: Im nuklearen *overkill* gibt es nur noch Verlierer – und auch gut und böse sind nicht mehr zu unterscheiden: „Ob schwarz oder weiß, wurde bald einerlei / bei der schwarz-weiß gestreiften Tarantellei“ (Degenhardt [2006]: 16).

Mit dieser Apokalypse ist das Lied indessen nicht zuende: Nach „zwölf Lichtjahren“, so berichtet die letzte Strophe, findet ein Hirte im „Gras“, das inzwischen über die zerstörte Zivilisation gewachsen ist, einen „Schneidezahn“, aus dem er eine Flöte schnitzt. Beim Flötenspiel infiziert er sich mit dem Gift der Tarantel und beginnt, die Tarantella zu tanzen (Degenhardt [2006]: 16).

Bei oberflächlicher Betrachtung dieser Verse mag man von einem reichlich optimistischen Zukunftsentwurf Degenhardts sprechen: Die Menschheit hat sich durch ihr Waffenarsenal offenbar nicht selbst vernichtet, sondern – wenigstens in Teilen – das Inferno überdauert. Zudem handelt es sich bei den Nachkommen des heutigen *homo sapiens* nicht mehr um militärisch hochgerüstete Völker, sondern um eine schlichte Hirtenpopulation, die sich mit einfach-harmlosen Kulturtechniken wie dem Flötenschnitzen begnügt.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass das Lied mitnichten eine tröstliche Zukunft der Menschheit entwirft. Selbst wenn die Parteiensysteme und Missstände des 20. Jahrhunderts in einem nuklearen Inferno vernichtet werden sollten, wird im Falle menschlicher Überlebender auch die Tarantel menschlicher Aggressivität überleben und in zyklischen Abständen erneut ihre Wirkung entfalten (vgl. auch Werres 1977: 98): Sie wird immer wieder Befreiung, ab einem bestimmten Zeitpunkt dann aber auch wieder Vernichtung bringen. Dies ist die deprimierende Moral der *Tarantella*.

Alle ethisch und politisch engagierte Kritik, die dieses Lied an den privaten und kollektiven Unterdrückungsmechanismen in der kapitalistischen westdeutschen Gesellschaft und an der unreflektiert-aberwitzigen Wettrüstung der globalen Machtblöcke übt, wird durch diese düstere Sicht auf die Beschaffenheit des Menschen und der menschlichen Aggressivität überschattet.

Von der *Tarantella* aus wird verständlich, warum die unfreiwillig Kampfunfähigen wie Tante Th'rese und die bewusst pazifistischen Charaktere in Degenhardts Œuvre so liebenswert gezeichnet sind. Sie bleiben gegenüber dem Biss der Tarantel resistent, auch wenn sie für diese Entscheidung mit ihrem privaten Glück oder gar ihrem Leben bezahlen müssen. Dadurch sind sie nicht in die Zerstörungen verstrickt, die Aggression immer mit sich bringt, und haben daher auch nicht Teil an jener Schuld, mit der jeder, der Gewalt anwendet, leben muss.

Noch lange nachdem Degenhardt in den Liedern *Väterchen Franz* und *Die Wallfahrt zum Big Zeppelin* klar darauf hingewiesen hat, dass eine Gruppe sanftmütig-friedlicher Außenseiter in den herrschenden Verhältnissen

nicht weiterexistieren, geschweige denn gesellschaftsverändernd wirken kann, tut er sich schwer damit, friedlichen Lebensentwürfen in seinen Liedern jegliche Erfolgsaussicht abzuspochen.

So weiß beispielsweise das Ich des Liedes *Im Gonsbachtal* zwar durchaus, dass die liebenswerte Pazifistengruppe, die sich im titelgebenden Tal zusammengefunden hat, bei den drohenden Übergriffen der kapitalistischen „goldne[n] Horde / mit der Micky-Maus im Schild“ keine Überlebenschance haben wird (*Im Gonsbachtal*, Degenhardt [2006]: 171; vgl. zur Bedrohtheit dieser Gruppe auch Pätzold 1987: 72). Doch verfährt dieses textinterne Pendant Degenhardts ganz bewusst nach dem Prinzip eines *credo quia absurdum est*: Es möchte, wie es in bemerkenswerter Variation eines Verses aus *Die Wallfahrt zum Big Zeppelin* heißt (vgl. auch Pätzold 1987: 71), die Bewohner des Gonsbachtals wider alle Vernunft als „Tauben“ sehen, „die der Habicht nicht [!] besiegt“ und nie besiegen wird (*Im Gonsbachtal*, Degenhardt [2006]: 171; vgl. dazu Reichelt 2012: 38).

Und im nachfolgend zitierten *Winterlied*, das abschließend ausführlich untersucht werden soll, wird dem Entwurf einer gewaltfreien Alternative zum Klassenkampf mindestens noch die Ehre zuteil, besonders aufwändig als Illusion entlarvt zu werden:

Es ist ein Schnee gefallen  
und fiel noch aus der Zeit.  
Man wirft uns mit den Ballen,  
manch Weg ist uns verschneit.

Die Kälte und das Schweigen  
ringsum sind viel zu alt,  
macht Mutigen und Feigen  
das Herz, die Hände kalt.

Ich lege meine Hände  
auf deinen warmen Bauch  
und träume von dem Ende  
und von dem Anfang auch.

Ich hör die Wölfe heulen  
und mir ist nicht sehr warm.  
Komm, salbe mir die Beulen  
und nimm mich in den Arm.

Und sing die alte Weise,  
daß bald der Frühling naht  
und unterm Schnee und Eise  
schon grünt die neue Saat.

Dann wollen wir uns wälzen  
 nach einem heißen Bad  
 im Schnee, und der wird schmelzen,  
 weil er zu schmelzen hat  
 im Lied von Degenhardt. (Degenhardt [2006]: 183)

Degenhardts *Winterlied* spielt insbesondere auf die ersten drei Strophen eines spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Liedes an, das im *Liederbuch des Hartmann Schedel* (BSB Cgm 810) handschriftlich aus den 1460er Jahren überliefert ist (vgl. Schedel o. J.: Bl. 146<sup>r</sup>; genaue Textvergleiche finden sich in Pätzold 1987: 136–137). In Franz M. Böhmes *Altdeutschem Liederbuch* werden diese Strophen wie folgt wiedergegeben:

Es ist ein schne gefallen  
 und es ist doch nit zeit:  
 Man wirft mich mit dem ballen,  
 der weg ist mir verschneit.

Mein Haus hat keinen gibel,  
 es ist mir worden alt,  
 Zerbrochen sind die rigel,  
 mein stübelein ist mir kalt.

Ach lieb, laß dichs erbarmen,  
 daß ich so elend bin,  
 Und schleuß mich in dein arme:  
 so fert der winter hin. (Böhme 1877/1966: 258)

Mit den Strophen, die Degenhardt in seinem *Winterlied* abwandelt, knüpft er gezielt an vergangenes Denken und Dichten auf deutschem Boden an: Sein individuelles Leben in der westdeutschen Gegenwart beschreibt er, wenigstens teilweise, in Worten, die mehr als ein halbes Jahrtausend früher entstanden sind und ihre Antiquiertheit klar erkennen lassen. Dabei zitiert der Liedermacher aber nicht etwa ein hochartifizielles Kunstwerk aus der autorzentrierten ‚Oberschichtenkultur‘ des Humanismus. Vielmehr variiert er demonstrativ einen anonym überlieferten und in deutscher Zunge (also nicht in der Gelehrtensprache Latein) verfassten Text. Er greift mithin auf eine Dichtung zurück, die sich schwerlich als Mittel zur soziokulturellen Distinktion eignete: Die Spießbürger, die dem Protagonisten des *Schmuddelkinder*-Liedes unter anderem Händels *Largo* ‚eingeigen‘ und ihn so zum kultivierten Kunsterkenner von ihrem Schlag heranbilden wollen, könnten diesen schlichten Versen wohl kaum etwas abgewinnen.

Wer seinen psychischen Schmerz in Bildern eines rund 500 Jahre alten Liedes ausdrückt, der nimmt ihm seine Singularität und dem Publikum die

Möglichkeit, die einsame Größe eines aufs Höchste gequälten, superlativisch leidenden Individuums zu bewundern. Doch wird das Leid durch den Rückgriff auf die literarische Tradition keineswegs nur bescheiden relativiert. Indem das Ich seinen Schmerz in altüberlieferte Worte kleidet, verleiht es ihm zugleich die Aura einer Erfahrung, die über die eigene Biographie hinaus von Bedeutung ist.

Dieser Gestus harmoniert mit den vom Ich bekundeten Ursachen seines Leides: Mit der Mutige wie Feige betreffenden „Kälte“ und dem „Schweigen“ beklagt der liedinterne Stellvertreter Degenhardts keinen privaten Unbill, sondern zwei in jedem Fall überpersönliche Missstände. Es erscheint nahe liegend, darunter den scheinbar endlosen Winter einer „viel zu alt[en]“, das heißt bereits Jahrhunderte währenden sozialen „Kälte“ und Unterdrückung sowie das gleichfalls schon viel zu lange anhaltende, duldsame „Schweigen“ derjenigen zu verstehen, die von dieser Kälte betroffen sind oder ihre schlimmen Folgen bei anderen mitansehen müssen.

Stützen lässt sich diese Deutung durch einen Blick auf die zweite und die vierte Strophe des *Winterliedes*. Wie der Rezipient in der zweiten Strophe erfährt, drohen den Menschen im beschriebenen Winter nicht nur die Hände, sondern auch die Herzen kalt zu werden. Dieses Bild indiziert die für soziale Kälte typische Gleichgültigkeit, es verweist aber auch auf die Angst und innere Erstarrung, die diese Kälte nicht allein bei ihren Opfern erzeugt: Selbst noch den „Mutigen“, die eine solche ‚gesellschaftliche Eiszeit‘ nicht hinnehmen wollen, drohen auf die Dauer solche psychischen Zustände.

In der vierten Strophe ist von heulenden Wölfen die Rede. Sie rufen Degenhardts Lied *Wölfe mitten im Mai* in Erinnerung (Degenhardt [2006]: 32–33, vgl. dazu Maske/Maske 1977), in dem diese Raubtiere die brutalen Faschisten symbolisieren (einen Zusammenhang dieser beiden Lieder sieht auch Pätzold 1987: 137). Auch lassen sie an die *Fabel von den Hirten und Wölfen* denken (Degenhardt [2006]: 176, vgl. allgemein zum Lied Maske/Maske 1977: 195–196; Pätzold 1987: 111–112), in welcher die mächtigen Nutznießer des kapitalistischen Systems als Wölfe erscheinen. Wenn die Wolfsmetapher in Degenhardts Bildinventar kritisch auf die Brutalität bestimmter einflussreicher gesellschaftlicher Gruppen verweist, plausibilisiert dies die oben vertretene These, dass auch die Winterbildlichkeit gesellschaftskritisch zu deuten ist.

Im bisher verfolgten Deutungsansatz könnten die „Beulen“ des Ich, die von der Geliebten versorgt werden sollen, durch dessen Versuche erklärt werden, die Mauer des Schweigens und der Kälte mit dem eigenen Schädel zu durchstoßen. Oder man könnte das Ich als Opfer physischer oder psychischer Gewalt betrachten, wie sie gerade für sozial ‚kalte‘ Gesellschaften typisch ist. Schließlich könnte es sich auch um Frostbeulen handeln, die sich das Ich durch die herrschende soziale Eiszeit zugezogen hat.



Eine andere Lesart lässt die im Lied entworfene Schnee- und Eiseskälte und ihre schmerzhaften Wirkungen auf das Ich sogar noch bedrohlicher erscheinen als die bislang verfolgte Interpretation: Der liedinterne Winter kann – tagesaktuell – auch als menschengemachte Apokalypse gedeutet werden: Jederzeit kann der Kalte (!) Krieg in einen Atomkrieg zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika übergehen und dann in einen langen nuklearen Winter münden, in dem nicht nur die gierig heulenden ‚Wölfe‘, sondern auch friedliche Menschen nicht mehr satt werden können. Schon bei der bloßen Imagination eines solchen militärisch herbeigeführten Weltendes mag es „Mutigen und Feigen“ bitterkalt ums Herz werden.

In Degenhardts Vorlage *Es ist ein schne gefallen* gibt es ein überraschendes Remedium gegen den Winter: Er kann durch die Umarmung der Liebenden vertrieben werden. Entweder gelingt dies, weil es sich bei dieser Jahreszeit um eine Metapher für einen prekären psychischen Zustand handelt (zum metaphorischen Charakter des Winters in diesem Lied vgl. auch Leistner 1982: 33): Ein ‚Seelenwinter‘ lässt sich ohne Weiteres durch die Nähe der geliebten Frau in die Flucht schlagen. Oder ein außerhalb des Ich herrschender Winter wird mit der Berührung der Geliebten aus dem Bewusstsein des Individuums vertrieben: Im Falle der Liebeserfüllung verliert die Außenwelt – und mit ihr auch die aktuelle Jahreszeit – für das Ich jegliche Bedeutung. Es konzentriert sich nur noch auf die erotische Beziehung bzw. auf das ‚Frühlingserwachen‘ in der eigenen Seele. Nach beiden Lesarten verkündet das Ich das Nahen des Frühlings aus einem radikalen Subjektivismus heraus.

In Degenhardts *Winterlied* wird ein Ende des Winters bzw. ein Nahen des Frühlings nicht nur ein, sondern gleich zwei Mal verheißen – und zwar beide Male nicht für das Ich allein, sondern auch für dessen Umfeld.

In der fünften Strophe prophezeit eine „alte Weise“, also ein ‚Lied im Lied‘, diesen Wechsel der Jahreszeiten. Die tröstliche Volkswisheit, dass auf jeden Winter ein neuer Frühling folgt und unter dem Schnee verborgen bereits eine „neue Saat“ zum Leben erwacht, wird dabei auf den im Lied herrschenden Winter, also auf die metaphorische soziale Kälte bzw. den nuklear herbeigeführten Dauerfrost bezogen. Die Zulässigkeit eines solchen Analogieschlusses lässt sich allerdings in Frage stellen. Bezeichnenderweise will der liedinterne Stellvertreter Degenhardts diese Frühlingsverheißung gar nicht selbst verkünden: Er bittet stattdessen die Geliebte um den Vortrag der entsprechenden Verse.

In den ersten vier Versen der sechsten Strophe entwirft das Ich eine Schneeschmelze, die durch den eigenen nackten Leib und den Körper der Geliebten ausgelöst wird. Kein mit gesundem Menschenverstand begabter Hörer wird an die wortwörtliche Realisierbarkeit dieses Planes glauben: Auch wenn sich das Ich und seine Partnerin durch leidenschaftliche Gefühle, durch ein heißes Bad und möglicherweise auch noch durch ihre sexuelle Vereinigung

aufs Höchste erhitzen, könnte dieses nackte Menschenpaar allenfalls punktuell die oberste Schicht einer geschlossenen Schneedecke schmelzen lassen. Zudem müsste es sich innerhalb kürzester Zeit wieder aus dem Schnee in die Wärme einer Behausung zurückziehen, um keine Erfrierungen zu erleiden. Selbst wenn man den Schnee von Anfang an durch soziale Kälte substituiert und somit auch das entworfenen Tauwetter *a priori* nur als Metapher versteht, erscheint die Ankündigung des Ich unrealistisch: Auch gegen eine rein *gesellschaftliche* Eiszeit kann ein einzelnes Liebespaar schwerlich ankommen.

Obwohl sich die Pläne des Ich in der sechsten Strophe somit von vornherein als bloße Träumerei zu erkennen geben, macht sich der Liedermacher zusätzlich die Mühe, ihnen auch noch auf andere Weise jegliche Glaubwürdigkeit abzuspochen: In den letzten zwei Versen des *Winterliedes* wird beteuert, dass der Schnee tatsächlich schmelzen wird – aber das Tauwetter wird keineswegs durch die Liebe des Ich und seiner Partnerin, sondern durch einen Akt poetischer Willkür des Autors herbeigeführt werden. Nur weil Degenhardt als *deus ex machina* metaleptisch in die von ihm gemachte Welt eindringt und die Naturgesetze außer Kraft setzt, erweist sich die heiße Liebe dem tödlich-kalten Schnee überlegen. Allein durch seinen Eingriff haben Winter und Wölfe, Verzweiflung und Gewalt nicht das letzte Wort, kann die soziale Kälte überwunden bzw. der nukleare Winter zum Rückzug gebracht werden. Für ein „Lied von Degenhardt“ (Degenhardt [2006]: 183), so die „selbst-ironische Pointe“ (Bormann 2005ff.; vgl. ähnlich Pätzold 1987: 137), gehört es sich so.

Die abschließende Metalepse diskreditiert nicht nur – ein weiteres Mal – den Entwurf einer friedlichen Alternative zum Klassenkampf, sondern sie kann zusätzlich auch als bitterer, autoreflexiver Kommentar Degenhardts zur eigenen Liedermachertätigkeit verstanden werden (vgl. ähnlich Pätzold 1987: 137). Gerade durch seine Lieder prangert er wieder und wieder kämpferisch die soziale Kälte und die gefährlichen weltpolitischen Spaltungen an – ohne dass er ernsthaft mit irgendwelchen bedeutenden Konsequenzen seines Engagements rechnen könnte (vgl. zu diesem Problem Laufhütte 1975: passim; Wallmann 1968: 47). Seine Einflussmöglichkeiten beschränken sich auf die fiktionalen Welten, die er erschafft. Nur in seinen Liedern kann er der guten Sache tatsächlich zum Sieg verhelfen.

Außerdem ermuntert Degenhardts metaleptische Einlassung die Rezipienten seines *Winterliedes* dazu, grundsätzlich über die literarische Gemachtheit seines Liedœuvres nachzudenken. Das Publikum soll sich in seine Texte nicht wie in utopische Gegenwelten flüchten, es soll seine Worte nicht als unumstößliche Wahrheiten interpretieren und den Liedermacher nicht als Propheten künftiger Entwicklungen begreifen.

Trotz der multiplen Entzauberung des Lied-Endes darf man die Relevanz der im *Winterlied* beschriebenen Liebesbeziehung nicht unterschätzen: Auch wenn Degenhardt in den letzten Versen seines Liedes den Traum vom

anstrengungslosen Sieg der Liebe über Kälte und Gewalt verspottet, darf nicht übersehen werden, dass es für das sprechende Ich und seine Geliebte, umgeben von Schnee, Eis und Wölfen und gezeichnet von der gesellschaftlichen Gewalt, keine Alternative zum Festhalten an der Liebe gibt. Wer in diesem winterlichen Umfeld nicht erfrieren, nicht vor Angst erstarren oder mit den allgegenwärtigen Wölfen heulen will, bedarf notwendig der Liebe in all ihren Dimensionen:

Ich lege meine Hände  
auf deinen warmen Bauch  
und träume von dem Ende  
und von dem Anfang auch.

#### 4. Die Liedermacher und das deutsche Leben – Ein Fazit

Biermanns und Degenhardts Lieder über das Leben in der DDR bzw. der BRD und in der gespaltenen Welt weisen eine entscheidende Gemeinsamkeit auf: Sie können die Frage, wie die Existenz des Einzelnen gelingen kann, im Blick auf ihre Gegenwart nicht überzeugend beantworten.

Biermanns Lieder fordern angesichts der (ost-)deutschen Lebens- und Lustfeindlichkeit und der globalen Aufrüstung wiederholt den trotzigem Rückzug des Individuums in eine genussvolle fleischliche Liebe. Zugleich aber zeigen sie auf, dass dem Einzelnen eben dieser Rückzug systematisch durch die welt- und staatspolitische Lage, die latent gewalttätige Gesellschaft und das vergangene Unrecht verunmöglicht wird. Selbst noch die privateste Situation wird unvermittelt etwa von einem Düsenjäger, vom Gedanken an Hitler und Stalin oder an den drohenden dritten Weltkrieg gestört. Da sich gerade auch der Liedermacher selbst systematisch am ‚donnernden Leben‘ gehindert fühlt, bleibt ihm nur die Möglichkeit, sein literarisches *alter ego* als säkularen Schmerzensmann zu inszenieren, der seine Rezipienten zwar durch sein stellvertretendes öffentliches Leiden zu trösten vermag, sie aber, anders als der Heiland, nicht von ihren Qualen erlösen kann.

Wie viele Werke Biermanns suggerieren auch Degenhardts Lieder, dass eine gewaltfern-sinnenfreudige Lebensweise auf deutschem Boden zum Scheitern verurteilt ist. Ja mehr noch: Wer auf die in Deutschland herrschende latente Gewalt mit pazifistischem Rückzug reagiert, macht sich nach Ansicht des westfälischen Liedermachers gerade dadurch zum favorisierten Opfer der brutalen Gesellschaft. Schlimmstenfalls gefährdet er gar seine eigene Existenz. Aber nicht nur Menschen, die sich dem militärisch-aggressiven

System konsequent verweigern, sondern auch duldsame Mitläufer drohen nach Degenhardts Darstellung an der deutschen Realität zugrunde zu gehen (vgl. auch Werres 1977: 304). Als probates Heilmittel von Gewalt und Unterdrückung erscheint in seinen Liedern allein der Klassenkampf, den aber ein Einzelner nicht führen kann und den die Massen nicht führen wollen. Zudem bleibt Aggression, selbst wenn sie im Dienst einer guten Sache steht, angesichts der weltweiten Rüstungsarsenale ein gefährliches Instrument.

Der skizzierten Aporien ungeachtet hören die Liedermacher nicht auf, ihr Publikum weiter mit scharfer Kritik an den Missständen auf deutschem Boden zu konfrontieren: Solange sie „auf dieser verflucht schönen Erden“ leben, machen sie „trotz allem weiter im“ – kämpferischen – „Text“ (*Weiter im Text*, Degenhardt [2006]: 330). Selbst noch in der tiefsten Ernüchterung über die winterlich-kalte ost- bzw. westdeutsche Realität rafften sich beide auf zum trotzigem Optimismus jenes berühmten *Trotz alledem*, mit dem Ferdinand Freiligrath den Verlauf der Revolution von 1848 kommentiert hat (vgl. zu diesem Lied und seiner Wirkungsgeschichte Stekelenburg 1993: 377–407).

– trotz alledem und alledem!

Wenn wir frieren müssen, werden wir  
Wohl zittern (doch vor Kälte bloß!)  
Und aufrecht gehen, trotz alledem.

(*Trotz alledem*, 1978, Biermann 1991: 309–311, hier 311)

### Bibliographie

- Allenstein/Behn/Rosellini (2006ff.): Bernd Allenstein, Manfred Behn, Jay Rosellini: Wolf Biermann (Art.). In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur online: <http://www.munzinger.de/document/16000000051> (zuletzt eingesehen am 03.06.2013).
- Angelovski u. a. (1982): Almut Angelovski u. a.: Der sichere Standpunkt. Zur Position Wolf Biermanns. In: Die Horen – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 27, Ausg. 126, S. 45–61.
- Bartzeko (2011): Dieter Bartzeko: Gegen alle bürgerlichen Dressurakte. Nachruf auf Franz Josef Degenhardt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 14.11.2011, hier zitiert nach <http://www.faz.net/aktuell/nachruf-auf-franz-josef-degenhardt-gegen-alle-buergerlichen-dressurakte-11529165.html> (zuletzt eingesehen am 25.05.2013).

- Bernhard u. a. (1983): Hans Joachim Bernhard u. a.: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 12: Literatur der BRD. Von einem Autorenkollektiv. Leitung Hans Joachim Bernhard. Berlin: Volk und Wissen.
- Biermann (1991): Wolf Biermann: Alle Lieder. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Biermann (1996): Wolf Biermann: Der Sturz des Dädalus oder Eizes für die Eingeborenen der Fidschi-Inseln über den IM Judas Ischariot und den Kuddelmuddel in Deutschland seit dem Golfkrieg. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer und Witsch.  
 – Tiefer als unter die Haut, S. 112–127.  
 – Ich hatte viel Bekümmernis. Meditation über die Kantate Nr. 21 von Johann Sebastian Bach, aufgeführt zusammen mit dem Chor und Orchester des Schweizer Fernsehens in Zürich, S. 188–204.
- Biermann (1997): Wolf Biermann: Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen. 2. korrigierte Aufl. Köln: Kiepenheuer und Witsch.  
 – Erste Vorlesung. Politisch Lied, privates Lied, S. 7–37.  
 – Zweite Vorlesung. Lyrik: Schattenbild in der Höhle des Gemüts, S. 39–71.  
 – Dritte Vorlesung. Zu weit gehn, klar! – Aber wie weit zu weit?, S. 73–105.  
 – Sechste Vorlesung. Musik ist eine Hure, die mit jedem Text geht, S. 181–217.
- Biermann (2006): Wolf Biermann: Heimat. Neue Gedichte. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Biermann/Kugelmann (2007): Wolf Biermann, Yves Kugelmann: „Ich bin kein Baum, ich bin ein Wolf.“ Gespräch über Heimat und Entwurzelung. Der deutsche Liedermacher und Dichter Wolf Biermann über Heimat, Berlin und Erinnerung. In: aufbau, Das jüdische Monatsmagazin 72, H. 11, S. 26–29.
- Böhme (1877/1966): Franz M[agnus] Böhme: Altdeutsches Liederbuch. Volklieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Hildesheim: Olms; Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1966 (Reprographischer Nachdruck der Ausg. Leipzig 1877).
- Böning (2004): Holger Böning: Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR. Bremen: Edition Lumière (Presse und Geschichte, Neue Beiträge 12).
- Bormann (2005ff.): Alexander von Bormann: Franz Josef Degenhardt (Art.). In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur online: <http://www.munzinger.de/document/16000000096> (zuletzt eingesehen am 03.06.2013).

- Bormann (2006): Alexander von Bormann: Literatur im Kalten Krieg und Annäherungen. Die Sechziger Jahre. III. Über die Lyrik zu den Zwecktexten. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Beck (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 12), S. 435–451.
- Bullivant (2003): Keith Bullivant: Zu Wolf Biermanns „Von mir und meiner Dicken in den Fichten“. In: Hiltrud Gnüg (Hg.): Liebesgedichte der Gegenwart. Stuttgart: Reclam (Interpretationen; Reclams Universal-Bibliothek 17520), S. 29–33.
- C. M. (1961): C. M.: Zwei Düsenjäger hatten sich „verfranzt“. Der Stein des Anstoßes wurde in der „DDR“ nicht bemerkt. In: Die ZEIT vom 22.09.1961, hier zitiert nach <http://www.zeit.de/1961/39/zwei-duesenjaeger-hatten-sich-verfranzt/> (zuletzt eingesehen am 18.05.2013).
- Celan (2003): Paul Celan: Todesfuge. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 1. Abteilung: Lyrik und Prosa. Begründet v. Beda Allemann, besorgt v. der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Rolf Bücher, Axel Gellhaus. Bd. 2/3, Teil 1: Der Sand aus den Urnen/Mohn und Gedächtnis. Text. Hg. v. Andreas Lohr und Holger Gehle. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 65–66.
- Degenhardt ([2006]): Franz Josef Degenhardt: Die Lieder. Berlin: Eulenspiegel-Verlag.
- Dittmar (2010): Claudia Dittmar: Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen. Bielefeld: Transcript (Histoire 15).
- Greiner (2011): Ulrich Greiner: Je leiser er sang, desto böser. In: Die ZEIT vom 15.11.2011, hier zitiert nach <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-11/degenhardt-nachruf> (zuletzt eingesehen am 25.10.2013).
- Grimm (2007): Gunter E. Grimm: Die Wandlungen des Liedermachers Franz Josef Degenhardt. In: Martin Butler, Frank Erik Pointner (Hg.): „Da habt Ihr es, das Argument der Straße.“ Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 17–29.
- Hahn (1978): Ulla Hahn: Literatur in der Aktion. Zur Entwicklung operativer Literaturformen in der Bundesrepublik. Wiesbaden: Athenaion (Athenaion Literaturwissenschaft 9).
- Haupt (1982): Jürgen Haupt: „Ich bin kein deutsches Lyrikschaf.“ Sozialistische Naturlyrik bei Wolf Biermann. In: Die Horen – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 27, Ausg. 126, S. 25–42.
- Hölderlin (1994): Friedrich Hölderlin: Der Tod des Empedokles. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. v. Jochen Schmidt. Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen. Hg. v. Jochen

- Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker 108), S. 277–451.
- Jakob (2012): Volker Jakob: „Von damals und von dieser Zeit“. Zum Tod von Franz Josef Degenhardt. Ein Nachruf. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 12, S. 437–441.
- Jehle (2008): Frank Jehle: *The Passion of Christ* (Radiopredigt am Karfreitag 2005). In: Ders.: *Bei offenen Kirchenfenstern. Predigten im Radio und an der Universität*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, S. 66–69.
- Klein (2004): Christian Klein: *Guerre et paix dans les chansons de Wolf Biermann de 1960 à 1972*. In: François Genton (Hg.): *La Guerre en chansons*. Grenoble (zugleich *Chroniques allemandes* 10 (2003–2004)), S. 179–190.
- Kloth (2007): Hans Michael Kloth: *50 Jahre Sputnik-Schock: Roter Mond über Amerika*. In: *Spiegel Online* vom 27.09.2007, <http://www.spiegel.de/panorama/zeitgeschichte/50-jahre-sputnik-schock-roter-mond-ueber-am-erika-a-507987.html> (zuletzt eingesehen am 12.10.2013).
- Król (1998): Wojciech Król: „Halb Judenbalg und halb ein Goj“. Die Identitätssuche im Leben und Werk Wolf Biermanns. In: Maria Katarzyna Lasatowicz, Jürgen Joachimsthaler (Hg.): *Nationale Identität aus germanistischer Perspektive*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, S. 281–290.
- Kühn (1980): Georg-Friedrich Kühn: *Kutsche und Kutscher. Die Musik des Wolf Biermann*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wolf Biermann*. 2., veränderte Aufl. München: Edition Text + Kritik, S. 106–131.
- Laufhütte (1975): Hartmut Laufhütte: *Franz Josef Degenhardt: Der Bauchladenmann. Die Ballade vom Dilemma des gesellschaftskritischen Dichters*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 94, S. 582–600.
- Leistner (1982): Bernd Leistner: *Zeugnis des Leidens*. In: Christian Löser (Hg.): *Lesarten. Texte zu Gedichten*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, S. 31–36.
- Lermen (1987): Birgit Lermen, Matthias Loewen: *Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen*. Paderborn u. a.: Schöningh (UTB für Wissenschaft; Uni-Taschenbücher 1470).
- Liebs (1986): Elke Liebs: *Kindheit und Tod. Der Rattenfänger-Mythos als Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Kindheit*. München: Fink (*Literatur in der Gesellschaft*, N. F. 8).
- Mann (2002): Thomas Mann: *Werke, Briefe, Tagebücher*. Bd. 5/1: *Der Zauberberg*. Roman. Hg. und textkritisch durchgesehen v. Michael Neumann. Frankfurt/M.: Fischer.
- Maske/Maske (1977): Adelheid Maske, Ulrich Maske: *Das werden wir schon ändern. Franz Josef Degenhardt und seine Lieder. Mit Liedbeispielen, Fotos und einem Interview*. Dortmund: Weltkreis-Verlag.

- Meier-Lenz (1981): Dieter P. Meier-Lenz (Hg.): Wolf Biermann und die Tradition. Von der Bibel bis Ernst Bloch. Mit Materialien. Stuttgart: Klett (Editionen für den Literaturunterricht; Klettbuch 35121).
- Meier-Lenz (1985): Dieter P. Meier-Lenz: Heinrich Heine – Wolf Biermann. Deutschland. ZWEI Wintermärchen – ein Werkvergleich. 3., erweiterte Aufl. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 246).
- Ort (2001): Claus-Michael Ort: Erinnern des ‚UnsaGBaren‘. Zur poetischen Topik des Holocaust von Celan zu Eisenman. In: Hans Krah (Hg.): All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien. Kiel: Ludwig (Literatur- und medienwissenschaftliche Studien 2), S. 31–63.
- Pätzold (1987): Ulrike Pätzold: Die Lieder Franz Josef Degenhardts von 1963 bis 1983. Untersuchung zu Themen, Stoffen und sprachlichen und musikalischen Gestaltungsmitteln. Diss. phil. masch. Universität Rostock.
- Pinkert (1999): Ernst Ullrich Pinkert: Die „deutsche Misere“ und „das Himmelreich auf Erden“. Anmerkungen zu Wolf Biermanns Auseinandersetzung mit Heinrich Heine. In: Chroniques allemandes 7, S. 125–138.
- Reichelt (2012): Matthias Reichelt: „Da müssen wir durch“. Eine Hommage an den Dichter, Sänger und Kommunisten Franz Josef Degenhardt (1931–2011). In: Gegner 30, S. 37–39.
- Reinhard (1977): Andreas M. Reinhard: Erläuterungen zu Wolf Biermann: Loblieder und Haßgesänge. Hollfeld/Obfr.: Bange (Königs Erläuterungen und Materialien 260/261).
- Reinhold (1976): Ursula Reinhold: Einige neue Aspekte im operativen Gedicht der BRD. In: Silvia Schlenstedt, Heinrich Olschowsky, Bernd Jentzsch (Hg.): Welt im sozialistischen Gedicht. Poeten, Methoden und internationale Tendenzen im Gespräch. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, S. 150–166.
- Röhring (1975): Klaus Röhring: Zündschnüre, Brandstellen und Träume aus rotem Mohn. Ästhetik und Politik am Beispiel Franz Josef Degenhardt. In: Evangelische Akademie Hofgeismar (Hg.): Protokoll Nr. 106/1975: „Fest der Freunde“ am 20./21. September 1975. Hofgeismar: Evangelische Akademie Hofgeismar, S. 1–31.
- Rogg (2008): Matthias Rogg: Armee des Volkes? Militär und Gesellschaft in der DDR. Berlin: Links (Militärgeschichte der DDR 15).
- Rosellini (1996): Jay Julian Rosellini: Einst Villon, nun Voltaire? Der prä- und postwendale Prosaist und Redner Wolf Biermann. In: literatur für leser [19], S. 186–205.
- Rothschild (1980): Thomas Rothschild: Liedermacher. 23 Porträts. Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag (Fischer Taschenbuch 680).  
– Franz Josef Degenhardt, S. 54–63.  
– Wolf Biermann, S. 26–35.



- Ruddies (1998): Hartmut Ruddies: Wolf Biermann: „Nach Auschwitz“ – Versuch einer Interpretation. In: Heike Krötke (Hg.): „Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer...“. Theologen interpretieren Gedichte. Wolf Krötke zum 60. Geburtstag am 5. Oktober 1996. Stuttgart: Calwer Verlag, S. 199–209.
- Sailer-Wlasits (2003): Paul Sailer-Wlasits: Die Rückseite der Sprache. Philosophie der Metapher. Wien, Klosterneuburg: Edition Va Bene (Eine Analyse).
- Sarreiter (2013): Benedikt Sarreiter: Das Antispiel. In: Süddeutsche Zeitung Magazin 15/2013, hier zitiert nach <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/39801> (zuletzt eingesehen am 24.07.2013).
- Schedel (o. J.): Hartmann Schedel: Liederbuch des Hartmann Schedel. o. O. o. J. [Leipzig und Nürnberg, vor 1461 bis nach 1467] – BSB Cgm 810: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079055-5 (zuletzt eingesehen am 27.10.2013).
- Schlutz (1972): Erhard Schlutz: Franz Josef Degenhardt und die Studentenbewegung. Ein literatursoziologischer Versuch. In: Der Deutschunterricht 24, S. 28–43.
- Schneider (2004): Jost Schneider: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland. Berlin, New York: De Gruyter.
- Schröer (1993): Henning Schröer: Kirchliche Feste im Spiegel der zeitgenössischen Literatur. In: Peter Cornehl, Martin Dutzmann, Andreas Strauch (Hg.): In der Schar derer, die da feiern. Feste als Gegenstand praktisch-theologischer Reflexion. Friedrich Wintzer zum 60. Geburtstag. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 41–55.
- Schwendter (1976): Rolf Schwendter: Biermann, der Außenseiter. In: Thomas Rothschild (Hg.): Wolf Biermann. Liedermacher und Sozialist. Reinbek/Hamburg: Rowohlt (rororo 4017), S. 47–66.
- Solty (2006): Ingar Solty: Der Chronist der Schmuttelkinder. Zum 75. Geburtstag von Franz Josef Degenhardt. In: Das Argument 48, S. 242–245.
- Sorge (1998): Veit Sorge: Literarische Länderbilder in Liedern Wolf Biermanns und Wladimir Wyssozkis. Ein imagologischer Vergleich an Liedtexten der Autor-Interpreten aus den Jahren 1960 bis 1980. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang (Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung 2).
- Stekelenburg (1993): Dick van Stekelenburg: „Trotz alledem!“ – Die Revolution zersungen. Von der Epigonalität politischer Aktualität. In: Elrud Ibsch, Ferdinand van Ingen (Hg.): Literatur und politische Aktualität. Amsterdam, Atlanta (Georgia) (zugleich Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 36 (1993)), S. 377–407.
- Stüssel (2009): Kerstin Stüssel: Wolf Biermanns Autorschaft im medialen und politisch-räumlichen Wandel. In: Walter Schmitz, Jörg Bernig (Hg.): Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik. Dresden: Thelem, S. 260–281.

- Szendi (2011): Zoltán Szendi: Konfrontationen und Entlarvungsstrategien in der politischen Lyrik Wolf Biermanns. In: Sabine Fischer-Kania, Daniel Schäf (Hg.): Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Christa Wolf zum 80. Geburtstag. München: Iudicium, S. 112–120.
- Thompson (2007): Peter Thompson: Wolf Biermann: Die Heimat ist weit. In: David Robb (Hg.): Protest song in East and West Germany since the 1960s. Rochester (New York): Camden House, S. 199–225 (Studies in German literature, linguistics, and culture).
- Volckmann (1976): Silvia Volckmann: Die ästhetische Form als politische Aussage. In: Thomas Rothschild (Hg.): Wolf Biermann. Liedermacher und Sozialist. Reinbek/Hamburg: Rowohlt (rororo 4017), S. 86–101.
- Volckmann (1982): Silvia Volckmann: Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartlyrik: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Königstein/Taunus: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 56).
- Wallmann (1968): Jürgen P. Wallmann: Franz Josef Degenhardt. In: Ders.: Argumente. Informationen und Meinungen zur deutschen Literatur der Gegenwart. Aufsätze und Kritiken. Mühlacker: Stieglitz Verlag E. Händle, S. 43–48.
- Wapnewski (1980): Peter Wapnewski: Wolf Biermann ein deutscher Liedermacher. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Wolf Biermann. 2., veränderte Aufl. München: Edition Text + Kritik, S. 67–105.
- Wenzke/Zündorf (2008): Rüdiger Wenzke, Irmgard Zündorf: „Ein Eiserner Vorhang ist niedergegangen.“ Militärgeschichte im Kalten Krieg 1945–1968/1970. In: Karl-Volker Neugebauer (Hg.): Grundkurs deutsche Militärgeschichte. Bd. 3: Die Zeit nach 1945. Armeen im Wandel. München: Oldenbourg, S. 1–149.
- Werres (1977): Peter Werres: Die Liedermacher Biermann und Degenhardt. Eine Zwischenbilanz. Diss. phil. masch. George Washington University. Ann Arbor (Michigan): Xerox University Microfilms International.
- Wittkowski (1991): Joachim Wittkowski: Lyrik in der Presse. Eine Untersuchung der Kritik an Wolf Biermann, Erich Fried und Ulla Hahn. Würzburg: Königshausen und Neumann (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 67).
- Zimmermann (1969): Hans Dieter Zimmermann: Sonntagslyrik. In: Neue Rundschau [80], S. 379–385.



## Heinrich Heine-Rezeption in Polen\*

Grażyna Kwiecińska

Heinrich Heines Begegnung mit Polen, oder besser gesagt mit den Polen geht auf das Jahr 1821 zurück, auf die Zeit, als er in Berlin das Jurastudium aufnahm. Viele Polen aus Posen und Umgebung hatten dort in der Hoffnung studiert, in der Zukunft die Laufbahn eines preußischen Beamten einschlagen zu können. Viele von ihnen verkehrten in literarischen Salons (Varnhagen, Herzogin Cumberland), in den Cafés und Weinkellern; auch die Burschenschaften (Polonia und Arminia) pflegten enge Beziehungen untereinander (Wawrykowa 1974: 19f.).

Im August des Jahres 1822 folgte Heine der Einladung von Eugen von Breza und besuchte ihn auf dem Gut von dessen Vater in der Nähe von Gnesen. Der Freund hatte Berlin fluchtartig im März 1822 verlassen müssen, sei es aus politischen, sei es aus privaten Gründen – eine Liebesaffäre mit der Herzogin von Cumberland wurde vermutet. Zwei Monate hielt sich Heine bei seinem Freund auf, fuhr nach Posen zu Theateraufführungen und besuchte die Kathedrale in Gnesen mit dem Grab des Heiligen Adalbert. Seine Aufzeichnungen *Über Polen* erschienen im Januar 1823 in der Zeitschrift *Der Gesellschafter* in den Nummern 10 bis 17. Als sie erschienen, ist Heine gerade 25 Jahre alt geworden, und dies ist wohl zu bedenken, wenn man den Text vor Augen hat. Die Polenreminiszenzen kehren noch einmal in den zehn Jahre später veröffentlichten *Memoiren des Herrn Schwabelewopski* wieder, in denen Heine mehrere autobiographische Erfahrungen – neben der Polenreise greift er auf seine Hollandreise 1827, die Kindheit in Düsseldorf und die Jugendzeit in Hamburg zurück – und Fiktives miteinander verarbeitet. In den als Schelmenroman geplanten *Memoiren* taucht nun eine satirische Darstellung einer etwas ärmlichen Adelsfamilie auf, deren Sohn, ein Tölpel, zum Studium der Theologie nach Leyden aufbricht. Oberflächliche Religiosität, gekoppelt mit starkem erotischem Verlangen, prägen seinen Charakter. Dies gestaltet Heine satirisch auf den ersten Seiten der *Memoiren* in

\* Es handelt sich bei den Ausführungen dieses Beitrags im Kern um eine aktualisierte Neufassung folgender Publikation der Autorin: Hundert Jahre Heine-Rezeption in Polen. In: Dir zur Feier. Eine Freundesgabe für Karol Sauerland. Hg. v. Grażyna Kwiecińska. Warschau: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego 2007, S. 157–168.

der kurzen Episode vor dem Grabmal des Heiligen Adalberts – der Protagonist glaubt, die Seufzer einer betenden Frau gelten ihm und nicht dem Heiligen.

Heines Ausführungen über die Polinnen gehören wohl zu den meist zitierten Stellen des Reiseberichts: „Jetzt aber knien Sie nieder, oder wenigstens ziehen Sie den Hut ab – ich spreche über die Polinnen.“ (Heine 1973: 66)

Wie ernst er es mit seinem Lobgesang auf die Polinnen meint, sei dahingestellt. Heine baut hier Stereotype auf: Es ist das Stereotyp der schönen Polin:

Diese ist spielerisch, nimmt sich die Freiheiten, die sie haben will; sie legt deshalb keinen Wert darauf, einen Charakter zu haben, was Heine allerdings nicht so sagt. Er drückt es umgekehrt aus: einen Charakter haben, bedeutet, auf seine Willensfreiheit zu verzichten, Knecht verjährter Gedanken, ein gestriger zu sein, Frauen, d. h. Polinnen legen auf so etwas keinen Wert. Sie schätzen wie Heine die Freiheit, möchte man meinen, aber da gibt es zugleich sein Bekenntnis, dass er fürs Leben eine Deutsche vorziehe (Sauerland 2009: 121).

Seinen Ausführungen über die Polinnen folgen Reflexionen über Polens politischen Zustand. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es zu dieser Zeit keinen souveränen Staat, der Polen heißen würde, gab, was Heine mit Sicherheit wusste. Sonst scheint er nicht viel von polnischer Geschichte gewusst zu haben, was aus seiner Einschätzung der katholischen Kirche in Polen abzulesen ist, wenn er meint, in Krakau hätte der Reichstag (gemeint hat er wohl den Sejm) einen Luther nie so wie in Augsburg zu Wort kommen lassen.

Ambivalente Gefühle weckt bei Heine der unerhörte Nationalstolz der Polen, da er sich aus den Niederlagen speist, entsprossen „aus historischen Erinnerungen und aus dem Unglück“:

Die Vaterlandsliebe ist bei den Polen das große Gefühl, worin alle anderen Gefühle, wie ein Strom in das Weltmeer zusammen fließen; und dennoch trägt dieses Vaterland kein sonderlich reizendes Äußere [...]. Wie ein Sterbender, der sich in krampfhafter Angst gegen den Tod sträubt, so empört und sträubt sich ihr Gemüth gegen die Idee der Vernichtung ihrer Nationalität. Dieses Todeszucken des polnischen Volkskörpers ist ein entsetzlicher Anblick! Aber alle Völker Europas und der ganzen Erde werden diesen Todeskampf überstehen müssen, damit aus dem Tode das Leben, aus der heidnischen Nationalität, die christliche Fraternität hervorgehe [...]. (Heine 1973: 64f.)

So wie seine Ausführungen über die polnischen Frauen in einem umfassenderen Begriff der Freiheit mündeten, so gehen diese über die Vaterlandsliebe, weit über den Kasus der Polen hinaus, münden nämlich in der Kritik des modernen Nationalbegriffs und in einem Appell zu seiner Überwindung.

Heine begegnete in Polen einer Welt, die er kaum mit seinem westlich geprägten Denken erfassen kann, der gegenüber er auch wenig Verständnis zeigte, was besonders deutlich in seiner Analyse der gesellschaftlichen und

sozialen Verhältnisse zum Ausdruck kommt. Ganz zu schweigen von seiner Einschätzung der polnischen Juden, deren Abkapselung von der Außenwelt er kritisiert. Sie seien auf diese Weise „mit der europäischen Cultur nicht fortgeschritten und ihre Geisteswelt versumpfe zu einem unerquicklichen Aberglauben, den eine spitzfindige Scholastik in tausenderley wunderliche Formen hinein quetscht“ (Heine 1973: 61).

Bis zum Novemberaufstand 1830 äußerte sich Heine nicht mehr zu Polen. Von der Niederlage erfuhr er bereits in Paris und seine wenigen Reflexionen fügte er in seinen Frankreichbericht über die Ausstellung zeitgenössischer Kunst im Louvre ein. Er schrieb, er habe sich nicht auf die Bilder konzentrieren können, denn von draußen drängte der Lärm des Volkes „Warschau ist gefallen! Unsere Avantgarde ist gefallen! Nieder mit den Ministern! Krieg den Russen! Tod den Preußen!“ ein (Heine 1984: 44).

Obwohl Heine die Niederlage bei Warschau erschüttert hat, ist er nicht gewillt, die Haltung der deutschen Liberalen, der Polenschwärmer, zu teilen. Für nationale Freiheitskämpfe hat er nicht viel übrig, auch nicht wenn es um die Souveränität eines einst bedeutenden Staates geht.

Erst nach zehn Jahren hat Heine zu dem Novemberaufstand Stellung genommen, nicht in einem separaten Aufsatz sondern in dem 1840 veröffentlichten Buch *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. Nach seiner Ansicht war der Aufstand schlecht vorbereitet worden und Polen sei sozusagen durch eigene Schuld, durch Verwirrung und Unzuverlässigkeit, zu Grunde gegangen. In der *Denkschrift* spottet er über die Begeisterung der Deutschen für die geschlagenen Revolutionäre:

Die deutschen Mütter schlugen angstvoll die Hände über den Kopf, als Sie hörten, dass der Kaiser Nikolas, der Menschenfresser, alle Morgen drey kleine Polenkinder verspeise, ganz roh, mit Essig und Öehl. Aber am tiefsten erschüttert waren unsere Jungfrauen, wenn sie im Mondschein an der Heldenbrust der polnischen Märtyrer lagen, und mit ihnen jammerten und weinten über den Fall von Warschau und den Sieg der russischen Barbaren ... [...] und nichts gleicht der holden Schwärmerey, womit deutsche Mädchen und Frauen ihre Bräutigame und Gatten beschworen, so schnell wie möglich eine Revolution zu machen ... zum Besten der Polen. (Heine 1978: 74)

Jede Revolution stellt nach Heines Meinung ein Unglück dar, aber ein noch größeres Unglück sei eine „verunglückte Revoluzion“. Für die Deutschen habe jedoch die polnische Revolution den Vorteil gehabt, dass sie den Russen-hass ins deutsche Gemüt übertragen hat: „Deutschland wird einst mit diesem Riesen den Kampf bestehen müssen, und für diesen Fall ist es gut, daß wir die Russen schon früh hassen lernen, dass dieser Hass in uns gesteigert wurde, dass auch alle anderen Völker daran Teil nehmen“ (Heine 1978: 75). Er macht sie zur Avantgarde des Kampfes zwischen Deutschland und den westlichen

Völkern auf der einen Seite und Russland, dem Despoten, auf der anderen. Und dennoch nennt er diese Avantgarde „ritterliche Dummköpfe“, denn „sie genießen alsdann die bitteren Früchte jenes Hasses, den sie selber gesät. Ist es der Wille des Schicksals, oder ist es glorreiche Beschränktheit, was die Polen immer dazu verdamme, sich selber die schlimmste Falle und endlich die Todesgrube zu graben“ (Heine 1978: 75). Die Polen lehren die deutschen und andere Völker den Hass, an dem sie leider selbst zugrunde gehen werden. Seine Ausführungen beendet er mit den beschwichtigenden Worten:

Nein, Polen ist noch nicht verloren ... . Mit seiner politischen Existenz ist sein wirkliches Leben noch nicht abgeschlossen. Wie einst Israel nach dem Fall Jerusalems, so vielleicht nach dem Fall Warschaws erhebt Polen sich zu den höchsten Bestimmungen. Es sind diesem Volke vielleicht noch Taten vorbehalten, die der Genius der Menschheit höher schätzt, als die gewonnenen Schlachten und das ritterthümliche Schwertergeklirr, nebst Pferdegetrappel seiner nationalen Vergangenheit! (Heine 1978: 76f.)

Heine hatte inzwischen auch das Treiben der polnischen Emigranten in Paris beobachten können, dem er mit Misstrauen und Spott begegnete. Den Höhepunkt fand sein Spott in dem in den 50er Jahren verfassten Gedicht *Zwei Ritter* aus dem *Romanzero*, das mit den Worten beginnt: „Crapülinski und Waschlapski, Polen aus der Polackey, Fochten für die Freiheit, gegen Moskoviter-Tyranney“ (Heine 1992: 98).

Heines Einstellung zum polnischen Patriotismus wird in der Forschung mit der These erklärt, dass es Heine im Grunde nicht um Polen, sondern um Deutschland ginge, oder damit, dass Heine zu den wenigen gehöre, die Sinn für Realpolitik hätten (vgl. Sauerland 2009: 133). Es wird ihm auch eine realistische Einschätzung der polnischen Emigration beglaubigt, die in den Augen des Außenstehenden hoffnungslos zersplittert war, als wäre dies nicht das Schicksal einer jeden Emigration. Heines Streit mit Börne ist der beste Beweis dafür.

Über die Widersprüche und Inkonsequenzen in Heines Werk hatte in dem *Heine-Jahrbuch 1998* bereits Jost Schneider in dem Artikel *Widersprüche und Inkonsequenzen in der Heine-Forschung. Methodologische Überlegungen am Beispiel von „Ueber Polen“ und „Zwey Ritter“* geschrieben. Er weist darauf hin, dass der sich als kosmopolitisch gebende Heine im Spiel mit den Stereotypen zu weit gegangen ist. Dabei sei noch darauf hingewiesen, dass Heine in Paris weder Kontakte zu polnischen Emigranten noch Exilanten hatte, ausgenommen Chopin.

Nun wäre da zu fragen, wie gestaltet sich die Rezeption der Werke Heines in einem Lande, gegen das er so ambivalente Emotionen zeigte?

Wie es heute in Polen um Heinrich Heine bestellt ist, versucht Bartek Dobroch in seinem provokativ betitelten Aufsatz *Das Morden von Heinrich*

*Heine* (Utrupianie Heinricha Heinego), welcher in der Kulturbeilage des *Tygodnik Powszechny* vom 2. November 2003) erschien, in fünf Thesen zusammenzufassen:

1. Die Werke von Heine wurden in Polen nur selten verlegt;
2. Die bisherigen Übersetzungen haben, nur mit wenigen Ausnahmen, dem Ruf des Autors in Polen mehr geschadet, als sein Werk verbreitet. Demzufolge kann man sich auch kein richtiges Bild von dem Dichter machen;
3. Es fehle an einer niveauvollen Auseinandersetzung der polnischen Literaturwissenschaft mit Heines Werk;
4. Heinrich Heine sei gänzlich aus den Schulprogrammen gestrichen;
5. Schließlich sei zurzeit nichts von Heine in den Buchhandlungen erhältlich.

Zu These 1 ist zunächst nur kurz zu sagen, dass kaum ein anderer deutschsprachiger Autor des 19. Jahrhunderts so oft in Polen verlegt und übersetzt wurde wie Heine. Insgesamt etwa 200 Dichter, Philologen, Publizisten und Übersetzer haben den Versuch unternommen, Heines Dichtung und Prosa ins Polnische zu übertragen.

Am schnellsten lassen sich These 4 und 5 überprüfen. Es ist zurzeit keine komplette Ausgabe der Werke Heines erhältlich. Eine mehrbändige Werkausgabe ist in der nun über 150 Jahre währenden Heine-Rezeption in Polen nur zwei Mal erschienen. In den Jahren 1890/92 erschien eine dreibändige Ausgabe und 1956 eine Auswahl in zwei Bänden, von der hier noch die Rede sein wird. Heute gibt es in den Buchhandlungen lediglich eine kleine Auswahl von Gedichten, die von Antoni Skibiński zusammengestellt und übersetzt worden sind (2002). Die von Ludwik Krasucki unter dem Titel *Heinrich Heine. Romantyk nad Renu, 112 utworów poetyckich* (Heinrich Heine. Ein Romantiker vom Rhein. 112 lyrische Texte) ist nie von den öffentlichen Buchhandlungen vertrieben worden. Wie Dobroch erhebt auch Krasucki die Klage über den in Vergessenheit geratenen Dichter. Im Grunde sind jedoch diese Klagelieder wenig berechtigt. Neben zahlreichen kleinen Neuübersetzungen, wie z. B. der 1997 von Antoni Skibiński herausgegebenen Übersetzung von *Deutschland – Ein Wintermärchen*, ist nun endlich zum ersten Mal Heines philosophisches Werk *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (Kraków: Nomos 1997) ins Polnische übertragen und von dem Übersetzer Tadeusz Zatorski mit einem umfassenden Nachwort versehen worden. Dieses Werk sollte schon in die dreibändige Ausgabe von 1890 aufgenommen werden, aber die Übersetzerin Maria Konopnicka (1842–1910) hatte den Verlagsplan eigenwillig geändert. Es mussten über 100 Jahre vergehen, bis der aus einer Dichterlaune von Konopnicka



fallengelassene Text schließlich dem polnischen Leser zur Lektüre dargeboten wurde. Damit wurde aber eine wichtige Lücke geschlossen und Heinrich Heine den polnischen Lesern als Philosoph, also von einer neuen Seite präsentiert. In den Jahren 1992–2003 erschienen insgesamt mehr Übersetzungen von Heines Werken als in den 70er und 80er Jahren zusammen. Neben den hier genannten erschienen drei weitere Übersetzungen von Antoni Ski-biński und eine von Tomasz Polanowski. In allen Fällen handelt es sich um Gedichte.

Die Diskussion um die Qualität der Übersetzungen und ganz besonders der Übertragungen seiner Lyrik wird nie ein Ende nehmen, denn jede Generation wird sich herausgefordert fühlen, den Vorgängern zu zeigen, wie man es besser macht. Keine Generation wird wohl das Ideal erreichen, was an der Sprache seiner Dichtung liegt. Die Vieldeutigkeit der Sprache, welche von Heine so perfekt genutzt wurde, wird einer ebenso perfekten Übertragung in fremde Sprachen immer im Wege stehen.

Der These, Heine sei aus dem Schulunterricht gänzlich verschwunden, kann kaum widersprochen werden. Tatsächlich finden sich in dem Lehrbuch für Literaturgeschichte der Maturaklassen nur zwei Seiten über Heine, und dies im Kapitel Romantik (vgl. Makowski 1995: 75–77). Heine wird wie in der Epoche des sozialistischen Staates gelehrt. Hervorgehoben wird sein Engagement für den polnischen Befreiungskampf und gegen soziale Unterdrückung. Als einziges Beispiel wird sein Gedicht *Die schlesischen Weber* zitiert. Aus dem Fremdsprachenunterricht ist Literatur überhaupt verschwunden. Dies hängt mit der modernen Fremdsprachenmethodik zusammen, die den größten Wert auf Kommunikation und nur einen geringen auf Vermittlung von Kultur legt. Noch vor dreißig Jahren hatte Heine mit *Ich weiß nicht was soll es bedeuten* in den Lehrbüchern einen Ehrenplatz. Zu finden waren auch Fragmente aus *Ideen – Das Buch Le Grand, Aus meinen großen Schmerzen* und natürlich *Die schlesischen Weber* (vgl. die Lehrbücher von E. Sowińska und E. Rosiński). 1951 hatte Florian Witzuk, ein Warschauer Vorkriegsgermanist, der ab 1961 an der erneuerten Germanistik der Warschauer Universität wieder tätig war, im Staatlichen Schulverlag eine Auswahl aus den Schriften Heinrich Heines in deutscher Sprache herausgegeben. Dieses Buch, empfohlen für den Sprachunterricht, enthielt im Anhang Worterklärungen und Fragen zu den einzelnen Texten und zu Heine selbst. Noch in den 70er Jahren erschien eine Heine-Anthologie, die für den Schulbetrieb bestimmt war, eine von Robert Stiller übersetzte und eingeleitete Auswahl.

### 1. Wie alles angefangen hat

1854 soll Konstanty Gaszyński (1809–1866) die erste Übersetzung eines Heine-Gedichtes ins Polnische veröffentlicht haben. Zwischen 1854 und 1980 können zwei deutliche Höhepunkte der Heine-Rezeption in Polen wahrgenommen werden, die beide ihre Begründung in dem kulturpolitischen Programm finden, sei es einer literarischen Bewegung, sei es der offiziellen Kulturbehörden. Der erste Höhepunkt fällt in die Zeit der Jahrhundertwende, etwa auf die Jahre 1880–1910, der zweite in die Jahre zwischen 1945 und 1970.

Abgesehen von den künstlerischen Qualitäten gibt es um die Jahrhundertwende mehrere Gründe für ein so großes Interesse der polnischen Gesellschaft für Heine. Das geteilte Polen des 19. Jahrhunderts, welches in mehreren blutig niedergeschlagenen Erhebungen um seine Souveränität rang, glaubte in Heine einen Fürsprecher gefunden zu haben. Der zweite Grund liegt in seinem sozialen Engagement und seiner Volksverbundenheit, die ihn genau in das Programm des polnischen literarischen Positivismus einreicht, einer Strömung, die wohl als eine Verbindung der Ästhetik des bürgerlichen Realismus mit dem sozialen Programm des Naturalismus definiert werden kann. Etwas später lernte man auch seine politisch-satirischen Texte zu schätzen.

Für die polnischen literarischen Kreise um die Jahrhundertwende war Heines Dichtung keine museale Literaturgeschichte, wofür auch seine vieldeutige, oft dämonische, aber immer sinnliche Liebeslyrik sorgte. Darüber schreibt selbst einer der führenden Vertreter der polnischen Moderne Stefan Żeromski (1864–1925) in seinen Tagebüchern. Der Epiker hatte in seine Tagebücher Gedichte von Heine im Original abgeschrieben.

In der Zwischenkriegszeit geht die Zahl der Heine-Übersetzungen zurück, auch wird die Aufmerksamkeit eher auf die romantischen Aspekte seiner Dichtung gelenkt. In der Epoche des Aufbaus des souveränen kapitalistischen Nationalstaates ist der kosmopolitische Vorkämpfer des sozialen Ausgleiches nicht mehr gefragt.

Die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Heines Œuvre in Polen erschien 1873. Am 24. März 1873 hatte Stefania Wechslerowa in Lemberg einen Vortrag unter dem Titel *Młode Niemcy i Heinrich Heine* (Junges Deutschland und Heinrich Heine) gehalten, der in der Lemberger *Gazeta Narodowa* (Die Nationale Zeitung) abgedruckt wurde. Es ist die erste so komplexe Darstellung des Werkes von Heine in polnischer Sprache. Besondere Bedeutung gewinnt dieser Vortrag auch durch die Tatsache, dass die Autorin sich hier dem Phänomen ‚Junges Deutschland‘ zuwendet und deutlich zwischen den Autoren dieser Bewegung und der Romantik differenziert. Sie erklärt Heinrich Heine zu der führenden Persönlichkeit dieser Bewegung und meint, die künftige deutsche Literaturgeschichte werde dieser

Bewegung Heines Namen geben. Die späteren polnischen Literaturhistoriker betrachten Heine nur allzu gern als Romantiker, der über seine Epoche hinausgewachsen ist und mit seinem sozialen Engagement seiner Zeit voraus war. ‚Das Junge Deutschland‘ wird in der polnischen Literaturgeschichte zumeist einfach unterschlagen und die Autoren werden der Romantik ‚einverleibt‘; oft wird dieser Begriff parallel zu dem ‚Jungen Polen‘ in die Zeit zwischen 1890 und 1910 verlegt. Wechslerowa lieferte hier einen ersten literaturgeschichtlichen Überblick über Heines Werk, und dies im Kontext der europäischen und polnischen Literatur. Sie lobt seine Dichtung und Reisebilder, welche sie als eine neue Gattung erkennt, nimmt ihn in Schutz vor denjenigen, die seine Publizistik über Polen missverstanden hätten, und erklärt auch den tieferen Sinn des Gedichtes *Zwei Ritter*. Streng geht sie jedoch mit seinen politischen Satiren ins Gericht, wirft ihm mangelnde Heimatliebe vor und erklärt seinen politischen Witz als eine Form des Egoismus, denn es ginge ihm nicht um das Wohl des Vaterlandes, sondern um eigenen Ruhm (Wechslerowa 1873: 32). Sie zeigt ihn als einen von Widersprüchen zerrütteten Menschen und konstatiert abschließend: „Seine Werke sind unbestritten vom Genius gezeichnet, aber es ist kein erstrangiger Genius, denn wo Harmonie fehlt, dort gibt es keine Größe, und was nicht das Zeichen der Güte trägt, kann nicht wirklich schön sein“ (Wechslerowa 1873: 44). Insgesamt werden im Grunde in diesem Vortrag alle Schwerpunkte der späteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Heines Werk in Polen genannt: Heine als Dichter des ‚Weltschmerzes‘, als Schöpfer einer neuen Gattung – der Reisebilder –, Heine als Publizist und politischer Satiriker, Heines gebrochenes Verhältnis zu Deutschland, Heine als Literaturkritiker.

Aus polnischer Sicht ist die These von Wechslerowa, Heines *Buch der Lieder* sei der bekannteste Lyrikband eines deutschen Dichters unter der polnischen Jugend, interessant. Ob sie nun die deutsche Fassung gemeint hat, bleibt offen. Es ist nicht auszuschließen, wenn man bedenkt, dass Lemberg infolge der Teilung Polens Österreich zugefallen war, nun als kulturelles Zentrum Galiziens in gewissem Sinne auch im deutschen Sprachraum lag. Vielleicht hat sie damit das Original gemeint, denn die erste auffindbare polnische Ausgabe einer Auswahl aus Heines *Buch der Lieder* in der Übersetzung von Antoni Kruman erschien in Wilna 1873. Diese Ausgabe hat auch Stefan Żeromski benutzt, obwohl er natürlich auch die deutsche Fassung las.

Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts erschienen in Warschau in dem Verlag von Adam Wiślicki, der sich zum Ziel gesetzt hatte, die Literatur einem breiten Publikum zugänglich zu machen, weitere Übersetzungen. Der ‚Verlag des billigen Buches‘, so nannte Wiślicki sein Unternehmen, hatte auf der Innenseite des Umschlages sein Programm abgedruckt. Es heißt dort: „Der heutige Stand unserer Bildung bedarf nicht nur guter und vollständiger Ausgaben, sondern auch billiger, entsprechend

der allgemeinen Not, um den dennoch lebendigen Lesebedürfnissen gerecht zu werden.“ (vgl. Mielezko 1882)

1879 erscheinen Heines *Reisebilder* (Harz und Nordsee) in der Übersetzung von L. Kaczyński und in demselben Band *Das Buch Le Grand*, ins Polnische übertragen von Adam Mielezko-Maliszkievicz. Von ihm stammt auch die Übersetzung der folgenden zwei Bände: 1880 *Das Buch der Lieder*, welches jedoch eine Auswahl aus verschiedenen Zyklen darstellt, und 1882 ein schmaler Band unter dem Titel *Melodye hebrajskie (Prinzessin Sabbat, Salomo, Der Asra, Jehuda ben Halevy, Belsazar, Aus dem Buche Lazarus)*.

In beiden Ausgaben befindet sich auf der Innenseite des Umschlages auch der Zulassungstempel der zaristischen Zensur. Das muss man heute auch berücksichtigen, wenn man sich kritisch mit der Verlagspolitik auseinandersetzen will und über Übersetzungsfehler oder -mängel spricht. Die zaristischen Zensoren waren nicht minder radikal als die preußischen. Dies hatte die Übersetzer von *Deutschland – Ein Wintermärchen* und *Atta Troll*, aber auch der Publizistik vor besonders schwierige Aufgaben gestellt.

Auf diese Broschüren, die in vielerlei Hinsicht an die heutigen Reclam-Taschenbücher erinnern, folgt nun eine Lawine von Heine-Übersetzungen, die eigentlich erst durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrochen wird.

Zur Ergänzung sei noch gesagt, dass der Vortrag von Wechslerowa nicht die einzige Heine-Monographie des 19. Jahrhunderts ist. 1885 veröffentlicht in Krakau Teodor Jeske-Choiński ein literarisches Porträt von Heinrich Heine. Dies Buch hat wenig mit wissenschaftlicher Objektivität zu tun, es ist ein gehässiger und grober Angriff auf den Menschen Heinrich Heine. Aber auch Jeske-Choiński kapituliert vor dem *Buch der Lieder*, den *Florentinischen Nächten* und den *Reisebildern*.

In der Zwischenkriegszeit geht das Interesse für Heines Publizistik zurück. Es erscheinen vereinzelte kleine und unbedeutende biographische Beiträge, wie 1931 der von M. S. gezeichnete *Die letzten Jahre Heines. Zum 75 Todestag des Dichters* in der Kulturbeilage der *Gazeta Ludowa* (Volkszeitung), oder das Buch von M. Siwy (vermutlich derselbe) *Heinrich Heine, der Dichter der Liebe* in dem Warschauer Verlag Gebettner und Wolff (ohne Jahresangabe) – beides literarisierte Biographien mit dem Schwerpunktthema ‚Heine und die Frauen‘. 1937 wurde aus dem Französischen die Heine-Biographie *Henryk Heine* von A. Valentin übersetzt, welche zwanzig Jahre später eine zweite Auflage erlebte. Die Heine-Verehrung trieb zu dieser Zeit auch seltsame Blüten. 1930 hatte ein gewisser Konrad Adam Czernecki in ganzen fünfhundert Exemplaren im Privatdruck ein Versepos von 28 Seiten zu Ehren von Heine verfasst, in dem er auch den Heine-Stil nachzuahmen versucht. Der heutige Leser steht bei der Lektüre dieses ‚Werkes‘ vor der schwierigen Frage, wie ernst er es zu nehmen hat (vgl. Czernecki 1930).

Die 1930 in Lemberg veröffentlichte komparatistische Arbeit von Stefan Kawyn, ein Vergleich von Juliusz Słowackis Drama *Beniowski* und Heines *Deutschland – Ein Wintermärchen*, ist vielleicht die einzige, welche noch als wissenschaftliche Arbeit von Niveau gelten kann und die Heine-Rezeption auf neue Wege leiten könnte – nämlich sich von der positivistischen Betrachtung des Autors zu lösen und einen innenliterarischen Diskurs zu führen. Dabei ist jedoch zu vermerken, dass weder Heine Słowacki noch Słowacki Heine gelesen hat.

## 2. Zum zweiten Höhepunkt

Heinrich Heine gehört zu den in Polen nach 1945 besonders gern und viel verlegten deutschen Dichtern. Man kann wohl sagen, dass Heine erneut zum Opfer von kulturpolitischen Manipulationen wurde. Die polnischen Positivisten haben ihn bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts als den volksverbundenen Freiheitskämpfer in ihren Dienst eingespannt. 1945 wird Heinrich Heine, dem Opfer des Hitlerfaschismus, der ihm unter den Großen der Welt gebührende Platz zugewiesen. Es ist wie eine Heimkehr aus dem Exil, seinen Werken wird der Autor zurückgegeben. Die Verbrennung seiner Bücher und die Tilgung seines Namens aus dem Register kanonisierter Autoren sind bis heute noch zentrale Motive der Heine-Biographien in Polen.

*Heine und Marx* und *Heine und die Revolution* sind beliebte Themen der Heine-Aufsätze in den 50er Jahren. Unter den Verfassern solcher Aufsätze ist auch der Autor des bis vor kurzem größten deutsch-polnischen Wörterbuches, Jan Piprek, zu finden.

1951 erschienen gleich zwei Gedichtbände, zwar nicht allzu umfassende, aber doch in großen Auflagen von 10.000 Exemplaren: in der Übersetzung von Adam Szczerbowski *Die Florentinischen Nächte* im Volksverlag (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza) und im Verlag Czytelnik in der satirischen Reihe der Redaktion *Szpilki* eine Anthologie unter dem Titel *Statek niewolników* (Das Sklavenschiff), zusammengestellt und eingeleitet von Artur Marya Swinarski (1900–1965), der auch einige Gedichte selbst übersetzte. Diese Ausgabe wurde von der namhaften polnischen Grafikerin Maja Berezowska (1898–1978) illustriert. Bei aller Achtung für Swinarski ist der Propagandacharakter dieser Anthologie nicht zu übersehen. Im Vorwort stellt er die Verbindung von Heine zu Erich Mühsam, Bert Brecht, Kurt Tucholsky, Johannes R. Becher her und belehrt die zeitgenössischen Dichter, dass politische Zeitgedichte nicht unbedingt kurzlebig sein müssen, wofür Heines Dichtung Zeugnis ablegen soll. So sollte Heinrich Heine zum Vorbild für die Dichter des sozialistischen Realismus werden.

Das Jahr 1956, der 100. Todestag des Dichters, bot auch in Polen Anlass für zahlreiche Veröffentlichungen. Im staatlichen Verlag Wiedza Powszechna erschien die kleine Dichtermonographie von etwa 70 Seiten in einer Auflage von 10.000 Exemplaren *Heinrich Heine. Zarys życia i twórczości* (Heinrich Heine. Leben und Werk – ein Abriss). Der Autor Roman Karst legt den Akzent auf das Werk; die Biographie erfüllt nur eine ordnende Funktion, bestimmt die Chronologie der Darstellung des dichterischen Werkes. Karst meldete sich hier nicht zum ersten Mal zu Worte in Sachen Heinrich Heine. Auch das Vor- und Nachwort zu der ersten Nachkriegsausgabe mit ausgewählten Werken Heines in zwei Bänden ist von ihm verfasst worden. Der zweite Band, welcher hauptsächlich Prosatexte und Reisebilder enthält, schließt mit Karsts Aufsatz *Heine, Polska i Polacy* (Heine, Polen und die Polen). Diese ebenfalls als Jubiläumspublikation gedachte Werkausgabe erschien in dem renommierten Verlagsinstitut PIW in 25.000 Exemplaren.

Die Übersetzungen in dieser Ausgabe stammen von bekannten polnischen Dichtern wie Maria Konopnicka (1842–1910), Magdalena Samozwaniec (1894–1972), Kazimierz Przerwa Tetmajer (1865–1940), Stanisław Jerzy Lec (1909–1966), Kazimiera Iłakowiczówna (1892–1983), Leopold Staff (1878–1957), von bedeutenden Wissenschaftlern wie Stanisław Łempicki (1886–1947) und von namhaften Übersetzern wie Jadwiga Nawrocka, Aleksander Kraushar, Leopold Lewin, Witold Wirpsza, Robert Stiller. Die Qualität der Übersetzungen ist vielfach angegriffen worden, besonders derjenigen von Maria Konopnicka. Zahlreiche Übersetzungsfehler ergeben sich bei ihr aus der Unkenntnis deutscher Realien, zum Beispiel des Hochschulmilieus, was bei der Übersetzung der *Harzreise* nicht ohne Bedeutung ist. Manchmal sind es Fehler, die sich aus einfachem Unwissen und auch einem lockeren Verhältnis zu dem Übersetzungsunternehmen ergeben, wie das Verlegen der Insel St. Helena vom Indischen Ozean in die pazifische Region. Manche ‚Fehler‘ jedoch ergeben sich aus der Notwendigkeit, der zaristischen Zensur keinen Anlass zu Streichungen oder gar zum Druckverbot zu geben. Es wäre dann natürlich zu fragen, ob es Sinn hat, Übersetzungen, die unter dem Druck der zaristischen Zensur den ursprünglichen Text entstellen, in zeitgenössische Ausgaben zu übernehmen. Man kann aber vermuten, dass diese Übersetzungen in den 50er Jahren wieder aus politischen Gründen übernommen wurden, da sie der neuen, nun sowjetischen Zensur auch keinen Anlass boten, aus den Zeilen des vor hundert Jahren verstorbenen Dichters Hass gegen das neue Regime herauszulesen.

Schon die 60er Jahre bringen eine Auflockerung in der polnischen Heine-Forschung. Neben den obligaten Themen ‚Heine und Polen‘ und ‚Heine und die Revolution‘ werden nun auch neue Problemkreise erschlossen. So zum Beispiel untersucht Józefa Kowalska in ihrer 1961 in Krakau veröffentlichten Abhandlung den Einfluss französischer Dichter auf Heine, berücksichtigt aber nur die ‚vorpariser Zeit‘, also die Jahre 1797–1830. In dem Aufsatz

*Heine in der Lektüre von Stefan Żeromski* (1967) beschäftigt sich Stanisław Kowalski mit dem Einfluss der Heine-Lektüre auf den polnischen Modernisten Żeromski. Er weist nach, dass die ursprüngliche Heine-Faszination unter dem Einfluss des von Henryk Sienkiewicz (1846–1916) übernommenen Patriotismusgedanken abflaut. Immerhin verdankt Żeromski die Entdeckung der Ironie als künstlerisches Mittel seiner Heine-Lektüre. In den 70er Jahren tritt Karol Sauerland mit seinen Aufsätzen über Reiseberichte an die Öffentlichkeit und widmet mehrere davon den Reisebildern Heinrich Heines, diese Aufsätze erscheinen jedoch hauptsächlich in deutscher Sprache.

### 3. Heine-Rezeption in Robert Stillers Perspektive

Die Geschichte der Heine-Rezeption in Polen sei die Geschichte der misslungenen Übersetzungen seiner Werke, welche eine editorische Katastrophe zur Folge hatte, so meint der bedeutende und wohl auch beste Heine-Übersetzer in Polen Robert Stiller. 1976 veröffentlichte er in der Zeitschrift *Literatura na świecie* (Weltliteratur) einen bekenntnisartigen Text unter dem Titel *Moja własna opowieść o Heinem* (Meine private Heine-Geschichte), in dem es nicht allein um das Œuvre des Dichters ging, sondern auch um seine materielle Gestalt, nämlich ein Buch. Stiller erzählt hier, wie er 1943 als 14-Jähriger zu einem eigenem Exemplar von Heine-Gedichten kam, das ihn bis ans Kriegsende und weit darüber hinaus begleitete, bis er es 1955 einem Freund, dem indonesischen Dichter Rivai Apin schenkte. Die Begegnung mit der Dichtung Heines in literaturfeindlichen Zeiten hat, wie Stiller meint, sein weiteres Leben bestimmt. Der Entschluss das gesamte Werk Heines zu übersetzen, soll ein Entschluss seiner frühen Jugend gewesen sein, der leider durch ungeschickte Verlagspolitik nur zum Teil verwirklicht werden konnte.

Seine private Heine-Geschichte erzählend, setzt sich Stiller mit den bisherigen Übersetzungen – oder vielmehr Übersetzern auseinander. Streng ist sein Urteil. Wir lesen: „Wir haben das Feld ohne Kampf den Schreibsüchtigen und -besessenen des 19. und den Stümpfern des 20. Jahrhunderts überlassen. Schon beginnt es Früchte zu tragen: eine neue Generation von Wilden ohne Glauben an die klärende Funktion der Kultur, des Denkens und der Literatur wächst heran, für sie zählt es nur, Verwirrung zu stiften“ (Stiller 1976: 251). „Der ganze Haufen von Übersetzungen, auf Grund von dem man sich bei uns ein Bild von Heine machen sollte“ meint er, „ist nichts weiter als ein Müllhaufen und geschichtliches Zeugnis von dem, was bei uns am Rande der Literatur am schlimmsten war“ (Stiller 1976: 242). So meint er nun auch, der polnische Leser habe es lediglich mit einer Karikatur Heines zu tun, dies stünde aber einer sinnvollen Heine-Rezeption im Wege.

Das Jahr 1976 ist wieder ein Jubiläumsjahr, 120 Jahre sind seit dem Tod des Dichters vergangen. Die hier erwähnte Ausgabe der Zeitschrift *Literatura na świecie* (1976/12/68) ist also auch eine Jubiläumsausgabe, in der wir neben diesem Feuilleton 23 Gedichte Heines in der Übersetzung von Stiller finden sowie einen Artikel von Karol Sauerland über die Probleme von Heine, in Düsseldorf heimisch zu werden, das heißt über den Streit um ein Heine-Denkmal und die Benennung der Universität in Düsseldorf (Sauerland 1976). In dieser Ausgabe finden wir aber auch einen Aufruf von Stiller *An die Übersetzer von Heine* (Stiller 1976: 285), in dem er für das Jahr 1977 eine neue Ausgabe von Heine-Gedichten ankündigt und alle an der Publikation ihrer Übersetzungen Interessierten zur Mitarbeit auffordert. Dieser Aufruf ist besonders an junge Menschen gerichtet.

Der von Stiller in *Literatura na świecie* angekündigte Band erschien schließlich 1980 unter dem Titel *Księga Pieśni*. Tatsächlich ist hier zum ersten Mal das vollständige *Buch der Lieder* ins Polnische übertragen worden, sogar mit dem Vorwort Heines zur zweiten, dritten und fünften Auflage. Stillers Einleitung ist dagegen bescheidener im Vergleich mit der Ausgabe für die Schulbibliotheken aus dem Jahre 1978, und auch der Angriff auf die älteren Übersetzergenerationen ist fast verschwunden. Nun schreibt er:

Die scheinbar imponierende Liste von etwa 200 polnischen Heine-Übersetzern enthält zumeist Namen, die man lieber vergessen sollte. Eine so große Anzahl von frühen Übersetzungen hat aber einen positiven Aspekt, sie hat den Weg für andere Übersetzer geebnet. Als ganzes lässt sich eigentlich nichts verwenden und auch das, was man zur Not etwa übernehmen könnte, bedarf immer Korrekturen, damit durch irgendeine Unbeholfenheit oder durch Kitsch ein Gedicht nicht zugrunde gerichtet wird. Andererseits findet sich auch in dem Missglücken hier und da eine Lösung, die es sinnvoll macht, sie weiter zu verwenden. (Stiller 1980: 15f.)

Der Wandel ist augenfällig, man muss sich direkt fragen, ob Erfahrungen, die Stiller als Heine-Herausgeber zuteil wurden, die Notwendigkeit, den Werken des Dichters eine endgültige und gültige Fassung in polnischer Sprache abzurufen, ihn seinen Vorgängern gegenüber milder gestimmt haben. So überrascht im Verzeichnis der Übersetzer die Anwesenheit von Aleksander Kraushar, Adam Mielezko-Maliszkiewicz und Stanisław Łempicki, mit denen er vor vier Jahren noch streng ins Gericht ging.

Wie der erwähnte Artikel von Bartek Dobroch zeigt, ist die Diskussion um eine gerechte Heine-Rezeption in Polen noch lange nicht abgeschlossen. Zwar ist demnächst keine umfassende Ausgabe der Werke Heines zu erwarten, doch verraten die kleinen Versuche, welche immer wieder erscheinen, dass auch die jüngste Übersetzergeneration sich von dem Werk des Dichters herausgefordert fühlt.



*Bibliographie**Werke Heines*

- Heine (1973–1997): Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Ausgabe). Bde. 1–16. Hamburg: Hoffmann und Campe. Bd. 3, 1992, Bd. 6, 1973, Bd. 11, 1978, Bd. 12, 1984.
- Heine (1882): Heinrich Heine: Melodye hebrajskie. In der Übersetzung v. Adam Mieszko-Maliskiewicz. Warszawa: Wydawnictwo dzieł tanich (Verlag des billigen Buches).
- Heine (1951): Heinrich Heine: Statek niewolników. Biblioteka Szpilek. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Artur Marya Swinarski, ilustrowała Maja Berezowska, Czytelnik. (Auswahl, Vorwort und Anmerkungen v. Artur Marya Swinarski, illustriert v. Maja Berezowska).
- Heine (1951b): Heinrich Heine: Noce Florenckie. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Heine (1951c): Heinrich Heine. Auswahl aus seinen Schriften, Vorbereitet v. Florian Witczuk. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych.
- Heine (1956): Henryk Heine: Dzieła Wybrane (tom 1 – utwory poetyckie, tom 2 – utwory prozą). Wybór i redakcja Adolfa Sowińskiego, wstęp; Roman Karst, Warszawa: Instytut Wydawniczy PIW. (Auswahl und Redaktion v. Adolf Sowiński, Vorwort v. Roman Karst).
- Heine (1978): Heinrich Heine: Poezje wybrane. Wybrał i opracował oraz przełożył z niemieckiego Robert Stiller. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Klub Socjalistycznej Młodzieży Polskiej.
- Heine (1980): Heinrich Heine: Księga Pieśni. Opracował i wstępem opatrzył Robert Stiller Warszawa: PIW. (Übersetzt und mit einem Vorwort versehen v. Robert Stiller)

*Weitere Literatur*

- Czernecki (1930): Konrad Adam Czernecki: Postscriptum o Heinem (Druga część dwunastej pieśni poematu: Tonia). Kraków: Nakładem autora.
- Jeske-Choiński (1885): Teodor Jeske-Choiński: Henryk Heine: portret literacki. Nakładem Księgarni A. Bartoszewicza. Kraków.
- Kawyn (1930): Stefan Kawyn: Słowacki – Heine („Beniowski“ – „Niemcy, baśń zimowa“) Paralela. Lwów: Towarzystwo naukowe.
- Kowalski (1967): Stanisław Kowalski: Heine w lekturze Żeromskiego. W: Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach. Ze-

- sztyt ogólnouczelniany Nr 34, Stefanowi Żeromskiemu w setną rocznicę urodzin, Katowice, S. 31–49. (Heine in der Lektüre von Żeromski)
- Krasucki (2003): Ludwig Krasucki: *Piewca miłości i swobody*. W: Heinrich Heine. *Romantyk znad Renu*. Warszawa. (Sänger der Liebe und Freiheit. Heinrich Heine, ein Romantiker vom Rhein).
- Makowski (1995): Stanisław Makowski: *Romantyzm*. Podręcznik literatury dla klasy drugiej szkoły średniej. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Sauerland (1976): Karol Sauerland: Heine zwalczany, ale nie zwalczony. In: *Literatura na świecie*, Nr. 12/1976, S. 238–257. (Der bekämpfte aber nicht besiegte Heine).
- Sauerland (2009): Karol Sauerland: *Das Spiel mit Stereotypen*. Heine in Polen. In: *Rhetorika als Skandal*. Heinrich Heines Sprache. Hg. v. Kálmán Kovács. Bielefeld: Aisthesis, S. 119–134.
- Stiller (1976): Robert Stiller: *Moja własna opowieść o Heinem*. In: *Literatura na świecie*, Nr. 12/1976, Warszawa, S. 238–257. (Heines eigene Heine-Geschichte).
- Schneider (1998): Jost Schneider: *Widersprüche und Inkonsequenzen in der Heine-Forschung*. Methodologische Überlegungen am Beispiel von „Ueber Polen“ und „Zwey Ritter“. In: *Heine-Jahrbuch 1998*, S. 103f.
- Wawrykowa (1974): Maria Wawrykowa: *Revolutionäre Demokraten in Deutschland und Polen. 1815–1848*. Ein Beitrag zur Geschichte des Vormärz. Braunschweig: Limbach.
- Wechslerowa (1873): Stefania Wechslerowa: *Młode Niemcy i Henryk Heine*. Odczyt Stefanii Wechslerowej z dnia 25 marca 1873 (odbitka z *Gazety Narodowej*) Lwów: Nakładem redakcji *Gazety Narodowej*. (Junges Deutschland und Heinrich Heine. Ein Vortrag vom 25. März 1873). Lemberg: *Gazeta Narodowa*.



## **Böhmische und mährische Juden als Kulturvermittler zwischen Deutschen und Tschechen Prolegomena zu einem vielseitigen Thema**

*Václav Petrbok*

Der deutschsprachige Dichter Friedrich Adler (1857–1938), ursprünglich aus dem mittelböhmischen Städtchen Amschelberg/Kosova Hora, gab 1924 beim Verlag Philipp Reclam jun. die zweite, erweiterte Auflage der Übersetzungen der Gedichte des tschechischen Dichters Jaroslav Vrchlický 1924 heraus. Pavel/Paul Eisner, selbst Übersetzer und Kulturvermittler, jedoch aus Prag, reagierte darauf in der Zeitung *Prager Presse*:

Das erste Buch wirklicher deutscher Verse aus der tschechischen Dichtung ist Friedrich Adlers Vrchlický-Anthologie. Hier ist der historische Wendepunkt: ein qualifizierter deutscher Dichter gießt tschechische Dichtungen in deutsche Verse um. Und es ist kein Zufall, daß dieser deutsche Dichter ein Prager Jude ist. Denn fast alles, was auf diese Tat folgt und von Belang ist, kommt von Prager deutschen Juden. [...] Alles bisher [...] Geleistete geht auch auf ein paar deutsch-jüdische Dichter aus Prag zurück, die in dieser Mittlung eine schöne Kulturaufgabe erblicken, daneben auch – bewußt oder unbewußt – eine innere Notwendigkeit (Eisner 1924).

Eisners begeisterter Rezension, in der er auch mehrere Übersetzer nannte, so Camill Hoffmann, Otto Pick, Franz Carl Weiskopf, Rudolf Fuchs, ist jedoch mit Vorsicht zu begegnen. Sicher gehören die hier genannten Übersetzer und Kulturvermittler zu den hervorragendsten Akteuren des kulturellen Lebens in den böhmischen Ländern, die zwischen den sich gegenseitig immer stärker anfeindenden Nachbarvölkern deutscher und tschechischer Sprache dezidiert integrativ ihr kulturelles Gut zu verbreiten suchten. Aber schon in der Aufzählung der einzelnen Akteure bei Eisner fällt auf, dass Max Brod fehlt, der Janáčeks Opern propagierte und ihre Libretti übersetzte und heute wohl bekannter ist als die genannten Übersetzer. Auch Franz Werfel fehlt, der Vorreden zu den Übersetzungen von sozialkritischen tschechischen Dichtern wie Petr Bezruč oder von Autoren mystisch-symbolischer Prägung wie Otokar Březina verfasste. Die Gründe dafür sind leicht zu finden. Paul/Pavel Eisner verstand Brod als Konkurrenz; er hatte mit ihm heftige Auseinandersetzungen über die Strategien zur Vermittlung der tschechischen Kultur und über die Interpretation der Werke von Franz Kafka, die Brod übersetzt hatte. Aber auch Brod blieb seinem Opponenten in dieser Richtung nichts schuldig.

Weiterhin fällt das Adjektiv „Prager“ auf. Ohne die maßgebliche Rolle Prags unterschätzen zu wollen, wäre es irreführend, in diesem Zusammenhang nur von Prag zu sprechen. So sei in diesem Zusammengang z. B. Emil Saudek genannt, Übersetzer der Gedichte Otokar Březinas oder Josef Svatoptluk Machars, der ursprünglich aus Iglau stammte und in Wien tätig war, oder Karl Eisner Reichsritter von und zu Eisenstein, der hervorragende Übersetzer des symbolistischen Dichters Antonín Sova, eines ‚Ariers‘ in Prag. Eisners ästhetische Einschätzungen sind ferner nicht immer ‚objektiv‘. Was soll z. B. „[d]as erste Buch wirklicher deutscher Verse aus der tschechischen Dichtung“ bedeuten? Tatsächlich können eine Reihe von ÜbersetzerInnen genannt werden, die tschechische Prosa und Dramen ins Deutsche übertrugen. Fast nichts weiß man heute von einem Zdenko Baudnik (1873 Prag – ?), Übersetzer des immer noch gelesenen Romans von Johann Amos Comenius, vulgo Komenský *Labyrinth der Welt und das Paradies des Ruhms* (Original: *Labyrint světa a ráj srdce*), den er 1908 im Auftrag der Comenius-Gesellschaft 1908 bei Eugen Diederichs herausgab (Disertace 1965: 13), oder Josa/Joža Hoecker/Höckerová (Lebensdaten nicht eruiert), Übersetzerin mehrerer tschechischer Klassiker (Julius Zeyer, *Roman von der treuen Freundschaft Amis und Amil*, 1904, Original: *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, 1880; Alois Jirásek, *Wider aller Welt*, 1911, Original: *Proti všem*, 1893), die in der Buchreihe *Slavische Romanbibliothek* im Verlag Jan Otto erschienen. Auf Anna Auředníčková, Tochter aus einer assimilierten jüdischen Familie, die sich jedoch in Wien aufhielt, werde ich später noch eingehen.

Obwohl Eisners Artikel *Unsere Vorgänger, die tschechische Dichtung und die Deutschen* heißt und die Übersetzung aus dem Tschechischen ins Deutsche zum Thema hat, hat Eisner mit gutem Grund die tschechischen Übersetzer ins Deutsche verschwiegen. Sie würden seiner These widersprechen, waren nicht immer jüdischer Herkunft und kamen nicht aus Prag. Der in Samotíšky bei Olmütz wirkende Otto František Babler (1901–1984) tschecho-kroatisch-deutscher Abstammung, der Sozialist und Mystiker Antonín Macek (1872–1923; Petrbok 2014), der katholische Dichter Jan Zahradníček (1905–1960) und andere mehr.

Trotz aller hier geäußerten Kritik war das Thema des Vortrags *Böhmische und mährische Juden als Kulturvermittler zwischen Deutschen und Tschechen* aus gutem Grund gewählt. Es geht hier darum, anhand der Benutzung der beiden Sprachen die ‚Zwischenposition‘ der Juden, zu zeigen. Die deutsch-tschechische Zweisprachigkeit war nämlich zur Entstehungszeit der zitierten Rezension – in der Mitte der 1920er Jahre – keine Selbstverständlichkeit mehr, besonders in künstlerischen Kreisen, die sich als einsprachig profiliert hatten. Wie kam es dazu? Was heißt das konkret im historischen Kontext?

Ab den 1770er Jahren galt Deutsch als die Sprache, mit der Schichten von hohem sozialem Prestige miteinander verkehrten. Bis in die 1860er Jahre war es mit wenigen Ausnahmen auch die Unterrichtssprache an den Mittelschulen und an der Universität. Entsprechend wurde die deutsche Sprache auch bewertet. Dabei herrschte die Überzeugung vor, dass Tschechisch nicht über so viele Ausdrucksmittel verfüge. Mit der Entwicklung der tschechischen Literatur im ‚langen‘ 19. Jahrhundert ging eine allmähliche Revision dieser Einstellungen bei den Zeitgenossen einher, die sich zum Teil in einer aktiven Hinwendung zur tschechischen literarischen Produktion widerspiegelte. Der „funktionale Bilingualismus“, so der Begriff des tschechisch-deutschen Philologen Pavel Trost (1965), spielte auch im literarischen Schaffen der Mittelschichten eine große Rolle.

Während sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ihrer alltäglichen Kommunikation der tschechischen, der deutschen Sprache und verschiedener Übergangsformen bedienten – Kucheldeutsch (*lámaná němčina*), Kuchelböhmisches (*lámaná čeština*), Böhmisches-Deutsch/Böhmakeln (*česká němčina*), (Prager) jüdisches Deutsch oder jüdisches Tschechisch –, benutzten sie in ihrem künstlerischen Schaffen lange Zeit fast ausschließlich das Deutsche (Trost 1965, 1979). Auch makkaronische Dichtung komischer oder burlesker Stilrichtung, die zur Erzielung eines komischen oder parodistischen Effekts zwei Sprachen in einem Text vermischt, indem sie die Morphologie und Syntax der einen Sprache, meist des Lateinischen oder einer sonstigen Sprache sozialer Distinktion, auf den Wortschatz einer anderen Sprache überträgt, war im langen 19. Jahrhundert sehr verbreitet (Trost 1980).

Die tschechische Bildung entwickelte sich lange Zeit am Rande oder außerhalb der institutionell anerkannten Systeme des Bildungs- und Schulwesens. Viele Generationen – geboren etwa zwischen den 1770er und den 1850er Jahren – wurden in deutscher Sprache ausgebildet und verstärkten in den böhmischen Ländern die Reihen des deutschsprachigen oder utraquistischen Bildungsbürgertums. Mit dem tschechischen Historiker Otto Urban (1992) kann man etwas zugespitzt am Beispiel des bilingualen Schreibens die folgende These entwickeln: Die tschechischen Patrioten galten bis in die 1860er Jahre als ‚Dissidenten‘ der deutschen Bildung und Kulturnation und als begeisterte Dilettanten beim Aufbau von tschechischem Bildungswesen und Kultur.

In den böhmischen Ländern wurde jedoch seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Forderung nach einer eindeutig monolingualen Identität von den Bildungseliten schrittweise durchgesetzt und schließlich a priori verlangt. Dazu kam noch die feste Überzeugung, wie Robert Luft (1996a, 1996b) in seinen Studien über die „nationalen Utraquisten“ gezeigt hat, dass mit dem Sprachwechsel auch ein Wandel der Nations- und Identitätsloyalitäten verbunden sei.

Das literarische Schaffen ist dabei keine Ausnahme, wovon auch die außerordentliche Bedeutung der sprachlich-schriftlichen Kultur und ihre Symbolisierung als Kulturmerkmal – als Substitution der fehlenden eigenen Staatlichkeit – gerade bei Deutschen und Tschechen in den Böhmisches Ländern Zeugnis ablegt. Die Gestaltung der neuzeitlichen tschechischen Gesellschaft bzw. Nation war eng mit der Pflege ihrer Sprache verbunden; es war ein elementarer Prozess, der sich auf die Akzentuierung der eigenen ethnischen Identität stützte, aufbauend „auf den Trümmern der Vergangenheit“, wie es Urban (1992) leicht provozierend nannte. War für die deutschsprachigen Einwohner der böhmischen Länder die sprachlich-kulturelle Identität eher eine Selbstverständlichkeit, so war sie für die tschechischsprachige Bevölkerung ein ambitioniertes kulturelles Projekt. So organisierten sich in den böhmischen Ländern die Tschechen früher als die deutschsprachigen Einwohner (Kořalka 1992). Die stark romantisch beeinflusste und deutlich sprachwissenschaftlich und kulturell-literarisch geprägte Partei tschechischer Patrioten sah alles durch ein Prisma eng gefasster nationalpolitischer Aufgaben. Sie konnte außerhalb des philologischen Bodens keine feste Stütze finden. Sie ist gekennzeichnet durch ihr Streben nach der Benutzung des Tschechischen in Literatur und Kultur, um so ein Unterscheidungsmerkmal von ihren deutschsprachigen und -schreibenden Landsleuten zu schaffen (Höhne 2004). Erst die jüngere Generation, die nicht mehr ausschließlich aus Gelehrten und Literaten bestand, überschritt die engeren Grenzen der sprachwissenschaftlichen Betrachtungsweise und nahm in der zweiten Hälfte der 40er Jahre die liberalen Impulse auf, die über Deutschland aus Westeuropa ins Land kamen, so z. B. auch Siegfried Kapper, der im religiösen jüdischen Milieu aufwuchs und über seine Schulbildung deutsch sozialisiert wurde. Die Stärke der festen kulturellen und sozialen Gliederung nach Sprachprinzipien, und damit auch die Forderung nach Einsprachigkeit, erfuhr jedoch in der Revolution der Jahre 1848 und 1849 wieder einen zweifelhaften Triumph. Die dadurch ausgelöste, zuerst überraschte, dann polemische und oft höhnische Reaktion der deutschböhmischen liberalen politischen und kulturellen Kreise – als Paradebeispiel sei die leidenschaftliche Debatte um das sog. „Sprachenzwangsgesetz“ genannt, das obligatorischen Unterricht in der zweiten Landessprache forderte und von dem deutschsprachigen Prager Josef Wenzig (Petrboř 2012) initiiert wurde – hat die Tschechen in ihren Bemühungen und in ihrem Pathos noch bestärkt.

Das gilt auf jeden Fall für die Entwicklung der politischen Kultur. Besonders die deutschsprachigen und tschechischen Journalisten als wichtige Exponenten der kulturellen und nationalen Bewegung bemühten sich immer mehr darum, die aus dem multikulturellen Milieu stammenden Autoren von der scheinbar eindeutigen Wahrheit zu überzeugen, daß nämlich – mit den Worten von Miroslav Hroch (2009: 205) – „ihre richtige kulturelle Heimat

[...] die Nation [ist], die aus der ethnischen Gruppe wächst, in der sie geboren sind.“ Die Sprachenfrage blieb jedoch bis zum Ende der Monarchie – und auch in der neuen Republik – eines der Kernprobleme der Beziehungen zwischen Deutschen und Tschechen.

Ich gehe von der These aus, dass es Zusammenhänge zwischen der Entwicklungsgeschichte des tschechischen Bildungsbürgertums und der Entwicklungsgeschichte des deutsch-tschechischen literarischen Bilingualismus gibt. Dies ist besonders in zwei Bereichen der Fall: Ich denke hier an Frauen als Autorinnen und mehr noch – so ist auch das Thema des Beitrags – an die jüdischen Autoren und Autorinnen.

Der individuelle und manchmal auch literarische Verkehr in beiden Landessprachen – ob in schriftlicher oder mündlicher Form – ermöglichte es jüdischen Autorinnen und Autoren, am aktiven literarischen Bilingualismus und der daraus folgenden literarischen Vermittlung zum Beispiel durch literarische Übersetzungen oder literarische Publizistik teilzunehmen. Dass die böhmischen Juden im tschechischen Milieu bis in die 1870er Jahre mehrheitlich deutschsprachig blieben, hatte mehrere Ursachen:

Erstens fiel wohl die Tatsache ins Gewicht, dass Deutsch ab der Zeit des Kaisers Josef II. die Unterrichtssprache an den meisten mittleren und höheren Schulen sowie an beinahe allen jüdischen Normalschulen in Böhmen war.

Zweitens: Die Juden im östlichen Mitteleuropa identifizierten sich mit den historischen Nationen und ganz besonders mit den Deutschen und im Habsburgerreich mit dem deutschen Liberalismus. Die Liberalen waren nicht nur Partei der religiösen Toleranz und der Gleichheit vor dem Gesetz. Die Unbedingtheit, mit der die Juden in der Revolution 1848 die Sache des Volkes zu der ihren gemacht hatten, sei

von ihnen als eine innere Bestätigung erreichter bürgerlicher Vollreife empfunden worden. Der Liberalismus wurde ihre Domäne, weil sie sich in seinem unbegrenzten Humanismus und idealen Optimismus und in seinem Mangel an festen Bindungen und seinem schrankenlosen Individualismus wiederfanden. Im Chaos der österreichischen Nationalitätenkämpfe war er zum Prinzip des deutschen Zentralismus schlechthin geworden, dem die Juden auch als Furcht vor der Katastrophe des Staatszerfalls treu blieben. (Tietze 1933: 250)

Die anderen cisleithanischen Nationalitäten – wie die Tschechen – wehrten sich jedoch gegen die zentralisierende Politik, die oft mit der Germanisierung, der Ignoranz und der Überheblichkeit gegenüber der nichtdeutschsprachigen Kultur und Politik verbunden war, so dass die Meinung vorherrschte, ein Sieg des slawischen Föderalismus hätte die Rechte der Juden gefährdet. „Die berufliche Struktur der assimilierten städtischen Juden“, meint Peter Pulzer (1966: 230),



ihre im allgemeinen höhere Bildung und ihr Bedürfnis nach politischer Sicherheit machte es ihnen leichter, sich mit den herrschenden historischen Nationalitäten, so mit den deutschsprachigen Österreichern [...] zu verbinden.

In den böhmischen Ländern verlief die Entwicklung bis etwa Ende der 1870er Jahre in der beschriebenen Form. Nachdem wie bereits erwähnt in den 1860er Jahren das Tschechische als Unterrichtssprache an Mittelschulen eingeführt worden war, kam es auch bei den böhmischen Juden zur Ausdifferenzierung ihrer sprachlichen, kulturellen, aber auch politischen Loyalitäten. Wie die tschechische Historikerin Kateřina Čapková betont, bekannten sich als erste die jüdischen Absolventen der tschechischsprachigen Gymnasien aus kleineren Städten Mittel- und Südböhmens zum Tschechischen als „Umgangssprache“. Und zwar in Prag, wo sie damals als Akademiker tätig waren. „It was not by chance,“ so Čapková (2012: 60), „that the organized Czech-Jewish movement emerged in the second half of the 1870s.“ Wie Gary B. Cohen (2006: 164) berichtet, waren aber auch im Jahr 1900 noch 91 Prozent der jüdischen Schüler an den Prager deutschen öffentlichen Schulen der ersten Stufe eingeschrieben; 1910 wurden lediglich 17 Prozent der jüdischen Schüler an tschechische öffentliche Schulen der zweiten Stufe (Gymnasien, Realschulen) aufgenommen. Unter ihnen gab es eine große Zahl jüdischer Schüler, die aus kleineren mittelböhmischen Städten kamen.

Die Einsprachigkeit blieb jedoch eine soziale und politische Forderung der Nationalisten beider Sprachen, zu denen natürlich auch zahlreiche Juden gehörten. Manche assimilierte Juden tschechischer sowie deutscher Sprache gehörten zu den führenden Vertretern des tschechischen sowie deutschen journalistischen sowie politischen Leben in den Böhmisches Ländern (Igers 1980). Wie ich im Folgenden ausführen werde, gehörten dazu beispielsweise Friedrich Adler und Arnošt Kraus. Im Vergleich zu Wien war die Zahl jüdischer Konvertiten in Prag aber relativ gering. Besonders im jüdischen Milieu in Prag und auch in den tschechischsprachigen Teilen der Böhmisches Länder war die deutsch-tschechische Zweisprachigkeit immer noch ein signifikantes Merkmal des sprachlichen Verhaltens. In Prag, wo der ab 1883 rein tschechische Magistrat die Einsprachigkeit durchzusetzen versuchte, scheiterte diese Forderung also in bestimmten geographischen Räumen, sozialen Gruppen oder in einigen kulturellen Einrichtungen an der sozialen Wirklichkeit.

Im Fall der jüdischen Schriftsteller soll besonders die sog. ‚Zwischenposition‘ hervorgehoben werden. Diese literarische und damit auch politische Zwischenstellung, von den Zeitgenossen als „obojživlnictví“ oder auf Deutsch „Zwitterposition“ bezeichnet, kann als Loyalitätsproblem verstanden werden. Die „obojživlníci“ und „Zwitter“ widersetzten sich nämlich einer Eingliederung in eine nationale Kategorie. Immer stärker antisemitisch geprägte

Stimmen aus dem deutschen und tschechischen politischen und kulturellen Lager, aber auch der verschärfte deutsch-tschechische Nationalitätenkampf betonten diese jüdische „Zwischenposition“ besonders um die Jahrhundertwende. In diesem Zusammenhang sei an den wichtigen Begriff „Widerspruch der Assimilation“ von Victor Karady (1999: 149) erinnert: Assimilation bot den Juden zwar die Verheißung, sich von der eigenen Herkunft zu befreien, dennoch blieb die Angst, dass „die Assimilation – deren Bedingungen nach wie vor die nichtjüdische Umwelt festlegte – scheitern könnte“ (Koeltzsch 2011: 13). Die kulturzionistische Zeitung *Die Welt*, herausgegeben von Theodor Herzl, ermahnte die böhmischen Juden, dass sie nicht weiter die Rolle eines Sündenbocks für die tschechische und deutsche Bevölkerung spielen sollten. Gleichzeitig kritisierte sie jedoch die jüdischen Assimilanten, gleich welcher Sprache, die sich von irgendwelcher nationalen Bewegung provozieren liessen. Die Ablehnung der liberalen Kultur deutscher Herkunft durch die Prager Zionisten war eine Voraussetzung für die begeisterte Annahme von Vorträgen Martin Bubers in Prag. Denn die größte Resonanz fand sein Kulturzionismus westlicher Prägung weder in Berlin noch in Wien, sondern in der böhmischen Metropole. Nachdem Buber dort 1903 über „Die Jüdische Renaissance“ referiert hatte, wurde er zum Prager Delegierten beim Zionistenkongress nominiert; sechs Jahre später folgte Buber neuerlich einer Einladung nach Prag, wo er anlässlich des Festabends zum zehnjährigen Bestehen des „Vereins jüdischer Hochschüler Bar Kochba“ eine Rede zu dem Thema hielt: „Wie setzt sich selbst bei den Westjuden gerade der Rest des jüdischen Wesens in Eigenes um, wie gibt gerade diese Note dem jüdischen Dichter den eigenen Kulturwert?“ Die „Reden über das Judentum“, die er in den Jahren 1909–1913 in Prag hielt, beeinflussten eine Generation der jüdischen Jugend Mitteleuropas (Lappin 2013). Es ist wohl gut zu bemerken, dass die Strategien des Kulturzionismus – das Schaffen in der „Vernakularsprache“, der verstärkte Historismus als Kulturparadigma oder soziokulturell betrachtet die kulturellen sowie später auch politischen Aktivitäten usw. – an die tschechische Erneuerungsbewegung („české národní obrození“) erinnern (Kieval 1988: 157–158).

Das literarische und publizistische Werk sowie die Vermittlungstätigkeit einer Vielzahl von Autorinnen und Autoren aus den böhmischen Ländern des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts kann jedoch unmöglich nur anhand einer Sprache begriffen werden. Wenn man den nicht unproblematischen Begriff ‚Ethnizität‘ annimmt, dann ist evident, dass diese sich mit der entsprechenden Herkunft des Autors und mit der Wahl der Literatursprache auch nicht unbedingt decken musste. Die Literaturlandschaft Böhmen und Mähren ist offenkundig ein ausgezeichnetes Beispiel für die Verflechtung und Abgrenzung von mehreren Sprach- und Kulturlandschaften. Damit hängt auch „die Vielfalt der Identitätsangebote im Zuge der Auflösung der traditionellen Gesellschaften

zusammen, ihre Verkopplung, sowie auch das Bedürfnis nach Identitätsfindung und -bewahrung bzw. -weiterentwicklung“ (Hahn 2002: 16).

Die Rolle der Vermittler, Übersetzer und Grenzgänger wurde gerade in den Böhmisches Ländern erst in der letzten zwanzig Jahren wiederentdeckt. Auf die wichtigen Anfänge in den Forschungen des deutschen Historikers Robert Luft folgen weitere germanistische Arbeiten, die die Vermittlungsstrategien der Prager deutsch-jüdischen Autoren wie Max Brod (vgl. etwa Šrámková 2010 oder Vassogne 2009) oder Otto Pick untersucht haben. Dabei hat der amerikanische Germanist Scott Spector den durch die Vermittlung neu geschaffenen Raum als einen weiteren Territorialisierungsversuch kritisiert. Die Vermittler haben sich eher bemüht:

to bridge the abyss between peoples in Prague into which they themselves had fallen, and [...] to promise to carve out a space that they could safely occupy as its national poets (Spector 2000: 198)

so wie es in diesem Raum für die Nationalismen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert üblich gewesen sei. Kritik an diesen provokativen Thesen übte Hillel J. Kieval, der Spectors Interpretation der Vermittlungs- und Übersetzungsarbeit der genannten Autoren als angeblich egoistische motiviert entschieden ablehnte. Nach Kieval nämlich sei nicht die Frage nach dem Ergebnis der Vermittlungsprozesse entscheidend, sondern die Aktivitäten der Vermittlung als solche, die Kieval als „clear voices of dissent“ versteht (Kieval 2005: 17).

Erst die konsequent parallele und historisch kontextualisierte Lektüre tschechisch- und deutschsprachiger Texte, die zu einer wechselseitigen Verflechtungs- und Transferperspektive führt, erlaubt weitere Perspektiven für die Erforschung der Vermittlungsprozesse in den Böhmisches Ländern. Erfreulicherweise ist diese nicht bescheidene Forderung schon Wirklichkeit geworden, und zwar in den folgenden Büchern: In dem Buch *Geteilte Kulturen: Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918–1938)* (2012) der deutschen Historikerin Ines Koeltzsch, in den biographischen Arbeiten der in Saarbrücken lebenden tschechischen Historikerin Alena Wagnerová über Milena Jesenská (1995) und in der Publikation *Mezi Prahou a Vídní. Česká a vídeňská moderna na konci 19. století* (Zwischen Prag und Wien. Die tschechische und Wiener Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts; 2011) der tschechischen Bohemistin und Germanistin Lucie Merhautová-Kostrbová. Des Weiteren wäre auch die gelungene Wanderausstellung *Praha-Prag 1900–1945: Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler* zu erwähnen, die der Münchner Adalbert-Stifter-Verein organisiert hat, sowie der Pavel/Paul Eisner gewidmete Sammelband *Übersetzer zwischen den Kulturen* aus dem Jahre 2011. Schließlich ist auch die Tagung

über die Schlüsselperson der tschechischen Germanistik der Zwischenkriegszeit Otokar Fischer zu nennen, die im Mai 2013 unter Mitwirkung von Bohemisten, Germanisten, Historikern und Theaterwissenschaftlern aus Deutschland, Frankreich, Österreich und Tschechien in Prag stattfand (Petrbok – Stašková – Topor – Zbytovský 2014).

Bevor konkrete Fallbeispiele aus den einzelnen Milieus betrachtet werden, sollen in Anlehnung an Koeltzsch (2011: 14–15) die folgenden Fragen formuliert werden:

- In welchen Zwischen- oder Spielräumen handelten die kulturellen Vermittler? Mit welchen Persönlichkeiten in und außerhalb Prags entwickelten sie freundschaftlichen Beziehungen?
- Welchen Vermittlungsstrategien folgten sie? In welchen Kontexten? Waren diese Strategien von der Zielgruppe und von den Zeitverhältnissen abhängig?
- Ein weiterer Fragenkomplex betrifft den politischen und kulturellen Kontext, wobei besonders die Handlung der Vermittler, ihre Möglichkeiten und Grenzen, ihre Einbeziehung und ihr Ausschluss eine große Rolle spielen.
- Auch die Selbstreflexion ihres eigenen Schaffens sollte betrachtet werden, ihre Quellen und Stellungnahmen.

Aus pragmatischen Überlegungen wurden für die nähere Analyse mehrere Fallbeispiele zweisprachiger AutorInnen von den 1840er bis zu den 1930er Jahren ausgewählt. Dabei soll jeweils ein übersetztes Buch oder ein anderes mit der Vermittlung zusammenhängendes Phänomen im Vordergrund stehen.

Siegfried Kapper (1820–1879), der tschechisch und deutsch schrieb, wird in der tschechischen Literaturgeschichte öfter als einer der ersten jüdischen Schriftsteller erwähnt, die versucht haben, tschechisch zu schreiben. Kapper wollte damit programmatisch die kulturelle und literarische Integration der böhmischen Juden in die tschechische Kultur fördern. Bekannt ist die mit nationalen Erwägungen begründete ablehnende Reaktion des führenden tschechischen Journalisten Karel Havlíček auf Kappers Gedichtsammlung *České listy* (etwa: Böhmischslavische Blätter, 1846), die er später jedoch revidierte. Weniger bekannt sind demgegenüber Kappers zahlreiche Übersetzungen aus der tschechischen, aber auch serbischen Literatur ins Deutsche. Besondere Erwähnung verdienen seine Übersetzungen der gefälschten Texte der Königinhofer und Grünberger Handschrift (1859). Die Übersetzung von Kapper fällt in den dritten Aufschwung der Entwicklung von deutschen Übersetzungen tschechischer Dichtung, und zwar ab Ende der 1850er Jahre. Immer neue Übersetzungen wurden durch die andauernden Fehden um die Echtheit inspiriert, und deshalb hatte Kappers Übersetzung keine

guten Voraussetzungen für eine positive Rezeption. Ihre unleugbare ästhetische Qualitäten wurde dabei kaum beachtet, da der Streit um die Echtheit der Handschriften damals in vollem Gange war, betrieben von wissenschaftlichen Kreisen in Deutschland und der deutschböhmischen Journalistik. Zusammen mit Kappers früherer Nachdichtung des wohl bekanntesten tschechischen romantischen Gedichts *Máj* (Mai) von Karel Hynek Mácha wurde Kapper dabei als ehemaliges Mitglied der Schriftstellergeneration des ‚Jungen Böhmen‘ zum Sprecher dieser jungen Dichter, nicht nur in latenter Opposition zu den damaligen politischen Verhältnissen, sondern auch polemisierend gegen die abwertende Beurteilung der tschechischen Kultur durch die deutsche Öffentlichkeit. Bei der Vermittlung der Poesie ging Kapper von der freien Nachhall-Konzeption aus. Das Original (oft nur ein Motiv oder ein Vers des Originals) bildete für ihn hauptsächlich eine inhaltliche Anregung, um es frei in den Ausdrucksformen der zeitgenössischen deutschen Dichtersprache wiederzugeben (Jähnichen 1967: 274).

Der am Anfang des Beitrags erwähnte Friedrich Adler war von Beruf Jurist. Seine Erstsprache war Deutsch, doch er war sicher von Kindheit an mit dem Tschechischen ebenso vertraut und kommunizierte auch in dieser Sprache, wie es für jüdische Familien in einem tschechischsprachigen Umfeld gang und gäbe war. Anders als die etwas ältere Generation der Concordia, des literarischen Elitenclubs der deutschen Liberalen in Prag, begegnete er der tschechischen Kultur, selbst während der Krise um die Jahrhundertwende, sehr viel versöhnlicher. Mit dem tschechischen Dichter Jaroslav Vrchlický, der unter den von ihm übersetzten Autoren an erster Stelle steht, verband ihn eine freundschaftliche Beziehung, was auch ihr wechselseitiger Briefwechsel zeigt. Im Jahre 1895 erschien eine Auswahl aus dem umfangreichen Schaffen Vrchlickýs mit 129 Gedichten. Sie rücken vor allem das Bestreben in den Vordergrund, „die Ideale des Lebens zu wahren, die Güter des Lebens zu schätzen und alles, was menschlich ist, Leid und Freude, Erhebung und Verdüsterung im Tiefsten mitzufühlen“ (Adler 1895: 8). Adler imponierte an Vrchlický die Offenheit gegenüber dem aktuellen Geschehen, seine genaue und optimistische Reflexion und sein Interesse an der Tradition europäischer und außereuropäischer Kulturen. Er glich Vrchlickýs Lyrik gewissermaßen an den eigenen Blick des Dichters auf die Welt an, an den Blick jener ersten jüdischen Generation, die die von der gesetzlichen Emanzipation gebotene Chance intensiv nutzte. Wohl mit Blick auf die aktuelle politische Situation hat er die Gedichte aus der Abteilung „Heimat“ weggelassen, die sich um Themen aus der tschechischen Kultur und böhmischen Geschichte drehte. Er begründete dies folgendermaßen:

ich wollte, als Deutscher in Prag, dem deutschen Publikum nur das bieten, was uneingeschränktem Interesse begegnen mag, und ließ daher die politischen

Gedichte ganz beiseite, so wenig auch der jedem Chauvinismus fernliegende Ton des Dichters die deutsche Empfindung verletzen kann (Adler 1894: 9).

Seine Übersetzung wurden zwar für ihre „Adäquatheit in der Gesamtaussage durch kongeniale Wiedergabe der Einzelbilder gelobt“, dennoch wurde die Anthologie vom tschechischen Publikum fast nicht beachtet. Das ist im Zusammenhang mit der Revision des Blicks der jungen kritischen Generation auf Vrchlický und seine Generation zu sehen; der gekränkte Vrchlický sah in dem Desinteresse an der Anthologie auch einen Boykott von deutscher Seite, was falsch war: Beim deutschen Publikum war das Echo wohlwollender. Später hat die Hochachtung von tschechischer und deutscher Seite dazu beigetragen, dass Adler u. a. von 1920 bis 1930 als Übersetzer und Dolmetscher für die Nationalversammlung der Tschechoslowakei tätig war. Diesen Beruf vermittelte ihm ein weiterer verdienter Kulturvermittler, der erste universitäre Bohemist an der Prager deutschen Universität und spätere Politiker Franz Spina. Adler sondierte dabei auch die Möglichkeiten einer Kooperation der Deutschböhmern und -mährern mit dem ungeliebten neuen Staat. Weiter sollen hier auch die bisher wenig analysierten Übersetzungen Adlers von tschechischen Lied- und Operntexten erwähnt werden (Petrbok 2010).

Ambivalente Urteile über die literarische Vermittlungstätigkeit trifft man – wohl nicht überraschend – in dem deutsch-jüdisch-tschechischen Kulturkontext öfter an, so auch im Falle von Arnošt Vilém Kraus/Ernst Wilhelm Kraus (1859–1943), dem Begründer der literaturwissenschaftlichen Germanistik an der Prager tschechischen Universität. Aus Karrieregründen hatte sich Kraus mit seiner Frau taufen lassen, was ihn jedoch nicht vor dem Transport nach dem Ghetto Theresienstadt bewahrte. In den Jahren 1906–11 leitete er die Redaktion der Zeitschrift *Čechische Revue* und schrieb auch selbst viele Artikel in ihr. Diese Zeitschrift versuchte sich – auf Anregung des damaligen Universitätsprofessors (und nach 1918 tschechoslowakischen Präsidenten) Tomáš Garrigue Masaryk – als repräsentatives und informatives Periodikum zu profilieren, um Auslandskontakte vor allem mit der deutschen Geisteswelt zu vermitteln. Neben politischen und wirtschaftlichen Beiträgen brachte die *Čechische Revue* Artikel, Studien und Berichte aus der Welt der tschechischen Wissenschaft, Kunst und Literatur sowie regelmäßig Beispiele aus dem literarischen Schaffen. Auch Artikel über die Frauenemanzipation, soziale Fragen sowie über die deutsch-tschechischen Beziehungen und die slowakische Frage hatten hier ihren Platz. In letzterem Fall wurde den tragischen Ereignissen von 1907 in Černová/Csernova besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wo es bei einer Auseinandersetzung zwischen der Gendarmerie und der örtlichen Bevölkerung 14 Tote gegeben hatte. Aufgrund der Informationen in der *Čechischen Revue* machten auch

Bjørnstjerne Bjørnson und Lew Nikolajevitsch Tolstoj auf die ungerechte Nationalitätenpolitik in Transleithanien aufmerksam. Es war Kraus' Verdienst, dass in der *Čechischen Revue* über die Entwicklung der kleinen Nationen in Europa, etwa der Dänen, berichtet wurde, gewiss als Parallele zu den deutsch-tschechischen Beziehungen. Die Zeitschrift stieß aber auf wenig Interesse und musste aus finanziellen Gründen eingestellt werden (Vodrážková-Pokorná 2006). Die dänischen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Aktivitäten (etwa der Genossenschaften) verfolgte Kraus jedoch weiter mit regem Interesse, und er gehört auch zu den Begründern der tschechischen Skandinavistik.

Über Camill Hoffmann (1878–1944), gebürtig aus dem mittelböhmisches Kolin/Kolín, schrieb einer seiner Freunde nach dem Krieg: „Er wollte ein Mittler zwischen Deutschland und der Tschechoslowakei sein. Während die deutsche Literatur und die deutsche Musik in Prag hinreichend bekannt und verehrt wurde, wollte er Berlin mit der tschechischen Musik und Dichtung bekannt machen“ (Hurwic 1947). Hoffmann, der auch als deutschsprachiger Dichter und Journalist in Wien und Dresden tätig war, wirkte nämlich ab Anfang der 1920er Jahre als Presseattaché der tschechoslowakischen Gesandtschaft in Berlin. Eine der wichtigeren Aufgaben, die man ihm in Berlin anvertraute, war es, Kontakte zu deutschen und ausländischen Journalisten zu pflegen und diese mit Informationen über die Tschechoslowakei zu versorgen. Im Auftrag übersetzte er auch die politischen Schriften des Staatspräsidenten T. G. Masaryk oder der Außenminister Edvard Beneš und Kamil Krofta ins Deutsche. Vor allem soll jedoch die Vermittlung der Kontakte zwischen tschechischen Künstlern und den deutschen Theater- und Opernhäusern erwähnt werden. Man könnte eine lange Liste von tschechischen Künstlern zusammenstellen, die ihm einen Auftritt oder eine Aufführung auf deutschen Bühnen verdankten, wie etwa Erwin Schulhoff, Alois Hába, Jaromír Weinberger oder Vítězslav Novák. Ausführlicher zu erwähnen ist die Sängerin Jarmila Novotná, „eine sehr hübsche, junge Person mit einer hübschen Stimme“, der Hoffmann eine Rolle in der Berliner Kroll Oper unter der Leitung von Otto Klemperer vermittelte. Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper war seit 1923 Erich Kleiber, mit dem Hoffmann bekannt war. So konnte er Kleiber auf Leoš Janáček, dem erst Mitte der zwanziger Jahre der weltweite Durchbruch gelang, aufmerksam machen. Im März 1924 wurde in Berlin Janáčeks *Jenufa* unter Kleibers Leitung aufgeführt und wurde zum großen künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis, wozu auch Hoffmann massgeblich beigetragen hat (Polák 2006a, 2006b). Das Ende der Vermittlungsversuche kam Anfang 1930er Jahre in der Zeit der wirtschaftlichen Krise. Damals scheiterten Hoffmanns Versuche die Oper *Les trois souhaits/Drei Wünsche* des noch nicht sehr bekannten Komponisten Bohuslav Martinů auf der Berliner Staatsoper und anderswo durchzusetzen, auch

kam es nicht zur vollständigen Übersetzung der Libretti ins Deutsche. Sicher haben dazu die sog. Tonfilmausschreitungen, eine Art nationaler tschechischer Propaganda gegen die angebliche ‚Verdeutschung‘ insbesondere der Prager Kinos beigetragen. Zahlreiche deutsche kulturelle Vereine sagten in der Folge Theater- und Musikaufführungen sowie auch Ausstellungen aus der Tschechoslowakei ab. Zwei Jahre später, nachdem Adolf Hitler Reichskanzler und schließlich ‚Führer des deutschen Volkes‘ wurde, gab es bei offiziellen Stellen kein Interesse mehr an tschechischer Kunst.

Der Artikel des tschechischen Germanisten Josef Čermák (2010) aus dem Ausstellungskatalog *Praha-Prag 1900–1945* nennt die Tätigkeit des schon genannten Otokar Fischer (1883–1938) „Wissenschaft und Kunst in glücklicher Allianz“. Er war in den kulturellen Beziehungen zwischen Deutschen und Tschechen wirklich die führende Persönlichkeit des ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: als Professor für deutsche Literatur an der Karls-Universität, Literaturhistoriker und -kritiker, Dichter und Übersetzer, nicht nur aus dem Deutschen. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen über die Thematik der Erinnerung oder Psychoanalyse in der Literatur, die er deutsch und tschechisch schrieb, sind in der heutigen Germanistik erst allmählich anerkennend rezipiert worden, wie sich bei einer Tagung über Fischer herausstellte. Im breiteren kulturellen Bewusstsein ist der Sohn einer bilingualen Familie, der ebenso wie Hoffmann aus dem mittelböhmischen Kolín stammte, in erster Linie als Übersetzer präsent. Wie Čermák (2010: 121) erwähnt, leben „vor allem seine überragenden Leistungen im Faust und in Goethes Lyrik“ weiter, „im Zarathustra, in Villon und nicht von verallgemeinernden Weisheiten beschwerten Essays zum Übersetzen.“ Die kulturelle Orientierung und nationale Zugehörigkeit suchte er in der Spannung zwischen der von der Seite seiner Mutter stammenden Neigung zur deutschen Kultur und der Position des Vaters, der als eifriger Theaterdilettant und überzeugter tschechischer Patriot der tschechischen Kultur zuneigte. Fischer war weiterhin in der tschechischen Kultur tätig, jedoch als „Grenzgänger“, „Vermittler des Deutschen“ auch in der tschechischen Germanistik. Dabei setzte er sich mehrfach gegen den tschechischen Nationalismus zur Wehr, oft belastet von antisemitischen Ausfällen, wie er es z. B. in einem ursprünglich tschechischen Epigramm (aus dem Jahre 1906) formulierte:

Gelehrter bin ich und Tschech, darf also fremde Sprachen nicht schreiben. Das heißt: für die Zelle, die mich in Einzelhaft setzt, soll ich noch Miete bezahlen (zit. nach Čermák 2010: 125).

Besondere Aufmerksamkeit soll seiner Anthologie *Z Goethova odkazu* (Aus Goethes Vermächtnis) gewidmet werden. Sie wurde im Kriegsjahr 1916 veröffentlicht, er widmete sie seiner Mutter. Das graphisch schön ausgestattete



Buch, das allerdings auf Kriegspapier gedruckt wurde, hatte eine aktuelle politische Bedeutung: Mit der Sprache „des Herzens“, „der Liebe“ und „des Hauches für Freiheit“ tritt sie entschieden gegen den Krieg auf. Nach Čermák (2010: 128) wollte sie „den deutschen Waffen mit deutschen Musen die Stirn bieten“. Etwas ähnliches galt auch für seine Übersetzung und Interpretation von Friedrich Schillers *Räubern* aus demselben Jahr.

Der heute wohl nur als Gestalt im Freundeskreis Franz Kafkas bekannte Otto Pick (1887–1940) gehört, selbst ein Dichter und Prosaist, zu den vielseitigsten Autoren der Prager Literaturszene. Er schrieb schon vor dem Ersten Weltkrieg für mehrere Zeitungen und Zeitschriften Feuilletons und Theaterkritiken aus beiden kulturellen Milieus, in der Zwischenkriegszeit wirkte er in der Regierungszeitung *Prager Presse*. In den Kurzbibliographien der in der Reclamschen Gelben Reihe erschienenen Anthologie *Prager deutsche Erzählungen* wird lapidar bemerkt: „Heute ist Pick gänzlich vergessen“ (Sudhoff/Schardt 1992: 480). Pick ist Autor zahlreicher Übersetzungen aus der neueren tschechischen Literatur (Karel Čapek, Fráňa Šrámek, František Langer). In diesem Zusammenhang sollen vor allem die Anthologien *Deutsche Lyrik aus der Čechoslovakei* und *Symfonie války* (Symphonie des Krieges) hervorgehoben werden. Die erste erschien 1931 in schönem puristischem Design in der Staatlichen Verlagsanstalt als Lesebuch für die Mittelschulen mit der „tschechoslowakischen Unterrichtssprache“. Denn Pick lag auch am Herzen, die Tschechen bzw. die tschechische Jugend in einer repräsentativen Auswahl mit der Literatur des ‚Nachbarvolkes‘ bekannt zu machen. Die Anthologie bietet nicht nur Proben von Prager Autoren, sondern aber auch im Interesse einer gewissen ‚political correctness‘ Autoren aus der ‚Provinz‘, deren Literatur oft ignoriert wurde. Darüber, ob dieses wohlgemeinte Unternehmen auch erfolgreich war, können wir heute nur spekulieren: Erst nach weiteren Recherchen wird man diese von staatlichen Institutionen geförderten Versuche einiger Kulturvermittler in der Zeit der ČSR weiter kontextualisieren und bewerten können. Demgegenüber stellt die zweite, auf Tschechisch in demselben Jahr erschienene, pazifistische Anthologie *Symfonie války* (Symphonie des Krieges) mit einem Umschlagbild von Alfred Kubin, tätig in der oberösterreichischen Klausur in Zwickledt, deutschsprachige (Karl Kraus, Franz Werfel) sowie tschechische (Viktor Dyk, Vladislav Vančura) Autoren zusammen, die dieses ewige Thema belletristisch dargestellt haben. Acht Jahre später war jedoch das Thema nicht mehr auf die Literatur beschränkt. Das „Genie der Freundschaft“, wie Willy Haas über Pick schrieb, einer, der seinen Mitmenschen „alles, was er war und hatte, schenken wollte“ (Takebayashi 2010: 181), begab sich ins Exil nach England und starb dort ein halbes Jahr später an einem Herzinfarkt.

Die Übersetzerin, Journalistin und Kontaktperson für die tschechische Kultur in Wien Anna Auředníčková (1873–1957), Tochter des Journalisten

Ignaz Schick und Mitschülerin von Rainer Maria Rilke, heiratete den Anwalt Zdenko Auředníček, der 1899 die Pflichtverteidigung von Leopold Hilsner, der des Ritualmords beschuldigt war, übernahm. Im Laufe dieses bekannten antisemitischen Falls verlor er seine Klientel, und Familie Auředníček zog deshalb im Jahre 1901 nach Wien um. In dieser Zeit der Existenzprobleme entschied sich Anna Auředníček, die Familie durch Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen ins Deutsche finanziell zu unterstützen. Zuletzt gelang es ihr, sich auch mit Übersetzungen der tschechischen Autoren durchzusetzen, und so begann in Österreich ihre Werbetätigkeit für die tschechische Kultur (Klínková 1998). Der Haushalt der Auředníček in Wien wurde zum Platz des Treffens von einer Reihe von Künstlern und Politikern (u. a. Kamil Krofta, Tomáš Garrigue Masaryk, Oskar Nedbal). Neben ihrer Übersetzungstätigkeit half sie den tschechischen Künstlern in Wien durch die Vermittlung von Vorträgen, Konzerten und Ausstellungen. Im Buch *30 tschechische Erzähler* (Darmstadt 1932, 2. Aufl. 1933) gab sie einen guten Überblick über die tschechische Literatur der letzten sechzig Jahren mit kurzen biographischen Informationen. In ihre Anthologie ordnete Auředníčková auch mehrere Schriftstellerinnen ein, z. B. Marie Majerová, Jarmila Hašková, die Frau des Autors des *Schwejk*, oder Anna Marie Tilschová, mit der sie als engagierte Frauenrechtlerin befreundet war. Im Jahre 1938 kehrte sie mit ihrer Tochter in die Tschechoslowakei zurück. Im Jahre 1942 wurde sie aus rassistischen Gründen (sie war jüdischer Herkunft, jedoch getauft) in das Ghetto Theresienstadt transportiert. Hier wurde sie Pflegerin alter und kranker Menschen und nahm im Rahmen der sog. Freizeitgestaltung an der Vortragstätigkeit teil. Hier hielt sie – wie übrigens auch der erwähnte Arnošt Kraus – Vorträge über die tschechische Literatur und Musik, auch in deutscher Sprache für deutschsprachige Juden. Sie überlebte den Krieg und überlebte bis ins hohe Alter im heimatlichen Prag Belletristik (Peschel 2010).

Ein weiteres Fallbeispiel kann der aus dem mittelböhmischen Podiebrad/Poděbrady stammende Rudolf Fuchs (1890–1942) sein. Fuchs wuchs in einer tschechischsprachigen Familie auf, besuchte jedoch in Prag eine Realschule mit deutscher Unterrichtsprache und schrieb auf Deutsch Gedichte und Essays. Im Kriegsjahr 1916 erschien seine Übersetzung der Gedichtsammlung *Slezské písně* des schlesisch-tschechischen national- und sozialkritischen Dichters Petr Bezruč, die mit einem Vorwort von Franz Werfel im avantgardistischen Kurt Wolff-Verlag in München als *Schlesische Lieder* erschienen. Hier ist eine interessante Beobachtung zu machen: Obwohl Petr Bezruč in seinen Werken die Not und das Elend der schlesischen Bauern und Arbeiter schilderte, sind in seinen Texten auch viele antisemitische Passagen anzutreffen (Donath 1931: 37). 1937 erklärte Fuchs, nun Mitglied der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei, in der Broschüre *Petr Bezruč: Dichter wider Willen* (die in beiden sprachlichen Versionen erschien, tschechisch

als *Petr Bezruč: básník proti své vůli*), dass seine Motivation einen antimilitaristischen und sozial engagierten tschechischen Dichter vorzustellen stärker gewesen sei, als „einen der großartigsten Dichter“ wegen der antisemitischen Passagen in seinem Werk zu meiden .... Fuchs lebte im Londoner Exil in sehr bescheidenen Verhältnissen und hatte dort noch Kontakt mit dem späteren Germanisten Eduard Goldstücker und dem Philosophen Ernst Bloch. Als Fuchs eines Nachts nach Hause aus dem Tschechischen Klub ging, wurde er im verdunkelten London von einem Autobus überfahren (Seehaase 1985).

Die erwähnte Erfahrung existentieller Unsicherheit der Kulturvermittler ist deutlich auch am Beispiel eines Pavel/Paul Eisner (1889–1958) zu sehen. Eisner wurde in einem jüdischen Elternhaus geboren, im Familienkreis wurde deutsch gesprochen, seine Eltern stammten jedoch aus Mittelböhmen und aus einem tschechischen Umfeld. Während des Studiums am Prager tschechischen Polytechnikum und später an der Prager deutschen Universität plante er eine Karriere als Slawist in Deutschland. Aus finanziellen Gründen musste er jedoch – nach dem Tod des Vaters – als Übersetzer und Beamter in der Prager Handels- und Gewerbekammer tätig sein. Er übersetzte zahlreiche Werke aus dem Tschechischen ins Deutsche und umgekehrt – u. a. veröffentlichte er 1935 die erste Übersetzung von Kafkas Roman *Das Schloss* in eine Fremdsprache als *Zámek* und schrieb Hunderte von Essays und Rezensionen über das kulturelle Leben für die Zeitung *Prager Presse*. Im Buch *Lebendes Tschechisch* (1938), das er seinem Mentor und Universitätslehrer Franz Spina widmete, versuchte Eisner, bei den Deutschen Interesse am Tschechischen zu wecken. In der Zeit des sog. Protektorats Böhmen und Mähren wurde seine Tätigkeit mit Recht als „Übersetzung als Überlebensstrategie“ bezeichnet. Er war zwar infolge seiner Ehe mit einer nichtjüdischen Deutschböhmin vor der Deportation geschützt, als engagierte Kämpfer gegen Nationalsozialismus und als Jude lebte er nicht nur weitgehend isoliert, sondern auch in permanenter Angst, in ein KZ deportiert zu werden. Eisner reagierte auf diese lebensgefährliche Situation mit einer beeindruckenden Arbeitsintensität: Damals entstanden Übersetzungen ins Tschechische und Essays zur tschechischen Literatur und Sprache (Řehák 2011). In der Anthologie *Věčné Čechy. Obrazy a vidiny z českých dějin v německé poezii* (Das ewige Böhmen. Bilder und Visionen aus der böhmischen Geschichte in der deutschen Poesie, 1939), die unter dem Schutz eines deutschen ‚Ariers‘, des später standrechtlich hingerichteten Vincy/Vinzenz Schwarz (1902–1942) erschien, veröffentlichte Eisner unter dem Pseudonym Karel Babor die meisten Übersetzungen mit klarer, aktueller politischer Bedeutung. Die positive Einstellung zu mehreren Vertretern der deutschen ‚Kulturnation‘ (Karl Egon Ebert, Franz Grillparzer, Johann Gottfried Herder, Georg Wilhelm Leibniz, Friedrich Schiller) wurde hier den Persönlichkeiten der böhmischen Kulturgeschichte und einigen ‚ambivalenten‘ Perioden des

deutsch-tschechischen Zusammenlebens gegenübergestellt. Das Buch und weitere damit zusammenhängende Projekte wurden nach ihrem Erscheinen begeistert rezensiert, nach dem Krieg aufgrund der antideutschen Ressentiments der Zeit kaum noch beachtet und gelten heute als vergessen.

Zuletzt sei noch Grete (Markéta) Reiner-Straschnow (geborene Stein) (1892–1944) erwähnt. Bei ihr ist festzustellen, was Ines Koeltzsch über die Übersetzungstätigkeit von weiblichen Intellektuellen schrieb: Wie diejenige von Anna Auředníčková ist auch „jene von Grete Reiner gänzlich unerforscht. Im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen wurde ihnen – mit der erwähnten Ausnahme des posthumen Ruhms von Milena Jesenská als Brieffreundin Franz Kafkas – keine vergleichbare öffentliche Aufmerksamkeit zuteil“ (Koeltzsch 2011: 15). Bis jetzt wurden nicht einmal ihre Lebensdaten genau eruiert, über ihren Lebenslauf weiß man kaum etwas. Es überrascht um so mehr, wenn wir feststellen, dass sie zahlreiche Prosawerke von tschechischen Autoren (u. a. Ivan Olbracht, Karel Elgart Sokol, Jaroslav R. Vávra), aber auch von slowakischen Autoren (Gejza Vámoš) sowie die Propagandaschrift über das amerikanischen Einwandererlager Ellis Island *Die Träneninsel* (1931; Original: *Ostrov slzí*, 1928) des späteren Nazi-Kollaborateurs Emanuel Vajtauer, vor allem aber im Jahr 1925 das wohl bekannteste Buch der tschechischen Literatur im deutschen Milieu übersetzt hat, nämlich Jaroslav Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (Original: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921–1923). Obwohl uns mehrere Studien zu der Übersetzung ins ‚Prager Deutsch‘ vorliegen, weiß man über ihre Tätigkeit als Übersetzerin kaum etwas (Petr 1963: 196–197, Gregor 1967: 3–4, Marková 2011: 270–271). Die hier skizzierte Übersicht kann dann vielleicht mit einer provokanten Frage beendet werden: Was wäre aus Jaroslav Hašeks weltberühmtem *Braven Soldaten Schwejk* ohne Grete Reiner-Straschnows deutsche Übersetzung, ohne Inszenierung einer Theaterfassung durch Erwin Piscator 1927 in Berlin und ohne die begeisterten Rezensionen, darunter auch von Kurt Tucholsky, geworden?

### Zusammenfassung

Auch wenn die Rede über die böhmischen und mährischen Juden als Kulturvermittler zwischen Deutschen und Tschechen weit verbreitet ist, aber auch – wie bei Scott Spector – angezweifelt wird, fehlt es immer noch an komplexeren Studien mit einer differenzierten literatur- und kulturgeschichtliche Untersuchung und Bewertung im breiteren ‚bohemikalen‘ Kontext. Der Grund dafür ist sicher die lange Vernachlässigung der Kulturvermittler beider Sprachen im kulturellen Gedächtnis der Deutschen und der Tschechen. Hierbei

spielen das Scheitern des Zusammenlebens von Deutschen, Juden und Tschechen nach dem Jahre 1938, die Shoah, die Vertreibung der Deutschen sowie eine nur langsame Rückkehr und Akzeptanz der jeweils anderen Kultur in der tschechischen kulturellen Öffentlichkeit eine zentrale Rolle (Koeltzsch 2011: 14–15). Keinesfalls soll damit aber gesagt werden, dass die Vermittlungsrolle und der Bilinguismus als „Markenzeichen nur gewissen Personen- und Textgruppen zuerkannt wird“. Denn es wäre wirklich schlimm, wie die Olmützer Germanistin Ingeborg Fiala-Fürst es zuspitzend geäußert hat, „wenn die zweigliederige (Prag versus Provinz), wertende und moralisierend schematisierende Typologie ganze Gebiete ausschließt“ (Fiala-Fürst 2011: 18f.), wenn – sei hier hinzugefügt – zwischen dem Bilinguismus und antinationalistischer Überzeugung ein Gleichheitszeichen gesetzt würde. Die kulturelle Vermittlung ist jedoch historisch zu sehen als ein komplexer Prozess von Widersprüchen, Potentialen und Konflikten in der deutsch-jüdisch-tschechischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Vielleicht hat auch dieser Aufsatz einen Beitrag zu einem besseren Verständnis dieser Zeit und Epoche geleistet.

#### *Bibliographie:*

- Adler (1894): Friedrich Adler: Einleitung. In: Jaroslav Vrchlický: Gedichte. Ausgewählt und übersetzt v. Friedrich Adler. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Čapková (2012): Kateřina Čapková: Czechs, Germans, Jews? National Identity & the Jews of Bohemia. New York: Berghahn.
- Cohen (2006): Gary B. Cohen: The Politics of Ethnic Survival. Germans in Prague, 1861–1914. 2. korr. Aufl. West Lafayette: Purdue University Press 2006.
- Čermák (2010): Josef Čermák: Wissenschaft und Kunst in glücklicher Allianz. Otakar Fischer als Übersetzer deutscher Literatur. In: Jozo Džambo (Hg.): Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler. Passau: Stutz, S. 121–132.
- Disertace (1965): Disertace pražské university 1882–1945. II. Německá universita. Praha: Universita Karlova.
- Donath (1931): Oskar Donath: Jüdisches in der neuen tschechischen Literatur. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Geschichte der Juden in der Čechoslovakischen Republik 3, S. 1–144.
- Eder (2006): Ulrike Eder: „Auf die mehrere Ausbreitung der teutschen Sprache soll fürgedacht werden“. Deutsch als Fremd- und Zweitsprache im Unterrichtssystem der Donaumonarchie zur Regierungszeit Maria Theresias und Josephs II. Innsbruck: StudienVerlag.

- Eisner (1927): Paul Eisner: Unsere Vorgänger, die tschechische Dichtung und die Deutschen usw. In: Prager Presse 7, Nr. 1, 1. 1., Beilage Dichtung und Welt, S. 1.
- Fiala-Fürst (2011): Ingeborg Fiala-Fürst: Bilinguismus in Böhmen. In: Jozo Džambo (Hg.): Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen. vieler Mittler. Passau: Stutz, S. 13–23.
- Gregor (1967): Ludvík M. Gregor: Haškův Švejk v překladu Grety Reinerové. Praha: Dipl. práce Ústavu germánských studií Filozofické fakulty UK.
- Hahn (2002): Hans Hennig Hahn: Zur Problematik jüdischer Identität in Ostmitteleuropa. In: Hans Hennig Hahn, Jens Stüben (Hg.): Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Lang, S. 11–18.
- Höhne (2005): Steffen Höhne: Erfindung von Traditionen? Überlegungen zur Rolle von Sprache und Kommunikation bei der Konstitution nationaler Identität. In: brücken, N. F. 12, S. 118–133.
- Hroch (2005): Miroslav Hroch: Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů. Praha: Slon.
- Hurwic (1947): Elias Hurwic: Erinnerung an Camill Hoffmann. In: Berliner Hefte für geistiges Leben 2, S. 952–953.
- Iggers (1980): Wilma A. Iggers: The Flexible National Identities of Bohemian Jewry. In: East Central Europe 7, H. 1, S. 9–48.
- Jähnichen (1967): Manfred Jähnichen: Zwischen Diffamierung und Widerhall. Tschechische Poesie im deutschen Sprachgebiet. Berlin (O.): Akademie.
- Karady (1999): Victor Karady: Gewalterfahrung und Utopie. Juden in der europäischen Moderne. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kieval (1988): Hillel J. Kieval: The Making of Czech Jewry. National Conflict and Jewish Society in Bohemia 1870–1918. New York: Berghahn.
- Kieval (2005): Hillel J. Kieval: Choosing to Bridge: Revisiting the Phenomenon of Cultural Mediation. In: Bohemia 46, S. 15–27.
- Klínková (1998): Hana Klínková: Anna Auředníčková – „český konzul“ ve Vídni. Z literárního archivu PNP. In: Tvar 9, Nr. 7, S. 14–15.
- Koeltzsch (2011): Ines Koeltzsch: Zwischen den Kulturen. Zur Einführung. In: Ines Koeltzsch, Michaela Kuklová, Michael Wögerbauer (Hg.): Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, S. 9–15.
- Kořalka (1992): Jiří Kořalka: Nationale und regionale Identität der Tschechen und der Deutschen in den böhmischen Ländern. In: brücken, N. F. 1, S. 9–17.
- Lappin (2013): Eleonore Lappin: Martin Buber und Wien. In: David, Jüdische Zeitschrift. <http://www.david.juden.at/kul-turzeitschrift/66-70/67-Lappin.htm> (Zugriff: 26. 11. 2013)
- Luft (1996a): Robert Luft: Nationale Utraquisten in Böhmen: Zur Problematik „nationaler Zwischenstellung“. In: Maurice Godé u. a. (Hg.): Allemands,

- Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924/Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890–1924. Montpellier: Université Paul-Valéry, S. 37–51.
- Luft (1996b): Robert Luft: Zwischen Tschechen und Deutschen in Prag um 1900. Zweisprachige Welten, nationale Interferenzen und Verbindungen über ethnische Grenzen. In: *brücken*, N. F. 4, S. 143–169.
- Marková (2011): Marta Marková: Unglück auf fast allen Seiten. Milena – Staša – Jarmila. Kafkas Elternrevolte und weibliche Rebellion. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag.
- Peschel (2010): Lisa Peschel: Touha po milované vlasti. Svědectví o české kultuře v terezínském ghettu a o poválečné reintegraci. In: *Česká literatura* 58, S. 444–463.
- Petr (1963): Pavel Petr: Hašeks „Schwejk“ in Deutschland. Berlin: Rütten & Loening.
- Petrboř (2010): Václav Petrboř: „Es ist ja eben eine Umdichtung“. Friedrich Adler als Übersetzer tschechischer Lyrik. In: Jozo Džambo (Hg.): *Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. Passau: Stutz, S. 73–92.
- Petrboř (2012): Václav Petrboř: Josef Wenzig und die (Selbst-)Wahrnehmung seiner politischen und literarischen Tätigkeit in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. In: Peter Becher, Steffen Höhne, Marek Nekula (Hg.): *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, S. 13–34.
- Petrboř (2014): Václav Petrboř: Einige Aspekte der Übersetzung der deutschsprachigen Literatur in den Böhmisches Ländern ins Tschechische (1900–1918). In: Kathrin Janka, Manfred Weinberg, Irina Wutsdorff, Štěpán Zbytovský (Hrsg.): *Prager Moderne(n). Transkulturelle Perspektiven*. Bielefeld: Transcript [im Druck].
- Petrboř/Stašková/Topor/Zbytovský (2014): Václav Petrboř, Alice Stašková. Michal Topor, Štěpán Zbytovský: Otokar Fischer (1883–1938): In *Grenzgebieten*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau [in Vorbereitung].
- Polák (2006a): Pavel Polák: Camill Hoffmann. Eine Biographie. Praha: Dipl. práce Ústavu germánských studií Filozofické fakulty UK.
- Polák (2006b): Pavel Polák: Dear Mr Hoffmann: Correspondence between Bohuslav Martinů & Camill Hoffmann. In: *Bohuslav Martinů Newsletter* 2, 2006, May – August, S. 6–8.
- Pulzer (1966): Peter Pulzer: Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und in Österreich 1867–1914. Gütersloh: Sigbert Mohn.
- Řehák (2011): Daniel Řehák: Ein Nachlass zu Lebzeiten. Eisners Schaffen während der Okkupation. In: Ines Koeltzsch, Michaela Kuklová, Michael Wögerbauer (Hg.): *Übersetzer zwischen den Kulturen. Der Prager Publizist Paul/Pavel Eisner*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, S. 87–108.

- Seehase (1985): Ilse Seehase: Nachwort. In: Rudolf Fürst: Die Prager Aposteluhr. Gedichte, Prosa, Briefe. Halle/S., Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, S. 438–468.
- Spector (2000): Scott Spector: Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Kafka's Fin de Siècle. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Šrámková (2010): Barbora Šrámková: Max Brod und die tschechische Kultur. Wuppertal: Arco.
- Sudhoff/Schardt (1992): Dieter Sudhoff, Michael M. Schardt (Hg.): Prager deutsche Erzählungen: Stuttgart: Reclam.
- Takebayashi (2010): Tazuko Takabayashi: Otto Pick, der Vermittler. Ein Genie der Freundschaft. In: Jozo Džambo (Hg.): Praha – Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler. Passau: Stutz, S. 173–186.
- Tietze (1933): Hans Tietze: Die Juden Wiens. Leipzig, Wien: Tal.
- Trost (1965): Pavel Trost: Deutsch-tschechische Zweisprachigkeit. In: Ernst Eichler, Josef Filipec, Rudolf Fischer, Bohuslav Havránek, Pavel Trost: Deutsch-tschechische Beziehungen im Bereich der Sprache und Kultur. Aufsätze und Studien. Bd. 1. Berlin (O.): Akademie Verlag, S. 21–28.
- Trost (1979): Pavel Trost: Böhmisches-Deutsch. In: Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik 46, S. 246–248.
- Trost (1980): Pavel Trost: Der tschechisch-deutsche Makkaronismus. In: Wiener slawistischer Almanach 6, S. 273–279.
- Trost (1981): Pavel Trost: Mythen vom Prager Deutsch. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100, S. 381–390.
- Urban (1996): Otto Urban: Bürgerlichkeit und das tschechische Bildungsbürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Hannes Stekl, Peter Urbanič, Ernst Bruckmüller, Hans Heiss (Hg.): „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit“. Bürgertum in der Habsburgermonarchie. Bd. 2. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 203–209.
- Vassogne (2009): Gaëlle Vassogne: Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung. Tübingen: Niemeyer.
- Vodrážková (2006): Lenka Vodrážková-Pokorná: „Mit dieser Zeitschrift gedenken wir den Leser über alles Wissenswerte zu orientieren, was das tschechische Volk berührt oder an dem seine Angehörigen irgendwie beteiligt sind“. Vor 100 Jahren ist der erste Band der Čechischen Revue erschienen. In: Germanoslavica 17, S. 171–188.





## **Alois Brandstetter** **Ein österreichischer Schriftsteller aus dem Saarland**

*Ralf Bogner*

Alois Brandstetter wird geboren am 5. Dezember 1938 in Aichmühl bei Pichl, einer Marktgemeinde im Bezirk Wels-Land (vgl. zusammenfassend Pfooser-Schewig/Jahn 2008). Hier verbringt er auch seine frühe Kindheit. Nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 ist Brandstetter demnach – streng historisch-staatsrechtlich gesprochen – die ersten sieben Jahre seines Lebens kein Österreicher, sondern ein Deutscher, ein Spross der ‚Ostmark‘ und des Reichsgaues ‚Oberdonau‘. Diese Konstellation ist typisch für die Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland – nicht nur in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft. Die deutsche und die österreichische Literatur sind Teile der deutschsprachigen Literaturen; mangels durchgehender territorialer Abgrenzung ist eine klare Differenzierung nur bedingt möglich. An das Heilige Römische Reich deutscher Nation sei bei aller Eigenständigkeit der Habsburgischen Länder erinnert.

Die Jahre der Besetzung durch die vier Siegermächte des Zweiten Weltkriegs und die Wiedererlangung der Souveränität im Jahre 1955 erlebt Brandstetter ebenso in seiner Hausruckviertler Heimat. Die Zeit im Bischöflichen Gymnasium Petrinum zu Linz/Donau mit der Perspektive auf eine spätere Priesterlaufbahn bildet eine relativ kurze Episode, die allerdings nachhaltige Spuren im Werk des späteren Schriftstellers hinterlassen wird. In jungen Jahren aber ist Brandstetter noch kein Autor. Es ist nicht bekannt, dass er an Talentwettbewerben für die begabte Jugend teilgenommen hätte oder früh versucht hätte, erste poetische Publikationen in literarischen Zeitschriften oder Anthologien zu lancieren.

Er geht im Jahre 1957 nach der Matura in Wels mit 18 Jahren an die Wiener Rudolfs-Universität zum Studium der Germanistik und Geschichte. Die Wahl des Ortes ist nicht erstaunlich. Wien ist die Hauptstadt der Republik. Die Paris Lodron-Universität Salzburg wird erst 1962 nach mehr als 150 Jahren der Schließung wiederingerichtet. Die 1966 eröffnete Johannes Kepler-Universität Linz wiederum verfügt in ihrer gesamten Geschichte über kein geisteswissenschaftlich-philologisches Studienangebot. Graz und Innsbruck sind zu weit entfernt. Der Beginn eines Studiums in Deutschland, etwa in München, liegt für einen jungen Menschen aus der österreichischen Provinz außerhalb seiner Vorstellungskraft und wäre vermutlich auch finanziell schwer zu bewerkstelligen gewesen.

1962 schließt Brandstetter das Studium mit einer Doktorarbeit bei dem Wiener Ordinarius für Sprachwissenschaft Eberhard Kranzmayer ab. Das Thema ist typisch für viele ähnliche Dissertationen junger Wissenschaftler, die bei dem außerordentlich renommierten Dialekt- und Namensforscher promoviert worden sind. Die Arbeit befasst sich mit *Laut- und bedeutungskundlichen Untersuchungen an der Mundart von Pichl bei Wels* (Brandstetter 1961). Die Studie bleibt als maschinschriftliche Dissertation ungedruckt. Das ist in Österreich bis heute nicht unüblich, da es keine Publikationsverpflichtung von Doktorarbeiten gibt.

Im selben Jahr übernimmt er eine Assistentenstelle an der Universität des Saarlandes bei dem dort seit 1960 als Ordinarius für Germanische und Deutsche Philologie wirkenden Hans Eggers, einem wie Kranzmayer außergewöhnlich bedeutenden Wissenschaftler, allerdings einem Mediävisten. Brandstetter wird hier 1970 habilitiert und ein Jahr später zum Professor ernannt. 1974 folgt er einem Ruf an die Universität für Bildungswissenschaften in Klagenfurt auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Ältere deutsche Sprache und Literatur.

Der Forscher Brandstetter ist als Mediävist in seinen Saarbrücker Jahren insbesondere auf dem Gebiet des spätmittelalterlichen Prosaromans tätig. 1966 veröffentlicht er eine Edition von *Tristrant und Isalde* nach den Erstdrucken aus der Zeit um 1500 (Brandstetter 1966b), und seine Habilitationsschrift mit dem Titel *Prosaauflösung* bietet *Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman* (Brandstetter 1971). Aus diesen Jahren stammt auch eine Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen. Einerseits liegen diese auf den Gebieten seiner Qualifikationsschriften. So erscheinen in der *Zeitschrift für Mundartforschung* von ihm *Semantische Studien zum Diminutiv im Mittelbairischen* (Brandstetter 1964) und in einem Kongressband *Überlegungen zur Edition von Prosaromanen* (Brandstetter 1968). Auf der anderen Seite widmet Brandstetter sich aber auch Phänomenen der Gegenwartssprache. Der später als Schriftsteller so scharfe Kritiker bestimmter sprachlicher Neuerungstendenzen befasst sich Mitte der 1960er Jahre mit der Syntax von Filmtexten (Brandstetter 1965) und des Telegramms (Brandstetter 1968a). Hinzu kommen einige Aufsätze auf dem Gebiet der neueren deutschen Literaturwissenschaft, ein Beitrag zur *Hermeneutik einer Kafkaschen Parabel* (Brandstetter 1966a) und eine Untersuchung über die *Ästhetik der Syntax* in Arno Holz' Gedichtsammlung *Phantasia* (Brandstetter 1966). Innerhalb der wissenschaftlichen Arbeiten deutet die Entwicklung zum Schriftsteller sich in einem in *Literatur und Kritik* veröffentlichten Aufsatz zum Thema *Lyrik als Inszenierung der Grammatik – Ein Beitrag zur linguistischen Poetik* an (Brandstetter 1969).

Während der Jahre der Etablierung als Wissenschaftler im Saarland publiziert Brandstetter zugleich seine ersten belletristischen Arbeiten. Sie

erscheinen auf der einen Seite in Tageszeitungen und Anthologien, in literarischen Zeitschriften sowie im Rundfunk. Für den Saarländischen Rundfunk spricht er nach Auskunft des dortigen Zettelkastens z. B. *Ikarus und Valium* (3. Oktober 1968), *Gas- und Familienanschluß* (30. April 1969), *Hygiene und Frömmigkeit* (27. Mai 1971) oder *Blasmusik* (25. Juli 1974). Andererseits veröffentlicht er mehrere bibliophile Bände mit Illustrationen von Axel Hertenstein in der Harlekin-Presse in Pforzheim, *Über Untermieter* (Brandstetter 1970), *Stille Größe* (Brandstetter 1971) und *Inkognito oder Da lachte der Kaiser souverän* (Zöhrer/Brandstetter/Hertenstein 1973). Hier finden sich vor allem Kurzprosatexte, die meistens in die späteren, in großen Verlagen herausgekommenen Erzählsammlungen eingehen werden.

Brandstetter entwickelt sich demnach in seinen knapp dreizehn Saarbrücker Jahren zum Schriftsteller. Seine erste wichtige Buchveröffentlichung als Autor platziert er allerdings nicht in einem deutschen oder gar einem saarländischen Verlag. Die Kurzprosasammlung *Überwindung der Blitzangst* erscheint 1971 vielmehr bei dem vielleicht wichtigsten und angesehensten österreichischen Literaturverlag, bei Residenz in Salzburg. Der Österreicher Brandstetter ist als Wissenschaftler (noch) in Deutschland tätig, sein literarisches Debüt jedoch kommt in seiner Heimat heraus. Er lässt dem Band im selben Verlag alsbald das Buch *Ausfälle. Natur- und Kunstgeschichten* sowie 1974 – am Ende der Saarbrücker Zeit – seinen bis heute vielleicht berühmtesten Roman *Zu Lasten der Briefträger* folgen (zur frühen Prosa von Brandstetter vgl. u. a. Laßl 1974; Geisler 1992). Bei Residenz publizieren gemeinsam mit Brandstetter in den 1970er Jahren H. C. Artmann, Thomas Bernhard, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Franz Innerhofer, Alfred Kolleritsch, Andreas Okopenko, Peter Rosei und Gernot Wolfgruber – also die wichtigsten und namhaftesten österreichischen Autoren der Zeit.

Brandstetters Texte finden großen Anklang, und wie bei den genannten Autoren findet die Zweitverwertung der Residenz-Publikationen auf dem lukrativen Taschenbuch-Markt nicht über einen Verlag der Alpenrepublik, sondern des großen bundesdeutschen Nachbarn statt. Im Falle Brandstetters ist das der Deutsche Taschenbuch Verlag, der Lizenzausgaben seiner Texte günstig und breitenwirksam verkauft. Diese Konstellation ist typisch für österreichische Autoren, die zwar oft in ihrer Heimat ihre Texte publizieren, aber dann doch für die Vermarktung beim größeren Publikum im gesamten deutschsprachigen Raum die Kooperation mit den BRD-Verlagen suchen. Ein Schriftsteller aus der Alpenrepublik, der wirklich Erfolg haben möchte, braucht die deutschen Verlage und die deutschen Leserinnen und Leser.

Das Saarland, in dem Brandstetter zum Schriftsteller wird, hat in seinem Werk freilich keine signifikanten Spuren hinterlassen. Beispielhaft dafür kann ein in den Roman *Zu Lasten der Briefträger* eingelegter Schwank über einen Völklinger Postmann stehen:

Oder, sagt der Ürdinger zu mir, denk an die Geschichte des saarländischen Briefträgers aus Völklingen, die durch die Zeitungen gegangen ist: der Herr Kollege lehnt an einem Tag, an dem Sperrmüll gefahren wird, sein Rad gegen einen Haufen Lumpenzeug, den jemand am Trottoir aufgebaut hat, und begibt sich in eine Wirtschaft, um sich einen Kurzen einzuverleiben. In der Zwischenzeit kommt ein alter Müllstierer mit einem Handwägelchen vorbei und wundert sich über das Fahrrad, das ihm in die Augen sticht und das ihm noch gar nicht wegwerfbar vorkommt. Der Rahmen mag alt sein, denkt er, aber ein Rad und dies und das ist noch gut in Schuß. So montiert er ein Rad und sonst noch einiges, was ihm brauchbar scheint, ab, legt es auf seinen Wagen und zieht weiter. Kurz darauf kommt der Kollege aus dem Wirtshaus und sieht die Bescherung. Er glaubt, ihn holt der Postfuchs. Nichts wie hinter dem Plünderer her, den er schließlich einholt. Großes Erstaunen beim Alten, wie man sich denken kann. Ein Mißverständnis et cetera. Der Briefträger verzeiht ihm, nimmt sein Rad und die anderen Teile, klemmt sie sich unter den Arm und latscht zu seinem Rahmen zurück. Als er um die Ecke biegt, sieht er gerade noch, wie ein Arbeiter der inzwischen eingetroffenen Müllabfuhr den Rest seines Fahrrades in einem weiten Bogen in den Wolf des großen Müllzerkleinerers wirft, und er hört von weitem, wie die Brechmühle Krk macht. (Brandstetter 1974: 100f.)

Figuren und Handlung dieses Schwanks besitzen keine notwendige Bindung an den Ort des Geschehens. Der Schwank weist überhaupt nichts Saarland-Spezifisches, kein Lokalkolorit auf und spielt nicht auf topographische Stereotype, auf regionale Eigenheiten der Bevölkerung oder auf landschaftliche Klischees an.

In den späteren Erinnerungstexten Brandstetters – etwa *Vom Schnee der vergangenen Jahre* (1979) – kommt der Saarbrücker Zeit gleichfalls nur eine marginale Bedeutung zu. Eine rare Ausnahme bildet die *Saarbrücker Episode* (so der Titel für die Lesung im Saarländischen Rundfunk, die am 13. Juni 1992 erstmals ausgestrahlt wird) aus dem Band *Vom HörenSagen. Eine poetische Akustik*. Dieser essayistisch-autobiographische Text thematisiert in assoziativer Folge allerlei Erlebnisse eines Schriftstellers – vielfach identifizierbar mit dem Verfasser – bei Lesungen und Vorträgen und um das Sinnesorgan Ohr. Es geht u. a. um gestörte Lautsprecheranlagen, schlechte Raumakustik, hüstelnde Zuhörer oder den Tinnitus des Erzählers. Die *Saarbrücker Episode* nun behandelt ein zentrales Ereignis der 1968er-Revolution im Saarland aus akustischer Perspektive, den gescheiterten Versuch des damaligen Studentenführers Daniel Cohn-Bendit, nach einer Veranstaltung an der Saar-Universität die nahe Grenze in das ihm verbotene Frankreich zu überschreiten:

Die merkwürdigste Veranstaltung, die ich seinerzeit in Saarbrücken miterlebte, war eine große Versammlung in der alten Aula mit einer Ansprache Daniel Cohn-Bendits, der eben aus Frankreich ausgewiesen worden war und im Anschluß

an den Saarbrückener Auftritt von einer großen Menge Anhänger über die Grenze an der sogenannten Goldenen Bremm gebracht, also nach Frankreich reimportiert werden sollte, um dort die begonnene Zweite Französische Revolution zu vollenden. Cohn-Bendit vermied in der Rede jedes deutsche Wort, sodaß ich mit meinen österreichischen Schulkenntnissen des Französischen nicht immer mitkam. Wohl wurde gedolmetscht, aber Enthusiasmus kann bei dadurch notwendig werdenden Unterbrechungen des eigentlichen Redeflusses schwer aufkommen. Zwar brachen viele in meiner Nachbarschaft schon bei Cohn-Bendits französischen Worten in Zustimmung und Begeisterung aus, sodaß sie damit nicht nur ihren politischen Beifall, sondern auch ihre exzellenten Französischkenntnisse unter Beweis stellten. Bei mir aber kam das meiste nur zeitversetzt an, wenn ich auch die wirklich konstitutiven politischen Reizwörter, die wie Peitschenhiebe schnalzten, mitbekam. Zuletzt aber gab es den Aufruf, sich dem Konvoi anzuschließen, der den „roten Dany“ zur Grenze transportieren sollte. Und obwohl ich anfangs zu diesem „freien Geleit“, oder besser: Geleitschutz, bereit gewesen war und mich auf den Weg zum Parkplatz gemacht hatte, erlahmte unterwegs mein revolutionärer Eifer mehr und mehr, und es siegte zuletzt nicht die Revolution, sondern es gewann der alte Mensch die Oberhand, der mir wie ein Versucher einflüsterte, ich solle der Versuchung zum Umsturz widerstehen und etwas anderes tun als Prozedieren und Protestieren ... Viele Bedenken meldeten sich und auch der Magen, der Hunger signalisierte. Durst war angesagt. Der Hunger nach Gegrilltem überwog den Hunger nach Gerechtigkeit. Zuerst das Fressen, dann die Moral, hieß es beim Heiligen jener Bewegung, Bert Brecht. So fuhr der Zug ohne mich Richtung Grenze ab, während ich im Gegenzug und in der Gegenrichtung ein Gasthaus in Dudweiler ansteuerte, wo ich dann ein Abendessen und einen Abendtrunk zu mir nahm. Am Tag darauf erfuhr ich, daß der illegale Grenzübertritt gescheitert war, man hatte Cohn-Bendit zwar übernommen, aber nach einem längeren Verhör haben ihn die französischen Zöllner wieder abgeschoben und exportiert, das heißt reimportiert, von Deutschland aus gesehen. (Brandstetter 1992: 86f.)

Auch hier kommt dem Saarland als Ort des Geschehens keine besondere Rolle zu – außer, dass es direkt an Frankreich grenzt und damit die einfache Möglichkeit zum versuchten ‚Reimport‘ des Politikers bietet (vgl. zu diesem Ereignis z. B. Anonym 1968, Gust/Harenberg 1968). Der Text enthält allerdings durchaus Hinweise auf geographisch gebundene Spezifika. Sie beziehen sich jedoch weniger auf das Saarland als vielmehr viel allgemeiner auf Deutschland, und die Bundesrepublik wird in einer stark stereotypisierten Kontrastierung dem österreichischen Erzähler gegenübergestellt. ‚Die Deutschen‘ gehen ganz auf in ihren politischen Diskussionen und ideologischen Kämpfen, ‚der Österreicher‘ dagegen denkt an sein leibliches Wohl und verzichtet auf keinen Fall auf ein ordentliches Abendessen, vorzugsweise in einer gepflegten Wirtschaft.

Brandstetter widmet also, obwohl er im Saarland zum Schriftsteller wird, diesem deutschen Bundesland kaum Aufmerksamkeit in seinem belletristischen

Werk. Eine umso größere Bedeutung kommt hingegen seiner österreichischen Heimat zu – und dies ist durchaus ein Charakteristikum außerordentlich vieler Texte von Autoren der Alpenrepublik. Sie sind nicht angesiedelt in konturlosen oder namenlosen Räumen, sondern in spezifisch österreichischen Topographien, seien es die Berge oder das Voralpenland, seien es konkrete Orte wie die alte Haupt- und Residenzstadt, irgendeine Kleinstadt oder eine durch ein stattliches Stift mit jahrhundertealter Tradition bekannte Gemeinde. In *Überwindung der Blitzangst* gibt es eine ganze Reihe von Texten, die mit österreichischen Ortsnamen betitelt sind, etwa *Lambach*, *Fischlham* und der bekannte Bahnknotenpunkt Attnang-Puchheim, in Österreich üblicherweise nur *Attnang* genannt. Hinzu kommt Kurzprosa über Orte wie den *Zentral*, also den Wiener Zentralfriedhof, oder eben die Bundeshauptstadt in einer durchaus charakteristischen Perspektivierung aus der Provinz unter dem Titel *Wien für Linzer Begriffe*:

Wien ist ein bisserl groß für Österreich. Das heutige Österreich ist ein bisserl zu klein für seine Hauptstadt. Wien liegt leider ein bisserl am Rande. Es wäre wirtschaftlich gesehen ein bisserl günstiger, wenn Österreich im Osten noch ein bisserl weiterginge. Österreich bricht aber hinter Wien ein bisserl jäh ab. (Brandstetter 1971b: 48)

Das Stoffmaterial für diesen Text bilden allerlei gängige Klischees, mit denen die Bewohner Wiens einerseits und der übrigen Bundesländer andererseits sich feindselig gegenseitig anzuschwärzen pflegen. Er führt seinen Leser also mitten in die österreichische Topographie. Sein Thema jedoch sind nicht die Animositäten zwischen Wien und der Provinz, sondern ist die verharmlosende Tendenz eines österreichischen Sprachphänomens, des Diminutivs auf ‚-erl‘, und seines – noch vor dem Wiener Schnitzerl – wohl meist verwendeten Exemplars ‚bissel‘. Die Kurzprosa entlarvt unter dem Anschein der Harmlosigkeit das ideologische Potential dieses sprachlichen Phänomens, das beispielsweise Großmachtgelüste aus der Habsburgerzeit in Richtung auf Ungarn und die damalige Tschechoslowakei kaschiert.

Der Text illustriert mithin die besondere Vorliebe österreichischer Autoren, ihre Fiktionen in den Topographien ihrer Heimat mit allen deren Implikationen anzusiedeln. Sie ließe sich genauso augenfällig anhand vieler Romane Robert Musils, Joseph Roths, Thomas Bernhards, Gerhard Roths oder Elfriede Jelineks aufzeigen. *Wien für Linzer Begriffe* macht aber auch auf ein weiteres Charakteristikum der österreichischen Literatur aufmerksam. Brandstetter bedient sich wie viele seiner Kolleginnen und Kollegen nicht einfach nur der Sprache als Werkzeug, sondern er beobachtet und analysiert dieses spezifisch menschliche Kommunikationsmittel aus allen nur erdenklichen Perspektiven und geht insbesondere immer wieder spielerisch damit um. Ein treffendes Beispiel dafür ist die kleine Erzählung *Unschöne Szene*, erstmals

in *Über Untermieter* erschienen und später in *Überwindung der Blitzangst* aufgenommen:

Ein unschöner Jugendlicher mit ungepflegten Haaren hatte während einer nicht genehmigten Demonstration einem schön seinen Dienst tuenden Wachorgan die unschöne Redensart zugerufen: Ihr seid schöne Schweine. Nun stand der Jugendliche im schönen Berlin vor seinem Richter. Dabei kam es erneut zu einer unschönen Szene. Unbeirrt von der schönen Würde des hohen Gerichtes, löste der Angeklagte seine unschönen Beinkleider aus ihrer Verankerung im Grundgesetz. Nachdem er dieses vollbracht, deponierte er einen schönen Haufen Auswurf in unmittelbarer Nähe der richterlichen Instanz. Schließlich langte er nach einer Akte und beging einen unschönen Mißbrauch mit einem elementaren Grundrecht. Der Richter nahm alles ins Protokoll und betonte im Anschluß daran, daß mit solchen unschönen Szenen kein Beitrag zur Verschönerung und Entgiftung der Atmosphäre und damit zur Erleichterung der Wahrheitsfindung geleistet würde. (Brandstetter 1971b: 100)

Ein solcher wortakrobatischer Text ist in vielfacher Hinsicht charakteristisch für Brandstetter und viele andere österreichische Autoren. Er spielt mit den unterschiedlichen Bedeutungsnuancen und Verwendungsweisen des adjektivischen Gegensatzpaares ‚schön-unschön‘, zusätzlich mit den in Substantiven wie ‚Verankerung‘ und ‚Entgiftung‘ enthaltenen Bildern. Die Tendenz zu beständig neuen und anderen sprachhumoristischen Effekten ist in den oben zitierten Passagen gleichfalls bereits zu beobachten gewesen, und sie kennzeichnet auch zahlreiche Texte etwa Artmanns, Jelineks oder zum Beispiel Ernst Jandls und Gerhard Rühms. Dieses Spezifikum der österreichischen Literatur hat eine lange Tradition und wird gerne bis auf Autoren wie den Satiriker Karl Kraus, den biedermeierlichen Dramatiker Johann Nestroy oder den barocken Prediger Abraham a Sancta Clara zurückgeführt. Es ist des Weiteren auffällig, dass die gerichtliche Ahndung von Vorgängen aus der 1968er-Studentenrevolte auch hier im mutmaßlich viel stärker als Österreich ideologisierten Deutschland angesiedelt wird. Abgesehen davon, dass es in der Alpenrepublik faktisch keine vergleichbaren Ereignisse gegeben hat, sind die ‚klassischen‘ Österreich-Themen in der österreichischen Literatur, wie noch zu sehen sein wird, gänzlich andere.

Die sprachakrobatische, worthumoristische Gestaltung wiederum verbindet sich mit einer der österreichischen Literatur häufig und auch durchaus zu Recht nachgesagten Neigung zur ausgeprägten rhetorischen Durchformung. Beides wird gerne auch als Teil eines vorgeblich ‚barocken‘ Erbes angesehen. Tatsächlich weisen die Texte Brandstetters wie vieler anderer Autoren der Alpenrepublik einen auffällig intensiven Einsatz von Techniken aus der Kunst der Beredsamkeit, ungewöhnlich viele Tropen und Figuren auf. Brandstetter wie auch seine Kollegen – Bernhard oder Jelinek oder im



19. Jahrhundert etwa Anastasius Grün – bedienen sich ständig vielerlei rhetorischer Mittel wie der Wiederholung, der Worthäufung, der Antithese, der Selbstkorrektur, der Synonymie – und natürlich im Besonderen der Hyperbel (Übertreibung) und der Ironie. Die Rhetorik ist dabei weder ein Selbstzweck noch eine bloße Zierde. Sie dient vielmehr der wirkmächtigen Vermittlung einer Aussage an das Publikum, zielt auf eine besonders effektreiche Kommunikation mit dem Angesprochenen. Ein Beispiel dafür liefert der Text *Österreich*, ein fiktiver Monolog, mit dem ein geisteskranker Insasse der Heil- und Pflegeanstalt Steinhof sich an seinen Arzt wendet und darin unter anderem seine Heimat zu definieren versucht:

Österreich ist eine Wohnküche. Österreich ist ein Herrgottswinkel. Österreich ist ein Hinterhof. Österreich ist ein Schrebergartenhäuschen. Österreich ist sehr schön. Österreich ist sehr arm. Österreich ist sehr reich. Österreich ist sehr klein. Österreich ist sehr groß. Arm im Reichsein, reich im Armsein, groß im Kleinsein, klein im Großsein und so weiter. Österreich ist. Österreich wehrt sich nicht, es hat der schlimmen Welt, den Pforten Preußens und allem höllischen Unbill nichts entgegenzuhalten als seine Trauer. Aber es kann auf ein wundes Gemüt hinweisen [...]. (Brandstetter 1971b: 15)

Der geisteskranke Sprecher greift allerlei gängige Selbstbeschreibungen und Selbststilisierungen der Zweiten Republik auf – das kleinflächige Staatsgebiet, der vergleichsweise (damals noch) niedrige Wohlstand, die reiche kulturelle Tradition, die NS-Opferthese, die ewige Neutralität, die mutmaßlich sehr verbreitete Melancholie – und unterwandert diese zugleich unfreiwillig durch die übertriebene Rhetorisierung seiner Rede, die falschen Bilder, die zwanghaften Wiederholungen, die lächerlichen Antithesen und schiefen Paradoxien. Sprachwitz und rhetorische Gestaltung weisen hier wie an anderen Stellen häufig auf gesellschaftliche Missstände hin, sind Ausdruck scharfer, gar radikaler Sozial- und Kulturkritik.

Brandstetter und viele andere österreichische Autoren sind aber keine klaren ‚Linken‘, sondern artikulieren in ihren Texten eher eine konservativ-humanistische Opposition, die sich nicht parteipolitisch fassen lässt (vgl. dazu Krauze 2007). Der Erzähler der *Unschönen Szene* stellt sich weder auf die Seite des rebellierenden Studenten noch des bürokratischen Richters, sondern attackiert den gesamten Vorgang als solchen in allen seinen Facetten und mit sämtlichen Beteiligten. Die fundamentale Gesellschaftskritik, die sich auch in den 60er- und 70er-Jahren nicht eindeutig auf die Seite der Studentenrevolte und ihrer ideologischen Grundlagen stellt, teilt Brandstetter beispielsweise mit Bernhard und Handke. Elfriede Jelinek wiederum hat sich politisch-ideologisch eindeutig positioniert, nämlich als feministische Marxistin, allerdings in einer nicht mehrheitsfähigen Außenseiterinnenrolle. Auch die Mehrzahl der vor Hitler geflohenen österreichischen Exilschriftsteller –

unter ihnen zum Beispiel Joseph Roth, Franz Werfel oder Stefan Zweig – ist nicht im engeren Sinne politisch verfolgt gewesen.

Ein zentrales Thema bei Brandstetter wie bei vielen anderen Schriftstellern der Alpenrepublik ist – wie in der zitierten Rede eines Wahnsinnigen – die eigene Heimat (vgl. dazu Heydemann 1977). Aus der Position einer unbittlichen Gesellschaftskritik werden dabei vor allem die problematischen Aspekte der jüngeren Geschichte auf der einen Seite ins Visier genommen. Dazu zählen insbesondere die bis zur Kurt Waldheim-Affäre auf der Grundlage der Opferthese unzureichend aufgearbeitete NS-Vergangenheit und die latent faschistoiden – und damit auch kulturlosen – sozialen Strukturen und Mechanismen. Dies zeigt zum Beispiel die Jubelrede eines Benediktiners in *Lambach I* auf seinen ehemaligen Schüler Adolf Hitler.

Damit ist zugleich auf der anderen Seite auf das bei Brandstetter wie ebenfalls bei Bernhard oder Jelinek erstrangige Thema des Katholizismus verwiesen, der weniger als spiritueller Begleiter des Menschen denn vielmehr als Macht- und Unterdrückungsmaschinerie mit großer Nähe zum Faschismus figuriert (vgl. dazu Ernesti 2003). Ein erstklassiges Beispiel dafür ist die *Beichte* – erneut ein für Brandstetter ganz charakteristischer Text. In dem retrospektiv erzählten Ich-Bericht eines Katholiken über sein Erlebnis der Spendung dieses Sakraments werden sprachkritisch allerlei unbedacht nachgeplapperte Phrasen demaskiert, sakrale Ereignisse und Gegenstände durch falsche Kontextualisierungen profaniert und diverse unzusammengehörige Geschehnisse kompromittierend nebeneinander gestellt. So erscheint der gesamte heilige Vorgang durch viele Zweideutigkeiten sowie das entlarvende Verhalten des Priesters ins Lächerliche gezogen und entweiht:

Ich betrat den Beichtstuhl. Ich kniete nieder. Ich sah den Beichtvater durch das Gitter. Ich schlug ein Kreuz. Ich war vor einem Jahr das letztemal beichten. Ich log. Ich mußte husten. Ich sah, wie sich der Pater zurückneigte. Ich dachte, er hat Angst vor Ansteckung. Ich verleumdete meinen Vorgesetzten. Ich benützte ein Verhütungsmittel. Ich mußte wieder husten. Ich sah, wie sich der Pater ein Taschentuch vor Mund und Nase hielt. Ich kommunizierte, war aber nicht nüchtern. Ich aß am Freitag Fleisch. Ich hatte einen schlechten Atem. Ich hatte leider keinen Kaugummi bei mir. Ich hatte Mitleid mit dem Pater und lehnte mich etwas zurück. Ich onanierte. Ich sah den Beichtvater ein finsternes Gesicht machen. Ich mußte wieder husten. Ich fluchte. Ich erzählte einen unanständigen Witz über den Papst. Ich sah den Pater ein wenig schmunzeln. Ich sang ein unflätiges Lied. Ich hörte den Pater leise pfeifen. Ich schimpfte auf die Kirchensteuer. Ich tanzte in der Fastenzeit. Ich las ein pornographisches Buch. Ich sah den Pater zu mir herüberschauen. Ich gab mit meinen Eroberungen an. Ich unterdrückte einen Hustenreiz. Ich erkältete mich in der Kirche. Ich trank mir einen schweren Rausch an. Ich war am Ende.

Der Pater belehrte mich eines Besseren. Er sagte, ich soll an einen Gott glauben. Er sagte, ich soll den Namen Gottes nicht verunehren und den Tag des Herrn

heiligen. Er sagte, ich soll mich wegen meines Hustens einmal untersuchen lassen. Er sagte, ich soll Vater und Mutter ehren, auf daß ich lange lebe und es mir wohlergehe auf Erden. Er sagte, ich soll etwas gegen meinen Mundgeruch tun. Er sagte, ich soll nicht so viel Unkeuschheit treiben, weil man das einem Menschen schon von weitem ansieht. Er fragte mich, welche unanständigen Witze ich über den Heiligen Vater außerdem noch kenne. Ich erzählte sie ihm. Er gab mir die Absolution. Ich verließ den Beichtstuhl. (Brandstetter 1972: 110f.)

Alois Brandstetter ist natürlich kein Autor, dessen Werk sich auf die Zentralthemen des verdrängten Nationalsozialismus und der klerikalen Prägung seiner Heimat reduzieren ließe. Das gilt schon gar mit Blick auf die zahlreichen in Klagenfurt verfassten Romane. Dennoch spielen diese und noch einige andere für die österreichische Literatur typischen Themen eine herausragende Rolle in seinem Schaffen. Dazu gehören etwa auch die Schönheiten wie die Schattenseiten der Provinz, Auseinandersetzungen mit literarischen Vorbildern der Heimat – in der *Blitzangst* zum Beispiel mit dem Innviertler Dialektdichter Franz Stelzhamer (vgl. Brandstetter 1971b: 44f.) –, ferner die Kritik an Bürokratie und ausuferndem Beamtenapparat samt zugehörigem Amtsschimmel in der Alpenrepublik (sei es auf Behörden, vor Gericht oder in der Schule, sei es bei Post und Bahn) und nicht zuletzt: der Tod. Einmal mehr charakteristisch für Brandstetter wie überhaupt für die österreichische Literatur ist das Ende seines Textes über den Wiener Zentralfriedhof, in dem der Autor bei allem kulturkritischen Konservatismus sich klar zur Avantgarde bekennt:

Die Leichen [i. e. die Beisetzungen] finden meistens in der Regel in aller Stille und im trauten Kreis der nächsten Angehörigen statt. Aber auch Staatsleichen laufen von Zeit zu Zeit über die Bühne mit allem Drum und Dran und daß ich nicht lache. Wenn ein Präsident stirbt, spielt der Radio drei Tage lang nur die Musik von Bruckner Anton, kannst du drehen wie du magst Österreich eins und zwei und dazu ukawe einschließlic. Dann weißt du, daß sich der Herrgott wieder einen Prominenten genehmigt hat. Für viele ist das Ehrengrab am Zentral die Krönung ihres Lebens. Nur der Rühm möchte keins, hat er gesagt, der Gerhard. (Brandstetter 1971b: 50)

### Bibliographie

- Anonym (1968): H. R.: Das Spektakel von Forbach. Wasserwerfer, Hunde und Pferde. Cohn-Bendit kam nicht durch. In: Die Zeit, Hamburg, Nr. 22, 31.05.1968, S. 14.

- Brandstetter (1961): Alois Brandstetter: Laut- und bedeutungskundliche Untersuchungen an der Mundart von Pichl bei Wels. Wien: phil. Diss. [masch.].
- Brandstetter (1964): Alois Brandstetter: Semantische Studien zum Diminutiv im Mittelbairischen. In: Zeitschrift für Mundartforschung 30, H. 4, S. 335–351.
- Brandstetter (1965): Alois Brandstetter: Funktion und Leistung grammatischer Einfachstrukturen. Anmerkungen zur Syntax der Filmtexte. In: Sprache im technischen Zeitalter 13–15, S. 1082–1090.
- Brandstetter (1966): Alois Brandstetter: Gestalt und Leistung der Zeile im „Phantasmus“ von Arno Holz. Ein Beitrag zur Ästhetik der Syntax. In: Wirkendes Wort 16, S. 13–18.
- Brandstetter (1966a): Alois Brandstetter: Zum Gleichnisreden der Dichter. Hermeneutik einer Kafkaschen Parabel. In: Blätter, Zeitschrift für Studierende 21, H. 1–2, S. 8–12.
- Brandstetter (1966b): Tristrant und Isalde. Nach dem ältesten Druck aus Augsburg vom Jahre 1484, vers. mit den Lesarten des zweiten Augsburger Druckes aus dem Jahre 1498 und eines Wormser Druckes unbekanntes Datums. Prosaroman. Hg. v. Alois Brandstetter. Tübingen: Niemeyer (Altdeutsche Textbibliothek, Ergänzungsreihe 3).
- Brandstetter (1968): Alois Brandstetter: Zur Edition gedruckt überlieferter Prosaromane und Volksbücher. In: Probleme altgermanistischer Editionen: Kolloquium Marbach am Neckar 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge. Hg. v. Hugo Kuhn u. a. Wiesbaden: Steiner, S. 97–105.
- Brandstetter (1968a): Alois Brandstetter: Das Telegramm und seine syntaktische Situation. In: Zur Syntax des Wetterberichtes und des Telegrammes. Hg. v. Rainer Rath und Alois Brandstetter. Mannheim: Dudenverlag, S. 23–43.
- Brandstetter (1969): Alois Brandstetter: Lyrik als Inszenierung der Grammatik. Ein Beitrag zur linguistischen Poetik. In: Literatur und Kritik H. 38, S. 475–491.
- Brandstetter (1970): Alois Brandstetter: Über Untermieter. Pforzheim: Harlekin-Press.
- Brandstetter (1971): Alois Brandstetter: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Brandstetter (1971a): Alois Brandstetter: Stille Größe. Pforzheim: Harlekin-Press.
- Brandstetter (1971b): Alois Brandstetter: Überwindung der Blitzangst. Prosatexte. Salzburg: Residenz.
- Brandstetter (1972): Alois Brandstetter: Ausfälle. Natur- und Kunstgeschichten. Salzburg: Residenz.

- Brandstetter (1974): Alois Brandstetter: *Zu Lasten der Briefträger*. Roman. Salzburg: Residenz.
- Brandstetter (1992): Alois Brandstetter: *Vom HörenSagen*. Eine poetische Akustik. Salzburg, Wien: Residenz.
- Ernesti (2003): Jörg Ernesti: „Wie durch das umgekehrte Fernrohr.“ Die Kirchenkritik des Romanciers Alois Brandstetter. In: *Geist und Leben* 76 (2003), S. 458–468.
- Geisler (1992): Siegmund Geisler: *Der Erzähler Alois Brandstetter*. St. Ingbert: Röhrig (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur 3).
- Gust/Harenberg (1968): Wolfgang Gust/Werner Harenberg: „Die Kommunisten sind uns zu bürgerlich“. Spiegel-Gespräch mit dem deutsch-französischen Studentenführer Daniel Cohn-Bendit. In: *Der Spiegel*, Hamburg, H. 22, 27.05.1968, S. 111.
- Heydemann (1977): Klaus Heydemann: *Reden über Österreich*. Von Wildgans zu Brandstetter. In: *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Hg. v. Friedbert Aspetsberger. Wien: Österreichischer Bundesverlag, S. 79–91.
- Krauze (2007): Justyna M. Krauze: Alois Brandstetters Romane „Zu Lasten der Briefträger“ und „Die Abtei“ als Exempel der Polemik des Autors mit dem Zeitgeist. In: *Kultur, Literatur und Sprache*. Festschrift für Lech Kolago zum 65. Geburtstag. Hg. v. Katarzyna Grzywka u. a. Warschau: Germanistisches Institut, S. 426–437.
- Laßl (1974): Josef Laßl: Alois Brandstetter: *Spiele des Spotts*. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* (1974), H. 1, S. 61–65.
- Strutz/Zeillinger (2006): Johann Strutz/Gerhard Zeillinger: Art. Alois Brandstetter. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text + Kritik 2001ff, hier 2006.
- Pfoser-Schewig/Jahn (2008): Kristina Pfoser-Schewig/Bruno Jahn: Art. Alois Brandstetter. In: *Killy Literaturlexikon*. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollst. überarb. Aufl. Hg. v. Wilhelm Kühlmann. Bd. 2: *Boa – Den*. Berlin, New York: de Gruyter, S. 127f.
- Zöhrer/Brandstetter/Hertenstein (1973): Ferdinand Zöhrer, Alois Brandstetter, Axel Hertenstein: *Inkognito oder Da lachte der Kaiser souverän*. Pforzheim: Harlekin-Presse.

## Wilhelm Tell: deutscher Klassiker, Schweizer Nationalmythos, Entmythisierung bei Max Frisch

*Manfred Leber*

Wilhelm Tell ist ein äußerst wandlungsfähiger ‚Grenzgänger‘ in mehrfacher Hinsicht. Die Figur changiert zwischen beispielhafter Identifikationsfigur auf der einen und mörderischem Psychopathen auf der anderen Seite. Der literarische Stoff wiederum ist in so unterschiedlichen Textsorten wie der Geschichtsschreibung, der Sage, dem Lied, dem Schauspiel, der Oper, dem Film und der Erzählung umgesetzt worden. Was schließlich die nationale Verortung der Figur betrifft, so ist sie außer in der Schweiz vor allem in Deutschland zu Bedeutung gelangt, was sie auch in besonderer Weise für eine Vorstellung im Rahmen unserer diesjährigen Ringvorlesung über literarische Beziehungen zwischen Deutschland und seinen Nachbarn empfiehlt.

Als literarischer Klassiker ist ‚Wilhelm Tell‘ in Deutschland entstanden, als Mythos nationaler Identifikation hat er sich bis heute (wenn auch nicht mehr ganz unangefochten) in der Schweiz etabliert, wobei beides als Ergebnis eines intensiven und nachhaltigen Austauschs zwischen den beiden Nachbarländern gesehen werden kann. Ohne die Rekonstruktion der mittelalterlichen Gründungsgeschichte der eigenen Nation in der frühen Neuzeit der Schweiz wäre das letzte vollendete Drama des deutschen Klassikers Friedrich Schiller nicht denkbar. Und in der Schweiz wiederum wurde und wird das Werk Schillers als mustergültige Version der eigenen Geschichte wahrgenommen, wofür es eindrucksvolle Zeugnisse gibt: Für den Schweizer Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) ist Schillers *Wilhelm Tell* nichts weniger als „das höchste Geschenk Deutschlands an die Schweiz“ (zit. n. Halter 2013: 30), seit nunmehr 155 Jahren empfängt den Bootsreisenden am Eingang zum Urner See der so genannte Schillerstein mit der in goldenen Lettern gesetzten Inschrift „Dem / Saenger Tells / F. Schiller / Die / Urkantone / 1859“, und 1895 wird in Altdorf (Uri) Richard Kisslings imposante Statue von Tell und seinem Sohn auf ihrem Weg von ihrem Heimatort Bürgeln nach Altdorf (Ort des legendären Apfelschusses) enthüllt – noch im aktuellen Landesportrait *Die Schweiz* von Iso Camartin, erschienen 2008 in der Beck’schen Reihe *Die Deutschen und ihre Nachbarn*, ist diese nationale Ikone auf dem Umschlag eines von drei repräsentativen Bildern, die den Ersteindruck vom Nachbarland im Südwesten Deutschlands vermitteln (zusammen mit einer Schweizer Fahne als Gipfelflagge und einem alten Postkartenmotiv der Zürcher Bahnhofstraße mit Alpenpanorama im Hintergrund).

Wie sich andererseits die Rezeptionsgeschichte eines grundlegend veränderten Tell-Bilds, das Max Frisch 1971 mit seiner Erzählung *Wilhelm Tell für die Schule* vorgelegt hat, weiterentwickelt, bleibt abzuwarten. Scheint diese Rezeptionsgeschichte doch, obgleich auch dieses Werk schon bald ein halbes Jahrhundert alt ist, gerade erst begonnen zu haben, wofür ich die überzeugend zeitgemäße *Tell*-Inszenierung von Dušan David Pařízek von 2013 im Schauspielhaus Zürich als Indiz sehe. Was ich hier bei meinen einleitenden Bemerkungen indes schon einmal andeuten möchte: Unter den vielen *Tell*-Versionen vor und nach Schiller erkenne ich Frischs Parodie eine zumindest annähernd ähnlich herausragende Bedeutung zu wie dem Original, zu dem sie auf Distanz geht. (Es ist dabei der unterschiedlich historische Hintergrund, vor dem beiden Werken ihre jeweils eigene Dignität zuerkannt werden kann).

*1. Frühe Tell-Versionen: Rekonstruktion der eidgenössischen  
Gründungsgeschichte in der Schweiz der frühen Neuzeit und ihre Bedeutung  
am Ende des 18. Jahrhunderts zum einen für die Französische Revolution,  
zum anderen für Goethe und Schiller*

Ich beginne mit den wichtigsten Daten der Geschichte und Vorgeschichte der Eidgenossenschaft, bevor ich dann die Geschichte ihrer Literarisierung noch vor ihrer klassischen Ausformung bei Schiller (in Anknüpfung an konzeptionelle Vorarbeiten und Vorort-Eindrücke Goethes nach seiner dritten Schweizreise) anreißen möchte: In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gewähren die Stauer zunächst Uri (1231), dann Schwyz (1240) Reichsunmittelbarkeit (d. h. direkte Unterstellung unter den Herrscher des Reichs ohne die Zwischenstufe eines Herzogtums oder einer Grafschaft, wie es der regulären Feudalstruktur des mittelalterlichen Lehnswesens entsprechen würde). Grund dafür ist der Bau des Gotthardpasses, zu dem sich die römisch-deutschen Kaiser einen direkten Zugang sichern wollen. Gleichwohl ist die weitgehende Selbstverwaltung der Innerschweiz von der Feudalherrschaft der Habsburger bedroht, zu deren Lasten die Sonderstellung im größeren Ordnungsrahmen des Reichs erfolgt ist. Deren geostrategisches Interesse ist es, die Lücke zwischen ihren Erblanden (die sich zu dieser Zeit vom Aargau, wo sich die Stammburg befindet, auf Österreich verlagert) und ihren Besitztümern im heutigen Südwestdeutschland und Elsass (u. a. Breisgau und Sundgau) zu schließen. Die Bedrohung für die reichsfreie Schweiz spitzt sich zu, als 1273 Rudolf von Habsburg zum König gewählt und unter seiner Herrschaft die weitgehende Selbstverwaltung der Waldstätten durch ein Regiment von Reichsvögten ersetzt wird. Als der Sohn Rudolfs, Albrecht I.

von Österreich, 1298 den Thron besteigt, wird die Situation für die Waldstätten, die dem Gotthardpass vorgelagert sind, noch prekärer. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern bestätigt er die Reichsunmittelbarkeit von Uri und Schwyz nicht (in Schillers *Tell* explizit referenziert im Bericht von Konrad Hunn: V. 1324ff.). Um dem Hegemonialstreben Österreichs entgegenzuwirken, verbünden sich diese beiden Waldstätten unter Einbeziehung der Waldstätte Unterwalden (die drei Urkantone, wie sie später genannt werden). Nach nicht belegten Überlieferungen soll dieser Bund mit dem berühmten Schwur auf der entlegenen Bergwiese des Rütli oberhalb des Vierwaldstättersees geschlossen und damit die Eidgenossenschaft begründet worden sein (diesem legendären Ereignis ist in Schillers *Tell* Akt II, Szene 2 gewidmet). Der erste Schweizer Historiker Aegidius Tschudi (1505–72) bezweifelt dieses Ereignis nicht und datiert es in seinem *Chronicon Helveticum* auf den 8. November 1307. Auch die Geschichte Tells, wie wir sie von Schiller kennen, findet sich bei Tschudi in den wesentlichen Ereignissen vorgegeben, allerdings ist Tell hier im Gegensatz zur Version Schillers auf dem Rütli mit dabei, wenngleich nicht in tragender Bedeutung, die auch dort Werner Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal als den führenden Vertreter von Schwyz, Uri und Unterwalden vorbehalten ist. Als Geburtsstunde der Eidgenossenschaft historisch verbürgt gilt heutzutage jedoch nicht der Schwur auf dem Rütli, sondern der Zusammenschluss der drei Urkantone im Bundesbrief von Anfang August 1291. Seit dem 1. August 1889 wird dieses Datum in der Schweiz alljährlich als Nationalfeiertag begangen, wobei der legendäre Rütli-Schwur und die offizielle Beurkundung eines Bündnisses der drei Urkantone in eins gesehen werden. Für Schiller ist jedoch noch Tschudi die entscheidende Quelle, die den Rütli-Schwur im zeitlichen Vorfeld der Ermordung Albrechts I. am 1. Mai 1308 auf den 8. November 1307 veranschlagt, was so ungefähr auch dem Handlungsverlauf in Schillers *Tell* entspricht (Rütli-Schwur, Gesslers und dann auch Albrechts Ermordung folgen hier kurz aufeinander). Historische Tatsache ist dann wiederum, dass in der Folgezeit das Bündnis der ersten Eidgenossen kontinuierlich erweitert und die Vorherrschaft Österreichs zurückgedrängt wird. Meilensteine dieser eidgenössischen Erfolgsgeschichte sind die Schlachten vom Morgarten (1315) und Sempach (1386), in denen eidgenössische Bauernverbände österreichische Ritterheere besiegen (so in Schillers *Tell* vom sterbenden Attinghausen ‚richtig‘ vorausgesehen: V. 2439ff.).

Auch kulturell wird das späte Mittelalter für die Eidgenossenschaft eine Zeit der Blüte. In der letzten Phase dieser Epoche kommt es jedoch auch zu Rückschlägen: 1422 werden Truppen der Eidgenossen in der Schlacht von Arbedo von den Mailändern besiegt und 1476 kommt es zu einem in der eidgenössischen Erinnerungskultur besonders desaströsen Ereignis: „Im Februar 1476 erobert Karl der Kühne Stadt und Burg von Grandson und lässt



die 412 Mann umfassende eidgenössische Besatzung im See ertränken oder an Bäumen aufhängen, ein weiteres Ereignis, was den Schweizern bis heute im Gedächtnis ist“ (Camartin 2008: 92). Im 16. Jahrhundert kommen als weitere Katastrophen konfessionelle Spaltung und mit ihr innerschweizerische Zerwürfnisse hinzu. Erst in der hier beschriebenen Krisenzeit zwischen knapp 200 und knapp 300 Jahren nach Gründung der Eidgenossenschaft wird mit der Verschriftlichung dessen begonnen, was von ihr zuvor mündlich und variantenreich überliefert worden, also lediglich Sage gewesen ist: im *Weißem Buch zu Sarnen* (1470–72), im *Lied von der Entstehung der Eidgenossenschaft* (1477), im *Urner Tellenspiel* (1511) und schließlich im bereits erwähnten *Chronicon Helveticum* (1565–72) Tschudis, das für Schiller zur wichtigsten Quelle seines *Tell*-Dramas werden wird. Dass hier wirklich Historisches zur Sprache kommt, wird heute allgemein bezweifelt. Stattdessen lässt sich erklären, warum gerade in Zeiten drohenden Zerfalls Geschichten von Helden, die für eine vorgeblich ursprüngliche Einheit kämpften, Konjunktur haben: Beschworen wird, was man vermisst und dereinst gewesen sein soll (ähnlich Camartin 2008: 102).

Schon 1760 wird nachgewiesen, dass es sich bei Tells Apfelschuss um das Motiv eines skandinavischen Wandermärchens handelt, das sich in der Innerschweiz festgesetzt hat. Die Aufregung über diese ‚Enthüllungsgeschichte‘ in der Zeit der Aufklärung ist groß und die Schrift wird nach Protest Uris in Bern verboten und verbrannt (Suppanz 2005: 58f.). In der Zeit der Französischen Revolution begegnen wir Tell als deren vermeintlichem Vorläufer wieder. Die Dramenfassung von Antoine-Marin Lemierre (1733–93), die 1766 erschienen ist, wird für das Revolutionstheater neu bearbeitet und ist dann ab 1793 laut Beschluss des Nationalkonvents fester Bestandteil der Pariser Bühnen. Darüber hinaus werden in ganz Frankreich während der Revolutionsjahre Straßen, Plätze, ja Ortschaften nach Wilhelm Tell benannt und zahllose Kinder auf diesen Namen getauft (Borchmeyer 1982: 69f.). Zu einem weiteren Kuriosum kommt es, als Frankreich Truppen in die Schweiz schickt, um die dortige Ausrufung der Helvetischen Republik Anfang 1798 militärisch abzusichern: Die französischen Soldaten überschreiten die Grenze in der Überzeugung, sie brächten der Schweiz ihren Tell zurück (ebd. 70) – mit von der Partie: der junge General Napoleon Bonaparte, der als Vorbereitung für die ‚Revolutionierung‘ der Schweiz schon im Dezember 1797 wesentliche Teile des Landes besetzen lässt. Doch ausgerechnet in der Innerschweiz, wo die Geschichte von Tell entstanden ist und wo er gelebt haben soll, stößt die von Frankreich verordnete Republik auf erbitterten Widerstand. Gegen den ‚französischen‘ Tell mobilisiert man das, was man als den eigenen und authentischen Tell sieht, wobei man „die Jakobinermütze auf den von der Obrigkeit aufgestellten Freiheitsbäumen in Gesslerhüte um[deutet]“ (Utz 1984: 35). Im unmittelbaren Vorfeld der sich verschärfenden politischen,

schließlich militärischen Auseinandersetzungen (beenden wird sie Bonaparte 1803 mit der Dekretierung der so genannten Mediationsakte) auch um Ikonen und Symbole findet von August bis November 1797 die dritte Schweizreise Johann Wolfgang Goethes statt, der nun seinerseits die Figur des Tell für sich entdeckt. Goethes Entschluss, unter Einbeziehung der ‚reizenden, herrlichen und großartigen Natur‘ ein Tell-Epos zu schreiben, findet den Beifall Schillers, der selbst nie in der Schweiz gewesen ist, „in dessen Seele“ aber, wie Goethe in der Rückerinnerung schreibt, „sich meine Landschaften und meine handelnden Figuren zu einem Drama bildeten“. – „Und“, so Goethe weiter, „da ich andere Dinge zu thun hatte und die Ausführung meines Vorsatzes sich immer weiter verschob, so trat ich meinen Gegenstand Schillern völlig ab, der denn darauf sein bewunderungswürdiges Gedicht schrieb.“ (zit. n. Suppanz 2005: 83f.)

Wie Schiller nun ‚seinen‘ *Tell* modelliert, kann – von Unterschieden im Detail sowie der Gattungstransformation von der Idee eines Epos zur Realisierung eines Dramas abgesehen – als relativ nahtloses Anknüpfen an das Gesehene werden, was Goethe konzipiert hat. Hierzu noch einmal Goethe speziell zur Titel-Figur:

Den Tell dachte ich mir als einen ukräftigen, in sich selbst zufriedenen, kindlich-unbewußten Heldenmenschen, der als Lasträger die Cantone durchwandert, überall gekannt und geliebt ist, überall hüfreich, übrigens ruhig sein Gewerbe treibend, für Weib und Kind sorgend, und sich nicht kümmernd, wer Herr oder Knecht sei. (ebd.)

Schon hier in der Konzeptionsphase des *Tell* in der Version der beiden deutschen Klassiker, wie er dann auch für die weitere Geschichte der nationalen Identifikationsfigur der Schweiz prägend werden wird, ist klar, an welchem Tell-Bild Goethe und Schiller Gefallen gefunden haben: nicht am Vorläufer der Französischen Revolution, sondern am Prototypen einer verklärten Vergangenheit: unverbildet, naturverbunden, kurz am Original einer verlorenen Zeit.

*2. Schillers „Tell“: Neukonstruktion der eidgenössischen  
Gründungsgeschichte vor dem zeitgenössischen Hintergrund der  
Machtpolitik Napoleons, der ihr vorangegangenen Französischen  
Revolution und der Geschichtsphilosophie des Dichters*

Was hat Schiller veranlasst, die Rekonstruktion der Gründungsgeschichte einer im Rahmen des Reichs einigen und relativ autonomen Schweiz aufzugreifen, um sie mit noch einmal ganz eigenen Akzentsetzungen neu zu konstruieren? Einen Hinweis erhalten wir von ihm selbst. In einem Brief an

seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen schreibt Schiller, dass „jetzt besonders [...] von der schweizerischen Freiheit desto mehr die Rede [ist], weil sie aus der Welt verschwunden ist“ (zit. n. Suppanz 2005: 94). Erneut also ist es gerade der Zerfall einer einigen und freien im Sinne von souveränen Schweiz, was den alten Diskurs von eidgenössischer Einigkeit und Freiheit neu in Gang setzt. Berücksichtigen wir dazu noch, dass die Bedrohung der Schweizer Autonomie schon Ende 1797, als Goethe die Schweiz bereiste und den Tell-Stoff für sich entdeckte, einen Namen hat und dies der gleiche Name ist, der in den Jahren von Schillers Arbeit am *Wilhelm Tell* (von 1801 bis 1804 mit einer größeren Unterbrechung 1802 bis 1803) zusehends auch für das Heilige Römische Reich Deutscher Nation zur Bedrohung wird, innerhalb dessen Ordnung den Urkantonen der Schweiz dereinst eine reichsunmittelbare Sonderstellung eingeräumt war, dann liegt die Vermutung nahe, wogegen Schiller mit diesem Werk im Kontext seiner Zeit anspricht: gegen die Machtpolitik Bonapartes, der da noch nicht Napoleon, der Kaiser, ist, sich in Frankreich aber bereits zum ‚Ersten Konsul‘ (sprich: zum Alleinherrscher) an die Spitze der Republik geputscht sowie außenpolitisch der alten europäischen Vorherrschaft des besagten Reichs den Kampf angesagt hat (zu Schillers Gegnerschaft zu Napoleons, die wohl mit Rücksicht auf Goethe zwar nicht mit expliziten öffentlichen Äußerungen hervorgetreten, gleichwohl aber erschließbar ist, siehe Müller-Seidel 2009: 212ff.).

Nachfolgend will ich zunächst zeigen, wie Schiller vor dem Hintergrund fundierter historischer Kenntnis der Konfliktlage in der Schweiz um 1300 den Handlungsstrang ‚Freiheitskampf der Eidgenossen‘ in einer Weise entwickelt hat, dass er gleichzeitig als differenzierte Generalabrechnung mit der Französischen Revolution einschließlich ihrem Ende in der von Napoleon beherrschten Zeit verstanden werden kann. Bei meiner anschließenden Analyse des Handlungsstrangs ‚Entwicklung des Einzelgängers Tell‘ werde ich zeigen, wie dieser Kampf mit Schillers Geschichtsphilosophie, die speziell bei der Gestaltung der Titelfigur Modell gestanden hat, ergänzt und gerahmt wird.

### 2.1 Der Handlungsstrang „Freiheitskampf der Eidgenossen“: Die Gründungsgeschichte der Schweiz als dichterischer Gegenentwurf zum Verlauf der Französischen Revolution und der nachfolgenden Alleinherrschaft Napoleons

Die bislang ausführlichste Interpretation von Schillers *Tell* vor dem Hintergrund der historischen Verhältnisse der Schweiz um 1300 auf der einen und der Tell-Bilder der Zeit Schillers auf der anderen Seite hat Dieter Borchmeyer in seinem Aufsatz ‚*Altes Recht‘ und Revolution* vorgelegt. Schiller

attestiert er dabei, „geschichtlich genauer gesehen [zu haben] als die Repräsentanten des revolutionären Tell-Kults“. Denn:

Es geht dort [sc. bei den frühen Eidgenossen] um den Widerstand gegen eine frühabsolutistische Fremdherrschaft um der Wahrung des alten Rechtsbestands willen. Im Gegensatz zu dieser geschichtlichen Voraussetzung der Schweizer Revolte ist es das Ziel der Französischen Revolution, die sich nicht gegen einen Despotismus von außen, sondern von innen richtet, den traditionellen Rechtsbestand zu liquidieren. (Borchmeyer 1982: 72)

Schillers historischer Sachverstand, wie er in seiner *Tell*-Dichtung Niederschlag gefunden hat, ist allerdings noch weit profunder als hier behauptet. Denn sehr nuanciert vermittelt der Dichter in seinem Werk auch die vertrackten lehnsgerichtlichen Verhältnisse der Innerschweiz um 1300, aus denen sich überhaupt erst die spezifische Spannung ergibt: zwischen der frühabsolutistischen Feudalherrschaft Österreichs auf der einen und der Bestrebung der Waldstätten Schwyz, Uri und Unterwalden, ihre alte Reichsfreiheit wiederherzustellen, auf der anderen Seite. Dies ist es, was im Folgenden zunächst deutlich werden soll.

Von der klassischen Lehnspyramide unterscheiden sich die Verhältnisse der Schweizer Waldstätten, die dem Gotthardpass vorgelagert sind, um 1300 in zweierlei Hinsicht: Aufgrund der ihnen zugestandenen Reichsfreiheit entfällt zum einen die obere Vasallenebene der Herzöge und Grafen, zum anderen ist ein großer Teil der Bauern, die im Normalfall Leibeigene sind, frei und können ihrerseits lehnsfähig sein. Im Reich andererseits tendiert ab dem Zeitpunkt, da es vornehmlich die Habsburgischen Herzöge Österreichs sind, die zu Königen gewählt werden, die Grenze zwischen Krone und Kronvasall aufgrund dynastischer Verflechtung zu verschwimmen. Für die Schweizer Waldstätten am Gotthardpass ist dies fatal, da die Expansionspolitik des Herzogtums Österreich gleichzeitig zur Hausmachtspolitik des Herrschers des Reichs wird. Damit nun ist nichts weniger zu befürchten, als dass die Lehnverhältnisse spezifisch schweizerischer Prägung zurückgenommen werden: Auf der oberen Ebene droht sich das expandierende Herzogtum Österreich, auf das sich die Erblande der Habsburger verlagert hat, zwischen den römisch-deutschen König bzw. Kaiser und die einstige Reichsunmittelbarkeit der Schweiz zu schieben, auf der unteren Ebene drohen die freien und mitunter selbst lehnsfähigen Bauern zurück in die Leibeigenschaft gedrängt zu werden. Genau das ist der Punkt, an dem in Schillers *Wilhelm Tell* der Handlungsstrang ‚Kampf der Eidgenossen‘ beginnt.

Der Schwyzer Landmann Werner Stauffacher verfügt über ein Haus, das ihm Reichsvogt Gessler neidet, was nicht ganz unmotiviert ist: Als einer, der ‚nichts sein nennt als seinen Rittermantel‘, wie Stauffachers Frau Gertrud

abschätzig bemerkt (V. 268), besitzt der (niedrige) Adelige, der vom Herrscher des Reichs gesandt wurde, um vor Ort zu herrschen, weniger als der reiche Bauer, der hier im Wortsinn „zu Hause“ ist. Die Auseinandersetzung um das Haus berichtet Stauffacher seiner Frau wie folgt:

Vor dieser Linde saß ich jüngst wie heut,  
 Das schön Vollbrachte freudig überdenkend,  
 Da kam daher von Kürnberg, seiner Burg,  
 Der Vogt mit seinen Reisingen geritten.  
 Vor diesem Haus hielt er wundernd an,  
 Doch ich erhob mich schnell, und unterwürfig  
 Wie sichs's gebührt, trat ich dem Herrn entgegen,  
 Der uns des Kaisers richterliche Macht  
 Vorstellt im Lande. „Wessen ist dies Haus?“  
 Fragt er bösemeind, denn er wusst es wohl.  
 Doch schnell besonnen ich entgegn' ihm so:  
 „Dies Haus, Herr Vogt, ist meines Herrn des Kaisers,  
 Und Eures und mein Lehen“ – da versetzt er:  
 „Ich bin Regent im Land an Kaisers Statt,  
 Und will nicht, dass der Bauer Häuser baue  
 Auf seine eigne Hand, und also frei  
 Hinleb', als ob er Herr wäre in dem Lande,  
 Ich werd mich unterstehn, euch das zu wehren.“ (V. 217ff.)

Stauffacher pariert Gesslers verfängliche Frage nach dem Eigentümer des Hauses mit der bestmöglichen Antwort: seinem Herrn, dem Kaiser gehöre es, er selbst habe es nur zum Lehen – und auch er, Gessler, habe es zum Lehen. Mit diesem diplomatischem Zusatz erweist er auch dem Reichsvogt Reverenz, den er damit als im Vergleich zur ursprünglichen Reichsunmittelbarkeit als neu hinzugekommene Zwischeninstanz zwischen dem Kaiser und ihm, dem Freibauern, zumindest mit seiner Rede, wenngleich nicht mit seinem Herzen anerkennt und ihm, seinem neuen Herrn unterhalb der Ebene des Kaisers, gleichzeitig die Version offeriert, dass er, Gessler, in seiner Eigenschaft als zunächst Lehnberechtigter, das Haus an ihn, der in die Position des Aftervasallen gerückt ist, das Haus als Lehen weitergereicht habe. Genauso funktioniert das Lehnswesen in der Regel auch, nur mit dem kleinen, aber entscheidenden Unterschied, dass die unterste Ebene der Bauern in aller Regel aus Leibeigenen besteht, die ihrerseits nicht mehr lehnsfähig sind. Genau an diesem wunden Punkt von Stauffachers Argumentation setzt Gesslers Argumentation ein, die es als Anmaßung darstellt, wenn ein Bauer (wohl in Übereinstimmung mit den bisherigen Verhältnissen in der Schweiz, aber im Gegensatz zu denen im übrigen Reich), „Auf seine eigne Hand, und also frei / Hinleb', als ob er Herr wäre in dem Lande“. Als „Regent im Land an Kaisers Statt“ werde er, Gessler, das so nicht weiter hinnehmen. Aus

seiner Sicht will er auch in der Schweiz wieder geordnete Verhältnisse herstellen, d. h. dem Bauer klar machen, dass er eigentlich ein Leibeigener ist und deshalb auch keinen Anspruch auf ein eigenes Haus hat, auch nicht als Lehen, geschweige denn ein so stattliches Steinhaus, wie es Stauffacher, der bis dato freie und reiche Bauer, zu haben scheint.

Wie aber kann es sein, dass sich der reiche Bauer und der Reichsvogt bei ihren Ansprüchen auf das Haus beide gleichermaßen auf den Herrscher des Reichs beziehen? Das scheinbare Paradox ist auf den auch realhistorisch interessanten Fall zurückzuführen, dass Albrecht, vormals von seinem Vater Rudolf mit dem Herzogtum Österreich beliehen, ab dem Zeitpunkt, da er wie sein Vater zum König des Reichs gewählt ist, in dieser neuen Funktion nun eigentlich, wie sich die Schweizer das auch erhoffen (darauf nimmt später auf dem Rütli der Bericht von Konrad Hunn Bezug, vgl. V. 1324), zur Berufungsinstanz der Expansionspolitik werden müsste, die er als Herzog betrieben hat. Real führt der neue König aber die Hausmachtspolitik Habsburgs weiter, die auf die Unterwerfung der Schweiz als nachgeordnetes Lehen des Herzogtums Österreich abzielt, wofür er missbräuchlicher Weise auch die Reichsvögte einsetzt (vgl. hierzu auch Schulz 2011: 218). Auf diesem Weg soll die spezifisch schweizerische Ausprägung der Lehnswesens getilgt werden: zum einen die Reichsfreiheit, zum anderen die Freiheit der Freibauern, die wieder zu Leibeigenen werden sollen. So gesehen, agiert Gessler dann auch nicht nur aus boshafter Missgunst, sondern auch in Übereinstimmung mit dem, was seines Amtes ist. Wie er später unmittelbar vor seiner Ermordung durch Tell gegenüber seinem Stallmeister Rudolph der Harras ausführt:

Das Kaiserhaus will wachsen, was der Vater [sc. Rudolf von Habsburg]  
Glorreich begonnen, will der Sohn [sc. der derzeit im Reich herrschende  
Albrecht I] vollenden.  
Dies kleine Volk der Schweizer ist uns ein Stein im Weg –  
So oder so – Es muss sich unterwerfen. (V. 2729)

(In der Regel werden in Schillers *Tell* die Herrscher des Reichs als ‚Kaiser‘ referenziert, auch wenn Rudolf von Habsburg und sein Sohn Albrecht I. Könige des Reichs waren, die nie zum Kaiser gekrönt wurden).

Rat und Hilfe, wie man dagegen „die alte Schweiz“ (V. 512) retten könnte, sucht der Schwyzer Stauffacher auf Betreiben seiner Frau Gertrud in der benachbarten Waldstätte Uri bei Walther Fürst, der dort in hohem Ansehen steht und im Übrigen auch der Schwiegervater des Tell ist. Dort macht er dann auch Bekanntschaft mit dem jungen Arnold vom Melchthal aus Unterwalden, der auf der Flucht vor dem dortigen Vogt ist und bei Fürst Unterschlupf gefunden hat. Wie Stauffacher, wenngleich nicht so wohlhabend wie dieser, ist Melchthal ein freier Bauer mit eigenem Besitz. Zwei stattliche Ochs-

konnte er sein eigen nennen, was den Unmut des dortigen Vogts von Landsberg hervorrief wie bei Gessler das ansehnliche Haus Stauffachers. Um Melchthal unter fadenscheinigem Vorwand seine Ochsen zu nehmen, hat er einen Knecht geschickt, gegen den sich der junge Bauer zunächst zur Wehr setzte, dann floh, worauf Melchthals Vater in Sippenhaft genommen und grauenhaft gefoltert wurde: Die Augen ließ ihm der Vogt von seinen Knechten ausstechen. – Im Übrigen kann die Auseinandersetzung um die Ochsen symbolisch gedeutet werden: Indem sie dem Bauern ausgespannt werden, damit er den Pflug selbst ziehe (V. 475f.), wird bildlich vermittelt, was der Schweizer Bauer wieder werden soll: ein ‚eingespannter‘ Leibeigener.

In ihrer Verbitterung und Empörung sind sich Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal einig, dass die entstandene Situation nicht weiter hingenommen werden darf. Sie verabreden, dass jeder von ihnen in seiner jeweiligen Waldstätte die Leute zusammensuchen soll, die gleichfalls zum Widerstand bereit sind, um sich des Nachts oberhalb des Urner Sees auf der entlegenen Bergweise des Rütli, wo die drei Waldstätten aneinandergrenzen, zu beraten. Tell, wie er sich selbst charakterisiert, ein Mann der Tat, nicht des Rats, hat bei dieser Frage schon zuvor, als die Geschichte von Melchthal und seinem Vater allerdings noch nicht bekannt war, abgewinkt, schließt aber nicht aus, dass er noch mitmachen wird, sobald man ihn wirklich braucht (V. 440ff.). Ob man den heimischen Adel einbeziehen soll, wird erwogen und mit den Stimmen von Melchthal und Stauffacher gegen das Votum von Fürst verworfen (V. 684ff.). Was sich da dann ohne den eigenwilligen, im Übrigen aber in akuter Not stets hilfsbereiten Jäger Tell zum einen und ohne den heimischen Adel zum anderen auf dem Rütli konstituiert, ist eine Art Freiluft- und Untergrund-Parlament von Freibauern und Handwerkern, darunter auch Leibeigenen (Ulrich der Schmied beispielsweise ist „nicht freien Stands“: V. 1141). Nach eingehender Debatte werden folgende Beschlüsse gefasst: Die Vögte sollen vertrieben werden, doch mit List, was effizienter ist, auch weniger Blutvergießen bedeutet, weshalb man mit dem Kampf noch bis Weihnachten zuwarten will (zu dieser Strategie im Detail s. V. 1400ff.). Des Weiteren werden die Kompetenzbereiche Legislative und Exekutive verteilt („Schwyz soll im Rat, Uri im Felde führen“: V. 1138). Auch wird klargestellt, dass es die Bedrohung durch Österreich ist, welche gesamtpolitischer Fehlentwicklung man mit der Vertreibung der Vögte gegensteuern will („Der sei gestoßen aus dem Recht der Schweizer, / Wer von Ergebung spricht an Österreich! / [...] dies sie das erste Landesgesetz, / das wir geben“: V. 1303), indes die Stellung des Kaisers als Herrscher des Reichs bestätigt wird, zu dem das besondere Verhältnis der Reichsunmittelbarkeit („Die alten Rechte“) wiederhergestellt werden soll:

Die alten Rechte, wie wir sie ererbt  
 Von unseren Vätern, wollen wir bewahren,

Nicht ungezügelt nach dem Neuen greifen.  
 Dem Kaiser bleibe, was des Kaisers ist,  
 Wer einen [Lehns-] Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß. (V. 1354ff.)

Am Ende – der Aufgang der Sonne kündigt sich an (Regieanweisung: „Alle haben unwillkürlich die Hüte abgenommen und betrachten mit stiller Sammlung die Morgenröte.“) – verschwört man sich als „ein einzig Volk von Brüdern“ (V. 1448), bevor man „in größter Ruhe“ (Regieanweisung) wieder auseinander geht.

Dass sich die Verschwörer am Ende im Angesicht der über den Eisbergen aufgehenden Sonne (Regieanweisung) versichern, wie Brüder zu einander zu stehen, erinnert an eines der drei Ideale, mit denen rund ein halbes Jahrtausend später und 12 Jahre, bevor Schiller erstmals die Arbeit an seinem *Tell* aufnimmt, die Menschen- und Bürgerrechte proklamiert wurden. Die beiden anderen Revolutionsideale Freiheit und Gleichheit sind hingegen zunächst im Unterschied zu dem zu sehen, wozu man sich auf dem Rütli bekennt. Der Freiheitskampf der Eidgenossen gilt, wie bereits beispielreich gezeigt, der Befreiung von Willkür- und Fremdherrschaft, nicht von Herrschaft überhaupt. „Denn herrenlos ist auch der Freieste nicht“ (V. 1216), sagt Stauffacher (V. 1216). Erneut bestätigt sich: Mit der Vertreibung der Vögte soll keinesfalls der Herrscher des Reichs angetastet werden, bei dem man noch auf bessere Einsicht hofft. „Vielleicht besiegt er staatsklug seinen Zorn“ (V. 1373), wie Fürst dieser Hoffnung Ausdruck verleiht, wenn nur jeder seinen regulären Lehnspflichten nachkommt (vgl. V. 1358ff.). Nicht in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten des Reichs sollen die Reichsvögte vertrieben werden, sondern in ihrem missbräuchlichen Einsatz für die feudalistische Hausmachtspolitik der Habsburger, die die alte Freiheit der Schweiz bedroht, wenn Habsburger Herrscher des Reichs sind, was aber nicht immer so sein muss (vgl. hierzu auch Stauffachers Gespräch mit dem Pfeifer von Luzern ganz am Anfang des Handlungsstrangs ‚Kampf der Eidgenossen‘, noch bevor er sich mit seiner Frau berät: V. 183ff.; und entsprechend gratuliert man sich am Ende, „dass wir beim Reiche treu gehalten“. Denn nach Albrechts Ermordung wird kein Habsburger mehr, sondern der Graf von Luxemburg zum neuen König gewählt: „Er wird uns schirmen gegen Österreichs Rache“: V. 3024ff.).

Nicht um Freiheit in Kombination mit Gleichheit geht es den Verschwörern auf dem Rütli, sondern um die Freiheit, die man dereinst zugunsten einer Schutz gewährenden Ordnungsmacht in freier Entscheidung partiell aufgeben hat:

Doch wir, der alten Schweizer echter Stamm,  
 Wir haben stets die Freiheit uns bewahrt.



Nicht unter Fürsten bogen wir das Knie,  
 Freiwillig wählten wir den Schirm der Kaiser  
 [...]
 Drum haben unsere Väter für den Boden,  
 Den sie der alten Wildnis abgewonnen,  
 Die Ehr' gegönnt dem Kaiser, der den Herrn  
 Sich nennt der deutschen und der welschen Erde,  
 Und wie die andern Freien seines Reichs  
 Sich ihm zu edlen Waffendienst gelobt,  
 Denn dies ist der Freien einz'ge Pflicht,  
 Das Reich zu schirmen, das sie selbst beschirmt. (V. 1210ff.)

In diesen Ausführungen Stauffachers verbindet sich die Idee eines ursprünglichen Gesellschaftsvertrags mit der ursprünglichen Idee des Lehnswesens, in dem der Gefolgsmann mit seinen Leuten den Herrscher schützt, wie auch er mit dem Lehen, das ihm zur Bewirtschaftung überlassen ist, von seinem Herrn geschützt wird. Doch gerade für das Spätmittelalter sind solche Ideen eine Abstraktion. Wovon abstrahiert wird, ist die Feudalherrschaft mächtiger Fürsten mit frühabsolutistischen Tendenzen wie die der aufstrebenden Habsburger. Gleichzeitig ist es aber auch gerade die Schweiz, wo es zumindest im Innern zu keiner Herausbildung feudaler Herrschaftsstrukturen gekommen ist, und der Adel, nachdem er zumeist an der Seite der Eidgenossen gegen äußere Bedrohung gekämpft hat, schon vor Ende des Mittelalters allmählich verschwindet. Wie auch dieser historische Sachverhalt in Schillers *Tell* aufgegriffen ist und beim Kampf der Eidgenossen zusehends handlungskonstitutiv wird, soll im Folgenden deutlich werden.

Ich wende mich dem Adel im *Wilhelm Tell* zu und damit jenem Stand, der, nachdem er auf dem Rütli noch ausgeschlossen war, sich im zweiten Teil des Handlungsstrangs ‚Freiheitskampf der Eidgenossen‘ zunehmend in den Vordergrund spielt. Repräsentiert wird er von Werner, Freiherr von Attinghausen, von seinem Neffen Ulrich von Rudenz sowie dessen ‚Augapfel‘ Bertha von Bruneck (in der Forschung wird die Bedeutung des Adels im *Wilhelm Tell* allgemein unterschätzt: Figuren wie Ulrich und Bertha billigt man in der Regel gerade noch die Funktion zu, das Drama mit der für die Gattung obligatorischen Liebesgeschichte anzureichern).

Wiederum ist zunächst festzustellen, dass Schiller auch seine Adelsfiguren in einer Weise porträtiert, die in Übereinstimmung mit den Ergebnissen noch heutiger historischer Forschung gesehen werden können. Wenn Thomas Maissen in seiner Monographie *Geschichte der Schweiz* von 2011 im Abschnitt ‚Krise des Adels‘ des Kapitels ‚Städte und Länder im Heiligen Römischen Reich‘ konstatiert, dass die alten heimischen Adelsgeschlechter zumeist auf der Seite der Eidgenossen standen, sich vereinzelt aber auch im Fürstendienst Habsburg eine bessere Zukunft versprochen, letztlich aber früh

von der Bildfläche verschwanden, teils durch Aussterben, teils durch Assimilation mit dem reichen Bürgertum der sich entwickelnden Städte, wo sie als Patrizier heimisch wurden, oder aber durch Abgleiten ins Raubrittertum und Verarmung (Maissen 2011: 19ff.), so scheint mir bis auf die beiden zuletzt genannten Punkte all dies auch schon in Schillers *Tell* hintergründig reflektiert. Spezifisch Schillersch dabei allerdings ist, dass im *Tell* das relativ frühe Verschwinden des Adels in der Schweiz als ein dramatischer Akt beispielhafter Selbstaufgabe in Szene gesetzt wird, nachdem er sich ebenso beispielhaft zuvor noch den eidgenössischen Kampf gegen die österreichische Fremdherrschaft zu eigen gemacht hat. Hiervon mehr im Folgenden.

Als ersten Adeligen, und zwar noch in der Szene unmittelbar vor dem Rütli, lernen wir Freiherr von Attinghausen kennen. Er wird als „Landamann und Bannerherr“ (V. 813) bezeichnet, worunter in der alten reichsunmittelbaren Selbstverwaltung der Schweiz regionale politische (Landamann) und militärische (Bannerherr) Führungsfunktionen zu verstehen sein dürften. Dass Attinghausen im Sinne der alten Ständegesellschaft ein guter Herr ist, wird gleich bei seiner Einführung deutlich, da er mit seinen (leibeigenen) Knechten ein Ritual standesübergreifender wechselseitiger Vertrauensbekundung praktiziert: Man trifft sich zum gemeinsamen Morgentrunk, bei welchem altem Brauch mitzumachen sein Neffe Ulrich von Rudenz allerdings zögert. Zum Leidwesen des alten Attinghausen hat sich der letzte Sprössling aus einer Seitenlinie seines Geschlechts mit der österreichischen Feudalherrschaft arrangiert, weil ihn dort im Gegensatz zu den als ländlich rückständig empfundenen Verhältnissen seiner Heimat die bessere Chance auf Ritterruhm lockt:

Der Heroldsruf, der zum Turniere ladet,  
Er dringt in diese Täler nicht herein,  
Nichts als den Kuhreihn und der Herdeglocken  
Einförmiges Geläut vernehm ich hier. (V. 835ff.)

Der Alte versucht dem Jungen klarzumachen, dass hier das Land ist, an dem ihm mehr geboten wird als anderswo, nämlich die Freiheit, sein eigener Herr zu sein und die Herausforderung, für die Seinen Verantwortung zu übernehmen:

Geh hin, verkaufe deine freie Seele,  
Nimm Land zu Lehen, werd ein Fürstenknecht,  
Da du ein Selbstherr sein kannst und ein Fürst  
Auf deinem eignen Erb' und freien Boden.  
Ach Uli! Uli! Bleibe bei den Deinen! (V. 854ff.)

Doch Rudenz sieht im Land keine Zukunft mehr angesichts der unsteten Verhältnisse an der Spitze des Reichs und der Spannungen zwischen der Krone

und den immer mächtiger werdenden Fürstentümern, weshalb er sich im Sinne der Wahrnehmung persönlicher Zukunftschancen um „ein mächtig Haupt“ und „mächt'gen Erbherrn“ (was nun mal eher in Österreich als im Reich zu finden ist) verdient machen wolle:

– Nein, Oheim! Wohltat ist's und weise Voraussicht  
 In diesen schweren Zeiten der Parteiung,  
 Sich anzuschließen an ein mächtig Haupt.  
 Die Kaiserkrone geht von Stamm zu Stamm,  
 Die hat für treue Dienste kein Gedächtnis,  
 Doch um den mächt'gen Erbherrn wohl verdienen,  
 Heißt Saaten in die Zukunft streun. (V. 886ff.)

Das historische Faktum (vgl. Maissen 2010: 20), dass der Adel des Landes gelegentlich auch im Fürstendienst der Seite, die aus Sicht der Eidgenossen der Feind ist, sein Glück versuchte, erscheint mir in der Figur des jungen Rudenz von Schiller historisch korrekt wiedergegeben, allerdings auch spezifisch Schillersch bewertet: Ulrichs Hinwendung zu Österreich ist ein verblendeter Irrweg, eine Jugendsünde, die der noch bereuen wird, wie ihm sein Onkel prophezeit:

Mit heißen Tränen wirst du dich dereinst  
 Heimsehnen nach den väterlichen Bergen,  
 Und dieses Herdenreihens Melodie,  
 Die du in stolzem Überdruß verschmähst,  
 Mit Schmerzensehnsucht wird sie dich ergreifen  
 Wenn sie dir anklingt auf der fremden Erde. (V. 842ff.)

Es ist wohl Sache des Ammanns und Bannerherrn, seinen Beritt vor äußerer Bedrohung zu schützen, in unserem Fall, der zusehends um sich greifenden Willkürherrschaft der fremden Vögte Einhalt zu gebieten. Kein Zweifel besteht, dass Attinghausen dieser Aufgabe bis dato auch nachgekommen ist. „Der war es noch allein, der seine Stimme / Erheben durfte für des Volkes Rechte!“, wie ein Fischer über Attinghausen sagt (V. 2118f.). Aber nun ist dieser Edelmann alt und schwach, er hat sein Lebensende vor Augen. Für sein sprichwörtlich gewordenes „Volk der Hirten“ (V. 908, 909, 2441) kann er kein Hoffnungsträger mehr sein – und sein Neffe will es aus besagten Gründen nicht, mit denen sich dann noch, wie sich herausstellt, ein besonders triftiger Grund verbindet: In dem, was Attinghausen als „Die fremde falsche Welt“ (V. 849) bezeichnet, will er mit Erwerb von Ritterruhm eine fremde junge Adelige beeindruckten, die in die Schweiz gekommen ist, weil sie hier Land geerbt hat: Bertha von Bruneck. Doch diese hat, wie sie miterleben musste, wie ein Handwerker im Frondiest für den Festungsbau von

„Zwing Uri“ ums Leben gekommen ist, ihr Herz für ihre neue Heimat entdeckt. Als ihr Rudenz seine Liebe gesteht, redet sie ihm ins Gewissen, für seine Landsleute Verantwortung zu übernehmen. Bertha argumentiert ähnlich, aber noch etwas zugespitzter als Attinghausen, doch die vergleichbare Argumentation, nun vorgetragen von dem umworbenen „Ritterfräulein“ (V. 938), verfehlt ihre Wirkung nicht. Am Ende des zum konspirativen Treffen gewordenen Stelldicheins abseits von Gesslers Jagdgesellschaft will Rudenz „die Schlinge lösen, / Die ich mir törigt selbst ums Haupt gelegt“ (V. 1723f.). Gelegenheit dazu hat er schon bald: Wie Gessler in Altdorf mit Tell, der aus Unachtsamkeit den Hut nicht begrüßt und sich dafür entschuldigt hat, sein böses Spiel treibt, schreitet Rudenz ein und wird damit von Gesslers erstem Gefolgsmann zu dessen zu allem entschlossenen Ankläger, und zwar hier erstmals auch explizit für die Leute seines Landes in ihrer aktuellen Bedrängnis (in welchem ganz konkretem Sinn das zum Schluss genannte „Vaterland“ hier zu verstehen ist) wie für den König bzw. Kaiser, der vor dem hier offenkundigen Amtsmissbrauch des Reichsvogts gleichfalls zu schützen ist:

Das ist des Königs Wille nicht – Ich darf's  
Behaupten – Solche Grausamkeit verdient  
Mein Volk nicht, dazu habt Ihr keine Vollmacht.  
[...]  
Ich hab still geschwiegen,  
Zu allen schweren Taten, die ich sah,  
Mein sehend Auge habe ich zugeschlossen,  
Mein überschwellend und empörtes Herz  
Hab ich hinabgedrückt in meinen Busen.  
Doch länger schweigen wär Verrat zugleich  
An meinem Vaterland und an dem Kaiser. (V. 2000ff.)

Was an dieser Stelle auch deutlich wird: Im Grunde hat Rudenz das selbstherrliche Gebaren des Reichsvogts schon immer verabscheut, doch erst jetzt, wo ihm das Ritterfräulein, das er liebt, die Furcht genommen hat, vor ihr als rückständiger Landadeliger zu erscheinen, getraut er sich, dies auch einzugestehen und Konsequenzen zu ziehen. Die sich nun abzeichnende Revolte des jungen gereiften und selbstbewusst gewordenen Repräsentanten des heimischen Ritteradels gegen den unbotmäßigen Ritter des Reichs (als dessen Repräsentant er sich spätestens hier disqualifiziert hat) kommt nur deshalb noch einmal zum Abbruch, weil sich plötzlich die Aufmerksamkeit aller dem mittlerweile erfolgten Apfelschuss Tells zuwendet, der zur Legende werden soll.

Als Rudenz am Edelfhof Attinghausens eintrifft, ist dieser schon tot. Allerdings wurde diesem vor seinem Ableben noch von Ulrichs positiver Wende erzählt, was Attinghausen im großen Kreis der Seinen, den freien Landleuten

wie seinen Leibeigenen, die um ihn ganz besonders trauern, beruhigt aus dem Leben scheiden ließ. Dazu ist dem Sterbenden noch in einer Art Epiphanie die glorreiche Zukunft der Eidgenossenschaft erschienen: nicht nur, wie bereits erwähnt, Schlachten wie unter Hervorhebung des Opfertods Winkelrieds die von Sempach (V. 2444f.), sondern auch die gleichfalls bereits erwähnte historische Entwicklung, dass in der Schweiz des ausgehenden Mittelalters der Adel zu einem wesentlichen Teil im aufstrebenden Stadtbürgertum aufgeht (V. 2431f.). Seine letzten Worte schließlich sind ein eindringlicher Appell, einig zu sein (V. 2452).

Rudenz ist inzwischen entschlossen in jeder Hinsicht das vormals verschmähte Erbe Attinghausens anzutreten, was vor allem auch heißt, mit neuer Kraft für das Volk seines Landes Verantwortung zu übernehmen (V. 2472ff.). Doch die Trauergesellschaft ist zunächst noch skeptisch, ob sie sich nun wirklich Rudenz als Nachfolger des allseits geschätzten Attinghausen anvertrauen kann. Schwer wiegt die Missachtung, die er sich bislang gegenüber seinen Landsleuten zu Schulden kommen ließ, was ihm insbesondere Melchthal übel nimmt. Doch eingedenk Attinghausens letztem Wort, unter allen Umständen einig zu sein, stellt man die Bedenken zurück. Und nun ist es auch Rudenz, der den beschlossenen Befreiungskampf der Eidgenossen vorantreibt. In Abweichung zum Rütli-Beschluss, mit der Erstürmung der Vogtsburgen bis Weihnachten zu warten, drängt er zur Eile. Dafür hat er persönliche Gründe, wie er freimütig bekennt: Seine geliebte Bertha, die Gessler an unbekanntem Ort gefangen hält, muss gefunden und befreit werden. Doch persönliche Motive müssen nicht unbedingt ein Gegensatz zu dem sein, was für die Allgemeinheit gut ist. Die Eidgenossen zögern nicht lange, Rudenz' Absicht, schon jetzt den Kampf mit den Vögten aufzunehmen zuzustimmen und ihm hierfür auch den Oberbefehl zu übertragen.

Worauf an dieser Stelle hinzuweisen ist: Nachdem Rudenz zunächst in der herkömmlichen Verantwortung des heimischen Adels für das eigene Volk versagt hat, übernimmt er die Führung des Freiheitskampfes letztlich nicht mit der herkömmlichen Selbstverständlichkeit seiner Herkunft, sondern weil er, nachdem er zu besserer Einsicht gelangt ist, die Eidgenossen in einer Art ‚Bewerbungsgespräch‘ überzeugt und somit den herkömmlichen adeligen Führungsanspruch gewissermaßen neu legitimiert hat. So wird er zum Ersten unter Freien und Gleichen und damit genau so, wie ihn sich seine Bertha erträumt hat: „Da seh ich dich im echten Männerwert, / Den Ersten von den Freien und den Gleichen“ (V. 1706f.). Auch auf die Ironie der Geschichte ist hinzuweisen: Die erste Artikulation von „Freien“ in einem Atemzug mit „Gleichen“, womit das Begriffspaar anklingt, das den eidgenössischen ‚Brüder‘ zu den späteren Idealen der bürgerlichen Revolution noch fehlte, kommt ausgerechnet aus dem Mund einer Adelligen! Und es ist ein Adelliger, der ihren Traum Realität werden lässt: den Traum einer attraktiven

jungen Frau von Stand, nicht wie in ihrem Stand sonst üblich „verhasster Ehe Ketten“ (V. 1671) von ‚der Verwandten mächt’gem Willen‘ (V. 1657) verpasst zu bekommen, sondern einen neuen Helden-Typus, der sich unter Freien und Gleichen als Erster hervorgetan hat, zum Mann zu gewinnen!

Um die Besonderheiten des Schweizer Adels in der Darstellung von Schillers *Tell* komplett zu machen, sei an dieser Stelle auch noch einmal auf Attinghausen zurückgekommen, konkret auf dessen bemerkenswerte Reaktion, wie ihm Stauffacher gesteht, dass man sich auf dem Rütli unter Abschluss des Adels verschworen hat. Attinghausens Antwort darauf ist nicht etwa die pikirierte eines Übergangenen, sondern die freudige eines Erleichterten, der sich von der Notwendigkeit paternalistischer Fürsorge für seine Leute befreit sieht:

Hat sich der Landmann solcher Tat verwogen,  
 Aus eignem Mittel, ohne Hülf der Edeln,  
 Hat er der eignen Kraft so viel vertraut –  
 Ja, dann bedarf es unserer nicht mehr,  
 Getröstet können wir zu Grabe steigen,  
 Es lebt nach uns – durch andre Kräfte will  
 Das Herrliche der Menschheit sich erhalten (V. 2417ff.)

Mit anderen Worten: Der alte Herr kann sich zurückziehen, in seinem Fall auch sein Leben in Frieden loslassen, weil die Leute seines Landes, für die er bislang Verantwortung getragen hat, mündig geworden sind und sich offenbar nunmehr selbst helfen können (vgl. auch Kaiser 1978: 187f.). Auch von daher hat es seine Logik, dass der junge Rudenz, als er sich verspätet noch zu seinem Vaterland bekennt, hier nun auf Gleichrangige trifft und somit als Gipfelpunkt seiner Entwicklung als Erster unter Freien und Gleichen die Führung übernimmt.

Ein spiegelbildlicher Reifungsprozess zu dem Ulrichs von Rudenz kann bei seinem innerschweizerischen Gegenspieler, dem jungen Melchthal, gesehen werden. Er, vormals der Mann mit den größten Vorbehalten gegenüber dem Adel und insbesondere gegenüber Rudenz, lässt sich seinerseits eines Besseren belehren und ist am Ende, als Rudenz Bertha aus dem Verließ einer brennenden Burg zu retten versucht, dessen verlässlichster Kampfgefährte. Der innerschweizerische Grabenkampf zwischen dem jungem ehrgeizigen Ritter und dem hitzköpfigen jungen Bauern ist erfolgreich beendet und richtet sich nun gemeinsam und erfolgreich gegen den äußeren Feind. Gemeinsam befreien sie Bertha in einer dramatischen Rettungsaktion. Dabei wird der Ritter Ulrich von Rudenz vom Bauern Arnold vom Melchthal erstmals auch als „Eidgenoss“ (V. 2891) anerkannt. Im Gegenzug setzt Rudenz in einem sich geradezu überschlagenden Prozess, sich selbst zurückzunehmen, noch eins drauf: Er, der obgleich adelig, schon zuvor ‚nur‘ noch zum

Ersten unter Freien und Gleichen wurde, und zwar weniger dank seiner Herkunft als durch Qualifikation, die er im ‚Bewerbungsgespräch‘ überzeugend darlegen konnte, hebt am Ende auch noch die Standesgrenze zwischen Feien und Leibeigenen auf. Seine Worte „Und frei erklär ich alle meine Knechte“ sind die letzten des Stücks. Unmittelbar zuvor hat sich Bertha, die fremde Adelige, in den Bund der Schweizer Eidgenossen aufnehmen lassen, dabei ihre Adelsprivilegien gegen Bürgerrechte eingetauscht und sich damit die gerade adeligen Damen normalerweise verwehrte Freiheit genommen, sich den Ehemann selbst auszusuchen: „So reich ich diesem Jüngling meine Rechte, / Die freie Schweizerin dem freien Mann!“

Von diesem Ende her gesehen ist das Verhältnis des Freiheitskampfes der Eidgenossen zur Französischen Revolution noch einmal neu zu bedenken (es ist das wohl am meisten erörterte und in seinen Antworten auch kaum zu überblickende Thema der Forschung zu Schillers *Tell*). Denn deren Ideale Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sind am Ende des Stücks komplett verwirklicht, obgleich das so gar nicht beabsichtigt war. Gerade damit aber bestätigt sich der Schweizer Freiheitskampfes in der Darstellung Schillers erst recht zum absoluten Gegenentwurf zur Französischen Revolution. Während sich dort der Freiheitskampf der verbrüdereten Bürger um Gleichheit aller zunächst in den Staatsterror der Jakobiner und zum Schluss in die nach innen diktatorische, nach außen imperialistisch ausgerichtete Alleinherrschaft Napoleons verkehrt, führt der erfolgreiche Kampf der Eidgenossen gegen Fremdherrschaft überraschenderweise zuletzt auch zur Freiheit und Gleichheit aller (unter Aufhebung der Ständeschränken zwischen Adel, Bauern und schließlich auch der als frei proklamierten Leibeigenen) – nicht etwa weil Freiheit und Gleichheit den seit alters Herrschenden abgetrotzt, sondern weil sie gewährt wurden von einem Adel, den man nicht beseitigen muss, sondern der von sich aus abtritt, wenn es an der Zeit ist: in Würde sterbend im Fall Attinghausens, als er sieht, dass seine paternalistische Fürsorge nicht mehr gebraucht wird (was auch als Gegenbild zum brutalen Sterben der Menschen seines Standes während der Französischen Revolution gesehen werden kann); pragmatisch im Falle Berthas, weil sie nicht nur zeigt, dass sie das Herz auf dem rechten Fleck hat (so wenn sie mit dem empörenden, auch im Wortsinn Menschenleben geringschätzenden Frondienst beim Bau von Zwing Uri konfrontiert wird), sondern es für sich auch von Vorteil sieht, Adelsprivilegien gegen Bürgerrechte einzutauschen (so wenn sie als freie Bürgerin dem Mann ihrer Wahl die Hand zum Ehebund reicht); und großmütig im Falle von Rudenz, weil er nicht zögert, nicht nur die freien Bauern der alten Schweiz auch als Gleiche anzuerkennen, sondern noch seine Leibeigenen (die zuvor die Attinghausens waren) für frei zu erklären.

Wir haben hier das Bild von einem Adel, der sich auf im besten Sinn des Wortes noble Gesten versteht – und mit ihm auch die dichterische Vision

von einer humaneren Revolution als der französischen. Würdigung sollten wir dieser Vision nicht versagen, auch wenn sie sich historisch nicht bestätigt hat.

*2.2. Der Handlungsstrang ‚Entwicklung des Einzelgängers Tell‘:  
eine Parabel der Geschichte des Individuums in Schillers  
geschichtsphilosophischem Dreistufenmodell*

Auch wenn es zwischen dem Kampf der Eidgenossen und Tell nie zu einem Schulterschluss kommt, Tell ist für diesen Kampf allzeit von Bedeutung – egal, was er tut, nicht tut oder gegen seinen Willen erleben muss: Wenn am Anfang Tell zu Stauffachers Aufforderung, bei der Verschwörung gegen Österreich mitzumachen, auf Distanz geht, bedeutet das für das Vorhaben der Eidgenossen zunächst einen Dämpfer. Dass Tell gleichzeitig in Aussicht stellt, an Ort und Stelle zu sein, wenn es soweit ist, dass man seine Hilfe wirklich braucht, ist andererseits ein Hoffnungsschimmer. Doch der droht zu verglimmen, wie Tell in Altdorf vor den Augen des machtlos zuschauenden Volkes abgeführt wird. Als Gessler und seine Leute Tell in Fesseln aufs Boot nach Brunnen mitnehmen, bei welcher Fahrt sich ein Sturm erhebt, reißt Tell im Wortsinn das Ruder noch einmal herum: Als ihm Gessler in der Not die Fesseln abnehmen lässt und die Führung des Boots überlässt, steuert er ein Steilufer an, um sich mit einem gewaltigen Satz auf einen Felsvorsprung in Sicherheit zu bringen. Als er danach bei Küssnacht in der Hohlen Gasse Gessler, der es im Hafen von Brunnen doch auch noch sicher an Land geschafft hat, erschießt, ist dies für alle eine überraschende Wendung. Für die Eidgenossen wird das Attentat, das sich über einen Hochzeitszug, der es zufällig mitbekommen hat, wie ein Lauffeuer verbreitet, mit zum Fanal für den Aufstand, auf den zu diesem Zeitpunkt entgegen ursprünglich anderer Planung auch schon Rudenz eingeschworen hat. Doch wie die Eidgenossen nach erfolgreicher Erstürmung der Burgen, von denen aus die Vögte regierten, den Tell feiern wollen, wirkt dieser befremdlich unbeteiligt und schweigt. Das letzte Wort haben Bertha und Rudenz (siehe oben). Von daher gesehen bleibt Tell bis zum Ende, was er immer gewesen ist: ein markantes Individuum, das für die Gesellschaft wohl von eminenter Bedeutung ist, immer aber auch im Abstand zu ihr gesehen werden muss.

Vor dem Hintergrund der soweit umrissenen Tell-Handlung lässt sich dessen Entwicklung auch als Parabel der Geschichte des Individuums lesen, wie sie aus Schillers geschichtsphilosophischem Dreiphasenmodell gefolgert werden kann. Jedenfalls lassen sich über eine Synthetisierung von Schillers beiden bekanntesten theoretischen Schriften, zum einen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, zum anderen *Über naive und sentimentalische*



*Dichtung* begriffliche Bezüge herstellen, die ein in sich schlüssiges Erklärungsmodell ergeben: Am Anfang steht die sich selbst genügende Ganzheit des Individuums, das sich eins mit sich und der Welt fühlt, was aber aus Sicht der Geschichte als naiv zu qualifizieren ist. Es handelt sich um einen quasi paradiesischen Urzustand, von Schiller Arkadien genannt, in dem dafür aber noch gar kein Bewusstsein entwickelt ist. Es folgt der Gang durch die Geschichte als ein Prozess der Entzweiung und sentimental Reflexion über die verlorene Ganzheit. Der Sicht der Geschichte als Irrweg entspricht es, dass die sentimentale Reflexion zunächst nicht nur zu richtigen Schlüssen kommt. Dies wird erst auf der noch zu erreichenden Stufe des Elysium möglich sein, die aber bereits im Spiel der Kunst, in dem der sich selbst entfremdete Mensch wieder ganz und frei wird, möglich ist. – Die in der neueren Forschung wiederholt aufgeworfene und stets verneinte Frage, ob Tell einen „Weg von Arkadien nach Elysium?“ (Knobloch 2011: 519, zuvor bereits ähnlich Alt 2009: 580ff. und Hofmann 2003: 175ff.) beschreibe, wird hier erstmals positiv beantwortet.

Der sich selbst genügende Tell, der in Ausübung eines archaischen Jägerberufs autark und frei durchs Gebirge streift und dem zu Haus die Axt den Zimmermann ersetzt, ist das ganz in sich selbst ruhende und sich selbst genügende Individuum des arkadischen Urzustands, der aus der Warte der Geschichte allerdings als naiv zu werten ist. Wenn er mit seinem Sohn Walther von seinem Bergfleck Bürgeln zu seinem Schwiegervater Walther Fürst in Altdorf am südlichen Ende des Urner Sees herabsteigt und seinem Kind erklärt „[Besser ist’s] die Gletscherberge / Im Rücken haben, als die bösen Menschen“ (V. 1813f.), da weiß er noch nicht, wie weit die Geschichte der Machtbesessenen und damit des Bösen bereits in die Täler seiner nur vermeintlich heil gebliebenen Alpenwelt vorgedrungen ist. Mit dem in Altdorf auf einer Stange aufgesteckten Hut wird er damit konfrontiert, merkt das zunächst aber gar nicht. Wenn er dem Hut, kulturgeschichtlich ein altes Herrschaftssymbol, keine Reverenz erweist, so tut er dies nicht aus Unwillen gegen das Zeichen, mit dem gesagt werden soll, wer hier Herr im Land sein soll (nicht der heimische Adel, auch nicht der Herrscher des Reichs, sondern die feudale Herrschaft Österreichs, worauf ein Handwerksgeselle aufmerksam macht: „Wär’s noch die kaiserliche Kron’! So ist’s / Der Hut von Österreich, ich sah ihn hangen / Über dem Thron, wo man die Lehen gibt!“: V. 407ff.). Nur deshalb anbietet Tell dem Zeichen keine Reverenz, weil er es nicht kennt, ihm naiverweise keine Bedeutung beimisst. In diesem Sinn ist auch seine Erklärung gegenüber Gessler zu verstehen: „Verzeiht mir lieber Herr! Aus Unbedacht, / Nicht aus Verachtung Eurer ist’s geschehen“ (V. 1870f.). Da ist es dann auch keine ‚Schleimerei‘, wenn Tell Gessler zunächst als ‚lieben Herrn‘ anredet. Den Vogt, der sich als Herr des Landes geriert, erkennt Tell zunächst als das an, was in der alten Lehensgesellschaft ein

Herr sein soll: einer, der für treuen Dienst Schutz und Schirm gewährt, ein väterlicher Patron, den er natürlicherweise als gut ansieht, wie er selbst seinen Kindern ja auch stets ein guter Vater gewesen ist. Doch der vermeintliche Landesvater, mit dem er es hier zu tun hat, ist die Pervertierung eines Vaters, der nun auch Tell zwingt, ein barbarischer Vater zu werden. Um sein Leben und das seines Kindes zu retten und dabei auch seine Identität als allseits geachteter Schütze zu behaupten, soll er einen Apfel vom Kopf seines Kindes schießen. Zunächst ist Tell unentschlossen, was er tun soll, er ist hin und her gerissen, ein Bild der Zerrissenheit des Individuums in der Geschichte. Später, als er Gessler, um sich zu rächen, auflauert, reflektiert er diesen Moment sentimentalisch als Verlust seiner ursprünglichen Ganzheit und Unschuld (die nachfolgenden Zitate alle nacheinander zu Beginn von Akt IV, Szene 3):

Du hast aus meinem Frieden mich heraus-  
Geschreckt, in gärend Drachengift hast du  
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt.

Dass es ihm damals, als er auf sein Kind anlegen musste, fast die Seele zerrissen hat, lässt ihn nun selbst zu einem Ungeheuer, zu einem fürchterlichen Drachen werden, der hier verborgen im Gestrüpp des Waldes seinem Opfer auflauert:

Da als ich den Bogenstrang  
Anzog – als mir die Hand erzitterte –  
Als du mit grausam teuflischer Lust  
Mich zwangst, aufs Haupt des Kindes anzulegen –  
Als ich ohnmächtig flehend rang vor dir,  
Damals gelobt ich mir in meinem Innern  
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört,  
Dass meines nächsten Schusses erstes Ziel  
Dein Herz sein sollte –

Dass das, was er mit seinem Peiniger nun vorhat, Mord ist, ist Tell bewusst. Er nennt dies Wort in seinem großen Monolog vor seiner Tat wiederholt. Gleichzeitig ist es ihm aber angelegen, den Mord nicht einfach als Mord stehen zu lassen, sondern ihn in einen Bezug zu Gott zu stellen und spricht von ‚heil’ger Schuld‘, die es zu zahlen gilt: „Was ich mir gelobt / In jenes Augenblickes Höllenqualen, / Ist eine heil’ge Schuld, ich will sie zahlen.“

Christlich ist es allerdings nicht, der Wallung gärenden Drachenbluts freien Lauf zu lassen und sich gleichzeitig in die Rolle eines Rächers Gottes hineinzureden (hier und im Folgenden sehe ich mich im grundsätzlichen Widerspruch zumindest der älteren Tell-Forschung, der es meinem Eindruck nach unisono darum geht, an der Legitimität von Tells Tyrannenmord

keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen; Distanzierung von dieser Forschungs-tradition auch bei Guthke 1994: 295ff., allerdings mit anderer Argumentation). An dieser Stelle seiner Entwicklung erinnert Tell eher an heutige Terroristen, soweit sie ihre Morde, begangen aus Hass und Rache, verfehlerterweise mit dem Willen Gottes zu begründen suchen.

Und gegen alle Begriffe, die man von Humanität nur haben kann, ist es auch, einen Menschen, wie pervertiert dessen Menschsein auch sein mag, als ‚Wild‘ zu bezeichnen, dem nun der ‚Meisterschuss‘ gilt. Wenn es bei Tells Verfassung, in der er sich unmittelbar vor seinem Schuss auf Gessler befindet, einen religiösen Bezug gibt, so den der absoluten Gottferne – oder eschatologisch gesprochen: Wir haben ein Bild des Menschen im gefallenem Zustand, das drastischer kaum noch gezeichnet werden könnte.

Und nicht nur Tell ist es, der sich im gefallenem Zustand befindet. In einer gespenstischen Szene eilen Leute vorbei, jeder abwesend sein Geschäft im Kopf, und ohne Notiz von seinem Nächsten zu nehmen: „Jeder treibt / Sich an dem anderen rasch und fremd vorüber, / Und fraget nicht nach seinem Schmerz – “. Keiner, dem noch einmal die Frage einfiel, die einst Parzival und Amfortas die Erlösung brachte, die Frage, was das Gegenüber quält – und damit Tell von seiner Tat vielleicht noch hätte abbringen können, so wenn dieser zur Antwort auf die Frage menschlicher Anteilnahme sein gequältes Herz hätte ‚ausschütten‘ können. Doch „Sie alle ziehen ihres Weges fort / An ihr Geschäft – und Meines ist der Mord!“

Tell ist dabei, dem schlimmsten aller ‚Geschäfte‘ nachzugehen, er aber redet sich ein, dass genau dieses „Geschäft“ (das ja gar keines ist, sondern in dieser Bezeichnung ein Euphemismus, mit dem das Verwerfliche seiner Absicht verschleiert wird) etwas Großartiges sei. Was er im Visier hat, ist, wie er am Ende seines Monologs geradezu berauscht sagt: „Das Herz des Todfeinds, der mich will verderben“. Er will „Den Meisterschuss tun“ und „das Beste mir / Im ganzen Umkreis des Gebirgs gewinnen“.

Schon viel bescheidener und damit auch richtiger als Tells wortgewaltiger Blutrausch vor der Tat (die angesichts dessen, was er in Altdorf mitmachen musste, wohl menschlich erklärbar, moralisch deshalb aber noch nicht gerechtfertigt ist) klingt es, wenn Tell am Ende seines Dramas in der Begegnung mit Parricida seine Tötung Gesslers von Parricidas Mord an seinem Onkel, König Albrecht, der ihm sein Erbeil vorenthalten hat, als einen Akt der Notwehr abgrenzt. Als Notwehr lässt sich Tells Attentat auf Gessler tatsächlich entschuldigen. Denn Tell muss damit rechnen, dass Gessler, der sich in seinem Vertrauen, Tell das Ruder des in Seenot geratenen Boots, in dem sie gemeinsam saßen, zu überlassen, getäuscht sehen muss, ihn und seine Familie gnadenlos verfolgen wird, bis er sich grausam gerächt hat. Insofern befindet sich Tell hier gegenüber seinem Monolog auf einer fortgeschritteneren Stufe der Einsicht. Was er jedoch zunächst, da er Parricida

schroff von der Schwelle zu seiner Hütte weist, noch nicht sehen will: dass er mit Parricida doch mehr gemein hat, als er zunächst wahrhaben will (hierzu bereits Guthke 1994: 300ff. und Alt 2009: 584). Insofern ist die zunächst unbekannte dunkle Gestalt in Mönchskutte, die sich just in dem Moment zwischen Tell und seine Familie drängt, als er und seine Familie gerade glauben, sich glücklich wiedervereinigen zu können, auch als Schatten von Tell selbst zu sehen: ein Schatten, der ihn hartnäckig an seine eigene Schuld erinnert, und zwar durchaus nicht ohne Folgen. Als weiterer Erkenntnisfortschritt gelangt Tell zur Einsicht auch nur Mensch zu sein, Mensch im Sinne eines bemitleidenswerten armen Sünders:

Kann ich Euch helfen? Kann's ein Mensch der Sünde?  
 Doch stehet auf – Was Ihr auch Grässliches  
 Verübt – Ihr seid ein Mensch – Ich bin es auch – (V. 3223ff.)

Die neue Einsicht bedeutet gleichzeitig einen ersten Akt tätiger Reue. Tell lässt Parricida nicht ohne Trost. Er weist ihm den Weg über den Gotthard zum Papst, wo einzig er Lossprechung von seiner schweren Schuld erhoffen könne, und lässt ihm von seiner Frau Hedwig Wegzehrung mitgeben. Der Pass, der den Urkantonen Reichsfreiheit brachte, gebaut für den Fortschritt einer besseren Mobilität von Handel und Truppen auf dem Weg nach Italien, hier wird er zum Weg der Reue und Umkehr, gewissermaßen zu einem erneuerten Weg nach Canossa. Und innerlich hat auch Tell hier bereits den Weg reuiger Umkehr angetreten. Just, da er in dieser Verfassung ist, kommt nun das Volk angeströmt und will ihn als Retter feiern. Wir können verstehen, dass er darauf nicht antworten kann und verstummt.

Erinnern wir uns, dass wir uns in einer Phase der Geschichte befinden, in der es, wie es Tell vor seinem Attentat ausdrückt, keinem mehr einfällt, nach dem Schmerz des Anderen zu fragen. Was schon wissen die, die ihn auf den Schild heben wollen, von ihm? Jedenfalls nicht, dass die Tat, die von ihnen als Befreiungsschlag gesehen wird, eine Untat ist, wie ihn schon Hedwigs erschreckte Reaktion beim Erfassen seiner Hand, einer Mörderhand, anlässlich des Wiedersehens spüren ließ (V. 3141ff.) – eine Schuld, für die sich wohl mehr als bei Parricida mildernde Umstände benennen lassen, letztlich aber doch eine Schuld, auch wenn sie seinen Landsleuten zu Segen gereichte, was seinerseits aber ja auch wieder eine Parallele zu der Tat Parricidas ist.

Wie das nun aber denen, die ihn bejubeln, vermitteln, dass er zu diesem Zeitpunkt in seinen eigenen Augen nur noch ein armer Sünder ist? Und zwar so, dass sich deren Freude über ihre Befreiung mit Mitgefühl mit ihm verbindet, so dass vielleicht – erstmalig und endlich – eine wirkliche Kommunikation zwischen ihm, dem besonderen Individuum, und der Gesellschaft, die noch für Dinge zu sensibilisieren ist, von denen sie keine Ahnung hat,

eine echte Kommunikation einstellt? Es wäre eine Kommunikation, in der Leid, das sich mitteilt, geteilt wird, weil es vom angesprochenen Gegenüber verstanden wird. Das Medium hierfür ist offensichtlich noch nicht gefunden, wenn der Vorhang fällt.

Seltsamerweise wurde in der Forschung, soweit ich sie überblicke, noch nie die Frage aufgeworfen, welcher Tätigkeit Tell eigentlich nachgehen wird, nachdem er seine Armbrust, die seinem Arm bislang wie angewachsen war, „An heil’ger Stätte“ aufbewahrt hat, wie er seinem Sohn auf dessen Nachfrage mitteilt (V. 3137ff.). Die Handlung des Schauspiels gibt darauf keine Antwort, fordert aber heraus, darüber nachzudenken. Ich meine, der Schluss ist zulässig, dass Tell zur Feder greifen, das Drama seines Lebens und das seiner Landsleute aufschreiben, also zum Dichter werden wird – eine der Erfahrungen, die er dabei wohl machen dürfen wird: dass seine am Anfang, als er noch naiv war, geäußerte Meinung „Das schwere Herz wird nicht durch Worte leicht“ (V. 418), falsch war. Und wenn sich mit dem nun als Werk literarischer Kunst geschaffenen Drama eine echte Kommunikation zwischen dem Individuum, das schreibt, und der Gesellschaft, die sich im Theater sein Stück ansieht und gemäß der klassischen Bestimmung einer Tragödie nach-erlebt, mit-leidet und versteht, herstellen ließe, wäre das dann schon ein entscheidender Schritt zum Elysium des ästhetischen Staates? Es bleibt nicht anderes, als indizienbasiert darüber zu spekulieren, wobei ich als Ergebnis der Spekulation diesen Schluss nahelegen möchte: Die Waffe des einstigen naiven Jägers, der nicht viel Worte macht, dann des innerlich zerrissenen Attentäters, der seine unschuldige Naivität verloren hat und sich, wie der große Monolog vor seiner Mordtat zeigt, zu rationalisierender Wortgewalt voller Selbstmitleid versteigt, macht Platz für das Schreibzeug des Dichters, der das Geschehene wahrheitsgetreu wiedergibt, gewissermaßen beichtet (wie Schillers Maria Stuart vor ihrem traurigen Ende in einer Lebensbeichte Trost findet) und auf diesem Weg sein Herz leicht macht (im Gegensatz zu Tells einstiger, aber falscher Auffassung, dass das schwere Herz durch Worte nicht leicht werde) oder in den Begriffen christlicher Eschatologie ausgedrückt, Erlösung von Sünde und Schuld findet.

*3. Die Rezeptionsgeschichte von Schillers „Wilhelm Tell“  
in Deutschland und in der Schweiz bis zu seiner Dekonstruktion  
in Frischs „Wilhem Tell für die Schule“*

Es ist sicherlich nicht die Komplexität von Schillers *Wilhelm Tell*, von der ich einen Eindruck zu vermitteln versuchte, was dieses Werk zum wirkmächtigsten Werk seines Autors gemacht hat. Mir scheint, dass hier vor allem

dessen Verkürzung auf den Aspekt literarischer Mobilmachung gegen ein feindliches Außen prägend wirken sollte. Bei dieser Rezeptionsgeschichte ist es dann auch prinzipiell austauschbar, wem der Part des bedrohlichen Außen und wem der des Freiheitskämpfers zugewiesen wird. Hierzu zwei Beispiele: zunächst Theodor Fontanes Rezension einer *Tell*-Inszenierung vom 17. August 1870, knapp einen Monat nachdem Frankreich Preußen den Krieg erklärt hat. Hier werden die Eidgenossen des Stücks zu tapferen Preußen, was nach dem Urteil Fontanes zu trefflichen Beifallsbekundungen des Publikums führte:

Einer Situation, wie der gegenwärtigen, entspricht nichts besser als der Tell. Er enthält kaum eine Seite, gewiß keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht, und unseren Kampf gedeutet werden könnte, und wir müssen uns des guten Takts des Publikums freuen, das nicht stichwortbegierig mit seinem Beifall im Anschlag lag, sondern ihm nur Ausdruck gab, wo Schweigen ein Fehler der Affektation gewesen wäre. Die Rütli-Szene (2. Akt) weckte die erste laute Zustimmung [...] ein Beifall, der sich zum Schluss der Szene (Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern) noch lebhaft steigerte. (zit. n. Suppanz 2005: 150f.)

72 Jahre später bei einer Tell-Inszenierung im Schauspielhaus Zürich wurde das gleiche Zitat von einem stolz ergriffenen Publikum, dieses Mal gegen Hitler-Deutschland gerichtet, stehend laut mitgesprochen (Koberg 2013: 12).

Dass Tell in der Fassung Schillers sich auch gegen Hitler ins Feld führen ließ, dürfte mit dazu beigetragen haben, dass er in der Schweiz als nationale Identifikationsfigur zur Wahrung nationaler Unabhängigkeit auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg ungebrochen weiterwirken konnte. Wie ungebrochen, lässt sich beispielsweise an der nun schon über hundertjährigen Tradition allsommerlicher *Tell*-Festspiele in Interlaken zeigen. Wer *Tell* als Volksschauspiel, als was es von Schiller, wie in mehreren brieflichen Äußerungen bezeugt ist, ja auch gedacht war (vgl. Suppanz 2005), erleben möchte, ist hier richtig: Mit seinem beeindruckenden Aufgebot an Schauspielerinnen und Schauspielern agiert ein nicht unbeträchtlicher Teil der einheimischen Bevölkerung, hier speziell von Interlaken und den umliegenden Orten, auf der Freilichtbühne. Auch das heimische Zuchtvieh (Simmentaler Reinzucht) bekommt seine Rolle, das am Anfang des Stücks zum Kuhreien in einer Art Almbetrieb vor der Tribüne am Publikum vorbeizieht. Zusammen mit dem mittelalterlich gekleideten, emsigen und frohgemuten Volk am Wegesrand ergibt sich ein Bild und ein Spektakel der besonderen Art. Später kommen Gessler und seine Reisigen hoch zu Ross angesprengt, im Gefolge auch hübsch gewandete Ritterfräulein im Damensattel wie Bertha von Bruneck. Fraglos hat dies alles seine eigene ästhetische Qualität, die zu erleben schon auch im besten Sinne des Wortes als erhebend bezeichnet werden kann.

Der Anspruch, mit dem Schiller-Stück „Schweizer Geschichte erleben“ zu lassen, wie auf dem Untertitel des Programm-Hefts zum hundertsten

Jubiläum in der Saison 2012 (in dieser habe ich eine Vorstellung besucht) explizit formuliert ist, folgt allerdings dem bekannten Hell-Dunkel-Muster der Verklärung des Eigenen und der Dämonisierung des Anderen, so auch nachzublättern im Programmheft: im Wortsinn auf der einen Seite „Die Leute aus den Waldstätten“ auf einem aufgehellten Randbild illustriert mit Bauer, Familie und Kühen auf Seite 47 und auf der anderen Seite auf einem abgedunkelten Randbild mit aufgerichteten Piken „Die Widersacher der Eidgenossen“ auf Seite 49 (auf der dazwischen liegenden Seite 48 ist Werbung platziert).

Unverwüstlich scheint sich der Nationalmythos zu behaupten, ein natürliches und rechtschaffenes Volk der Hirten zu sein, dem man von außen aber keinesfalls zu nahe treten sollte. Dass er zumindest in den Nachkriegsjahren im Schulunterricht einschließlich der geschilderten Klassenausflüge an die einschlägigen Erinnerungsstätten am Vierwaldstättersee auch bildungspolitisches Programm gewesen sein dürfte, glaube ich folgender Stelle des hier schon wiederholt zitierten Landesporträts von Camartin entnehmen zu können:

Der Vierwaldstättersee mit seinen Wächterbergen Pilatus, Rigi, Bürgenstock und den noch mächtigeren Riesen mit ihren weißen Spitzen im Hintergrund: Das ist für jeden, der in diesem Land aufwuchs und zur Schule ging, die helvetische Urlandschaft schlechthin. Alle waren wir schon in jungen Tagen hier unterwegs, in Zügen, auf Schiffen, in Postautos. Von keiner Schulklasse des Landes sind Tellskapelle, Rütliwiese, Schillerstein, Seelisberg und der Bergsturz von Arth-Goldau verschont geblieben. Es ist für die Bewohner dieses Landes so etwas wie ein Besichtigungsobligatorium, das in den jugendlichen Seelen Frühprägungen der unverlierbaren Art hinterlässt. Darum haben Einheimische allesamt ein Déjà-vu-Erlebnis, wenn sie durch diese Landschaft fahren. Hier fing alles an! Nicht mit Adam und Eva, aber mit dem Schützen Tell und dem Landvogt Gessler, mit Arnold von Melchtal, Walter Fürst und Werner Stauffacher samt seiner tapferen Stauffacherin. In Küssnacht endet die Hohle Gasse, da wurde abgerechnet mit dem Tyrannen, gnadenlos. (Camartin 2008: 29 ff.)

Der Nationalmythos ‚Tell‘ als bemerkenswerter Bestandteil auch der nationalen Pädagogik dürfte es gewesen sein, was Max Frisch, den wohl bedeutendsten Schweizer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, auf den Plan rief, speziell für den Schulunterricht die nationale Lichtgestalt in einer völlig neuen Weise darzustellen, so in seiner 1971 mit wissenschaftlichen Anmerkungen unterfütterten Erzählung *Wilhelm Tell für die Schule*. Hier handelt sich um eine *Tell*-Version, die allem widerspricht, was man bisher, wohl nicht erst, so doch besonders seit Schiller, von Wilhelm Tell, dem Helden einer zu nationalem Stolz, tendenziell aber auch zu Misstrauen und Abschottung nach außen Anlass gebenden Gründungsgeschichte der Eidgenossenschaft zu wissen glaubt. Hier wird die erhabene Alpen- und Bauernwelt, die Schiller seinem Tell-

Schauspiel zum Hintergrund gegeben hat (und zuvor schon Goethe seiner Idee von einem Tell-Epos) zu einer abweisend schroffen Gebirgslandschaft, in der die Gipfel bedrohlich, die Täler eng und die hier heimischen Leute misstrauisch und xenophob sind. Der sowohl hinsichtlich seiner Qualitäten (tolerant, nachsichtig, pflichtbewusst) als auch seiner Schwächen (etwas behäbig und Gaumengenüssen nicht abgeneigt, was wohl auch für sein rundliches Äußere und ein Leberleiden verantwortlich ist) rundum menschlich gezeichneten Repräsentant einer eher auf wirtschaftliche Integration denn auf Unterwerfung ausgerichteten ausländischen Macht, der dieses scheinbare Ende der zivilisierten Welt nicht aus Vergnügen aufgesucht hat, sondern dienstlich dorthin beordert wurde, wird Opfer eines feigen Anschlags aus dem Hinterhalt: begangen von einem Hinterwäldler aus einem Kreis allesamt recht verdruckster Ureinwohner. Unbeabsichtigte Verletzung eines eh schon gering gewesenen Selbstwertgefühls mit unterschwelliger Angst vor und tendenziellem Hass auf alles Unbekannte und Fremde hat ihn zum Mörder werden lassen.

Frischs *Tell* ist eine Parodie auf das wirkmächtigste unter Schillers Dramen und damit auch eine Dekonstruktion dessen, was Frisch an anderer Stelle als ‚importierten Nationalmythos‘ bezeichnet hat. Dies im Einzelnen nachzuzeichnen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb ich nun auch schon gleich zu meinem Fazit zu Frischs *Tell* komme: Sieht man von den parodistischen Überspitzungen sowie dem Lokalkolorit ab (das eigentlich mehr ist, als nur Kolorit, insofern die Landschaft charakterprägend erscheint) bleibt vor allem noch die psychologische Dynamik zu entdecken, die hier zur Ermordung des „Ausländers, der er in jedem Fall war, ob Ritter Konrad oder Grisler“ (Frisch 1971: 18), geführt hat. Sie nachzuvollziehen scheint mir vor allem in Deutschland angezeigt, wo sich in der jüngeren Vergangenheit traurig bestätigt hat, dass Mord aus keinem anderen Motiv als kranker Ausländerfeindlichkeit zu erschütternder Realität geworden ist. In Umkehrung der Rezeption von Schillers *Tell* in der Schweiz ist es vielleicht an der Zeit, Frischs *Tell* in Deutschland wieder-, wo nicht überhaupt erst zu entdecken und dabei Schillers *Tell* als weiteren Schulklassiker an die Seite zu stellen (wie das ja auch der im Titel angezeigte Konzeption von Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* entsprechen würde).

#### 4. Der unterschiedliche Zeithintergrund, vor dem Schillers und Frischs „Tell“ zu verstehen sind, und was an Schillers Klassiker als zeitlos anzusehen ist

Was ein eingehender Vergleich von Frischs mit Schillers *Tell* (wovon ich im Rahmen dieser Arbeit absehen muss) zeigen kann: Es ist nicht die Qualifizierung des Kampfs der ersten Eidgenossen als ein Kampf freier Landleute



zusammen mit dem im Land herrschenden Adel auf der einen und der sich zwischen Kaiser und den reichsunmittelbaren Waldstätten drängenden Feudalherrschaft des Herzogtum Österreichs auf der anderen Seite, was Frisch an Schillers *Tell* in Frage stellt. Was er anders macht als Schiller, dies nun allerdings radikal und konsequent, ist die jeweilige Bewertung dieser beiden Parteien. Im Gegensatz zur Darstellung in Schillers *Tell* erscheint die expandierende, frühabsolutistisch ausgerichtete Feudalherrschaft Österreichs vergleichsweise zivilisiert und fortschrittsorientiert, die eidgenössische Ablehnungsfront hingegen voller Vorurteile gegenüber allem Fremden, rückständig und borniert. So wird aus dem, was in Schillers Schauspiel in erster Linie ein Kampf gegen Fremdherrschaft ist (wenngleich zum Schluss auch mit liberalen Tendenzen verbunden) und in dieser Bedeutung auf eine außerordentliche Erfolgsgeschichte zurückblicken kann (nicht zuletzt in dem was, man im Sinne eines unbeugsamen nationalen Unabhängigkeitswillens als Schweizer Nationalmythos bezeichnen kann), ein neues literarisches Paradigma: eine sarkastische Parabel gegen Fremdenfeindlichkeit.

Als ein beide Werke vergleichender Interpret geht es mir nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen, sondern darum jedes der beiden Werke vor seinem jeweiligen Epochenhintergrund zu verstehen und dabei Frischs kritischer Auseinandersetzung mit dem Schweizer Nationalhelden keine geringere Legitimität zuzusprechen als Schillers wirkmächtiger Kultivierung desselben und umgekehrt. Schillers Drama vom einigen Kampf der frühen Eidgenossen Seite an Seite mit dem in ihren Waldstätten herrschenden Adel, dessen führender Repräsentant nach einem vorausgegangen Irrweg zum Schluss die Rolle des Ersten in einem Volk von Freien und Gleichen wahrnimmt, kann im Kern als Präfiguration jener Utopie gesehen werden, von der sich die nationalen und liberalen Tendenzen Deutschlands in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts leiten ließen: zunächst im Freiheitskampf gegen Napoleon, als dann in den bürgerlichen Bemühungen um einen Verfassungsstaat, in dem sich liberale mit nationalen Tendenzen verbanden. Nicht fremd war dieser Utopie die aus heutiger Warte eher sonderliche Vorstellung, dass der herrschende Adel von sich aus seinen Bürgern Gleichheit und Freiheit (nicht nur im Sinne nationaler Selbstbestimmung, sondern auch in dem von Bürgerrechten) zugestehen würde. Erst als König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1849 ablehnte, sich von einer Delegation der Paulskirche antragen zu lassen, Kaiser der Deutschen zu werden, kann diese Vorstellung als definitiv gescheitert und historisch beendet angesehen werden. Das war dann immerhin schon 45 Jahre nach Schillers *Wilhelm Tell*, womit gleichzeitig die Zeitspanne bezeichnet ist, in der die historisch gescheiterten Vorstellung einer einigen und liberal verfassten Nation nicht gegen, sondern in Übereinstimmung mit der Herrschaft eines vermeintlich im modernen bürgerlichen Sinne reformfreudigen alten Adels Konjunktur hatte.

Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* andererseits ist die Dichtung einer Zeit, in der Nationalismus eigentlich zum Atavismus geworden ist. Internationale Integrationsbewegungen zunächst wirtschaftlicher Natur, als dann gipfelnd in einer alle Lebensbereiche umfassenden Globalisierung sind das Signum unserer Zeit. Vor diesem Hintergrund hat es seine Logik, dass auch ein neues Tell-Bild, so wie es Frisch 1971 (und damit bereits zu einem recht frühen Zeitpunkt der Entwicklungen, die unsere Gegenwart bestimmen) entworfen hat, fällig geworden ist: nicht mehr Tell, der vorbildliche Helfer im Kampf gegen Fremdherrschaft, sondern Tell als Inbegriff nationaler Egozentrik und kranker Ausländerfeindlichkeit, was als Hauptthema der heutigen Vorstellung von einer fortschrittlichen Entwicklung anzusehen und zu überwinden ist.

Was zu bedauern ist: Der Paradigmenwechsel, der sich in der Bewertung der Tell-Figur mit Frisch vollzog, hat in Wissenschaft und Schule, an die vor allem er sich wenden wollte, noch nicht die Beachtung gefunden, die er verdient hätte. Wo das neue Tell-Bild im Sinne Frischs offensichtlich hingegen zu wirken begonnen hat, ist das zeitgenössische Theater. Im Programmheft der *Tell*-Inszenierung im Schauspielhaus Zürich in der Spielzeit 2012/13 ist nachzulesen, dass „beim allgemeinen Schweiz-Verständnis [...] nicht zuletzt Max Frisch mit seinen Essays, Reden und der Erzählung *Wilhelm Tell für die Schule* [half]“ (Koberg 2013: 6). Betitelt ist das Heft mit dem Melchthal-Zitat aus Schillers *Tell*: „Wären wir doch allein im Land!“ (V. 694). Im Sinne Frischs findet es sich hier völlig neu kontextualisiert. Für sich genommen, wie es hier als nicht weiter kommentierter alleiniger Titel auf dem Programmheft steht, assoziieren wir mit dem zum Titel erhobenen Zitat die von Frisch immer wieder kritisierte Grundhaltung seiner Landsleute, am liebsten unter sich zu sein (auch wenn man schon auch weiß, dass man für die durchaus erwünschte wirtschaftliche Prosperität nun mal auch auf ausländische Zuwanderer ebenso wie auf Touristen aus dem Ausland angewiesen ist). Von hier aus ergibt sich zum originalen Kontext bei aller Differenz im zeitgeschichtlichen Bezug doch auch wieder eine strukturelle Analogie: Melchthal meint mit seinem Ausruf, allein im Land sein zu wollen, ohne Adelsgeschlechter zu sein (und muss dann doch einsehen, dass man auf diesen Adel angewiesen ist, will man den Kampf gegen die Fremdherrschaft erfolgreich bestehen). So könnte man die Zürcher *Tell*-Inszenierung charakterisieren als eine Neugeburt von Schillers *Tell* aus dem Geiste von Frischs *Tell*.

Soweit habe ich das je Zeitbedingte der *Tell*-Versionen von Schiller, Frisch und der *Tell*-Inszenierung von Pařízek herausmodelliert. Von einem Klassiker wie dem Schillers, auf den auch noch die beiden hier mitbesprochenen ‚subversiven‘ *Tell*-Versionen bezogen bleiben, können wir aber auch Zeitloses erwarten. Wir finden es ausgerechnet da, wo man es am wenigsten erwarten würde, nämlich im variantenreich durchgespielten Motiv des

Apfelschusses: Bei Schiller schießt Tell und trifft in Übereinstimmung mit der literarischen Tradition dieses Motivs vor ihm den Apfel; bei Frisch wird Tell am Schuss gehindert, weil ihm der Vogt den Pfeil von der Armbrust nimmt, damit es nicht zum Schlimmsten kommt; bei Pařízek kommt es zum Schlimmsten, indem Tell schießt und nicht den Apfel, sondern das Kind trifft. Als dieses dann, bevor es in den Armen seines Vaters Tell stirbt, klagt: „Ich habe doch ganz still gehalten“, dann ist das der Moment, der bei dieser *Tell*-Inszenierung wirklich unter die Haut geht (auch wenn sie ansonsten recht launig daherkommt). Man mag sich an Ludwig Börne erinnert fühlen, der in seiner frühen Kritik *Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama* schreibt: „Ein Vater kann alles wagen um das Leben seines Kindes, doch nicht dieses Leben selbst. Tell hätte nicht schießen dürfen, und wäre darüber aus der ganzen schweizerischen Freiheit nichts geworden“ (Börne 1964: 109). Doch trifft diese Kritik Börnés an Schillers *Tell* dieses Werk zu Recht – oder kann sie allenfalls als Kritik an der Figur Tell gelten? Dass Tell nicht hätte schießen dürfen (jedenfalls nicht auf den auf dem Kopf seines Kindes platzierten Apfel) macht bei Schillers *Tell* auch schon Tells Frau Hedwig deutlich, und zwar empörter und herber als sonstwo (vgl. V. 2316ff.).

Zu fragen ist, was denn geschehen wäre, hätte Tell schon in Altdorf auf Gessler geschossen statt auf den Apfel auf dem Kopf seines Kindes? So wie Schiller die Handlung um den Apfelschuss angelegt hat, wäre aus dem Freiheitskampf der Schweizer nicht etwa, um mit Börne zu reden, „nichts geworden“, sondern hätte er noch viel schneller Fahrt aufgenommen. Rudenz hatte sich ja schon in Stellung gebracht, Gessler zu stürzen, weil er im anderen Fall zum Verräter an „Vaterland und Kaiser“ werden würde (siehe bereits oben). Bei seiner Absicht, im Namen der höchsten weltlichen Instanzen (was Vaterland und Kaiser dereinst waren) notfalls mit Gewalt Gessler seines Amtes zu entheben (wobei zu hoffen gewesen wäre, dass die Reisigen Gesslers nun auf sein Kommando gehört hätten, der gegen die für alle offensichtliche grausame Amtsanmaßung Gesslers einzuschreiten im Begriff war), hätte ein Schuss Tells auf Gessler (der in dieser Situation dann auch zweifelsfrei als spontaner Akt von Notwehr zu werten gewesen wäre) ihm, Rudenz, in die Hände gespielt, so wie Tells Apfelschuss den Vorstoß des jungen Schweizer Adligen, schon hier und jetzt die Führung des eidgenössischen Freiheitskampfes zu übernehmen, zunächst noch einmal ausgebremst hat (siehe bereits oben).

Entgegen dem auch in der Forschung immer wieder anzutreffendem Verständnis des Tell, tragischerweise habe dieser Held, um das Leben seines Kindes zu retten, es höchster Gefahr aussetzen müssen, legt schon der Handlungsrahmen, den Schiller dem alten Sagenmotiv des Apfelschusses konstruiert hat, nahe: Nie und nimmer hätte dieser Schuss getan werden dürfen. Man zielt nicht in die Richtung seines Kindes – unter keinen Umständen!

Dies ist die zeitlos gültige Aussage des Klassikers *Wilhelm Tell*. In seiner jetzt aktuellen, mittlerweile leider zu Ende gegangenen Inszenierung in Zürich wurde diese Aussage so in Szene gesetzt, dass sie von allen verstanden werden kann.

### *Bibliographie*

- Alt (2009): Peter-André Alt: *Wilhelm Tell* (1804). In: Schiller. Eine Biographie. Band 2: 1791–1805. München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe), S. 565–586.
- Borchmeyer (1982): Dieter Borchmeyer: ‚Altes Recht‘ und Revolution. – Schillers „*Wilhelm Tell*“. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Max Niemeyer, S. 69–113.
- Börne (1964): Ludwig Börne: Über den Charakter des *Wilhelm Tell* in Schillers Drama. In: Ludwig Börne. Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert v. Edgar Schumacher. Zürich, Stuttgart: Artemis, S. 106–112.
- Camartin (2008): Iso Camartin: Die Schweiz. Portrait meines Landes. München: C. H. Beck (Die Deutschen und ihre Nachbarn, hg. v. Helmut Schmidt und Richard v. Weizsäcker).
- Frisch (1971): Max Frisch: *Wilhelm Tell* für die Schule. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Guthke (2009): Karl S. Guthke: *Wilhelm Tell*. Der Fluch der guten Tat. In: Ders.: Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis. Tübingen und Basel: A. Francke, S. 279–304.
- Halter (2013): Martin Halter: Rütlichswur der begossenen Pudel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 19.03.2013, S. 30.
- Hofmann (2003): *Wilhelm Tell*. In: Ders.: Schiller. Epoche, Werke, Wirkung. München: C. H. Beck (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte, hg. v. Wilfried Barner und Gunter E. Grimm), S. 166–177.
- Kaiser (1978): Gerhard Kaiser: Idylle und Revolution in „*Wilhelm Tell*“. In: Ders.: Von Arkadien nach Elysium: Schiller-Studien. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 167–205.
- Knobloch (2011): Hans-Jörg Knobloch: *Wilhelm Tell*. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. 2. durchgesehene und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Kröner 2011.
- Koberg (2013): Roland Koberg: „Wären wir doch allein im Land!“ „*Wilhelm Tell*“ von Friedrich Schiller (Regie: Dušan David Pařízek, Premiere: 14. März 2013 im Pfauen, Schauspielhaus Zürich, Saison 2012/13).

- Programm Nr. 15. Hg. v. der Schauspielhaus Zürich AG, Zeltweg 5, CH 8032 Zürich.
- Maissen (2011): Thomas Maissen: Städte und Länder im Heiligen Römischen Reich. 13. und 14. Jahrhundert. In: Ders.: Geschichte der Schweiz. 3. korrigierte und mit Registern versehene Aufl. Baden: hier+jetzt, S. 15–34.
- Müller-Seidel (2009): Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“. München: C. H. Beck.
- Schiller (2000): Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 12) [Zitate sind mit Versangabe (V) angeführt.]
- Schulz (2011): Georg Michael Schulz: Wilhelm Tell. Schauspiel (1804). In: Schiller Handbuch. Hg. v. Matthias Luserke Jaqui. Sonderausg. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 214–236.
- Suppanz (2005): Frank Suppanz: Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Schiller. Wilhelm Tell. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 16052).
- Utz (1984): Peter Utz: Die ausgeholte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers „Wilhelm Tell“. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein (Hochschulschriften: Literaturwiss. 60).
- Wenger (2012): Peter Wenger: Tellspiele Interlaken. Seit 1912 Schweizer Geschichte erleben (Regie der Saison 2012: Sven Allenbach). Hg. v. Tellspiele Interlaken, Höheweg 37, CH 3800 Interlaken.

## Brücken über den Rhein

*Patricia Oster-Stierle*

Das anregende Thema dieser Ringvorlesung *Neun plus eins* verbindet sich glücklich mit der Feier des Elysée-Vertrags in diesem Jahr. Und gerade in diesem Rathausfestsaal von Saarbrücken, der ja an eine dunkle Vergangenheit zwischen Deutschland und Frankreich erinnert, ist es schön, von Brücken der Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich sprechen zu dürfen.

Ich möchte mit einer Geschichte aus Johann Peter Hebels *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* aus dem Jahre 1808 beginnen, die den Titel *Missverstand* trägt:

Im 90er Krieg, als der Rhein auf jener Seite von französischen Schildwachen, auf dieser Seite von schwäbischen Kreissoldaten besetzt war, rief ein Franzos zum Zeitvertreib zu der deutschen Schildwache hinüber: „Filou! filou!“ Das heisst auf gut deutsch: Spitzbube. Allein der ehrliche Schwabe dachte an nichts so Arges, sondern meinte, der Franzose frage: Wieviel Uhr? und gab gutmütig zur Antwort: „Halber vieri.“ (Hebel 1958, Bd. 2: 85)

Während Johann Gottlieb Fichte zu gleicher Zeit mit seinen ebenfalls 1808 erschienenen *Reden an die deutsche Nation*, einer antinapoleonischen, vaterländischen Kampfschrift, die Brücke der Kommunikation einzureißen sucht, ist Hebels Geschichte einer dem Missverstehen entspringenden Kommunikation die Erinnerung an ein schon vergangenes Weltvertrauen, in dem auch das Fremde und Unverständliche in seiner prinzipiellen Verstehbarkeit nie fraglich wird. In Hebels alltäglicher und humaner Welt erhält die Aggression keine Schärfe, die deutsch-französischen Krieger rechts und links des Rheins haben ein freundliches Gemüt. Ihre Konversation baut eine freundschaftliche virtuelle Brücke über den Rhein.

Brücken lassen sich leicht einreißen, aber es dauert lange, sie zu errichten. Saarbrücken ist eine Stadt auf der Grenze, eine Brücke zwischen Deutschland und Frankreich, wie auch die Universität des Saarlandes als französische Gründungsuniversität eine Brücke darstellt, die die Franzosen für uns errichtet haben. Die Universität ist sich ihrer Brückenfunktion nach Frankreich bewusst, dies zeigen zahlreiche deutsch-französische Studiengänge, die Gründung der Universität der Großregion und auch diese Vorlesung, die der europäischen Mission der Universität Rechnung trägt.

Über Brücken möchte ich heute sprechen, über Brücken zwischen Deutschland und Frankreich und beginne gleich mit einer ganz erstaunlichen Brücke, die allerdings nicht über den Rhein, sondern über die Seine führt.

\*

Zwei Jahre bevor Hebels Kalendergeschichten erschienen, ist Napoleon 1806 bereits in Berlin einmarschiert. Und er hat den Preußen gleich ein Wahrzeichen genommen, die Quadriga auf dem Brandenburger Tor, die er auf dem Seeweg nach Paris transportieren ließ. Napoleon beabsichtigte, sie in ein großes Kunstmuseum aufzunehmen, mit dem er Paris zur künstlerischen Hauptstadt des Kontinents machen wollte. Doch bevor die Quadriga ihre neue Funktion erhält, wird Napoleon 1814 besiegt. Die Preußen bereiten sofort den triumphalen Rücktransport der Quadriga nach Berlin vor. Doch zwischen ihrer Funktion als Beutekunst in Paris und ihrer neuen Funktion als Symbol des Siegs der Preußen über Napoleon fällt sie – in Kisten verpackt – für kurze Zeit aus jedem Sinnsystem und wird disponibel für neue Bedeutungszuweisungen. Durch die Isolierung aus dem ursprünglichen Kontext des Brandenburger Tors läßt sie sich mit Virtualität auf, sie ist ein in unterschiedliche Kisten verpacktes Kunstwerk, ja jede Kiste birgt ein eigenes Kunstwerk, einen Streitwagen und vier von einander getrennt verpackte prachtvolle Pferde. Eines dieser Pferde wird in seiner referentiellen Funktion als Pferd die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. War es als Teil der Quadriga in einer Kiste vorhanden, so ist es jetzt zuhänden, um mit Heidegger zu sprechen (Heidegger 1957: 73). Denn ein stattliches Pferd wird 1814 in Paris dringend für das Reiterstandbild Henri IV. gebraucht, das während der Revolution zerstört worden war und nun eilends wieder am Pont Neuf errichtet werden soll, um den neuen König Ludwig XVIII. zu empfangen, der sich als Nachfolger Henri IV. stilisiert. Die *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* vom 16. Dezember 1822 berichten von dieser abenteuerlichen Kombinatorik, im wahrsten Sinne des Wortes einem *Bricolage* (Lévi-Strauss 1962: 25):

Zugleich ward der Wunsch laut, die Statue Henri IV wider hergestellt zu sehen und wenn es möglich wäre, durch deren Anblick den König, bei seinem Einzug den 3ten Mai, angenehm zu überraschen und zu rühren. Aber solche Statuen von Erz lassen sich nicht aus dem Stegreif machen, sie erfordern Jahre. Man beschloß daher den 18. April eine provisorische Statue von Gyps zu veranstalten. Man hatte von der zerstörten Statue Zeichnungen, auch noch ein sehr ähnliches Brustbild von Henri IV; nur das Modellieren des Pferdes im Großen konnte Schwierigkeiten und Aufenthalt verursachen. Zum Glück war die Berliner Quadriga, zwar eingekistet, aber noch nicht abgefahren, und man erhielt von Seiner Majestät, dem König von Preußen die Erlaubnis, eines dieser Pferde wieder auspacken und es während 3 Tage zu den Gypsformen zu gebrauchen. Dies

geschah; und in drey Tagen ward das Pferd wieder zurück gegeben und ging mit den übrigen dryen nach Berlin ab. Bildhauer, Gypser, Zimmerleute und Schmiede wurden nun theilweise bey dem Roß, bey dem Reiter, dem Reitgeschirr und bey dem Postement von Holz in Arbeit gesetzt; den 3. May gegen Mittag waren alle Gerüste und Plankenwände weggeräumt, und die Statue stand zu Jedermanns Erstaunen vollendet da. (Anonym 1822: 1995-2000)

Étienne de Jouy vergegenwärtigt die „Entrée du Roi“ am 14. Mai 1814, eine Inszenierung, die beim Volk ihre Wirkung nicht verfehlte:

Lorsque la voiture royale s'arrêta devant la statue de Henri IV, qui semblait avoir été remplacée là par enchantement, un concert mélodieux fit entendre les airs chéris du peuple. Tous les yeux, tous les cœurs, se portaient alternativement de Louis XVIII à Henri IV, dont les traits semblaient revivre sous le plâtre. (Jouy 1823: Bd. 4, 31)

(Als der Wagen des Königs vor der Statue von Henri IV., die wie von Zauberhand wieder an ihren alten Platz gestellt schien, Halt machte, ertönten wohlklingende Melodien, die beim Volk besonders beliebt waren. Alle Augen, alle Herzen flogen abwechselnd von Louis XVIII. zu Henri IV., dessen Züge unter dem Gips wiederbelebt schienen.)

1818 wurde das provisorische Reiterstandbild aus Gips durch ein Bronze-standbild ersetzt, dessen Material man durch das Einschmelzen der Napoleon-Statue auf der Place Vendôme gewonnen hatte. Das Standbild aus Gips verlor umgehend seine Funktion. Es wurde in den Louvre gestellt, wo es als eigentümlich erratisches Kunstwerk in einer Industrieausstellung von 1819 inmitten von 6000 Exponaten abgebildet ist. Keiner der Besucher der Ausstellung würdigt die Statue eines Blicks. Dies wird in der Lithographie von François Le Villain *Ansicht der Galerie Henri IV bei der Ausstellung von Erzeugnissen der französischen Industrie 1819 im Louvre* deutlich (Savoy 2003: 379). Die Quadriga wurde 1814 von den Truppen Blüchers nach Berlin zurückgebracht, für diesen Kulturtransfer in umgekehrter Richtung erfanden die Berliner den amüsanten Ausdruck ‚Retourkutsche‘ (vgl. Weber-Kellermann 1965: 21). Wenn Sie das nächste Mal nach Paris kommen und über den Pont Neuf schlendern, machen Sie Halt und denken Sie an diese erstaunliche deutsch-französische Symbiose (vgl. Oster: 2013; Bénédicte Savoy: 2003).

\*

Vom Pont Neuf und der Seine möchte ich nun aber zum Rhein kommen. Um den Rhein entwickelte sich ein heftiger deutsch-französischer Dichterstreit, bei dem deutlich wird, wie immer wieder Brücken über den Rhein, literarische Brücken zwischen Deutschland und Frankreich, gebaut und eingerissen wurden.



Viele von Ihnen werden sich an den Streit um den Rhein, der in Liedern seinen Ausdruck fand, erinnern. Da tönte Max Schneckenburger 1840: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, / Wie Schwertgeklirr und Wogenprall: / Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, / Wer will des Stromes Hüter sein? / Lieb' Vaterland, magst ruhig sein, / Fest steht und treu die Wacht am Rhein!“ (Schneckenburger 1978: 17) Und der unsägliche Nikolaus Becker dichtete: „Sie sollen ihn nicht haben / den freien deutschen Rhein / ob sie wie gierige Raben / sich heiser danach schrein.“ (Becker 1986: 235f.) Der Streit wurde am 11. Januar 1840 durch eine Rede des bekannten Dichters und liberalen Staatsmanns Alphonse de Lamartine ausgelöst, in welcher er an den Rhein als „frontière naturelle“ zwischen Deutschland und Frankreich erinnert hatte. In der Folge wurde die Rheinfrage in der französischen Presse heftig diskutiert. Waltraud Linder-Beroud zeigt, dass dies in Frankreich nicht mit einem nationalen Ressentiment gegen Deutschland verbunden war:

[E]s ließ sich problemlos mit den Sympathien für das Nachbarland und dem Deutschlandbild der revolutionären Ideologie vereinbaren, nach der das deutsche Volk auf französische Hilfe zur Befreiung von seinen Fürsten hoffte. Das französische Deutschlandbild war um 1840 nach wie vor ein unpolitisches, so wie es im Kreise der Romantiker gepflegt wurde. Das Land der Dichter und Denker, Philosophen, Musiker, für das man Sympathie empfand und das man persönlich kennenlernen wollte. (Linder-Beroud 1997: 279)

\*

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs erlaubt. Wenn man die deutsch-französischen Literaturbeziehungen betrachtet, so findet sich hier zunächst eine überraschende Asymmetrie. Bis 1800 wurde vor allem die französische Literatur in Deutschland rezipiert. In der deutschsprachigen Literatur des 12. Jahrhunderts sind die großen literarischen Innovationen, der höfische Roman und der Minnesang, ohne französische Vorbilder nicht denkbar. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken (1395–1456), die hier in der Stiftskirche in St. Arnual beigesetzt wurde, ist im 15. Jahrhundert eine bedeutende Übersetzerin des französischen höfischen Prosaromans. Im 16. Jahrhundert wurden Rabelais und Marot ins Deutsche übersetzt. Im 17. Jahrhundert verstärkt sich der französische Einfluss auf die deutsche Literatur in besonderem Maße. Die Einwanderungswelle der Hugenotten nach der Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 spielt hier eine große Rolle. Ab 1700 wurde in den gehobenen Schichten des Adels und des Bürgertums nicht nur Französisch gelesen, sondern auch geschrieben. Corneille, Molière, Racine und Boileau sind für Gottsched die maßgeblichen Vertreter der französischen Klassik. Auch die deutsche Literatur der Aufklärung bezog wesentliche Anregungen aus

Frankreich. Schiller und Lessing übersetzen Werke von Marivaux und Diderot. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden 256 Dramen aus dem Französischen übersetzt. Die größte Aufmerksamkeit erreichte Voltaire, in der Romanliteratur war es Rousseaus Briefroman *La Nouvelle Héloïse*, der auch Goethe anregte.

Diese Asymmetrie in den deutsch-französischen Literaturbeziehungen, bei der man natürlich zahlreiche Ausnahmen finden kann, hat ihr Ende erst mit der deutschen Romantik. Madame de Staël hat hier mit ihrem berühmten Buch *De l'Allemagne* eine wesentliche Vermittlerrolle. (Leiner 1985: 86–95) Zum Teil begleitet von Benjamin Constant, unternahm sie 1803 eine halbjährige Reise durch Deutschland. Dort traf sie in Weimar auf Wieland, Schiller und Goethe. Schiller befürchtete ihr sprachlich nicht gewachsen zu sein, da er an seinen Französischkenntnissen zweifelt: „Fr(au) v. Stael ist wirklich in Frankfurt, und wir dürfen sie bald hier erwarten. Wenn sie nur deutsch versteht, so zweifle ich nicht, dass wir bald über sie Meister werden, aber unsre Religion in französischen Phrasen ihr vorzutragen und gegen ihre französ(ische) Volubilität aufzukommen, ist eine zu harte Aufgabe.“ (Goethe 1990: 952) Diese Befürchtung sollte sich bewahrheiten. Er berichtet:

Die französische Geistesbildung stellt sie rein und in einem höchst interessanten Lichte dar. In allem was wir Philosophie nennen, föglic in allen letzten und höchsten Instanzen ist man mit mir (ihr) im Streit und bleibt es, trotz alles Redens. Aber ihr Naturell und Gefühl ist besser als ihre Metaphysik, und ihr schöner Verstand erhebt sich zu einem genialischen Vermögen. [...] das einzig lästige ist die ganz ungewöhnliche Fertigkeit ihrer Zunge, man muß sich ganz in ein Gehörorgan verwandeln um ihr folgen zu können. (Goethe 1990: 957)

Auch wenn Madame de Staëls Redeschwall in Weimar mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde, brachte man ihr als Intellektueller doch den größten Respekt entgegen. Das Deutschlandbild, das Madame de Staël in *De l'Allemagne* entwirft, ist sehr viel differenzierter, als es die Rezeption des Buches ahnen lässt. Davon zeugt ihr dialektischer Stil, der von den Konjunktionen „mais“ (aber), „cependant“ und „néanmoins“ (jedoch) geprägt ist und höchst aktuelle strukturelle Spekulationen enthält. So bemängelt sie einerseits, dass dieses deutsche Reich kein gemeinsames aufgeklärtes Zentrum habe, in dem sich die Geisteskräfte in einem Gemeinsinn konzentrieren könnten. Weil die verbindenden Elemente fehlten, handele es sich nicht um eine festgefügte Nation („cet empire n'avait point un centre commun de lumières et d'esprit public; il ne formait pas une nation compact, et le lien manquait au faisceau.“). Aus diesem Grund fehle es auch an einem Geist der Geselligkeit, einem „esprit de société“. (Staël 1968: 55) Andererseits hebt sie die sanfte und friedliche Anarchie in einem Land ohne Zentrum hervor, die es jedem erlaube, einen individuellen Weg auf den Gebieten der Literatur

und Philosophie zu gehen und eine individuelle Sichtweise zu entwickeln („Il y avait une sorte d’anarchie douce et paisible, en fait d’opinions littéraires et métaphysiques, qui permettait à chaque homme le développement entier de sa manière de voir individuelle“, ebd.). Während in Frankreich die Liebe zu Vaterland und Freiheit bestimmend sei, fehle in einem geteilten Reich ohne Hauptstadt und gesellschaftliche Mitte die Vaterlandsliebe und das Begehren nach Freiheit und Ruhm: „Il n’y a point un grand amour pour la patrie dans un empire divisé depuis plusieurs siècles, [...] l’amour de la gloire n’a pas beaucoup de vivacité là où il n’y a point de centre, point de capitale, point de société“ (Staël 1968: 61). Besonders interessant ist der große Kontrast zwischen dem von ihr konstatierten Freiheitsbestreben der Deutschen auf dem Gebiet von Literatur und Philosophie und ihrer Obrigkeitshörigkeit:

Les Allemands, qui ne peuvent souffrir le joug des règles en littérature, voudraient que tout leur fût tracé d’avance en fait de conduite. [...] la nature du gouvernement de l’Allemagne était presque en opposition avec les lumières philosophiques des Allemands. De là vient qu’ils réunissent la grande audace de pensée au caractère le plus obéissant. [...] Les hommes éclairés de l’Allemagne se disputent avec vivacité le domaine des spéculations, et ne souffrent dans ce genre aucune entrave; mais ils abandonnent assez volontiers aux puissants de la terre tout le réel de la vie. [...] ils sont scrupuleux dans l’accomplissement des ordres qu’ils reçoivent, comme si tout ordre était un devoir. (Staël 1968: 63)

(Die Deutschen, die auf dem Gebiet der Literatur keine Regeln ertragen, wünschen sich Verhaltensmaßregeln, die ihr Leben vorzeichnen. [...] Die Natur der Regierung in Deutschland stellt fast einen Gegensatz zu der aufgeklärten Philosophie der Deutschen dar. Daher kommt es, daß sich ein großer Wagemut des Denkens mit einem äußerst gehorsamen Charakter verbindet. [...] Die aufgeklärten deutschen Geister streiten sich lebhaft auf dem Gebiet der philosophischen Spekulation und ertragen auf diesem Gebiet keine Grenzen; aber sie überlassen den Mächtigen dieser Welt die ganze Realität des Lebens. [...] Sie achten sorgfältig auf das Befolgen von Anweisungen, die sie erhalten, als sei jeder Befehl eine Pflicht.)

Die Analyse Madame de Staëls weckte in Frankreich ein neues Interesse an Deutschland und prägte das romantische Bild von Deutschland als dem Land der Dichter und Denker nachhaltig. Goethe erkannte die Bedeutung von *De l’Allemagne* sofort: In den Tag- und Jahreshften schreibt er: „Jenes Werk über Deutschland [...] ist als ein mächtiges Rüstzeug anzusehen, das in die Chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach, so daß man über dem Rhein, und in Gefolß dessen, über dem Kanal endlich von uns nähere Kenntnis nahm, wodurch wir nicht anders als lebendigen Einfluß auf den fernern Westen zu

gewinnen hatten [...]“ (Goethe 1986: 118f.). Viele Beobachtungen Madame de Staëls blendet die französische Rezeption jedoch aus. Prägend bleibt die von ihr beschriebene friedliche Gesinnung der sich der Imagination und philosophischen Spekulation hingebenden, in einer sanften Anarchie lebenden Deutschen. So kann man noch heute in den Debatten um die Energiepolitik in Frankreich hören, dass die Deutschen leider so hoffnungslos romantisch seien, dass sie die Kernenergie ablehnten und ernsthaft an Wind- und Sonnenenergie glaubten. Nicht zufällig zitiert die umstrittene Ausstellung von 2013 im Louvre *De l'Allemagne. 1800-1839* (Katalog *De l'Allemagne* 2013) den Titel von Madame de Staëls Deutschlandbuch (vgl. Neu 2013).

\*

Dieses von Madame de Staël beeinflusste Deutschlandbild prägte also die Franzosen um 1840 während des Sängerkriegs um den Rhein. Victor Hugo unternahm seine Rheinreise 1839/40 fast mitten in der Krise (Declodet/Delvaux 2001: 35–39). Die Lösung der Rheinfrage war für Hugo die eigentliche Voraussetzung, um zu einem fruchtbaren Miteinander der beiden Völker zu gelangen. So heißt es in seinen Reisebeschreibungen *Le Rhin. Lettres à un Ami*:

Oui mon ami, c'est un noble fleuve, féodal, républicain, impérial, digne d'être à la fois français et allemand. Il y a toute l'histoire de l'Europe, considérée sous ses deux grands aspects, dans ce fleuve des guerriers et des penseurs, dans cette vague superbe qui fait bondir la France, dans ce murmure profond qui fait rêver l'Allemagne. (Hugo 1987: 100)

(Ja mein Freund, [der Rhein] ist ein edler Fluß, feudale, republikanisch, kaiserlich, würdig zugleich französisch und deutsch zu sein. In diesem Fluß ist die ganze Geschichte Europas in seinen zwei Erscheinungsformen vertreten, in diesem Fluß der Krieger und Denker, in diesen prachtvollen Wellen, die Frankreich aufspringen lassen, in diesem tiefen Murmeln, das Deutschland träumen läßt.)

Für Hugo war der Rhein eine europäische Ader, die Deutschland und Frankreich verband. Das Deutschlandbild der Franzosen wurde deshalb aufs höchste erschüttert, als der Hilfsgerichtsschreiber Nikolaus Becker sein Rheinlied unter dem Titel *Der deutsche Rhein* in der Trierschen Zeitung an Lamartine adressierte. „Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein / Ob sie wie gierige Raben sich heiser danach schreien“. Das Lied wurde sogleich von Konradin Kreutzer vertont und zum Geburtstag des preußischen Königs uraufgeführt. Die erste Auflage von 1200 Stück war gleich vergriffen.

Eine Graphik von 1840 mit dem Titel *Höchst seltsame jedoch wirklich wahrhaftige Begebenheit so geschehen in den Jahren Christi 1840* (Linder-Beroud 1997: 282) bringt das deutsch-französische Missverständnis gut auf

den Punkt. Auf der deutschen Rheinseite sieht man eine Blasmusikkapelle, die unter der Leitung des deutschen Michel Beckers Lied lautstark intoniert – und weitere Musikvereine im Hintergrund stolz die 999 Kompositionen des Gedichts auf ihren Fahnen verkünden. Auf der andern Seite des Rheins sieht man eine französische Gesellschaft an der Tafel und bei der Promenade, die sich von dem lautstarken Geschrei „Sie sollen ihn nicht haben“ nicht aus der Ruhe bringen lässt. Die Zurufe der Parteien in der Abbildung heißen: „Bleib’ Sie, ick bitt’, – jenseits des Rhein, / Schrei’sick die Kehl’ nick ’eiser, / Il n’est rien fait mit diese Schrei’n, / Denk Sie an unsere Kaiser. – – / Wenn er auck todt, elle vive sa Gloire/ et nous sommes fors en sa memoire.“ Die ‚deutsche‘ gegenüberliegende Rheinseite antwortet: „Komm du nur der Mosjo’ Franzos, / Wir wollen dich empfangen, / Wir gehn mit Kolben auf dich los; / Wenn es dir sollt verlangen / Nach unserm schönen deutschen Rhein, / Dem einig sind wird, wenn wir schrei’n: / (Und wärs nach tausend Melodein) / Sie sollen ihn nicht haben / Bis daß wir drin begraben“ (Gumz/ Hennecke 1986: 236f.).

Auf Grund seines ungeheuren Erfolgs wurde Beckers Lied als Nationallied oder ‚deutsche Marseillaise‘ bezeichnet. Der Staatsmann und Dichter Lamartine ließ sich von dem Gerichtsgehilfen Becker nicht provozieren. In seinem Gedicht von 1841, das der ‚deutschen Marseillaise‘ mit einer *Marseillaise de la Paix* (Friedensmarseillaise) antwortet, erhebt er eine versöhnliche französische Stimme. In seinem Gedicht findet er beredte Bilder für die Brücken der Versöhnung.

Roule libre et superbe entre tes larges rives,  
Rhin, Nil de l’Occident, coupe des nations!  
Et des peuples assis qui boivent tes eaux vives  
Emporte les défis et les ambitions!

(Fließe frei und stolz, zwischen deinen weiten Ufern  
Rhein, Nil des Okzidents, Einschnitt zwischen den Nationen  
trage fort mit Dir die Ambitionen und Drohungen  
der Völker zu beiden Seiten des Rheins.)

Ils ne crouleront plus sous le caisson qui gronde,  
Ces ponts qu’un peuple à l’autre étend comme une main!

(Sie werden nicht mehr zusammenbrechen unter den Geschützen,  
Diese Brücken, die ein Volk dem andern entgegenstreckt wie eine Hand!)

Le chant des passagers, que ton doux roulis berce,  
Des sept langues d’Europe étourdira tes flots,

(Das Lied der Fahrgäste, das sanft deine Wellen wiegen  
der sieben Sprachen Europas wird Deine Strömung berauschen.)

De frontières au ciel voyons-nous quelques traces?  
 Sa voûte a-t-elle un mur, une borne, un milieu?  
 Nations, mot pompeux pour dire barbarie,  
 L'amour s'arrête-t-il où s'arrêtent vos pas?  
 Déchirez ces drapeaux ; une autre voix vous crie:  
 L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie;  
 La fraternité n'en a pas!; (Lamartine 1963: 1173-1177)

(Sehen wir am Himmel von Grenzen irgendwelche Spuren?  
 Wölbt sich hier eine Mauer, eine Grenze, eine Mitte?  
 Nationen! ein pompöses Wort für Barbarei,  
 Hört die Liebe auf, wo Eure Schritte einhalten?  
 Nur der Egoismus und der Hass haben ein Vaterland;  
 Die Brüderlichkeit wahrlich nicht.)

Es ist kein Zufall, dass Lamartine 1848 in seinem *Manifeste de l'Europe* einen friedlichen Wandel befürwortet. Für kurze Zeit wird er selbst nach der Februarrevolution von 1848 vor dem Pariser Rathaus die Republik proklamieren. Für wenige Wochen existiert fast schon eine Republik der Brüderlichkeit und Solidarität, an deren Spitze er stand.

Ein anderer französischer Dichter, Musset, fand 1841 offenbar Lamartines Antwort auf das Lied Beckers doch allzu versöhnlich. Er antwortet Becker, indem er seine Bilder ironisch aufnimmt. Bereits der Titel *Le Rhin allemand* persifliert die nationalistische Inbesitznahme des Rheins durch den deutschen ‚Dichter‘ Becker und ruft boshaft die Siege Napoleons ins Gedächtnis.

Le Rhin allemand  
 Réponse à la Chanson de Becker

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand,  
 Il a tenu dans notre verre.  
 Un couplet qu'on s'en va chantant  
 Efface-t-il la trace altière  
 Du pied de nos chevaux marqué dans votre sang? [...]  
 Qu'il coule en paix, votre Rhin allemand;  
 Que vos cathédrales gothiques  
 S'y reflètent modestement;  
 Mais craignez que vos airs bachiques  
 Ne réveillent les morts de leur repos sanglant. (Musset 1957: 403f.)

(Der deutsche Rhein  
 Antwort auf das Lied von Becker

Wir haben ihn gehabt, den deutschen Rhein.  
 In unserm Glas sahn wir ihn funkeln.

Mit eures Schlagers Prahlerlein  
 Wollt ihr die stolze Spur verdunkeln,  
 Die unsrer Rosse Huf grub euch ins Blut hinein? [...]  
 Laßt friedlich fließen euern deutschen Rhein;  
 Er spiegele geruhsam wider  
 Der Dome gotisches Gestein;  
 Doch hütet euch, durch trunkne Lieder  
 Von ihrem blutgen Schlaf die Toten zu befrein. (Gumz/Hennecke 1986: 239f.)

Schließlich greift Heinrich Heine, dessen Gedicht *Die Lore-Ley* die Rheinromantik bis heute wesentlich prägt, in den Liederstreit ein. Unzufrieden mit den politischen Verhältnissen im Deutschland der Restaurationszeit und um der Zensur zu entgehen, emigrierte Heine 1831 nach Frankreich. In der Vorrede zu seinem Versepos *Atta Troll* kritisiert er die nationalistische Indienstnahme der Poesie durch Autoren wie Becker:

Die Musen bekamen die strenge Weisung, sich hinführo nicht mehr müßig und leichtfertig umherzutreiben, sondern in vaterländischen Dienst zu treten, etwa als Marketenderinnen der Freiheit oder als Wäscherinnen der christlich-germanischen Nationalität. Es erhob sich im deutschen Bardenhain ganz besonders jener vage, unfruchtbare Pathos, jener nutzlose Enthusiasmusdunst, der sich mit Todesverachtung in einen Ocean von Allgemeinheiten stürzte [...]. (Heine 1985: 10)

Ende 1843 kehrte Heine noch einmal für wenige Wochen nach Deutschland zurück, um seine Mutter und seinen Verleger zu besuchen. Auf der Rückreise entstand, zunächst als Gelegenheitsgedicht, der erste Entwurf zu *Deutschland. Ein Wintermärchen*, den er im Laufe der nächsten drei Monate zu einem *höchst humoristischen Reiseepos* weiterentwickelte. Dies wird auch in seiner Auseinandersetzung mit dem Liederstreit um den Rhein deutlich, auf den er in einem ironisch-melancholischen Dialog mit dem Rhein Bezug nimmt (Caput V). Nicht zufällig steht Heine auf der Rheinbrücke und spricht zu dem Fluss, der seit 1840 zum zentralen Symbol des deutschen Nationalismus wurde. Er imaginiert den Rhein als frankophilen alten Mann, der sich in komischer Verzweiflung über das peinliche Lied Beckers grämt und nach den Franzosen zurücksehnt. Dieser Verklärung der Franzosen begegnet Heine mit Ernüchterung, ihr revolutionärer Elan sei verfolgt, sie würden leider den Deutschen immer ähnlicher:

Und als ich an die Rheinbrück kam,  
 Wohl an die Hafenschanze,  
 Da sah ich fließen den Vater Rhein  
 Im stillen Mondenglanze.

„Sey mir gegrüßt, mein Vater Rhein,  
 Wie ist es dir ergangen?

Ich habe oft an dich gedacht  
Mit Sehnsucht und Verlangen.“

So sprach ich, da hört' ich im Wasser tief  
Gar seltsam grämliche Töne,  
Wie Hüsteln eines alten Manns,  
Ein Brümmeln und weiches Gestöhne:

„Willkommen, mein Junge, das ist mir lieb,  
Daß du mich nicht vergessen;  
Seit dreyzehn Jahren sah ich dich nicht,  
Mir ging es schlecht unterdessen.

Zu Biberich hab' ich Steine verschluckt,  
Wahrhaftig sie schmeckten nicht lecker!  
Doch schwerer liegen im Magen mir  
Die Verse von Niklas Becker.

Wenn ich es höre, das dumme Lied,  
Dann möcht ich mir zerrauen  
Den weißen Bart, ich möchte fürwahr  
Mich in mir selbst ersaufen!

Das dumme Lied und der dumme Kerl!  
Er hat mich schmäählich blamiret,  
Gewissermaßen hat er mich auch  
Politisch kompromittirt.

Denn kehren jetzt die Franzosen zurück,  
So muß ich vor ihnen erröten,  
Ich, der um ihre Rückkehr so oft  
Mit Tränen zum Himmel gebeten.

Ich habe sie immer so lieb gehabt,  
Die lieben kleinen Französchchen –  
Singen und springen sie noch wie sonst?  
Tragen auch weiße Höschen?

Ich möchte sie gerne wiederseh'n,  
Doch fürcht' ich die Persifflage,  
Von wegen des verwünschten Lieds  
Von wegen der Blamage.

Der Alphred de Müsset, der Gassenbub,  
Der kommt an ihrer Spitze  
Vielleicht als Tambour, und trommelt mir vor  
All seine schlechten Witze.“



So klagte der arme Vater Rhein,  
 Konnt sich nicht zufrieden geben.  
 Ich sprach zu ihm manch tröstendes Wort,  
 Um ihm das Herz zu heben:

„O, fürchte nicht, mein Vater Rhein,  
 Den spöttelnden Scherz der Franzosen;  
 Sie sind die alten Franzosen nicht mehr,  
 Auch tragen sie andere Hosen.

Die Hosen sind roth und nicht mehr weiß,  
 Sie haben auch andere Knöpfe,  
 Sie singen nicht mehr, sie springen nicht mehr,  
 Sie senken nachdenklich die Köpfe.

Sie philosophiren und sprechen jetzt  
 Von Kant, von Fichte und Hegel,  
 Sie rauchen Tabak, sie trinken Bier,  
 Und manche schieben auch Kegel.

Sie werden Philister ganz wie wir  
 Und treiben es endlich noch ärger;  
 Sie sind keine Voltairianer mehr,  
 Sie werden Hengstenberger.

Der Alphred de Müsset, das ist wahr,  
 Ist noch ein Gassenjunge;  
 Doch fürchte nichts, wir fesseln ihm  
 Die schändliche Spötterzunge.

Und trommelt er dir einen schlechten Witz,  
 So pfeifen wir ihm einen schlimmern,  
 Wir pfeifen ihm vor, was ihm passirt  
 Bey schönen Frauenzimmern.

Gieb dich zufrieden, Vater Rhein,  
 Denk' nicht an schlechte Lieder,  
 ein besseres Lied vernimmst du bald –  
 Leb wohl, wir sehen uns wieder.“ (Heine 1985: 100–103)

Die Kritik Heines an Becker kam in Deutschland nicht gut an. Schon am 4. Oktober 1844 wurde *Deutschland. Ein Wintermärchen* in Preußen verboten und beschlagnahmt. Am 12. Dezember 1844 erließ König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen einen Haftbefehl gegen Heine.

Heines Hoffnung auf ein „besseres Lied“ wurde bitter enttäuscht. Sehr bald sollte der deutsch-französische Krieg von 1870 folgen – an den ja auch

der Rathausfestsaal der Stadt Saarbrücken erinnert, in dem wir uns hier befinden – und zwei Weltkriege, in denen sich Deutschland und Frankreich feindlich gegenüberstanden.

\*

Es gibt während und zwischen den beiden Weltkriegen viele berühmte Vermittler, die versuchten, mit Hilfe der Literatur Brücken zu bauen, wie Romain Rolland in seinem Roman *Jean Christophe* (1903) und Giraudoux in *Siegfried* (1928). Auch das burgundische Kloster Pontigny, wo Paul Desjardins zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg eine Elite des europäischen Geistes zu den berühmten „Entretiens de Pontigny“ versammelt, hat eine wesentliche Brückenfunktion. Ernst Robert Curtius, als Romanist und Literaturkritiker und Essayist selbst eine der vernehmlichsten Stimmen in diesem Dialog, berichtet davon in seinem *Französischen Geist im neuen Europa* (1925):

Die Atmosphäre war so rein und harmonisch, daß man im Zwiegespräch mit vollkommener Offenheit auch die quälenden politischen Probleme erörtern konnte. Der Geschichtsboden, auf dem man sich bewegte, und der Geist des Hauses schloß alles Peinliche und Kleinliche aus und bahnte den Weg zu einem Ausgleich auch solcher persönlich-nationaler Gegensätze, die durch vergangene Geschehnisse festgelegt waren [...] Man kann Pontigny nicht verlassen, ohne die Zahl seiner Freunde erweitert zu haben. (Curtius 1925: 336 und 341)

Nach Pontigny kamen aus Deutschland Scheler und Heinrich Mann, aber auch Walter Benjamin, Bernhard Groethuysen und Robert Minder. Der einzige Sohn Desjardins fiel in den letzten Monaten des Krieges, und doch gab er 1932 eine Übersetzung deutscher Briefe gefallener Studenten mit einem Nachwort voller Verständnisbereitschaft heraus (Stierle 2008: 127ff.).

\*

Abschließend möchte ich Ihnen noch eine letzte literarische Brücke zwischen Deutschland und Frankreich vorstellen, die Frankreich während der Besatzungszeit nach dem Zweiten Weltkrieg errichtete.

*Lancelot, der Bote aus Frankreich*, ist eine Zeitschrift, die in allen vier Besatzungszonen nach dem Zweiten Weltkrieg erschien. In einem ritterlichen ‚pacte de générosité‘, der auch an die Ritter der Tafelrunde erinnert, sollen den Deutschen in einer Zeit der Orientierungslosigkeit mit Hilfe der Literatur neue Sinnbezüge vermittelt werden.

*Lancelot* erschien nicht als offizielle, von der französischen Besatzungsmacht angeregte oder gegründete Publikation, sondern verdankt sich der Ini-

tiative einer Privatperson, Jacqueline Grappin, die die Zeitschrift nach ihren eigenen Vorstellungen und Zielen von 1946–1951 redigierte und im Selbstverlag herausgab. Es handelt sich nicht um Originalbeiträge, sondern um Übersetzungen von Texten aus insgesamt dreißig, in den Jahren 1946–1951 in Frankreich erschienenen Zeitschriften. Darunter sind *Les Cahiers du Sud*, *Europe*, *La Gazette des Lettres*, *Les Lettres françaises*, *Nouvelles littéraires*, *Poésie 46* und *Poésie 47*. Die erste Nummer erschien in 95.000 Exemplaren und in allen vier Zonen. Unterstützt wurde sie von General Kœnig, dem Chef der französischen Militärregierung, der die Druckerlaubnis erteilte und offenbar auch bei der Beschaffung des schwer zu bekommenden Papiers behilflich war. Bei einer Feier zum Jahrestag der Zeitung an der Sorbonne wird er mit den Worten zitiert: „*Lancelot*, c’est cela qu’il faut faire en Allemagne“ (Wackenheim 1950: 393).

Neben General Kœnig war es vor allem Louis Aragon, der die Zeitschrift unterstützte. Von ihm gibt es einen aufschlussreichen Kommentar zu Titel und Deckblatt der Zeitschrift. Titel, Vorspruch und Vignette weisen programmatisch auf das hin, was sich die Zeitschrift als ihre Aufgabe gestellt hat. Das Titelblatt zeigt die Vignette eines Ritters, der im Begriff ist, über einen Abgrund zu springen. Sein Schwert steckt in der Scheide, in der Hand hält er hoch erhoben einen großen Schlüssel. Darunter steht in gotischer Schrift zunächst der Titel *Lancelot*, es folgt die Unterschrift *Der Bote aus Frankreich* und wieder darunter ein Zitat Aragon: „La terre accouchera d’un soleil sans batailles. Il faut que la guerre s’en aille. Mais seulement que l’homme en sorte triomphant“ (*Lancelot* 1947). (Die Erde wird eine Sonne ohne Kämpfe gebären, Der Krieg muß davonziehen, Möge nur der Mensch – die Menschlichkeit triumphal daraus hervorgehen.) Der Name Lancelot spielt auf einen Ritter der Tafelrunde an, der dem kulturellen Gedächtnis Deutschlands und Frankreichs gleichermaßen angehört und der auch in beiden Sprachen den gleichen Namen trägt. Die Botschaft besteht also zunächst in einer Evokation gemeinsamer Wurzeln, die in der Vorstellung der mittelalterlichen höfischen Ideale begründet sind. Das Schwert ist zwar präsent, um gleichsam dem ehemaligen Feind die eigene Macht vor Augen zu führen, aber es wird in der Hand des französischen Boten durch einen Schlüssel ersetzt. Der Schlüssel, den der Bote überreicht, ist gewissermaßen Emblem eines ethischen Auftrags, er soll einen verschlossenen, von der Welt der Kultur und Humanität abgetrennten Raum öffnen. Mit dem Schlüssel der aus Frankreich nach Deutschland exportierten Kultur wird zugleich der Schlüssel zur *humanité* überreicht. Aus französischer Perspektive wird der Abgrund des Krieges im Sprung des zu Hilfe eilenden Ritters überwunden, der den nunmehr Besiegten hilft, sich aus den Trümmern ihrer moralischen Verstrickung zu erheben. Und es sind Literatur und Kultur, die diese Aufgabe erfüllen sollen. (Oster 2008)

Man würde sich wünschen, dass Europa den Schlüssel der Kultur so wertschätzte, wie es diese Vorlesungsreihe tut, damit eine Vision von Europa entstehen kann, die die Schriftsteller immer wieder entworfen haben, jenseits der Ökonomie und jenseits des Euro. Dazu gehört auch das Erlernen der Sprache des Nachbarn. Einst war es nötig, die Sprache und Kultur des Nachbarn zu kennen, um den Erbfeind fest im Auge zu behalten (Oster 2012), heute gilt es, die Sprache und Kultur des Nachbarn zu kennen, „um aus dem stummen, unmündigen Euroland ein beredtes Europa zu machen. Denn wir wollen uns nicht mit Mallarmés Resignation begnügen“ (Stierle 2008: 130): „A chacun il suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie“ (Mallarmé 1961: 368). („Vielleicht genügte es jedermann für den Austausch des menschlichen Denkens, stumm aus der Hand des Anderen ein Geldstück zu nehmen oder es in diese hineinzulegen.“)

### Literatur

- Anonym (1822): „Ebd.“. In: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 200. Stück, 16. Dezember).
- Becker (1986): Nikolas Becker: „Der deutsche Rhein“. In: Wolf-Dietrich Gunz, Frank J. Jennecke (Hg.): *Rheinreise. Gedichte und Lieder. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam, S. 235f.
- Curtius (1925): Ernst Robert Curtius: „Pontigny“. In: *Französischer Geist im neuen Europa*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- De l’Allemagne (2013): *De l’Allemagne. De Friedrich à Beckmann*. Paris: Hazan / Éditions du musée du Louvre.
- Decloedt/Delvaux (2001): Leopold Decloedt, Peter Delvaux: *Wessen Strom? Ansichten vom Rhein*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Goethe (1986): Johann Wolfgang v. Goethe, „Tag- und Jahres-Hefte 1804“. In: Ders.: *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. v. Karl Richter. Bd. 14. München: Carl Hanser.
- Goethe (1990): Johann Wolfgang Goethe: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805*. Hg. v. Manfred Beetz. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. v. Karl Richter. Bd. 8.1. München: Carl Hanser.
- Gumz/Hennecke (1986): Wolf-Dietrich Gumz, Frank J. Hennecke (Hg.): *Rheinreise. Gedichte und Lieder. Eine Textsammlung*, Stuttgart: Reclam.
- Hebel (1958): Johann Peter Hebel: *Werke*. Hg. v. Wilhelm Altwegg. 2 Bände. Freiburg/Br.: Atlantis.

- Heidegger (1958): Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer.
- Heine (1985): Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 4. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hugo (1987): Victor Hugo: Le Rhin. Lettres à un ami: In: Ders.: Œuvres complètes. Voyages. Hg. v. Claude Gély. Paris: Robert Laffont.
- Jouy (1823): Etienne Jouy: „Le Franc Parleur“, no II (14. Mai 1814). In: Ders.: Œuvres complètes. 4 Bde. Paris: Imprimerie de Jules Didot aîné.
- Lamartine (1963): Alphonse de Lamartine: „La Marseillaise de la Paix. Réponse à M. Becker, auteur du Rhin allemand“, 28. Mai 1941 (zuerst Revue des Deux Mondes vom 1. Juni 1941). In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Marius-François Gruyard. Paris: Gallimard.
- Lancelot (1946): Lancelot, der Bote aus Frankreich. Bd. 1. Baden-Baden.
- Leiner (1989): Wolfgang Leiner: Das Deutschlandbild in der französischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lévi-Strauss (1962): Claude Lévi-Strauss: La Pensée sauvage. Paris: Plon.
- Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945. Hg. v. Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf. Tübingen: Narr 2013.
- Linder-Beroud (1997): Waltraud Linder-Beroud: ‚Immer hör’ vom Rhein ich singen...‘ Der Rhein – ein Strom deutschen Gefühls. In: Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich und Heinz Schmitt. Münster, New York, München, Bern: Waxmann, S. 267–284.
- Mallarmé (1961): Stéphane Mallarmé: Crise de vers. In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Henri Mondor und Georges Jean-Aubry. Paris: Gallimard.
- Müller (2008): Olaf Müller: Mme de Staël und Weimar. Europäische Dimension einer Begegnung. In: Europa und Weimar. Visionen eines Kontinents. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008. Hg. v. Hellmut Th. Seemann. Göttingen: Wallstein.
- Neau (2013): Patrice Neau: De l’Allemagne; mais de quelle Allemagne? Réflexions sur une exposition controversée. In: Allemagne d’aujourd’hui 204, S. 7–17.
- Oster (2008): Patricia Oster: Die Zeitschrift als Ort der Konstitution eines ‚transnationalen‘ kulturellen Feldes: Lancelot, der Bote aus Frankreich und Die Wandlung. In: Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945. Zur Dynamik eines ‚transnationalen‘ kulturellen Feldes. Hg. v. Patricia Oster und Hans-Jürgen Lüsebrink. Bielefeld: transcript 2008, S. 231–248.
- Oster (2012): Patricia Oster: Wir haben genug von Euch, Ihr habt genug von uns. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 11. Juli 2012, S. N5.
- Oster (2013): Patricia Oster, Kunst als Medium des Kulturtransfers. Methodische Reflexionen am Beispiel von Cécile Wajsbrots Berlinromanen.

- In: Zwischen Transfer und Vergleich. Hg. v. Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink und Manfred Schmeling. Stuttgart: Steiner, S. 383–396.
- Pange (1928): Comtesse Jean de Pange: Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne. Paris: Edgar Malfère.
- Staël (1968): Germaine de Staël: De l'Allemagne. Bd. 2. Paris: Flammarion
- Stierle (2008): Karlheinz Stierle: Deutsch-französische Dialoge. In: Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945. Zur Dynamik eines ‚transnationalen kulturellen Feldes‘. Hg. v. Patricia Oster und Hans-Jürgen Lüsebrink. Bielefeld: transcript, S. 115–131.
- Savoy (2003): Bénédicte Savoy: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen, Wien, Köln, Weimar: Böhlau. (Orig.: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'Homme.)
- Schneckenberger (1978): Max Schneckenberger: Die Wacht am Rhein. In: Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten. Hg. v. Walter Moßmann und Peter Schleuning, Reinbek: Rowohlt, S. 17–80.
- Wackenheim (1950): Vincent Wackenheim: Création de la revue Lancelot – der Bote aus Frankreich: dialogue ou monologue? In: Frankreichs Kulturpolitik in Deutschland 1945–1950. Hg. v. Franz Knipping und Jacques le Rider. Tübingen: Attempto, S. 389–402.
- Weber-Kellermann (1965): Ingeborg Weber-Kellermann: Der Berliner. Versuch einer Großstadtvolkskunde und Stammescharakteristik. In: Hessische Blätter für Volkskunde 56, S. 9–30.



# **Das andere Deutschland und die Literatur im Nationalsozialismus: Die Rezeption deutscher Autoren im Luxemburg der 1930er Jahre**

*Jeff Schmitz*

## *1. Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg*

Die deutsch-luxemburgischen Beziehungen in der kurzen Zeitspanne vom Versailler Frieden bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung waren durch die Kriegserfahrungen mit dem wilhelminischen Deutschland belastet. In den 1920er Jahren war deshalb vielfach eine Hinwendung zu Frankreich festzustellen. Das galt primär für die gebildeten, des Französischen mächtigen bürgerlichen und großbürgerlichen Kreise, die vom kulturellen Angebot der seit 1905 in Luxemburg aktiven Alliance française profitierten – jener 1883 in Paris gegründeten Organisation, deren Ziel es ist, die französische Sprache im Ausland zu fördern und zu verbreiten. Für die einfacheren Schichten bildete hingegen das Deutsche aufgrund der sprachlichen Verwandtschaft des Lëtzebuergeschen mit dem Deutschen nach wie vor die wichtigste Schriftsprache, was jedoch nicht automatisch zur Annahme einer größeren Sympathie für den östlichen Nachbarn verleiten darf.

Wie skeptisch man gegenüber allem Deutschen war, zeigen beispielsweise die emotionsgeladenen Polemiken um den Luxemburger Schriftsteller Norbert Jacques im Jahre 1923. Jacques hatte frühzeitig seiner Heimat, die er wiederholt literarisch als kleingeistig und provinziell kritisierte und karierte, den Rücken gekehrt, um sich in Deutschland niederzulassen. Der Schöpfer der Dr. Mabuse-Figur verlegte viele seiner Romane erfolgreich bei Samuel Fischer. Bei seinen Landsleuten war Jacques aber in Ungnade gefallen, da man ihm die sogenannte Pass-Affäre nicht verzeihen konnte. Ihm wurde vorgeworfen, im Krieg Propaganda für Deutschland betrieben zu haben und mithilfe eines falschen luxemburgischen Passes als Kriegsberichterstatter hinter den feindlichen Linien aktiv gewesen zu sein, was sich negativ auf die Beziehungen Luxemburgs zu Frankreich und England ausgewirkt habe. Viele sahen deshalb in ihm den Landesverräter und Nestbeschmutzer, nicht aber den freien Schriftsteller, der sich eine Existenz in Deutschland aufgebaut hatte. Als nun die beiden jungen Luxemburger Albert Hoefler und Pol Michels den publizistischen Versuch unternahmen, Jacques in der Heimat zu rehabilitieren, brach ein Sturm der Entrüstung los; und es zeigte sich, wie wenig Verständnis man für jemanden hatte, der sich zu



offenkundig zum Deutschen Reich bekannte. Sogar der konziliante Batty Weber, Redakteur und Feuilletonist der liberalen *Luxemburger Zeitung*, konnte Jacques die Pass-Affäre nicht nachsehen.

## 2. Das Escher Tageblatt und die Anfangsjahre des Feuilletons „Literatur und Kunst“

Selbst wenn vielen Blättern nur eine kurze Lebensdauer beschieden war, so präsentierte sich in den 1930er Jahren in Luxemburg dennoch eine bunte und lebendige Zeitungslandschaft. Als Quellenmaterial eignet sich für die vorliegende Untersuchung – und dies aus mehreren Gründen – besonders das Feuilleton *Literatur und Kunst* der linksliberalen Tageszeitung *Escher Tageblatt* (im Folgenden unter Angabe des Datums und der Seitenzahl nachgewiesen).

Erstens: Das Feuilleton wurde am 23. Dezember 1929 angekündigt und erschien an Heiligabend das erste Mal. Leider ist diese erste Nummer nicht erhalten. Die letzte Ausgabe erschien am 2. September 1939, so dass das Feuilleton praktisch den gesamten der Studie zugrunde gelegten zeitlichen Rahmen abdeckt.

Zweitens: Der von 1929 bis 1934/1935 verantwortliche Redakteur Albert Hoefler, Jahrgang 1899, war bis zur Zäsur 1933 ausgesprochen germanophil, so dass bei den im Feuilleton vorgestellten und behandelten ausländischen Autoren die deutschen Schriftsteller und ihre Werke überwogen.

Drittens: Hinzu kommt, dass man in Luxemburg nach Hitlers Machtergreifung vor allem im liberalen und im sozialistischen Lager und ihren Presseorganen die Maßnahmen nationalsozialistischer Kulturpolitik kritisch reflektierte – so auch und insbesondere im *Escher Tageblatt*. (Lorent 2012: 91)

Um die deutsche bzw. deutschsprachige Literatur im Feuilleton kümmernte sich anfangs fast ausschließlich Albert Hoefler, der selbst Schriftsteller war und sich als Lyriker in der Luxemburger Literaturszene etabliert hatte. Da Hoefler den Standpunkt des Ästhetizismus, des *L'art pour l'art* vertrat, klammerte er in seinen Feuilletons im Allgemeinen das Politische aus. Von ihm bevorzugt rezipierte Autoren waren folglich solche, die in sein eigenes literaturästhetisches Konzept passten, wie z. B. Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Thomas und Heinrich Mann oder Jakob Wassermann. Er widmete den Autoren ganze Artikel oder stellte im Rahmen seiner literaturtheoretischen Essays Bezüge zu ihnen und ihren Werken her. Er nahm auch vereinzelt Beiträge ausländischer Autoren, die sich mit den genannten Dichtern auseinandersetzten, ins Feuilleton auf.

Hoefler bot also der Leserschaft einer linksliberalen Tageszeitung überwiegend ästhetizistische Literatur dar, was recht schnell auf Widerstand stieß. Kritik kam z. B. aus der Redaktion der Kulturzeitschrift *Junge Welt*. Hoefler registrierte die negativen Stimmen, zeigte sich aber vorerst kaum einsichtig. In der 2013 erstmals erschienenen, Ende der 1930er Jahre niedergeschriebenen fiktionalen Autobiographie rechtfertigte Hoefler seine stiefmütterliche Behandlung der sozialen Literatur. Über sein Alter Ego heißt es: „[A]ber so oft er sich auch mit dem proletarischen Schrifttum beschäftigte, so kam er nicht an dem Gedanken vorbei, daß hier mehr guter Wille als Talent vorhanden sei.“ (Hoefler 2013: 190) Dennoch versuchte Hoefler, sich den Erfordernissen der im industriell geprägten Süden des Landes verankerten, linksliberalen Zeitung irgendwie anzupassen. So entstammen seiner Feder einige Artikel, in denen er sich der Arbeiterdichtung und ihren Repräsentanten zumindest ansatzweise zuwandte. Dabei unternahm er des Öfteren den bisweilen krampfhaften Versuch, diese Schriftsteller und ihre Werke auf die von ihm verehrten Dichter, allen voran Stefan George und Richard Dehmel, zurückzuführen. Es blieb nicht aus, dass Hoefler in diesen Feuilletons mehr über seine Lieblingsautoren schrieb als über die Arbeiterdichter, die er oftmals nur streifte, ohne ihrem Schaffen wirklich gerecht zu werden – so auch in dem Artikel *Dichtung des Proletariats*, in dem er die rezente Geschichte der sozialen Literatur skizzierte und seine Ausführungen mit der Aneinanderreihung von Namen linker Dichter wie Heinrich Lersch, Max Barthel, Karl Bröger, Oskar Maria Graf und Walther G. Oschilewski sowie entsprechenden Werktiteln beschloss. (15.4.1933: 8) Über seine recht oberflächliche Einstellung zur Arbeiterdichtung vermag kaum hinwegzutäuschen, dass er sich einige Male zur sozialen Literatur seiner Zeit bekannte. So stellte er Anfang 1933 fest:

Wir wissen ja alle, daß die Zeiten des elfenbeinernen Turmes endgültig und Gott sei Dank vorbei sind. Der Dichter soll zum Volke gehen, er soll seine Nöte, seinen Hunger und seinen Kampf ums Dasein kennen; er soll sich mit allen Problemen auseinandersetzen, welche der Tag ihm aufdrängt. Aber dann soll er uns seine Einsichten, seine Erfahrungen und seelischen Erlebnisse geben in einem Werk, in dem alle Schlacken ausgeschieden sind, in dem er alles künstlerisch bändigte, was die Stunde ihm zutrug; aber er verschone uns mit Traktaten und Abhandlungen [...]. (21.1.1933: 7)

Und um zu illustrieren, dass ästhetische Gestaltung und soziale Wirklichkeit einander keineswegs ausschließen, listete er Autoren auf, denen seines Erachtens eben diese Verbindung geglückt ist: Alfons Paquet, Heinrich Lersch, Hans Fallada und Heinrich Mann, dem er kurz zuvor bescheinigt hatte, dass er „längstens allen Snobismus über Bord geworfen und sich tapfer zu aller menschlichen Not bekennt“. (5.11.1932: 7) Am 30. April 1932, dem Vortag

zum internationalen Tag der Arbeiterbewegung, führte Hoefler in dem Feuilleton *Proletarische Dichtung* die Anfänge der Arbeiterdichtung auf Richard Dehmel zurück. Er erläuterte, dass man Dehmels soziale Gedichte kenne und schätze, schränkte jedoch ein: „Trotzdem: wenn wir äußerst kritisch diesen Gedichten gegenüberstehen, werden wir ihrer Lektüre nicht froh [...] und dunkel ahnen wir [...]: Manche Zeilen haben sich schon überlebt“. (30.4.1932: 7) Und indem er feststellte, dass es „ein weiter Weg von Richard Dehmel zu Lersch, Bröger, Engelke und Walter Bauer“ (ebd.) sei, schlug er irgendwie den Bogen zur Arbeiterdichtung der Gegenwart. Er lobte, ohne weitere Vertiefung, Walter Bauer und Karl Bröger und hob in der Anthologie *Jüngste Arbeiterdichtung* Walther G. Oschilewski und Erwin Frehe hervor.

Doch allmählich gab es andere Feuilleton-Mitarbeiter, die von einem teils sozialistischen, teils marxistischen Standpunkt aus sich der Arbeiterdichtung annahmten und so ein Gegengewicht zu der von Hoefler vermittelten schöngeistigen Literatur schufen. In dem Beitrag *Soziale Literatur* besprach ein unter Pseudonym schreibender Autor den Roman *Konfektion* von Werner Türk, der von den unmenschlichen Arbeits- und Lebensbedingungen der in der Bekleidungsindustrie Beschäftigten handelt. Der Rezensent geißelte „den ganzen Wahnsinn des Kapitalismus“ und schloss in Bezug auf die Krise seiner Gegenwart: „Nur der Kapitalismus hat sie verschuldet. Und nur der Sozialismus wird sie endgültig aus der Welt schaffen.“ (16.7.1932: 7) Derselbe Anonymus verurteilte in dem Artikel *Die Krise der Literatur* die bürgerliche Literatur, welche „die Gestaltung sozialer Gegensätze“ tunlichst vermeide und so die Massen der Leser „auf das tote Gleis des leeren Aesthetizismus, des formalen Künstlertums und des verderblichsten Konfusionismus“ (27.8.1932: 7) führe. Um dem gegenzusteuern, kündigte er die Rubrik *Soziale Literatur* an, in der Bücher, die sich als „Wegweiser und Kampfgenossen“ (ebd.) eigneten, vorgestellt werden sollten. Weitere linksgerichtete Autoren, die man rezipierte, waren u. a. Theodor Plievier, Hans Otto Henel und Alfons Petzold. Und wenn linke Literaturkritiker bürgerliche Autoren wie Gerhart Hauptmann oder Alfons Paquet besprachen, so widmete man sich primär ihren sozialen Werken, also Hauptmanns Drama *Die Weber* und Paquets Schauspiel *Fahnen*. Bisweilen stellte man auch einen Verlag in den Vordergrund wie z. B. Walter Hammers (eigtl. Walter Hösterey) pazifistisch-sozialistischen Fackelreiter-Verlag aus Hamburg, dessen Autoren man besonders empfahl. (19.11.1932: 7)

In den Jahren 1931/1932 gab es von Albert Hoefler Versuche, die deutschschreibenden Luxemburger Autoren dem Bund rheinischer Dichter um Alfons Paquet und René Schickele anzugliedern. Dank persönlicher Kontakte erhielt Hoefler, zusammen mit anderen Luxemburgern, Einladungen zu den Tagungen des Bundes 1931 in Freiburg und 1932 in Trier. Eine Folge hiervon war eine starke Rezeption von Autoren des Bundes bzw. von

dem Bund nahestehenden Autoren, zu denen Hoefler während der beiden Treffen Kontakte knüpfen konnte: Alfons Paquet, Jakob Kneip, Heinrich Lersch, Otto Gmelin, Heinz Becker-Trier, Hermann Eris Busse und Rudolf G. Binding, dem Hoefler gleich mehrere Feuilletons widmete. In diesem Kontext besprach Hoefler auch das Sonderheft *Die deutsche Landschaft* der von Ernst Rowohlt und Willy Haas begründeten Zeitschrift *Die Literarische Welt*. Die Nummer versammelte Beiträge u. a. von Alfons Paquet, René Schickele, Wilhelm Schäfer und Hans Friedrich Blunck (23.7.1932: 7), zu dem Hoefler Anfang 1932 brieflichen Kontakt hatte, um formale Fragen hinsichtlich der Gründung einer Luxemburger Sektion des international ausgerichteten P.E.N.-Clubs zu klären.

Im Vorfeld der Trierer Tagung richtete Hoefler in dem Feuilleton *An die rheinischen Dichter* einige Grußworte an die Schriftstellerkollegen aus dem Rheinland, die er „leichten Herzens“ mit den Worten „[i]hr verfolgt keine politischen Ziele, sondern Eure Leistung ist rein kultureller Art“ (18.6.1932: 11) willkommen hieß. Die Aussage entsprang sicherlich Hoeflers tiefster Überzeugung, belegt aber zugleich seine Gutgläubigkeit. Denn den Bund rheinischer Dichter 1932 in seiner Gesamtheit als unpolitisch zu werten, zeugt davon, dass er die Sachlage klar verkannte. Schon in Freiburg hatten sich nationalistische Tendenzen bemerkbar gemacht, welche die Internationalität des Bundes unterminierten. So vertrat z. B. Hans Friedrich Blunck, der fortan die politische Ausrichtung des Bundes mitbestimmen sollte, einen „völkisch besetzten Landschaftsbegriff“ (Cepl-Kaufmann 2003: 129), der an die Konzepte der Heimatkunstbewegung der Jahrhundertwende anknüpfte und der Blut-und-Boden-Literatur den Weg bereitete. Hoefler kann man zugutehalten, dass ihm als Außenstehendem – und als solchen muss man ihn bezeichnen, auch wenn ihm nach der Freiburger Tagung von Paquet die Mitgliedschaft angetragen wurde – der nötige Weitblick fehlte, um die politische Chemie des Bundes hinreichend zu durchschauen. So schloss er seine Grußadresse mit dem Wunsch: „[T]ragt Euren Teil dazu bei, daß die Völker einander näher kommen und daß sie wieder zu hören beginnen auf den Ruf der Geistigen ihrer Rasse. Daß wieder Friede in Europa werde; daß das Vertrauen aufs Neue bei den Menschen einziehe“. (18.6.1932: 11) Im Anschluss an die Tagung entwarf er im Feuilleton *Begegnungen* kurze Porträts der Autoren Kasimir Edschmid, Erna Pinner, Adolf von Hatzfeld und Heinrich Lersch. (25.6.1932: 9)

### 3. Die Zäsur des Jahres 1933 und die unmittelbaren Folgen

Das nationalistische Säbelrasseln in Deutschland, das den brüchigen europäischen Frieden zusehends bedrohte, war dem *Escher Tageblatt* von Anfang an suspekt, was sich auch im Feuilleton widerspiegelte. So ergriff man Ende 1932 in dem Artikel *National oder international?* vehement Partei für den Pazifisten Heinrich Mann, der in einem offenen Brief von Walter Bloem angegriffen wurde, der – so der anonyme Artikelschreiber – „wenn er es auch nicht offen eingesteht, poeta laureatus des neuen Deutschland werden“ (22.10.1932: 7) möchte. Bloem gehörte im Oktober 1933 zu den Unterzeichnern des Treuegelöbnisses *88 deutsche Schriftsteller* für Adolf Hitler (Klee 2007: 58) und trat 1938 in die NSDAP ein. Im Feuilleton zeigte man sich besorgt, dass Bloem, ein „Unterhaltungsschriftsteller krassester Art“ (22.10.1932: 7), mit seinen Beleidigungen ungestraft bleibe, während man Heinrich Mann, der „zur Völkerversöhnung, zur Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich beitragen“ (ebd.) könne, verbiete, über Zola zu sprechen.

Auch Hoefler, der sich mehrmals zu Heinrich Manns ‚Europäertum‘ bekannte (17.6.1933: 7), erwies sich als überzeugter Pazifist. Er, der noch 1930 die Ansicht vertreten hatte, dass der Dichter zwar als Privatmann „seine staatsbürgerlichen Pflichten zu erfüllen“ (18.10.1930: 7), aber als Künstler die Politik nicht als seinen Gegenstand zu betrachten habe, bezog jetzt eindeutig Stellung zu den Ereignissen in Deutschland. Sobald die Zeitpolitik die Kultur im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen bedrohte, avancierte sie zum Gegenstand seines feuilletonistischen Schreibens. Einerseits rezipierte er deutsche Autoren, die sich für Frieden und Völkerverständigung einsetzten. Andererseits warnte er im Feuilleton *Falsche Propheten* vor den Schriftstellern Rudolf Huch, Wilhelm von Scholz, Hans Friedrich Blunck, Rudolf G. Binding, Karl Bröger, Erwin G. Kolbenheyer und Hermann Stehr, die nichts anderes bezweckten, als „die Jugend wieder für das Sterben fürs Vaterland [zu] begeistern“. (11.8.1934: 6)

Den Ausschluss Heinrich Manns, des „europäischste[n] Kopf[es] der führenden deutschen Dichter“ (13.5.1933: 7), aus der Preußischen Akademie der Künste missbilligte Hoefler im Feuilleton *Der Dichter und diese Zeit*. Er beklagte, dass man frei denkende Menschen, die „für eine Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich“ einträten, sowie „ehrliche überzeugte Linksanhänger“ einfach „mundtot“ (18.3.1933: 7) mache. Er erinnerte daran, dass schon während des Ersten Weltkrieges René Schickele, Hermann Hesse und Leonhard Frank emigrieren mussten, und fragte, ob im neuen Deutschland nur noch Schriftsteller à la Wilhelm Schäfer, Erwin G. Kolbenheyer und Hanns Johst zählten. Hoefler insistierte auf der gesellschaftlichen Verantwortung des Dichters: „Der Schriftsteller hat Verpflichtungen der Allge-

meinheit gegenüber. Je brennender die Fragen des Tages sind, umso weniger kann er an ihnen vorübergehen.“ (Ebd.) Und aufgrund dieser Verantwortung dürfe dem Dichter das Recht auf freie Meinungsäußerung in keiner Weise beschnitten werden. „Oder glaubt man allen Ernstes, den G e i s t morden zu können?“ (ebd.), fragte Hoefler abschließend.

Nur zwei Wochen später wurde Hoefler noch deutlicher. Sein Feuilleton *Von der Freiheit des Gedankens* beginnt wie folgt:

Ludwig Renn, Kurt Tucholsky und alle Schriftsteller der Linken sitzen im Gefängnis – und Deutschland feiert den „Tag des Buches.“

Kann man als geistiger Mensch es mit seinem Gewissen vereinbaren, sich an diesem Tage restlos mit dem Volke der Dichter und Denker zu solidarisieren?

Wir glauben nicht; denn eine Nation, welche ihre hellsten Köpfe hinter Schloß und Riegel setzt, anstatt ihnen freie Meinungsäußerung zu lassen, hat das Recht verwirkt, sich von demokratischen Schriftstellern als Freundin ansprechen zu lassen. (1.4.1933: 7)

Sodann griff er auf eine Umfrage der *Literarischen Welt* zurück, die zum Tag des Buches nach dem gegenwärtigen Gemeinschaftsgefühl der Schriftsteller fragte. Hoefler hätte erwartet, „daß in dieser Situation alle geistigen Menschen Deutschlands sich wie ein Mann erhoben und Hitler und Göring gegenüber erklärt hätten: ‚Unser ist der Gedanke und unser ist das Wort.‘“ (Ebd.) Doch zu seinem Bedauern musste er feststellen, dass das Gegenteil der Fall war: Denn Wilhelm Schäfer polemisierte gegen Alfred Döblin, indem er diesen als ‚volksfeindlich‘, sich selbst und seine Gesinnungsgenossen hingegen als ‚volkstümlich‘ bezeichnete. Hoefler stellte daraufhin die rhetorische Frage: „Kann man von uns noch verlangen, daß wir Wilhelm Schäfer, den wir als Dichter sehr hoch einschätzen, auf diesem Wege Gefolgschaft leisten? Was er hier spricht, sind Worte des Hasses, eingegeben durch peinlichste Ranküne; es sind Worte, wie man sie in der Umgebung Hitlers liebt, nebelhaft und pathetisch.“ (Ebd.) Dem „Gestammel Wilhelm Schäfers“ stellte Hoefler Zitate Thomas Manns, Alfons Paquets und Gerhard Menzels gegenüber, die „freier, weltoffener“ (ebd.) waren. Doch gerade beim letztgenannten Autor, Gerhard Menzel, zeigt sich, wie schwierig es für einen Außenstehenden war, die politische Haltung deutscher Autoren z. T. aufgrund einzelner, ihrem Kontext entthobener Aussagen umfassend zu beurteilen. Menzel gehörte im Oktober 1933 zu den Unterzeichnern des Treuegelöbnisses für Adolf Hitler. Während der NS-Herrschaft machte er vor allem als Filmautor von sich reden. So diente sein Hetzfilm *Heimkehr* (1941) zur Rechtfertigung des Überfalls auf Polen. Menzel verblieb nach Kriegsende in der Filmbranche und schrieb, zusammen mit Willi Forst und Georg Marischka, das Drehbuch zum Skandalfilm *Die Sünderin* (1950) mit Hildegard Knef in der Hauptrolle. (Klee 2007: 405)

Eine Woche später nahm Hoefler den in der deutschen Öffentlichkeit weitestgehend totgeschwiegenen 60. Geburtstag des von ihm hoch geschätzten Jakob Wassermann zum Anlass, um auf die Situation der jüdischen Schriftsteller im neuen Deutschland aufmerksam zu machen. Er fragte, ob Franz Kafka, Franz Werfel und Lion Feuchtwanger im Vergleich zu Hanns Heinz Ewers, Hans Grimm und Erwin G. Kolbenheyer allein aufgrund ihrer jüdischen Herkunft keine deutschen Schriftsteller seien. Die Bedeutung jüdischer Autoren brachte er wie folgt auf den Punkt: „Wir wissen nur allzu gut: die deutsche Literatur wäre nie zu einer solch repräsentativen Stellung in Europa gelangt, wenn nicht gerade das jüdische Element ihr die befruchtenden Keime zugetragen hätte.“ (8.4.1933: 9) In derselben Ausgabe steht der Beitrag *Der Geist des Neuen Deutschland*, in dem ein anonymes Autor den ‚neuen Geist‘ charakterisierte, indem er einen von nationalistischem Gehabe triefenden Auszug aus dem Drama *Schlageter* von Hanns Johst abdruckte, dem er „Verrat am Geiste“ vorwarf „[w]ie Hanns Heinz Ewers und all d[en] andern Schmarotzer[n] der jeweiligen Konjunktur.“ (Ebd.) Johst widmete seinen *Schlageter* Adolf Hitler, zu dessen Geburtstag am 20. April 1933 das Stück uraufgeführt wurde. Es avancierte im Dritten Reich zum ‚Nazi-Drama‘ par excellence und wurde von zahlreichen Bühnen in über 1000 Städten gespielt, so dass man im Feuilleton des *Escher Tageblatt* von der „Schlageterseuche“ (23.9.1933: 7) sprach. In einer Reihe von Artikeln wies man auf den Ungeist sowie die künstlerische Wertlosigkeit des Stückes hin, wie auch der folgende Witz belegt: „Stoßseufzer eines Kölner Theaterarbeiters: ‚Wissen Sie, Schlageter, Schlageter und nochmals Schlageter, wenn er nochmal lebendig würde, ich schlug ihn tot.‘“ (12.8.1933: 7)

Hoefler positionierte sich auch weiterhin eindeutig zu den politischen Veränderungen in Deutschland. Er bekannte immer wieder Farbe, indem er klarstellte, dass Zurückhaltung und Neutralität nicht mehr angebracht seien, und er Künstler und Intellektuelle aufforderte, sich ihrer sozialen Verantwortung zu stellen, da „es nicht mehr angeht, lau zu sein“. (11.11.1933: 7) In dem Beitrag *Sätze gesprochen zu einer Umwälzung* verurteilte er die Gleichschaltung der Presse. (6.5.1933: 7) Und nach der Bücherverbrennung forderte er im Artikel *Dr. Göbbels ächtet den Geist* das Ausland dazu auf, „ein Asyl des wahrhaften deutschen Geistes zu werden.“ (20.5.1933: 8) An seine Leserschaft richtete er den Appell: „Vertiefen wir uns inbrünstiger denn je in jene Dichter, welche von Hitler geächtet wurden; kaufen und verbreiten wir [ihre] Bücher, werben wir für ihr Wort.“ (Ebd.) Im März 1934 betonte er, dass das geistige Deutschland, das 1931 noch der Grund dafür gewesen sei, dass er selbst und einige deutschschreibende Luxemburger den Anschluss an den Bund rheinischer Dichter gesucht hätten, längst zu existieren aufgehört habe. (3.3.1934: 7) Nur wenig später distanzierte Hoefler sich von seinem früheren Deutschlehrer und Mentor Damian Kratzenberg, der in einer öffentlich

geführten Debatte eingefordert hatte, dass man sich endlich zum neuen Deutschland und seinen geistigen Führern bekennen solle. Hoefler wies diese Forderung unmissverständlich zurück. Denn – so Hoefler – „[d]as Deutschland von heute ist ein Deutschland der Gewalt, es stützt sich auf das Schwert und nicht auf den Geist; es regiert nicht durch Menschenwürde, sondern durch Paragraphen, Gefängnisse und Konzentrationslager; seine Dichter sind nicht mehr die Sprecher der Nation, [...] sondern Abkommandierte der Herren Goering und Göbbels.“ (14.5.1934: 7)

Was Hoefler vom Bauernroman nationalsozialistischer Prägung mit der Losung ‚Blut und Scholle‘ hielt, wird deutlich im Feuilleton *Bauernroman und Nationalsozialismus*. Den „Stümpfern und schemenhaften Mitläufern“ (14.7.1934: 7), die dank ihrer Blut-und-Boden-Literatur zu NS-Barden aufsteigen, setzte Hoefler die seines Erachtens wahren Gestalter großer Bauernromane entgegen: die beiden Emigranten Oskar Maria Graf und Adam Scharrer, von dem er den im Prager Malik-Verlag erschienenen Bauernroman *Maulwürfe* empfahl. Scharrer schildere darin in einer einfachen, dem Bauern verständlichen Sprache, die nichts mit der mythisierenden Phrasendrescherei der NS-Bauernromane gemein habe, die realen Nöte der Kleinbauern, deren Leiden durch die Gleichschaltung ihres Dorfes nicht ab-, sondern zugenommen habe. (14.7.1934: 7 u. 20.1.1934: 10)

Autoren, die sich unmittelbar nach der Machtergreifung ohne Umschweife zum Nationalsozialismus bekannten, wurden von Anfang an im Feuilleton gebrandmarkt: in erster Linie Hans Friedrich Blunck, Hanns Johst und Hanns Heinz Ewers, dessen verklärte, von Hitler in Auftrag gegebene Darstellung vom Leben und Tod Horst Wessels vom sowjetischen Schriftsteller Ilja Ehrenburg auf sarkastische Art und Weise kommentiert wurde: „Sie haben das Karl-Liebknecht-Haus umbenannt. Sie haben es Horst-Wessel-Haus genannt. Das ist ihr Held: ein Zuhälter, ein Reimeschmied, ein Mörder, der im Dunkeln mordet, dessen Ruhm von einem alten Pornographen [Hanns Heinz Ewers] besungen wird. Mein Gott ... jedem seine Helden!“ (15.4.1933: 8; vgl. auch 26.8.1933: 7) Im Feuilleton *Nationalsozialismus und Akademie für Dichtkunst* rechnete Hoefler mit den Autoren des neuen Deutschland ab. Zuerst listete er die Dichter auf, die der ‚Säuberung‘ zum Opfer gefallen waren, dann diejenigen, welche die entstandenen Lücken schließen sollten: Hans Friedrich Blunck, Börries von Münchhausen, Hans Grimm, der Autor von *Volk ohne Raum* (1926), Paul Ernst, Friedrich Griese, Erwin G. Kolbenheyer und die Hitler-Verehrerin Agnes Miegel, die er alle als bequeme Ja-Sager abqualifizierte. (13.5.1933: 7)

Weitere Autoren, die man dem neuen Deutschland zurechnete, ohne in specie auf ihre Haltung zum Nationalsozialismus einzugehen, waren z. B. Hans Carossa, Oskar Loerke, Ernst Wiechert, Paul Alverdes, Walther von Molo, Herbert Böhme und Will Vesper. Böhme avancierte 1935 zum Leiter



der Fachschaft Lyrik der Reichsschrifttumskammer und verfasste selbst zahlreiche Lobgedichte auf Adolf Hitler, von denen das sogenannte Trommelgedicht *Der Führer* das bekannteste war. (Klee 2007: 63) Will Vesper hielt bei der Bücherverbrennung in Dresden die ‚Festrede‘ und gab die NS-Zeitschrift *Die Neue Literatur* heraus (Klee 2007: 630), in der er ihm nicht genehme Autoren und Verlage diffamierte und deren Qualität das *Escher Tageblatt* wie folgt resümierte: „Jetzt verbrennt man Heinrich Heine und druckt Herbert Böhme.“ (23.3.1935: 6)

Einer der großen Dichter gab Feuilleton-Redakteur Hoefler noch zu denken: „Doch ein Rätsel bleibt zu lösen: Weshalb zögert Gerhart Hauptmann, Abschied zu nehmen? Was hat er mit Blunck und Griese und Kolbenheyer gemeinsam?“ (13.5.1933: 7) Das Unverständnis über Hauptmanns Passivität bewirkte, dass man Mitte 1933 Stefan Großmanns an den Schlesier gerichteten offenen Brief *Können Sie schweigen?* abdruckte, in dem der österreichische Schriftsteller und Journalist hart mit Hauptmann ins Gericht ging. (10.6.1933: 7) Doch schon im September 1933 war der Fall Hauptmann für das Feuilleton klar. Man nahm des Schlesiens Gleichschaltung nüchtern zur Kenntnis: „Gerhart Hauptmann ist tot; weiterlebt ein Gespenst, das sich seinen Namen anmaßt. Eine Schattengestalt, die vor der SS mit dem Hitler-Gruß kapituliert.“ (9.9.1933: 7) Weitaus nuancierter urteilte Ende 1937 hingegen Walther Victor im Feuilleton. In seiner Untersuchung zu Hauptmanns politischer Stellung legte er schlüssig dar, dass dieser „immer nur sozial eingestellt, nie Sozialist“ (13.11.1937: 10) gewesen sei und dass seine Werke immer nur durch ihre Schilderung und Form, jedoch nie durch ihren Inhalt revolutionär gewesen seien. Folglich könne man Hauptmann auch nicht Verräter oder Überläufer schimpfen. Denn – so folgerte Victor –

[d]ie Blickrichtung dieses Dichters ist über sein ganzes Leben und Schaffen die gleiche geblieben. Abgestellt allein auf Seelentrost, Erlösung von innen her, Lyriker im Grunde durch und durch, ermangelnd jeder rationellen oder gar ökonomischen Fundierung, war Gerhart Hauptmann den Strömungen der Zeit ausgeliefert, ohne ihnen den Widerstand einer überzeugungsgemäß gesicherten Haltung entgegenstellen zu können. (Ebd.)

Doch nicht nur von Hauptmann war Hoefler enttäuscht. Auch in Bezug auf Rudolf G. Binding, den er bei der Freiburger Tagung 1931 persönlich kennengelernt hatte und auch schätzte, sah er sich gezwungen, seine Meinung zu revidieren. In einem offenen Brief an Binding reagierte er betroffen auf dessen Auseinandersetzung mit dem französischen Pazifisten und Nobelpreisträger Romain Rolland. Binding hatte seinerseits in dem offenen Brief *Antwort eines Deutschen an die Welt* den Nationalsozialismus gegen Rollands Angriffe verteidigt und eine „Religion der Wehrhaftigkeit“

(15.7.1933: 7) eingefordert. Doch hier widersprach Hoefler Binding, propagierte stattdessen „den Glauben an eine tiefe und neue Humanität“ (ebd.) und hielt fest: „Hier, glaube ich, trennen sich unsre Wege am entscheidendsten (sic!). Eine Religion der Wehrhaftigkeit? Bedeutet das nicht Rückfall in schlimmste Barbarei und dunkelstes Mittelalter? Harrt nicht hier an der Schwelle wieder der Krieg, den wir zu überwinden trachten sollen?“ (Ebd.) Hoefler wunderte es nicht, dass Bindings Name im Oktober 1933 unter dem Treuegelöbnis für Adolf Hitler figurierte. (4.11.1933: 6) Auch bei Alfons Paquet stellte Hoefler sich ob verschiedener Anzeichen die bange Frage, ob gleichgeschaltet oder nicht, und kam zu dem Schluss, dass dies vorerst noch nicht der Fall sei. (22.7.1933: 7)

Daneben verhandelte man Autoren, von denen man annehmen musste, dass sie vor der Diktatur in die Knie gegangen und ins braune Lager gewechselt waren. In dem Beitrag *Die Literatur in Deutschland* beschäftigte ein anonymer Autor sich mit dem linken Schriftsteller Ernst Glaeser, einem „Konjunkturjäger“, dem „eine sehr feine Nase für Windveränderungen“ (13.5.1933: 7) bescheinigt wurde und den auch Klaus Mann als einen wendigen Autoren bezeichnete. (Klee 2007: 184) Glaeser, dessen Bücher zwar verbrannt wurden, obwohl er sich vom Marxismus distanziert hatte, weshalb man ihn zu den Überläufern rechnete, emigrierte Ende 1933 in die Tschechoslowakei, kehrte aber Anfang 1939 nach Deutschland zurück und durfte auch wieder, meist unter Pseudonym, publizieren. Andere Autoren, deren Überlaufen oder kompromittierendes Verhalten thematisiert wurde, waren Max Barthel, Heinrich Lersch und Fritz Diettrich, der sich wie andere Intellektuelle in den ersten Monaten in den wahren Absichten Hitler-Deutschlands täuschte.

Auch ganze Berufsverbände und Organisationen, die sich quasi über Nacht dem Nationalsozialismus angebedert hatten, wurden nicht von der Kritik ausgespart. So verwies man auf den Rückzug der deutschen Sektion um die NS-Exponenten Edgar von Schmidt-Pauli und Hans Friedrich Blunck aus dem internationalen P.E.N.-Club, der sich in seinen Resolutionen entschieden für die emigrierten deutschen Schriftsteller stark machte. (4.8.1934: 6) Die Gleichschaltung der Akademie der Preußischen Künste – Sektion Dichtkunst (13.5.1933: 7 u. 9.6.1934: 10) wurde ebenso bedauert wie die der gesamten Kunst- und Literaturkritik, die sich kein eigenes Urteil mehr zugestehe. (14.10.1933: 7) Den Börsenverein der deutschen Buchhändler, der Vorläufer des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, stellte man an den Pranger, da er einen Bann gegen ein Dutzend von Autoren verhängte – unter ihnen Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Egon Erwin Kisch, Erich Maria Remarque und Kurt Tucholsky –, deren Schriften ab sofort geächtet werden sollten, nachdem man über Jahre erkleckliche Gewinne mit dem Vertrieb ihrer Werke verzeichnet hatte. (3.6.1933: 7)

In Anbetracht der bisherigen Ausführungen liegt es auf der Hand, dass das Feuilleton in seinen Leseempfehlungen – in Form von Besprechungen oder Ankündigungen – die Dichter und Verlage herausstellte, die sich dem Nazi-Terror nicht gebeugt hatten und das neue Deutschland offen bekämpften. So riet man ab 1933/1934 seinen Lesern zu neuen Werken von u. a. folgenden Autoren, die man alsbald unter dem Sammelbegriff ‚Exilliteratur‘ oder ‚Literatur des anderen Deutschland‘ subsumieren sollte (in alphabetischer Reihenfolge): Bertolt Brecht, Max Brod, Alfred Döblin, Hans Fallada, Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, Leonhard Frank, Oskar Maria Graf, Konrad Heiden, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Else Lasker-Schüler, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Klaus Mann, Thomas Mann, Paul Wilhelm Masching, Walter Mehring, Alfred Polgar, Gustav Regler, Ludwig Renn, Joseph Roth, René Schickele, Anna Seghers, Ernst Toller, Werner Türk, Erich Weinert, Franz Carl Weiskopf, Ernst Weiß, Franz Werfel, Otto Zarek, Julius Zerfaß, Arnold Zweig. Viele dieser Autoren publizierten in den Amsterdamer Verlagen Querido und Allert de Lange, die für die Exilliteraten von großer Bedeutung wurden.

Einige konkrete Beispiele sollen Geist und Tendenz der empfohlenen Werke verdeutlichen. Vom Saarländer Gustav Regler empfahl man das kirchenkritische Werk *Der verlorene Sohn* (13.1.1934: 7), den Saar-Roman *Im Kreuzfeuer* (10.2.1934: 6) sowie den Roman *Die Saat* zu den Bauernkriegen des 16. Jahrhunderts. (19.12.1936: 11) Von Werner Türk, dessen sozialkritischer Roman *Konfektion* bereits erwähnt wurde, empfahl man den in Prag verlegten Roman *Kleiner Mann in Uniform*. Anhand der Biographie eines kleinen Postbeamten, der zu den Verlierern der Weimarer Republik zählt und im neuen Deutschland in den Reihen der SA seinen Aufstieg feiert, schildert Türk die sozialgeschichtlichen und politischen Voraussetzungen, welche die Machtergreifung Hitlers begünstigten. (27.1.1934: 8) Als ein scharfer Beobachter von Hitlers Aufstieg erwies sich der Journalist und Schriftsteller Konrad Heiden, der schon 1932 seine *Geschichte des Nationalsozialismus. Die Karriere einer Idee* vorgelegt hatte und von dem man den Lesern nun das im Zürcher Europa Verlag erschienene Buch *Geburt des Dritten Reiches. Die Geschichte des Nationalsozialismus bis 1933* sowie seine zweibändige Hitler-Biographie ans Herz legte (3.2.1934: 6, 14.9.1935: 7 u. 13.2.1937: 7), deren erster Band mit dem Untertitel *Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit* ausführlich von Karl Schnog besprochen wurde. (2.11.1935: 7) Heiden war 1934 im Saarland untergetaucht und publizierte im selben Jahr unter dem Pseudonym Klaus Bredow die beiden Kampfschriften *Hitler rast. Die Bluttragödie des 30. Juni 1934* und *Sind die Nazis Sozialisten?*, mit denen er versuchte, die Volksabstimmung über das Saarland zu beeinflussen. Heiden flüchtete – wie Gustav Regler – nach dem enttäuschenden Ergebnis vom 13. Januar 1935 nach Paris und ging 1940 in

die USA. Man empfahl auch Bücher, in denen ehemalige Gefangene ihre Lagerhaft literarisch verarbeiteten, so z. B. von Karl Billinger (Pseud. für Paul Wilhelm Massing) den in Paris verlegten Roman *Schutzhäftling 880*, in dem der Autor den Alltag in Sachsenhausen schildert (13.4.1935: 6), und von Walter Hornung (Pseud. für Julius Zerfaß) den Lagerbericht *Dachau. Eine Chronik*. (14.12.1935: 8) Dem Arbeiterdichter Zerfaß war 1934 die Flucht aus Dachau gelungen. Wenn bereits die Rede von Autoren war, die vom linken ins rechte Lager wechselten, so gab es auch, wenngleich weitaus seltener, den umgekehrten Frontwechsel. So riet man von Bodo Uhse zu dem Roman *Söldner und Soldat*, in dem er das Dritte Reich von innen beleuchtet (24.8.1935: 7), sowie zu dem schmalen Band *Die erste Schlacht*, in dem er seine Erfahrungen aus dem Spanischen Bürgerkrieg niederschrieb. (11.6.1938: 11) Uhse begann seine politische Laufbahn im rechtsradikalen Freikorps Bund Oberland, trat 1927 der NSDAP bei, an deren linkem Flügel er kämpfte, bis er 1930 aus der Partei ausgeschlossen wurde, wandelte sich zum Antifaschisten, schloss sich 1931 der KPD an und flüchtete 1933, wie viele andere Kommunisten, nach Frankreich. (Klee 2007: 624)

Im März 1935 empfahl Hoefler in zwei Feuilletons mit dem Titel *Bücher gegen den Krieg* Werke von u. a. Erich Maria Remarque (*Im Westen nichts Neues*), Ludwig Renn (*Krieg*), Theodor Plievier (*Des Kaisers Kulis*), Leonhard Frank (*Der Mensch ist gut*), Arnold Zweig (*Der Streit um den Sergeanten Grischa*), Ernst Glaeser (*Jahrgang 1902*) und Georg von der Vring (*Soldat Suhren*). (23.3.1935: 6 u. 30.3.1935: 8) Bei letzterem bemerkte Hoefler, dass man ihn neuerdings vermehrt in nationalsozialistischen Publikationen finde, so dass er fragte, ob der Dichter seinen gegen den Krieg gerichteten *Soldat Suhren* schon vergessen habe. (30.3.1935: 8) Von der Vring trat 1936 dem Eutiner Dichterkreis bei, einer dem Nationalsozialismus verhafteten Schriftstellergruppe, der auch Hans Friedrich Blunck angehörte.

Andererseits bekämpfte man intensiv Autoren, die in ihren ideologischen Schriften Souveränität und Existenz des Luxemburger Volkes in Frage stellten. So rezensierte Hoefler z. B. den Band *Luxemburg. Brücke zwischen Deutsch und Welsch*, in dem Herbert Kranz Geschichte und Zitate Luxemburger Autoren verfälscht, um deutsche Expansionsgelüste zu legitimieren. Hoefler schlussfolgerte: „Der Inhalt dieses Buches ist Gift von der ersten bis zur letzten Zeile; er läßt sich resümieren in einen (sic!) Satz: Es ist der Totalitätskoller, von dem Hitler und seine Mannen besessen sind, und der sie [...] nun auch die Hand begehrllich nach Luxemburg ausstrecken läßt.“ (7.7.1934: 6) Schließlich riet Hoefler dem Verfasser, sein Buch „samt und sonders einstampfen“ (ebd.) zu lassen. Auch Kranz' zweites Werk *Verrat über Luxemburg*, in dem er sich auf „solch dumme und simplistisch oberflächliche Art und Weise“ (12.1.1935: 7) mit dem psychischen Dualismus der Luxemburger beschäftigt, wurde von Hoefler verrissen.

Im *Escher Tageblatt*-Feuilleton verwahrte man sich zudem gegen die nachträgliche faschistische Vereinnahmung bereits toter deutscher Autoren. So verwies man auf die Weimarer Feierlichkeiten zu Schillers 175. Geburtstag. Die Nazis ehrten den großen Freiheitsdichter mit einem Kranz, dessen Schleife der Spruch „Er war unser“ zierte. (24.11.1934: 9) Ähnlich verfuhr man sie mit Kant und Goethe (18.4.1936: 6) und anderen Klassikern, um etwa das von Goebbels verordnete Verbot der Kunstkritik zu legitimieren. (26.12.1936: 9) Folglich beklagte man 1937 im Feuilleton auch die Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft an den Österreicher Karl Hans Strobl, der mit seinen Grenzland-Romanen für den Anschluss des Sudetenlandes an das Deutsche Reich agitierte. Mit dieser Verleihung entwertete Goebbels die hohe künstlerische Auszeichnung zu einer Anerkennung für gleichgeschaltete Auslandspropagandisten. (30.1.1937: 7) In den Kontext der Vereinnahmung reihte man auch das Unterfangen eines Literaturprofessors ein, der sich bemühte, Frank Wedekinds Abkunft von „rassenreinen Eltern“ (28.7.1934: 7) nachzuweisen. Anstatt über den Stammbaum des Dichters zu fachsimpeln, riet das Feuilleton, man möge den freigeistigen Wedekind durch seine Werke sprechen lassen, wodurch ihm weitaus größere Ehre zuteilwerde, als das braune Deutschland ihm je entbieten könne. Wie man im *Escher Tageblatt* bereits Mitte 1933 über die arische Eugenik dachte, geht aus einem *Rassentheorie* betitelten Dialog in der Rubrik *Anekdoten* hervor:

„Sagen Sie“, wandte sich ein Frechling an den jüngeren Dumas, „ist es tatsächlich wahr, daß Sie von einem Mulatten abstammen?“

„Gewiß“, darauf seelenruhig der Romancier. „Mein Vater war ein Mulatte, mein Großvater ein Neger und mein Urgroßvater ein Affe. Wie Sie also sehen, beginnt meine Genealogie dort, wo die Ihre endet!“ (10.6.1933: 7)

#### 4. Die Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (Gedelit) und die nationalsozialistische Kulturpolitik

Die Gründung der Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst, kurz Gedelit, durch in Luxemburg ansässige Auslands- oder Reichsdeutsche erfolgte im Kontext der schwierigen deutsch-luxemburgischen Beziehungen der 1920er und frühen 1930er Jahre. Man kann die Gedelit als kulturpolitisches Gegengewicht zur eingangs erwähnten, frankophilen Alliance française auffassen, die aufgrund zunehmender nationalistischer Parolen aus Deutschland immer mehr Anhänger in der sozialen Oberschicht Luxemburgs fand. Walther Angerer, der via NSDAP um die Erlaubnis zur

Vereinsgründung ersucht hatte (Lorent 2012: 76f.), lud zur Gründungsversammlung, die am 7. März 1934 stattfand. Während der ersten anderthalb Jahre rangen die Fraktionen der deutschen und der luxemburgischen Mitglieder miteinander um die Ausrichtung der Gesellschaft: Die Deutschen sahen sich als Interessenvertreter der wenige Jahre zuvor gegründeten Landesgruppe NSDAP Luxemburg (LNSDAPL), die Luxemburger hingegen verstanden die Gesellschaft, in Anlehnung an die *Alliance française*, als eine politisch unabhängige. Nach einer Statutenänderung im Oktober 1935, die regelte, dass allein Luxemburger Mitglieder stimmberechtigt waren, schien ein von jeder parteipolitischen Propaganda freier Neuanfang möglich. Doch der Schein trog, denn in der Folgezeit entwickelte sich die Gedelit unter der Leitung Damian Kratzenbergs konsequent zum kulturpolitischen Handlanger des NS-Regimes in Luxemburg.

Zur ersten öffentlichen Dichterlesung am 4. September 1934 hatte die Gedelit Peter Dörfler eingeladen. Die Reaktionen in der Presse waren positiv bis überschwänglich. (Mannes 2010: 582) Im *Escher Tageblatt* stellte man jedoch nüchtern fest: „Dieser Vortragsabend brachte zwar nichts Neues, Erschütterndes und Aufwühlendes, war aber interessant und angenehm.“ (8.9.1934: 10) Man hob hervor, dass der Vorsitzende der Gedelit einleitend nicht nur den Dichter vorgestellt, sondern auch Zweck und Ziel der Gesellschaft erläutert und streng auf ihre politische und weltanschauliche Neutralität hingewiesen habe. Man vermerkte nicht, wohl weil man es nicht wusste, dass Dörfler 1933 sowohl von der ‚Säuberung‘ der Akademie profitiert und einen der frei gewordenen Plätze eingenommen als auch das Treuegelöbnis für Hitler unterzeichnet hatte. (Klee 2007: 117)

Dennoch beobachtete das *Escher Tageblatt* die Aktivitäten der Gedelit von Anfang an mit Argwohn und wurde zum erbitterten Gegner der Gesellschaft, deren Heim-ins-Reich-Propaganda frühzeitig als ernste Bedrohung für die luxemburgische Souveränität erkannt wurde. Insbesondere der Journalist Emil Marx, der 1934/1935 von Hoefler die Feuilleton-Leitung übernahm, attackierte die Gedelit heftig. In den beiden Artikeln *Braune Kulturagenten in Luxemburg I* und *II* thematisierte er die plumpe, doch systematische braune Unterwanderung und warnte vor der mit versteckten reichsdeutschen Geldern der LNSDAPL finanzierten Kulturpropaganda der Gedelit, deren Ziel letztlich die ideologische Vorbereitung der Annexion Luxemburgs sei. (2.2.1935: 7 u. 9.2.1935: 7) Marx gab sich kämpferisch und forderte von seinen Landsleuten: „Wir müssen bereit sein, jeden Versuch einer politischen Beeinflussung unseres kulturellen Lebens mit aller Energie, mit Brutalität, wenn es nottut, zurückzuweisen.“ (9.2.1935: 7) Von der erwähnten Neuordnung infolge einer Statutenänderung ließ Marx sich nicht täuschen. Im Feuilleton bezeichnete er diesen Schritt der Gedelit als dreistes Täuschungsmanöver und warnte: „Es wird eine reizvolle Angelegenheit sein, in

ihrem weiteren Wirken [...] aufzuspüren, wie geschickt oder wie ungeschickt man das Gift dosiert, mit dem man luxemburger Hirne unauffällig vergiften will.“ (9.11.1935: 9; vgl. auch 9.5.1936: 8) Zudem hatte Marx, wie auch Hoefler, sich schon Mitte 1934 öffentlich gegen Damian Kratzenberg gestellt, noch bevor dieser die Führung der Gedelit übernahm. (14.5.1934: 7 u. 26.5.1934: 7) Marx griff Kratzenberg auch weiterhin an und warf ihm 1938 vor, sein Lehramt zur politischen Indoktrination seiner Schüler zu missbrauchen. In dem von Kratzenberg angestrebten Prozess unterlag Marx wegen eines Formfehlers. (Krier 1975 (1): 244 u. 277ff.)

Nichtsdestotrotz sollte die Gedelit ab 1935 ihre Aktivitäten zur Einflussnahme auf die Rezeption deutscher Literatur in Luxemburg verstärken – ein Umstand, der nicht nur dem *Escher Tageblatt* aufstieß, sondern auch Batty Weber, den langjährigen Feuilletonisten der liberalen *Luxemburger Zeitung* auf den Plan rief. Weber, der sich als deutschschreibender Schriftsteller und mit einer Deutschen verheiratet keineswegs deutscher Kultur und Literatur verschloss, auch nicht nach 1933, bekannte sich konsequent zur Luxemburger Mischkultur und forderte, dass man es den Luxemburgern selbst überlassen müsse, wie sie deutsche Kultur rezipierten. Ein reichsdeutsches Diktat der Kulturvermittlung stand für ihn außer Frage. Und angesichts der politischen Veränderungen seit 1933 befürwortete er gar, dass man sich vorerst auf Luxemburger als Vermittler deutscher Literatur beschränken solle. (Conter 2008: 396ff.) Doch die propagandistische Einladungspolitik der Gedelit verdeutlichte, dass man im Hinblick auf einen gemeinsamen geopolitischen Kulturraum, der durch nationalsozialistischen Literatur- und Kulturexport geschaffen werden sollte, den rheinländisch-luxemburgischen Beziehungen einen besonderen Stellenwert beimaß. Dieselben völkisch verbrämten Tendenzen, die sich 1931 bei der Freiburger Tagung des Bundes rheinischer Dichter gezeigt und zu seinem Untergang beigetragen hatten, stellten nun eine ideologische Nähe mancher Bund-Mitglieder zur Gedelit her. Eingeladen wurden Autoren, deren literaturästhetisches Konzept sich eng an das der Heimatkunstbewegung anlehnte, deren späte Vertreter der Blut-und-Boden-Literatur den Weg ebneten. So boten sie mit ihren Werken thematische und formal-sprachliche Anknüpfungspunkte für luxemburgische Heimatdichter.

Von Autoren des Bundes, deren Bekanntschaft Hoefler in Freiburg und Trier gemacht hatte, lasen in Luxemburg etwa Rudolf G. Binding, Hans Friedrich Blunck, Hermann Eris Busse, Jakob Kneip (Conter 2008: 401f.) und Alfons Paquet (ebd.: 402ff.), dessen Ideen eines kulturellen Austauschs und friedlichen Zusammenlebens in Europa in der Gedelit pervertiert wurden. Paquet las trotz Divergenzen mit den braunen Machthabern (Krier 1975 (1): 296) am 11. Februar 1937 in Luxemburg. Das Lavieren mancher deutschen Autoren im neuen Staat sorgte im Ausland für Unverständnis und Konfusion. Während Hoefler, der sich schon im Juli 1933 mit Paquets

gesellschaftspolitischer Haltung beschäftigt hatte (22.7.1933: 7), in einer Rezension zu *Fluggast über Europa* Paquet definitiv vom Vorwurf der Gleichschaltung freisprach, wies Emil Marx auf die zutage tretenden Widersprüche hin. In einer *Anmerkung der Redaktion* bezog er sich auf ein Feuilleton der *Düsseldorfer Nachrichten*, das Hoefler selbst zitiert hatte und in dem Paquet „leidenschaftlich für eine Volkseinheit, für das Volksganze“ (16.2.1935: 6) eingetreten war. Marx richtete nun an Hoefler, der in seiner Besprechung schlussfolgert hatte, dass Paquet „innerlich unmöglich etwas mit der Lehre von ‚Blut und Scholle‘ gemeinsam haben“ (ebd.) könne, die provokative Frage, ob das Sich-stark-Machen für die Volkseinheit nun ‚innerlich‘ oder ‚äußerlich‘ gewesen sei, ob eine Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Gleichschaltung überhaupt opportun sei. Das Beispiel zeigt eindrucksvoll, dass es selbst innerhalb einer Redaktion Divergenzen bei der Beurteilung deutscher Autoren gab und dass man trotz diffiziler Informationslage ihre öffentlichen Äußerungen kritisch verfolgte.

Auch Hermann Eris Busse, dessen Trilogie *Bauernadel* vom Amt Rosenberg, in dem das *Escher Tageblatt* eine „literarische Gestapo“ (12.9.1936: 9) sah, zur Lektüre empfohlen wurde (Klee 2007: 92) und der noch 1943 der NSDAP beitrug, folgte einer Einladung der Gedelit und las am 5. März 1936 ein erstes Mal in Luxemburg. Nicolas Molling besprach den Vortragsabend und bezeichnete den Bauerdichter Busse als „Dutzendliterat[en]“ und „Mitteltalent“, das „öfters unterhaltsam, manchmal platt, mitunter unverdaulich“ (7.3.1936: 7) gewesen sei. Er schloss mit der Feststellung: „Noch ein paar solche Konferenzen und die ‚Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst‘ hat uns endgültig davon überzeugt, daß das literarische Deutschland von heute bei allem Reichtum an Literaten uns nur wenig literarischen Reichtum zu bieten hat.“ (Ebd.) Busse las auch noch nach der Besetzung Luxemburgs für die Gedelit, die 1940 in Kunstkreis Luxemburg umbenannt und zur Dachorganisation aller kulturellen Vereine umfunktioniert wurde. Bei Hans Friedrich Blunck war das Paktieren mit dem neuen Regime offensichtlich. 1933 wurde er zum Präsidenten der neu gegründeten Reichsschrifttumskammer bestellt, so dass auch Hoefler Blunck auf Anhieb durchschaute und seinen politischen Opportunismus als pure „Gesinnungslumperei“ (2.2.1935: 7) entlarvte. Blunck, der ursprünglich für die erste öffentliche Dichterlesung der Gedelit im September 1934 vorgesehen war, las im Oktober 1940 in Luxemburg.

Weitere ehemalige Bund-Mitglieder bzw. dem Bund nahestehende Autoren, die für die Gedelit Vorträge in Luxemburg hielten, waren z. B. Josef Ponten (Conter 2008: 399f. u. Mannes 2010: 582ff.), Karl Röttger, Wilhelm von Scholz, Friedrich Schnack, Anton Gabele, Adolf von Hatzfeld und Wilhelm Schäfer, der auf der Gottbegnadeten-Liste der wichtigsten Schriftsteller des NS-Staates figurierte. (Klee 2007: 513) Andere Autoren, die Einladungen



der Gedelit folgten, waren etwa Börries von Münchhausen (Mannes 2010: 592ff.), Agnes Miegel, Hermann Claudius und Manfred Hausmann, der 1936 und 1939 in Luxemburg las. Im Feuilleton wertete man Hausmanns Verbleib in Deutschland im Kontext einer Polemik um unpolitische Dichter als „Komplizität“ (14.8.1936: 10), da die Hitler-Diktatur einem Autor gar nicht die Möglichkeit biete, unpolitisch zu sein. In Hausmann sah man einen „Flüchtling in romantische Gefilde, wo es keine Arbeitslosigkeit, keine Konzentrationslager, keine 30. Junis gibt“ (ebd.); und man zitierte von ihm eine Passage aus der Olympiazeitung (Nr. 12 vom 1.8.1936), die man als Bekenntnis zu Krieg und Unmenschlichkeit des Dritten Reiches auffasste. Im Rahmen des Vortragsabends 1936 bezeichnete man den Dichter, den die Gedelit als einen der besten zeitgenössischen deutschen Autoren anpries, als „nichts mehr, als ein[en] angenehme[n] Plauderer.“ (3.10.1936: 8) Man vermerkte, dass Hausmann einerseits anscheinend „in vorsichtigen und sehr privaten Aeußerungen von allzu barbarischen Kulturlosigkeiten des Regimes, unter dem er lebt, abgerückt ist“, andererseits aber „bei einer offiziellen Gelegenheit eine Ergebenheitsadresse an den ‚Führer‘ mit unterzeichnet“ (ebd.) hat. Ein solches Verhalten wertete man als „widerliche Zwiespältigkeit“ (ebd.) von Menschen, die sich sehenden Auges zu Mitschuldigen machen.

Die NS-Kulturpropaganda kannte allerdings noch andere Mittel und Wege, um den Luxemburgern ihren Kulturexport schmackhaft zu machen und die Akzeptanz im kleinen Nachbarland zu fördern. So wurden z. B. Auszeichnungen politisch instrumentalisiert. 1936 erhielt Damian Kratzenberg die bereits erwähnte Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft für seine Verdienste um die Verbreitung der deutschen Sprache in Luxemburg. (Krier 1975 (1): 254ff.) 1935 ernannte man den Luxemburger Dichter Nikolaus Welter, der auch im Rheinland einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, zum Ehrensator der Deutschen Akademie der Dichtung. Im Feuilleton kritisierte Emil Marx Welter heftig dafür, dass er sich bedenkenlos vor den Karren des Dritten Reiches spannen lasse. (4.5.1935: 6) 1937 erhielt Welter dann von der Universität Bonn den Joseph von Görres-Preis für seine Verdienste um das Deutschtum außerhalb Deutschlands. (Conter 2008: 407) In seiner Dankesrede betonte der heimatverbundene Welter jedoch die Eigenständigkeit Luxemburgs.

### *5. Das andere Deutschland und die Exilliteratur*

Schon früh fanden Exilschriftsteller Eingang ins Feuilleton. Man kann die Autoren in zwei Kategorien einteilen: 1. diejenigen, die keinerlei Verbindung

zu Luxemburg aufwiesen, und 2. diejenigen, die das Land persönlich kennengelernt hatten, da sie sich entweder auf der Durchreise in Richtung Westen befanden, zu kurzen Gastauftritten im Lande weilten oder sich für einen längeren Zeitraum niederließen und am gesellschaftlichen und kulturellen Leben Luxemburgs teilhatten.

Was die Beiträge zu Autoren der ersten Gruppe anbelangt, so brachte man Porträts, z. B. zu Geburts- oder Todestagen, besprach ihre Arbeiten oder veröffentlichte Kurzprosa bzw. Auszüge aus ihren Werken, Briefen, Interviews oder Stellungnahmen zum zeitpolitischen Geschehen. Allen voran stand Heinrich Mann, der Anfang 1933 nach Frankreich geflüchtet war, immer wieder im Fokus des Feuilletons, etwa in dem Beitrag *Heinrich Manns Bekenntnis zum Uebernationalen*. (17.6.1933: 7) Das Feuilleton scheute sich nicht, eine Passage aus Manns verbranntem Essay *Der Bauer in der Touraine* (1914) (1.7.1933: 9) sowie seinen Brief an den Kongress der Sowjetschriftsteller abzudrucken, in dem er sich zur antifaschistischen Literatur bekannte. (10.11.1934: 7)

Im Feuilleton feierte man René Schickeles 50. Geburtstag. (12.8.1933: 7) Doch das Beispiel Schickele zeigt, wie andere auch, dass man gegenüber den Exilierten kritisch und wachsam blieb. Mit Bedauern registrierte man, dass Schickele, den man als mustergültigen Mittler zwischen Deutschland und Frankreich begriff, zu einem Zeitpunkt, da er Deutschland bereits verlassen hatte, überaus ängstlich auf den Vorwurf der Alfred Rosenberg unterstehenden Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums reagierte, die ihn wegen seiner Mitarbeit an Klaus Manns Exilzeitschrift *Die Sammlung* des geistigen Landesverrats bezichtigte. Schickele versuchte zu beschwichtigen, indem er Ende 1933 versicherte, die politische Ausrichtung der Zeitschrift sei ihm nicht bekannt gewesen. (20.10.1933: 15) Und Feuilletonist Hoefler monierte Anfang 1935 die seines Erachtens zweifelhafte Unterscheidung von Dichter und Schriftsteller, die der Elsässer konstruierte und gegeneinander auszuspielen versuche:

Es bliebe jetzt noch die Frage zu stellen: Wo, René Schickele, hört für Sie der Schriftsteller auf und beginnt der Dichter? – Unsre Zeit ist zu tragisch, als daß noch für Wortspiele Raum bliebe [...]. Keiner ist heute mehr zu gut, um klar Stellung zu beziehen: Es genügt nicht mehr, verdächtig zu sein, man darf auch dem Kampfe nicht ausweichen! (9.3.1935: 6)

Wie Schickele distanzieren sich auch Thomas Mann, Alfred Döblin (20.10.1933: 15) und Stefan Zweig (4.11.1933: 6) von ihrer Mitarbeit an der Zeitschrift *Die Sammlung*. Von Stefan Zweig und Thomas Mann druckte man die Stellungnahmen, in denen sie ihr als peinliches Zurückrudern gewertetes Verhalten motivierten. Während Zweigs Erklärungsversuche

kommentiert und zurückgewiesen wurden (25.11.1933: 7), wurde Manns Rechtfertigung ohne Zusatz publiziert: Thomas Mann begründete seine Entscheidung damit, dass er sich nicht von seinem Publikum im Dritten Reich habe abschneiden lassen wollen, wodurch er jegliche „geistige und künstlerische Wirkungsmöglichkeit“ (2.12.1933: 10) verloren hätte. Das Feuilleton verfolgte Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem faschistischen Deutschland wie etwa im Falle der Aberkennung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Bonn 1937 sehr aufmerksam. (20.3.1937: 9 u. 15.5.1937: 11) Mit fortschreitender Dauer nahm man erleichtert zur Kenntnis, dass Thomas Mann sich immer offener gegen das Hitler-Regime wandte. So brachte man z. B. Auszüge aus seiner Rede *Bekenntnis zum Kampf für die Freiheit*, die er am 21. April 1937 im New Yorker Mecca Temple anlässlich einer Gedenkfeier für 13.000 Opfer des braunen Terrors hielt. (15.5.1937: 11) Angesichts seiner aktiven Mitarbeit an der im Herbst 1937 begründeten Zweimonatsschrift *Maß und Wert* konstatierte man, dass mit Ausnahme des Sprachgebrauchs nichts mehr den großen Dichter von den antifaschistischen Massen unterscheidet. (2.10.1937: 9)

Man brachte Prosastücke von Adrienne Thomas (12.8.1933: 7 u. 26.5.1934: 7), die eigentlich Hertha Strauch hieß. Thomas war 1930 mit dem Antikriegsroman *Die Katrin wird Soldat* schlagartig bekanntgeworden. Am Fortsetzungsroman *Katrin! Die Welt brennt!* bemängelte Karl Schnog jedoch, dass es ihr nicht gelungen sei, „aus der Verbindung zwischen Unterhaltungs- und Zeitroman ein Werk zu gestalten, das Funken schlägt.“ (25.4.1936: 10) Von Franz Carl Weiskopf, der nach der Machtergreifung in seine Heimatstadt Prag geflohen war, brachte man *Kleine Reportagen aus braunen Gefängnissen*, in denen die menschenverachtende Bestialität der NS-Schergen pointiert geschildert wird. (7.10.1933: 7) Auch die österreichische Schriftstellerin Hermynia zur Mühlen, die in ihren zeitkritischen Werken frühzeitig gegen den Faschismus ins Feld zog, wurde rezipiert. (27.10.1933: 15 u. 16.12.1933: 5) Ab März 1934 brachte man in Fortsetzungen ihren Kriminalroman *Das Geheimnis der Cardiff-Werke*. Zur Mühlen war 1933 von ihrem Verleger suggeriert worden, ihre Mitarbeit an den *Neuen deutschen Blättern* einzustellen und so dem Beispiel von Mann, Döblin, Schickele und Zweig zu folgen, die sich, wie erwähnt, auf Druck der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums von der Exilzeitschrift *Die Sammlung* distanziert hatten. In einem Brief, den auch das Feuilleton druckte (11.11.1933: 7), erteilte sie ihrem Verleger eine diesbezügliche Absage und wies darauf hin, dass diesen Autoren, in deren Gesellschaft sie sich nicht bewegen möchte, wohl mehr daran liege, sich in den Zeitungen des Dritten Reichs, in dem sie nicht leben wollen, gedruckt zu sehen, als treu zu ihrer Vergangenheit und ihren Überzeugungen zu stehen. Dem Schriftsteller und Drehbuchautor Bruno Frank hatte man mit einem Aufführungsverbot seiner

Stücke gedroht, falls er seine Mitarbeit an antifaschistischen Zeitschriften nicht einstelle. Doch Frank ließ sich genau so wenig einschüchtern wie zur Mühlen; und das Feuilleton zitierte aus seiner mutigen Antwort und empfahl sie allen, die auf den braunen Druck weitaus weniger dezidiert reagiert hatten. (9.12.1933: 7) Des Weiteren brachte man Prosastücke von Hermann Kesten, Lion Feuchtwanger, Balder Olden, Ernst Weiß und Oskar Maria Graf, der unmittelbar nach der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 mit seinem in der Weltpresse publizierten Aufruf *Verbrennt mich!* erfolgreich dagegen protestierte, dass seine Bücher nicht nur nicht verbrannt, sondern sogar zur Lektüre empfohlen worden waren. (7.3.1936: 7 u. Klee 2007: 195) Man druckte ein Porträt des pazifistischen, von den Nazis inhaftierten Carl von Ossietzky (23.6.1934: 7), von dem, wie man 1936 anlässlich der Verleihung des Friedensnobelpreises bedauerte, leider keine Sammlung seiner Schriften in Buchform vorliege. (12.12.1936: 7) Man besprach das Buch *Unter Freiheitsfahnen. Deutsche Freiwillige in der Geschichte* von Kurt Kersten (17.12.1938: 6) ebenso wie das Werk *Dämmerung. Notizen in Deutschland* von Heinrich Regius und beurteilte die vom Sozialphilosophen Max Horkheimer unter Pseudonym veröffentlichte Schrift als „eines der revolutionärsten Bücher [...], die wir seit Jahren in Händen hielten.“ (30.6.1934: 6)

Von den Schriftstellern, die mit Luxemburg persönlich in Kontakt kamen, gab es einige, die zu Gastauftritten im Lande weilten, wie z. B. Alfred Kerr oder Erika und Klaus Mann. So ging Feuilleton-Mitarbeiter Nicolas Ries im März 1933 ausdrücklich auf Kerrs Entscheidung ein, nach Paris zu emigrieren, und schloss: „[F]ür aufrechte und links gerichtete Menschen ist das Neue Reich Hitlers kein Land der Gemütlichkeit.“ (11.3.1933: 7) Mitte 1933 las der Exilant Kerr dann in Luxemburg (27.5.1933: 12), und man begrüßte in ihm „den Europäer“ und „den Herold jenes deutschen Geistes, den man heute in Fesseln zu schlagen sucht.“ (17.6.1933: 7) Im März-April 1935 gastierte Erika Mann mit ihrem politischen Kabarett *Die Pfeffermühle* auf Einladung des Volksbildungsvereins in Luxemburg. In einer Besprechung notierte Hoefler: „Der Name der Geschwister Mann ist heute zu einer Kampfparole geworden. Inbrünstigst gehasst von denen, die für eine Diktatur der Dummheit und der menschlichen Erniedrigung schwärmen, zutiefst geliebt von denen, die noch immer den Menschen als das Bild Gottes betrachten.“ (2.3.1935: 11) Klaus Mann las im Februar 1936 in Luxemburg und Esch/Alzette zu dem Thema *Woran glaubt die europäische Jugend?* – ein Vortrag, in dem er laut Emil Marx die „Notwendigkeit des Glaubens“ in chaotischer Zeit herausstellte, z. B. des Glaubens „an grössere Menschenwürde durch Freiheit u. Vernunft.“ (22.2.1936: 7)

Daneben gab es Autoren, die sich in Luxemburg niederließen und, manche bis zum Einmarsch der Wehrmacht am 10. Mai 1940, vor allem als

Journalisten tätig waren, wozu es keiner Arbeitserlaubnis bedurfte. (Goetzing et al. 2007: 26) Sie belieferten nebst ausländischen auch luxemburgische Zeitungen und Zeitschriften mit Artikeln und trugen so ab 1935 zu einer Bereicherung der jeweiligen Feuilletons bei. Zu ihnen gehörten Walther Victor und der bereits erwähnte Karl Schnog, denen somit bei der Rezeption deutscher Autoren eine Doppelfunktion zukam: Zum einen wurden sie selbst durch ihr journalistisches, zu großen Teilen der politischen Aufklärungsarbeit verpflichtetes Schreiben rezipiert, zum anderen bestimmten sie durch ihre Themenwahl die Rezeption der Literatur und Kunst des anderen Deutschland mit.

Snog kam im Oktober 1933 über die Schweiz nach Luxemburg. Er war Mitarbeiter der Exilblätter *Pariser Tageblatt* und *Simplicus*, der in Prag von Januar 1934 bis Juli 1935 erscheinenden, zweisprachigen Emigrationsausgabe des gleichgeschalteten *Simplicissimus*. In Luxemburg belieferte Schnog u. a. die kulturellen Zeitschriften *Les Cahiers luxembourgeois*, *A-Z*, *Die Tribüne* sowie ab Mitte 1935 das *Escher Tageblatt*, dessen Feuilleton er mit einer Vielzahl von Artikeln prägte. In seinem ersten Beitrag widmete sich Schnog Thomas Mann zu dessen 60. Geburtstag. Schnog ehrte Mann als „einen leisen aber steten Kampfgenossen für die Erringung künftiger besserer Menschlichkeit“ (8.6.1935: 6) und stellte Anfang 1936 im Kontext einer publizistischen, deutsch-schweizerischen Auseinandersetzung um die Exilliteratur befriedigt fest, dass Thomas Mann sich nun mutig und offen auf die Seite der Emigranten gestellt und so zum „laute[n] Kampfgenosse[n]“ (8.2.1936: 10) gewandelt habe. Es folgte eine Artikelreihe, in der er die Geschichte des deutschen politischen Chansons von Heinrich Heine bis hin zu Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht, Erich Weinert und Erich Kästner nachzeichnete. (22.6.1935: 6, 6.7.1935: 7, 3.8.1935: 6 u. 10.8.1935: 6) Er lieferte ein einfühlsames Porträt von Kurt Tucholsky (11.1.1936: 7), würdigte Heinrich Heine als den größten deutschen Emigranten (22.2.1936: 7) und kommentierte in dem satirischen Beitrag *Geflügelte Worte, arisch gereinigt* die ideologisch gesäuberte Ausgabe von Georg Büchmanns beliebter Zitatensammlung *Geflügelte Worte* des Jahres 1935. (21.12.1935: 6) Schnog spürte der nationalsozialistischen Gesinnung in Max René Hesses Roman *Morath verwirklicht einen Traum* nach, den er als „außerordentlich gefährlich“ einstuft, da er „in homöopathischen Dosen dem gespannten Leser faschistisches Gift“ (11.4.1936: 11) einräufele. Der Arzt und Schriftsteller Max René Hesse stammte aus Wittlich und schrieb Romane, die ihren Handlungsstoff u. a. aus den deutschen Kolonien in Südamerika beziehen, die Hesse z. T. aus eigener Erfahrung kannte. Schnog rezensierte außerdem Adrienne Thomas, Ernst Weiß, Johannes R. Becher, Erich Kästner, Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Robert Neumann, Ödön von Horváth, Maria Gleit, Bernhard Diebold und Joseph Roth. Er besprach Werner Johannes

Guggenheim, der 1938 mit seinem antifaschistischen Zeitstück *Bomber für Japan*, in dem der Waffenhandel der Schweiz mit Nazi-Deutschland angeprangert wird, einen großen Erfolg feierte. Und bei Gustav Regler stellte er dessen Wandlung vom Journalisten zum Dichter heraus. Schnog zeichnete Porträts von Karl Kraus, Bruno Frank, B. Traven und Hedwig Courths-Mahler, deren Liebesromane er als eine „unterhaltende Form der Volksverdummung“ (13.3.1937: 11) beurteilte, da sie ihren Leserinnen eine unabänderliche Scheinwelt vorgaukele, was mittelbar der Errichtung einer geistigen Diktatur zuarbeite. Er porträtierte Gottfried Benn, dessen durch das NS-Regime schlecht entlohnten Konformismus er beleuchtete (29.6.1936: 7), und Ernst Wiechert, dessen „wahrheitsglühende Rede“ (4.7.1936: 9) *Der Dichter und die Zeit* im April 1935 vor Münchner Studenten er ausführlich kommentierte und als Zeichen der Hoffnung wertete. Wiechert hatte seine Zuhörer aufgefordert, ihre Kritikfähigkeit zu bewahren, was man als Aufruf zum inneren Widerstand auffasste. Im Sommer 1938 wurde Wiechert für einige Wochen in Buchenwald inhaftiert, bis man ihn wieder ‚auf Kurs‘ hatte, so dass er unter Auflagen weiter schreiben durfte. (Klee 2007: 662)

Das Ehepaar Walther Victor und Maria Gleit war 1935 in die Schweiz geflohen. Einer Ausweisung kam es im Sommer 1938 zuvor, indem es nach Vermittlung Karl Schnogs und auf Einladung von Hubert Clement, dem Direktor des *Escher Tageblatt*, nach Luxemburg zog. (Goetzinger et al. 2007: 30) Noch vor der Übersiedlung belieferten die beiden das *Escher Tageblatt* mit Beiträgen. In *Literatur und Kunst* brachte man von Victor, der außerdem für die Zeitschriften *A-Z* und *Revue musicale* arbeitete, ab September 1936 in Fortsetzungen ein Porträt von Jack London, das 1937 unter dem Titel *Zwischen Himmel und Hölle. Jack London – der Roman eines Lebens* in Zürich veröffentlicht wurde. Victor tat sich hauptsächlich als literarischer Porträtist hervor. Seine Leser erfuhren so vom Leben und Werk von Hermann Hesse, Georg Herwegh, Arnold Zweig, Carl Sternheim, Carl von Ossietzky und Eugenie John, die ihre Werke unter dem Pseudonym E. Marlitt veröffentlichte. Er widmete sich dem in Metz geborenen Hermann Wendel, der sich in seinen Schriften sowohl für die deutsch-französische Verständigung als auch für die Arbeiterbewegung einsetzte. Er würdigte Rudolf G. Bindings Dichtungen und erklärte sachlich dessen opportunistisches Verhalten gegenüber dem NS-Staat. Bei Heinrich Heine strich Victor das Prophetische in dessen Dichtungen hervor. Er porträtierte überdies Friedrich Hebbel, Klabund, Adelbert von Chamisso, Georg Büchner, Richard Dehmel, Georg Kaiser, Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Franz Mehring und Gustav Meyrink, den er als einen „deutschen Edgar Allan Poe [und] Magier des modernen Romans“ (22.1.1938: 12) bezeichnete. Victor erinnerte ebenso an Ernst Toller, den er persönlich kannte und im Mai 1932 zum letzten Mal sah, als er zusammen mit ihm und anderen Weggefährten Carl von Ossietzky in

Berlin zur Tegeler Strafanstalt begleitete (27.5.1939: 7), wie an Willi Bredel, einen der Pioniere der sozialistisch-realistischen Literatur, der seine Erfahrungen als Spanienkämpfer in dem Band *Begegnung am Ebro* festhielt. (18.2.1939: 10) Er lieferte Gedankensplitter zum 20. Todestag Gerrit Engelkes, der 1918 im Feld starb und an den er als den „verheißungsvollste[n] deutsche[n] Proletarierdichter“ (8.10.1938: 7) erinnerte, und zu dem 1933 in die Schweiz emigrierten Emil Ludwig, dessen desillusionierten Rückzug aus dem politischen Schreiben er bedauerte: „Liegt es etwa an der veränderten Luft, die in der Eidgenossenschaft weht, daß Emil Ludwig so wenig Neigung mehr zeigt, sich mit Politik zu beschäftigen?“ (29.10.1938: 10) Zudem schrieb Victor eine Reihe von Kritiken. Er rezensierte von Bernhard Diebold, dem bedeutenden Theaterkritiker der Weimarer Republik, den Roman *Das Reich ohne Mitte*, in dem der Autor ein Zeitgemälde der 1920er Jahre entwirft. Victor kritisierte an dem „unerhört gut[en]“ und „schlechthin meisterhafte[n]“ Buch, dass Diebold nur die von ihm selbst erlebte Theater- und Künstlerwelt zeige, deren Figuren ohne ethisches Fundament seien, so dass der Weg in die deutsche Katastrophe dem Leser als schicksalhaft dargestellt werde, was aus dem Roman bis zu einem gewissen Grade eine „literarisch-artistische Rechtfertigung des Nationalsozialismus“ (7.1.1939: 8) mache. In seiner Aufsatzreihe *Meister, Werke – Meisterwerke* zeichnete Victor die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte sowohl von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* nach, den er den Lesern als ersten Roman mit Welterfolg vorstellte (18.6.1938: 11), als auch von dem zum Volkslied gewordenen *Heidenröslein*. (1.10.1938: 7) In Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* spürte er aktuellen Themen wie z. B. der Judenfrage nach. (10.9.1938: 8) Wenn er sich toten Autoren zuwandte, so suchte er meistens zeitpolitische Bezüge herzustellen. Doch auch das literarische Schaffen des Führers beschäftigte Victor. Auf die Nachricht hin, Hitler beabsichtige, ein zweites Buch zu veröffentlichen, schrieb er einen fiktiven, satirischen Brief an den „Kollegen“ Hitler. Er lobte Hitlers Bescheidenheit, die sich darin zeige, dass er sich bislang den Verlockungen eines Engagements in Hollywood erfolgreich widersetzt und sich auch nicht für einen der vielen deutschen Ersatz-Nobelpreise vorgeschlagen habe, warnte aber eindringlich vor der Gefahr, welche die Herausgabe eines neuen Buches in sich berge, da es erwiesen sei, dass man nur selten an den Erfolg des Erstlings anknüpfen könne. Und Häme von Seiten der Rezensenten habe ein Herr Hitler doch wirklich nicht nötig. Victor schloss: „Aber – wie das so bei uns Schriftstellern ist – man läßt sich eher davon abhalten zu heiraten als davon, ein neues Buch herauszugeben“, und in diesem Sinne wünsche er ihm „Hals- und Beinbruch“. (12.2.1938: 9)

Victors Ehefrau Maria Gleit, deren Schreiben vielfach die Perspektive der Frauen und ihre kulturellen Leistungen in den Mittelpunkt rückte, arbeitete

für die *A-Z* und das *Escher Tageblatt*. Für *Literatur und Kunst* lieferte sie z. B. Porträts von Stefan George, Christian Morgenstern und der Schweizer Dichterin Maria Waser, deren „gerechte Empörung gegen alles Unrecht“ (15.10.1938: 7) darauf ziele, Liebe und Leben über Grausamkeit und Tod triumphieren zu lassen. Von Stefan Zweig besprach sie den Roman *Unschuld des Herzens*, dessen Aktualität sie darin ausmachte, dass hier der „Weg [...] der Selbstaufopferung“, „der Weg zum schöpferischen Mitleid“ (11.3.1939: 11) aufgezeigt werde.

Das *Escher Tageblatt* wies auch auf das Schicksal des Emigranten Paul Scholl hin, der Ende Juni 1933 ins Land gekommen war, sich der linken Studentenorganisation AGEL/ASSOSS angeschlossen hatte und dessen autobiographischen, in Luxemburg verlegten Bericht *Flucht aus Deutschland* man kurz rezensierte. Scholls Werk sprach man zwar jede literarische Qualität ab, aber man versäumte nicht, in einem Nachsatz auf das beschämende Verhalten der Luxemburger Behörden hinzuweisen, die Scholl Mitte August 1933 nach Frankreich abgeschoben hatten, da er für das antiklerikale Gedicht *Pax romana* verantwortlich zeichnete, das in der linksradikalen *La Voix des Jeunes* gedruckt worden war und in dem Scholl die Waffensegnungen der Kirche kritisiert hatte. (19.8.1933: 7; vgl. auch Goetzinger et al. 2007: 26) Scholl engagierte sich später in den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg, wo sich seine Spur schließlich verliert. (Goetzinger et al. 2007: 32)

Das Feuilleton des *Escher Tageblatt* warb schon früh und entschieden für Verlage und Zeitschriften, die der Exilliteratur ihre Stimme liehen. Denn – so folgerte man 1934 – „[d]ie deutsche Literatur erscheint in Amsterdam und Prag, aber nicht in München und Berlin.“ (9.6.1934: 10) Folglich empfahl man seinen Lesern die *Neuen deutschen Blätter*, *Das neue Tagebuch* oder die in Amsterdam erscheinende Monatsschrift *Die Sammlung*, die – wie Hoefler in einer Besprechung der *Neuen deutschen Blätter* bemerkte – von der Redaktion der gleichgeschalteten *Literarischen Welt* als „Die Sammlung Judas“ (30.9.1933: 7) verunglimpft wurde. 1937 zeigte man das Exilblatt *Maß und Wert* an, das von Thomas Mann und dem Schweizer Konrad Falke im Zürcher Oprecht Verlag herausgegeben wurde. Walther Victor versuchte, die Erfolgs- und Überlebenschancen der neuen Zeitschrift zu eruieren, indem er die Landschaft der bestehenden Exilpresse skizzierte. Er schlussfolgerte, dass man einerseits das geistige Programm so ausrichten müsse, dass man einen Leserkreis jenseits der in Europa zusehends kleiner werdenden Emigrantenkreise visiere, und dass man andererseits sich von der zum Sterben verurteilten, „rein polemischen Emigrationsliteratur“ (21.8.1937: 9) absetzen müsse. In diesem Sinne legte Victor seinen Lesern beim Erscheinen des zweiten Hefes besonders Thomas Manns neuen Roman *Lotte in Weimar ans Herz*, der in Fragmenten veröffentlicht wurde. (30.10.1937: 11)



Man erinnerte auch schon frühzeitig an Dichter, die zwar nicht den Weg ins Exil angetreten, sich aber dem nationalsozialistischen Terror durch ihren Freitod entzogen hatten, wie z. B. Artur Landsberger, der sich im Oktober 1933 das Leben nahm. Der heute kaum noch bekannte Landsberger war ein viel gelesener Schriftsteller seiner Zeit, der sich in seinen Romanen als scharfer Beobachter und Gesellschaftskritiker erwies. In *Berlin ohne Juden* (1925) nahm er auf nahezu prophetische Weise einen staatlich verordneten und gesetzlich verankerten Antisemitismus sowie dessen Auswüchse vorweg. Man berichtete auch von Erich Mühsams angeblichem Selbstmord, den das Deutsche Nachrichtenbüro vermeldete. Der Artikelschreiber legte Wert darauf, dass ein In-den-Freitod-Hetzen mit Mord gleichzusetzen sei. (4.8.1934: 6) Mühsams tatsächliche Ermordung durch die SS in Oranienburg bestätigte sich im Nachhinein und das Feuilleton erinnerte 1939 mit einem Porträt an den 5. Jahrestag seines Todes. (8.7.1939: 12)

Anfang 1938 zog man ein vernichtendes Fazit bezüglich der neudeutschen Literatur. Die Lyrik sei zu einer „Standartenführer-Lyrik“ verkommen, die sich derart der „Fahndichtung und Führervergötzung“ (15.1.1938: 11) verschrieben habe, dass sogar ein brauner Lyriker wie Börries von Münchhausen gegen das Heer der Namenlosen aufbegehre, die man unsinnigerweise auf Podeste hieve. Für den Roman und das Drama konstatierte man infolge eines undurchdringlichen „Zensurnetz[es]“ (ebd.) eine Flucht aus der gesellschaftlichen Realität in eine belanglose Primitivität. Mit einiger Genugtuung stellte man fest: „Jünger [...], Carossa, Kolbenheyer, Ernst Wiechert [...] gehören heute zur konservativen Opposition. Der braune „Umbruch“ frißt seine eigenen Kinder, Kamarilla steht gegen Kamarilla.“ (Ebd.)

Die letzte Ausgabe von *Literatur und Kunst* erschien am 2. September 1939, einen Tag nach dem Überfall Nazi-Deutschlands auf Polen. In dem Artikel *Etwas von deutschen Arbeiter-Dichtern* blickte Walther Victor noch einmal auf die wichtigsten Vertreter der proletarisch-revolutionären Dichtung zurück, so dass sich nach rund zehn Jahren der Kreis schloss, an dessen Anfang die Autoren sozialer Literatur, wie eingangs erwähnt, als „Wegweiser und Kampfgenossen“ (27.8.1932: 7) gehandelt wurden. Victor stellte zwar bei Heinrich Lersch, Karl Bröger und Max Barthel dem jeweiligen Charakter geschuldete Nuancen in ihrem Paktieren mit dem Nationalsozialismus fest, wies aber zugleich darauf hin, dass mehrere Arbeiterdichter schon vor der Machtergreifung „in starkem Maße deutschnational eingestellt [waren] und in gewissem Sinne prädestiniert schienen, unter Hitler weiterzumachen.“ (2.9.1939: 8) Für das Abdriften in den braunen Sumpf lieferte Victor eine triftige Erklärung:

[E]s fehlte einfach generell an einer grundsätzlichen politischen Erziehung, es war nirgends eine Spur von tiefer, verwurzelter Weltanschauung, nirgends aber

auch eine Spur von dialektischer, an der Geschichte des (sic!) Klassenkämpfe geschulter Betrachtungsweise, dies alles hing in der Luft und mußte sich in Nichts auflösen, als der erste Sturmwind kam. (Ebd.)

## 6. Versuch eines Fazits

Bis zur Zäsur 1933 wurde der Leserschaft des *Escher Tageblatt*-Feuilletons *Literatur und Kunst* ein breites Spektrum an deutschen bzw. deutschsprachigen Autoren vorgestellt. Überwog anfangs noch die ästhetizistische Literatur, die von Albert Hoefler propagiert wurde, so sorgten in der Folge weitere Mitarbeiter dafür, dass die soziale Literatur ebenfalls adäquat rezipiert wurde. Ab 1932/1933 bemühte man sich, klar zwischen Autoren des Nationalsozialismus und denen, die sich nicht den neuen Machthabern verschrieben, zu unterscheiden. Dabei wurde die Entwicklung Einzelner, auch von Autoren des 1932/1933 niedergegangenen Bundes rheinischer Dichter, besonders aufmerksam verfolgt und z. T. kontrovers diskutiert, was sich durch die immer komplizierter werdende Informationslage oftmals schwierig gestaltete.

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre rückte die Exilliteratur mit ihren prominenten und weniger bekannten Vertretern eindeutig in den Vordergrund. Die Emigranten Karl Schnog und Walther Victor, die beide den Krieg überlebten und 1957 mit dem Heinrich-Heine-Preis der DDR ausgezeichnet wurden (Goetzinger et al. 2007: 34), bestimmten mit einer Vielzahl von Artikeln wesentlich die inhaltliche Ausrichtung von *Literatur und Kunst*. Rezipiert wurden humanistische, demokratische und dem sozialistischen Spektrum zuzuordnende Autoren. Ab 1936/1937 wurde auch der Spanische Bürgerkrieg thematisiert und man verfolgte das politische Engagement von Autoren wie Ludwig Renn, Gustav Regler, Willi Bredel und Egon Erwin Kisch, die sich sowohl publizistisch auf die Seite der Republikaner stellten als auch aktiv am Kriegsgeschehen teilhatten. (23.10.1937: 9) In diesem Kontext berichtete man auch über die Pariser Uraufführung von Brechts Einakter *Die Gewehre der Frau Carrar*, der den Spanischen Bürgerkrieg zum Thema hat. (30.10.1937: 11) Zudem besann man sich zurück auf freiheitlich-demokratische Traditionen sowie auf große literarische Vorbilder und widmete sich so verstärkt toten Autoren wie Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Schiller, Georg Herwegh, Ludwig Thoma, Wilhelm Busch oder Rainer Maria Rilke. Daneben traten Porträts bildender Künstler wie Alfred Kubin, Käthe Kollwitz oder Wilhelm Lehmbruck.

Um ein umfassenderes Bild der Rezeption deutscher Autoren im Luxemburg der 1930er Jahre zu erstellen, bedarf es allerdings der eingehenden Analyse weiterer Feuilletons, insbesondere auch der rechten Presse.

*Bibliographie*

- Cepl-Kaufmann (2003): Gertrude Cepl-Kaufmann: Der Bund rheinischer Dichter 1926–1933. In Verbindung mit Dietmar Lieser. Unter Mitarbeit von Sabine Brenner, Carola Spies und Franz Steinfort. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Conter (2008): Claude D. Conter: Vom Kulturtransfer zum Kulturexport. Der Bund Rheinischer Dichter und die Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst. Anmerkungen zur Literaturpolitik in Luxemburg zwischen 1933 und 1945. In: Das Rheinland und die europäische Moderne. Kulturelle Austauschprozesse in Westeuropa 1900–1950. Hg. v. Dieter Breuer und Gertrude Cepl-Kaufmann. Essen: Klartext, S. 395–420.
- Goetzinger et al. (2007): Germaine Goetzinger, Gast Mannes, Pierre Marson: Exilland Luxemburg 1933–1947. Ausstellung und Katalog. Mersch: Centre national de littérature.
- Hoeffler (2013): Albert Hoeffler: Roman eines Lebens. Vorgestellt und kommentiert von Jeff Schmitz. Mersch: Centre national de littérature.
- Klee (2007): Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945? Frankfurt/M.: Fischer.
- Krier (1975): Emile Krier: Deutsche Kultur- und Volkstumspolitik von 1933–1940 in Luxemburg. Bde. 1–3. [Bonn]: phil. Diss. [1975].
- Lorent (2012): Catherine Lorent: Die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik im Großherzogtum Luxemburg 1934–1944. Trier: Kliomedien.
- Mannes (2010): Gast Mannes: Aus den Anfangsjahren einer Wohllöblichen Gesellschaft. Literarhistorische Anmerkungen zu einem kulturpolitischen Phänomen: Die GEDELIT 1934–1937. In: Aufbrüche und Vermittlungen. Beiträge zur Luxemburger und europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. v. Claude D. Conter und Nicole Sahl. Bielefeld: Aisthesis, S. 575–603.

## **Kulturtransfers und Identitätsbildung(en): Sechs Thesen zur verflochtenen Geschichte der deutsch-belgischen Beziehungen**

*Hubert Roland*

Die deutsch-belgischen Beziehungen enthalten aus heutiger Sicht mehr als ein Paradox. Trotz permanenten, weitläufige Bereiche des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens umfassenden Austauschs werden oft von beiden Seiten mangelnde Kenntnisse über das Nachbarland festgestellt und bedauert. Um politische Konvergenzen bemühen sich alle Partner rücksichtsvoll, und dennoch muss man in den betroffenen öffentlichen Meinungen ein offenes Sichtbarkeitsdefizit beobachten.

Eine bessere Evaluierung des Stands der Dinge bedarf einer langfristigen historischen Perspektive. Tatsache ist, dass von der belgischen Staatsgründung 1830 bis zum traumatischen Bruch des Ersten Weltkriegs ein blühender bilateraler Austausch bzw. eine auf breitgefächelter gesellschaftlicher Ebene intensive Transfergeschichte stattgefunden hat (Roland/Beyen/Draye 2011: 7–22). Obwohl eine vergleichbare Intensität nach 1918 nie mehr nachgeholt wurde, ist man allmählich in gebildeten belgischen Kreisen wieder zu der Anerkennung gekommen, dass eine Sonderbeziehung zur Kultur des deutschen Nachbarn konstitutiv für die eigene Identität gewesen war.

Diese Grundlage einer festen Verankerung des Kulturdialogs in der Zivilgesellschaft beider Länder mag vermutlich als Erklärungsfaktor für die rasche diplomatische Versöhnung nach dem Zweiten Weltkrieg geltend gemacht werden. Denn 1951 wurde Belgien (mit Dänemark) das erste Land, welches mit der Bundesrepublik Deutschland diplomatische Beziehungen aufnahm. Und 1956 unterzeichneten die beiden Außenminister Paul-Henri Spaak und Heinrich von Brentano in Brüssel einen deutsch-belgischen Ausgleichsvertrag. Sie fanden hiermit eine schnelle Regelung für die wichtigsten Probleme wie etwa den Grenzverlauf zwischen Belgien und der Bundesrepublik – eine umstrittene Frage seit der 1920 vom Versailler Vertrag festgelegten Abtretung des Gebiets von Eupen-Malmedy (Brüll 2009: 1–2).

Auch auf kulturellem Gebiet hat man den Kontakt zu Deutschland gepflegt, und als 1951/1952 ein internationales Dichtertreffen, die *Rencontres Européennes de poésie*, im Casino von Knokke-le-Zoute an der Nordsee veranstaltet wurde, lud man als Vertreter der deutschen Dichtung Gottfried Benn ein. Dies geschah, so Benn in einem Brief vom 16. August 1951 an seinen Freund Oelze, „einerseits als Ehrung für meine Person, zweitens als

Ausdruck dafür, dass man die kulturellen Beziehungen zu Deutschland als besonders wertvoll betrachte“ (Benn 2001: 436–437).

Dessen ungeachtet entwickelte sich in diesen Jahren eine grundlegende Studie der deutsch-belgischen Beziehungen nicht. Im Gegensatz zum deutsch-französischen Verhältnis in Kultur, Kunst und Literatur, dessen Untersuchung bekanntlich den Weg der politischen Versöhnung bereitet und begleitet hat, musste man in Belgien – wie übrigens in den Niederlanden – bis in die Mitte der 1990er Jahre auf die ersten Ansätze einer systematischen Auseinandersetzung mit einer entsprechenden Thematik warten (Leonardy/Roland 1999).

Der folgende Aufsatz versucht sich an einer Art Zwischenbilanz individueller und kollektiver Forschung, die sich in den letzten fünfzehn Jahren den ursprünglich noch zu skizzierenden Grundzügen und Besonderheiten des deutsch-belgischen Dialogs gewidmet hat. In letzter Zeit hat es sich als besonders notwendig erwiesen, die Geschichte dieses Dialogs in seiner multilateralen Dimension – unter anderem in einer Dreieckbeziehung mit Frankreich – in Betracht zu ziehen. Darüber hinaus wurden methodische Ansätze der neueren transnationalen und interdisziplinären Bereiche der komparatistischen Imagologie (Dyserinck 1988, Leerssen 2007) und der Kulturtransfers (Espagne 1999) in die Dynamik der deutsch-belgischen Studien einbezogen.

Die hierunter aufgelisteten und kommentierten sechs Thesen zum wechselseitigen, verflochtenen Prozess des Kulturaustauschs zwischen Deutschland und Belgien möchten auch herausstellen, wie dieser Gegenstand sich nicht nur in die Felder der imagologischen und Kulturtransferforschung passend integriert, sondern auch einen eigenen Beitrag zu ihren theoretischen Ausführungen liefert.

1. *Die belgische Kulturgeschichte und dementsprechend die belgische Zivilgesellschaft vermitteln eine ausgesprochen deutschfreundliche Tradition, die unter anderem auf die Grundlagen des belgischen Identitätsdiskurses der Kultursynthese und des Motivs des ‚entre-deux‘ zurückführt.*

Beginnen wir mit einem aufschlussreichen Zitat:

J’aime Hoffmann, j’aime Schiller, j’aime toute cette littérature passive, douce, pleine de cœur et de passion qui fait si bien rêver; j’aime ses poètes qui savent si bien peindre l’amour comme je le rêve. Voilà pourquoi j’aime les Allemands, je les aimerai toujours parce qu’il est dans ma nature de les aimer (Nachtergaele 1985: 20–21).

Dieses Zitat aus einem Brief vom 12. Februar 1863 vom Schriftsteller Charles De Coster, dem Autor des belgischen Epos *Till Ulenspiegel* (1867), an seine Freundin Elisa Spruyt belegt exemplarisch, wie eine allgemeine kulturelle Deutschfreundlichkeit damals im neuen belgischen Staat üblich war.

Der 1827 in München geborene De Coster, Sohn eines flämischen Vaters und einer französischsprachigen Mutter, war einer von vielen Belgiern, die sich in sentimentaler Weise von Deutschland und den Deutschen angezogen fühlten. Obwohl ein solches Deutschlandbild sich in die weittragende Vermittlung von Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1813) einschreibt (Espagne 2001: 225–241), dient es bei De Coster, der dabei auch seine Unkenntnis der deutschen Sprache bekennt, einer angeblichen zivilisatorischen Abgrenzung von Frankreich und von den Franzosen, wie aus der Fortsetzung des Briefes hervorgeht:

Encore une fois, j'aime les Allemands, non pour leur forme que je ne puis comprendre puisque je ne sais pas leur langue, mais pour le fond d'amour et de rêverie, de douceur qui est dans tout ce qu'ils font. C'est un peuple courageux et grand qui sait aimer et prier et c'est ce que les Français ne savent pas faire (Nachtergaele 1985: 20–21).

Zu den Grundlagen der belgischen Identitätsbildung im 19. Jahrhundert gehört zweifellos die Popularisierung eines mächtigen Identifikationsmodells. Der gemeinsam von Historikern und Schriftstellern aufgebaute Konsens, dass *l'âme belge* laut dem Ausdruck des einflussreichen Intellektuellen Edmond Picard *fusion de romanisme et de germanisme* war, führte zum Lob des kulturellen Synkretismus, der sog. *terre d'entre-deux*. Die ‚belgische Seele‘ sei in diesem Sinne Dualismus und das positive Bild des großen deutschen Nachbarn von einem Selbstbild nicht abzukoppeln: „[...] il faut être aveugle pour ne pas apercevoir l'influence du génie des deux langues et des deux variétés ethniques, la latine et la germane dans les œuvres de tous les artistes belges ...“ (Picard 1897: 597).

Diese Anschauung förderte die herrschende kulturelle Deutschfreundlichkeit sowohl in flämisch- wie auch in französischsprachigen literarischen Kreisen. Die Vertreter der Blütezeit des ‚Goldenen Zeitalters‘ der belgischen Literatur des Symbolismus (Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach usw.) bekannten sich zu dem später von Jean-Marie Klinkenberg entlarvten Modell eines *mythe nordique*, einem Mythos, der sich durch die Formel *nordicité* + *langue française* zusammenfassen ließ (Klinkenberg 1981: 42–43).

Mechanismen der Identitätsbildung in Belgien beruhten andererseits auf soliden Wissenstransfers, die man hervorragend im Bereich der wissenschaftlichen Kooperation und Mobilität belegen kann. Im Fachbereich Geschichte etwa hing am Ende des 19. Jahrhunderts die Konstituierung einer angesehenen *École historique belge* mit der Frage nach der Rezeption der deutschen Geschichtswissenschaft bzw. der Anlehnung an diese zusammen. Die Gründer dieser *École*, Paul Fredericq, Godefroid Kurth und Henri Pirenne hielten sich zu wissenschaftlichen Zwecken regelmäßig in Deutschland

auf und führten die Arbeits- und Lehrmethoden (unter anderem das Prinzip des Seminars) der deutschen Geschichtswissenschaft in die belgischen Universitäten ein. So hatte der belgische Nationalhistoriker Henri Pirenne das akademische Jahr 1884–1885 mit einem Reisestipendium in Deutschland verbracht. In Berlin hatte er an den Vorlesungen und Seminaren von Gustav Schmoller, dem Gründer der Schule der Nationalökonomie, teilgenommen. Sein engster Ansprechpartner auf Dauer wurde aber Karl Lamprecht, der ab 1891 Professor für mittelalterliche Geschichte in Leipzig war. Pirennes berühmte *Histoire de Belgique* wurde ursprünglich im Auftrag von Lamprecht und im Sinne von dessen Ideen der Hervorhebung der sozialen und wirtschaftlichen „kollektiven Kräfte“ geschrieben. So erschien der erste Teil der *Geschichte Belgiens* 1899 in deutscher Originalsprache und wurde erst ein Jahr später auf Französisch veröffentlicht (Warland 2011: 229–231). In den Diskussionen um die Reform der belgischen medizinischen Fakultäten in den 1870er Jahren war auch der Vergleich mit dem deutschen Modell für eine Modernisierung gültig gemacht worden. Die Erweiterung der Programme durch wissenschaftliche praktische Übungen, die Einführung von neuen Fächern und Lehrstühlen, das uneingeschränkte Plädoyer für die berühmte „Lehr- und Lernfreiheit“, die man oft mit Deutschland assoziierte, usw. lieferten den Stoff für zahlreiche gesetzliche Reformdiskussionen (Dhondt 2011: 115–136).

Die direkte Berufung von deutschen Professoren an belgischen Universitäten hatte sich im Übrigen seit langem etabliert. So wurde der expressionistische Dichter Ernst Stadler Professor für Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Universität Brüssel 1910–1914 bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg, als er dann in den ersten Kriegsmonaten als deutscher Soldat an der flandrischen Front starb. Der Europäer Stadler hatte gerne die Gegenwartsliteratur mit seinen Studenten besprochen, sowohl die Texte des französischen Dichters Jules Laforgue als auch die von Stefan George. Er selbst ließ sich von seiner direkten Umgebung für seine eigene Dichtung inspirieren, so von der Anstalt für geistig verwirrte Menschen *Fort Jaco* in Uccle (Brüssel), deren Stimmung das Gedicht *Irrenhaus* nährte. Über seinen Kollegen Paul Menzerath an der Universität Brüssel hatte Stadler den Psychiater Auguste Lay, der Fort Jaco zu einem innovativen Sanatorium gemacht hatte, kennengelernt (Schneider 1993: 128–137; Van de Kerckhove 2001: 271–273).

Zahlreiche individuelle Kooperationen dieser Art zwischen Wissenschaftlern, Literaten oder Künstlern, von denen noch die Rede sein wird, hatten zu einer verflochtenen Kulturgeschichte beider Länder geführt.

2. *Die Geschichte der deutsch-belgischen Beziehungen war von Anfang an auf die Zustände und Entwicklungen des deutsch-französischen Antagonismus angewiesen und lässt sich zum großen Teil vor diesem Hintergrund verstehen.*

Die Metapher der ‚belgischen Seele‘ und das Modell der Kultursynthese hebt unmissverständlich die Tatsache hervor, dass die belgischen Intellektuellen einen besonderen Status für ihren Kulturraum innerhalb der deutsch-französischen Konstellation beanspruchten. In gewisser Weise fungierte Frankreich als identitätsstiftendes Element eines belgischen Selbstbilds. Von deutscher Seite hat man nun das ambivalente Verhältnis des neuen Staates zu Frankreich von Anfang an kritisch beobachtet, so dass der deutsch-französische bzw. ‚germanisch-romanische‘ Antagonismus in der Nachfolge der Eroberungskriege Napoleons das deutsche Belgienbild nachhaltig geprägt hatte.

In der Vorstellungswelt der romantischen Sprach- und Völkertheorien, in der eine Nation notwendigerweise auf der Einheit der Sprache beruhte, erschien nicht wenigen Intellektuellen die Möglichkeit einer belgischen Autonomie auf kulturellem wie auf politischem Gebiet als ausgeschlossen. Hinter dem neuen ‚künstlichen‘ Staate stehe laut den deutschen nationalistischen Thesen eines Ernst Moritz Arndt der französische Nachbar, der anlässlich der belgischen Staatsgründung seine Einflussphäre auszudehnen beabsichtigte. In einer Broschüre, die er diesem Problem widmete, bestand Arndt darauf, dass auf der politisch-diplomatischen Bühne die niederländische Frage in erster Linie eine deutsche Angelegenheit hätte bleiben sollen:

Nun haben sich die Dinge aber durch Verhältnisse, Verhandlungen und Zettelungen der mannigfaltigen Art, worin Talleyrand wieder als die Hauptfigur gespielt hat, so seltsam gedreht, daß die französische Regierung ein junggeschaffenes Königreich Belgien als ihre Schöpfung, ja fast als ihre Landschaft, und den König Leopold, sonst Prinzen von Koburg, als ihren Schützling ansieht. (Arndt 1834: 28–29)

Die Erfahrung der Französischen Revolution und der darauf folgenden Napoleonischen Herrschaft hatte traumatisch gewirkt und ein deutsches Nationalbewusstsein erweckt. Und in der Nachfolge Fichtes betrachtete Arndt sowieso die Sprache als das entscheidende Kriterium für die Nationenbildung.

Unter dem Einfluss der romantischen Vorstellung der Revolution als Ausdruck der ‚Seele‘ eines Volkes hatte sogar Heinrich Heine in einem wenig bekannten Text der französischen Julirevolution, die nach ihm diesem Ideal wohl entsprach, die ‚belgische Rebellion‘ entgegengesetzt. Der in diesem Fall ungenügend informierte Heine hatte ebenso die belgische Revolution von 1830 als versteckte Manipulation von konservativen französischsprachigen Kräften gedeutet und den ‚unionistischen‘ Charakter der belgischen Ereignisse, nämlich den historisch belegten Zusammenschluss der belgischen laizistischen Liberalen und Katholiken gegen die Politik Wilhelms von Oranje, der in Deutschland als aufgeklärten Herrscher galt, unterschätzt (Pauls 1987: 785–811).



Das Gefühl einer allzu wirkungsreichen Anwesenheit Frankreichs im Leben des belgischen Staates wurde dadurch verstärkt, dass aus innenpolitischen Gründen die französische und die flämisch-niederländische Sprache und Kultur tatsächlich ungleich behandelt wurden. Als einzige Bildungssprache galt lange Zeit lediglich Französisch, so dass auf allen Ebenen der Gesellschaft einflussreiche Positionen dem frankophonen Adel und Bürgertum vorbehalten blieben. „Auf flämischer Seite fühlte man sich also politisch, kulturell und gesellschaftlich diskriminiert“ (Koll 2007: 12). Schon bald nach der Revolution machten die Intellektuellen der Flämischen Bewegung auf diese grundsätzliche Ungerechtigkeit aufmerksam und erreichten allmählich, bis zum Ersten Weltkrieg aber unvollständig, einen besseren Status für das Niederländische im Gerichts- und Unterrichtswesen, in der Verwaltung usw.

Solche Ansprüche trafen besonders bei deutschen Philologen einen sensiblen Nerv, so dass Jacob Grimm und vor allem Hoffmann von Fallersleben, der Verfasser von *Horae Belgicae*, Reisen nach Belgien unternahmen, um die flämische Bewegung zu unterstützen. Zwischen deutschen und flämischen Philologen kam es zu interessanten Wechselbeziehungen. Die Flamen ließen sich eindeutig vom deutschen Vorbild inspirieren und arbeiteten der deutschen Methode entsprechend: Sie sammelten flämische Volkslieder, gaben mittelniederländische Werke heraus, untersuchten die flämische Literaturgeschichte, analysierten die flämische Sprache und ihre Vorgeschichte (De Smedt 2011: 71–91). Aber auch die Deutschen haben sich laut verherrlichenden romantischen Vorstellungen für den ‚reinen‘, ‚ursprünglichen‘ Charakter der niederländischen Sprache und Poesie stark interessiert und waren ebenso dazu bereit, von den flämischen Kollegen zu lernen.

Unverkennbar ist, dass politische Motive in diesem Vermittlungsprozess eine Rolle gespielt haben. Im Grunde genommen wurde ‚dem kleinen (flämischen) germanischen Bruder‘ die Schirmherrschaft der größeren Kulturnation angeboten, um ihn gegen die französischen Einflüsse zu ‚schützen‘ bzw. um diese im belgischen Grenzgebiet einzudämmern. Während seiner Belgien-Reise von 1837 bedauerte Hoffmann von Fallersleben offen die allgegenwärtige ‚Französisierung‘, beklagte dann in der Einleitung zum sechsten Teil der *Horae Belgicae*, „dass dieses Land aus dem grossen deutschen Volksstamme losgerissen wird und sich selbst losreisst“ (zitiert nach De Smedt 2011: 90–91). Hiermit verknüpfte sich aber eine authentische Sympathie für die kulturpolitische Anerkennung und die Autonomiebestrebungen der Flämischen Bewegung.

Wie aus dem Reisebericht von Luise von Ploennies hervorgeht, führte gelegentlich das Bewusstsein eines kulturpolitischen Sendungsauftrags in Flandern zu Missverständnissen. Damit der „französische Geist“ von einer sich konstituierenden flämischen Bühne verschwindet, sollte sich für Ploennies das flämische Theater an Deutschland orientieren:

Warum sorgt man nicht vor allen Dingen dafür, daß von der flämischen Bühne der französische Geist verschwinde? Warum wenden sich die Dichter, wenn sie sich nicht selbst zum dramatischen Schaffen berufen fühlen, nicht nach Deutschland, und versetzen die besseren Erzeugnisse der deutsch-dramatischen Muse auf den verwandten nachbarlichen Boden? (Ploennies 1845: 76–77)

Prägender als das Gefühl einer ‚Stammverwandtschaft‘ mit dem deutschen ‚Sprachbruder‘ erwiesen sich dagegen innerhalb der flämischen Bewegung das Bedürfnis der eigenen Emanzipation und die Zielsetzung der Verwirklichung einer eigenen Identität und Berufung in Belgien und in Europa als höchste Prioritäten.

3. *Das Trauma des Ausbruches des Ersten Weltkriegs ist in seiner Schwere erst dann zu ermessen, wenn man bedenkt, dass die bilateralen Kulturbeziehungen 1914 ihren Höhepunkt erreicht hatten. Niemand hatte dieses abrupte und unerwartete Ende eines fruchtbaren Austauschs erwünscht, der im Nachhinein nie mehr die gleiche Intensität wieder gefunden hat.*

Ausgerechnet das literarische Leben belegt ausführlich, dass die deutsch-belgischen Beziehungen nach der Jahrhundertwende in einer intensiven Vernetzung gegipfelt hatten. Auch die belgische Literatur wurde im deutschsprachigen Raum mit Begeisterung rezipiert, wie sich anhand der wichtigen Autoren des belgischen Symbolismus dokumentieren lässt.

Alle Werke von Maurice Maeterlinck wurden systematisch in den Übersetzungen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski bei dem Verleger Eugen Diederichs veröffentlicht und von Erfolg gekrönt. Der Theoretiker der Wiener Moderne Hermann Bahr hatte in seinem programmatischen Aufsatz *Die Überwindung des Naturalismus* die Auffassung vertreten, dass Maeterlinck die sachliche, analytische „Neutralität“ des Naturalismus durch die „innere Menschlichkeit“ und die „Mystik der Nerven“ ersetzt und hiermit eine entscheidende Evolution der Ästhetik der Jahrhundertwende vollzogen habe (Bahr 1891: 189–198, vgl. auch Strohmann 2006). Maeterlincks neoromantische Weltanschauung und Poetik (eine auf dem Prinzip eines *tragique quotidien* bestehende Ästhetik des Schweigens wie auch seine Sprachskepsis, die Autoren wie Hugo von Hofmannsthal inspirierte) hatte als Auslöser für ästhetische Innovationen fungiert, so dass Robert Musil bekanntlich ein Zitat aus Maeterlincks Essaysammlung *Le Trésor des Humbles/Der Schatz der Armen* als Epigraph seines ersten Romans *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) auswählte.

Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht

mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tagelicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.

Seinerseits hatte Maeterlinck seine Begeisterung für die deutsche Kultur zum Ausdruck gebracht, indem er 1895 ausgewählte Fragmente und Texte von Novalis übersetzt bzw. den deutschen Romantiker in einem Transfer- und Aneignungsprozess dem Zeitgeist angepasst hatte (Maeterlinck 1992). Maeterlinck machte Novalis zum Vorbild der Literatur des Symbolismus, beeinflusste später die surrealistische Generation und schrieb hiermit ein bedeutendes Kapitel der französischen Rezeption der deutschen Romantik.

Auch Maeterlincks Kollege, der damals sehr gepriesene Dichter Émile Verhaeren kam in Deutschland und Österreich zu großem Ansehen. Zu den ersten bedeutenden Übersetzern, die sich an ausgewählten Stücken seines Werks geübt hatten, zählten u. a. Stefan George, Richard Dehmel, Wilhelm Hausenstein, Franz Hessel und Johannes Schlaf. Sein wichtigster Vermittler im deutschsprachigen Raum wurde dann Stefan Zweig, der mit außergewöhnlichem Engagement für die Verbreitung von Verhaerens Dichtung und Theaterstücken sorgte bzw. sie organisierte (Van de Kerckhove 1996: 34–69). Zweig baute ein Netz von Verhaeren-Experten auf und gewann hierfür die Zusammenarbeit vom Verleger des Insel-Verlags Anton Kippenberg.

Am Vorabend des Ersten Weltkriegs wirkte Verhaeren als Vorläufer der jüngeren Generation in Deutschland. Insbesondere der aufsteigende expressionistische Dichter Paul Zech lobte das Pathos seiner Gedichtbücher *Les Villes Tentaculaires* oder *Les Campagnes hallucinées*, die die Umbrüche der industriellen Gesellschaft visionär skizzierten.

Verhaeren schaut die Dinge nicht mehr zentral, sondern er rückt allen Geschehnissen und Schöpfungen unerbittlich zu Leibe. Er ist nicht mehr der ästhetische Maler von ehemals, der die Welt von einer erhöhten Warte aus betrachtet, sondern er taucht tief in den bewegten Wellenschlag des modernen Lebens. Er läßt sich mit fortreißen und erlebt alle Katastrophen von Anbeginn bis zur Eruption. Wahrhaft groß erscheint ihm der Hexensabbat der industriellen Revolte und Explosionen (Zech 1910: 249).

Wie im Falle der Rezeption Maeterlincks durch die Wiener Moderne verkörpert wieder das literarische Belgien eine neue Ästhetik sowie eine Weltanschauung, die für deutschsprachige Autoren wegweisend wirkt. Auch die eigene Praxis wird hiermit legitimiert, wie aus der Übersetzung/Nachdichtung von Verhaerens Gedichtband *Les Blés Mouvants/Die wogende Saat* (1912), die Zech im ersten Halbjahr 1914 fertig schrieb, hervorgeht. Über gezielte Motivänderungen in der Übersetzung wird die eher klassizistische Tonalität von Verhaerens Dichtung mit Zechs expressionistischen Klängen verbunden.

So im Gedicht *Der Gesang des Wassers*, in dem das Bad einer schönen Gänsemagd im Bach beobachtet wird. Die ‚schöne‘ Magd ist in der deutschen Übersetzung zum ‚wilden‘ Mädchen geworden und ihre Bewegungen werden pathetisch übertrieben; allein im deutschen Text, nicht im Original ‚reckt‘ sie ihre Arme inbrünstig in die Weite:

Das wilde Mädchen mit dem roten Haar  
ist auf den Kieseln flink und zeigt im Schreiten  
Verhaltenes aufgegänzt und klar.  
Reckt ihre Arme blühend in die Weiten  
und bückt sich, wo der Duft der Minze schwebt  
und die Libelle funkelnd über Wasserrosen bebt.  
Und wenn die Schöne dann an Steinen rückt,  
ist durch die reißenden Wasserschnellen  
die Flucht der furchtsamen Forellen  
wie ein gewalt'ger Blitz gezückt. (Verhaeren 1917: 21)

Zechs Nachdichtung sollte im Frühsommer 1914 beim Insel-Verlag erscheinen, aber der Kriegsausbruch bedeutete das plötzliche Ende aller laufenden Projekte der deutsch-belgischen Freundschaften und intellektuellen Partnerschaften.

Von diesen Verflechtungen zeugt schließlich noch die Anwesenheit des expressionistischen Schriftstellers Carl Sternheim und seiner Ehefrau Thea in Belgien, die sich 1913 im Haus *Clairecolline* in La Hulpe (in der Umgebung von Brüssel) niedergelassen hatten. Über alle Grenzen hinaus hatte man sich in *Clairecolline* – der Name war eine freie französische Übersetzung von *Jasnaja Poljana*, dem Hause Tolstois in der Ukraine und musste dessen internationalistischen Geist verkörpern – getroffen. Ein deutscher und ein belgischer Bekanntenkreis wurden gesammelt. Der schon erwähnte Dichter und Brüsseler Professor Ernst Stadler war ebenso Gast wie Verhaeren, der symbolistische Maler William Degouve de Nuncques oder der Direktor des *Théâtre de la Monnaie*, der Wagnerianer Maurice Kufferath (Roland 1999: 32–47).

Von der bald ausbrechenden Kriegsstimmung war ganz und gar nichts zu spüren, dann wirkte aber der Bruch mit Verhaeren besonders akut. Der kosmopolitische Dichter wurde zum offenen deutschfeindlichen Propagandisten. Nachdem er am Tag vor dem deutschen Einmarsch in Belgien eine letzte Bitte der Sternheims erfüllte – *Clairecolline* wurde durch seine Vermittlung unter den Schutz des einflussreichen Industriellen Ernest Solvay gestellt –, begab er sich auf Wunsch des belgischen Königs Albert I. nach England, wo er die Eroberung von Belgien in Vorträgen verurteilte und brutale anti-deutsche Gedichte verfasste (Roland 1999: 37–39). Vom Zeitpunkt der deutschen Invasion Belgiens bis zu seinem tödlichen Unfall Ende

November 1916 lehnte er dezidiert jeden Kontakt mit seinen deutschsprachigen Freunden und Bekannten ab. Von deutscher Seite wurden Verhaeren und Maeterlinck, der sich unter der Aufsicht der belgischen Regierung ähnlichen Propagandatätigkeiten zuwendete, als Verleumder betrachtet.

Dies war das schlagartige Ende einer Epoche und man kann sich die immense Traurigkeit der Sternheims vorstellen, die ebenso die Nachricht vom Tod des Dichtersoldaten Ernst Stadler Ende Oktober 1914 an der flämischen Front als besonders schmerzhaft und sinnlos empfinden mussten.

*4. Die deutsche Flamenpolitik im Ersten Weltkrieg hat trotz ihres Scheiterns eine kulturpolitische Annäherung gefördert, die sich langfristig auf die Evolution Belgiens zu einem Föderalstaat ausgewirkt hat. Über den Kontext des Kriegs hinaus hat mit ihr die Autonomie der flämischen Kultur an Anerkennung gewonnen.*

Der deutsche Überfall in Belgien, insbesondere die Schreckensmaßnahmen vor dem Hintergrund der sog. Franktireur-Kontroverse (Horne/Kramer 2004) hinterließen noch jahrzehntelang Spuren im öffentlichen Bewusstsein: „Bürger wurden gleich nach dem Einmarsch ohne jeden Gerichtsprozess in deutsche Internierungslager deportiert oder standrechtlich erschossen“ (Koll 2007: 17). Ein Ereignis wie der Brand der Bibliothek der Universität Löwen und die Zerstörung der Stadt in der Nacht zum 26. August 1914 wurden weltweit zum Symbol des ‚barbarischen Deutschland‘ (Schivelbusch 1993).

Und doch muss man feststellen, dass die Kulturvermittlung in der Kriegszeit nicht eingestellt wurde. Sie wurde sogar zum Bestandteil der deutschen ‚Flamenpolitik‘, deren Absicht ab Januar 1915 darin bestand, die Autonomiebestrebungen der Flamen systematisch zu unterstützen. Mit der Gründung einer niederländischsprachigen Universität in Gent im Oktober 1916, dann mit der politischen Reorganisierung Belgiens, die im März 1917 in der Teilung in eine Verwaltung für Flandern und eine Verwaltung für Wallonien kulminierte, proklamierten die Deutschen eine Schutzmachtfunktion gegenüber den Flamen (Dolderer 1989: 36).

In diesem Zusammenhang entwickelte 1916–1918 der schon erwähnte Anton Kippenberg für seinen Insel-Verlag das gründliche Programm einer ‚flämischen Serie‘. In deutscher Übersetzung wurde ein Querschnitt über die flämische Literaturgeschichte, von Vertretern der mittelalterlichen Mystik wie Jan van Ruysbroeck bis zu Autoren der Gegenwart wie Stijn Streuvels oder Felix Timmermans, geliefert (Roland 1999: 111–149). Obwohl der ab August 1915 als Leiter einer Kriegszeitung nach Belgien versetzte Kippenberg jede politische Instrumentalisierung seiner Verlegerarbeit dementierte, verriet schon sein Brief vom 31. Mai 1915 an den Direktor der Essener Krupp-Werke Eberhard von Bodenhausen eine politische Intention:

Mögen wir nun Belgien ‚behalten‘, ‚protegiere‘ oder was es sei: nöthig ist unbedingt, dass wir dorthin – wie übrigens nach anderen Ländern – ganz anders wie bisher und zwar sobald als möglich geistige Beziehungen spinnen und ihnen, vor allem durch den Buchhandel, der in dieser Beziehung viel politischer werden muss, eine reale Grundlage geben. So schwebt mir ein deutsch-belgischer (oder deutsch-flämischer??) Verlag vor, politisch-künstlerisch-literarisch gerichtet, mit einer Art Insel-Bücherei [...] Was wissen die so nahe verwandten Flamen von uns, was wir von ihnen? ... (zitiert nach Roland 1999: 116)

Zweifellos förderte Bodenhausen, der im Februar 1915 eine Woche nach Belgien gereist war und sich mit deutschen Offizieren der Politischen Abteilung über die Zukunft des Landes unterhalten hatte (Roland 1999: 115), im Nachhinein politische Verbindungen. Am Endergebnis der „flämischen Reihe“ arbeiteten Kippenberg und seine Mitarbeiter mit Eklektizismus und Begeisterung. Die besten Autoren der flämischen Literatur in flämischer Sprache wurden zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt. Aber sogar Belgier/Flamen, die aus soziologischen Gründen französisch sprachen und schrieben, wie Charles De Coster oder Georges Eekhoud, gehörten zum Insel-Programm. Hiermit zeigte Kippenberg doch auch seine Unabhängigkeit ebenso wie mit der Tatsache, dass er letztendlich die 1914 eingestellte Verhaeren-Nachdichtung von Paul Zech 1917 als selbstständige Publikation (also nicht im offiziellen Rahmen der ‚flämischen Reihe‘) veröffentlichte.

Auch der als kriegsuntauglich erklärte Carl Sternheim, der ab 1916 die deutschen Freunde und Schriftstellerkollegen, die im besetzten Belgien tätig waren – dazu gehörten unter anderem Gottfried Benn, Carl Einstein, Wilhelm Hausenstein – nach *Clairecolline* wieder einlud, unterstützte literarische Projekte, die vor dem Hintergrund der deutschen Kulturpolitik in der Kriegszeit verwirklicht wurden. So förderte er die Gründung der Zeitschrift des belgischen Dadaisten Clément Pansaers *Résurrection*, die als erstes Publikationsorgan überhaupt deutschsprachige Autoren des Expressionismus in französischer Übersetzung veröffentlichte. Sehr lange hat man nicht gewusst, dass die sechs deutlich pazifistisch gefärbten, 1917–1918 erschienenen Hefte von *Résurrection* von der deutschen Zivilverwaltung in Belgien finanziert worden sind (Roland 1999: 163–164). Der Grund dafür war, dass Pansaers jede Nummer dieses im Ansatz literarischen Projekts mit einem *Bulletin politique*, in dem er für das Ende des belgischen Staates (und also für die von den Deutschen verwirklichten Verwaltungstrennung von Flandern und Wallonien) vehement plädierte, eröffnete.

Im Nachhinein lässt sich klar feststellen, dass die deutsch-belgische Kulturvermittlung in der Kriegszeit in versteckter Weise den Zielen der Flamenpolitik der deutschen Besatzungsmacht angepasst wurde. Besonders einfühlbar war einerseits, dass die deutsche Propaganda den individuellen Initiatoren dieser Kulturpolitik eine große Unabhängigkeit zuließ, anderer-

seits, dass dieser Zugriff in die Zustände der belgischen Innenpolitik mit der Frage einer sozialen und kulturellen Gerechtigkeit gegenüber den Flamen gekoppelt war.

Über die unmittelbaren Verhältnisse des Kriegs hinaus kann man behaupten, dass die Flamenpolitik mit solcher Herangehensweise einen indirekten Einfluss über den späteren Kurs der belgischen politischen Geschichte, der sich unter anderem durch einen wachsenden Zusammenhang und eine immer größere Anerkennung der flämischen Angelegenheit charakterisierte, ausgeübt hat.

Etwas prophetisch lassen sich in dieser Hinsicht die Betrachtungen des Schriftstellers und Mitarbeiters der ‚flämischen Reihe‘ Friedrich Markus Huebner in seinem Brief an Anton und Katharina Kippenberg vom 29. Oktober 1918 verstehen. Sehr geschickt, so Huebner, sei die im Laufe des Kriegs eingetretene Wendung der Flamenpolitik gewesen, als diese „sich damit begnügte, die Flamen innerhalb des belgischen Gesamtstaates möglichst selbständig zu machen, um auf diese Weise den in Belgien so stark gewordenen französischen Einfluss zurückzudämmen und Belgien selbst nötigenfalls rassen- und staatspolitisch zu teilen [...]“. Hiermit hätte die (von den Flamen tatsächlich im Kriege weitgehend unerwünschte) deutsche Unterstützung trotzdem dazu geführt, dass die flämische Frage eine breitere Basis der flämischen Bevölkerung ergriffen hätte. Huebners Schlussfolgerung lautet dementsprechend: „Es wird der belgischen Regierung nie wieder möglich sein, gegen die Flamen jene Unterdrückungspolitik von vor dem Kriege zu führen. Die Regierung bangt vor den Flamen“ (zitiert nach Roland 1999: 138). Sicher muss diese Wunschvorstellung eines Vertreters der Kulturpropaganda kurz vor dem Kriegsende relativiert werden. Dass es aber mit der besagten „Unterdrückungspolitik“ vorbei sei, wurde freilich schrittweise politische Wirklichkeit.

5. *Die 1914 angetretene ‚Mobilisierung der Geister‘ prägte weiterhin die belgische Zivilgesellschaft der Zwischenkriegszeit. Trotzdem kamen allmählich gegensätzliche Manifestationen der Deutschfreundlichkeit wieder zum Ausdruck: die Förderung der unter anderem von der Exilliteratur vertretenen ‚Dichter und Denker‘-Kultur, aber auch bei Gelegenheit eine Hinwendung zum neuen ‚gemeinschaftlichen‘ Modell des Nationalsozialismus.*

Von der Erschütterung des Ersten Weltkriegs hat sich die gesamte belgische Zivilgesellschaft, wie oben erklärt, nie ganz erholt. Maßgebend wurden in der Zwischenkriegszeit Gefühle des Zorns und des Ressentiments, die man auch gegen sich selbst richtete. So Joseph Cuvelier, der Mitverfasser einer Publikation über *La Belgique et la guerre*, der 1921 den belgischen Wissen-

schaftlern der Vorkriegszeit vorwarf, das Modell der deutschen Bildung so sehr bewundert und dabei die Gefahr des deutschen Imperialismus unterschätzt zu haben:

À ceux qui leur montraient les dangers que nous faisions courir le militarisme et l'impérialisme allemands, nos savants répondaient que les plus grands hommes de l'Allemagne avaient été des prédicateurs d'humanité, de fraternité universelle, épris d'un idéal de civilisation et de culture intellectuelle se développant sans trêve au milieu d'une paix définitive.

Der deutschfreundlichen Intelligenz könne man aber nachträglich wenige Vorwürfe machen, fügte Cuveliers hinzu, indem er gestand, dass auch er an dieser kollektiven Begeisterung Anteil genommen bzw. an dieser ‚Krankheit‘ gelitten hatte:

Car nous aimions l'Allemagne, comme tant d'autres, et nous espérons que cet aveu nous vaudra l'indulgence de nos lecteurs qui furent atteints de la même maladie (zitiert nach Roland/Beyen/Draye 2011: IV).

In der schwierigen Phase des langsamen Wiederaufbaus eines Dialogs nach der Tragödie des Ersten Weltkriegs muss man die Bedeutung ausgewählter Kulturvermittler, die von einem Ideal der politischen Konfliktlösung bewegt waren, hervorheben. In diesen schwierigen Zeiten haben auch in der deutsch-belgischen Konstellation manche Persönlichkeiten Fundamente für den Wiederaufbau von geistigen Beziehungen sowie für eine spätere, tiefer greifende Versöhnung gelegt.

Ein interessantes Gebiet, in dem in diesem Sinne in den 1920er und 1930er Jahren gehandelt wurde, war das der Kunstvermittlung bzw. des Kunsthandels. Europaoffene intellektuelle Vermittler wie die in Brüssel tätigen André De Ridder und Paul-Gustave Van Hecke setzten sich in den von ihnen geleiteten Kunstgalerien und den von ihnen herausgegebenen Zeitschriften unermüdlich für die deutsche Kunst der Avantgarde ein. Im Rahmen der neueren internationalen Ausstellungen bemühten sie sich, dem belgischen Publikum das wahre Gesicht der deutschen internationalistischen Kunst von Max Ernst, Heinrich Campendonk oder Paul Klee zu zeigen. Sie fanden mit dem deutschen Kunsthändler Alfred Flechthelm, der seit langem mit der Pariser Szene gut vertraut und im Ersten Weltkrieg Mitglied der deutschen Zivilverwaltung in Brüssel gewesen war, einen geeigneten Partner, der auch für Wechselseitigkeit sorgte, nämlich für die Verbreitung von belgischen Künstlern in deutschen Museen und Galerien (Devillez 2011: 441–444).

Solche transnationalen Netzwerke haben sich in diesen Krisenjahren weiter konstituiert, im tiefen Bewusstsein, dass das Mitleid mit allen Opfern



der Nationalismen und der Ideologien das Gebot der Stunde war. Die von der Bewegung eines *théâtre prolétarien* verwirklichte Aufführung des Stücks *Hinkemann* des expressionistischen Schriftstellers Ernst Toller im Dezember 1927 in Brüssel signalisierte in dieser Hinsicht eine Wende. Über Hinkemann, den verstümmelten deutschen Kriegsheimkehrer, berichtete der Autor des bekanntesten belgischen Kriegsromans *La Boue des Flandres* Max Deauville und machte dabei deutlich, „que la souffrance humaine est au dessus de tous les enthousiasmes, de toutes les Brabançonnes, des Wacht am Rhein, des défilés en armes, des révolutions sociales, des théories marxistes et de la puissance des soviets“ (Deauville 1928: 9).

Die Rezeption von *Hinkemann* durch die jüngere aktivistische Generation in Belgien ist in mehreren Hinsichten aufschlussreich. Sie markiert die Aufnahme der jüngsten Theaterkunst in Deutschland, die einerseits durch das Kriegs- und Nachkriegstrauma zutiefst geprägt wurde, andererseits das Theater in den Dienst des politischen Engagements stellte.

Spuren der Solidaritätserklärung mit deutschen Exilanten, die nach Hitlers Machtübernahme in Belgien Zuflucht gefunden hatten, wurden nach 1933 von bestimmten Netzen organisiert, die ‚das andere Deutschland‘ als die Verkörperung der Tradition der ‚Dichter und Denker‘ ansehen wollten. So hielt im Januar-Februar 1936 der pazifistische Schriftsteller Ernst Friedrich, der Autor von *Krieg dem Kriege*, dichterische Vorträge im Brüsseler *Palais des Beaux-Arts*, für die in der Zeitschrift *Le Rouge et le Noir* geworben wurde. Zu diesem Anlass erinnerte die Redaktion der Zeitschrift daran, dass Friedrich in Berlin ein Anti-Kriegsmuseum gegründet hatte, dass er dem Konzentrationslager in Deutschland entgangen war und im belgischen Exil in materieller Not lebte. Friedrich las unter anderem Szenen aus Ernst Tollers *Hinkemann*. Das *Palais des Beaux-Arts* wurde weiter zum Foyer des humanistisch-engagierten Deutschlands. 1932 war dort die Verfilmung von Brechts *Dreigroschen Oper* von G. W. Pabst wochenlang gelaufen. 1935 trat schließlich Erika Manns berühmte Cabaretttruppe *Die Pfeffermühle* als Gast auf (Roland 2009: 80–83).

Die Unterstützung der Emigranten stellte aber nicht die überwiegende Stimme der öffentlichen Meinung dar, in der sich viele gegensätzliche Positionen über das umstrittene nationalsozialistische Regime vernehmen ließen. Innerhalb der sozial-christdemokratischen Zeitschrift *La Cité Chrétienne* herrschte diesbezüglich Zwiespalt. Eindeutig nahmen einige Redakteure für das neue Regime Stellung, während andere es ebenso deutlich verwarfen. In diesen Diskussionen wurde das fesselnde Modell einer neuen ‚Volksgemeinschaft‘, die Hitler aufgebaut hatte, immer wieder thematisiert (Sauvage 1987: 166–175 und 198–200). Die Redaktion der *Cité chrétienne* organisierte auch Ende 1935 für den Freundeskreis der Zeitschrift eine Studienreise, um einen friedlichen Dialog zwischen der belgischen und der deutschen Jugend

zu initiieren. Dies mag ohne politische Vorurteile geschehen sein, wurde aber von der *légation d'Allemagne* in Brüssel unterstützt, was das Eingreifen der deutschen Propagandadienste in das Unternehmen deutlich machte. Solche Begegnungen entwickelten sich in den nächsten Jahren regelmäßig weiter.

Im Bericht über die „Kontakte mit der deutschen Jugend“, den der spätere Schriftsteller Henry Bauchau und Luc Van Dieren am 20. Februar 1938 veröffentlichten, plädierten die beiden Belgier „im Interesse des Friedens“ etwas naiv für eine Annäherung der Jugendbewegungen im nationalsozialistischen Deutschland und in Belgien. Wie im 19. Jahrhundert und vor dem Ersten Weltkrieg sollte Belgien vermittels seiner Mittlerfunktion zwischen *latinité* und *Germanie* für das europäische Gleichgewicht der Kräfte bürgen:

Il est souhaitable que notre jeunesse prenne conscience du rôle qu'elle peut jouer tant au point de vue culturel, qu'au point de vue des relations internationales comme intermédiaire entre la latinité et la Germanie et comme représentant de l'esprit européen (Bauchau/Van Dieren 1938: 234).

Vergleichbare Zeugnisse, die oft in der Form von Reiseberichten ihren Ausdruck fanden, belegen, wie eine gewisse Anziehungskraft mancher Aspekte des nationalsozialistischen Regimes dazu geführt hat, dass man seine Gefahren in den Nachbarländern deutlich unterschätzt hat.

6. *Das Feld einer deutschsprachigen Literatur und Publizistik in Belgien, das als Ergebnis eines historischen Zufalls nach 1918 entstanden ist, hat zur Umkehrung einer für viele Familien qualvollen Situation beigetragen und den Weg der vollen kulturellen und politischen Integration der heutigen Deutschsprachigen Gemeinschaft vorbereitet.*

Ein letzter Aspekt der deutsch-belgischen Beziehungen hat sich im Grunde genommen unabhängig von den anderen Identitätsbildungsprozessen im Lande entwickelt. Er bezieht sich auf die Anwesenheit einer deutschsprachigen Minderheit im östlichen Grenzgebiet des belgischen Territoriums. Diese war seit Jahrhunderten ein Faktum, wurde aber 1839 mit der Festlegung der Grenzen des Königreichs und der Gründung des unabhängigen Staates des Großherzogtums Luxemburg stark reduziert.

1919 geschah aber eine bemerkenswerte Modifizierung der belgischen Grenze. Im Rahmen des Versailler Vertrags wurden die sogenannten ‚Ostkantone‘ mit den Hauptgemeinden Eupen, Malmédy und Sankt Vith der preußischen Rheinprovinz, zu der sie noch im Ersten Weltkrieg gehört hatten, entnommen und dem belgischen Staat angegliedert. Die spätere ‚Erfolgsgeschichte‘ der Konstituierung eines Rats der deutschen Kulturgemeinschaft 1973, dann der Gründung einer Deutschsprachigen Gemeinschaft als

eigener politischer Entität im neuen belgischen Föderalstaat 1980 folgte den äußerst sensiblen und bewegten Jahrzehnten der Zwischen- und Nachkriegszeit. Die deutschsprachige Bevölkerung wurde in der Tat durch die anfänglich quasi auferlegte belgische Identität, weitere Nationalitätenwechsel und hiermit entstehende politische Unruhen und Loyalitätskonflikte auseinander gerissen (vgl. Lejeune/Fickers/Cremer 2001).

Die neueste Forschung über die Kulturgeschichte des ostbelgischen Gebiets in den 1920er und 1930er Jahren belegt, dass die Literatur den Weg zur politischen Integration in dieser Zeit des Misstrauens gegenüber dem neuen belgischen Staat bereitete. Insbesondere tritt hier der Fall des vergessenen Eupener Schriftstellers Peter Schmitz in den Vordergrund. Den Ersten Weltkrieg hatte Schmitz in deutscher Uniform mitgemacht und musste sich nun in den im Versailler Vertrag entschiedenen ‚Heimatwechsel‘ einfügen. 1937 erschien im Eupener Paul-Kaiser-Verlag sein pazifistisch gesinnter Kriegsroman *Golgotha*, der zuerst in Feuilletonform in der ‚neubelgischen‘ Monatszeitung *L'Invalide* veröffentlicht worden war. Nach dem Vorbild von Erich Maria Remarques *Im Westen Nichts Neues* werden hier autobiographisch die persönlichen traumatischen Erlebnisse eines Soldaten sowie die Kameradschaft an der Front und die Leiden der Zivilbevölkerung dargestellt. Deutlicher als bei Remarque dennoch „werden die Ursachen des Völkermordens angeprangert, der Krieg deutlich in Frage gestellt und die oberen Militärkassen gebrandmarkt. Mit ihrer innigen Hoffnung auf Frieden warnen die Protagonisten letztendlich vor einem zweiten Weltkrieg“ (Beck 2013: 317).

Vermutlich ist es so, dass Schmitz' besondere Position aus einem deutsch-französischen Grenzgebiet, dessen Nationalitätenwechsel arbiträr gelaufen war, aufklärerisch wirkte. Sie sensibilisierte ihn für die Produktion von negativen Fremdbildern seit der frühen Erziehung als Verinnerlichungsprozess der Nationalismen und demzufolge als Ursache des Kriegs (Beck 2013: 360–378). Seine sachliche Analyse solcher Mechanismen führte ihn zu einem radikalen Engagement gegen den Nationalsozialismus, das sich vor dem Hintergrund eines ‚neubelgischen‘ Patriotismus gestaltete. So weit ging dieses Engagement, dass Schmitz sich ab dem Anfang der 1930er Jahre an den alliierten (belgischen, französischen und britischen) Geheimdiensten gegen das ‚Dritte Reich‘ beteiligte und zu einer Schlüsselfigur des *Bureau of Exchange* im deutsch-belgischen Grenzgebiet wurde (Beck: 392–415).

Innerhalb der ideologisch gespaltenen Presselandschaft der Ostkantone entschied sich Peter Schmitz als Redakteur für die pro-belgische, antinationalsozialistische Tageszeitung *Grenz-Echo*. Hiermit entstand ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis mit dem jungen emigrierten deutschen Journalisten Kurt Grünebaum, der ab Ende 1933 in dieser Zeitung anonym am Samstag eine außenpolitische Rundschau veröffentlichte und einen Blick in die belgische Inlandspresse besorgte (Warny 2011: 41–42). Durch die

Vermittlung des Chefredakteurs des *Grenz-Echo* Henri Michel trat Grünebaum in Verbindung mit anderen, französischsprachigen Presseorganen wie etwa der sozialistischen Tageszeitung *Le Peuple*. Nach 1945 nahmen Grünebaum und seine Ehefrau Alice Freudenberger nicht den Weg nach Deutschland zurück, sondern sie ließen sich bis zu ihrem Tode in Brüssel nieder und agierten unermüdlich als Kulturvermittler zwischen Deutschland, Belgien und der deutschsprachigen Gemeinschaft.

Die Lebensläufe von Schmitz und Grünebaum zeigen also, wie die Entwicklung eines literarischen und intellektuellen Lebens in Ostbelgien gerade in schwierigen Zeiten eine entscheidende Rolle in der späteren vorbildlichen politischen und institutionellen Integration der Deutschsprachigen Gemeinschaft gespielt haben.

### *Schlussbemerkung*

Das ostbelgische Beispiel belegt exemplarisch, wie eine auf den ersten Blick verhüllte, aber immerhin reale gemeinsame Erinnerungsgemeinschaft sich auf Dauer als Grundlage der deutsch-belgischen Partnerschaft bewährt hat. Dazu hat die hier kurz skizzierte Geschichte der bilateralen Wissens- und Kulturtransfers einen wesentlichen Beitrag geliefert. Interessant ist das dabei entstandene Wechselspiel zwischen differenzierten Identitätsbildungsprozessen insbesondere innerhalb des ‚multikulturellen‘ belgischen Staats. Über den bilateralen Austausch hinaus werden im Dialog mit Deutschland die Besonderheiten der unterschiedlichen Sprachgemeinschaften Belgiens berücksichtigt.

Gegen eine allzu idyllische Vorstellung der Situation spricht aber die Tatsache, dass in beiden Nachbarländern eine Mehrheit sich des positiven Anteils dieser Prozesse an den heutigen friedlichen Beziehungen nicht bewusst ist. Und die Errungenschaften der Gegenwart werden manchmal in Krisensituationen schnell abgebaut und durch die Produktion von negativen Bildern ersetzt, wie der Ausbruch des Ersten Weltkriegs demonstriert hat. Weitere belastende Aspekte der deutsch-belgischen Geschichte, wie etwa das Kapitel der intellektuellen Kollaboration im Zweiten Weltkrieg, wurden andererseits unbefriedigend (vor allem im französischsprachigen Belgien) verarbeitet und bedürfen gründlicher Recherche.

*Bibliographie*

- Arndt (1834): Ernst Moritz Arndt: *Belgien und was daran hängt*. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.
- Bahr (1891): Hermann Bahr: Maurice Maeterlinck. In: Ders.: *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, Leipzig: E. Pierson, S. 189–198.
- Bauchau/Van Dieren (1938): Henry Bauchau, Luc Van Dieren: *Contacts avec la jeunesse allemande*. In: *La Cité chrétienne*, 20. Februar 1938, S. 232–234.
- Beck (2007): Philippe Beck: *Die deutschsprachige Literatur*. In: Johannes Koll (Hg.): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff, S. 203–223.
- Beck (2013): Philippe Beck: *Umstrittenes Grenzland. Selbst- und Fremdbilder bei Josef Ponten und Peter Schmitz, 1918–1940*. Brüssel, Bern [u. a.]: P.I.E. Peter Lang (Comparatism and Society 21).
- Benn (2001): Gottfried Benn: *Vortrag in Knokke*. In: Ders. *Sämtliche Werke VI*. Stuttgarter Ausg. Prosa 4. Hg. v. Gerhard Schuster und Holger Hof. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 72–79; 436–454.
- Brüll (2009): Christoph Brüll: *Die belgisch-deutschen diplomatischen Beziehungen 1949–1991. Vortrag im Rahmen des Studienabends: „Die belgisch-deutschen Beziehungen“ – Eupen, 13.05.2009*: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/25153> (zuletzt eingesehen am 27.11.2013).
- Deauville (1928): Max Deauville: *Les Théâtres à Bruxelles*. In: *La Renaissance d'Occident* 24, Februar 1928, S. 9.
- De Smedt (2011): Marcel De Smedt: *Philologische Kontakte zwischen Deutschland und Flandern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Roland/Beyen/Draye (2011), S. 71–91.
- Devillez (2011): Virginie Devillez: *Paul-Gustave Van Hecke, Max Ernst & Co.: die Wahlverwandtschaften der deutsch-belgischen Avantgarde 1918–1940*. In: Roland/Beyen/Draye (2011), S. 424–445.
- Dhondt (2011): Pieter Dhondt: *„Künstler im Lernen“*. Die Umbildung der belgischen Medizinischen Fakultäten in den 1870er Jahren. In: Roland/Beyen/Draye (2011), 115–136.
- Dolderer (1989): Winfried Dolderer: *Deutscher Imperialismus und belgischer Nationalitätenkonflikt. Die Rezeption der Flamenfrage in der deutschen Öffentlichkeit und deutsch-flämische Kontakte 1890–1920*. Melungen: Verlag Kasseler Forschungen zur Zeitgeschichte.
- Dyserinck (1988): *Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur*. In: Ders., Karl Ulrich Syndram (Hg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, S. 13–37

- Espagne (1999): Michel Espagne. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Espagne (2001): Michel Espagne: „De l'Allemagne“. In: Étienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte I*. München: C. H. Beck, S. 225–241.
- Horne/Kramer (2004): John Horne, Alan Kramer: *Deutsche Kriegsgreuel 1914: Die umstrittene Wahrheit*, Hamburg: Hamburger. [Aus dem Englischen übersetzt: Horne/Kramer (2001): *German atrocities, 1914: a History of Denial*. Yale University Press].
- Klinkenberg (1981): Jean-Marie Klinkenberg: *La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique*. In: *Littérature*, Nr. 44 (*L'institution littéraire II*), Dezember 1981, S. 33–50.
- Koll (2007): Johannes Koll: *Geschichtlicher Überblick*. In: Ders. (Hg.): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff, S. 5–44.
- Leerssen (2007): Joep Leerssen: *Imagology: History and method*. In: Manfred Beller, Ders. (Hg.): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam, New York: Rodopi (*Studia Imagologica* 13), S. 17–32.
- Lejeune/Fickers/Cremer (2001): Carlo Lejeune, Andreas Fickers, Freddy Cremer: *Spuren in die Zukunft: Anmerkungen zu einem bewegten Jahrhundert*. Bülbingen: Lexis.
- Leonardy/Roland (1999): Ernst Leonardy, Hubert Roland (Hg.): *Die deutsch-belgischen Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich/Les relations culturelles et littéraires belgo-allemandes 1890–1940*. Frankfurt/M. [u. a.]: Peter Lang (*Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen* 36).
- Maeterlinck (1992): „Fragments“ précédé de „Les disciples à Saïs“ de Novalis. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck. Préface de Paul Gorceix. Paris: José Corti.
- Nachtergaele (1985): Vic Nachtergaele: *Pour une édition intégrale des 'Lettres à Elisa'*. In: *Bulletin de la Société d'Études des Lettres Françaises de Belgique (SELFB)*, 4. Jg. Nr. 13, April-September 1985, S. 15–23.
- Pauls (1987): Georg Pauls: „Das de Pottersche Viehstück“. Heine, Börne und die belgische Revolution von 1830. In: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 65/3–4, S. 785–811.
- Picard (1897): Edmond Picard: *L'âme belge*. In: *Revue Encyclopédique*, 24. Juli 1897, S. 595–599.
- Ploennies (1845): Luise von Ploennies: *Reise-Erinnerungen aus Belgien*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Roland (1999): Hubert Roland: *Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien 1914–1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900–1920*. Bern [u. a.]: Peter Lang (*Gallo-Germanica* 26).

- Roland (2009): Hubert Roland: German and Austrian exile literature in Belgium 1933–1945. Topography and Perspectives. In: Johannes Evelein (Hg.): *Exiles Traveling. Exploring Displacements, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writing 1933–1945*. Amsterdam, New York: Rodopi (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 68), S. 73–98.
- Roland/Beyen/Draye (2011): Hubert Roland, Marnix Beyen, Greet Draye (Hg.): *Deutschlandbilder in Belgien 1830–1940*. Münster [u. a.]: Waxmann (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 22).
- Sauvage (1987): Pierre Sauvage: *La Cité Chrétienne (1926–1940)*. Une revue autour de Jacques Leclercq. Paris-Gembloux, Bruxelles: Duculot/Académie Royale de Belgique.
- Schneider (1993): Nina Schneider: Ernst Stadler und seine Freundeskreise. Geistiges Europäertum zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Kellner.
- Schivelbusch (1993): Wolfgang Schivelbusch: *Eine Ruine im Krieg der Geister. Die Bibliothek von Löwen August 1914 bis Mai 1940*. (Durchges. Ausg.). Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Strohmann (2006): Dirk Strohmann: *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*. Bern [u. a.]: Peter Lang.
- Van de Kerckhove (1996): Fabrice van de Kerckhove (Hg.): *Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig. Correspondance*. Bruxelles: Labor/Archives et Musée de la Littérature (Archives du Futur).
- Van de Kerckhove (2001): Fabrice van de Kerckhove: Ernst Stadler à Bruxelles. La genèse du poème *Irrenhaus*. In: Roland Baumann, Hubert Roland (Hg.). *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen/Carl Einstein à Bruxelles: Dialogues par-dessus les frontières*. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 261–275.
- Verhaeren (1917): Emile Verhaeren: *Die wogende Saat*. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Insel-Verlag.
- Warland (2011): Geneviève Warland: Rezeption und Wahrnehmung der deutschen Geschichtswissenschaft bei belgischen ‚Epigonen‘: Paul Fredericq, Godefroid Kurth und Henri Pirenne. In: Roland/Beyen/Draye (2011), S. 219–261.
- Warny (2011): Heinz Warny: *kg.Brüssel. Zum Lebenswerk des Journalisten Kurt Grünebaum*. Grenz-Echo, L’Indépendance Belge, Le Peuple, Neue Zürcher Zeitung und Escher Tageblatt. Eupen: Grenz-Echo Verlag.
- Zech (1910): Paul Zech: Emile Verhaeren und das literarische Belgien. In: *Der Panther*, 1912–1913, S. 245–251.

## Siegfried – ein Held der Niederlande? Über deutsch-niederländische Literaturbeziehungen

*Nine Miedema*

Siegfried als ein Held der Niederlande – der Titel mag wie eine Provokation erscheinen. Tatsächlich gibt jedoch das um 1200 verschriftlichte mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* selbst an, Siegfried stamme aus den ‚Niederlanden‘. Bereits bei Siegfrieds erster Einführung, die bekanntlich erst erfolgt, nachdem Kriemhild eingeführt worden ist, heißt es zum Beispiel (*Nibelungenlied*, Strophe 20): *Dô wuochs in Niderlanden eins edelen küneges kint*; vgl. außerdem Strophe 90: *ir einer drunder sprach: / „hie kumt der starke Sîvrit, der helt von Niderlant.“* Die Bezeichnung Siegfrieds als des ‚Helden aus den Niederlanden‘ wird einige Male wiederholt (Strophen 118, 131, 168, 214, 258, 272, 290, 549, 615, 855, 883, 934, 1018), so dass dies geradezu zu Siegfrieds *epitheton ornans* wird. Die Debatte, inwiefern solche wiederholten Formulierungen als Kennzeichen *mündlich* tradierteter Literatur interpretiert werden dürfen, sei hier nicht aufgegriffen; das *Nibelungenlied* neigt insgesamt aber wenig zu solchen feststehenden Redewendungen (vgl. dazu Miedema 2011: 38–44, mit weiterer Literatur), so dass die Häufigkeit des formelähnlichen *helt von Niderlant* umso auffälliger erscheint.

Jedoch sind die *Niderlant* des *Nibelungenliedes* selbstverständlich nicht mit den Niederlanden als der heutigen politischen Einheit gleichzusetzen, die sich erst seit 1648 konstituiert hat; gleichwohl werden die *Niderlant* als das Gebiet, das ungefähr von Arnhem, Nijmegen, Köln und Maastricht eingegrenzt wird, als Kulturraum am Rhein flussabwärts von Köln, bereits im Mittelalter durchaus als eine Einheit wahrgenommen (Oosterman 2007: 5f.).

In der fiktionalen Welt des *Nibelungenliedes* ist Xanten das Zentrum des Reiches *Niderlant*, das Siegfrieds Eltern beherrschen; leicht vorstellbar, dass dieses Reich in der Imagination mittelalterlicher Rezipienten des Textes weit in die heutigen Niederlande hineingereicht hätte. So schiene eine gute Möglichkeit gegeben, das *Nibelungenlied* im Zuge der Nationalisierungstendenzen des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts zum niederländischen Nationalepos hochzustilisieren; dass dies nicht geschah, ist im Folgenden darzustellen, mitsamt einigen Überlegungen, welche Faktoren eine solche Vereinnahmung des Stoffes von niederländischer Seite verhindert haben mögen. Die im Folgenden vorzulegenden ersten Resultate haben sich aus der Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Heinz Eickmans (Universität Duisburg-Essen) ergeben, dem ich für seine vielfachen Anregungen sehr danke (vgl.



die Darstellung des Themas bei Eickmans 2009 und unter <https://www.uni-due.de/geisteswissenschaften/forschung/verbet.php>).

Besprochen werden soll zunächst das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* (1.), wonach speziell das mittelniederländische *Nibelungenlied* in den Blick genommen werden soll (2.). Nach einem Kapitel über die Rezeption des *Nibelungenliedes* im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland und den Niederlanden (3.) ist dann auf die Rezeption des *Nibelungenliedes* in den Niederlanden im 20. und vor allem 21. Jahrhundert einzugehen (4.). Vollständigkeit ist dabei nicht zu erreichen, es sollen aber jeweils wichtige Stationen in der Rezeption des Textes skizziert werden.

### 1. Das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied*

Für die im Folgenden darzustellenden Überlegungen dürfte es hilfreich sein, einige wenige Hinweise zum Inhalt des *Nibelungenliedes* vorwegzuschicken (für eine allgemeine Einführung siehe Miedema 2011). Der erste Teil des Textes (Âventiuren 1–19) beschreibt die Liebe Kriemhilds zu Siegfried und dessen Ermordung, der zweite Teil (Âventiuren 20–39) stellt Kriemhilds Rache dar.

Konstitutiv für den Handlungsverlauf ist, dass Kriemhild von Siegfried umworben wird, und dass Kriemhilds Bruder und Vormund, der burgundische König Gunther, diese Hochzeit nur erlauben will, wenn Siegfried ihm hilft, um die isländische Königin Brünhild zu werben (Strophe 332). Brünhild ist nur bereit, zu heiraten, wenn sie in drei Wettkämpfen besiegt wird; aufgrund von Brünhilds übermenschlichen Kräften haben bereits viele Werbende das Leben verloren (326–328).

Gunthers (für Brünhild überraschender) Sieg über Brünhild beruht auf Betrug: Das erste Mal wird Brünhild bei der Brautwerbung selbst hinters Licht geführt, indem sich Siegfried, um Gunthers Position zu stärken, als Gunthers Vasall ausgibt (386, 420; dies wird als die ‚Standeslüge‘ bezeichnet) und in den Wettkämpfen seine ihn unsichtbar machende und ihm die Kraft von zwölf Männern verleihende ‚Tarnkappe‘ einsetzt (337, 431, 452–455). Nach der erfolgreichen Brautwerbung, der Vermählung der beiden Paare Gunther und Brünhild sowie Siegfried und Kriemhild (604–616) und nach der für Gunther wenig erfreulich verlaufenden ersten Brautnacht (630–642) hilft Siegfried Gunther zum zweiten Mal, indem er (erneut unter der Tarnkappe versteckt, 653) Brünhild in der zweiten Hochzeitsnacht niederringt (663–683). Selbstverständlich ist es lebensnotwendig, dass niemand etwas über diese beiden Formen des Betrugs erfährt; der Kreis der Mitwissenden ist klein, und dennoch wird das Verschwiegenheitsbündnis der Männer gebrochen.

Für das Verständnis des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* ist es außerdem von großer Bedeutung, dass in dieser Fassung des Stoffes nichts erzählt wird über eine eventuelle frühere Bekanntschaft von Siegfried und Brünhild. Obwohl Siegfried Brünhild bzw. ihr Land und dessen Sitten kennt (330, 340, 344) und sie in der Menge des isländischen Gefolges identifiziert (393), und obwohl auch Brünhilds Gefolge Siegfried aufgrund seiner *fama* sofort erkennt (411; vergleichbar erkennt Hagen von Tronje Siegfried, ohne ihm je begegnet zu sein, 86), ist es für das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* entscheidend, dass es keine Liebesbeziehung zwischen Siegfried und Brünhild gibt oder gegeben hat. In ihrer zweiten Hochzeitsnacht verliert Brünhild ihre übermenschliche Kraft, da *Gunther* (und nicht etwa Siegfried) sie entjungfert (681–682). Nach dem Kampf gegen Brünhild in dieser Nacht nimmt Siegfried allerdings einen Ring und einen Gürtel mit, die er später Kriemhild schenkt. Der Erzähler fingiert Hilflosigkeit angesichts der Gründe für diesen Diebstahl (679–680). Im Text wird nicht dargestellt, was Siegfried Kriemhild über die Gegenstände erzählt, als er sie weitergibt; anzunehmen ist, dass dies erst Monate oder sogar Jahre nach der zweiten Hochzeitsnacht geschieht (680, 684).

Bekanntlich geraten Brünhild und Kriemhild einige Jahre später in einen Streit (814–862), der sich nur deswegen ergeben kann, weil beide von unterschiedlichen ‚Wahrheiten‘ ausgehen: Brünhild ist davon überzeugt, dass Siegfried Gunthers Vasall ist und dass Gunther sie zweimal besiegt hat. Kriemhild meint dagegen, dass Siegfried Gunther (mindestens) ebenbürtig ist, ständisch wie auch physisch. Als der Streit der Königinnen eskaliert, behauptet Kriemhild recht unvermittelt, Brünhild sei ihr, Kriemhild, untergeordnet, da Brünhild nicht als Jungfrau in die Ehe gegangen sei (839). Kriemhilds Behauptung, Brünhild sei in der zweiten Brautnacht von Siegfried entjungfert worden (840), ist nicht in Einklang mit der im Text erzählten ‚Wahrheit‘. Das *Nibelungenlied* lässt den Rezipienten in Unklarheit darüber, wie Kriemhild zu dieser Behauptung kommt: Kaum annehmbar, dass Siegfried behauptet hätte, mit Brünhild geschlafen zu haben, obwohl dies nicht stimmt; aber der textinternen Logik zufolge muss er, als der eigentliche Verräter des Verschwiegenheitsbündnisses, seiner Ehefrau irgendetwas über den Ring und den Gürtel erzählt haben. Kriemhild gibt Siegfrieds Bruch des Verschwiegenheitsbündnisses eine neue Dimension, indem sie, die Tatsachen offensichtlich recht frei interpretierend, in der Öffentlichkeit Behauptungen aufstellt, die man heute als ‚Majestätsbeleidigung‘ bezeichnen würde.

Diese beiden unterschiedlichen Sichten auf die ‚Wahrheit‘ führen letztlich zur Katastrophe: Die (verbale) Entehrung der Königin Brünhild durch Kriemhild und die (behauptete) physische Entehrung Brünhilds durch Siegfried fordern Rache oder zumindest Sühne – gewählt wird die Blutrache, die Ermordung Siegfrieds. Hagen von Tronje ist derjenige, der die Rache tat

vollzieht, er handelt jedoch nicht ohne Gunthers Einverständnis bzw. Mithilfe (vgl. insbesondere 876, 887). Entscheidend für den Mordplan ist die folgende Überlegung, die im Text von Hagen in Strophe 867 geäußert wird:

867 „Suln wir gouche ziehen?“ sprach aber Hagene:  
 „des habent lützel ère sô guote degene.  
 daz er sich hât gerüemet der lieben vrouwen mîn,  
 dar umbe wil ich sterben, ez engê im an daz leben sîn.“

(Übersetzung Grosse: „Sollen wir uns Narren großziehen?“ fragte Hagen dagegen. „Davon gewinnen tüchtige Ritter kein Ansehen. Daß Siegfried mit der Liebe meiner Herrin geprahlt hat, dafür will ich sterben, es sei denn, ihm geht es ans Leben.“)

Der *gouch* ist weniger der Narr als vielmehr der Kuckuck – das ist Siegfried selbst, der die Burgunden zu gefährden und verdrängen droht, indem er das Verschwiegenheitsbündnis offensichtlich nicht einhält, es ist aber möglicherweise auch das Kind Brünhilds, von dem die Burgunden nach Kriemhilds öffentlicher Beschuldigung und deren scheinbarer Bestätigung durch das Vorzeigen von Ring und Gürtel (847–850, 854) nicht mehr sicher sein können, von wem es gezeugt wurde. Hagen erkennt dies, und er weist Gunther darauf hin; so willigt Gunther letztlich in die Ermordung Siegfrieds ein.

Die einzige Abbildung des *Nibelungenliedes* in der Wiener Handschrift des späten 15. Jahrhunderts (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15478, ca. 1480–90, fol. 291<sup>v</sup>; zuletzt in Schwarz-Weiß abgebildet von Grafetstätter 2013: 69, Abb. 2) thematisiert dieses neue Bündnis von Hagen und Gunther, indem sie in der Darstellung der Ermordung Siegfrieds vier Männer zeigt, die wie folgt gedeutet werden können: Neben dem gerade getöteten, liegenden Siegfried muss die den Speer hantierende rechte, stehende Figur Hagen sein; die der Szene zugewandte stehende Figur links dürfte dann Gunther sein. Die vierte Figur (in der Mitte stehend) wendet sich vom Geschehen ab und verweist damit wohl stellvertretend auf diejenigen Hofmitglieder, die den Mord ablehnen.

Der Tod des durch das Bad im Drachenblut unverwundbaren Siegfried ist nur deswegen möglich, weil Kriemhild, erneut, Informationen weitergibt, die zu verschweigen gewesen wären: Im Vertrauen auf Hagens Verwandentreue (898, 901) und in der Hoffnung, Hagen werde Siegfried schützen (904), gibt sie Hagen gegenüber preis, an welcher Stelle Siegfrieds Körper eine verwundbare Stelle aufweist (902). Der Erzähler markiert Kriemhilds Fehlverhalten explizit: *si sagt' im kundiu maere, diu bezzer waeren verlân* (898; Übersetzung Grosse: „Nun erzählte sie ihm die ihr bekannten Geheimnisse, die aber besser unerwähnt geblieben wären“).

Nach der Ermordung ihres Ehemannes Siegfried sinnt Kriemhild, trotz ihrer Mitschuld am Geschehen, auf (Gegen-)Rache – auch sie wählt die

Blutrache, und zwar die Ermordung aller Burgunden, und sie benutzt ihre zweite Ehe mit dem Hunnenkönig Etzel, um ihre Ziele zu erreichen. Sie verliert in der zweiten Hälfte aufgrund dieser maßlosen Gegenrache zunehmend die Erzählersympathie. Auch sie wird deswegen, in der letzten *aventure*, ein Opfer der (Gegen-)Rache, indem sie von Hildebrand, einem Gefolgsmann Dietrichs von Bern und damit Etzels, getötet wird (2376).

Der Stoff, aus dem das *Nibelungenlied* in der um 1200 entstandenen Fassung schöpft, ist älter als der früheste schriftlich überlieferte (mittelhochdeutsche) Text: Verarbeitet werden historische Ereignisse der Völkerwanderungszeit, d. h. des 5. und 6. Jahrhunderts, wenn auch aus verschiedenen Jahrzehnten. So treten Theoderich der Große (Dietrich von Bern) und Attila der Hunnenkönig (Etzel) im *Nibelungenlied* gemeinsam auf, obwohl Attila im Jahr 453 starb, Theoderich dagegen erst zwischen 451 und 456 geboren wurde (vgl. den Überblick bei Schulze 2001, Kapitel 3). Bereits den Historiographen des Hochmittelalters fiel durchaus auf, dass die Chronologie der Ereignisse in solchen Fällen ungenau wiedergegeben wird, wie in der um 1150 entstandenen *Kaiserchronik* thematisiert wird: *Swer nû welle bewaeren, / daz Dieterich Ezzelen saehe, / er haize daz buoch vur tragen* (V. 14176–14178; Übersetzung N. M.: Wer nun beweisen möchte, dass Dietrich Etzel gesehen habe, der soll [sich nicht nur auf Gerüchte bzw. mündliche Erzählungen beziehen, sondern] das Buch zeigen, [in dem dies glaubwürdig nachgewiesen wird]). Allerdings lässt die *Kaiserchronik* 43 Jahre zwischen dem Tod Attilas und der Geburt Theoderichs verstreichen (V. 14181), auch sie stellt die historischen Ereignisse somit nicht den heutigen Kenntnissen über die Geschichte der Völkerwanderungszeit entsprechend dar.

Die Geschichten vom Verrat Siegfrieds und von der Rache Kriemhilds haben historische wie auch literarische Wurzeln, die weit vor der Zeit um 1200 liegen müssen; greifbar ist von dieser Überlieferung allerdings kaum noch etwas. Im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* vermischt sich zudem eine hochmittelalterlich-höfisch gefärbte Schicht mit diesen älteren Stoffen, so dass das Kolorit deutlich der Stauferzeit angepasst ist, während gleichzeitig auch Bischof Pilgrim von Passau (gestorben 991) neben Siegfried, Theoderich und Attila agiert.

Das *Nibelungenlied* erweist sich somit als ein bezüglich seiner Quellen hybrider Text, und es gibt durchaus Kritiker, die das Werk insgesamt für einen wenig gelungenen Versuch der Harmonisierung differenter Stoffe halten (vgl. z. B. Kratz 1992). Dennoch entfaltete das *Nibelungenlied* eine ungeheure Wirkungskraft, nicht nur vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert, sondern auch in den danach folgenden Jahrhunderten.

Insgesamt sind heute nach Auskunft des digitalen Handschriftenzensus 37 Codices vom 12. bis zum 16. Jahrhundert bekannt, die das *Nibelungenlied* überliefern, und es muss viele weitere gegeben haben. Allein diese Zahl

der Handschriften zeigt, wie beliebt der Text im Mittelalter war; gedruckte Fassungen des Werkes gibt es allerdings im 15. und 16. Jahrhundert nicht, denn lediglich das vom *Nibelungenlied* stark abweichende *Lied vom Hürnen Seyfrid* wurde 1530 gedruckt.

## 2. Das mittelniederländische Nibelungenlied

Das *Nibelungenlied* bzw. der Nibelungenstoff strahlte von Deutschland aus jedoch im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit kaum in die Nachbarregionen aus. Die Niederlande, um die es hier gehen soll, teilen mit Deutschland die Faszination für die französische Erzählkunst, es gibt somit viele Werke, die von Frankreich aus sowohl ins Niederländische als auch, teilweise vermittelt durch das Niederländische, ins Deutsche übersetzt wurden (die meisten Artus-Epen z. B. liegen in beiden Sprachen vor). Insgesamt ist aber der Einfluss der so genannten Heldenepik Deutschlands in den Niederlanden minimal (d. h. der Geschichten um Dietrich von Bern, um die Nibelungenhelden, Kudrun usw.; vgl. van Oostrom 2006; zu *De viere heren wenschen* siehe z. B. Peeters 1987). Umgekehrt gibt es eine Reihe mittelniederländischer epischer Stoffe, die in Deutschland nicht oder kaum zur Kenntnis genommen wurden (z. B. die *Vier Heemskinderen* oder *Seghelijn van Jerusalem*). Im Bereich der erzählenden Texte gibt es im Mittelalter erstaunlich wenige nachweisbar direkte Übernahmen niederländischer Texte ins Deutsche oder deutscher Texte ins Niederländische.

Umso auffälliger ist es, dass vom *Nibelungenlied* immerhin Reste *einer* mittelniederländischen Handschrift erhalten geblieben sind. Es handelt sich um zwei Blätter aus einem ansonsten verlorengegangenen Codex, so dass insgesamt vier Seiten (leicht beschnittener) Text vorliegen (vollständig abgebildet von Serrure 1855: nach S. 26 und 30; vgl. Kienhorst 2005: Abb. 44). Erhalten blieben Fragmente der *Âventiure 16* (Siegfried fängt kurz vor seinem Tod bei der Jagd einen Bären) und 17 (Klage über Siegfrieds Tod).

Die insgesamt 143 überlieferten Verse wurden in dieser Handschrift (London, British Library, Ms. Egerton 2323a), die wohl Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts in Brabant entstanden ist und in der Forschung die Sigle T erhalten hat, abgesetzt, die in der mittelhochdeutschen Fassung identifizierbaren vierzeiligen Strophen jedoch, in denen die vierte Langzeile jeweils eine Hebung mehr enthält als die ersten drei Langzeilen, sind in T nicht erkennbar; der Schreiber des mittelniederländischen Textes war offensichtlich mit der strophischen Form des *Nibelungenliedes* nicht vertraut. Entdeckt wurden die Fragmente 1835 und 1838 von Serrure (der das zweite Fragment „voor eenen spotprijs“ erwarb, Serrure 1855: 23). Das zuerst entdeckte Frag-

ment mit der Jagdszene wurde 1835 publiziert (Serrure 1835, es folgten mehrfache Wiederabdrucke durch andere Gelehrte). Im Jahr 1855 wurden beide Fragmente zusammen publiziert (Serrure 1855: 27–33, das erste Fragment korrigiert, das zweite unter Ergänzung eines 144. Verses). Nach mehrfachen Wiederabdrucken ist die heute maßgebliche Edition Gysseling 1980.

Ein willkürlich gewählter Auszug mag einen Eindruck vom mittelniederländischen *Nibelungenlied* erwecken. Gewählt wurde der Moment, als Kriemhild Siegfrieds Leichnam aufgefunden hat und verzweifelt über seinen Tod klagt (zitiert nach Gysseling 1980, ohne die Kursivierungen, die die Auflösung von in der Handschrift vorhandenen Kürzeln kennzeichnen). Zum Vergleich sei auch die entsprechende deutsche Strophe abgedruckt:

80 [die n]acht was vergangen. ende het begonste dagen  
[doe h]iet die edele urouwe. in die kerke dragen  
[zegeu]rite den doeden. den here van nederland  
[ay w]at men al urouwen. doe daer droeue vand

(Übersetzung N. M.: Die Nacht war vorüber, und es begann zu tagen. Da ließ die edle Dame den toten Siegfried, den Herrn der Niederlande, in die Kirche tragen. Ach, wie viele Damen fand man dort traurig vor!)

1039 Diu naht was zergangen: man sagte, ez wolde tagen.  
dô hiez diu edel vrouwe zuo dem münster tragen  
Sifriden den herren, ir vil lieben man.  
swaz er dâ vriunde hête, die sach man weinende gân.

(Übersetzung Grosse: „Die Nacht war vorüber: man sagte, es wolle Tag werden. Da ließ die edle Kriemhild Herrn Siegfried, ihren geliebten Mann, zum Münster tragen. Alle Freunde, die er hatte, sah man mit Tränen in den Augen dem Sarg folgen.“)

Aufgrund der im Mittelhochdeutschen und Mittelniederländischen differierenden Lexik und Syntax waren für die Übersetzung einige Umstellungen notwendig, die z. T. zu neuen Reimwörtern führten (vgl. *man/gân* gegenüber *nederland/vand*). Die inhaltlichen Abweichungen zwischen den Versen sind jedoch gering: So heißt es z. B. im letzten Vers, dass, im Deutschen, alle Verbündeten Siegfrieds (*vriunde*) mit Kriemhild um den Ermordeten trauern, während der niederländische Text nur die Damen (*urouwen*) trauern lässt. Der Erzähler scheint hier zusätzlich sein Mitleid durch die Interjektion *ay* zu markieren, jedoch zeigen die eckigen Klammern um dieses Wort an, dass das Handschriftenfragment T hier beschädigt ist, die Lesart ist somit unsicher, die entsprechenden Buchstaben wurden vom Herausgeber ergänzt. Interessant ist außerdem, im Sinne der anfangs skizzierten Thematik, dass der dritte Langvers des niederländischen Textes Siegfried den Herrn der

Niederlande nennt und nicht den Ehemann Kriemhilds – möglicherweise betonte die niederländische Fassung somit deutlicher, dass Siegfried ein ‚niederländischer‘ Held gewesen sei (ein mittelniederländischer Vers des *Nibelungenliedes*, in dem die formelähnliche Wendung *der helt von Niderlant* übersetzt würde, ist in T nicht erhalten geblieben; vgl. in Fragment 1 lediglich V. 49: *zegeurijt die helt*, in Fragment 2 *zegeur[it]e [d]ien here*, V. 84, ähnlich V. 109, V. 121).

### 3. Rezeption des *Nibelungenliedes* im 18. und 19. Jahrhundert

Als Basis für die nachfolgenden Überlegungen ist es wichtig, zunächst kurz zu skizzieren, welche Wellen die Rezeption des *Nibelungenliedes* in Deutschland schlug. Im Grunde war der Text dort zwar in keinem Jahrhundert tatsächlich in Vergessenheit geraten, denn nach dem Ende der handschriftlichen Primärüberlieferung im frühen 16. Jahrhundert ist eine erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text bereits 1557 nachweisbar (Wolfgang Lazius, vgl. Miedema 2011: 120f.), und auch im 17. Jahrhundert sowie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen Zeugnisse für eine gelehrthistoriographische Auseinandersetzung mit dem Stoff vor (Sechtig 2008: 10–15, 26f.). 1755 wurde dann jedoch die Karlsruher (früher Donaueschinger) Handschrift C des *Nibelungenliedes* (wieder-)entdeckt und bereits 1757 von Johann Jacob Bodmer teilweise publiziert. 1769 wurde man auf die St. Galler Handschrift B aufmerksam, 1779 auf die Münchner Handschrift A; 1782 erfolgte die erste vollständige Edition des *Nibelungenliedes*, die von Christoph Heinrich Myller (Müller) erstellt wurde und teils A, teils C folgte. Im 18. Jahrhundert ist in Deutschland somit eine rege wissenschaftliche und editorische Auseinandersetzung mit dem Text bzw. mit den verschiedenen Textfassungen nachweisbar. Jedoch nannte Friedrich Heinrich von der Hagen erst einige Jahrzehnte später (1810) das *Nibelungenlied* das deutsche „Nationalepos“, und 1825 äußerte Johannes Müller im vorsichtigen Konjunktiv, das *Nibelungenlied* „könnte die Teutsche Ilias“ werden (vgl. Miedema 2011: 122); die Basis für die Vereinnahmung des Textes im Sinne nationalistischer (und später nationalsozialistischer) Tendenzen in Deutschland war damit gelegt.

Bedeutsamer bzw. für die Popularität des Textes einflussreicher als solche suggestiven Benennungen ist jedoch wohl, dass in Deutschland bereits bald nach der Wiederentdeckung der Handschriften eine große Fülle von literarischen Nachdichtungen entstand, und zwar von teils sehr namhaften Dichtern (z. B. Johann Jacob Bodmer, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Johann Heinrich Füssli, Ludwig Uhland, Karl Simrock). Als maßgeblich erwiesen

sich außerdem die Bearbeitungen für das Theater: einerseits Richard Wagners 1848–1852 verfasster *Ring des Nibelungen*, der allerdings weniger das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* als vielmehr die altnordische *Edda* zum Ausgangspunkt wählte, andererseits Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* (1861). Gleichzeitig fand der Text regen Anklang unter bildenden Künstlern, wie die umfassenden Nachweise unter <http://nibelungenrezeption.de> zeigen. Der Stoff wurde somit in Deutschland bereits im 18., vor allem dann aber im 19. Jahrhundert zum Allgemeingut.

Währenddessen scheint man in den Niederlanden das nationalitätsstiftende Potenzial, das der Text auch (oder gerade) für die Niederlande barg, zu spät erkannt zu haben (Eickmans 2009). Denn in den Niederlanden war das *Nibelungenlied* zwar ebenfalls unter Wissenschaftlern bekannt, aber es erlang erst relativ spät eine etwas breitere Aufmerksamkeit: Z. B. wurden erst 1818 (d. h. gut 60 Jahre nach Myllers deutscher Erstveröffentlichung!) Textproben aus den *Âventiuren* 5 (erste Begegnung Siegfrieds und Kriemhilds) und 16 (Abschied Siegfrieds von Kriemhild vor der Jagd) sowie 17 (Klage über Siegfrieds Tod) in niederländische Prosa übersetzt (Lulofs 1818), teilweise unter Wiedergabe des mittelhochdeutschen Textes. Eine ausführliche niederländische Nacherzählung mit ausgewählten Zitaten aus dem deutschen Text und strophischen Übersetzungen ins Niederländische entstand in den Jahren 1819 und 1820 (Siegenbeek 1819: 241–291 und 1820: 126–191; ähnlich auch van Kampen 1841: 205–217), eine strophische Übersetzung der vollständigen ersten und zweiten *Âventiure* dichtete H. van den Hove (1845). Es folgte die Nacherzählung von Serrure 1855, der die Tatsache beklagte, dass es zwar eine französische, aber keine niederländische Übersetzung des *Nibelungenliedes* gäbe (Serrure 1855: 1f.; vgl. außerdem die Nacherzählung von Jonckbloet 1888); Max Rooses veröffentlichte 1866/67 die Anfänge einer strophischen Übersetzung ins Niederländische, jedoch brach er seine Arbeit nach den ersten vier *Âventiuren* ab.

Darüber hinaus wurde in den Niederlanden im 19. Jahrhundert in wissenschaftlichen Kreisen kaum daran gezweifelt, dass es sich beim *Nibelungenlied* um einen deutschen, und zwar um einen ursprünglich deutschen Text handelte. Seit der Literaturgeschichte von Gervinus 1835 wurde zwar diskutiert, dass sich Teile der Handlung möglicherweise auf (heute) niederländisch-belgischem Gebiet abspielen: Der Name „Nibelungen“ sei von Nivelles in Belgien abzuleiten, Brünhilds „Island“ von Isla bei Gouda, Hagen von „Tronje“ sei mit Tongern zu verbinden, usw. (vgl. z. B. Gervinus 1835, Rückert 1836). Von einigen wurde daraus die Schlussfolgerung gezogen, dass der gesamte Text des *Nibelungenliedes* ursprünglich aus dieser Gegend stammen könnte (Mulder 1865: 92 etwa war davon überzeugt, „... dat dit zoo beroemde gedicht oorspronkelijk in Nederland te huis behoort“), doch wehrte sich bereits Serrure (1855: 26) gegen diese Vorstellung (wie vor ihm Siegenbeek 1819: 238,



der lediglich Siegfried gelegentlich „De Nederlandsche held“ nennt, ebd.: 282; vgl. Jonckbloet 1888: 151: „natuurlijk uit het Hoogduitsch [...] vertaald“).

Auch von sprachhistorischer Seite wurde gelegentlich versucht, das *Nibelungenlied* als einen ursprünglich niederländischen Text darzustellen. So stellte van Kampen 1841: 232f. eine Liste von Wörtern zusammen, die seiner Meinung nach den „*Nederduitsche[n]*“ Ursprung (232, Kursivierung im Original) des *Nibelungenliedes* belegten. Deutlich zahlreicher waren allerdings die Untersuchungen, die stattdessen auf den hochdeutschen Ursprung einiger Wörter im mittelniederländischen Fragment T hinwiesen (Serrure 1835: 193, 1855: 25, Meijer 1838: 114, Jonckbloet 1888: 165, speziell zu den Eigennamen noch Gysseling 1980: Nr. 28).

Vergleichbar ist, dass es kaum Versuche der Vereinnahmung des *Nibelungenliedes* im Bereich der niederländischen Literatur des 19. Jahrhunderts gibt. Die wichtigste Ausnahme ist, dass Philip Blommaert seit 1840 anhand des *Nibelungenliedes* einen niederländischsprachigen Gedichtzyklus verfasste, von dem seit 1841 nach und nach einzelne Bestandteile veröffentlicht wurden, während der Zyklus 1853 vollständig erschien (Blommaert 1853: 29–72). Das erste Gedicht (29f.) steht der ersten *Âventiure* des *Nibelungenliedes* in Form und Inhalt relativ nahe, jedoch setzt das zweite (31–33) für die zweite *Âventiure* sowohl formal als auch inhaltlich deutlich eigenwilligere Akzente: Siegfried ist hier „De glorie van het Vlaemsche [!] strand“ (31), der „In ’t overheerlijk Nederland“ residiert (ebd.); Brünhilds Reich liegt, Gervinus’ bzw. van Kampens Ideen entsprechend, an „de stranden van de Noordzee“ (51). Siegfried habe „den vuigen Roomschen arend“ (32, Übersetzung N. M.: den üblen römischen Adler) vertrieben, während Gunther und seine Burgunden dagegen als „Besluitloos, wankel in hun’ raed“ (34, Übersetzung N. M.: zweifelnd, schwankend in ihren Ratschlägen) dargestellt werden, da sie sich gegen die Tributforderungen Roms, von denen das *Nibelungenlied* im Übrigen nichts weiß, nicht zur Wehr setzen können. In der Einleitung zum Gedichtzyklus ändert Blommaert Müllers Bezeichnung des *Nibelungenliedes* als „Teutsche Ilias“ bezeichnenderweise zu „Ilias van Midden-Europa“ (14). Im Prinzip legte Blommaert eine ideale Basis für eine nationale Nibelungen-Mythenbildung in den Niederlanden, und dennoch blieb sein Zeugnis singulär.

Denn das *Nibelungenlied* war bis dahin in Deutschland wohl bereits derart vereinnahmt worden, dass die Versuche der Niederländer, den Text für sich zu reklamieren, fehlschlügen (Eickmans 2009). Sicherlich war es dabei auch wenig hilfreich, dass nur eine geringe Zahl von Strophen des Textes auf Mittelniederländisch erhalten geblieben war – und dass über deren dichterische Qualität außerdem von einigen Fachleuten recht negativ geurteilt wurde: Der mittelniederländische Text galt als eine eher ungelenke Übersetzung aus dem Deutschen (so z. B. Pfeiffer 1856: 214, Jonckbloet 1888: 165, Kalf 1906: 47).

#### 4. Rezeption des Nibelungenliedes in den Niederlanden im 20. und 21. Jahrhundert

Im Bereich der Forschung seien nur einige der im 20. und 21. Jahrhundert verfolgten Fragestellungen angedeutet: Grégoire griff 1934 und 1935 die Debatte um die ‚Heimat‘ des *Nibelungenliedes* wieder auf und versuchte, dessen Herkunft aus den Niederlanden erneut nachzuweisen (zur dadurch veranlassten zeitgenössischen Kontroverse siehe Boge 2001). Ein halbes Jahrhundert später mutmaßte Voorwinden, die Quelle für den mittelniederländischen Text sei nicht das vollständige *Nibelungenlied* gewesen, sondern möglicherweise nur ein Auszug, ein „Lied[.] von Siegfrieds Tod“ (Voorwinden 1982: 186). Wakefield 1983 plädierte aufgrund der Metrik des Textes dafür, dass sich im mittelniederländischen Text eine ältere, fränkische Fassung erhalten habe. Diese Thesen werden trotz der differenzierenden Hinweise von Tervooren 1992, dass am Niederrhein und in den Niederlanden kein *unmittelbares* Zeugnis für die Existenz früherer Formen des *Nibelungenliedes* nachweisbar sei, von van Oostrom (2006: 82) in seiner berühmten und aktuellen Geschichte der niederländischen Literatur wieder aufgegriffen (im deutlich kürzeren *A Literary History* 2009, in dessen Rahmen van Oostrom das Kapitel „The Middle Ages until circa 1400“ schrieb, S. 1–61, wird das *Nibelungenlied* dagegen nicht erwähnt). Das letzte Wort über die niederländischen Nibelungen ist somit seitens der Forschung wohl noch nicht gesagt worden – die Frage nach einer möglichen ursprünglichen Fassung des *Nibelungenliedes* vor der bislang ältesten vollständig erhaltenen deutschen Fassung bleibt weiterhin von Interesse.

In der gebührenden Kürze seien noch einige Hinweise zur künstlerischen, literarischen Rezeption des Textes in den Niederlanden im 20. und 21. Jahrhundert ergänzt. Wie gezeigt, reagierten die Niederlande spät auf die Entdeckung sowohl des mittelhochdeutschen als auch des mittelniederländischen *Nibelungenlieds*; Blommaert ist der wichtigste Vertreter derjenigen Rezipienten in den Niederlanden, die die Nibelungen für nationale bzw. nationalistische Tendenzen zu Vereinnahmungen versuchten, seine Texte blieben im 19. Jahrhundert jedoch singulär.

Ausführliche, ohne nationalistische Gedanken verfasste Nacherzählungen boten Guerber 1911 (mit strophischen Übersetzungen einzelner Passagen, ohne Wiedergabe des Originals) und van Poppel (1912/13), eine vollständige (strophische) Übersetzung ins Niederländische entstand jedoch erst 1926 (Jan Brans), unter wohl nationalsozialistisch angehauchter Begeisterung für das „Germanendom“ (6) – auffällig sind das Pathos und der stark dem Deutschen angeglichenen Sprachstil dieser Neudichtung. So ‚übersetzt‘ Brans den Anfang der Strophe 1073 wie folgt: „Der Chriemhild schoonvader [Schwiegevater] kwam nu zoovoort. / Hij zegde der koninginne: ‚Wij tiegen

naar ons oord“ – sowohl das Lexem „zoovoort“ im Sinne von „sofort“ als auch „tiegen“ als flektierte Verbform gehören nicht zum zeitgenössischen niederländischen Wortschatz, sondern wurden von Brans in Anlehnung an das Deutsche erstellt. Noch deutlicher lehnt sich Jan Eekhout 1942 mit seiner Sammlung von Übersetzungen Deutschland- und kriegsbegeisterter Gedichte ins Niederländische an faschistisches Gedankengut an.

Nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte sich eine deutliche Zurückhaltung dem Stoff gegenüber; die Besetzung der Niederlande durch die Deutschen von 1940–45 war für die Beliebtheit des *Nibelungenliedes* in den Niederlanden nicht eben gerade förderlich. Dafür, dass der Text dennoch auch in den Niederlanden in verschiedenen literarischen Zeugnissen der Nachkriegszeit verarbeitet wurde, seien hier einige Beispiele gegeben.

Als erstes Beispiel ist ein Autor zu besprechen, der in den Niederlanden, wohl aber auch in Deutschland sehr geschätzt wird: Harry Mulisch, dessen *Siegfried. Een zwarte idylle* 2001 in den Niederlanden sowie im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung publiziert wurde.

Die internationale Kritik reagierte nicht ohne Reserven auf den Roman – vgl. etwa Laceys Charakterisierung von *Siegfried* als „a weird view of Hitler“, obwohl er den Roman insgesamt als ein „brilliant new novel“ bezeichnete (Lacey 2003; weitere kritische Stimmen finden sich zum Beispiel in *Bestrijd het leed* 2007: 148–156). Vullings (2003: 52–57) verteidigte den Roman dagegen als lediglich „Schijnbaar achteloos“ (ebd.: 53: „scheinbar lässig“; vgl. auch Nell 2013: 159–162).

In Mulischs Text beschreibt die Rahmenerzählung den letzten Lebensabschnitt des Autors Rudolf Herter. Die auffälligen Parallelen zwischen der textinternen Fokalisierungsfigur Rudolf Herter und Harry Mulisch selbst (die selbstverständlich nicht dessen Todesart betreffen) werden von Vullings (2003: 48–50) beschrieben; sie sind für die vorliegenden Untersuchungen von untergeordnetem Interesse. In der Kontroverse um Mulischs Geltungsdrang, den manche Interpreten aus seiner Darstellung Herters herleiten zu dürfen glauben, nimmt Lacey (2003) eine extreme Position ein, wenn er behauptet, „Like all artists and dictators, both [Herter und Hitler (!), und damit impliziert: Mulisch] are driven by a need to exert control over their surroundings and shape reality to fit their imaginative visions“.

In Mulischs Roman hat sich Herter als Aufgabe für einen neuen Roman vorgenommen, dem enigmatischen Phänomen Adolf Hitler, das sich einer Enträtselung durch eine Beschreibung seiner realen Lebensgeschichte bisher entzogen habe, durch den Versuch der Fiktionalisierung in einem Roman zu nähern (zu Mulischs Streben, die Fiktion als Mittel zum Verständnis der Wirklichkeit einzusetzen, siehe Bax 2009; auf Mulischs frühere Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus, insbesondere mit dem Adolf Eichmann-Prozess kann in diesem Beitrag nicht eingegangen werden, siehe dazu Dütting

2008: 261 und Priemel 2013: 577–579; Mulisch gehört aufgrund seiner Abstammung von einem vom Nationalsozialismus begeisterten Vater und einer jüdischen Mutter sicherlich zu denjenigen Autoren der Niederlande, die für eine Aufarbeitung der Nibelungen-Thematik prädestiniert erscheinen).

Herter wird jedoch von der (fiktionsinternen) Wirklichkeit überholt (Brems 2006: 662): Er lernt bei einer Signierstunde ein älteres Ehepaar kennen, Ullrich und Julia Falk. Sollte der Name des Ehepaares ein Verweis auf Kriemhilds berühmten Falkentraum im mittelalterlichen *Nibelungenlied* sein, so ergäbe sich hier ein komplexes Spiel mit dem Prätext: Im *Nibelungenlied* ist Siegfried der Falke; mit den beiden Adlern, die den Falken reißen, dürften Gunther und Hagen gemeint sein. Bei Mulisch dagegen wäre das Ehepaar Falk mitsamt Siegfried als ‚den‘ Falken zu bezeichnen; allerdings ist gerade Ullrich Falk keinesfalls unschuldig an der Ermordung Siegfrieds, einer der Falken wäre somit gleichzeitig einer der Adler.

Im Roman erzählen Ullrich und Julia Falk Herter wie eine Lebensbeichte nach und nach die Geschichte ihrer lange verschwiegenen Vergangenheit: Sie seien vor langen Jahren, als Haushälter bei Adolf Hitler tätig, die Ziehelttern von Hitlers Sohn gewesen. Mulisch dichtet Hitler somit einen Sohn an, der (wie Richard Wagners Sohn) Siegfried geheißt habe – in Herters Worten: „Natürlich [...]. Siegfried. Ich hätte es mir denken können. Der große germanische Held, der das Fürchten nicht kannte“ (100). Das Kind sei am Tag der Reichskristallnacht geboren. Eva Braun habe das Kind in aller Heimlichkeit zur Welt gebracht: Es habe niemand wissen dürfen, dass sich der Führer für eine einzelne Frau entschieden habe, werde er doch von allen deutschen Frauen begehrt, welche enttäuscht wären, wenn er sich für die eine, Eva Braun, und damit gegen alle anderen entschiede (93f.).

Das Kind wird als der Sohn des Ehepaares Falk ausgegeben; es wächst in der Nähe des Führers auf, auf dem Berghof in den Alpen. Es weiß selbstverständlich nicht, dass „Onkel Wolf“ (128) in Wirklichkeit sein Vater ist.

Warum Siegfried in Mulischs Roman sterben muss, sei hier nicht im Einzelnen wiedergegeben, damit der Anreiz aufrechterhalten bleibt, das Buch selbst zu lesen – es möge der Hinweis reichen, dass Siegfried ermordet wird, und zwar auch hier auf heimtückische Art und Weise, und auch hier aus dem Grund, dass er als angeblicher *gouch* die Existenz und die Machtposition anderer Figuren gefährdet – und getötet wird er hier im Auftrag von Hitler selbst. Es sei als Textprobe lediglich die Darstellung der Ermordung Siegfrieds in der Übersetzung von Gregor Seferens zitiert:

Ein Unterscharführer ruft im Vorbeigehen mit Blick auf Sigg: „Haben sie diesen Jahrgang jetzt auch schon eingezogen?“

Falk holt seine durchgeladene 7.65er Pistole hervor und zeigt Sigg das Magazin mit den Kugeln. Breitbeinig stellt er sich in Position, hält die Waffe mit beiden

Händen und feuert einen Schuß ab, der die schematische Gestalt am Ende der Bahn in den Bauch trifft. Daraufhin ruft Siggis:

„Darf ich auch mal, darf ich auch mal?“

Die Welt existiert nicht. Das alles ist gar nicht wahr. Nichts existiert. Er geht in die Knie und zeigt ihm noch einmal, wie er die Pistole halten muß. Zum Spaß richtet er den Lauf aus nächster Nähe auf Siggis Stirn. Als dieser zu lachen beginnt, drückt er ab.

Voller Blutspritzer schaut er weiterhin auf die Stelle, wo soeben noch Siggis Lachen war. Niemand hat etwas gehört oder gesehen. Er schließt die Augen und läßt langsam die Pistole sinken, bis der Lauf den leblosen Körper berührt, und denkt: Nicht ich habe ihn getötet, Hitler hat ihn getötet. Nicht ich, Hitler. Ich. Hitler.

Siegfried stirbt ahnungslos, in Unschuld – vergleichbar wie im *Nibelungenlied*, und dennoch ganz anders. Steigerungen in der Pervertierung des Motivs von Siegfrieds Ermordung im *Nibelungenlied* sind in folgenden Aspekten erkennbar: Erstens ist Siegfried bei Mulisch ein Kind, kein eigenverantwortlich handelnder Erwachsener. Es gibt bei Mulisch keine Kriemhild vergleichbare Figur, es gibt keine Liebe eines erwachsenen Siegfrieds zu anderen Figuren, es gibt keine Verschwiegenheitsbündnisse, für die Siegfried die Verantwortlichkeit trägt, er selbst begeht somit keinen einzigen Fehler. Im mittelalterlichen *Nibelungenlied* ist Siegfried derjenige, der (aus Eigennutz: um Kriemhild heiraten zu dürfen) sowohl den Betrug Brünhilds aktiv inszeniert und begeht als auch den Streit der Königinnen ermöglicht, da er Kriemhild offensichtlich (zumindest teilweise) über die Tatsachen informiert hat, die zu verschweigen gewesen wären, d. h. über den Ring, den Gürtel und die zweite Brautnacht – in Mulischs *Siegfried* dagegen trägt Siegfried keinerlei Schuld.

Eine Steigerung liegt zweitens insofern vor, als es bei Mulisch nicht, wie im *Nibelungenlied*, Siegfrieds Freund und angeblicher Verbündeter Gunther ist, der Siegfried (mittels Hagen) tötet, sondern Siegfrieds Ziehvater Ullrich Falk, den Siegfried für seinen biologischen Vater hält; hinter dem Mord steht der Befehl seines eigenen biologischen Vaters, Hitler.

Das obige Zitat zeigt, wie sehr das „Ich“ Ullrich Falks und Hitler in Falks Erleben der Erschießung Siegfrieds miteinander verwoben sind („Nicht ich habe ihn getötet, Hitler hat ihn getötet. Nicht ich, Hitler. Ich. Hitler“). Mulisch greift damit das auch in den spätmittelalterlichen Abbildungen vorzufindende Verschmelzen des Auftraggebers bzw. Hauptverantwortlichen für den Mord und der den Mord ausführenden Figur auf – verwiesen sei auf eine weitere Handschrift des 15. Jahrhunderts, die „Hundeshagensche Handschrift“, in deren Miniatur die Siegfried tötende Gestalt eine Krone trägt (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgf 855, zwischen 1436 und 1442 entstanden, fol. 58<sup>v</sup>; zuletzt in Schwarz-Weiß abgebildet von Grafstetter 2013: 68, Abb. 1). Auch diese Handschrift lässt somit Hagen und

Gunther verschmelzen; dass die Figur statt des Speeres, den Hagen Siegfried aus nächster Nähe in den Rücken stößt, eine Fernwaffe, den Bogen, hantiert, verstärkt den Eindruck, dass hier gerade nicht (nur) Hagen dargestellt werden soll.

Gleichzeitig thematisiert Mulisch damit die Frage der ‚Nibelungentreue‘, wobei zu betonen ist, dass der von den Nationalsozialisten geprägte Begriff der ‚Nibelungentreue‘ keine Übereinstimmung mit der sehr differenzierten Diskussion über die Formen der Treue im *Nibelungenlied* aufweist (vgl. Müller 1998: 153–170): Ullrich Falk sieht sich im Rahmen der Erzählung seines Lebens nicht imstande, sich dem Befehl Hitlers zu widersetzen und demonstriert damit den als unausweichlich empfundenen charismatischen Einfluss, den Hitler auf seine Anhänger ausübte. Herter dagegen erhebt den Anspruch, Hitler als das Nichts zu entlarven (139; vgl. 21, 82f.), als die Null, mit der multipliziert alles andere vernichtet würde (vgl. Wunderlich 2004) – und realisiert zu spät, dass er damit automatisch auch von Hitler nihilisiert werden wird, so dass er sich letztlich ebenfalls dem vernichtenden Einfluss Hitlers nicht entziehen kann.

Die Monstrosität des Mordes an Siegfried wird bei Mulisch dadurch also sehr deutlich gesteigert, Hagen/Gunther (in der Gestalt von Ullrich Falk) ebenso in das absolute Nichts, das Hitler darstellt, aufgenommen wie Rudolf Herter. Möglicherweise kann man darin einen Ausdruck der tiefen Abneigung gegen das (mit ‚den‘ Deutschen gleichgesetzte) Nazi-Regime erkennen, wie sie in den Niederlanden immer noch zu finden ist, und die zur Erklärung für die lange andauernde Ablehnung des Nibelungen-Stoffes in den Niederlanden seit dem Zweiten Weltkrieg dienen kann.

Es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass eine neue Generation tatsächlich unbefangener zum Stoff zurückkehrt – unbelastet vom Zweiten Weltkrieg und vom Missbrauch des Textes, und unbefangen fasziniert von seiner erzählerischen Kraft.

Zwei solcher Rezeptionszeugnisse seien hier abschließend kurz dargestellt. Nur kurz erwähnt werden soll die neue niederländische Nacherzählung für Kinder von Simone Kramer (2011), die aus den verschiedenen (internationalen) mittelalterlichen Sagen auch das *Nibelungenlied* herausgreift und es (wieder) jugendtauglich macht – auch in den Niederlanden. Ihre Nacherzählung bleibt dem mittelhochdeutschen Original relativ nahe, auch wenn sie Bestandteile anderer Sagen (wie z. B. Siegfrieds eigenhändiges Schmieden des Schwertes Balmung) in den Text einflieht.

Wichtiger ist im vorliegenden Zusammenhang jedoch die folgende Publikation: Vor kurzem (2011) hat Jaap van Vredendaal eine neue Übersetzung des vollständigen mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* veröffentlicht (ohne Rückgriff auf die mittelniederländischen Fragmente). Völlig unzeitgemäß erscheint zunächst, dass nach Brans 1926 und de Vries 1954 auch seine

Übersetzung eine strophische ist – die Übersetzung ist dennoch ausgesprochen schön.

Zitiert sei als Textprobe erneut die Darstellung der Verzweiflung Kriemhilds:

De nacht was voorbij, men zag het reeds dagen.  
Toen liet de edelvrouwe hem naar de kerk dragen,  
haar allerliefste man, Siegfried, de heer.  
Zijn vrienden volgden de baar, allen weenden zeer.

(Übersetzung N. M.: Die Nacht war vorbei, man sah es bereits tagen. Da ließ die edle Dame ihn zur Kirche tragen, ihren geliebten Mann, den Herrn Siegfried. Seine Freunde folgten der Bahre, alle weinten sehr.)

Onder klokgelui droeg men hem de kerk binnen.  
Men hoorde overal de vele priesters zingen.  
Ook koning Gunther kwam om met hen te klagen,  
gevolgd door zijn mannen en de grimmige Hagen.

(Übersetzung N. M.: Beim Läuten der Glocken trug man ihn in die Kirche. Man hörte überall die vielen Priester singen. Auch König Gunther kam, um mit ihnen zu klagen, gefolgt von seinen Mannen und dem grimmigen Hagen.)

„O wee, lieve zuster, dat je zo moet lijden  
en wij dit grote onheil niet konden vermijden!  
Altijd zullen wij om Siegfried blijven rouwen.“  
„Bespaar me uw geklaag“, zei de zielsbedroefde vrouwe.

(Übersetzung N. M.: „Wehe, liebe Schwester, dass du so leiden musst und dass wir dieses große Unheil nicht verhindern konnten! Wir werden ewig um Siegfried trauern.“ „Erspar mir euer Klagen“, sprach die tieftraurige Dame.)

„Ging het u ter harte, dan was het niet geschied“.

(Übersetzung N. M.: „wenn es euch zu Herzen ginge, wäre es nicht geschehen.“)

So zeigt sich, dass sich in der Forschung wie auch in der ‚schönen‘ Literatur in den Niederlanden in den letzten Jahrzehnten eine neue Wertschätzung des *Nibelungenliedes* anzubahnen scheint. Es bleibt zu hoffen, dass weder in Deutschland noch in den Niederlanden je wieder versucht wird, den Text zu einem Nationalepos hochzustilisieren, was er nie war und nie sein wollte – dass aber die Qualitäten dieser hoch-literarischen Geschichte von Liebe, Verrat, Verzweiflung, Rache, Treue und Kompromisslosigkeit in ihrer ursprünglichen Gestalt wie auch in ihren vielen deutschen und niederländischen Nacherzählungen wieder neues Interesse finden. In Deutschland ebenso wie in den Niederlanden.

### *Bibliographie*

#### *Textausgaben zitierter mittelalterlicher Texte*

- Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen. Hg. v. Edward Schröder. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1892, Nachdruck München: MGH 2002 (MGH Deutsche Chroniken 1, 1).
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert v. Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 1997 u. ö. (Universal-Bibliothek 644).
- Das Nibelungenlied [mittelniederländisch]. In: M[aurits] Gysseling: Corpus van Middelnederlandse teksten. 2. Serie, Bd. 1. Den Haag: Nijhoff. S. 376–379.

#### *Textausgaben jüngerer Texte*

- Blommaert (1853): Ph[ilip] M. Blommaert: Gedichten. Gent: Hoste.
- Brans (1926): J[an] M. Brans: Nibelungenlied. Zutphen: Thieme.
- Eekhout (1942): Jan H. Eekhout: Groot-Duitsche dichtkunst. Een reeks vertolkingen. Den Haag: De Schouw.
- van den Hove (1845): H. van den Hove [Victor Hubert Delecourt]: Het Nevelingenlied. Proeve eener letterlike oversetting uit het Middelhoogduitsch. In: De Broederhand. Tijdschrift voor Neder- en Hoogduitse Letterkunde, Wetenschap, Kunst en Openbaar Leven, S. 362–366.
- Kramer (2011): Simone Kramer: Van Parcifal tot Beowulf. Verhalen uit de Middeleeuwen. Amsterdam: Ploegsma.
- Mulisch (2001): Harry Mulisch: Siegfried. Een zwarte idylle. Amsterdam: Bezige Bij; deutsche Übersetzung: Harry Mulisch: Siegfried. Eine schwarze Idylle. Aus dem Niederländischen von Gregor Seferens. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2007 (rororo 23296).
- Rooses (1866/67): Max Rooses: Der Nevelingen Nood. In: Nederduitsch Tijdschrift 4.2 [NS 1.2] (1866), S. 94–112; 5.1 (1867), S. 31–47; teils auch in: Noord en Zuid. Maandschrift voor Kunsten, Letteren en Wetenschappen 5 (1866), S. 233–239.
- de Vries (1954): J[an] de Vries: Het Nibelungenlied. 2 Bde. Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel.
- van Vredendaal (2011): Jaap van Vredendaal: Nibelungenlied. Een middeleeuws epos over liefde en wraak. Amsterdam: Boom.



*Forschungsliteratur*

- Bax (2009): Sander Bax: De verlamming van de creativiteit. Discontinuïteit in het oeuvre van Harry Mulisch. In: Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 119, S. 301–318.
- Bestrijd het leed (2007): Bestrijd het leed dat Mulisch heet. *Propria Cures* over een tachtigjarige. Hg. v. Lucas Ligtenberg. o. O.: Stichting *Propria Cures*.
- Boge (2001): Birgit Boge: Die historischen Schauplätze und Gestalten des „Nibelungenlieds“ im Spiegel ausgewählter französischsprachiger Forschung der 30-er Jahre des 20. Jahrhunderts. In: *Die Nibelungen in Burgund*. Hg. v. Gerald Bönnen und Volker Gallé. Worms: Worms-Verlag (Schriftenreihe der Nibelungen-Gesellschaft Worms e.V. 1), S. 87–103.
- Brems (2006): Hugo Brems: Altijd weer vogels die nesten beginnen. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945–2005*. Amsterdam: Bakker.
- Dütting (2008): Hans Dütting: Profiel Harry Mulisch. Een documentaire, Soesterberg: Aspekt.
- Eickmans (2009): Heinz Eickmans: Siegfried – ‚Held van Nederland‘? Zur Rezeption des „Nibelungenlieds“ in den Niederlanden und Flandern (unveröffentlichter Vortrag in der Reihe „Xantener Vorträge zur Geschichte des Niederrheins“, 27.10.2009; vgl. Cornelia Krsak: Siegfried – [k]ein Held der Niederländer. In: *Rheinische Post online*, Xanten, 30.10.2009).
- Gervinus (1835): Georg G. Gervinus: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 1: Von den ersten Spuren der deutschen Dichtung bis gegen das Ende des 13. Jahrhunderts. Leipzig: Engelmann.
- Grafetstätter (2013): Andrea Grafetstätter: Komischer Heldentod. Siegfried oder die sterbende Trappgans. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 58, Nr. 252, S. 67–75.
- Grégoire (1934): Henri Grégoire: La patrie des Nibelungen. In: *Byzantion* 9, S. 1–39.
- Grégoire (1935): Henri Grégoire: Où en est la question des Nibelungen. In: *Byzantion* 10, S. 215–245.
- Guerber (1911): H. A. Guerber: *Mythen en legenden uit de Middeleeuwen. Haar oorsprong en invloed op letterkunde en kunst*. Zutphen: Thieme.
- Gysseling (1980): M[aurits] Gysseling: *Corpus van Middelnederlandse teksten*. 2. Serie, Bd. 1. Den Haag: Nijhoff.
- Jonckbloet (<sup>4</sup>1888): W[illem] J. A. Jonckbloet: *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Bd. 1: De Middeleeuwen. Groningen: Wolters.
- Kalff (1906): G[errit] Kalff: *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Bd. 1. Groningen: Wolters.
- van Kampen (1841): N[icolaas] G. van Kampen: *Uitgelezene verhandelingen en redevoeringen*. Leiden: Du Mortier.

- Kienhorst (2005): Hans Kienhorst: Lering en stichting op klein formaat. Middelnederlandse rijmteksten in eenkolomsboekjes van perkament. Bd. 1: Onderzoek, Bd. 2: Handschriften. Löwen: Peeters (Miscellanea Neerlandica 31, 32).
- Kratz (1992): Henry Kratz: Inconsistencies in the „Nibelungenlied“. In: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the „Nibelungenlied“, Text and Reception, with Bibliography 1980–1990/1. Hg. v. Werner Wunderlich, Ulrich Müller und Detlef Scholz. Göppingen: Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 564), S. 71–80.
- Lacey (2003): Josh Lacey: Great Big Zero. A Weird View of Hitler Intrigues Josh Lacey: „Siegfried“ by Harry Mulisch, Translated by Paul Vincent. In: The Guardian – Final Edition, 22.11.2003, Guardian Saturday Pages, S. 26.
- A Literary History (2009): A Literary History of the Low Countries. Hg. v. Theo Hermans. Rochester (NY): Camden House.
- Lulofs (1818): B[arthold] H. Lulofs: Een paar vertalingen uit het „Nibelungenlied“. In: De recensent, ook der recensenten 11.2, S. 91–107, 156–170.
- Meijer (1838): G[erit] J. Meijer: Nalezingen op het Leven van Jezus, enz.; Verslag van den Roman van Walewein; en andere bijdragen tot de oude Nederlandsche letterkunde. Groningen: Oomkes.
- Miedema (2011): Nine R. Miedema: Einführung in das „Nibelungenlied“. Darmstadt: WBG.
- Müller (1998): Jan-Dirk Müller: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des „Nibelungenliedes“. Tübingen: Niemeyer.
- Mulder (1865): G[erard] Chr. Mulder: Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Zutphen: Van Someren.
- Nell (2013): Werner Nell: Siegfried und die „Nebeljungen“. Einige Nibelungen-Motive im Schatten des Nationalsozialismus. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 58, Nr. 252, S. 151–162.
- Oosterman (2007): Johan B. Oosterman: „In daz Niderlant gezoget“. De periferie in het centrum: Het Maas-Rijngebied als speelveld voor filologen. Rede in verkorte vorm uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Oudere Nederlandse letterkunde aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen. Nijmegen: Radboud Universiteit.
- van Oostrom (2006): Frits van Oostrom: Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300. Amsterdam: Bakker.
- Peeters (1987): J[oachim] Peeters: De achtergrond van „De viere heren wenschen“. Duitse heldenepiek in de Nederlanden. In: Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 103, S. 165–184.
- Pfeiffer (1856): Franz Pfeiffer: Mittelniederländische Umarbeitung. In: Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde 1, S. 213–217.

- van Poppel (1912/13): G. van Poppel: De sage van de Nibelungen. In: *Diet-sche Warande en Belfort* 1912, Nr. 1, S. 36–58; Nr. 2, S. 111–137; Nr. 5, S. 427–461; Nr. 8–9, S. 131–151; 1913, Nr. 1, S. 340–357.
- Priemel (2013): Kim Chr. Priemel: Consigning Justice to History. Transitional Trials after the Second World War. In: *The Historical Journal* 56.2, S. 553–581.
- Rückert (1836): Emil Rückert: Oberon von Mons und die Pipine von Nivella. Untersuchungen über den Ursprung der Nibelungensage. Leipzig: Weidmann.
- Schulze (2001): Ursula Schulze: Das „Nibelungenlied“. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 17604).
- Sechtig (2008): Daniela M. Sechtig: Arminius vs. Siegfried. Die Entwicklung des germanischen Helden in der deutschen Literatur. Hamburg: Diplomica.
- Serrure (1835): C[onstant] Ph. Serrure: Bruchstück eines niederländischen Liedes der Nibelungen. In: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, Sp. 191–193.
- Serrure (1855): C[onstant] Ph. Serrure: Het Nevelingen-lied. In: *Vaderlandsch Museum voor Nederduitsche Letterkunde, Oudheid en Geschiedenis* 1, S. 1–33 (vgl. auch das Nachwort, S. I–XIV, insbesondere S. XII).
- Siegenbeek (1819/20): M[atthijs] Siegenbeek: Over het „Nibelungen Lied“. Eene voorlezing. In: *Mnemosyne. Mengelingen voor Wetenschappen en Fraaije Letteren* 7, S. 233–292; 9, S. 123–191.
- Tervooren (1992): Helmut Tervooren: Spuren der Nibelungen am Niederrhein. Duisburg (Xantener Vorträge zur Geschichte des Niederrheins 3).
- Voorwinden (1982): Norbert Voorwinden: Die niederländischen Nibelungen-Fragmente (Hs. T). In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 17, S. 177–188.
- Vullings (2003): Jeroen Vullings: Meegelokt naar een drassig veldje. Literatuur in verandering. Amsterdam, Antwerpen: Augustus.
- Wakefield (1983): Ray M. Wakefield: The Middle Dutch Nibelungen Fragments. In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies/Révue Canadienne d'Études Neerlandaises* 4/5, S. 33–36.
- Wunderlich (2004): Dieter Wunderlich: Rezension zu Harry Mulisch: „Siegfried“. Eine schwarze Idylle. In: [http://www.dieterwunderlich.de/Mulisch\\_Siegfried\\_htm](http://www.dieterwunderlich.de/Mulisch_Siegfried_htm).

<http://www.handschriftencensus.de> (Abruf: 13.01.2014)

<http://www.nibelungenrezeption.de> (Abruf: 13.01.2014)

[http://www.dieterwunderlich.de/Mulisch\\_Siegfried\\_htm](http://www.dieterwunderlich.de/Mulisch_Siegfried_htm) (Abruf: 13.01.2014)

<https://www.uni-due.de/geisteswissenschaften/forschung/verbet.php> (Abruf: 13.01.2014)

# Der Däne Søren Kierkegaard und die deutsche Literatur

*Joachim Grage*

Als im Jahr 2005 der 200. Geburtstag Hans Christian Andersens (1805–1875) gefeiert wurde, war das ein internationales Großereignis. Es gab Neuauflagen und Neuübersetzungen seiner Werke (vor allem natürlich seiner weltberühmten Märchen und Geschichten), sogenannte Andersen-Botschafter in aller Welt, zahlreiche Veranstaltungen in vielen Ländern der Erde und als Höhepunkt und zugleich größten Flop einen Festakt in einem Fußballstadion in Kopenhagen, bei dem als Top-Act die Queen of Rock, Tina Turner, auftrat, die ohne erkennbaren Bezug zum Jubilar ein paar Lieder vor halb leeren Rängen sang. Derart oberflächlich und geschäftig ging es im Mai 2013 nicht zu, als der 200. Geburtstag des zweiten großen dänischen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts, Søren Kierkegaard (1813–1855), gefeiert wurde. Darin spiegelt sich wider, dass er in vielerlei Hinsicht das absolute Gegenteil Andersens war und übrigens auch einer seiner schärfsten Kritiker: Seine erste Buchpublikation *Aus den Papieren eines noch Lebenden* (dän. *Af en endnu Levendes Papirer*, 1838) war ein gnadenloser Verriss von Andersens im Jahr zuvor erschienenem Roman *Nur ein Spielmann* (dän. *Kun en Spillemand*). Geniale Autoren von Weltrang waren sie beide auf ihre je eigene Weise – ihre internationale Ausstrahlung kann kaum überschätzt werden. Doch während heute fast jedes Kind Hans Christian Andersens Märchen kennt, wird Kierkegaard außerhalb Dänemarks in erster Linie als Philosoph und Theologe von philosophisch und theologisch Interessierten rezipiert. Dabei ist diese Zuordnung nicht unproblematisch. Kierkegaard selbst verstand sich als Schriftsteller, in späteren Jahren als „religiöser Schriftsteller“ (dän. „religiøs Forfatter“, *FV* 2009: 23), der ein breiteres Publikum ansprechen wollte als die akademisch Gebildeten. Und wie ich im Folgenden zeigen möchte, hat er nicht nur vielfältige literarische Impulse aufgenommen, sondern auch in großem Maße auf die Literatur zurückgewirkt. In beiden Fällen kommt den Bezügen zur deutschen Literatur eine besondere Bedeutung zu.

## *1. Zur Geschichte der deutsch-dänischen Literaturbeziehungen*

Dass sowohl Hans Christian Andersens als auch Søren Kierkegaards Werke heute zur Weltliteratur zählen, hat auch mit den literarischen Kontakten

zwischen Deutschland und seinen Nachbarn zu tun. Für Dänemark waren die kulturellen Beziehungen zu Deutschland immer besonders wichtig. Die Nachbarn im Süden waren bedeutende Außenhandelspartner, so dass auch viele dänische Kaufleute selbstverständlich deutsch sprachen. Zudem umfasste das dänische Königreich bis Mitte des 19. Jahrhunderts auch deutschsprachige Landesteile, die Herzogtümer Schleswig und Holstein, aus denen der dänische Hof eine große Anzahl an Beamten rekrutierte. Über viele Jahrhunderte hinweg stellte sich das kulturelle Austauschverhältnis zwischen den beiden Ländern allerdings als eine recht einseitige Beziehung dar – aus deutscher Sicht überwog der kulturelle Export bei weitem den Import. Als das Dänische sich im 17. Jahrhundert als Literatursprache etablierte, orientierte man sich an der Poetik des Martin Opitz und der deutschen Barockliteratur. Eine besondere Intensität der deutsch-dänischen Literaturbeziehungen bestand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als der deutschstämmige Minister Johann Hartwig Ernst von Bernstorff unter König Frederik V. deutsche Literaten nach Kopenhagen holte, unter anderem Friedrich Gottlieb Klopstock, der eine Leibrente des dänischen Königs bezog. Den deutschen Kreisen am dänischen Hof war es auch zu verdanken, dass Friedrich Schiller in den Jahren 1791 bis 1794 eine jährliche Pension von 1000 Talern aus Dänemark bezog.

Trotz zunehmender Konflikte zwischen den deutsch- und dänischsprachigen Bevölkerungsgruppen im Königreich blieb die dänische Kultur um 1800 aufs engste mit der deutschen verwoben und wurde im Zeichen des Kosmopolitismus eher als eine unterschiedliche Ausprägung einer im Grunde gemeinsamen Kultur angesehen; auch die deutsche Romantik wurde recht früh von dem aus Norwegen stammenden Naturphilosophen Henrik Steffens nach Dänemark importiert. Viele Autoren wie der Schiller- und Kant-Jünger Jens Baggesen oder der romantische Dichter Adam Oehlenschläger waren zweisprachig und schrieben auf deutsch und auf dänisch. Das hatte im 19. Jahrhundert und mit dem Schritt zum Berufsschriftstellertum auch zunehmend wirtschaftliche Gründe: Der dänische Markt war einfach zu klein, um von den verkauften Büchern leben zu können. Oehlenschläger galt vielen Zeitgenossen daher auch als deutscher Autor, ebenso wie Hans Christian Andersen, der bereits in den 1830er Jahren mit Übersetzungen seiner Romane in Deutschland sehr erfolgreich war und auch enge Kontakte zu deutschen Autoren wie Ludwig Tieck oder Adelbert von Chamisso unterhielt. Obwohl er ausschließlich auf Dänisch schrieb, wollte ihn Carl Alexander, der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, nach Weimar holen, um dort mit ihm, Franz Liszt und anderen Künstlern einen Musenhof nach dem Vorbild der Weimarer Klassik zu errichten. Trotz oder vielleicht auch wegen der Präsenz dänischer Künstler in Deutschland wurde dänische Kultur und Literatur hierzulande meist gar nicht als solche wahrgenommen.

Zu Lebzeiten Søren Kierkegaards war Dänemark für die Deutschen also eher eine kulturelle *terra incognita*, und das, obwohl sich zu dieser Zeit dort das entfaltete, was die Dänen als das ‚Goldene Zeitalter‘ ihrer Nationalkultur („guldalder“) bezeichnen, eine in allen Künsten und auch in den Naturwissenschaften und der Philosophie zu beobachtende Blütezeit, die einherging mit einer hohen Wertschätzung kultureller Güter insbesondere im Bürgertum. Kierkegaard war sozusagen ein Kind dieser *Guldalder*kultur, die er dann gedanklich sprengte.

## 2. Kierkegaards Lektüren

Wer war dieser Søren Kierkegaard, der als jüngster Sohn eines reichen pietistischen Wollhändlers in Kopenhagen aufwuchs? Dem Wunsch des Vaters folgend, studierte er Theologie, doch daneben auch Philosophie und die schönen Seiten des Lebens, ließ sich elegante Hosen und Röcke schneiden, spielte den Dandy und versuchte in den Kreis um den einflussreichen Literaten Johan Ludvig Heiberg aufgenommen zu werden. Der fromme Vater sah es sehr ungern, dass sein Sohn das Studium nicht sonderlich ernst nahm. Als er 1838 starb und seinen Kindern ein stattliches Vermögen hinterließ, war Kierkegaard zwar wirtschaftlich unabhängig, doch nun schloss er 1840 endlich sein Studium mit dem ersten theologischen Examen ab, und 1841 legte er eine philosophische Magisterabhandlung vor (was einer heutigen Dissertation entspricht) mit dem Titel *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Hinsicht auf Sokrates* (dän. *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Sokrates*), in vielerlei Hinsicht ein Ausnahmewerk, nicht nur auf Grund der gedanklichen Tiefe, sondern auch der schriftlichen Form: Kierkegaard hatte eine königliche Sondergenehmigung einholen müssen, um diese Abhandlung auf Dänisch schreiben zu dürfen (Garff 2000: 168f.). Und auch der Ton entspricht nicht den damaligen Gepflogenheiten einer wissenschaftlichen Qualifikationsschrift. So schließt Kierkegaard etwa die Einleitung mit dem launigen Satz über Sokrates:

Sagen wir nun, dass Ironie das Substantielle in seiner Existenz ausmachte (dies ist zwar ein Widerspruch, aber es soll auch einer sein), postulieren wir außerdem, dass Ironie ein negativer Begriff ist, dann sieht man leicht, wie schwierig es wird, ein Bild von ihm festzuhalten, ja es scheint unmöglich oder zumindest ebenso schwierig, wie einen Kobold mit der Mütze abzubilden, die ihn unsichtbar macht. (BI 1997: 74)

Anschaulicher lässt sich eine Aporie kaum formulieren. Ein Kobold in einer philosophischen Dissertation? Das hat es zuvor noch nicht gegeben.

Wenn man sich mit Kierkegaards Verhältnis zur deutschen Literatur beschäftigt, so kommt man um die Magisterabhandlung nicht herum. Sie stellt das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit Werken deutscher Schriftsteller dar. Über Kierkegaards Lektüren wissen wir sehr genau Bescheid, zum einen, weil wir durch ein Protokoll der nach seinem Tode erfolgten Auktion seiner Bücher den Bestand seiner Bibliothek kennen (Rohde 1967), zum anderen, weil Kierkegaard seit 1835 bis zu seinem Tode 1855 regelmäßig, ab den 1840er Jahren nahezu täglich, Aufzeichnungen niederschrieb – nicht unbedingt in Form eines Tagebuchs, sondern eher als eine Art Journal, in dem er Gedanken notierte, Skizzen für geplante Werke und Reflexionen über Gelesenes. Sie wurden nach seinem Tode erst auszugsweise, später umfassend, aber nicht in der Anordnung ihrer Niederschrift als seine „Papiere“ (dän. *Papirer*) veröffentlicht (Deuser/Purkarthofer 2005: xii-xiv). Erst seit Mitte der 1990er Jahre stehen sie in einer historisch-kritischen Ausgabe zur Verfügung, in der gleichen Anordnung, wie Kierkegaard sie niedergeschrieben hat (SKS 1997ff.), und so erscheinen sie nun auch fortlaufend im Rahmen der *Deutschen Søren Kierkegaard-Edition* (DSKE 2005ff.). Kierkegaard war sich der Bedeutung dieser Aufzeichnungen sehr bewusst und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen – er bezeichnet sie sogar als „meine nachgelassenen Papiere“ (NB6:75, SKS 1997ff., Bd. 21: 57).

Ein Blick in die Aufzeichnungen aus seiner Studienzeit belegt, wie umfassend und gründlich sich Kierkegaard mit der zeitgenössischen Literatur auseinandergesetzt hat, neben der dänischen vor allem mit der deutschen. Man spürt förmlich, wie sich hier jemand akribisch darauf vorbereitet, selbst Schriftsteller zu werden. Kierkegaard notiert sich einzelne Gedanken aus Schriften von Goethe, Schiller, Hoffmann, Arnim, Brentano, Tieck und anderen deutschen Autoren des 19. Jahrhunderts, er fertigt Exzerpte an und ordnet das Gelesene systematisch. Es sind vor allem drei Stoffe, die ihn beschäftigen und zu denen er fast alles liest, was ihm unter die Finger kommt: Faust, Don Juan und der ‚ewige Jude‘. Er beginnt sogar, ganze Bibliographien dazu abzuschreiben, von denen diejenige zu Faust am weitesten ausgearbeitet ist und über 100 Titel umfasst, während er zum ewigen Juden nur wenige Texte notiert und zu Don Juan lediglich die Überschrift anlegt (BB:12, BB16–20, BB21, DSKE 2005ff., Bd. 1: 99–118). Dabei ist es gerade der Don Juan-Stoff, der ihn in dieser Zeit begleitet, genährt von seiner Begeisterung über Mozarts Oper *Don Giovanni* und seiner Faszination für die Figur des Verführers, die auch sein Interesse für den Faust-Stoff dominiert. Er liest dazu unter anderem E. T. A. Hoffmanns Don Juan-Novelle und das heute vergessene Büchlein *Vorstudien zu Leben und Kunst* von Heinrich Gustav Hotho, der vor allem als Herausgeber von Hegels Ästhetik-Vorlesungen bekannt ist (Grage 2008). Eingehen wird das später in den ersten Teil seines Buches *Entweder – Oder* (dän. *Enten – Eller*, 1843), vor allem in die

Abhandlung *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder Das Musikalisch-Erotische* und in den novellenartigen Text *Tagebuch des Verführers*, die beide im ersten Band von *Entweder – Oder* erscheinen.

Zunächst aber mündet die ebenso intensive wie extensive Lektüre der deutschen Romantiker in die Magisterabhandlung, die sich im ersten Teil mit der Ironie als Standpunkt sokratischen Denkens beschäftigt, um vor diesem Hintergrund das damalige Verständnis der Ironie einer kritischen Revision zu unterziehen. Die romantische Ironie, wie Kierkegaard sie in Friedrich Schlegels Skandalroman *Lucinde* und in Werken Ludwig Tiecks und Karl Wilhelm Ferdinand Solgers propagiert und verwirklicht sieht, betrachtet er als eine Perversion der sokratischen Ironie, als einen übersteigerten Subjektivismus. Der romantische Ironiker, so Kierkegaard,

dichtet nicht bloß sich selbst, sondern *er dichtet auch seine Umwelt*. Der Ironiker steht stolz verschlossen in sich selbst da, er läßt die Menschen an sich vorüberziehen – so wie Adam es mit den Tieren tat – und findet keine Gesellschaft für sich. Dadurch kommt er nun fortwährend in Kollision mit der Wirklichkeit, der er angehört. Deshalb wird es ihm wichtig, dasjenige *zu suspendieren*, was das Konstituierende in der Wirklichkeit ist, das, was sie trägt und ordnet: *Moral und Sittlichkeit*. (BI 1997: 289)

Was Kierkegaard hier kritisiert, das ironische Infragestellen nicht nur der Doxa, sondern auch des Ich und der Wirklichkeit bis hin zur völligen Auflösung derselben, ist etwas, was ihn selbst umtreibt. Dabei erkennt er das Prinzip, dass grundsätzlich alles und jedes in Frage zu stellen sei, durchaus an und würdigt auch die philosophische Kraft, die daraus erwächst und die er im sokratischen Denken realisiert sieht. Zugleich bleiben ihm aber auch nicht die destruktiven Kräfte verborgen, die aus der Ironie als Geisteshaltung resultieren können. Deutlich wird dies an dem Punkt, an dem er auf die Langeweile zu sprechen kommt; sie sei das einzig Beständige im Leben der Romantiker, das ansonsten aus nichts als Stimmungsschwankungen bestehe. Und er fügt mit einer recht bösen Spitze gegen die jüngste Generation deutscher Literaten hinzu:

dass der eine oder andere aus der jungen Zucht des jungen Deutschland oder des jungen Frankreich schon längst vor Langeweile gestorben wäre, falls die betreffenden Regierungen nicht so väterlich gewesen wären, sie verhaften zu lassen, um ihnen Stoff zum Nachdenken zu geben, das wird gewiss niemand bestreiten. (BI 1997: 320f.)

Das zielt auf Autoren wie Heinrich Heine, Ludwig Börne und Karl Gutzkow, deren Schriften in Deutschland zeitweise verboten waren. Gutzkow saß tatsächlich wegen der Unsittlichkeit seiner Werke im Gefängnis. Und wieder



wundert man sich, dass eine derart flapsige Formulierung Eingang in eine akademische Qualifikationsschrift findet. Tatsächlich bemängelten die Gutachter den Stil der Arbeit, befanden sie ansonsten aber für magisterwürdig. Kierkegaards Lehrer, der Philosoph F. C. Sibbern, erkannte wohl die Bedeutung dieses Textes auch für die deutsche Literatur und regte eine Übersetzung ins Deutsche an, zu der es jedoch nicht kam (Garff 2000: 173). Keiner von Kierkegaards Texten wurde zu seinen Lebzeiten ins Deutsche übersetzt. So war die Beziehung zwischen Kierkegaard und der deutschen Literatur zunächst also sehr einseitig, und Kierkegaard unternahm auch keine nennenswerten Schritte, dass man in Deutschland von ihm Notiz nähme, obwohl er wie nur wenige Skandinavier seiner Zeit mit der deutschen Literatur und Philosophie vertraut war.

### 3. Kierkegaard in Berlin

Tatsächlich kannte Kierkegaard das Gefühl, dass einem die Reflexion den Boden unter den Füßen entreißen kann, sehr wohl aus eigener Erfahrung als eine existentielle Verzweiflung. Zeitgleich mit dem Verfassen der Magisterabhandlung durchlebte er eine tiefe persönliche Krise. Kurz nach seinem theologischen Examen 1840 hatte sich Kierkegaard mit der 17-jährigen Regine Olsen verlobt, die er schon seit einigen Jahre kannte. Doch kurze Zeit später kamen ihm Zweifel, ob er wirklich überhaupt heiraten und mit einer Frau zusammenleben könnte, und er distanzierte sich innerlich von diesem Schritt, versuchte sich Regine gegenüber unmöglich zu machen und wollte ihr eine Abneigung gegen ihn einimpfen, so dass sie selbst von der Richtigkeit der Auflösung dieser Verlobung, die Kierkegaard im Sommer 1841 vollzog, überzeugt sei. Die junge Frau jedoch verstand seinen Sinneswandel nicht und liebte ihn weiterhin – wie auch er sie. Immer wieder kreist er in den folgenden Jahren in seinen Aufzeichnungen um sein Verhältnis zu Regine, immer wieder streut er auch deutliche Bezüge zu dieser Verlobungsgeschichte in seine publizierten Werke ein, mit einer erstaunlichen Indiskretion, getrieben wohl immer von dem Wunsch, dass Regine seine Texte lesen und sein Verhalten verstehen möge.

Nach dem Bruch der Verlobung bringt Kierkegaard noch die Verteidigung seiner Magisterabhandlung über die Bühne, verlässt danach aber im Oktober 1841 Kopenhagen – was ansonsten selten vorkam. Anders als viele seiner schreibenden dänischen Zeitgenossen unternahm Kierkegaard nur drei Reisen, von gelegentlichen Aufenthalten in der Sommerfrische nördlich von Kopenhagen abgesehen. Eine Reise hatte ihn im Sommer 1841 nach Jütland in die Heimat seines Vaters geführt, die beiden anderen Reisen 1841 und 1843 gingen nach Berlin.

Viele dänische Literaten bereisten im 19. Jahrhundert Deutschland, wo sie den Kontakt zur literarischen Szene suchten, Schriftsteller und andere Künstler trafen und Theater besuchten. Kierkegaard aber lebte relativ zurückgezogen in einem Quartier in der Nähe des Gendarmenmarktes. Seine erste Reise diente dazu, Schelling zu hören, der damals Professor in Berlin war, doch die Vorlesungen, von denen sich Kierkegaard viel versprochen hatte, erwiesen sich als Enttäuschung. Ansonsten machte er das, was er auch in Kopenhagen zu tun pflegte, nämlich ausgiebige Spaziergänge durch die Stadt, die allerdings andere Dimensionen hatte als die dänische Hauptstadt und vor allem – dies bemerkt Kierkegaard kritisch in einem Brief an einen befreundeten Pastor – wenige öffentliche Toiletten:

Punkt 10 Uhr gehe ich in eine bestimmte Ecke, um Wasser zu lassen. Das ist nämlich die einzige Stelle in einem ungeheuren Territorium, wo man nicht durch einen Anschlag daran erinnert wird, was man soll, aber nicht darf. [...] In dieser moralischen Stadt wird man fast genötigt, mit einer Flasche in der Tasche herumzulaufen [...]. Wenn zwei Menschen gemeinsam im Tiergarten spazieren gehen und der eine sagt: entschuldige mich einen Augenblick, dann ist die Tour damit vorbei; denn dann muss er ganz nach Hause gehen. Fast alle Leute in Berlin sind daher in dringenden Angelegenheiten unterwegs. (zit. n. Garff 2000: 181)

Kierkegaard blieb in Berlin im Status des Beobachters; er ging zwar von Zeit zu Zeit ins Theater, lebte aber ansonsten zurückgezogen. Von persönlichen Kontakten zu deutschen Schriftstellern oder auch Philosophen ist nichts bekannt. Seine Aufzeichnungen zeugen davon, dass er gedanklich die ganze Zeit in Kopenhagen war. Seinen Freund Emil Boesen löcherte er aus Berlin mit Briefen, dass dieser ihn über jeden Schritt informiere, den Regine in der Öffentlichkeit unternahm. Und er stürzte sich in die Arbeit. In Berlin schrieb er viele Texte, die dann in *Entweder – Oder* eingingen; das Buch, das 1843 in Kopenhagen erschien, setzte Kierkegaard später als den Beginn seines eigentlichen schriftstellerischen Werkes an.

#### 4. Der poetische Raptus

In der Isolation in Berlin nimmt der poetische Raptus seinen Anfang, jene ungeheure Produktivität, mit der Kierkegaard innerhalb weniger Jahre einen Großteil seiner Schriften hervorbringt. Allein im Jahr 1843 erscheinen neben dem zweibändigen Großwerk *Entweder – Oder* noch die Bücher *Furcht und Zittern* (dän.: *Frygt og Bæven*) und *Die Wiederholung* (dän.: *Gjentagelsen*), letzteres die Frucht des zweiten Aufenthaltes in Berlin. Alle drei Bände sind unter verschiedenen Pseudonymen verfasst. Daneben veröffentlicht Kierke-

gaard unter eigenem Namen im selben Jahr noch drei Bände mit sogenannten ‚erbaulichen Reden‘, in denen er als Theologe schreibt. Damit ist das Grundmuster seines Werkes bereits vorgegeben. Bis 1846 schreibt er seine philosophischen Hauptwerke unter Pseudonym: *Philosophische Brocken* (dän.: *Philosophiske Smuler*), *Der Begriff Angst* (dän.: *Begrebet Angst*), *Stadien auf dem Lebensweg* (dän.: *Stadier paa Livets Vei*), *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken* (dän.: *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler*), stets begleitet von unter eigenem Namen erschienenen erbaulichen oder christlichen Reden, die einen volkstümlicheren Ton anschlagen. Virtuos versteht er es, die unterschiedlichsten stilistischen Register zu bedienen.

Als er Anfang der 1850er Jahre den Verlauf seines Werkes reflektiert, unterstellt er diesem einen Gesamtplan, der von Anfang an bestanden habe: Er stellt sich als einen religiösen Schriftsteller dar, der seine Leser nach und nach zur Wahrheit des Christentums führen wollte, indem er sich listenreich hinter den Masken der Pseudonyme verborgen hat. Es stellt sich allerdings die Frage, ob dies nicht vielmehr eine nachträgliche Selbstinterpretation ist, die dem Werk eine Teleologie unterlegt, die realiter nicht, oder zumindest nicht bewusst, bestanden hat (Grage 2010).

Die deutsche Literatur als ein wesentlicher Bezugspunkt bleibt für Kierkegaard auch in den 1840er und 1850er Jahren bestehen. Kierkegaard ist ein äußerst anspielungsreicher Autor, der belesene Leser verlangt, wenn man das Netz der intertextuellen Verweise, das er knüpft, vollständig erfassen will. Doch er hat auch weiterhin keine persönlichen Kontakte nach Deutschland. Seine Wirkung bleibt zunächst im großen und ganzen auf Kopenhagen beschränkt. Über die engen Verhältnisse in seiner Heimat, die Borniertheit der dänischen Führungsschicht in Kirche und Kultur, über die Missgunst seiner Zeitgenossen hat er sich oft beklagt, doch einen Ausbruch aus diesen Verhältnissen hat er selbst nie gewagt, sondern kontinuierlich dagegen geschrieben. Als ein „Genie in einer Kleinstadt“ (SFV 2012: 74) hat er sich verstanden, und dieser Selbsteinschätzung kann man wohl zustimmen. Für die dänische Kirche wird er insbesondere in seinen letzten Lebensjahren ein Unruhestifter und Quälgeist, der gegen das Amtsverständnis der Geistlichen wettet und ihnen vorwirft, das Wesen des Christentums zu pervertieren. Ein kirchliches Amt trat er selbst nie an, es bestand dafür auch keine wirtschaftliche Notwendigkeit, da er von dem Vermögen leben konnte, das ihm sein Vater hinterlassen hatte. Kurz bevor dieses aufgebraucht war, ereilte ihn ein Schlaganfall, in dessen Folge er 1855 starb.

### 5. Georg Brandes und die Vermittlung Kierkegaards nach Deutschland

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte ein nachhaltiger Wandel in den literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien ein. Grund dafür war ein kultureller Modernisierungsschub, der die Literatur der nordischen Länder ab ca. 1870 erfasste. Neben Autoren wie den Norwegern Henrik Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson und dem Schweden August Strindberg war der dänische Literaturwissenschaftler und -kritiker Georg Brandes (1842–1927) einer der Protagonisten dieses sogenannten Modernen Durchbruchs, in dessen Folge man die skandinavischen Literaturen in Deutschland als besonders fortschrittlich und innovativ wahrnahm. Nordische Autoren wurden vor allem für die deutschen Naturalisten zu den großen Vorbildern; daran hatte Georg Brandes nicht unwesentlich Anteil. Zum einen propagierte er durch seine Tätigkeit als Dozent an der Kopenhagener Universität mit vielbeachteten Vorlesungen über die europäischen Literaturen einen neuen Realismus, eine literarische Auseinandersetzung mit der Gegenwart und den gesellschaftlichen Problemen der Zeit; er war sozusagen der Chefideologe der neuen Literatur. Zum anderen war er vom Selbstverständnis her ein Europäer, hatte Kontakte zu Autoren und Kulturpersönlichkeiten weit über Skandinavien hinaus und publizierte seine Essays zu wichtigen Autoren der skandinavischen Literatur systematisch auch in deutschen Medien.

Brandes hatte die herausragende Bedeutung Kierkegaards früh erkannt, obwohl dieser mit dem, was er geschrieben hatte, so gar nicht in sein eigenes Programm passte. Brandes war Atheist und konnte mit Kierkegaard als religiösem Schriftsteller nicht viel anfangen. Gleichzeitig aber wusste er, dass Dänemark mit ihm über einen der bedeutendsten europäischen Philosophen des 19. Jahrhunderts verfügte und die dänische Literatur über einen ihrer größten Stilisten. Über das *Tagebuch des Verführers* und das Kapitel *In vino veritas* aus den *Stadien auf dem Lebensweg* schreibt er: „In sprachlicher Hinsicht sind sie Denkmäler, dauernder als Erz. Nie zuvor hatte die dänische Prosa solche Wunderwerke vollbracht.“ (Brandes 1879: 144) 1876 hielt er eine Reihe von Vorträgen über Kierkegaard, mit denen er in Dänemark, Norwegen und Schweden auf Tournee ging und die in der Öffentlichkeit viel beachtet wurden. Ein Jahr später gab er auf Grundlage seiner Vorträge ein Buch über Kierkegaards Leben und Werk heraus, das 1879 auch auf Deutsch in der Übersetzung Adolf Strodtmanns erschien. Brandes' Bemühen um Kierkegaard ist geprägt von einer grundlegenden Ambivalenz, einer Mischung aus Abwehr und Vereinnahmung. Einerseits verkörpert Kierkegaard für Brandes vieles von dem, was er an der dänischen Literatur ansonsten kritisiert: das Grüblerische, das Selbstbezügliche, die tiefe Religiosität – andererseits aber reklamiert er ihn als wichtige Bezugsperson für sein Projekt der Moderne, lobt vor allem dessen Entdeckung des Einzelnen für die

Philosophie und den Kampf gegen die Amtskirche in den letzten Lebensjahren (Grage 2013).

In Deutschland war Kierkegaard bis zur Veröffentlichung dieser Biographie nahezu unbekannt, lediglich in theologischen Kreisen hatte man von ihm vereinzelt Notiz genommen. Der Pastor Albert Bärthold, von dem man ansonsten wenig weiß, hatte bereits 1876 eine Lebensbeschreibung Kierkegaards veröffentlicht und einige Übersetzungen vor allem theologischer Texte herausgegeben. Erst mit Georg Brandes aber setzte ein breiteres Interesse für Kierkegaard hierzulande ein. Man kann sagen, dass die deutsche Rezeption Kierkegaards von der Skandinavienbegeisterung Ende des 19. Jahrhunderts entscheidend beflügelt wurde, und Brandes tat einiges, um das Interesse der Deutschen an Kierkegaard weiter zu fördern. So stand er unter anderem im Briefwechsel mit Friedrich Nietzsche, den er ebenfalls durch öffentliche Vorträge in Kopenhagen populär machte und über den er auch in deutschen Zeitschriften als einer der ersten publizierte. In einem Brief vom Januar 1888 macht er Nietzsche auf Kierkegaard aufmerksam, bezeichnet ihn als einen „der tiefsten Psychologen, die es überhaupt giebt“ (Brandes 1966: 448) und verweist auf sein eigenes Buch über seinen Landsmann.

Die Wirkung von Brandes' Kierkegaard-Biographie konnte nicht sofort einsetzen, denn fast alle Texte, die Brandes seinen Lesern 1879 empfahl, waren noch gar nicht ins Deutsche übertragen. Erst nach und nach wurden die Hauptwerke übersetzt, am Anfang sehr verstreut und in kleinen, unbekanntem Verlagen. 1882 erschien *Furcht und Zittern* in der Übersetzung von H. C. Ketels, 1885 *Entweder – Oder*, übersetzt von Michelsen und Gleiß, 1890 dann *Der Begriff der Angst* und *Philosophische Bissen* in der Übersetzung von Christoph Schrenpf, der in den folgenden Jahren kontinuierlich und systematisch Kierkegaard ins Deutsche übertrug und dessen Übersetzungen dann ab 1909 als *Gesammelte Werke* bei Diederichs in Jena erschienen. Eine Rezeption in der deutschen Literatur konnte also auch nach Brandes' Einführung in das Werk Kierkegaards erst verzögert einsetzen. Gleichwohl blieb Brandes für viele Leser und Autoren ein wichtiger Bezugspunkt, und seine Sicht auf Kierkegaard beeinflusste auch die deutsche Rezeption in nicht unerheblichem Ausmaß.

### 6. Schlaglichter: Die Kierkegaard-Rezeption in der deutschen Literatur

Angesichts dieser Startschwierigkeiten und der inzwischen eingetretenen historischen Distanz zwischen der Entstehungszeit von Kierkegaards Schriften und der Zeit ihrer Rezeption ist es mehr als erstaunlich, auf welch großes Echo sein Werk in der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert stieß:

Die Kierkegaard-Begeisterung war nach 1900 ein kollektives Phänomen unter jenen deutschsprachigen Autoren, die zwischen 1880 und 1890 geboren wurden, einer Altersgruppe, der auch die späteren Repräsentanten der deutschen Existenzphilosophie Karl Jaspers (geb. 1883) und Martin Heidegger (geb. 1889) angehörten. (Anz 2006: 84)

Dennoch kann von einer auch nur annähernd einheitlichen Sichtweise des Kierkegaardschen Werks in der deutschen Literatur keine Rede sein. Christian Wiebe hebt in seiner kürzlich erschienenen Dissertation zur Kierkegaard-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur bis 1920 gerade die Heterogenität der Perspektiven hervor, aus denen heraus die Autoren hierzulande das *Œuvre* Kierkegaards beleuchten. Das liegt zum einen an der räumlichen Distanz zum dänischen Ausgangskontext und an der deutlichen Verzögerung, mit der die Rezeption einsetzt: Nach einem halben Jahrhundert werden die Texte, die sich zudem oft auf spezifisch dänische Diskurse beziehen, notgedrungen neu kontextualisiert und können daher ein breiteres Bedeutungsspektrum entfalten, als ihnen bezogen auf ihre Entstehungszeit inneohnt. Zum anderen aber liegt es auch an der Heterogenität des Werkes selbst, an Kierkegaards Maskierung durch Pseudonyme, an seiner eigenen Ironie, die dem Leser von vornherein ganz unterschiedliche Lektürangebote macht. Wie nur wenige andere Autoren ist Kierkegaard auch akademisch kaum einer bestimmten Disziplin und nur einem diskursiven Rahmen zuzuordnen. Er war ebensowohl Philosoph wie Theologe, literarischer Autor wie erbaulicher Prediger, auch wenn er nachträglich sein Werk unter das Primat der religiösen Sendung gestellt hat. Oftmals, so Wiebe, zeigt sich die Heterogenität der Rezeption auch schon an der Auswahl der Texte, die zur Kenntnis genommen werden (Wiebe 2012: 405). Am Beispiel dreier Autoren soll im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden, wie Kierkegaard in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jeweils unterschiedlich rezipiert und in Beziehung zum eigenen Werk gesetzt wurde.

### *6.1 Rainer Maria Rilke*

„Ich lese Soeren Kierkegaard. Und diesen Sommer lerne ich dänisch, um ihn und Jacobsen in ihrer Sprache zu lesen.“ (zit. n. Anz 2006: 84) So schreibt Rainer Maria Rilke in einem Brief an Lou Andreas-Salomé im März 1904. Das Zitat macht deutlich, dass Kierkegaard zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstens als dänischer Autor und zweitens im Kontext anderer damals populärer skandinavischer Autoren wahrgenommen wird, in diesem Fall mit dem dänischen Romancier, Novellisten und Dichter Jens Peter Jacobsen (1847–1885), von dem Rilke später einzelne Gedichte ins Deutsche übertragen hat.

Jacobsen wurde in Deutschland ebenfalls erst mit deutlicher zeitlicher Verzögerung rezipiert und auch er mit großer Begeisterung: Sein Roman *Niels Lyhne*, so Stefan Zweig, „ist der ‚Werther‘ unserer Generation gewesen“ (Zweig 1984: 297).

Rilke stand im Jahr 1904 im Austausch mit seinem dänischen Verleger Axel Juncker über eine deutsche Ausgabe von Briefen Kierkegaards an Regine Olsen, deren Übersetzung Rilke lektorieren sollte. Tatsächlich hatte er im Mai dieses Jahres begonnen, Dänisch zu lernen, auch in Vorbereitung auf eine Reise nach Südschweden im Sommer, zu der ihn die Autorin Ellen Key (1849–1926) eingeladen hatte und in deren Verlauf er auch einige Tage in Kopenhagen verbringen wollte. Neben seiner Arbeit am Lektorat der übersetzten Briefe, die er nachträglich als so gering einstuft, dass er in der Ausgabe nicht namentlich genannt werden wollte, hat er im Sommer 1904 auch selbst ein paar „seltsam schöne Briefe“ (zit. n. Lisi 2013: 218) Kierkegaards an Regine ins Deutsche übertragen, die eine bemerkenswerte Sprachkompetenz zeigen.

Dennoch hat Rilke Kierkegaard ansonsten wohl nicht im Original gelesen. Seine Bibliothek verzeichnet eine ganze Reihe von Werken Kierkegaards in deutscher Übersetzung, aber nur eine Ausgabe der Verlobungsbriefe im dänischen Original, eben jene, deren Übersetzung er lektoriert hat, wobei die Seiten dieses Bandes nicht aufgeschnitten worden sind (Lisi 2013: 216). Dass er ein intensiver und begeisterter Kierkegaard-Leser war, bezeugt ein Brief an Marie von Thurn und Taxis im August 1910: „Jetzt lese ich Kierkegaard, es ist herrlich, wirklich Herrlichkeit, er hat mich nie so ergriffen.“ (zit. n. Wiebe 2012: 275) Zu den Werken, die Rilke sicher gekannt hat, zählen das *Tagebuch des Verführers*, das Rilke als einen der ersten Texte Kierkegaards in einer separaten Ausgabe gelesen hat, sodann *Entweder – Oder* gesamt (in der Erstübersetzung durch Gleiß), *Furcht und Zittern*, *Die Wiederholung*, die *Unwissenschaftliche Nachschrift* sowie ausgewählte christliche Reden, auf die er sich unter anderem in einigen Gedichten implizit bezieht.

1910 ist auch das Jahr, in dem Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erschien. Immer wieder ist versucht worden, in diesem Werk einen Einfluss der Existenzphilosophie Kierkegaards nachzuweisen. Deutlich ist, dass existentielle Themen wie Angst und Tod in Rilkes Roman eine wichtige Rolle spielen. Allerdings, so zeigt Christian Wiebe, hat Rilke zum Zeitpunkt der Niederschrift des Romans Kierkegaards *Der Begriff der Angst*, zu dem Bezüge herzustellen wären, noch gar nicht gekannt (Wiebe 2012: 289). Ich meine, dass man hier nicht nach Einflüssen suchen sollte, sondern nach intertextuellen Bezügen, und auch hier nicht nach konkreten Textstellen, sondern vielmehr nach einem Bild, einer Stimmung, die Kierkegaard vermittelt. Kierkegaard scheint mir hier eher als Motiv-Geber

funktionalisiert zu werden, wenn es darum geht, Maltes Kindheit in Dänemark stimmungsvoll und motivisch dicht zu beschreiben. Dass Rilke diese Kindheit überhaupt in Dänemark ansiedelt, ist eine deutliche Reverenz an die dänische Literatur, von der sich die Romanfigur sehr begeistert zeigt. Neben Kierkegaard und dem bereits erwähnten Jacobsen spielt hier Herman Bang (1857–1912) mit seinen impressionistischen Kindheits- und Jugendschilderungen in den Büchern *Das weiße Haus* (dän. *Det hvide Hus*) und *Das graue Haus* (dän. *Det grå Hus*) eine wichtige Rolle. Allesamt bilden sie eine Art Resonanzboden für Rilkes Roman, und so überrascht es auch nicht, wenn man philosophische Theoreme Kierkegaards nicht eins zu eins bei Rilke wiederfindet und die Beziehungen zu seinem Werk eher vage bleiben.

## 6.2 Franz Kafka

Auch Kafka war ein intensiver Kierkegaard-Leser. Seine erste dokumentierte Lektüre datiert auf das Jahr 1913. Am 21. August schreibt er in sein Tagebuch:

Ich habe heute Kierkegaard [sic] Buch des Richters bekommen. Wie ich es ahnte, ist sein Fall trotz wesentlicher Unterschiede dem meinen sehr ähnlich zumindest liegt er auf der gleichen Seite der Welt. Er bestätigt mich wie ein Freund. (zit. n. Wiebe 2012: 338)

Bei dem erwähnten *Buch des Richters* handelt es sich um eine Auswahl aus Kierkegaards Journalen, in denen er unter anderem ausführlich über die Verlobung mit Regine Olsen reflektiert. Kafkas Wahrnehmung, es hier mit einem Freund zu tun zu haben, kommt nicht von ungefähr. Er selbst machte in diesem Jahr seiner in Berlin wohnenden Brieffreundin Felice Bauer einen Heiratsantrag, der eher einer dringenden Warnung vor sich selbst gleichkommt, denn Kafka zählt darin selbst die gewichtigen Argumente auf, warum es für Felice besser sei, diesen Antrag nicht anzunehmen.

Kafka wie Kierkegaard ahnen im Falle der Verlobung voraus, dass die ‚liebenswerten‘ und ‚lustigen‘ Mädchen unter der ‚Schwermut‘ oder den ‚nervösen Zuständen‘ der Dichter zu leiden hätten, und eine glückliche bürgerliche Existenz aufgrund der spezifischen Geistesverfassung Kafkas beziehungsweise Kierkegaards unmöglich sei. (Wiebe 2012: 338)

Es hätte sich für Kafka also eine identifikatorische Kierkegaard-Lektüre angeboten, in der er sich in seiner eigenen Lebenssituation und den psychischen Konflikten, in denen er steckte, hätte bestätigt sehen können. Doch Wiebe weist zu Recht darauf hin, dass die gefühlte Verwandtschaft zwischen Kafka und Kierkegaard eine tiefere ist (Wiebe 2012: 339), denn in beiden



Fällen ist die Verlobungsgeschichte zugleich eng mit dem Werk verbunden, ja sie stellt sogar eine produktive Kraft dar, die die schriftstellerische Aktivität vorantreibt als eine Möglichkeit, die Lebenskrise zu reflektieren, sie von verschiedenen Seiten aus neu zu deuten und ihr einen Sinn zuzuschreiben. Wenn Kafka später auch das *Tagebuch des Verführers* und *Die Wiederholung* liest, wird er sehen, wie sich darin die Verlobung mit Regine spiegelt, wie augenscheinlich ein biographischer Subtext die Texte durchzieht und wie aus der biographischen Situation eine literarische, ästhetische und philosophische Reflexion erwächst. Kierkegaard gibt also das Modell ab, wie Leben in Literatur überführt werden kann.

Christian Wiebe bezeichnet Kafkas Kierkegaard-Rezeption als parabolisch; damit hebt er auf einen weiteren wichtigen Punkt ab, der in der Forschung bislang meines Wissens weitgehend übersehen wurde und der die Schreibweisen der beiden Autoren betrifft. Wiebe kann zeigen, dass Kierkegaard auch als Vorbild für das parabolische, gleichnishafte Erzählen gelten kann, das in Kafkas Texten eines der dominantesten Textmuster darstellt (Wiebe 2012: 381–390). Tatsächlich fällt einem vielleicht erst als einem an Kafka geschulten Leser auf, wie häufig Kierkegaard in seinen Texten illustrierende, meist recht abstrakte Beispielerzählungen verwendet, die man zunächst in den Kontext biblischen Erzählens setzen würde. Wissend, wie Kafka die Parabel nutzt, um die Komplexität, Vieldeutigkeit und mitunter die hermetische Undeutbarkeit der Wirklichkeit und das Fehlen einer eindeutigen Wahrheit deutlich zu machen, wird auch bei Kierkegaard ein Skeptizismus bemerkbar. Bei ihm dient das parabolische Erzählen bereits nicht nur zur Illustration von komplexen Sachverhalten, sondern auch zur Darstellung einer Subjektivität und einer prinzipiellen Offenheit in der Wahrnehmung der Wirklichkeit – Kierkegaard ist in dieser Hinsicht also auf dem Weg zu Kafka, und wenn wir versuchen, ihn mit den Augen Kafkas zu lesen, erschließt sich uns eine neue Dimension seines Werkes.

### 6.3 Thomas Mann

Abschließend sei auf eine sehr prominente und explizite Referenz auf Kierkegaard im Werk Thomas Manns eingegangen.

Saß allein hier im Saal, nahndt bei den Fenstern, die mit den Läden vermacht, vor mir die Länge des Raums, bei meiner Lampe und las Kierkegaard über Mozarts Don Juan. (Mann 2007: 326)

Das Zitat stammt aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*, aus dem berühmten Kapitel XXV, in dem der leibhaftige Teufel den Komponisten

Adrian Leverkühn in dessen italienischem Refugium aufsucht, um mit ihm den Pakt zu schließen, mit dem sich der Künstler Schaffenskraft erwerben kann. Der Komponist ist also gerade in das Kapitel *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische* aus dem ersten Teil von *Entweder – Oder* vertieft, in dem am Beispiel von Mozarts *Don Giovanni* grundsätzliche musiktheoretische und musikästhetische Überlegungen ange stellt werden, worauf der Teufel im Laufe des langen Gesprächs folgendermaßen Bezug nimmt:

Wenn ich nicht irre, lasest du da vorhin in dem Buch des in die Ästhetik verliebten Christen? Der wußte Bescheid und verstand sich auf mein besondres Verhältnis zu dieser schönen Kunst, – der allerchristlichsten Kunst, wie er findet, – mit negativem Vorzeichen natürlich, vom Christentum zwar eingesetzt und entwickelt, aber verneint und ausgeschlossen als dämonisches Bereich, – und da hast du es denn. [...] Die Leidenschaft des Christen da für die Musik ist wahre Passion, als welche nämlich Erkenntnis und Verfallenheit ist in einem. Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambigüosen und als Ironie. Die höchste Passion gilt dem absolut Verdächtigen ... (Mann 2007: 353)

Ob sich Kierkegaard wohl hätte träumen lassen, dass er einmal Gewährsmann des Teufels wird? Dass er hier durchweg als Christ tituiert wird, scheint davon zu zeugen, dass der Teufel mehr als nur diesen einen Text von Kierkegaard kennt, denn in *Entweder – Oder* tritt der Autor keineswegs unmittelbar als ein religiöser Schriftsteller auf. Herausgegeben ist das Werk von einem gewissen Victor Eremita, der im Vorwort zu verstehen gibt, dass er das Werk nicht selbst abgefasst habe, sondern durch Zufall in den Besitz von Papieren gekommen sei, die zwei verschiedenen Schreibern zuzuordnen sind, einer Person A, die eine ästhetische Lebensanschauung vertrete, und einem B, dem Gerichtsrat Wilhelm, der eine ethische Auffassung des Lebens verkörpere, und dass er diese Papiere nun nach den beiden Sprechern geordnet dem Leser vorlege. Der Aufsatz über Mozarts *Don Giovanni* ist dem Ästhetiker zuzuordnen, es handelt sich also um fiktionale Rollenprosa, nicht um eine Selbstäußerung des ‚Christen‘ Kierkegaard, und der Ästhetiker wiederum gibt sich nicht besonders christlich. Nur der Teufel darf es sich herausnehmen, Autor und Figur gleichzusetzen. Und nur der Teufel darf es sich offenbar auch herausnehmen, falsch zu zitieren.

Dass Thomas Mann ein Autor ist, der sehr häufig Gedanken und Ver satzstücke aus Texten anderer Autoren, und zwar quer durch die Weltliteratur, in seinem eigenen Werk montagehaft zusammenfügt, ist hinlänglich bekannt und wird ihm von manchen Lesern auch übelgenommen. Auch hier bezieht er sich sehr eng auf Kierkegaards Text, in dem es um die Sinnlichkeit der Kunst und die sinnlichste Kunst geht, um das Verhältnis von Religion und Sinnlichkeit einerseits und von Religion und Musik andererseits, sowie

vor allem auch um das Verhältnis von Musik und Sprache. Da heißt es etwa, das Christentum habe die Sinnlichkeit in die Welt gebracht, und zwar durch Negation: Erst indem das Sinnliche negiert werde, wird es als Kraft gesetzt (*EEI* 1997: 68). Die Sinnlichkeit, genauer gesagt: die „erotische sinnliche Genialität“, wird außerdem als absoluter Gegenstand der Musik betrachtet, weil sie nur in diesem Medium in vollendeter Weise ausgedrückt werden könne (*EEI* 1997: 71). Und es wird auch explizit über das vom Teufel angesprochene Verhältnis von Musik, Christentum und Dämonie reflektiert:

Hier zeigt sich die Bedeutung der Musik in ihrer vollen Gültigkeit, und sie erweist sich in strengerem Sinne als eine christliche Kunst, oder richtiger als diejenige Kunst, die das Christentum setzt, indem es sie von sich ausschließt, als Medium für dasjenige, was das Christentum von sich ausschließt und damit setzt. Mit anderen Worten, die Musik ist das Dämonische. (*EEI* 1997: 71)

Davon aber, dass die Musik die ‚allerchristlichste Kunst‘ sei, wie der Teufel sagt, ist bei Kierkegaard keineswegs die Rede. Der Fehler des Teufels besteht darin, dass er Kierkegaard zu konsequent weiterdenkt und den Superlativ der Angemessenheit des Gegenstandes für das Medium auf deren postulierten Ursprung überträgt. Er spitzt damit eine Ambivalenz zu, die das Denken des Ästhetikers über die Musik bestimmt und die in folgendem Kierkegaard-Zitat, das sich nun auch explizit auf den Teufel bezieht, zum Ausdruck kommt:

Daraus folgt keineswegs, dass man sie für ein Werk des Teufels erachten muss, selbst wenn unsere Zeit viele grauenvolle Beweise darbieten sollte für jene dämonische Macht, mit der die Musik ein Individuum ergreifen und dieses Individuum wiederum die Menge, insbesondere der Frauenzimmer, in den verführerischen Schlingen der Angst fesseln und fangen kann, mit der ganzen erregenden Macht der Wollust. (*EEI* 1997: 79)

Man kann diese Kierkegaard-Rezeption als eine dialogische bezeichnen. Zum einen ist die Anspielung auf den dänischen Philosophen deutlich herausgestellt, es wird quasi mit dem Wissen des Lesers gerechnet, zum anderen geht Thomas Mann auf Kierkegaard ein, denkt ihn weiter, spitzt ihn zu.

Meine drei Beispiele mögen deutlich gemacht haben, dass die Kierkegaard-Rezeption in der deutschen Literatur kein marginales Phänomen ist, sondern dass zentrale Autoren von ihm inspiriert wurden, sich in ihm wiedergefunden, an ihm gerieben, ihn benutzt haben. Die Reihe der Namen ließe sich natürlich erweitern: Auch in den Werken von Karl Kraus, Paul Celan, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Thomas Bernhard, Martin Walser (um nur einige prominente zu nennen) hat Kierkegaard seine Spuren hinterlassen (dazu im Einzelnen Stewart 2013). Gerade die Heterogenität ihrer

Lesarten und die je unterschiedlichen Zugänge zu Kierkegaard machen deutlich, welches Lektürepotential dieser Autor bietet – das gilt auch noch heute. Wer sich darauf einlässt, wird rasch merken: Jeder Leser findet seinen eigenen Kierkegaard.

### *Bibliographie*

#### *Werke Kierkegaards*

(Alle Übersetzungen aus Kierkegaards Werken stammen vom Verf.)

*SKS* (1997ff.): Søren Kierkegaards Skrifter. Hg. v. Søren Kierkegaard Forskningscenter. København: Gad.

*BI* (1997): Søren Kierkegaard: Om Begrebet Ironi. In: Søren Kierkegaards Skrifter. Bd. 1. København: Gad, S. 59–357.

*EEI* (1997): Søren Kierkegaard: Enten – Eller. Første del. Søren Kierkegaards Skrifter. Bd. 2. København: Gad.

*DSKE* (2005ff.): Deutsche Søren Kierkegaard Edition. Hg. v. Heinrich Anz (bis Bd. 2), Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Joachim Grage (ab Bd. 3) und Heiko Schulz. Berlin, New York: de Gruyter.

*FV* (2009): Søren Kierkegaard: Om min Forfatter-Virksomhed. In: Søren Kierkegaards Skrifter. Bd. 13. København: Gad, S. 5–27.

*SFV* (2012): Søren Kierkegaard: Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed. In: Søren Kierkegaards Skrifter. Bd. 16. København: Gad, S. 5–106.

#### *Weitere Literatur*

Anz (2006): Thomas Anz: Identifikation und Abscheu. Kafka liest Kierkegaard. In: Franz Kafka und die Weltliteratur. Hg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 83–91.

Brandes (1879): Georg Brandes: Søren Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild. Leipzig: Barth.

Brandes (1966): Correspondance de Georg Brandes. Lettres choisies et annotées par Paul Krüger. Bd. 3: L'Allemagne. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger.

Deuser/Purkardhofer (2005): Hermann Deuser, Richard Purkardhofer: Einleitung. In: Deutsche Søren Kierkegaard Edition. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, S. xi–xvii.

- Garff (2000): Joakim Garff: SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi. København: Gad. [Deutsche Übersetzung: Sören Kierkegaard. Biographie. München: Hanser 2004].
- Grage (2008): Joachim Grage: Hotho: A Dialogue on Romantic Irony and the Fascination with Mozart's *Don Giovanni*. In: Kierkegaard and His German Contemporaries. Bd. III: Literature and Aesthetics. Hg. v. Jon Stewart. Farnham/Burlington: Ashgate (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources 6.3), S. 139–153.
- Grage (2010): Joachim Grage: Selbst-Lektüre als Selbst-Gestaltung. Strategien der Offenheit in *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller*. In: Kierkegaard's Late Writings. Hg. v. Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser und K. Brian Söderquist. Berlin, New York: de Gruyter (Kierkegaard Studies. Yearbook 2010), S. 289–303.
- Grage (2013): Joachim Grage: Der Märtyrer der Moderne. Rolle und Funktion der Biographik in Georg Brandes' Kierkegaard-Rezeption. In: Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten. Hg. v. Melanie Unseld und Christian von Zimmermann. Köln u. a.: Böhlau (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 1), S. 161–176.
- Lisi (2013): Leonardo F. Lisi: Rainer Maria Rilke: Unsatisfied Love and the Poetry of Living. In: Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art. Bd. I: The Germanophone World. Hg. v. Jon Stewart. Farnham/Burlington: Ashgate (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources 12.1), S. 213–232.
- Mann (2007): Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Hg. und textkritisch durchgesehen v. Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit v. Stephan Stachorski. Frankfurt/M.: Fischer (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 10.1).
- Rohde (1967): Hermann Peter Rohde (Hg.): Auktionsprotokoll over Søren Kierkegaards bogsamling. København: Det Kongelige Bibliotek.
- Stewart (2013): Jon Stewart (Hg.): Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art. Bd. I: The Germanophone World. Farnham/Burlington: Ashgate (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources 12.1)
- Wiebe (2012): Christian Wiebe: Der witzige, tiefe, leidenschaftliche Kierkegaard. Zur Kierkegaard-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur bis 1920. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 311).
- Zweig (1984): Stefan Zweig: Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne*. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer, S. 297–308.

## **Beiträgerinnen und Beiträger**

RALF BOGNER, Professor für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte: Literatur der frühen Neuzeit, österreichische Literatur und Kultur, Literatur des Expressionismus, Editionsphilologie.

MISIA SOPHIA DOMS, Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 17./18. und 20. Jahrhunderts, Theorie und Geschichte der Gattung ‚literarischer Dialog‘ (Habilitationsvorhaben), Literatur und Wissenschaft (u. a. Literatur und Medizin/Anthropologie, Literatur und Theologie), Geschichte der Zeitschriftengattung ‚Moralische Wochenschrift‘, Metaphorologie.

JOACHIM GRAGE, Professor für Nordgermanische Philologie (Neuere Literatur- und Kulturwissenschaft) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Skandinavische Literaturen vom Barock bis in die Gegenwart, literarische Praktiken und Performativität, Literatur und Musik, deutsch-skandinavische Literaturbeziehungen, Mitherausgeber der Deutschen Søren Kierkegaard Edition.

GRAZYNA KWIECIŃSKA, Professorin am Germanistischen Institut der Universität Warschau, Leiterin der Abteilung für Literaturgeschichte und -theorie, Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Literatur der Zwanziger Jahre/Weimarer Republik und der neueren österreichischen Literatur, Alfred Döblin, Hermann Broch.

MANFRED LEBER, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

NINE MIEDEMA, Professorin für Deutsche Philologie des Mittelalters an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: historische Dialogforschung, ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘, mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht, Editionsphilologie, Sangspruchdichtung und Meistersang.

PATRICIA OSTER-STIERLE, Professorin für französische Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und Vizepräsidentin der deutsch-französischen Hochschule, Arbeitsschwerpunkte u. a.: französische, italienische und deutsche Literatur und vergleichenden Literatur- und Medienwissenschaft.

VÁCLAV PETRBOK, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für tschechische Literatur der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik und des Nationalmuseums Prag, externer Mitarbeiter am Institut für Germanistik und am Institut für Geschichte Tschechiens der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität Prag, Arbeitsschwerpunkte: Beziehungen der deutschsprachigen und tschechischen Literatur im 18. und 19. Jahrhundert, Geschichte der literaturwissenschaftlichen Bohemistik und Germanistik in den böhmischen Ländern, Mehrsprachigkeit als kulturelles und literarisches Phänomen, Kulturvermittlung, literarische Lexikographie.

HUBERT ROLAND, *maître de recherches* des belgischen *Fonds National de la Recherche Scientifique* (FNRS) und Professor für deutsche Literatur und komparatistische Literaturwissenschaft an der *Université catholique de Louvain* (UCL), Arbeitsschwerpunkte: deutsch-belgische Kulturtransfers im 19. und 20. Jahrhundert, deutsche und transnationale Literaturgeschichtsschreibung, der magische Realismus in der deutschen und europäischen Literatur.

JEFF SCHMITZ, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Centre national de littérature/Lëtzebuenger Literaturarchiv in Mersch (Luxemburg), wissenschaftliche Arbeiten vor allem zur deutschsprachigen Luxemburger Literatur des 20. Jahrhunderts.

## Personenregister

- Abraham a Sancta Clara 103  
Adler, Friedrich 75, 80, 84f.  
Albert I. (König v. Belgien) 195  
Albrecht I. (dt.-röm. König) 110f., 117  
Altenberg, Peter (eig. Richard Engländer) 181  
Alverdes, Paul 167  
Andersen, Hans Christian 227f.  
Andreas-Salomé, Lou 237  
Angerer, Walther 172  
Apin, Rivai 70  
Aragon, Louis 154  
Arndt, Ernst Moritz 191  
Arnim, Achim v. 230  
Artmann, H. C. 99, 103  
Attila (König d. Hunnen) 211  
Auředníček, Zdenko 89  
Auředníčková, Anna 76, 88f., 91  
B. Traven 181  
Babler, Otto František 76  
Baggesen, Jens Immanuel 228  
Bahr, Hermann 193  
Bang, Herman 239  
Barner, Wilfried 9  
Bartetzko, Dieter 33  
Barthel, Max 161, 169, 184  
Bärthold, Albert 236  
Bauchau, Henry 201  
Baudnik, Zdenko 76  
Bauer, Felice 239  
Bauer, Walter 162  
Baumann, Hans 32  
Becher, Johannes Robert 68, 180  
Becker-Trier, Heinz 163  
Becker, Nikolaus 144, 147–152  
Beneš, Edvard 86  
Benjamin, Walter 145, 153  
Benn, Gottfried 181, 187, 197  
Berezowska, Maja 68  
Bernhard, Thomas 99, 102–105, 242  
Bernstorff, Johann Hartwig Ernst v. 228  
Bezruč, Petr 75, 89  
Biermann, Dagobert 29  
Biermann, Wolf 9–31, 37, 40, 50f.  
Binding, Rudolf G. 163f., 169, 174, 181  
Bjørnstjerne, Bjørnson 85f., 235  
Bloch, Ernst 90  
Bloem, Walter 164  
Blommaert, Philipp 216f.  
Blücher, Gebhard Leberecht v. 143  
Blunck, Hans Friedrich 163f., 167–169, 171, 174f.  
Bodenhausen, Eberhard v. 196f.  
Bodmer, Johann Jakob 214  
Boesen, Emil 233  
Böhme, Franz Magnus 46  
Böhme, Herbert 167f.  
Boileau, Nicolas 144  
Borchmeyer, Dieter 114  
Bormann, Alexander v. 9  
Börne, Ludwig 61f., 138, 231  
Börries, Freiherr v. Münchhausen 167, 176, 184  
Brandes, Georg 235f.  
Brandstetter, Alois 97–106  
Brandt, Heinz (Widerstandskämpfer) 19  
Brans, Jan M. 217f., 221  
Braun, Eva 219  
Brecht, Bert 68, 101, 170, 180, 185, 200  
Bredel, Willi 182, 185  
Brentano, Clemens 230  
Brentano, Heinrich v. 187  
Breza, Eugen v. 59  
Březina, Otokar 75f.  
Brod, Max 75, 82, 170  
Bröger, Karl 161f., 164, 184  
Bruckner, Anton 106  
Buber, Martin 81  
Büchmann, Georg 180  
Büchner, Georg 181



- Bullivant, Keith 17  
 Burckhardt, Jacob 109  
 Busch, Wilhelm 185  
 Busse, Hermann Eris 163, 174f.  
 Camartin, Iso 109, 134  
 Campe, Julius 150  
 Campendonk, Heinrich 199  
 Čapek, Karel 88  
 Čapková, Kateřina 80  
 Carossa, Hans 167, 184  
 Celan, Paul 28, 242  
 Čermák, Josef 87f.  
 Chamisso, Adelbert v. 181, 228  
 Chopin, Frédéric 62  
 Claudius, Hermann 176  
 Clement, Hubert 181  
 Cohen, Gary B. 80  
 Cohn-Bendit, Daniel 100f.  
 Comenius, Johann Amos 76  
 Constant, Benjamin  
 Corneille, Pierre 144  
 Coster, Charles De 188f., 197  
 Courths-Mahler, Hedwig 181  
 Curtius, Ernst Robert 153  
 Cuvelier, Joseph 198f.  
 Czernecki, Konrad Adam 67  
 Deauville, Max 200  
 Degenhardt, Franz Josef 9–11, 30–51  
 Dehmel, Richard 161f., 181, 194  
 Desjardins, Paul 153  
 Diderot, Denis 145  
 Diebold, Bernhard 180, 182  
 Diederichs, Eugen 76, 193  
 Diettrich, Fritz 169  
 Döblin, Alfred 165, 170, 177f.  
 Dobroch, Bartek 62f., 71  
 Dörfler, Peter 173  
 Dumas, Alexandre (d. Jüngere) 172  
 Dürrenmatt, Friedrich 242  
 Dyk, Viktor 88  
 Ebert, Karl Egon 90  
 Edschmid, Kasimir 163  
 Eekhoud, Georges 197  
 Eekhout, Jan 218  
 Eggers, Hans 98  
 Ehrenburg, Ilja Grigorjewitsch 167  
 Eichmann, Adlof 218  
 Eickmans, Heinz 207  
 Einstein, Carl 197  
 Eisenstein, Karl Borromäus Eissner von und zu 76  
 Eisner, Paul (auch: Eisner, Pavel) 75f., 82, 90  
 Elisabeth v. Lothringen (Gräfin v. Nassau-Saarbrücken) 144  
 Empedokles 16  
 Engelke, Gerrit 162, 182  
 Ernst, Max 199  
 Ernst, Paul 167  
 Ewers, Hanns Heinz 166f.  
 Falke, Konrad (eig. Karl Frey) 183  
 Fallada, Hans (eig. Rudolf Ditzen) 161, 170  
 Fallersleben, August Heinrich Hoffmann v. 192  
 Feuchtwanger, Lion 166, 169f., 179  
 Fiala-Fürst, Ingeborg 92  
 Fichte, Johann Gottlieb 141, 152, 191  
 Fischer, Otokar 83, 87  
 Fischer, Samuel 159  
 Flechtheim, Alfred 199  
 Fontane, Theodor 133  
 Forst, Willi 165  
 Frank, Bruno 170, 178f., 181  
 Frank, Leonhard 164, 170f.  
 Fredericq, Paul 189  
 Frederik V. (König v. Dänemark u. Norwegen) 228  
 Frehe, Erwin 162  
 Freiligrath, Ferdinand 51  
 Freudenberger, Alice 203  
 Friederike v. Mecklenburg-Strelitz (hier: Herzogin v. Cumberland) 59  
 Friedrich Wilhelm IV. (König v. Preußen) 136, 147, 152  
 Friedrich, Ernst 200  
 Frisch, Max 109f., 132, 134–138, 242  
 Frischmuth, Barbara 99

- Fuchs, Rudolf 75, 89f.  
 Fürst, Walther 111  
 Füssli, Johann Heinrich 214  
 Gabele, Anton 175  
 Gaszyński, Konstanty 65  
 George, Stefan 160f., 183, 190, 194  
 Gervinus, Georg Gottfried 215f.  
 Giraudoux, Jean 153  
 Glaeser, Ernst 169, 171  
 Gleiß, Otto 236  
 Gleit, Maria (eig. Herta Gleitsmann)  
     180–182  
 Gmelin, Otto 163  
 Godefroid, Kurth 189  
 Goebbels, Joseph 166f., 172  
 Goethe, Johann Wolfgang v. 87,  
     110, 113f., 135, 145f., 172, 176,  
     182, 230  
 Goldstücker, Eduard 90  
 Göring, Hermann 165, 167  
 Gottsched, Johann Christoph 144  
 Grabbe, Christian Dietrich 185  
 Graf, Oskar Maria 161, 167, 170,  
     179  
 Grappin, Jacqueline 154  
 Grégoire, Henri 217  
 Griese, Friedrich 167f.  
 Grillparzer, Franz 90  
 Grimm, Hans 166f.  
 Grimm, Jacob 192  
 Groethuysen, Bernhard 153  
 Großmann, Stefan 168  
 Grün, Anastasius (Anton Alexander  
     Graf v. Auersperg) 104  
 Grünebaum, Kurt 202f.  
 Guerber, Hélène Adeline 217  
 Guggenheim, Werner Johannes 181  
 Gutzkow, Karl 231  
 Gysseling, Maurits 216  
 Haas, Willy 88, 163  
 Hába, Alois 86  
 Hagen, Friedrich Heinrich v. d. 214  
 Hammer, Walter (eig. Walter Hösterey)  
     162  
 Händel, Georg Friedrich 32, 46  
 Handke, Peter 99, 104  
 Hartmann Schedel 46  
 Hašek, Jaroslav 89, 91  
 Hašková, Jarmila 89  
 Hatzfeld, Adolf v. 163, 175  
 Hauptmann, Gerhart 162, 168  
 Hausenstein, Wilhelm 194, 197  
 Hausmann, Manfred 176  
 Havlíček Borovský, Karel 83  
 Hebbel, Friedrich 181, 215  
 Hebel, Johann Peter 141f.  
 Hecke, Paul-Gustave Van 199  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
     152, 230  
 Heiberg, Johann Ludwig 229  
 Heidegger, Martin 142, 237  
 Heiden, Konrad (auch: Klaus Bre-  
     dow) 170  
 Heine, Betty (geb. Peire van Geldern)  
     150  
 Heine, Heinrich 20, 59–71, 150, 152,  
     168, 180f., 185, 191, 231  
 Heinrich IV. (König v. Frankreich)  
     142f.  
 Henel, Hans Otto 162  
 Hengstenberg, Ernst Wilhelm 152  
 Herder, Johann Gottfried 90, 182  
 Hertenstein, Axel 99  
 Herwegh, Georg 181, 185  
 Herzl, Theodor 81  
 Hesse, Hermann 164, 181  
 Hesse, Max René 180  
 Hessel, Franz 194  
 Hilsner, Leopold 89  
 Hitler, Adolf 87, 104f., 133, 160,  
     164f., 167–171, 173, 176, 178f.,  
     182, 184, 200, 218, 220f.  
 Hoecker Josa (auch: Höckerová,  
     Joža) 76  
 Hoefler, Albert 159–169, 171, 173–  
     175, 177, 179, 183, 185  
 Hoffmann, Camill 75, 86f.  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
     188, 230  
 Hofmannsthal, Hugo v. 160, 181,  
     193  
 Hölderlin, Friedrich 16f.

- Holz, Arno 98  
Horkheimer, Max (auch: Heinrich Regius) 179  
Horváth, Ödön v. 180  
Hotho, Heinrich Gustav 230  
Hove, Hubert van den (eig. Victor Humbert Joseph Hubert Delecourt) 215  
Hroch, Miroslav 78  
Huch, Rudolf 164  
Huebner, Friedrich Markus 198  
Hugo, Victor 147  
Ibsen, Henrik 235  
Hłakowiczówna, Kazimiera 69  
Innerhofer, Franz 99  
Jacobsen, Jens Peter 237–239  
Jacques, Norbert 159  
Janáček, Leoš 75, 86  
Jandl, Ernst 103  
Jaspers, Karl 237  
Jelinek, Elfriede 102–105  
Jesenská, Milena 82, 91  
Jeske-Choiński, Teodor 67  
Jirásek, Alois 76  
John, Eugenie (Pseud.: E. Marlitt) 181  
Johst, Hanns 164, 166f.  
Jonckbloet, Willem Jozef 215f.  
Josef II. (dt.-röm. Kaiser) 79  
Jouy, Étienne de 143  
Juncker, Axel 238  
Jünger, Ernst 184  
Kaczyński, L. 67  
Kafka, Franz 75, 88, 90f., 166, 239f.  
Kaiser, Georg 181  
Kampen, Nicolaas Godfried v. 215f.  
Kant, Immanuel 152, 172, 228  
Kapper, Siegfried 78, 83f.  
Karady, Victor 81  
Karl Alexander (Großherzog v. Sachsen-Weimar-Eisenach) 228  
Karl I. d. Kühne (Herzog v. Burgund u. Luxemburg) 111  
Karst, Roman 69  
Kästner, Erich 180  
Kawyn, Stefan 68  
Kerr, Alfred 170, 179  
Kersten, Kurt 179  
Kesten, Hermann 179  
Ketels, H. C. 236  
Key, Ellen 238  
Kierkegaard, Michael Pedersen 229, 232, 234  
Kierkegaard, Søren 227, 229–243  
Kieval, Hillel J. 82  
Kippenberg, Anton 194, 196–198  
Kippenberg, Katharina 197  
Kisch, Egon Erwin 169f., 185  
Kissling, Richard 109  
Klabund (eig. Alfred Henschke) 181  
Klee, Paul 199  
Kleiber, Erich 86  
Klein, Christian 19  
Klemperer, Otto 86  
Klinkenberg, Jean-Marie 189  
Klopstock, Friedrich Gottlieb 228  
Knef, Hildegard 165  
Kneip, Jakob 174  
Koeltzsch, Ines 82f., 91  
Kœnig, Marie-Pierre 154  
Kolbenheyer, Erwin Guido 164, 166–168, 184  
Kolleritsch, Alfred 99  
Kollwitz, Käthe 185  
Konopnicka, Maria 63, 69  
Kowalska, Józefa 69  
Kowalski, Stanisław 70  
Kramer, Simone 221  
Kranz, Herbert 171  
Kranzmayer, Eberhard 98  
Krasucki, Ludwik 63  
Kratzenberg, Damian 166, 173f., 176  
Kraus, Arnošt Vilém (auch: Kraus, Ernst Wilhelm) 80, 85f., 89  
Kraus, Karl 88, 103, 181, 242  
Kraushar, Aleksander 69, 71  
Kreutzer, Konradin 147  
Krofta, Kamil 86, 89  
Kruman, Antoni 66  
Kubin, Alfred 88, 185  
Kufferath, Maurice 195  
Lacey, Josh 218

- Laforgue, Jules 190  
 Lamartine, Alphonse de 144, 147–149  
 Lamprecht, Karl 190  
 Landsberger, Artur 184  
 Langer, František 88  
 Lasker-Schüler, Else 170  
 Lay, Auguste 190  
 Le Villain, François 143  
 Lec, Stanisław Jerzy 69  
 Lehbruck, Wilhelm 185  
 Leibniz, Georg Wilhelm 90  
 Lemierre, Antoine-Marin 112  
 Łempicki, Stanisław 69, 71  
 Leopold I. (König v. Belgien) 191  
 Lersch, Heinrich 161–163, 169, 184  
 Lessing, Gotthold Ephraim 145  
 Lewin, Leopold 69  
 Liebknecht, Karl 167  
 Liebs, Elke 33  
 Linder-Beroud, Waltraud 144  
 Liszt, Franz 228  
 Loerke, Oskar 167  
 London, Jack 181  
 Ludwig XVIII. (König v. Frankreich) 142f.  
 Ludwig, Emil 170, 182  
 Luft, Robert 77, 82  
 Lulofs, Barthold Henrik 215  
 Luther, Martin 60  
 Macek, Antonín 76  
 Mácha, Karel Hynek 84  
 Machar, Josef Svatopluk 76  
 Maeterlinck, Maurice 189, 193f., 196  
 Maissen, Thomas 120  
 Majerová, Marie 89  
 Mallarmé, Stéphane 155  
 Mann, Erika 179, 200  
 Mann, Heinrich 153, 160f., 164, 169f., 177, 180  
 Mann, Klaus 169f., 177, 179  
 Mann, Thomas 24, 160, 165, 170, 177f., 180, 183, 240–242  
 Marischka, Georg 165  
 Marivaux, Pierre Carlet de 145  
 Marot, Clément 144  
 Martinů, Bohuslav 86  
 Marx, Emil 173–176, 179  
 Marx, Karl 68  
 Masaryk, Tomáš Garrigue 85f., 89  
 Maske, Adelheid 35  
 Maske, Ulrich 35  
 Massing, Paul Wilhelm (auch: Karl Billinger) 170f.  
 Mehring, Franz 181  
 Mehring, Walter 170  
 Meijer, Gerrit Johan 216  
 Melchthal, Arnold v. 111  
 Menzel, Gerhard 165  
 Menzerath, Paul 190  
 Merhautová-Kostrbová, Lucie 82  
 Meyrink, Gustav (eig. Gustav Meyer) 181  
 Michel, Henri 203  
 Michels, Pol 159  
 Michelsen, Alexander 236  
 Miegel, Agnes 167, 176  
 Mieszko-Maliszkiewicz, Adam 67, 71  
 Minder, Robert 153  
 Molière (eig. Jean-Baptiste Poquelin) 144  
 Molling, Nicolas 175  
 Molo, Walter v. 167  
 Morgenstern, Christian 183  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 230, 240f.  
 Mühlen, Hermynia zur 178f.  
 Mühsam, Erich 68, 184  
 Mulder, Gerard Christian 215  
 Mulisch, Harry 218–221  
 Mulisch, Karl Viktor 219  
 Müller, Johannes v. 214, 216  
 Musil, Robert 102, 193  
 Musset, Alfred de 149, 151f.  
 Myller, Christoph Myller 214f.  
 Napoléon Bonaparte (Kaiser v. Frankreich) 112–114, 126, 136, 142f., 149, 191  
 Nawrocka, Jadwiga 69  
 Nedbal, Oskar 89

- Nestroy, Johann 103  
 Neumann, Robert 180  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 236  
 Nikolaus I. (Kaiser v. Russland) 61  
 Novák, Vítězslav 86  
 Novalis 194  
 Novotná, Jarmila 86  
 Nuncques, William Degouve de 195  
 Oehlschläger, Adam 228  
 Oelze, Friedrich Wilhelm 187  
 Okopenko, Andreas 99  
 Olbracht, Ivan 91  
 Olden, Balder 179  
 Olsen, Regine 232f., 238–240  
 Oostrom, Frits van 217  
 Opitz, Martin 228  
 Oppeln-Bronikowski, Friedrich v.  
     193  
 Ort, Claus-Michael 28  
 Oschilewski, Walther G. 161f.  
 Ossietzky, Carl v. 179, 181  
 Pabst, Georg Wilhelm 200  
 Pansaers, Clément 197  
 Paquet, Alfons 161f., 165, 169, 174f.  
 Pařízek, Dušan David 110, 137f.  
 Petzold, Alfons 162  
 Picard, Edmond 189  
 Pick, Otto 75, 82, 88  
 Pilgrim v. Bischof (Bischof v.  
     Passau) 211  
 Pinner, Erna (eig. Wilhelmine Pin-  
     ner) 163  
 Piprek, Jan 68  
 Pirenne, Henri 189f.  
 Piscator, Erwin 91  
 Plievier, Theodor 162, 171  
 Ploennies, Luise v. 192  
 Poe, Edgar Allan 181  
 Polanowski, Tomasz 64  
 Polgar, Alfred 170  
 Ponten, Josef 175  
 Poppel, G. van 217  
 Pulzer, Peter 79  
 Rabelais, François 144  
 Racine, Jean 144  
 Regler, Gustav 170, 181, 185  
 Reiner-Straschnow, Grete 91  
 Remarque, Erich Maria 169, 171,  
     180, 202  
 Renn, Ludwig (eig. Arnold Friedrich  
     Vieth von Golßenau) 165, 170f.,  
     185  
 Ridder, André De 199  
 Ries, Nicolas 179  
 Rilke, Rainer Maria 88, 160, 185,  
     237–239  
 Robespierre, Maximilien de 40  
 Rodenbach, Georges 189  
 Rolland, Romain 153, 168  
 Rooses, Max 215  
 Rosei, Peter 99  
 Rosenberg, Alfred 177  
 Roth, Gerhard 102  
 Roth, Joseph 102, 105, 170, 180  
 Röttger, Karl (auch: Jacobus v.  
     Rahden) 175  
 Rousseau, Jean-Jacques 145  
 Rowohlt, Ernst 163  
 Rudolf I. (dt.-röm. König) 110, 117  
 Rühm, Gerhard 103, 106  
 Ruysbroeck, Jan van 196  
 Samozwaniec, Magdalena 69  
 Saudek, Emil 76  
 Sauerland, Karol 70f.  
 Schäfer, Wilhelm 163–165, 175  
 Scharrer, Adam 167  
 Scheler, Max 153  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph  
     233  
 Schick, Ignaz 88  
 Schickele, René 162–164, 170, 177f.  
 Schiller, Friedrich 88, 90, 109–138,  
     145, 172, 185, 188, 228, 230  
 Schlaf, Johannes 194  
 Schlegel, Friedrich 231, 214  
 Schmidt-Pauli, Edgar v. 169  
 Schmitz, Peter 202f.  
 Schmoller, Gustav 190  
 Schnack, Friedrich (auch: Charles  
     Ferdinand) 175  
 Schneckenburger, Max 144  
 Schneider, Jost 62

- Schnitzler, Arthur 160  
Schnog, Karl 170, 178, 180f., 185  
Scholl, Paul 183  
Scholz, Wilhelm v. 164, 175  
Schrempf, Christoph 236  
Schulhoff, Erwin 86  
Schumann, Robert 32  
Schwarz, Alice 219  
Schwarz, Vincy (auch: Schwarz,  
Vinzenz) 90  
Seferens, Gregor 219  
Seghers, Anna 170  
Serrure, Constant 212, 215f.  
Sibbern, Frederik Christian 232  
Siegenbeek, Matthijs 215  
Sienkiewicz, Henryk 70  
Simrock, Karl 214  
Siwy, M. 67  
Skibiński, Antoni 63f.  
Słowacki, Juliusz 68  
Sokol, Karel Elgart 91  
Sokrates 229  
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 231  
Solvay, Ernest 195  
Sova, Antonín 76  
Spaak, Paul-Henri 187  
Spector, Scott 82, 91  
Spina, Franz 85, 90  
Spruyt, Elisa 188  
Šrámek, Fráňa 88  
Stadler, Ernst 190, 195f.  
Staël, Anne Louise Germaine de  
145–147, 189  
Staff, Leopold 69  
Stalin, Josef Wissarionowitsch 25f.,  
50  
Stauffacher, Werner 111  
Steffens, Henrik 228  
Stehr, Hermann 164  
Stelzhamer, Franz 106  
Sternheim, Carl 181, 195–197  
Sternheim, Thea 195  
Stiller, Robert 64, 69–71  
Strauß, Franz Josef 18  
Streuvels, Stijn 196  
Strindberg, August 235  
Strobl, Karl Hans 172  
Strodtmann, Adolf 235  
Swinarski, Artur Marya 68  
Szczerbowski, Adam 68  
Talleyrand-Périgord, Charles-  
Maurice de 191  
Tervooren, Helmut 217  
Theoderich d. Große 211  
Thoma, Ludwig 185  
Thomas, Adrienne (eig. Hertha  
Strauch) 178, 180  
Thurn und Taxis-Hohehlohe, Marie  
v. 238  
Tieck, Ludwig 214, 228, 230f.  
Tilšchová, Anna Marie 89  
Timmermans, Felix 196  
Timoschenko, Semjon Konstantino-  
witsch 18  
Toller, Ernst 170, 181, 200  
Tolstoi, Lew Nikolajewitsch 86, 195  
Trost, Pavel 77  
Tschudi, Aegidius 111f.  
Tucholsky, Kurt 68, 91, 165, 169,  
180  
Türk, Werner 162, 170  
Turner, Tina 227  
Uhland, Ludwig 16, 214  
Uhse, Bodo 171  
Urban, Otto 77f.  
Vajtauer, Emanuel 91  
Valenin, Antonina 67  
Vámoš, Gejza 91  
Vančura, Vladislav 88  
Varnhagen v. Ense, Rahel 59  
Vávra, Jaroslav Raimund 91  
Verhaeren, Émile 189, 194–197  
Vesper, Will 167f.  
Victor, Walther (auch: C. Redo) 168,  
180–185  
Villon, François 87  
Voltaire 145, 152  
Vorwinden, Norbert 217  
Vrchlický, Jaroslav 75, 84f.  
Vredendaal, Jaap van 221  
Vries, Jan de 221  
Vring, Georg v. d. 171

- Vullings, Jeroen 218  
 Wagner, Richard 215  
 Wagner, Siegfried 219  
 Wagnerová, Alena 82  
 Wakefield, Ray M. 217  
 Waldheim, Kurt 105  
 Walser, Martin 242  
 Walther v. d. Vogelweide 17  
 Wapnewski, Peter 17  
 Waser, Maria  
 Wassermann, Jakob 160, 166  
 Weber, Batty 160, 174  
 Wechslerowa, Stefania 65–67  
 Wedekind, Frank 172  
 Weinberger, Jaromír 86  
 Weinert, Erich 170, 180  
 Weiskopf, Franz Carl 170, 178  
 Weiskopf, Franz Carl 75  
 Weiß, Ernst 170, 179f.  
 Welter, Nikolaus 176  
 Wendel, Hermann 181  
 Wenzig, Josef 78  
 Werfel, Franz 75, 88f., 105, 166, 170  
 Wessel, Horst 167  
 Wiebe, Christian 237–240  
 Wiechert, Ernst 167, 181, 184  
 Wieland, Christoph Martin 145  
 Wilhelm I. (König d. Niederlande)  
     191  
 Wirpsza, Witold 69  
 Wiślicki, Adam 66  
 Witczuk, Florian 64  
 Wolfgruber, Gernot 99  
 Wolzogen, Wilhelm v. 114  
 Zahradníček, Jan 76  
 Zarek, Otto 170  
 Zatorski, Tadeusz 63  
 Zech, Paul 194f., 197  
 Zerfaß, Julius (auch: Walter Hor-  
     nung) 170f.  
 Żeromski, Stefan 65f., 70  
 Zeyer, Julius 76  
 Zola, Émile 164  
 Zweig, Arnold 170f., 181  
 Zweig, Stefan 105, 177f., 183, 194,  
     238

Deutschland hat heute neun geographische Nachbarn. Und die Bundesrepublik hatte über Jahrzehnte hinweg auch noch einen weiteren, besonderen Nachbarn: die Deutsche Demokratische Republik. Also: neun plus eins. Zwischen den Deutschen und den Nachbarn gab und gibt es nicht nur vielfältige politische, wirtschaftliche und persönliche, sondern auch kulturelle und literarische Kontakte, die ihrerseits historisch gewachsen sind. Diese Wechselbeziehungen waren keineswegs immer konfliktfrei. Im Gegenteil, die Geschichte der nachbarlichen Beziehungen ist fast immer auch eine Geschichte von Spannungen oder gar Kriegen – und auch sie bilden einen wesentlichen Teil der kulturellen Verbindungen, etwa in Form von literarischer Stereotypenbildung.

Die wechselvollen literarischen und kulturellen Beziehungen Deutschlands zu seinen Nachbarn waren das Thema der Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung im Sommersemester 2013. In neun plus eins Vorträgen, welche hier schriftlich dokumentiert vorliegen, wurden sowohl im Überblick als auch in repräsentativen Einzelfallanalysen die Wechselbezüge zwischen der eigenen Nation und den sie umgebenden Nationen herausgearbeitet. Das Interesse an dieser Fragestellung gerade im 50. Jahr des Élysée-Vertrags wurde lebhaft dokumentiert durch den außerordentlich großen Zuspruch eines breiten Publikums bei den montag-abendlichen Ringvorlesungen im Saarbrücker Rathaus.