Vom Faltus bis

KARL VALENTIN

DAS ARGUMENT
AS 3

DAS ARGUMENT

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

Herausgeber:
Wolfgang Fritz Haug

Ständige Mitarbeiter:
Wolfgang Abendroth (Frankfurt/Main), Wilhelm Alff (Bremen), Günther Anders (Wien), Hans Dieter Boris (Marburg), Frank Deppe (Marburg), Hans-Ulrich Deppe (Frankfurt/Main), Bruno Frei (Wien), Peter Furth (Berlin/West), Manfred Hahn (Bremen), Heinz-Joachim Heydorn † (Frankfurt/Main), Klaus Holzkamp (Berlin/West), Urs Jaeggi (Berlin/West), Baber Johansen (Berlin/West), Lars Lambrecht (Hamburg), Thomas Metscher (Bremen), Reinhard Opitz (Köln), Kurt Steinhaus (Düsseldorf), K. H. Tjaden (Kassel), Erich Wulff (Hannover)

Verlagsleitung und Anzeigen:
Dr. Christof Müller-Wirth, 75 Karlsruhe 21, Postfach 21 0730,
Telefon 0721 / 55 59 55, Fernschreiber 7 825 909

Redaktion:
Karl-Heinz Götze, Sibylle Haberditzl, Frigga Haug, Dr. W. F. Haug, Dieter Krause, Prof. Dr. Friedrich Tomberg, Gerhard Voigt

Redaktionssekretariat:
Rolf Nemitz

Redaktionsanschrift:
1 Berlin 33, Altensteinstraße 48 a, Telefon 030 / 8 31 49 15

Dieser Ausgabe liegt die Bestellkarte des Argument-Verlages bei.

Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur

ARGUMENT-SONDERBÄNDE AS 3

ISBN 3-920037-30-8

Copyright © Argument-Verlag GmbH Berlin 1976. Alle Rechte – auch die der Übersetzung – vorbehalten. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH, 7500 Karlsruhe 21, Rheinstraße 122. Umschlagsgestaltung: Hans Förtsch und Sigrid von Baumgarten. – 1. bis 4. Tausend: März 1976.

Inhalt

Editorial
Der Bürger in Geschichte und Literatur 1

Wolfgang Fritz Haug
Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel 4

Thomas Metscher
Faust und die Ökonomie. Ein literarhistorischer Essay 28

Ulrich Stadler
Notiz über den „Faustus" 156

Gerhard Voigt
Forster, Lichtenberg und die Revolution. Eine These zum Verhalten der literarischen bürgerlichen Intelligenz in Deutschland gegenüber der Entwicklung der Französischen Revolution 162

Otto A. Böhmer
Revolution, Vernunftapriorität und Hofmeisterei. Anmerkungen zur Konstitutions- und Rezeptionsproblematik des deutschen Idealismus . 177

Marie Luise Könneker
Der Struwwelpeter als Radikaler. Zum Entstehungs- und Funktionszusammenhang von Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter" 187

Joachim Moebus
Zur Figur des bürgerlichen Heros 215

Axel Hauff
Die einverständigen Katastrophen des Karl Valentin 244

Editorial

Der Bürger in Geschichte und Literatur

Was interessiert uns der Bürger noch?

Interessiert er uns als der Antagonist im Kampf für eine solidarische Gesellschaft? — Jedoch, bei Licht besehen — in diesem Kampf treffen wir kaum auf „den Bürger". Persönlich begegnet der Bürger in Gestalt verschiedenartiger Personifikationen des Bürgerlichen, als Verhaltensweisen des Geldmachens, der Konsumorientierung; er erscheint als berechnender Privategoismus im einzelnen, im Ganzen irrational. Er begegnet als wütend verteidigte Gleichgültigkeit gegen die Menschheit, in der Regel als jederzeit argwöhnische Antihaltung gegen den Sozialismus.

Das Wort Bürger drückt „fast nirgendwo in der Gegenwart einen positiven Wert" aus (FAZ, 17. 5. 75).Woran liegt das? Vielleicht daran, daß er fast nur noch als das „Negative" der Antihaltung gegen jede gründlichere Form von Demokratie, vor allem aber gegen den Sozialismus in Erscheinung tritt. Wer kennt noch Bürger als ungebrochene, kultivierte, humanistische Persönlichkeiten? Aber jeder erfährt täglich Personifikationen des Bürgerlichen in Gestalten, die eher Trümmern oder Verkrüppelungen gleichen — ein breites Feld individuell ausgetragener Pathologie der spätbürgerlichen Gesellschaft.

Inwiefern „spät"? — Mit dem Bürger als selbständiger Persönlichkeit ist es vorbei in dem Maße, in dem das Bürgertum nicht mehr der „vielköpfige Herrscher" von einst ist, sondern aufgesogen von einigen riesigen Kapitalkonglomeraten. Die größten Konzerne haben sich Hunderttausende von Arbeitskräften einverleibt. Auch die mittleren und höheren Angestellten, mit bürgerlichem Status, sind keine „selbständigen Persönlichkeiten" mehr. Die Einverleibten werden mehr oder minder zu Nummern, kleineren oder größeren Schräubchen eines gesellschaftlichen Mechanismus, dessen Gesellschaftlichkeit von der herrschenden Kapitalmacht entfremdet ist.

Auf der Grundlage der Kapitalgiganten als ökonomisch vorherrschender Form erscheint das Bürgerliche vorwiegend gesichtslos, unpersönlich, als Apparat, anonyme Struktur. Auch die „bürgerliche Wissenschaft" ist nur noch in wenigen, glücklichen Ausnahmefällen die Wissenschaft von Bürgern im ungebrochenen Sinn. Vorwiegend stellt sie sich dar als ideologischer Zusammenhang, bedient von willfährigen Zulieferanten.

Die bürgerliche „ideologische Struktur" präsentiert sich durch und durch widersprüchlich, verstrickt in ihre Selbstaufhebung. Nicht nur das müde, nicht selten gehässige gedankenpolizeiliche Abwinken, wenn die Rede auf substanzielle Positionen der bürgerlichen Tradition kommt, ist hier gemeint, sondern vor allem der als Lebenslüge so manches „Schräubchens" des ideologischen Apparats dargestellte Widerspruch, im Namen einiger als Begriffshülsen mitgetragenen Ideen wie „Freiheit", „Vernünftigkeit" und „Menschlichkeit" nichts so angestrengt zu betreiben (bzw. meist nur zu rechtfertigen), wie die *Verhinderung* der heute *möglichen* Freiheit, Vernünftigkeit und Menschlichkeit.

Historisch zwangsläufig auf die Tagesordnung gesetzt ist die bewußte Aufnahme der unbewußt-naturwüchsig vollzogenen weitgehenden Ver-

gesellschaftung des Menschen im Rahmen bürgerlicher Verhältnisse. Die bewußt konstituierte menschliche Gesellschaft ist die zunehmend notwendige Alternative zur Vergesellschaftung in monopolkapitalistischen Grenzen mit ihren unkontrollierbaren Ausschlägen und Widersprüchen, mit ihrer massenhaften Degradierung der Menschen zum bewußtlos abgespeisten Material von Großunternehmen. Im Widerstand gegen diese Verhältnisse bildet sich der gesellschaftliche Mensch.

Er ist nicht einfach etwas ganz anderes als der Bürger. Entscheidende Tugenden hat er mit dem Bürger gemein. Er bedarf der Vernunft und zentraler Dimensionen der Individualität: Verantwortlichkeit, Selbstdisziplin. Elementar: er muß rechnen können. Er bedarf der vollendeten Diesseitigkeit, der Entwicklung der Produktivkräfte und des die nationalen Schranken überspringenden Humanismus. Der große Unterschied ist der: Freiheit, Vernünftigkeit, auch Individualität — aber ohne ihre Fesselung an die Privatheit, an die Konkurrenz, an den Interessengegensatz. Ohne diese Fesselung wird die bürgerliche Vernunft zur menschlich-gesellschaftlichen.

Das Private ist nicht einfach nur das Negative, bloße Schranke. Sondern historisch war es die, soweit wir sehen können, einzig mögliche Form, in der sich Vernunft und Individualität — angetrieben durch Not und privaten Vorteil, verknüpft mit der Entwicklung der Produktivkräfte — massenhaft und in unaufhaltsamem Fortschritt entwickeln konnten. So läßt sich — in Abwandlung dessen, was Marx über die historische Bedeutung des Kapitals dargelegt hat — davon sprechen, daß der Bürger die historisch-transitorisch notwendige Vorform des gesellschaftlichen Menschen darstellte.

Positiv interessieren wir uns für den Bürger als seine auf ihn verwiesenen Erben. Negativ als diejenigen, die Berge von Schutt aus dem Wege räumen müssen, um die vom Bürgertum hinterlassene Welt zur Heimat umzubauen. Denn der Bürger entwickelte seine Fähigkeiten unter der Peitsche undurchschauter und unkontrollierter Notwendigkeiten einer entfremdeten Gesellschaft. Von dieser Peitsche und von der Fremdheit des Gesellschaftlichen bleibt er gezeichnet und zeichnet er alles, was er berührt. Unter teils grauenhaften, teils blamabel-grotesken Umständen geht er unter, wird er absorbiert von dem kapitalistischen Mechanismus, den er betrieben hat.

Positives und Negatives verschränken sich in unserem Interesse am Bürger. Die Preisgabe seiner Errungenschaften wäre nicht weniger schädlich als das Fortschleppen seiner entfremdeten, privatistischen, antagonistischen Pathologie. Die Konstituierung der menschlichen Gesellschaft bedarf des umfassenden historischen Bewußtseins, ohne Einsicht in den notwendigen Zusammenhang zerfallen die Bausteine zu Treibsand. —

In den Beiträgen dieses Bandes werden einige literarische Figuren und historische Persönlichkeiten als Repräsentanten des Bürgertums analysiert. Es beginnt mit dem Eulenspiegel; dem folgt die Gestalt des Faustus — Metschers großer Faust-Essay, der in einem speziellen Heft des *Argument* diskutiert werden wird, bildet den gewichtigsten Schwerpunkt des vorliegenden Bandes[1].Liegt Metschers Emphase auf der Erweiterung der Erkenntnishorizonte des im Faust verkörperten Bürgertums, so akzentuieren die folgenden Beiträge die Erkenntnisgrenzen des bürgerlichen Intellektuellen im antifeudalen Kampf. Die Figur des Struwwelpeter ist

bereits vom Scheitern der bürgerlichen Revolution von 1848 in Deutschland geprägt. In den Gestalten von Henry Morton Stanley und David Livingstone wird das seine Herrschaft imperialistisch ausbreitende Bürgertum an der Macht analysiert. Von der Konzentration und Zentralisation des Kapitals als Folge der Konkurrenz erschlagen, erscheinen bei Karl Valentin bereits erhebliche Teile des Bürgertums in Zersetzung. „Die einverständigen Katastrophen des Karl Valentin" — der Titel spielt an auf einen Aufsatz über die Schwejk-Gestalt, der als Gegenstück zum Eulenspiegel am anderen Ende der bürgerlichen Geschichte den Schlußstein in der Konzeption dieses Bandes ausmacht, da Schwejk den Übergang des einzelnen aus der unhaltbar gewordenen bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Existenz in die sozialistische verkörpert[2].

Wie man sieht, ist die Auswahl der analysierten Gestalten bis zu einem gewissen Grad willkürlich; daß sie lückenhaft ist, war schlechterdings nicht zu vermeiden. Die Verfahrensweise ist dennoch nicht beliebig, da jeder einzelne Beitrag nicht in erster Linie Baustein einer Gesamtdarstellung der bürgerlichen Gesellschaft sein soll, sondern im Spiegel seines Gegenstandes den widersprüchlichen Gesamtzusammenhang zu fassen versucht. Es kann nicht darum gehen, Beiträge aneinanderzureihen, die eine Bewegung in der Art von „Aufstieg und Fall des Bürgertums" zusammensetzen. Vielmehr wird beides als in der Geschichte immer wirksamer Widerspruch von Progressivem und Retardierendem aufgefaßt, der in jeder einzelnen Gestalt aufzusuchen ist. Daß dieser Widerspruch dazu tendiert, sich am Anfang der bürgerlichen Geschichte in den Pol des Progessiven, am Ende in den Pol des Retardierenden, ja Destruktiven aufzulösen, darf nicht dazu verführen, die beiden Pole undialektisch auseinanderzureißen. Nur wenn dies Spannungsverhältnis bewußt bleibt, kann eine heroisierende oder idyllisierende Auffassung der historischen Gestalten und Hervorbringungen des Bürgertums ebenso vermieden werden wie ihre unterschiedlose Verdammung, in der sich die einfache Umkehrung des Bürgerlichen, eine hyperkritische anarchistische Haltung, so oft gefällt.

Nicht nur die allgemeinen Errungenschaften des Bürgertums in der Auseinandersetzung mit der Natur, auch der menschlichen, stehen zum kritischen Erbe an; nicht nur das Unternehmerische, wirtschaftlich Rechnende usw., sondern nicht zuletzt die vom Bürgertum im Kampf gegen (feudale) Klassenherrschaft im Namen der ganzen Menschheit erhobenen Forderungen. Sie müssen deshalb besonders festgehalten werden, weil die Bürger an der Macht sie veruntreuen und die bürgerliche Gesellschaft im Prozeß ihrer Verwandlung in die monopolkapitalistische Gesellschaft, also dem Prozeß ihrer Auflösung als einer Gesellschaft von Bürgern, sie vollends zu liquidieren droht.

1 In diesem Zusammenhang ist auch auf die Analysen zu Hanns Eislers Versuch, im Faust den bürgerlichen Intellektuellen darzustellen, zu verweisen („Hanns Eisler", Argument-Sonderband AS 5, 1975).

2 Auf die Veröffentlichung konnte aus Platzgründen am ehesten verzichtet werden, da der Aufsatz schon gedruckt vorliegt: W. F. Haug, Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk, in: ders., Bestimmte Negation, Frankfurt/M. 1973, edition suhrkamp Bd. 607.

W. F. Haug

Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel

1. Die Fragestellung

Der oberdeutschen Fassung des Ulenspegel, deren Ausgabe von 1515 bisher fälschlich als Erstdruck galt, der auf der Übersetzung einer älteren niederdeutschen Fassung beruhte[2], widerfuhr eine stürmische Aufnahme. Die 96 Historien wurden nicht nur gelesen, sondern verschlungen. Die Auflagen folgten ungewöhnlich rasch aufeinander, Bearbeitung folgte auf Bearbeitung, Imitation auf Imitation. Auch wenn in Deutschland um 1515 kaum jeder Zwanzigste lesen konnte, so hatten die Lesekundigen doch die Funktion von Multiplikatoren, denn es wurde sehr viel vorgelesen und daneben von den Zuhörern auch weiterhin mündlich tradiert.

Die Vorgeschichte der Druckfassung deutet erst recht darauf hin, daß hier die Aufnahme eine ungewöhnlich aktive Rolle spielt. Als — wie vermutet werden kann — der Stadtschreiber Hermann Bote (ca. 1450—1525) war „durch etlich Personen gebetten worden, daz ich dise Historien und Geschichten[4] ihn zulieb sol zesamenbringen und beschreiben, wie vorzeiten ein behend listiger und durchtribener, eins Buren Sun — waz er getriben und gethon hat . . ."[5], als diese Bitte an den Autor gerichtet worden war, da waren die Berichte vom Treiben jenes behend-listigen, durchtriebenen Bauernsohnes aus dem Braunschweigischen zum Teil wohl schon anderthalb Jahrhunderte immer wieder erzählt und weitererzählt worden von Leuten, die weder schreiben noch lesen konnten. Später überflogen die Geschichten von dem in diesem vielschichtigen und langwierigen, i.e.S. unliterarischen Überlieferungsprozeß zur literarischen Figur geformten Dill Ulenspegel die lokalen und sogar eine ganze Reihe von sprachlichen Grenzen. Die Niederländer eigneten sich diese Figur an, aber auch die Engländer und die Polen. In Frankreich wurde sie auf eine Weise aufgenommen, daß die literarische Herkunft vergessen wurde: „espiègle" ist zum allgemeinen Begriff für den Schelmen geworden — „vif et malicieux sans méchanceté", umschreibt der *Littré* die Bedeutung dieses Begriffs.

Hervorbringung und Aufnahme der Eulenspiegel-Geschichten sind von Anfang an unauflöslich miteinander verbunden. Deshalb kann Eulenspiegel mit gutem Grund als *Volksheld* aufgefaßt werden. Wo ferner so viele Völker sich eine derartige Figur aneignen, da muß etwas umfassend Historisches zugrunde liegen. Was war es, das sich im Eulenspiegel wiedererkannte? Wo die Völker derart zugreifen, da tut sich ein Markt auf; und wo sich ein Markt auftut, da nähern sich die mehr oder minder gebildeten Schreiber — die Verleger nicht zu vergessen. Nicht um sie geht es in der folgenden Untersuchung, die in den Eulenspiegel ihre Botschaften einpackten — oder auch nur ihre Waren —, um bei denen, die für den Eulenspiegel bereits eingenommen waren, in dieser Verpackung anzukommen.

Nicht ihre Verwandlungen des Eulenspiegelstoffs interessieren im folgenden, sondern „das Volk", seine unliterarische Spiegelung in einem Stück Literatur. Eulenspiegel interessiert uns als Volksgestalt aus der Epoche des bürgerlichen Anfangs. Entscheidend für diese Figur ist, daß sie weit vor die Reformation und somit vor die frühbürgerliche Revolution zurückreicht, die in Deutschland im Großen Bauernkrieg ihren kämpferischen Höhepunkt hatte[6]. So vielschichtig dann die 96 Historien aus *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* sind, so viel Zutat und Ausarbeitung in ihnen im Vergleich zur älteren mündlichen Überlieferung im Niederdeutschen bereits enthalten sein mag, so ist ihr Kern und Zusammenhang — im Gegensatz zum Faustus des Volksbuchs und erst recht des Puppenspiels — geprägt von dieser Abkunft aus der vorrevolutionären Epoche der Ausbreitung bürgerlicher Beziehungen am Ausgang des Mittelalters. Eulenspiegel hat noch keine „zwei Seelen in der Brust", auch keinen Antagonisten von der Art des Mephisto neben sich. Man sucht in seinen Historien vergebens nach Spuren des religiösen Dualismus; außer den gesellschaftlichen Interessengegensätzen gibt es keinen „Riß" durch diese Figur, sie denkt sich kein Jenseits, kennt weder Sünde noch Teufel und hat noch kein Gewissen. Sie stirbt nicht anders, als sie gelebt hat. Sie ist in sich (noch) unzerfallen.

Die Frage nach dieser Volksfigur stößt also vor in die früheste Schicht des Bürgerlichen zu Beginn seiner europäischen Durchsetzung zur gesellschaftlich herrschenden Gestalt. Die Untersuchung gilt einer Figur sozusagen aus der ersten Generation des Bürgers in Geschichte und Literatur, genauer seiner plebejischen Erscheinungsform, in der Bourgeois und Proletarier — die späteren Hauptgestalten der bürgerlichen Gesellschaft — gleichsam noch erst in Scheidung befindlich enthalten sind.

2. Eulenspiegel-Deutungen

Worin also hat Eulenspiegel sein Wesen?

Auf den ersten Blick scheint die Antwort nahezuliegen. Wesentlich sind die „Wortspielhistorien", in denen Eulenspiegel mit der Taktik des Wörtlichnehmens operiert. Aber beim zweiten Blick wird die Sache wieder unklar. Aus zwei Gründen. Erstens wegen der Vielzahl von Geschichten, die *nicht* auf dem Wörtlichnehmen beruhen. Und zweitens, den ersten Einwand einmal beiseite geschoben, wegen der Vielzahl der Deutungen, die der Taktik des Wörtlichnehmens gegeben worden sind. Clemens Lugowski hat dieser Vielfalt der Deutungen die Theorie unterlegt, mit Eulenspiegel stehe es ähnlich wie mit dem Narren, der bis zu einem gewissen Grad „ein historisch *neutrales* Wesen" sei, ein Mensch, dessen historisch bestimmte Struktur zerstört sei. Daher „ist der Narr historisch heimatlos und kann von einander sehr fremden Zeiten gleichmäßig anerkannt werden. Er ist ein leeres Gefäß, in das die verschiedenen Zeiten ihre verschiedenen Gehalte füllen. So kann eine Figur ‚ewig' werden"[7]. Entsprechend deutet Lugowski das Wörtlichnehmen als ein „Herausreißen" des *Wortes* aus dem *Satz* und damit „aus den Zusammenhängen des lebendigen Sprechens", in denen allein die konkrete Bedeutung sich herstellt[8]. Daraus, daß dieses „Herausreißen" sich immer wiederholt, folgert Lugowski: „Dieses Wesen ist nicht mehr zeithaft, sondern zeitlos und unbewegt. . . . In der Wiederholung . . .

liegt ein Merkmal zeitlosen Seins . . .: es handelt sich nicht um *inhaltlich* bestimmtes Sein, sondern um eine bestimmte Weise von Weltgegebenheit überhaupt. . ."[9] — Diese Deutung kommt auf vermittelte, aufwendige Weise zu dem Resultat „ewigen", wenn auch nur formalen Wesens der Figur. Mit weniger Umständen kamen und kommen andere Autoren immer wieder zur Auffassung vom „ewigen Eulenspiegel". Nach Barbara Könneker hat im Eulenspiegel „die zu allen Zeiten gültige Wahrheit erstmals konkrete Gestalt angenommen, daß das Lebendige als das ewig Wandelbare, nie Greifbare und Proteushafte notwendig und immer mit dem Normativen, scheinbar Endgültigen und Starren in Konflikt gerät und diesem, auf die Dauer gesehen, den Sieg abgewinnt"[10]. Entsprechend deutet Barbara Könneker auch das Wörtlichnehmen, das sie „Wortwitz" nennt: „Erstmals wurde in diesem Umkreis die Sprache gleichsam als Selbstzweck erfahren und gegen die zweckgebundene und durchrationalisierte Welt des Bürgertums ausgespielt."[11] Einerseits das Irrationale gegen die Zweckrationalität, verkörpere Eulenspiegel andrerseits, „wie es sonst nicht möglich war, die Idee des Einmaligen, Besonderen und Unverwechselbaren, kurz, die Idee der Individualität" in einer ständisch durchreglementierten Gesellschaft[12]. Man sieht an solchen Deutungen, welche vom Wind der Zeiten geschützten Räume die Metaphysik in der Literaturwissenschaft zum Unterschlupf gefunden hat. So wird Eulenspiegel zur Figur der „ewigen Wahrheit", daß menschliche Vernunft und Allgemeinheit am Irrationalen und Besonderen scheitern muß. „Das ethische und religiöse Selbstverständnis des Menschen", heißt es bei Könneker weiter, „wird durch die Schwänke Eulenspiegels nicht angetastet. Dieses bewegt sich auf einer Ebene, die sich seinem Zugriff entzieht. Er begnügt sich damit, den Menschen zu demonstrieren, daß das Dasein keineswegs einhellig von der Vernunft durchformt, sondern voller Sprünge, Willkürlichkeiten und Überraschungen ist" usw. usf. In dieser Deutung bleibt Eulenspiegel „ewig" ein Kirchendiener, der durch Erschütterung diesseitiger Vernunftgewissenheit auf die jenseitigen Wahrheiten vorbereitet[13]. — Umstandsloser „philosophiert" Fritz Martini — stellvertretend für viele andere zitiert — in seiner „Deutschen Literaturgeschichte": „Aber in diesen schalkhaften Possen birgt sich eine tiefe Weisheit, und sie sprach aus ihnen zu allen Zeiten. Der ewige Widerspruch in allem Leben wird in Eulenspiegels Lachen zu tiefsinniger Erfahrung; ein freier, unbändiger Geist spielt kühn mit aller Wirklichkeit, er entdeckt alle die Widersprüche im täglichen Handeln und Reden und widerlegt sie aus ihrer eignen Logik."[14] Überlassen wir die aus ihrer eignen Logik widerlegten Widersprüche ihrem verdienten Schicksal. Notieren wir nur noch, daß solche Interpretationen ewigen Wesens sich fast wortwörtlich wiederholen in der Sekundärliteratur zum Schwejk[15].

Soviel als Kostprobe von den unhistorischen Interpretationen. Werfen wir einen Blick auf ihr Gegenteil! Martini, durchaus eklektisch, hat auch eine historische Deutung parat: „Der unzünftige kleine Handwerker bäuerlicher Abstammung spielt hier den reichen Zunftmeistern der Stadt boshafte Possen, indem er alles falsch versteht oder allzu wörtlich ausführt."[16] Ähnlich die Brockhaus-Enzyklopädie: „Die Schwänke . . . wollen die Überlegenheit des bäuerlichen Mutterwitzes über das hochgeschraubte Selbstbewußtsein des städtischen handwerklichen Zunftwesens und gegenüber

dem Dünkel der geistlichen und weltlichen Herren zeigen."[17] Erismanns „Geschichte der deutschen Literatur" drückt diese sozialhistorische Interpretation in wünschenswerter Deutlichkeit aus: Eulenspiegels Streiche „beruhen auf Klassenhaß". Angetan werden sie „den Geistlichen, Herren und Städtern", und sie repräsentieren „die Rache des verachtenen und auch literarisch viel verspotteten Bauern"[18]. — Aber jedem, der die Eulenspiegel-Geschichten wirklich gelesen hat und nicht nur über sie schreibt, drängen sich Einwände auf. Wie verhält es sich mit den Geschichten, in denen Eulenspiegel Bauern verspottet, vor lachenden Städtern verächtlich macht und um ihr Gut bringt? Und wo er Zunftmeistern die Streiche spielt, da sind es nicht nur die „reichen Zunftmeister", sondern gelegentlich gerade die Ärmsten. Obwohl in der Tat der Gegensatz Meister—Geselle (bzw. „Knecht")[19] in fast einem Sechstel der Historien unmittelbar bestimmend ist und in noch mehr Historien Eulenspiegel als Käufer oder Verkäufer von Waren irgendwelchen Handwerkern entgegentritt, faßt doch keine dieser Deutungen, die vom Klassencharakter der Eulenspiegelgestalt in den bisher referierten Weisen ausgehen, mehr als einen Teil der Geschichten und an diesen womöglich nur einen Aspekt. Wolfgang Lindow hat festgestellt, daß „in etwa 55" der 96 Historien von Eulenspiegel „Vertreter der verschiedensten Zünfte seine Gegenspieler" sind[20]. Und er schließt „aus der Fülle der Handwerkerstreiche . . . , daß es wohl zunächst diese Berufsstände waren, die er ihres übertriebenen Selbstbewußtseins wegen neckte und über deren strenges Zunftwesen er sich wohl oft genug geärgert hatte, wenn er als Böhnhase[20a] sein Auskommen suchen wollte." Aber Lindow sieht auch die andern Historien, in denen Eulenspiegel der Antagonist von Adligen, Klerikern oder Bauern ist. Und nun kann man an seinem redlichen und wohlfundierten Text beobachten, wie der Ausweg aus solchen Widersprüchen des Materials in eine Philosophie für den Hausgebrauch führt: „Aber es ist nie in erster Linie der Stand, den Eulenspiegel zum Ziel seines Spottes macht, sondern es ist stets eine bestimmte Verhaltensweise eines einzelnen gegenüber den realen Ordnungen, die bloßgestellt und angeprangert wird. Den hochmütigen Bürger, den geizigen Bäcker, den egoistischen Fleischer, den boshaften Apotheker, den protzenden Bader, den eingebildeten, hochnäsigen Weinzäpfer verlacht er und entlarvt dadurch ihre persönlichen Defekte. Zu der grobianischen, derben Heiterkeit tritt so mehr oder weniger bewußt die erzieherische Wirkung des Schwankes, und durch das Gelächter wird eine gewisse Weisheit sichtbar, die sich hinter der vorgegebenen alltäglichen Wirklichkeit verbirgt."[21] Nicht die „realen Ordnungen", also die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern die „persönlichen Defekte" eines einzelnen der Anstoß für erzieherisches Einwirken — in der Maske grobianischer Heiterkeit?

Umgekehrt scheint eher ein Schuh daraus zu werden. Hans Hagen Hildebrandt versuchte in einer interessanten Analyse, die sozialhistorische mit rollentheoretischen Argumenten kombiniert, das Gegenteil darzulegen. Eulenspiegel gehe es darum, die „gesellschaftliche Hierarchie" zu entlarven und aufzukündigen. Die Vielzahl der Berufe und ökonomischen Charaktermasken, in denen Eulenspiegel zweifellos auftritt, sowie die Vielfältigkeit seiner „Tatorte" sollen nach Hildebrandt „vor allem zeigen, daß sich seine Taktik überall anwenden läßt und nicht untrennbar mit diesem einen, im

modernen Sinn als ‚Einzelpersönlichkeit' verstandenen Individuum Till verbunden ist. Er ist vielmehr als Individuum Exempel für andere in ähnlichen Verhältnissen, und darum geht eine Analyse seiner Geschichten, die einen ‚Charakter' Eulenspiegels hypostasiert, von falschen Voraussetzungen aus."[22] Hildebrandt geht stattdessen von der Rollenhaftigkeit und Konventionalität der gesellschaftlichen Verhältnisse aus. Der ökonomische Antagonismus von Meistern und Gesellen, frühbürgerlicher Vorläufer des Gegensatzes von Kapital und Lohnarbeit, wird von Hildebrandt in der Art der spätbürgerlichen Soziologie als „Rollenspiel" aufgefaßt. Entsprechend deutet er auch die Taktik des Wörtlichnehmens. Sie beruhe auf der Sprengung des zum Rollenspiel gehörenden „Interaktionsschemas" durch „‚freies' Erzeugen individueller Bedeutungen für die ausgesprochenen Worte"[23]. — Die Rollentheorie erlaubt es aber nicht, die ökonomischen Formen bestimmter Produktionsverhältnisse und das durch sie „Formbestimmte" (z. B. Verwertungsprozeß und Arbeitsprozeß) auseinanderzuhalten. So faßt auch Hildebrandt den Sprachzusammenhang, in dem Eulenspiegel seine Wesenskraft entfaltet, nur diffus. In der Kürzelsprache, die für die Produktionssphäre nach der Seite des konkret nützlichen Charakters der Arbeit typisch ist, meint er unmittelbar „den stummen Zwang der ökonomischen Verhältnisse" am Werk zu sehen[24]. Und wahrscheinlich weil der Ausdruck — der ein unausgewiesenes Marx-Zitat darstellt — den Begriff „stumm" enthält, spricht er gar von „tendenzieller Sprachlosigkeit der Arbeitsanweisungen", als ob nicht gerade in der Produktionssphäre der Handwerker noch das sicherste Verhältnis zum objektiven Prozeß und zu den Sachen hätte.

Hildebrandt spürt zu Recht, daß der Übergang von den alten „gemütlichen Knechtschaftsverhältnissen" zum Klassengegensatz mit seinem Thema zu tun hat, weil die Kommunikationsformen der „Gemütlichkeit" noch lange „überhängen", wenn das Grundverhältnis der Meister zu den Gesellen schon das des Klassenantagonismus ist, aber er vermag diesen Aspekt nicht rein herauszuarbeiten. „Das Rollenspiel Meister—Knecht ist Teil der gesellschaftlichen Hierarchie . . . ; es läßt privaten Interpretationen (Bedürfnissen) keinen Raum", schreibt er und deutet somit unterschwellig Eulenspiegel als die Verkörperung des Privaten gegen das Gesellschaftliche. Aber ist nicht die Kapitalmacht erst recht Privatmacht? Und ist die Arbeit nicht vielmehr werdende gesellschaftliche Macht? So wird Eulenspiegel zum Kritiker des „hierarchischen Rollenspiels" und dem diesem entsprechenden Sprachzustand. Er wolle in seinen Streichen zeigen, „daß es keine Garantie dafür gibt", vom andern verstanden zu werden[25]. So stößt auch Hildebrandts Interpretation durchs konkrete Gesellschaftliche hindurch in die dünne Luft philosophischer Allgemeinheiten. Eulenspiegel als Kritischer Theoretiker und negativer Sprachkritiker, der „einen Reflexionsprozeß in Gang" setzt[26] — aber welchen? „Demonstration durch Handeln ist sein Verfahren; auch ihm steht eine neue Sprache nicht zur Verfügung."[27] Dafür ist er einer, der seine „Interaktions‚partner' . . . entlarvt"[28], indem er sie dazu bringt, „mit Wut und Gewaltandrohung" zu reagieren — und zwar „sie", „die andern" in ihrer Allgemeinheit, wie es „die Sprache" schlechthin ist, was Eulenspiegel kritisiert. Hildebrandt endet mit der pessimistisch-ahistorischen Feststellung, die eine ganze spätbürgerliche

Weltanschauung in nuce enthält, die „Denunziation der Gewalt" sei „seit Eulenspiegel nicht leichter geworden"[29].

Hildebrandts Interpretationen sind in einer Hinsicht vergleichbar mit so vielen anderen Interpretationen, denen er sonst widerspricht: er vergeistigt Eulenspiegel. Was immer dieser tut — von vorneherein wird unterstellt, es deute auf das Ganz Andere des Bestehenden, verfolge eine sublime, negativ-kritische lehrhafte Tendenz. So wird das Negative der Eulenspiegelfigur durch Hypostasierung zur reinen Negativität in ein Positives, Vorbildliches umgeschönt. Klaus Heinrich hat der Zweideutigkeit des Eulenspiegels Rechnung getragen, indem er ihr Negatives aufnimmt, aber gleichwohl im Positiven aufhebt. „Eulenspiegel war kein harmloser Mann. Er war ein Zyniker, vielleicht ein Verbrecher so wie heute Genet, boshaft und geistreich, verschlagen ohne die Sicherungen des Odysseus im Hintergrund. Es sieht aus, als ob er die verrät, die ihm glauben. Aber er war kein ‚Verräter', denn er verrät nicht die Menschen, sondern das Selbstzerstörerische ihres Tuns. Er war ein Wahrheitssucher oder (mit dem wunderschönen Wort, das Günther Anders wieder zu Ehren gebracht hat) ein Menschenfreund."[30] Seine Technik sei „die uralte der Verfremdung, die von Brecht mit diesem Namen benannt und zur Technik eines darstellenden Erkennens in der entfremdeten Gesellschaft gemacht worden ist."[31] Es geht also weder um das Ewigmenschliche noch um einen Klassenstandpunkt, sondern um erkennendes Darstellen entfremdeter gesellschaftlicher Verhältnisse. Aber Klaus Heinrich bezieht sich vorwiegend auf die als besonders bedeutungsvoll herausgehobenen Historien (nämlich die 4. und die 25. Historie), bei denen es Eulenspiegel nicht um materiellen Vorteil geht und bei denen er auch nicht nur zerstörerische Streiche verübt; sodann bezieht er sich vor allem auf solche Geschichten, in denen das Zerstörerische des verübten Streichs aus dem Wörtlichnehmen eines Auftrags des Opfers resultierte. So deutet er Eulenspiegel als den, der die Dialektik von Opfer- und Tätersein aufdeckt, anstatt Opfer und Täter auseinanderzudividieren[32]. Aber das Entfremdete der Gesellschaft droht in dem Maße zu verschwimmen, in dem nicht die konkreten Zusammenhänge analysiert werden, sondern unvermittelt zu den Bedeutungen übergegangen wird.

Wenn im folgenden versucht wird, etwas näher auf das Material der Eulenspiegel-Historien einzugehen, so nicht in erster Linie, um einmal mehr den bisherigen Deutungen eine konkurrierende entgegenzusetzen. Sondern es soll gleichsam der „Unterbau" verstärkt werden, auf dem jede verallgemeinernde Deutung sich begründen können muß. Und da die vorliegenden Notizen der Faszination des Volkes durch eine historisch-literarische Gestalt aus der Phase der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft gelten, kann es nicht unzulässig sein, sich unter Ausklammerung vieler wichtiger philologischer und motivgeschichtlicher Fragen dem erzählten Inhalt zuzuwenden. Im Ergebnis wird zu prüfen sein, ob es möglich ist, nicht nur eine allgemeine Deutung der Eulenspiegel-Figur auf ein festeres Fundament zu stellen, sondern auch in bezug auf die Eulenspiegel-Historien die Diskussion einiger Streitfragen der Volksbuchforschung mit zusätzlichen Argumenten zu versehen, darunter die Frage nach Bedingungen und Elementen der Konstitution dieser Art von Literatur, sowie nach ihrem Stilisierungs- und Integrationsprinzip, das die

Anfügung und Anverwandlung von Wanderanekdoten an den Eulenspiegel, der dadurch zur literarischen Figur wird, erklären könnte.

3. Eulenspiegels Genesis

Bevor wir die Geschichten zur Eulenspiegel-Genesis betrachten, müssen wir einen Blick auf die sozial-ökonomischen Formen und Gehalte werfen, die von strukturierender Bedeutung für die Historien sind[33]. Sofort springt ins Auge, daß die Interpretationen vom Eulenspiegel als dem „Gesellen gegen die Meister" durchaus etwas für sich haben. Ein beachtlicher Block von 15 der 94 Historien (eine 42. Historie fehlt in der Ausgabe von 1515, und als 96. Hist. wird nur die Inschrift auf dem Grabstein wiedergegeben) zeigt Eulenspiegel als *Handwerkergesellen,* fast immer — mit zwei, möglicherweise drei unklaren Ausnahmen — in Produktionszweigen, die mit der Herstellung alltäglicher Konsumgüter oder Dienstleistungen (Barbier) befaßt sind (Bäcker, Bierbrauer, Barbier, Schuster, Schneider, Kürschner; Schreiner, Schmied; Gerber, Wollenweber). Aber noch mehr Geschichten zeigen ihn als *Käufer* von Waren oder Dienstleistungen, nämlich rund 20, davon die Hälfte als Wirtshausgast. Ein weiterer Block von ca. 8 Geschichten zeigt Eulenspiegel als *Verkäufer.* Hinzu kommen 7 Geschichten, in denen er als „Wissensverkäufer", als „Intellektueller" (Arzt, Prediger usw.) auf den Markt geht. In weiteren 10 Geschichten ist er *Bediensteter* bei Adel oder Klerus. In 11 Historien geht es um Symbolhandlungen von allenfalls mittelbar ökonomischer Form. Ein beachtlicher Block enthält Rachestreiche, also *Heimzahlungen* (diese Rubrik überschneidet sich besonders mit andern Rubriken). Dann gibt es einige *Streiche,* die weder in bestimmter ökonomischer Form noch mit erkennbarem Motiv oder irgendeiner tieferen Bedeutung verübt werden. In einer weiteren Gruppe von Geschichten ist er einfach — ohne Dazwischentreten von Ware oder Geld — *Gast,* einmal *Gast„geber"* (der es so richtet, daß er nichts geben muß). Schließlich gibt es die Gruppe der Eröffnungs- und die der Beschließungsgeschichten, die — auf plebejisch-komischem Niveau — von „wundersamen Vorzeichen" bzw. „Zeichen und Wundern" berichten.

Auf den ersten Blick erscheint Eulenspiegel mithin in mannigfachen ökonomischen Rollen und Charaktermasken, und jede Interpretation, die auf einseitiger Zuordnung zu nur einer dieser Charaktermasken beruht, scheidet aus. Eine Einengung ergibt sich, wenn wir bei einer zweiten Durchsicht feststellen, in welchen ökonomischen Rollen und Charaktermasken Eulenspiegel *nicht* auftritt. Er tritt jedenfalls *nicht* auf in einer der Masken des Grundbesitzers oder des Kapitalbesitzers im Sinne des Kommandos über fremde lebendige Arbeit. Er ist Schuldner, aber nie Gläubiger. Er bringt es allenfalls bis zu einem flüchtigen Warenkapital, das ihn in die ökonomische Charaktermaske des Warenverkäufers schlüpfen läßt.. Aber nie hält er Geld als Kapital fest. Er erhält — manchmal mehr schlecht, manchmal mehr recht — sein Leben damit. Um einen letzten Typus von Aneignung bzw. Besitzwechsel zu erwähnen: einfacher Diebstahl ohne die Vermittlung bestimmter ökonomischer Formen (Betrug in den Formen der Ware-Geld-Beziehungen) kommt nicht vor. Dagegen zehrt er, wo immer es sich machen läßt, als Parasit, sei es bei wohlhabenderen Bürgern, sei es

im Gefolge von Klerus oder Adel. Die Geschichten bezeugen, daß es sich nicht oft machen läßt. Fassen wir das Ergebnis dieser ersten flüchtigen Durchsicht zusammen: Eulenspiegel trägt abwechselnd die Charaktermasken von Käufer und Verkäufer. Wo er Knecht oder Diener ist, egal ob beim Handwerk oder beim Adel bzw. Klerus, liegt der Akzent zumeist auf dem Arbeitsvertrag und dem Streit um seine Auslegung, d. h. auch hier ist die Maske des Verkäufers immer latent: des Verkäufers der eignen Arbeitskraft. Wenige Geschichten zeigen Eulenspiegel bei parasitärem Konsum oder, wie die der Kindheit und des Alters, in einem familiären oder sonst gemeinschaftlichen Versorgungszusammenhang. Kurz: die große Mehrheit der Geschichten zeigt ihn in Ware-Geld-Beziehungen bzw. in den dadurch hervorgebrachten Verkehrsformen sich bewegen. — Aber bewegt er sich nicht häufig *betrügerisch* in diesen Formen? Zweifellos tut er das, aber das ändert nichts daran, daß er sich *in* diesen Formen bewegt und *in diesen ökonomischen Charaktermasken* den andern gegenübertritt.

Die ersten zehn Geschichten haben in fünf Paaren zu je zweien die Herkunft und das Werden Eulenspiegels zum Inhalt. Ab der elften Historie ist Till fertig und hat keine Geschichte mehr. Die Entstehungsgeschichten enthalten mehr oder weniger deutlich abwechselnd eine Niederlage Eulenspiegels und dann seine Revanche (passiv erfahrenes Trauma und Einholung des Traumas durch aktive Wiederholung). Zuerst tränkt „die Gesellschaft" dem jungen Till ein, „was los ist"; dann zahlt er heim. Er ist ein heller Kopf und lernt schnell.

Er stammt von verarmten Bauern ab. Der Vater starb früh. „Also ward die Mutter arm. Und Ulenspiegel wolt kein Handtwerck lernen und was da bei sechzehn Jar alt und dumelte sich und lernt mancherlei Geckerei." (2. H.) Warum Till kein Handwerk lernen will, wird nicht gesagt. Er lernt Seiltanzen. Die Mutter verbietet es ihm, droht mit Prügel. Nun kommt die erste deutliche Sequenz von Niederlage und Heimzahlen. Als er über der Saale balanciert, schneidet die Mutter das Seil durch. Eulenspiegel fällt ins Wasser und wird zum Gespött (3. H.). *Das Heimzahlen:* Unter dem Vorwand, über die Saale auf dem Seil Kunststücke vorzuführen, lockt er das Volk zusammen und läßt sich von jedem Bauernjungen einen Schuh geben. Vom Seil wirft er einfach die Schuhe hinab. Jung und Alt stürzen darauf. „Der ein sprach: ‚Diser Schuh ist mein!', der ander sprach: ‚Du lügest, er ist mein!' und fielen also einander in daz Har und begunden sich einander ze schlagen." Er entfesselt als allgemeines Aufeinanderschlagen das Gegeneinander des Mein und Dein der Privateigentümer (4. H.).

Die nächsten beiden Geschichten berichten die Herausforderung durch die Not der Besitzlosigkeit und die Antwort in Gestalt der ersten Brotbeschaffung durch Mundraub in Form eines Scheinkaufs. Tills Weigerung, ein Handwerk zu lernen, läßt keinen andern Weg offen (5. u. 6. H.). — Das folgende Geschichtenpaar gibt einen sozialgeschichtlichen Hinweis. Im Dorf gab es „ein Gewonhet: Welcher Hußwirt ein Schwein schlug, so gingen der Nachburen Kinder in das Huß und assen da ein Suppen oder Brei, daz heisset daz Weckbrot." Wir erkennen darin ein Relikt des ursprünglichen Gemeinwesens. Dieser Rest steht im Gegensatz zum Privateigentum. Dessen leidenschaftliche Personifikation tritt in Gestalt des Geizigen auf. Im Dorf gibt es einen reichen Bauern „und der waz so karg an

seiner Kost und dorfft doch den Kindern das Weckbrot nit versagen". Er überlegt sich einen Streich, der die besondere Dialektik hat, durch ein Zuviel des Guten das Gut in Zukunft zu sparen. Er zwingt mit Rutenhieben die Dorfkinder, die zum Weckbrot gekommen sind, sich an diesem zu überfressen. „Unnd darnach wolt keiner meer gon in des kargen Manß Huß, das Weckbrot oder die Metzelsuppen essen." (7. H.) — Eulenspiegel zahlt es dem kargen Mann heim mit dem Streich, den Wilhelm Busch in Max und Moritz übernommen hat. Er nimmt zwanzig oder mehr Fäden, verknotet sie jeweils zwei zu zwei über Kreuz und bindet an jedes Ende einen Bissen Brot. Diese Köder legt er für die Hühner des Geizigen aus. Mit Brot ward es ihm eingetränkt, mit Brot zahlt er es heim. Nicht von ihm ging der erste Streich aus. Er ist zunächst nur der, der Heimzahlen lernt (8. H.). — Jene siebente Historie zeigt eine der letzten solidarischen Einrichtungen der ursprünglichen Dorfgemeinschaft in ihrer Zersetzung. Dieser Rest, der hier zersetzt wird, beleuchtet die bestehenden Verhältnisse. Sie beruhen auf der Negation des Gemeinwesens. Jetzt heißt es: Jeder für sich. Inmitten der weiterexistierenden feudalen Ausbeutung sind die Ware-Geld-Beziehungen losgelassen. Wer keinen (oder nicht genügend) Grundbesitz hat, der muß Tauschwert geben, wenn er von andern etwas haben will.

Einige der Eulenspiegelgeschichten stammen aus Strickers „Pfaff Amis". Diesem liegt der entsprechende Vorgang auf seiten des Kleinadels zugrunde. Die feudale „Milte", ein Unterhaltanspruch, der den Rittern zugute kam, wurde ebenso zersetzt im Zuge der Umwandlung von Feudaleigentum in Privateigentum. Der Pfaff Amis greift zu allen möglichen Mitteln des Betrugs — vor allem zu solchen Mitteln, die ihm sein kirchlicher Stand anbietet —, um Geld und Gut anzueignen, das es ihm erlaubt, sein großzügiges Haus der Gastfreundschaft aufrechtzuerhalten. — Der unliterarische Weg, der den kleinen Rittern offenblieb, soweit sie nicht zu unselbständigen Hofleuten herabsinken wollten (wenn sich überhaupt eine Möglichkeit dazu bot), war der Raub. — Die nächsten beiden Geschichten führen vor, wie Eulenspiegel den Raub erfährt. Die neunte Geschichte erzählt, wie er von zuhause fortkommt. Er wird gestohlen. Vielmehr: der Immenstock, in dem er seinen Suff von einer Kirchweih ausschlafen wollte, wird in der Nacht gestohlen. Die beiden Diebe nehmen den schwersten, weil sie denken, es sei am meisten Honig darin. Eulenspiegel bringt auf die bekannte Weise den überall latenten Gegensatz zwischen den beiden Dieben zum Ausbruch. Sie verlieren sich, aufeinander einschlagend, in der Nacht. — Durch Raub von zuhause fortgekommen, verdingt sich Eulenspiegel in der zehnten Geschichte bei einem Raubritter. Es folgt der erste Wortwitz. Sein Herr trägt ihm einmal in einem Anfall von Galgenhumor auf, bei jeder Gelegenheit in den Hennep (Hanf) zu scheißen (weil der Strick, der dem Räuber zugedacht ist, aus Hanf gedreht wird). Eulenspiegel erfährt das gewalttätige und vom Strick bedrohte Leben des Raubritters. „Der ... Juncker reit mit Ulenspiegel hin und har in vil Stät und halff rouben, stelen und nemen als sein Gewonheit waz." Bei nächster Gelegenheit scheißt Eulenspiegel, statt in den Hennep, seinem Herrn in den Sennep (Senf) „und entlieff ihm von der Burg und kam nit wider." (10. H.)[34]

Die Welt, in die Eulenspiegel entläuft und in der er sein Wesen treiben wird, ist die Welt der Ware-Geld-Beziehungen[35]. Hinfort wird Eulen-

spiegel nie mehr mit Gewalt etwas aneignen[36], Waffen sind ihm wesensfremd. Die Aneignungsform, die er einzig bedienen wird, ist die auf wechselseitiger Freiwilligkeit von Tauschpartnern — oder von Freigiebigkeit — beruhende. Freigiebigkeit wird in einer Welt, die von der Alternative „Fressen oder Gefressenwerden" beherrscht ist, selten, weil der Freigiebige aufgefressen wird. Das allgemeine Gesetz ist daher das des Tauschs. Die klassische Formulierung des Gesetzes dieser Aneignungsform gibt Marx:

> „Die Waren sind Dinge und daher widerstandslos gegen den Menschen. Wenn sie nicht willig, kann er Gewalt brauchen, in andren Worten, sie nehmen. Um diese Dinge als Waren aufeinander zu beziehn, müssen die Warenhüter sich zueinander als Person verhalten, deren Willen in jenen Dingen haust, so daß der eine nur mit dem Willen des andren, also jeder nur vermittelst eines, beiden gemeinsamen Willensakts sich die fremde Ware aneignet, indem er die eigne veräußert. Sie müssen sich daher wechselseitig als Privateigentümer anerkennen. Dies Rechtsverhältnis, dessen Form der Vertrag ist, ob nun legal entwickelt oder nicht, ist ein Willensverhältnis, worin sich das ökonomische Verhältnis widerspiegelt."

Wo Eulenspiegel betrügt, wird er das fast immer in den Formen tun, die dem Tausch entspringen. Wo er keine reelle Ware zu bieten hat, die den andern zur Hergabe seiner Ware bewegen kann, blendet er durch den *Schein* von Ware und Geld. Zunächst willigt dann der andre in den Besitzwechsel ein, und Eulenspiegel nutzt die Zeit, die das Durchschauen des Scheins braucht, zur Flucht.

4. Eulenspiegel als Meister des Tauschvertrags

Die Eulenspiegel-Geschichten widerspiegeln nicht einfach die Sozialgeschichte. Die wirkliche Geschichte des Übergangs vom Feudalismus zur bürgerlichen Gesellschaft verläuft sehr viel widersprüchlicher, als sich vom Eulenspiegel her erschließen ließe. Die Ware-Geld-Beziehungen, in denen Eulenspiegel sich bewegt, sind sozusagen ständig von Gewaltbeziehungen eingerahmt, und die Front wogt hin und her. Ein Lebensalter nach Erscheinen des Erstdrucks wird die Warenzirkulation in Deutschland wieder zurückgedrängt sein. Auf dem Büchermarkt wird es zweieinhalb Jahrhunderte brauchen, bis das Niveau von 1500 wieder erreicht ist. Wenn in den vorliegenden Notizen von „neuen Sozialbeziehungen" usw. die Rede ist, dann bleibt die reale Widersprüchlichkeit ihres Durchsetzungsprozesses ausgeklammert. Die Eulenspiegel-Gestalt bewegt sich in einem Raum, der durch diese Ausklammerung charakterisiert ist. Das unterscheidet sie von vielerart picaresken Helden.

Till Eulenspiegels Historien führen durch eine Welt, in der die Produkte bereits Waren sind. Mitunter hilft Till nach, damit sie es werden, wie in der 38. Historie von dem Pfaffen, der sein Pferd dem Herzog nicht verkaufen wollte, der es ihm andrerseits nicht mit Gewalt nehmen konnte, „wann daz Gericht waz under dem Rad von Brunschwick" — und die Abschirmung ihrer Ware-Geld-Beziehungen gegen außerökonomische Gewalt war das ureigenste Interesse der Städte —. Till wird gerade die emotionale Bindung, die den Pfarrer davon abhält, sein Pferd zu verkaufen, als die Kraft gegen ihn einsetzen, die ihn in der Art eines inneren Zwangs-

mittels zur Preisgabe veranlassen wird. Außer dem Pferd hatte der Pfarrer auch noch „gar ein schön Kellnerin" und hatte „alle beide lieb, das Pferd sowohl als die Magd". Till beichtet ihm ein angebliches Verhältnis mit dieser seiner Magd, worauf der Pfarrer sie verprügelt. Till droht ihm mit Anzeige dieses Bruchs des Beichtgeheimnisses, wenn er ihm das Pferd nicht gibt. Am Ende verliert der Pfarrer beide Gegenstände seiner Liebe, das Pferd und die Magd, die ihm die Prügel nicht verzeiht und ihm entläuft — auf den Arbeitsmarkt. Die Geschichte ist so bösartig wie dialektisch.

In der Regel bedarf es in Eulenspiegels Welt dieses Aufwands nicht. Der Tendenz nach ist alles käuflich und ist jeder Mensch aller andern Menschen Gegner beim universellen Gerangel um legale Übervorteilung des andern. Gerade weil es auf das Legale — d. h. auf das Vertragsrecht, wie es der wechselseitigen Anerkennung von Privateigentümern entspringt — ankommt, ist nicht Gewalt, sondern List von Bedeutung. Daher wäre es ganz falsch, die Eulenspiegel-Geschichten umstandslos als sozialkritisch zu deuten. Gewiß, ständig kommen welche zu Schaden und folgt dem Schaden außer dem Spott auch die völlige Verlassenheit des einzelnen, für den außer ihm keiner sorgt. Und ebenso gewiß sind die Geschichten erzählt in der Perspektive von Leuten, die „gegen" diese Schadensseiten sind. Aber sie sind es (noch lange) nicht so, daß sie gegen das Spiel sind, sondern sie versuchen eben ständig, den Schwarzen Peter andern zuzuschieben. Gewiß ist die neue Freiheit fürchterlich doppeldeutig, bedeutet für viele die bekannte „Freiheit zum Verhungern", bestenfalls die „Freiheit, die eigne Arbeitskraft zu verkaufen". Aber diese neuen Sozialbeziehungen bringen trotz der Ungesichertheit für Millionen die Räume zu ungeheurer Betätigung. Eine bisher in dieser Qualität und erst recht Quantität ungekannte Art von Subjektivität und Rationalität wird möglich. Der privat-individuellen Klugheit winkt der Vorteil. Daher wird ihr Gegenteil zum großen Thema. Unklugheit, Unerfahrenheit, Leichtgläubigkeit, ja einfach Güte usw. werden die schwachen Stellen, an denen die Übervorteilung durch Gewieftere ansetzt. Universelles Mißtrauen wird zum Gebot der neuen „Vernunft". „Wer traut ein'm Wolf auf weiter Heid / Und einem Jud bei seinem Eid, / Ein'm Krämer auch bei sein'm Gewissen, / Der wird von ihnen all'n beschissen."[37] Und wer, mit dem ich in Tauschbeziehungen trete, ist kein „Jud", keine „Krämerseele"? Viele der Eulenspiegel-Historien handeln vom Lehrgeld, das millionenfach bezahlt worden ist. Wehe dem Warenhüter, der auch nur einen Augenblick vergißt, seine Ware zu behüten!

Eulenspiegel personifiziert unter diesen Verhältnissen nichts Besonderes, er verhält sich nur besonders *den Verhältnissen entsprechend.* Er ist als diese Personifikation auch nicht fertig geboren. Das belegen nicht nur die zehn Einführungsgeschichten, sondern Eulenspiegel wird von den Verhältnissen immer wieder zu dem gemacht, was er ist. Er ist alles andere als einmalig. Immer wieder, bevor er der „Eulenspiegel" ist, ist er selber das Opfer fremder „Eulenspiegelei". So etwa in der 66. Historie, in der Eulenspiegel von einem Pfeifendreher zum Essen eingeladen wird, „wenn er kommen kann", dann aber das Haus verriegelt findet, also nicht kommen kann. In der zweiten Hälfte der Geschichte dreht Eulenspiegel den Spieß um. — In der 45. Historie nimmt ein Schuster — auf Vorschlag seines Gesellen! — den Auftrag Eulenspiegels *wörtlich* und spickt ihm die Schuhe mit Speck,

wie man einen Braten spickt. Die allgemeine Moral der Verhältnisse spricht Eulenspiegel in der 22. Historie aus, wo er zum „Eulenspiegel" dadurch „wird", daß ihm das Essen — also die Naturalform des Hauptteils seines Lohns — vorenthalten wird: „Warzu jederman Recht hat, das nimpt man ihm gern." Eulenspiegel — ein schelmenhafter Bruder des Michael Kolhas — ist der, der an seinem „Recht" durch List festhält; wenn schon Recht genommen wird, so will er wenigstens der Nehmende sein — mit keiner andern Waffe als List und Zungenfertigkeit.

Jeder gegen jeden, heißt auch: Jeder ist unter diesen Bedingungen mehr oder weniger ein Eulenspiegel. In der 67. Historie wird Eulenspiegel das Opfer des Opfers eines Pfaffen, zu dessen parasitärem Anhang er gerade gehört. Der Pfaff redet einem alten Bauernpaar, das seit fünfzig Jahren verheiratet ist, ein, es müsse sich nochmal trauen lassen. Er will ans Hochzeitsessen und an die Gebühren. Zum Essen bringt er u. a. den Eulenspiegel mit. Der verliert eine Ledertasche. Das alte Bauernweib hat sie heimlich an sich genommen und sich darauf gesetzt. Gefragt, ob sie etwas von der Tasche wisse, sagte die alte Frau: „‚Ja, Fründ, in meiner Hochzeit uberkam ich eine ruhe Desch, die hab ich noch und sitz daruff, ist es die?' ‚Oho, daz ist lang', sprach Ulenspiegel, ‚da du nun ein Braut warest, das muss vonnöten nun eine alte rostige Desch sein . . .'" So fällt Eulenspiegel dem Trick, von dem er mitzehrte, zum Opfer, und „wie schalckhafftiger und listig er was, so ward er dennocht von der alten Bürin geäfft und müßt seiner Deschen entberen." — Die 40. Historie spielt in einem rauhen Winter „und fiel ein deure Zeit darzu, also daz vil Dienstknecht ledig giengen". Der Hunger zwingt Eulenspiegel, sich in dieser durch Teurung, Arbeitslosigkeit und Eiseskälte bedingten Notsituation jeder Bedingung eines „Arbeitgebers" zu unterwerfen. Er versucht es bei einem Schmied. Der wollte ihn aufgrund der Teuerung nicht einstellen. „Da bat Ulenspiegel den Schmid, daz er ihm zu arbeiten geb, er wolte thun, waz er wolt, und essen, waz er ihm geb." Der Schmied hetzt ihn in der Arbeit von frühmorgens bis zur Mittagszeit; dann führte er ihn auf den Hof zum Abort und sagte zu ihm: „Seh hin, du sprichest, du wöllest essen, waz ich wil, uff daz ich dir zu arbeiten geb. Und dis mag niemanns essen, daz iß du nun alles", und ging selber ins Haus und aß zu Mittag. Eulenspiegel sagt sich: „Du hast dich verrent und hast daz vil ander Lüten gethon. Mit dem Maß würt dir wider gemessen." Aber er schwört sich, er wollte es dem Schmied „bezalen und solt er bitz an Knü im Schne louffen". Als er frühmorgens geweckt wird, um loszuarbeiten, während der Besitzer noch schläft, nimmt er seinerseits eine Arbeitsanweisung „wörtlich" und ruiniert zur Rache die Produktionsmittel. Dann macht er sich durch die Kälte davon. — Wenn es in dieser Geschichte heißt, „mit dem Maß würt dir wider gemessen", so nur deshalb, weil es das allgemeine ökonomische Maß, d. h. Gesetz, ist, an dem alle und alles unter den neuen Bedingungen gemessen werden.

Die Dialektik von wechselseitigen Übervorteilungsversuchen macht jeden zum Klugen und zum Dummen. Auch wer der Dumme ist, versuchte der Klügere zu sein und den andern für dumm zu verkaufen. Eulenspiegel ist der, der mit Erfolg versucht, stets der zu sein, der am besten lacht, weil er zuletzt lacht.

Eulenspiegels ökonomische Devise wird in der 31. Historie formuliert: „... da gedacht er, waz er treiben solt, dass er gut uberkäm mit Müssiggon..." In der Art des arbeitslosen Einkommens der Eigentümer von Großgrundbesitz oder von Kapital will er im Müssiggang seinen Unterhalt erwerben. *Wie* er das versucht, unterscheidet ihn vom Dieb, vom Bettler und von den Besitzenden. Seine „Schalckheit" ist dadurch bestimmt, daß er sein ökonomisches Ziel durch virtuose Handhabung der neuen Verkehrsformen der Zirkulationssphäre zu erreichen versteht. Gerade deshalb entzieht er seinem Konzept in dessen Vollzug regelmäßig die Voraussetzung. Denn er hinterläßt eine Erfahrung. Daher enden so viele Geschichten damit, daß er sich davon macht und nicht wieder zurückkehrt. „Also ging es an demselben End mit ihm zu, das er sich mit Müssiggon nit mer trüwt zu ernären und waz doch guter Dinge von Jugend uff gwesen und Gelts gnug uberkumen mit allerlei Gükelspiel." Bevor man eine lehrhafte Tendenz seiner Geschichten hervorhebt, sollte man die einfache Tatsache würdigen, daß seine Streiche sein Mittel sind, zu Geld zu kommen. Sie sind zunächst sein Geschäft. Wenn er in der 24. Historie, die in den gereinigten Ausgaben weggelassen ist, im Wettkampf mit dem Hofnarren des polnischen Königs, um einen Preis von zwanzig Gulden und eine neue Einkleidung, so weit geht, seine eigene Scheiße zu essen, dann sollte man das Ekelerregende dieser Art von Erwerbstätigkeit nicht dadurch beschönigen, daß man die zwanzig Gulden und das neue Kleid außer Acht läßt und an ihre Stelle das höhere Prinzip setzt, Eulenspiegel habe durch diese seine Tat „seine Verachtung des Hofnarrenseins" ausgedrückt[38]. Was in Wirklichkeit die tiefere Bedeutung in dieser Geschichte enthält, ist die Formel der Wette mit dem Hofnarren: „Welcher die abentürlichste Narrei thut, daz ihm der andre nit nach thut." Nun beginnt eine wahre Verfolgungsjagd durch alle Künste und Witze, deren die beiden Konkurrenten fähig waren. „Und waz des Künigs Narr thet, daz thett ihm Ulenspiegel als nach, und waz Ulenspiegel thet, daz tet ihm derselb Narr auch nach." Der Sieger muß etwas finden, was ihm der andere nicht nachmacht — aus welchen Gründen auch immer. Eulenspiegel siegt nicht als der bessere Akrobat oder Unterhalter, sondern als der schamlosere Ausleger des *Wettvertrags*.

Die Kontrahenten eines Tausch- oder Kaufvertrags handeln aus freien Stücken bis zu dem Punkt, wo sie zu *einem beiden gemeinsamen Willensakt* kommen. Ob sie ihn schriftlich und also auch unterschriftlich oder mündlich und durch Handschlag oder mit einem Schluck Wein abschließen, tut nichts zur Sache. Jetzt wird die Abmachung jedenfalls *bindend*. Im Handelsrecht der frühbürgerlichen Epoche liegt daher auch der Akzent nicht auf der Beschaffenheit der Ware, sondern auf der des Vertrags bzw. seines Zustandekommens. Nur für Rechtsmängel hatte der Verkäufer zu haften (also wenn die Ware z. B. gestohlen war). „Für *Sachmängel* haftete der Verkäufer nicht, wenn der Käufer die Sache angenommen hatte." Die kategorisch einschärfende Maxime des Handelns hieß: „Augen auf oder Beutel auf."[39] Man sollte ergänzen: Hüte deine Zunge! Denn jetzt wird — nachdem rechtlich von der Sache abgesehen werden muß — der Vertrag wichtig. Dieser existiert aber nicht als Geist, sondern als Buchstabe. Eulenspiegels Künste setzen zum großen Teil beim *Sprachkörper von Tausch-, Kauf- oder Wettverträgen* an, die im wesentlichen von gemeinsamer Struk-

tur sind. Er ist ein meisterlicher Wortverdreher, plebejisches Gegenstück des Rechtsverdrehers. Von hierher erschließen sich die vielen „Wortspielhistorien". Seinen Vertragskünsten verdankt er nicht nur immer wieder sein Einkommen, sondern auch das Überleben, nachdem er (58. Historie) vom Rat der Stadt Lübeck nach Anzeige eines Weinhändlers zum Tode verurteilt worden ist. Am Tag der Hinrichtung kommt es zur Unruhe in der Stadt, das ganze Volk ist auf den Straßen „und daz merer Teil gunten ihm, daz er ledig würde". Der Rat war sich seiner Sache bei dem Todesurteil zwar auch nicht sicher gewesen, aber ganz sicher war er sich in dem Vorsatz, auf keinen Fall dem Druck der Straße nachzugeben. Eulenspiegel bittet sich eine letzte Gnade aus. Hier sein Vertragsangebot: „Er wolt sie weder umb Leib noch Leben bitten oder umb Gelt oder Gut", sondern um etwas, „daz der eerlich Rat von Lübeck leichtig thun kund on eins Pfenings Kosten". Der Rat stimmt zu unter der Bedingung, „daz er nit bitten wolt uß den Articklen, als er vor erzälet hät". Bei der Abstimmung des Rats spielte es eine Rolle, daß einige seiner Mitglieder neugierig waren: „Und ihr waren etwan mancher, die verlangt ser, waz er bitten wolt . . ." — Eulenspiegel verlangt — im Prinzip nicht anders als bei seiner Wette mit dem polnischen Hofnarren — etwas, das zwar keinen Pfennig kosten würde, jedoch als „nit ziemliche Bitt" empfunden werden mußte. „Ihr eerlichen Herren von Lübeck", redete Eulenspiegel die regierenden Vertreter des Großbürgertums an, „so Ihr mir gelobt haben, so bitt ich Euch darum und ist mein Bit: Wann ich nun gehangen bin, daz dann der Weinzäpfer wöll kommen all Morgen, 3 Tag lang, der Schenck zu dem ersten, der Greibenschinder darnach und mich küssen mit dem Mind nüchtern in den Arß." Die Ratsherren spuckten aus und sagten, die Bitte sei unziemlich. Darauf beschwor Eulenspiegel sie öffentlich bei dem Vertrag: „Ich halt den eerlichen Rat zu Lübeck so redlich, er wöll mir halten, daz er mir zugesagt hat mit Hand und Mund." Dem Druck der Volksmassen hatten sie nicht nachgegeben, aber das Kaufvertragswesen war ihre ureigenste Sache. Also ließen sie ihn frei im Austausch gegen Nichterfüllung seiner Bitte.

Augen auf oder Beutel auf — das einmal mit Hand und Mund Zugesagte muß gehalten werden. Wer unbedacht handelt, hat das Nachsehen. Unbedacht handeln kann vieles heißen. Eulenspiegel ist der, der um seines Vorteils — manchmal auch nur um ihres Nachteils — willen die andern zu unbedachtem Handeln bzw. Handel verleitet. Seinen Ansatzpunkt bilden alle möglichen Bestimmungsgründe des freien Willens der Privateigentümer. Einen Ansatzpunkt bildet die Erscheinung der Ware, ihr auf die sinnliche Erkenntnis wirkendes Gebrauchswertversprechen. Er konstruiert Attrappen, in der Substanz falsch oder widerwärtig, aber mit verlockender Oberfläche. Ausgerechnet der Kürschnerinnung verkauft er eine Katze als Hasen: er hat sie in ein Hasenfell eingenäht. Den erwähnten Weinhändler betrog er mit einem Trick, der sich auch bei Hans Clawert findet[40]: er vertauschte wirklichen Wein gegen den Anschein von Wein, bestehend aus Wasser in einer genau gleichen Kanne (57. H.). Zweimal rächt er Verletzungen seines eignen Privateigentums durch Fremde mit Hilfe von Attrappen: schöne Würste aus stinkenden Kadavern (37. H.), ein „hüpscher Apffel", ausgehöhlt und „vol Fliegen oder Mucken" gestopft, gebraten und „ußwendig mit Imber bezettelt" (86. H.). Die Geldgier des Pfaffen, der

gekommen ist, ihm die letzte Ölung zu geben und sein Testament zu machen, legt er dadurch herein, daß er einen Topf vollscheißt und den Kot oberflächlich mit Münzen bedeckt[41]. Eulenspiegel sagt dem Pfaffen, er solle sich bedienen, doch nicht zu tief greifen ... (92. H.). Nicht ich betrog euch, sondern eure Geldgier, wird Eulenspiegel zu ihm sagen.

Die Dialektik des Tauschprinzips bringt die schroffsten Gegensätze zusammen. Wenn sie weiß, was gespielt wird, zerfällt jede Begehrlichkeit in sich selbst. Der Tausch setzt bisher ungekannte Freiheit und führt beständig die attraktivsten Gegenstände in Reichweite. Aber die Stärke, die freie Subjektivität, ist auch die Schwäche. Wem auf diesem Weg eine Kraft zuwächst, dem schwindet auch eine. So ist jeder Tauschakt dialektisch in sich strukturiert, wie das Märchenmotiv von den drei Wünschen es auseinanderlegt. Die Unklugen brauchen dort immer den zweiten und den dritten Wunsch, um die zerstörerischen Folgen der Erfüllung des ersten zu beseitigen. Am Schluß ist die Negation wieder negiert, auch sind die Märchenhelden klüger, aber genau so arm. Wessen Ware von einem andern verlangt wird, der hat bei diesem praktisch einen Wunsch frei. Seine Ware bewährt sich als Tauschwert. Ihr Tauschwert wächst ihm als Wesenskraft über den andern zu. Wenn ein Gegenwunsch geäußert und vom andern erfüllt wird, erlischt diese Wesenskraft. In dieser Dialektik bewegt sich Eulenspiegel wie der Fisch im Wasser; allerdings bleibt auch ihm das Negative nicht erspart. Die Historien zeigen ihn als den, der letztlich immer wieder die Situation meistert, daß er das Tauschprinzip auf eine ihm vorteilhafte Weise wirken läßt, indem er die Bestimmungsgründe des freien Willens seiner Kontrahenten auf eine Weise zurechtlegt, die sie unvorsichtige Wünsche äußern läßt. Die mögliche zerstörerische Macht dieser Verbindung von freiem Willen und Tauschprinzip wird in anderem Zusammenhang personifiziert als Mephisto, ständiger Begleiter des unternehmenden Subjekts, der die Wünsche erfüllt und dafür die Rechnung präsentiert. Der Vertrag zwischen Faust und Mephisto ist ein Kaufvertrag, bei dem die Seele Fausts als Zahlungsmittel fungiert. Eulenspiegel ist die Behendigkeit und Wortgewandtheit der *Bewegung* zwischen den Polen des Tauschvertrags. Er entzieht sich jeder Festlegung. Deswegen zeigen ihn auch seine Historien abwechselnd in allen ökonomischen Charaktermasken, die der einfachen Warenzirkulation angehören. Er nimmt die gegensätzlichen Standpunkte nacheinander ein. Er ist das Subjekt, das sich um seiner Selbsterhaltung als Subjekt willen nie festlegen lassen will, sondern ständig die andern zu objektivieren bestrebt ist. Deutlicher als die andern erkennt er die Härte und Kälte der neuen Sozialbeziehungen, die vom Tauschgesetz freigesetzt worden sind. Desto ungestümer nimmt er die Chance der Subjektivität, der *formalen* Autonomie, wahr. Obwohl nur das Nötigste besitzend und oft nicht einmal das, setzt er seine Anerkennung als freier Privateigentümer ständig aufs Neue durch. Als der paradoxe Fall des besitzlosen Privateigentümers ist er der plebejische Bürger — von unbrechbarem Bürgerstolz, pfeifend auf alle Krücken vermeintlich jenseitiger Tröstungen, sich jedem Knechtschaftsverhältnis immer aufs Neue entziehend.

Natürlich leidet er unter der Kälte, die der Zersetzung der Gemeinschaftsbeziehungen entsprungen ist. Er versucht nicht zu retten, was nicht zu retten ist, sondern beschleunigt die Auflösung. Überall kommt unter den

zerbrechenden Fassäden der überlieferten Reste von Gemeinschaftlichkeit die Geldgier hervor, selbst bei der eignen Mutter. Er erfährt sich „privatisiert", ob er will oder nicht, aber jetzt will er es und macht sich zum atomistischen Individuum. Es widerstünde und widerspräche ihm von Grund auf, sich von den Verhältnissen entmündigen, entsubjektivieren zu lassen. Seine Subjektivität läßt er sich nicht nehmen. Lieber personifiziert er den kalten Geist der Ware-Geld-Beziehungen — ohne sich freilich je anders als nur vermittelnd auf den Tauschwertstandpunkt zu stellen. Nie hält er Geld als Geld fest. Es ist für ihn stets nur das Verschwindende, Vermittelnde mit der Bestimmung, sich in Genußmittel aufzulösen. Aber der Tauschwertstandpunkt läßt sich nicht folgenlos beständig einnehmen. Auch genießend ist Eulenspiegel ständig auf der Hut. Jede Art von Genuß, die ihn mit andern dauerhaft verbinden würde, meidet er. Er geht keine Bindungen ein, weder freundschaftliche noch sexuelle. Er nimmt keine Frau und zeugt kein Kind. Nie revanchiert er sich positiv, wenn ihn jemand hat mitzehren lassen. Aber er rächt sich böse, wenn man ihm die Einladung vorenthält.

Wie verhält er sich, wenn er sich durch einen Arbeitsvertrag binden muß? Folgt er einem Käufer seiner Arbeitskraft in die Werkstatt, so verwandelt er sie alsbald durch sein Wörtlichnehmen des Arbeitsvertrags, dann der Anordnungen, in eine Sphäre der ins Endlose verlängerten Vertragsverhandlung bzw. des endlosen Auslegungsstreits. Dabei ist er stets bedacht, einen mehr oder weniger soliden Schein formaler (dem Sprachkörper des Vertrags entsprechender) Unangreifbarkeit zu wahren. Er handelt als der personifizierte Gehorsam. In dieser Hinsicht weist er verblüffende Ähnlichkeit mit dem Schwejk auf. „Welcher thut, das man ihn heißt, der würt nit geschlagen", sagt er (43. H.). Allerdings — was hatte man ihn geheißen? Dem Anordnenden dreht er — wie jedem Kontrahenten im Tauschvertrag — das Wort im Munde herum. Scheinheilig beklagt er sich angesichts einer der umwerfenden Folgen seines buchstäblichen Gehorsams: „Ist es nit ein grose Plag, ich thun alles, was man mich heisset, noch kann nienen Danck verdienen." (47. H.) Im Anschluß an diese Bemerkung legt ihm dieselbe Historie eine Äußerung in den Mund, die in ihrer Allgemeinheit vereinzelt dasteht, indem sie einen Klassensinn dämmern läßt: „... thäten ihr Gesind halber das, das man sie hieß, sie ließen sich begnügen." Was wäre, wenn alle sich verhielten wie er?

Seine Arbeitsscheu wäre weder verallgemeinerbar, noch entspringt sie dem seinerzeit in Herausbildung befindlichen Arbeiterstandpunkt. Aber seine Streiche in der Produktionssphäre zeigen darüber hinaus einen enormen Sinn für Ausbeutung, für Klassenantagonismus auch schon in wenig entfalteter Form. Er stellt sie vor allem dann an, wenn er in sinnlich unmittelbar wahrnehmbarer Weise *für andere* arbeiten soll: nämlich immer dann, wenn der Meister trinken, beten oder schlafen — vom Standpunkt der Arbeit kurz: feiern — geht, während der Knecht Eulenspiegel arbeiten soll. Übel spielt er z. B. einem Schuhmacher mit, einer gemütlichen Haut, „der gieng vil lieber uff den Marckt schleichen, wann daz er arbeit, und hieß Ulenspiegel zuschneiden" (43. H.). Sowie er nicht unmittelbar der Mitarbeiter des Meisters ist, also außerhalb unmittelbarer Kooperation, streikt er zwar nicht im abstrakten Sinn, sondern leistet konkret schädliche Arbeit, Arbeit als solche zwar — aber sein Fleiß macht

dem Arbeitgeber Kummer. Daneben ficht er gnadenlos den sekundären Konflikt aus, der den Knecht gegen den *privilegierten* Knecht setzt. Eulenspiegel tritt in dieser Maske als der Knecht auf, der Lohnarbeiter, der seine Interessen schärfstens vertritt. Den Inhalt der Konflikte bildet zwar der Klassengegensatz, aber die Form des Auskämpfens bleibt absolut individuell. Außerdem vertritt Eulenspiegel als Lohnarbeiter sein Interesse auf eine Weise, die dem Verhältnis der Lohnarbeit immer wieder den Boden entzieht. Er stellt sich dar als die Arbeitskraft vor ihrer historischen Disziplinierung durch das Kapitalverhältnis. Erst recht ist daher noch keine Solidarisierung in Sicht. Wenn alle täten, was er tut, das ergäbe (noch lange) keinen Sinn. Seine Art, die Werkstatt in eine Verlängerung der Zirkulationssphäre zu verwandeln, wirft ihn immer wieder mehr oder weniger postwendend auf den Arbeitsmarkt zurück — vielmehr überhaupt auf den Markt.

Dem ökonomischen Inhalt nach ist er reaktionär — ohne das dazu erforderliche Eigentum und die darauf beruhende Gewalt will er wie Adel und Klerus im „Müssiggon" seinen Lebensunterhalt finden. Aber jedes Parasitentum, das nicht auf äußeren Zwangsmitteln beruht, basiert auf inneren, oder der Parasit verendet, weil er nicht mehr ans Mehrprodukt herankommt. Innerhalb der Ware-Geld-Beziehungen sind es der ungleiche Tausch, der Scheinkauf oder Scheinverkauf, die Aneignung fremden Produkts ohne Entäußerung eignen Produkts ermöglichen. Indem Eulenspiegel die Verkehrsformen der Ware-Geld-Beziehungen ausspielt, ist er in der Zeit ihrer Ausbreitung trotz des reaktionären Inhalts enorm progressiv. Obwohl besitzlos, will er die bürgerlichen Formen, die ja auch formal für alle gleichermaßen offen stehen und die gerade auf die Welt kommen, ausfüllen. Gerade wo er andere damit hereinlegt, breitet er diese Formen und die dazugehörigen Erfahrungen aus. Oft handelt er so gegenüber den Bauern, die sich noch ungelenkig in den Ware-Geld-Beziehungen bewegen. Zum Beispiel nutzt er es aus, daß eine Bäurin mit der Form des „Pfandes", also einer Form der Kreditsicherung, noch nicht vertraut ist. In der 36. Historie versucht er, einer Bäurin auf dem Markt ihre Hühner abzuschwatzen. Sein erster Trick besteht darin, daß er sich als der Schreiber der Äbtissin ausgibt; er klopft sozusagen auf den Busch, ob die Bäurin ihre schwache Stelle in Gestalt devoter Beziehungen zum Klerus hätte. Aber der Streich geht vorbei, die Bäurin reagiert mit Witz und Klassenbewußtsein. „Mein Vater hat mich gelert, ich sol von denen nüt kouffen noch ihn verkouffen oder zu Borg geben, vor denen man sich muß neigen oder die Kugel (Kappe) ab muß ziehen." Schon der Vater hat entsprechende Erfahrungen gemacht und als Verhaltensanweisung an die Tochter weitergegeben. In dieser Hinsicht stößt Eulenspiegel mithin auf Markterfahrungen, die bereits zwei Generationen alt sind. Sein nächster Versuch spielt entwickeltere ökonomische Formen gegen seine Kontrahentin aus, die offenbar von Klerikalem nicht von der korrekten Tauschform abzubringen war. „Fraw", spricht er sie an, „es wär nitt gut, daz all Kouflüt also wären." Er nimmt ihre Waren und bietet ihr eine davon im „Tausch" als Pfand für die übrigen, bis er wiederkomme zu bezahlen und das Pfand auszulösen. Sie willigt ein, nimmt ihren eigenen Hahn und gibt ihre Hühner „dafür". Die Moral heißt: „Da geschahe ihr eben, als die under Zeiten ihr Ding allergnawest wöllen

versorgen, bescheissen zuzeiten allererst." — Genau diejenigen aber, die im Rahmen der Ware-Geld-Beziehungen „ihr Ding allergnawest wöllen versorgen", die Abgebrühten, aufs Geld Erpichten, mitunter auch gerade die kalten, gierigen Typen, ziehen Eulenspiegel an. Die „milden" dagegen flieht er, wie er in der 21. Historie erklärt. Ein „milder Wirt" ist zu meiden, denn „der achtet seines Gutes nit", trinkt gern und kommt daher als „Gemeinschafft" neuen Typs, „da wär auch Geltt bei zu gewinnen", für Eulenspiegel nicht infrage. Die „Milte", eine selbstverständliche, der Orientierung auf Gebrauchswerte und Bedarfsdeckung entspringende Freigiebigkeit, ist eine vorbürgerliche Tugend. Wer sie in der Zeit der neuen Geldgier noch aufrechterhält, der verarmt und erntet von Eulenspiegel obendrein noch den Spott.

Nicht nur *zum Schein* kauft und verkauft Eulenspiegel, sondern er verkauft auch Schein in Form von unterhaltender Dienstleistung. Eine Reihe von Historien zeigen ihn als eine Art „Hofmann" (15. H.), der für Abwechslung, für „Abentür" zu sorgen hat (23. H.), wie er ja auch schon im Wettkampf mit dem polnischen Hofnarren auftrat (24. H.). In der einzigen explizit „politischen" Geschichte, der 63. Historie, gibt er sich vor dem Bischof von Trier als „Brillenmacher" aus, der arbeitslos sei, weil alle Großen des Reichs „nun zur Zeit durch die Finger sehen, waz Recht ist, daz zu Zeite von Geltgaben sich ursacht", wodurch sie keine Brillen benötigen. Dieses Auftreten war von Eulenspiegel einstudiert in der richtigen Berechnung, ins Gefolge des Mächtigen aufgenommen zu werden. Für Geld spielt Eulenspiegel auch bestimmten Leuten, gegen die er an sich nichts hat, Streiche. So verkauft er z. B. in der 78. Historie einigen Kaufleuten, die ein Wirt der Feigheit geziehen hatte, eine Rache.

Gelegentlich verkauft er auch einen Trick als Trick, dessen sich der Käufer seinerseits bedienen kann. In der 87. Historie wird Eulenspiegel vom Bischof von Bremen als Unterhaltungslieferant ausgehalten, „und allezeit richt er ihm ein schimpflich (lustiges) Abentür zu, das der Bischoff lacht und hielt ihm sein Pferd kostfrei". Eulenspiegel stellt sich, als ob er fromm geworden sei. Er tut, als ginge er in die Kirche zum Beten, worüber der Bischoff sich schier totlachen könnte. Heimlich geht Eulenspiegel auf den Markt zu einer Töpfersfrau, der bezahlte er ihre ganze Ware „und vertrug sich mit ihr", d. h. schloß einen Kaufvertrag mit ihr, daß sie die ganze Ware in Scherben schlagen sollte, wenn er ihr dazu das Zeichen gäbe. Dem Bischof gegenüber gibt er sich weiterhin als Bekehrter, schließlich verheißt er ihm als eine Art Zeichen, er könne die Töpfersfrau „mit stillen Worten" — also in der Art des Gebets — „darzu bringen, daz sie uffston sol und sol nemen ein Stecken und die irdern Häffen selber entzweischlagen." Der Bischof erwiderte: „Daz lüst mich wol zu sehen", aber „er wolt mit ihm wetten umb 30 Gulden, die Fraw thät daz nit." Auf das vereinbarte Zeichen zerschlägt die Frau ihre — bzw. Eulenspiegels — Ware, und dieser kassiert die 30 Gulden, wofür er allerdings den Trick mitverkaufen muß. Der Bischof wendet den Trick sogleich gegen seine Ritter und andere wohlhabende Untergebenen an. Auf diese Weise bringt er 16 Ochsen im Wert von 4 Gulden das Stück zusammen, die Aktion wächst sich aus zu einer wahren Vergnügungssteuer, an der die Besteuerten freilich keine Freude haben können. „Der Kouff het sie allsamen berüwen. . ." — Auch

diese Geschichte zeigt die Eulenspiegelei als eine Kette, in der Eulenspiegel nur ein Glied unter andern darstellt.

Die Lehren, die Eulenspiegel hinterläßt, sind nichts als die Erinnerungsspur seiner Selbsterhaltung. Daher kann es, wie oft bemerkt und wahrscheinlich viel zu tief gedeutet worden ist, keine Distanz zwischen seinem Handeln und seiner Lehre geben. Er lebt exemplarisch, bzw. lehrt durchs Beispiel. An ihm können die andern sehen, wie man es machen muß. Von ihm werden sie hereingelegt und erfahren also, wie man hereingelegt werden kann. Sie erfahren es nicht als Lehre, sondern werden eben schlicht und einfach hereingelegt. Das Belehren ist daher nie als unmittelbarer Zweck Eulenspiegels zu behandeln. Er badet „es", nämlich das in Tauschformen zivilisierte Wolfsgesetz der Verhältnisse, selber aus; oder er fügt „es" andern zu. Obwohl der größte Wortakrobat in der Welt seiner Geschichten, spricht er nie *darüber*. Für eine Lehre hat er keine Worte. Was er in der 90. Historie, auf dem Sterbebett liegend, zu seiner Mutter sagt, die in der Hoffnung, Geld zu erben, herbeigeeilt ist und damit zum erstenmal seit den Kindheitshistorien wieder auftaucht, klingt zwar irgendwie distributionssozialistisch, hat aber in allem übrigen keinen realen Anhalt: „Liebe Mutter, wer da nüt hat, dem sol man geben, und der etwas hat, dem sol man etwas nemen." Es ist wahr, daß er mit seinen Künsten versucht, wo er nur kann, dem Vermögenden etwas zu nehmen; nie aber gibt er denen, die da nichts haben, auch nur einen Krümel ohne Äquivalent.

5. Zusammenfassung

Was also war Eulenspiegel?

Er war jedenfalls kein Narr im heutigen Sinne, obwohl er in wenigen Historien als einer gezeigt wird, der sein Geld bei Gelegenheit auch schon als Hofnarr verdient hat. Zwar hält er in übertragenem Sinn seine Kontrahenten „zum Narren", wie er selber zuvor immer wieder zum Narren gehalten wurde. Aber der Sinn dieser Redeweise ist hier vorwiegend der, daß die Privatleute, deren Interessen sie gegeneinander richten, einander wechselseitig formgerecht hereinzulegen bestrebt sind[42]. Die Schellenkappe als Kennzeichen des Eulenspiegels ist eine spätere Zutat. Die Abbildungen zum Druck von 1515 zeigen ihn in „jener in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufigen Zaddeltracht, einer Modeerscheinung, die wir auf vielen Bildern aus der Zeit um 1470 zwischen Norditalien und den Niederlanden sehen können. Auch trägt Till keine Narrenkappe, und kein Attribut weist ihn als Schelm aus, woraus doch ersichtlich ist, daß er um 1500 nicht zu den Kreisen gerechnet wurde, die in Sebastian Brants *Narrenschiff* oder in Thomas Murners *Schelmenzunft* mit zahllosen Bildern vorgestellt worden waren."[43] Einzig Eule und Spiegel werden (auf dem Titelbild und in der Schlußvignette) als seine Attribute gezeigt. „Ob er sie zu seinen Lebzeiten schon als Erkennungsmerkmal gebrauchte, bleibt trotz des gelegentlichen Hinweises im Volksbuch sehr fraglich."[44] Kurz, Till Eulenspiegel tritt im allgemein üblichen Gewand auf, und er bewegt sich, wie wir gesehen haben, in den allerallgemeinsten Verkehrsformen, die mit den Ware-Geld-Beziehungen sich durch alle bisherigen Stände hindurch ausbreiteten — neben den fortexistierenden, mehr oder weniger zurück-

weichenden, sich zersetzenden Gemeinschaftsresten einerseits und auf unmittelbarer Gewalt beruhenden Beziehungen andrerseits. Eulenspiegel erfährt traumatisch die Zersetzung der Dorfgemeinschaft und ähnlicher Gemeinschaftsinstitutionen und beschleunigt forthin tatkräftig diese Zersetzung. Magnetisch wird er von den Ware-Geld-Beziehungen angezogen, während er die Gewaltsphäre flieht.

Hüten wir uns also, höhere Bedeutungen vor den gewöhnlichen zu suchen. Zunächst haben die Taten des Till Ulenspiegel gar keine besondere Bedeutung neben der gewöhnlichen, ihm den Lebensunterhalt zu erwerben. Er ist nicht zunächst Kritiker des Äquivalenzprinzips, sondern Experte darin, sich in den Tauschformen zu bewegen. Er ist nicht primär Kritiker der Sprache, sondern mit allen Advokatenwassern gewaschner Wortverdreher. Das vielberühmte Wörtlichnehmen dient ihm zur Aneignung fremden Guts, zur Erreichung seines Ziels, im „Müssiggon" Geld zu verdienen bzw. sich im Lohnverhältnis nicht ausbeuten zu lassen.

Eulenspiegel ist die personifizierte Wendigkeit des besitzlosen Bürgers im Verkehr der Privatleute. Wenn eingangs der Versuch angekündigt wurde, in dieser Untersuchung den „Unterbau" zu verstärken, auf dem sich jede verallgemeinernde Deutung dieser literarischen Figur begründen muß, so sind wir in der Durchführung auf ein überraschend einheitliches materiales Prinzip gestoßen, das auch die formale Strukturierung sowohl der einzelnen Historien als auch ihrer Aneinanderreihung entscheidend bedingt. Es wäre zu überlegen, ob nicht allgemeinere Hypothesen abgeleitet werden könnten, die für die Interpretation verwandter Volksbücher von heuristischer Bedeutung sein könnten. Was unsere Figur des Eulenspiegel angeht, so ist verständlich geworden, wie ihre literarische Entstehung und der Aufbau der Historiensammlung zusammenhängen. Literaturgenetisch gesehen, ist Eulenspiegel ein montiertes Individuum; die Bauteile sind teils Wanderanekdoten aus anderem literarischen Fundus, teils anverwandelte Anekdoten aus mündlicher Tradition. Das Prinzip ihrer Anverwandlung — das natürlich nicht im Sinne einer theoretisch bewußten Bearbeitung verstanden werden muß, von dem daher auch nicht erwartet werden darf, daß es restlos durchgeführt sei — ist das der notwendigen Beweglichkeit des plebejischen Privatmanns in den neuen Verkehrsformen der Ware-Geld-Beziehungen. „Prinzip" ist hier ganz schematisch zu nehmen. Abgesehen von den fünf mal zwei Einführungsgeschichten, abgesehen auch von der Opfer-Täter-Dialektik gibt es keine Entwicklung, keinen kontinuierlichen Prozeß des Dazulernens, obwohl das Dazulernen als solches regelmäßig zum erzählten Inhalt gehört. Die individuelle Identität Eulenspiegels wird nicht durch eine in sich unaustauschbare Reihe von Erfahrungsschritten, geschweige denn durch einen Erfahrungsklimax, gestiftet, sondern durch ein Handlungsprinzip, Betätigung eines gesellschaftlichen Verhältnisses. Daher haben die einzelnen Anekdoten, abgesehen von wenigen Ausnahmen, in denen zwei oder drei zu Sequenzen zusammengeschlossen sind[45], keinen festen Ort. Sie sind untereinander austauschbar. Außerdem sind sie beliebig anbaubar. Das Großartige des Druckes von 1515 ist es, daß er das materiale und formale Stilisierungsprinzip sehr weitgehend durchhält — im Gegensatz zu späteren Bearbeitungen, in deren Zutaten Eulenspiegel z. T. vollkommen entspezifiziert wird[46].

Eulenspiegel gehört entschieden in die genetisch früheste Schicht allgemeiner (bzw. im Verallgemeinerungsprozeß befindlicher) bürgerlicher Sozialbeziehungen. Um so verblüffender ist seine Berührung mit der Figur aus der genetisch „letzten" Schicht des Bürgerlichen, nämlich mit dem Schwejk. Den Berührungspunkt markiert das Wörtlichnehmen im Lohn- bzw. Dienstverhältnis, wodurch sich beide unausbeutbar verhalten. Beide klagen scheinheilig, sie erwürben nie Dank, obwohl sie doch immer nur täten, was man ihnen aufgetragen habe. Plebejische Helden sind beide zumal. Aber der eine steht am Anfang der bürgerlichen Gesellschaft, führt in sie hinein; der andre führt am Ende aus ihr heraus. Der eine führt in privategoistische Individualität hinein, der andre die von der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft ruinierten, als Privatpersonen unhaltbar gewordenen Individuen in die neue Solidarität der assoziierten Produzenten. Beide sind Meister jener Hebammenkunst der Belehrung, der Maieutik, die nur nachhilft, den latenten Prozeß manifest zu machen und zu beschleunigen. Wo immer sie waren, hinterlassen sie Erfahrungen. Eulenspiegel kraft seines Wesens, der listigere Tauschpartner zu sein, solche, die es unmöglich machen, daß er sich am gleichen Ort noch einmal sehen läßt; Schwejk solche, die ihn zunehmend anziehend, weil wegweisend für die Vielen machen. Beide sind Piloten der allerallgemeinsten Erfahrungsart, die es nur geben kann, der Orientierung des Volkes in den grundlegenden Formen einer Gesellschaft im Übergang. Beide sind völlig selbstverständlich Materialisten. Das Individuelle an beiden besteht darin, daß sie das Überindividuelle, die Massenhaftigkeit plebejischen Verhaltens, besonders konsequent, selbstverständlich und illusionslos darstellen. Beide sind historische Charaktere, dem Anfang und dem Ende der bürgerlichen Gesellschaft zugehörig. Beide tragen keine besondre Lehre, keine besondre Kritik an die bestehenden Verhältnisse heran, sondern entbinden die latenten Widersprüche. Der kritische Effekt beruht darauf, daß die Verhältnisse „kritisch werden", sobald ein Eulenspiegel oder ein Schwejk sich einmischt. Beide sind naturwüchsige Dialektiker.

Anmerkungen

1 Die hier publizierten Thesen waren ursprünglich bestimmt für ein Seminar „Der Schelm als Volksheld", das der Verfasser gemeinsam mit dem Literaturhistoriker J. J. Berns an der Universität Marburg im Rahmen einer Gastprofessur durchführen sollte, was dann vom hessischen Kultusminister Krollmann verhindert wurde. Der Verfasser dankt J. J. Berns und W. Röcke für ihre wertvollen Hinweise.

2 Im folgenden zitiere ich nach der ausgezeichneten, von Wolfgang Lindow bei Reclam, Stuttgart 1966, nach dem Druck von 1515 besorgten Ausgabe: „Ein Kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel". — Als Zitatnachweis genügt die Nummer der jeweiligen Historie (z. B. „4. H." bedeutet 4. Historie). — Nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes erschien in der Frankfurter Rundschau vom 5. 12. 75 die Meldung, auf einer Auktion sei eine ältere, „auf 1507/12 zu datierende und aus der berühmten Schockenbibliothek stammende Ausgabe" aufgetaucht. Diese Ausgabe soll die Auffassung, bisher von Honegger vertreten, bestätigen, daß der oberdeutschen Fassung keine niederdeutsche vorausging. Genauere Informationen und Auswertungsergebnisse liegen dem Verfasser noch nicht vor. — Zu Fragen des

Verfassers und der Druckgeschichte vgl. Peter Honegger, Ulenspegel. Zur Druckgeschichte und Verfasserfrage, 1974.

3 Entfällt.

4 Im folgenden werden von mir abwechselnd die Ausdrücke „Historien" und „Geschichten" gebraucht, ohne daß damit eine besondere literarische Formbestimmung verbunden wäre.

5 Aus der Vorrede des anonymen Verfassers.

6 Es ist hier nicht möglich, auf die Diskussion über den Begriff der frühbürgerlichen Revolution einzugehen. Ich verwende diesen Begriff so, wie er von A. Laube, M. Steinmetz und G. Vogler in ihrer ausgezeichneten „Illustrierten Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution", Berlin/DDR 1974, ausgeführt worden ist.

7 Clemens Lugowski, Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Berlin 1932 (zit. n. d. reprograph. Nachdr. Hildesheim 1970), S. 53.

8 A.a.O., S. 32.

9 A.a.O., S. 33.

10 Barbara Könneker, Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant-Murner-Erasmus. Wiesbaden 1966, S. 368.

11 Ebd., Anm. 23.

12 Vgl. Könneker, a.a.O., S. 385 f.

13 Was Wunder, daß Könneker (a. a.O., S. 369) dann am Lalebuch hervorhebt, daß es „dem Absurden Raum" gebe.

14 Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart [10]1960, S. 88.

15 Vgl. dazu W. F. Haug, Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk, in: ders., Bestimmte Negation, Frankfurt/M. 1973 (edition suhrkamp, Bd. 607), S. 7—16.

16 Martini, a.a.O., S. 88.

17 Brockhaus Enzyklopädie, 17. Aufl., 5 Bd., Wiesbaden 1968, S. 757.

18 Gustav Erismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur, Schlußband, München 1959. — Die Auffassung von Eulenspiegel als Klassenkämpfer wird auch in der DDR vertreten. Vgl. z. B. J. Boeckh, Geschichte der Deutschen Literatur 1480—1600, Berlin 1960; G. Steiner, Zur Exegese des Volksbuchs von Till Eulenspiegel, in: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, T. II, 1959, S. 251—275; I. Spriewald, Wirklichkeitsgestaltung im Neubeginn der Prosaerzählung, in: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin-Weimar 1972.

19 Im Sprachstand der Eulenspiegel-Historien heißt der Gegensatz zumeist „Meister/Knecht/; wir folgen dem modernen Sprachgebrauch und sprechen im folgenden zumeist von „Meister/Geselle", ohne im übrigen zwischen Handwerker-Gesellen und Taglöhnern weiter zu unterscheiden. Die Eulenspiegel-Historien insistieren auf diesem Unterschied merkwürdig wenig, vielleicht um es der Eulenspiegel-Figur, die objektiv nur Taglöhner sein könnte, zu ermöglichen, in so vielen unterschiedlichen Handwerken als „Knecht" bzw. Geselle aufzutreten.

20 W. Lindow: Nachwort zu „Ein Kurtzweilig Lesen . . .", S. 294.

20a Böhnhase wurde ein Handwerker genannt, der außerhalb der Zunft heimlich arbeitete und deshalb ständig Gefahr lief, von der zuständigen Zunft belangt zu werden.

21 Ebd., S. 264 f.

22 Hans Hagen Hildebrandt, Sozialkritik in der List Till Eulenspiegels. Sozialgeschichtliches zum Verständnis der Historien von Till Eulenspiegel, in: H. Ide (Hrsg.), Projekt Deutschunterricht 1, Kritisches Lesen — Märchen, Sage, Fabel, Volksbuch, Stuttgart 1971 ([4]1974), S. 106.

23 Ebd., S. 108.

24 Ebd., S. 107.
25 Ebd., S. 112.
26 Ebd., S. 108.
27 Ebd., S. 113.
28 Ebd., S. 106.
29 Ebd., S. 114.
30 Klaus Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, Frankfurt/M. 1964, S. 95 f.
31 Ebd., S. 89.
32 Vgl. Heinrich, a.a.O., S. 90.
33 Beim folgenden Versuch einer Grobklassifikation wird ausgegangen von der ökonomischen Formbestimmtheit der jeweiligen Beziehungen Eulenspiegels zu seinen Kontrahenten. Nicht alle Geschichten sind eindeutig zuzuordnen; Überschneidungen ließen sich nicht ganz vermeiden. — Zum Begriff der „ökonomischen Formbestimmtheit" vgl. W. F. Haug, Vorlesungen zur Einführung ins „Kapital", Köln 1974 ([2]1976), etwa S. 152 ff.
34 Es ist dies die einzige Geschichte, in der die Erzählart den Eulenspiegel hinüberschillern läßt zum thumben Thoren und passiven Narren von der Art des jungen Simplicius Simplicissimus.
35 Ein Blick auf die Orte zeigt, daß die Historien in der Tat in den ökonomisch seinerzeit „modernsten" Gebieten Deutschlands spielen: Die große Mehrzahl in den Hansestädten (Bremen, Hamburg, Lübeck, Braunschweig, Erfurt, Halberstadt, Hannover, Helmstedt, Hildesheim, Magdeburg, Quedlinburg, Rostock, Stade, Stassfurt, Stettin, Stralsund, Stendal, Uelzen, Wismar u. a.), eine weitere Gruppe im Zentrum des fränkischen Kapitalismus (Nürnberg, daneben Bamberg).
36 Als Turmwächter des Grafen von Anhalt wird er zwar zur Truppe strafversetzt, drückt sich aber vor dem Kampf und wird entlassen. „Des vas Ulenspiegel fro, wan er het nit guten Lust, allen Tag mit den Feind zu fechten." (22. H.) — Einer seiner Streiche fordert die Gewalt heraus in Gestalt der Wache einer der mächtigsten Städte. In Nürnberg provoziert Eulenspiegel die Bewaffneten, indem er vor der Wachstube nachts herumflucht „und hüw mit einem alten Messer in daz Pflaster, das daz Feür daruß sprang." Er wird von den Bewaffneten verfolgt und flieht über einen Holzsteg, aus dem er zuvor drei Bohlen herausgebrochen hatte. Die Geharnischten fallen durch die Lücke ins Wasser, nicht ohne sich an den Balken das Gesicht zu zerschlagen (32. H.). — Eulenspiegels Wesenskraft ist bestimmt durch List und Flucht, Gewalt ist ihm fremd, er löst sie allenfalls aus.
37 Aus: Bartholomäus Krüger, Hans Clawerts werckliche Historien, z. n. der Ausgabe von W. Henning: Die Geschicht des Pfarrers vom Kalenberg, Hans Clawert, Das Lalebuch. Drei altdeutsche Schwankbücher, München 1962. Bei dem zitierten Spruch handelt es sich um die „Moral" zur XX. Historie.
38 Hildebrandt, a.a.O., S. 115, Anm. 6.
39 H. Conrad, Deutsche Rechtsgeschichte, Band I: Frühzeit und Mittelalter, Karlsruhe 1954 ([2]1962), S. 423.
40 Vgl. dazu die X. und die XX. der Clawertgeschichten, „Wie Clawert seinem Weibe Wein holete" und „Wie Clawert den Bauern von Sperenberg Wein holete".
41 Während genitale Züge bei Eulenspiegel keine Rolle spielen, sind anale Züge fast allgegenwärtig. Es beginnt mit dem Eigennamen „Ulenspegel", dessen wörtliche Bedeutung dem „schwäbischen Gruß" nahekommt (niederd. ulen = fegen, reinigen). „Niederd. Ulenspegel wird als Satzname ‚Feg (mir) den Spiegel' gedeutet, wobei Spiegel scherzhaft für ‚Hinterteil' steht." (Duden, Etymologie, Mannheim 1963, S. 146.) — In der 2. H. fungiert das Vorzeigen des entblößten Hintern („und ließ die Lüt je in den Arß sehen") geradezu als Erkennungsszene. Im folgenden wird dann in vielen Geschichten im Rahmen der Ware-Geld-Beziehungen sowohl im übertragenen wie im Wortsinn „beschissen". Die von Freud wissenschaftlich be-

schriebene psychosymbolische Äquivalenz von Kot und Geld, generell der Zusammenhang von Geldorientiertheit (Geiz oder Sparsamkeit u. dgl.) und „analem Charakter", scheinen durchs Material der Eulenspiegelhistorien bestätigt zu werden. Vor jeder „Deutung" müßte jedoch geklärt werden, welche psychische Wertigkeit der Analfunktion und dem Kot in der fraglichen Epoche zukam. Mit heutigen Maßstäben darf jedenfalls nicht gemessen werden. Die Affektschwelle muß ungleich niedriger gelegen haben. — Allenfalls nach durchgeführter ökonomischer Formanalyse und nach Aufbereitung des sozial- und sittengeschichtlichen Materials könnte versucht werden, die Bedeutung der analen Momente in den Eulenspiegel-Historien genauer zu erfassen. — Vgl. hierzu im übrigen auch die bereits ausgeführte 58. H., in der Eulenspiegel sich dadurch vom Strick freikauft, daß er als (ausbedungenen) letzten Wunsch verlangt, Ankläger und Henker müßten nach der Hinrichtung seine Leiche „küssen nüchtern in den Arß". Es soll im Niedersächsischen den Rechtsbrauch gegeben haben, daß Meineidige Gleiches bei einem Esel tun mußten. — Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß Eulenspiegel das Anale als Waffe einsetzt.

42 Eine gewisse Ausnahme macht die 14. Historie, in der Eulenspiegel die Bürger Magdeburgs mit der Ankündigung, er könne fliegen, zum Narren hält. Die Geschichte endet wie eine Narrenpredigt gegen die Leichtgläubigkeit. — In der „Geschicht des Pfarrers vom Kalenberg", gedruckt zum ersten Male 1473, ist die Geschichte vorgebildet. Der Pfaff vom Kalenberg handelt dort aber aus ökonomischem Motiv. Er will den schlecht gewordenen Rest seines Weines vom Vorjahr an den Mann bringen. Daher läßt er die Neugierigen solange in der Sonne auf seinen „Flug" warten, bis die Hitze sie dazu bringt, ihm seinen schlechten Wein abzukaufen. Erst als das Faß leer ist, klärt er sie auf, daß ja ein Wunder geschehen müßte (und Wunder gibt es keine), damit er fliegen könnte. Die Anekdote eignet sich vom ökonomischen Inhalt einerseits ideal für den Eulenspiegel, andrerseits besitzt Eulenspiegel weder Haus noch Keller, schon gar kein Faß mit dem Rest alten Weins vom Vorjahr. Durchs Weglassen dieses Besitzes und der dazugehörigen ökonomischen Funktion (Verkauf) entstand die „lehrhafte" Narrengeschichte.

43 Lindow, a.a.O., S. 283 f.

44 Ebd., S. 284.

45 Z. B. die 57. und die 58. H.

46 Vgl. etwa die von Simrock als 86. aufgenommene Geschichte, in der Eulenspiegel als Stadtbüttel im Interesse fremder Gläubiger ausgerechnet Schulden eintreiben muß bei einem Bauern. In dieser Geschichte wird er logischerweise vom Teufel (in Bauerngestalt) begleitet. — Die von Simrock unter der Nr. 87 aufgenommene Geschichte paßt ebensowenig dazu, weil Eulenspiegel in ihr als Ehemann auftritt. — Simrock hat die vier gröbsten „analen" Historien weggelassen und durch solche aus andern Sammlungen stammende ersetzt. Die Geschichten, die er nicht weggelassen hat, sind von ihm dafür sprachlich und manchmal auch sachlich zensiert und in seinem Sinn „sublimiert" worden. — Angemerkt sei, daß die Eulenspiegelgeschichten im übrigen nicht nur der Geschmackszensur ihrer Herausgeber unterworfen waren. So weist der junge Friedrich Engels 1839 darauf hin, daß vom Eulenspiegel „mehrere mit preussischem Zensurstempel versehene Ausgaben weniger vollständig" seien (vgl. Marx/Engels Werke, Erg.Bd. II, S. 18). — Nach Peter Suchsland sind die Eulenspiegel-Historien schon in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts „auf die päpstliche Liste der verbotenen Bücher gesetzt worden". (Peter Suchsland, Hrsg.: Deutsche Volksbücher in drei Bänden; Berlin und Weimar 1968. — Hier: Einleitung, Bd. I, S. XXVI).

Thomas Metscher

Faust und die Ökonomie

Ein literarhistorischer Essay [1]

Gliederung

Einleitung: Entwicklung der These 28

I. Zur Struktur der Faust-Dichtung 34
1. Bürgerliche Weltliteratur als Literatur der bürgerlichen Welt 34
2. Mimesis und Tradition 41
3. Beschreibung der literarischen Konstruktion 46
4. Die Doppelstruktur der Faust-Dichtung: das Drama als Mimesis von Geschichte und als Erkenntnisprozeß 51

II. Zur Topographie der Ökonomie in der Faust-Dichtung 66
1. Die literarische Funktion ökonomischer Kategorien 66
2. Sozialhistorische Gestalten 93
3. Natur — Magie — Humanität durch Arbeit 107

III. Faust und die deutsche bürgerliche Geschichte: ein Ausblick 122
1. Goethe und die humanistische Utopie 122
2. Fausti Höllenfahrt, oder das Ende des Bürgers 135

Anmerkungen 145

Einleitung: Entwicklung der These

> Die materialistische Anschauung der Geschichte geht von dem Satz aus, daß die Produktion, und nächst der Produktion der Austausch ihrer Produkte, die Grundlage aller Gesellschaftsordnung ist; daß in jeder geschichtlich auftretenden Gesellschaft die Verteilung der Produkte, und mit ihr die soziale Gliederung in Klassen oder Stände, sich danach richtet, was und wie produziert und wie das Produzierte ausgetauscht wird. Hiernach sind die letzten Ursachen aller gesellschaftlichen Veränderungen und politischen Umwälzungen zu suchen, nicht in den Köpfen der Menschen, in ihrer zunehmenden Einsicht in die ewige Wahrheit und Gerechtigkeit, sondern in Veränderungen der Produktions- und Austauschweise; sie sind zu suchen nicht in der *Philosophie*, sondern in der *Ökonomie* der betreffenden Epoche [2].
>
> Friedrich Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*

Die von Engels formulierte Grundeinsicht des historischen Materialismus, daß die letzten Ursachen aller gesellschaftlichen Veränderungen in Ver-

änderungen der Produktions- und Austauschweise, also in der Ökonomie einer Epoche zu suchen sind, ist in der klassischen Literatur des deutschen Humanismus in zahlreichen poetischen Formen vorgebildet; in keiner aber so prägnant wie in Goethes *Faust*. Goethes Dichtung, die mit der philosophischen Skepsis an der Philosophie beginnt, endet mit der Affirmation der sich vermittels der Reproduktion durch Arbeit produzierenden gesellschaftlichen Menschheit, kurz, sie beginnt mit der Philosophie und endet mit der Ökonomie. In der Ökonomie entdeckt Faust am Ende seines Weges den Schlüssel zur Erkenntnis dessen, „was die Welt im Innersten zusammenhält" — das Medium einer weltverändernden Praxis.

Der Eröffnungsmonolog des Ersten Teils des *Faust* formuliert die Tragödie idealistischer, der unmittelbaren Textbedeutung nach *scholastischer* Philosophie, die auf dem Weg der metaphysischen Spekulation und im Rahmen einer auf theologischen Voraussetzungen basierenden Wissenschaft — über das „Studium" der überlieferten Disziplinen — zur absoluten Erkenntnis der Wirklichkeit vorstoßen wollte und sich in der Verzweiflung des Nichtwissens wiederfindet.

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor!
(. . .)
Auch hab ich weder Gut noch Geld,
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund;
Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;
Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
Und tu' nicht mehr in Worten kramen. (V. 354—385)[3]

Es beginnt mit einem *Resultat*. Fausts in die Verzweiflung des Nichtwissens führende Skepsis an Philosophie und Wissenschaft ist das Ergebnis wissenschaftlicher Forschung selbst, einer Forschung gleichwohl, die an die scholastischen Disziplinen gebunden und theologisch kontrolliert war. Zur Praxis der in der Morgenröte der frühbürgerlichen Revolution des 16. Jahrhunderts (der Ort des historischen Faust und der historische Ort auch des Beginns des Goetheschen) aufbrechenden bürgerlichen Klasse steht eine solche Wissenschaft, steht der gesamte scholastische Überbau in einem unüberbrückbaren Gegensatz. Der Faust des Eingangsmonologs tritt auf als ideologischer Sprecher, als theoretischer Kopf der neuen Klasse. Ihm geht es darum, „was Rechts zu wissen" (V. 371), um Wissenschaft als Grundlage richtigen Lebens: der *Besserung* und *Bekehrung* des Menschen (V. 373), der Gewinnung von *Gut* und *Geld* (V. 374). Es geht ihm um den

praxisorientierten Wissenschaftsbegriff frühbürgerlicher Aufklärung. Fausts Wissenschaftsbegriff ist der Begriff einer antifeudal-revolutionären, an der Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse interessierten Wissenschaft. In seiner Verzweiflung ist der cartesianische Zweifel — der Fanfarenstoß der frühbürgerlichen Revolution auf dem Feld der Wissenschaftstheorie — existentiell geworden[4].

Fausts Eingangsmonolog formuliert nicht nur das Resultat eines abgeschlossenen Erkenntnisprozesses, er markiert zugleich einen Beginn. Aus der verzweifelten Skepsis an der überlieferten Wissenschaft entspringt seine Entscheidung, sich der *„Magie"* zu ergeben. Es entspringt ein neuer Handlungs- und Erkenntnisprozeß. Faust beschreitet einen neuen Weg, er folgt einer „neuen Methode": der *Erfahrung*. Das Ziel ist die Erkenntnis des kausalen Zusammenhangs der Dinge mit dem Zweck der Veränderung der Welt. Der neue Weg führt über die *„Magie"*. Fausts Entscheidung, sich der „Magie zu ergeben", bezeichnet seinen ersten Schritt auf dem langen Weg von der Metaphysik zur Wissenschaft, vom *„Spiritualismus"* zum *„realen Humanismus"*[5]. Dieser Weg führt zu einem gesellschaftlichen Zustand, in dem die Erkenntnis der Welt zur unmittelbar gestaltenden Kraft des Lebens und Freiheit als „Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen"[6] wirklich geworden ist. Als Abschluß der zentralen Handlung antizipiert der sterbende Faust den Zustand einer in Eudaimonie lebenden, in der Tätigkeit freien Menschheit:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick. (V. 11559—86)

„Frei" ist diese Menschheit in ihrer täglichen Arbeit an der Natur, auf einer Stufenleiter ihrer gesellschaftlichen Reproduktion, die die bewußte Kontrolle der Naturkräfte und damit ein Leben in Harmonie mit den Naturgesetzen möglich macht. Gemeint ist das „tätig-freie" Leben „vieler Millionen" von im Arbeitsprozeß assoziierten Individuen, die in der „täglichen Eroberung" des Lebens ihr Glück finden. Die Utopie des sterbenden Faust zielt auf die Wirklichkeit gewordene Humanität gesellschaftlicher Individuen, die als selbstbewußte Naturwesen ihre Existenz haben. Den „durchgeführten Naturalismus des Menschen und den durchgeführten Humanismus der Natur"[7] hat der junge Marx im Anschluß an die klassische humanistische Tradition diesen Gedanken genannt. (Wenn wir hier und im folgenden von „Humanismus" sprechen, so sind begriffliche oder künstlerische Formen gemeint, die zumindest tendenziell eine solche Konzeption ausdrücken.)

Mit der Antizipation eines Weltzustandes realer Humanität benennt Faust „der Weisheit letzten Schluß". Die Einsicht, daß der Mensch in den Prozessen der materiellen und geistigen Reproduktion sich als *menschliches* Wesen produziert, beantwortet auch die Grundfrage der Metaphysik. „Daß ich erkenne, was die Welt/Im Innersten zusammenhält" — die Antwort lautet: „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn". In der Wirklichkeit der Freiheit ist das Wort von der Ewigkeit des Genusses im höchsten Augenblick eingelöst. Bereits in der antizipierenden Kontemplation des erfüllten Lebens findet Faust Selbsterfüllung. In der Vorwegnahme eines allgemeinen Glücks gelangt er zum Genuß in der Gegenwart — im Jetzt.

Goethes *Faust beginnt* mit der Philosophie und *endet* mit der Anerkennung der grundlegenden Bedeutung des materiellen Lebensprozesses. Dazwischen spannt sich der Vorgang einer parabolischen *Handlung*[8]. In ihm vollzieht Goethes Dichtung ein Doppeltes: die Mimesis[9] eines historischen und die Artikulation eines Erkenntnisprozesses.

Als literarische Mimesis eines historischen Prozesses verweist die Dichtung auf die Bildungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft vom 16. Jahrhundert bis zur Französischen und Industriellen Revolution. Indem Goethe einen Stoff aus dem Zeitalter der frühbürgerlichen Revolution zu seinem eigenen historischen Standpunkt — der Epoche der endgültigen welthistorischen Etablierung der bürgerlichen Klassenherrschaft — in Beziehung setzt, sich den „alten" Stoff von einem „modernen" Standpunkt her aneignet, gelingt ihm eine Verschränkung von bürgerlicher Frühgeschichte und welthistorischer Gegenwart, die es gestattet, die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft als *Prozeß* ins Bild zu bringen. In dieser Verschränkung stellt sich ein Vorgang her, der mit dem Begriff des *Historisierens* bezeichnet werden kann; „Historisieren" freilich von einem bürgerlichen Standpunkt. Goethes literarische Aneignung der bürgerlichen Geschichte ist eine Aneignung des Bürgerlichen durch den Bürger, eine klassische Form seiner Selbstvergewisserung. Die ständige Verschränkung der historischen Dimensionen ist konstitutiv für den gesamten Text der Dichtung bis ins metrische und metaphorische Detail. Sie ist hauptverantwortlich auch für seine semantische Ambivalenz.

Ist die Faust-Dichtung literarische Mimesis der sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft, so wird ihr Protagonist Faust — in Verbindung

mit seinem dialektischen alter ego Mephistopheles — als Symbol-Figur des bürgerlichen Klassensubjekts zu lesen sein; wobei auch hier eine Nichtidentität, die Spannung zwischen dem sozialhistorischen Typus und der individualisierten poetischen Figur (die bereits vom Stoff her besondere Züge trägt) eine Quelle ständiger semantischer Ambivalenz ist. Diese Ambivalenz wird dadurch verstärkt, daß von einer vollen Verkörperung des bürgerlichen Klassensubjekts nur für das *Personenpaar* Faust/Mephistopheles gesprochen werden kann. Ja, Faust erscheint zunächst als bürgerlicher Intellektueller (nach den Anforderungen des Stoffs sowie nach Goethes ursprünglicher Konzeption ist die Dichtung ein „Gelehrten-" oder Intellektuellendrama) und erhält erst im Verlauf des Dramas — *eindeutig* nicht vor dem letzten Akt des Zweiten Teils — den umfassenden Status des Klassensubjekts.

Die Geschichte der bürgerlichen Klasse wird am Schicksal des individualisierten Klassensubjekts demonstriert, und der Erkenntnisprozeß, den das Drama in seiner zweiten Dimension vollzieht, ist Fausts eigener: der Lernprozeß des Bürgers in seiner Selbst- und Welterfahrung. Die Doppelstruktur des *Faust,* Dichtung einerseits der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft, andererseits des bürgerlichen Individuums und seiner theoretischen Selbsterkenntnis zu sein, wird ermöglicht durch die Doppelfunktion des Protagonisten bzw. Protagonistenpaares, zugleich *praktisches* und *theoretisches* Klassensubjekt zu verkörpern. In der Figurengruppe Faust/Mephistopheles ist zusammengezogen, was im arbeitsteiligen System der bürgerlichen Gesellschaft auseinanderfällt: praktisch handelndes und theoretisch reflektierendes Ich, gesellschaftliche Tätigkeit und gesellschaftliches Bewußtsein.

Der *Faust* zeichnet sich vor der großen Zahl der in der Geschichte der bürgerlichen Kultur überlieferten literarischen Werke dadurch aus, daß er nicht nur kraft seiner objektiven Verfassung als künstlerische Form auf eine gesellschaftliche Basis verweist, die ihm als Erklärungsgrundlage letzter Instanz zugrunde liegt, sondern daß dieses Erklärungsmuster bis zu einem gewissen Grade in seiner Text-Struktur vorgeprägt ist. Die *Ökonomie,* genauer: der *Komplex Ökonomie* bildet eine *thematische Reihe* in der Faust-Dichtung, in deren leitmotivischer Entwicklung sozialhistorische Prozesse sichtbar werden und sich ein Vorgang zunehmender Erkenntnis artikuliert. Ökonomische Kategorien haben einen für den dramatischen Vorgang der Dichtung konstitutiven Charakter, der sich im Verlauf des Zweiten Teils zunehmend verstärkt, um sich im 5. Akt als Determinante der Gesamtstruktur des Handlungsablaufs herauszuschälen. Die organisierende Funktion des Komplexes Ökonomie tritt damit am Ende der Dichtung hervor. (Den Begriff „Komplex Ökonomie" verwende ich im weitesten Sinne zur Bezeichnung des Gesamtkomplexes materieller Produktion und gesellschaftlicher Reproduktion mit dem Zentrum des Arbeitsprozesses als menschlichem Naturverhältnis in stofflicher und formbestimmter Hinsicht; unter diesem Gesichtspunkt vermag auch der Bereich der Kultur als Naturverhältnis des Menschen sichtbar zu werden.)

Von *Faust* als Dichtung des Bildungsprozesses der bürgerlichen Gesellschaft kann allerdings nur gesprochen werden, wenn wir ihren *Gegenstand,*

die bürgerliche Gesellschaft im Sinn eines *gesellschaftlichen Gesamtobjekts*[10] fassen, d. h. als *Totalität* soziokultureller Prozesse. „Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft" meint einen *kulturhistorischen* Prozeß, der *sämtliche* Bereiche des gesellschaftlichen Lebens umfaßt (von der Ökonomie bis zur Kunst), in dessen Mittelpunkt das Schicksal des *Individuums* als *Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse* steht[11]. Nur in der Bestimmung des Verhältnisses der unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereiche der Dichtung Goethes kann diese in ihrer Komplexität erfaßt werden; nur aus der Kenntnis der Gesamtkonstitution ihrer poetischen Struktur lassen sich Funktion und Bedeutung des „Komplexes Ökonomie" angemessen erschließen. Aus diesem Grunde wird es nötig sein, die besondere Struktur der Faust-Dichtung herauszuarbeiten, bevor an eine Analyse des „Komplexes Ökonomie" herangetreten werden kann.

Dieser Einsicht folgen Aufbau und Vorgehensweise der Untersuchung. Der *erste Teil* versucht eine Analyse der Struktur des *Faust,* wobei im Gegensatz zu herkömmlichen Strukturanalysen die ästhetisch-technischen Besonderheiten der Dichtung als Ausdruck der Anforderungen ihres gesellschaftlichen Gegenstands („bürgerliche Gesellschaft"), die Formeigentümlichkeit der ästhetischen Abbildung als *Objektdetermination* gedeutet werden sollen (I.1.). Die Möglichkeit, seinen vieldimensionalen Gegenstand literarisch darzustellen (d. h. ein verdichtetes, gereinigtes, interpretiertes Abbild von ihm anzufertigen), findet Goethe im Rückgriff auf eine Vielfalt kultureller Traditionen. Deren Gebrauch zum Zweck der poetischen Mimesis untersucht der zweite Abschnitt des ersten Teils (I.2.). Der dritte verfertigt eine Skizze der Konstruktion der Dichtung mit dem Zweck der besseren Orientierung des Lesers (I.3.). Der vierte Abschnitt untersucht, wie die Doppelstruktur der Dichtung, vorab ihre kognitive Dimension im Text realisiert ist (I.4.). Der *zweite* und Hauptteil meines Essays trägt den Titel „Zur Topographie der Ökonomie in der Faust-Dichtung". „Topographie der Ökonomie" bedeutet: analytische Feststellung des „Orts" der Ökonomie im Text der Dichtung, ihres Vorkommens als Thema sowie der Funktion und Bedeutung des entfalteten Gesamtkomplexes. Der Begriff zielt auf die Vereinigung von „Inhalts-" und „Formanalyse". Um diese durchführen zu können, vollzieht meine Vorgehensweise eine aufsteigende — gleichwohl stets am Text orientierte — Bewegung: von der Feststellung des unmittelbaren Vorkommens ökonomischer Kategorien (vom Komplex Tätigkeit/Arbeit bis zu Teilbegriffen der Politischen Ökonomie) und der Analyse ihrer literarischen Funktion (II.1.) über die Untersuchung der Darstellung sozialer Klassen und Gruppen (II.2.) bis hin zur Interpretation des gedanklichen („konzeptiven") Vorgangs der Dichtung als Darstellung eines Kulturbildungsprozesses: des Prozesses zunehmender Selbstwerdung des Menschen (II.3.). Die letzte Thematik erfordert für ihre angemessene Behandlung den Rückgriff auf die zweite historisch repräsentative Dichtung Goethes, die Meister-Romane (III.1.). Zugleich ist die Diskussion dieser grundlegenden Thematik in den Zusammenhang der welthistorischen Frage nach dem Schicksal des Bürgers und seiner Gesellschaft zu stellen, und für uns muß das zuerst heißen: des deutschen Bürgers (Teil III). Aus diesem Grunde, nicht allein aus Erwägungen der Stoffgeschichte, schließt der Essay mit einem Blick auf die repräsentativste Behandlung des Schicksals

des Bürgers in der Literatur der jüngsten deutschen Vergangenheit: auf Thomas Manns *Dr. Faustus.*

Insgesamt habe ich es mir zum Ziel gesetzt, die in der Form einer parabolischen Verschlüsselung ästhetisch widergespiegelte gesellschaftliche Handlung in ihrer Komplexität interpretatorisch zu rekonstruieren. Wenn ich im Falle des *Faust* von einer parabolischen Form der Widerspiegelung spreche (wie auch von der Vorherrschaft symbolischer und allegorischer Techniken), so soll damit zunächst gesagt sein, daß es sich in Goethes Dichtung nicht um eine unmittelbar „empirische" Wirklichkeitswiedergabe handelt („Naturalismus" oder „Realismus" im engen Sinne des Begriffs), sondern um Wirklichkeitswiedergabe in der Form eines poetisch-fiktiven Modells bzw. poetisch-fiktiver Zeichen, die auf eine Komplexität von Wirklichkeit, eine Fülle historisch-gesellschaftlicher Erfahrung deuten, ja allein imstande sind, vieldimensionale Wirklichkeits-Sachverhalte in einem konzentrierten ästhetischen Abbild auszudrücken[12].

Für das von mir gewählte Verfahren der Analyse eines literarischen Texts habe ich den Begriff seiner „sozialgeschichtlichen Rekonstruktion" vorgeschlagen[13]. Es geht dabei um ein analytisches, genetisch-rekonstruierendes In-Beziehung-Setzen eines Texts zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, der er entstammt und auf die er als Text verweist (Begriff des „sozialhistorischen Substrats") mit dem Ziel der Bestimmung seines Wirklichkeitsgehalts, der Rekonstruktion der in ihm aufgezeichneten gesellschaftlichen Erfahrungen. Dieses Verfahren bedeutet weder die Gleichsetzung von Dichtung und Wirklichkeit noch die Identifizierung von Wissenschaft und Dichtung, sondern vielmehr den Versuch, die Besonderheit der ästhetischen Erkenntnis der Wirklichkeit herauszuarbeiten — es bedeutet: Rekonstruktion der Erfahrungsgeschichte der gesellschaftlichen Individuen.

Die Aneignung vergangener Geschichte in der Form der Dichtung und durch ihr Medium ist ein Versuch historischer Selbstverständigung: Zur Frage steht die Erkenntnis des menschlichen Individuums in seiner bürgerlichen Phase, die Rekonstitution der Erinnerung an ein Stück unserer eigenen, langen und schmerzlichen Bildungsgeschichte. Zur Frage steht also nicht allein die Analyse der historischen Genesis von Goethes *Faust,* sondern zugleich die Bestimmung seiner aktuellen Geltung.

I. Zur Struktur der Faust-Dichtung

1. Bürgerliche Weltliteratur als Literatur der bürgerlichen Welt

In Hegels *Ästhetik* findet sich eine Charakterisierung des *Faust,* die Goethes Dichtung den Rang der „absoluten philosophischen Tragödie" zuspricht. Ihr Thema sei „die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten". Kein anderer dramatischer Dichter habe es gewagt, die gleiche „Weite des Inhalts (. . .) in ein und demselben Werke zu umfassen"[14]. „Seine vollen 3000 Jahre (. . .), von Troias Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi" spiele das Stück, so Goethe selbst, und wenn sich die Bemerkung (sie fällt in Briefen an Wilhelm von Humboldt und Sulpiz Boisserée vom 22. Oktober 1826)[15] auch auf den Helena-Akt bezieht und nicht den ganzen *Faust,* so deutet sie doch deutlich die Dimension historischer Totalität an, die das Werk bereits in

der Konzeption seines Autors besessen hat. Die Anforderung einer „Totalität der Materie" bescheinigt auch Schiller der Goetheschen Konzeption[16] in seiner Korrespondenz mit Goethe, die die Entstehung des Ersten Teils begleitet hat. Dem Wort kommt eine besondere Bedeutung zu, weil es das grundlegende Formproblem der gesamten Dichtung auf den Begriff bringt. „Was mich daran ängstigt", schreibt Schiller am 26. Juni 1797, „ist, daß mir der ‚Faust' seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält!"[17] *„Totalität der Materie"* meint nicht allein die stofflich-quantitative Bestimmung des dem Werk zugrunde liegenden literarischen Materials, sondern eine der „Natur des Gegenstandes" entspringende ästhetische Qualität. Der Begriff ist Terminus einer grundlegenden poetologischen Qualifikation. „Die Anforderungen an den ‚Faust'", schreibt Schiller am 22. Juni 1797, „sind zugleich philosophisch und poetisch." Neben „seiner dichterischen Individualität" besäße der *Faust* die „symbolische Bedeutsamkeit" einer „Vernunftidee". „Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen."[18] Mit den „zugleich philosophischen und poetischen" Anforderungen an den *Faust* ist eine literaturtheoretische Konzeption angesprochen, die Schiller anderen Orts mit dem Begriff des *Sentimentalischen* gefaßt hat.

Die Theorie der sentimentalischen Dichtung entfaltet die Einsicht in den „problematischen" oder „reflektierten" Charakter der „modernen", und das heißt primär der bürgerlich-neuzeitlichen Literatur. Anknüpfend an die Renaissance-Tradition des „Streits" über das Verhältnis antiker und moderner Autoren entwickelt Schiller einen Begriff der modernen Dichtung, der diese tendenziell als eine Literatur der sich entfaltenden bürgerlichen Gesellschaft bestimmt[19]. Der Unterschied zwischen antik-„klassischer" („naiver") und moderner („sentimentalischer") Dichtung besteht nach Schiller darin, daß erstere die Aufgabe aller Poesie, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", in einer „einfachen", d. h. begrifflich unvermittelten „Nachahmung des Wirklichen" zu erfüllen vermochte, letztere dagegen mit Notwendigkeit Reflexionskunst ist. Der sentimentalische Dichter *„reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen (. . .) Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft"[20]. Sentimentalische Dichtung ist zugleich poetisch und philosophisch: Sie hat es „mit zwei streitenden Vorstellungen" zu tun, der „Wirklichkeit" und der „Idee", in ihr „(findet) eine Mehrheit der Prinzipien statt". Das bedeutet: die Kategorie des *Widerspruchs* ist ihr in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht konstitutiv. Aufgrund der objektiven Verfassung der modernen Wirklichkeit selbst ist diese Dichtung keine unmittelbare Mimesis mehr, sondern *durch Reflexion vermittelte Widerspiegelung.* Sie hat in der Disharmonie, in der Dialektik von Wirklichkeit und Idee ihr Leben. Sie zerfällt in eine Vielzahl komplexer Formen („Dichtungsarten") innerhalb des Grundschemas satirischer, elegischer und idyllischer Dichtung. Die in diesen Formen sich artikulierende inhaltliche Synthesis („Natur" oder

„das Absolute (...) innerhalb der Menschheit") muß von einer formalen Synthesis getragen sein: der Verschmelzung divergierender ästhetischer Strukturen. Letzteres liegt zumindest in der Konsequenz der Schillerschen Theorie[21]. Es ist der Punkt, an dem der junge Schlegel die Argumentation aufnimmt und weiterführt[22].

In F. Schlegels Theorie der romantischen Dichtung ist das Formgesetz der Literatur der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft wohl zum ersten Mal in entfalteter begrifflicher Gestalt ausgesprochen. Mit dem Begriff des *„Romantischen"* meinte diese Theorie zunächst und zuerst „den eigentümlichen Geist der modernen Kunst im Gegensatz mit der antiken oder klassischen" (A. W. Schlegel)[23]. F. Schlegel übernahm „den Begriff ‚romantisch', den er den Begriffen ‚modern' oder ‚interessant' vorzog, (...) weil er zu jener Zeit wohl die etymologische Verwandtschaft dieses Begriffs mit dem ‚Roman' im Sinne hatte. Das Athenaeumfragment schwankt zwischen der Charakterisierung einer Poesie der Zukunft und speziell dem Roman der Zukunft hin und her."[24] *Reflexion* und *Utopie* sind nach P. Szondi die Hauptaspekte der Schlegelschen Gedankenwelt. Sie seien „nur verständlich, wenn deren Haupttendenz, die sie als romantische kennzeichnet, begriffen ist. Das Wesen der Moderne ist Spaltung, ihr Hauptdrang der zur Vereinigung. Der Wille zur Aufhebung der Gegensätze und zur Vereinigung des Getrennten bestimmt die verschiedensten Äußerungen Friedrich Schlegels. Er tritt explicite in seiner Bestimmung der romantischen Poesie auf"[25]. Im Sinne dieser Dialektik bestimmte F. Schlegel die romantische Dichtung als „progressive Universalpoesie". „Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen."[26] Schlegel geht von dem Gedanken aus, daß die Literatur der Zukunft — präzisiert: die Literatur der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft — neue Formen zu produzieren habe, die sich von der überlieferten Formenwelt „klassischer" Gattungen und Arten radikal unterscheiden. Die „klassischen Dichtarten" seien in ihrer strengen Reinheit „jetzt lächerlich"[27]. Die neue Literatur sei im weitesten Sinne *enzyklopädischen* Charakters[28]: sie gehe aus der Verschmelzung der künstlerischen Gattungen, Formen und Traditionen hervor, ihr konstitutives Prinzip sei die Synthesis von Kunst und Wissenschaft. „Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein."[29] Im Gedanken der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, „Poesie" und „Philosophie", hat die Schlegelsche Theorie ihr Zentrum[30]. Mit ihm formulierte sie eine weitreichende Einsicht in grundlegende Veränderungen der Produktionsbedingungen der modernen Kunst.

Die Idee der modernen bürgerlichen Literatur als einer „progressiven Universalpoesie" bedeutet: das literarische Kunstwerk ist zugleich Mimesis

und Reflexion, Wiedergabe von Wirklichkeit und progressiver Erkenntnisprozeß; es versteht sich als „Gesamtkunstwerk", als poetische Enzyklopädie wissenschaftlichen Wissens, der sozialen und kulturellen Erfahrungen der menschlichen Geschichte. Originales künstlerisches Schöpfertum impliziert einen *historischen Sinn*[31], die Aneignung der Kunsttradition wird zur Voraussetzung jeder ästhetischen Produktion. „Progressive Universalpoesie" meint die Mischung von Tragik, Komik und Satire, von Aufklärung, Metaphysik und Mystizismus. Die Ironie ist ihr ein notwendig konstitutives Moment[32]. Die moderne bürgerliche Literatur erscheint im Horizont der Schlegelschen Theorie als ein Kompositum disparater, der Herkunft nach heterogener, damit qualitativ unterschiedener ästhetischer Materialien und Bauelemente. Stilistische Mehrdimensionalität und Reflektiertheit der poetischen Struktur sind die wesentlichen Qualitäten ihrer künstlerischen Gestalt.

Wie Wellek feststellt, läßt sich Schlegels Theorie eher auf den Roman des 20. Jahrhunderts (Thomas Mann, Joyce, Kafka) als auf die Literatur des 19. beziehen. Er hätte hinzufügen können, daß bereits die großen Dichtungen von Schlegels Zeitgenossen Goethe, die *Meister*-Romane und *Faust,* volle Äquivalente der Schlegelschen Theorie sind: Sie sind die ersten repräsentativen Werke der modernen bürgerlichen Literatur in Deutschland. Schlegels Theorie ist in ihren vorwärtsweisenden Gedankengängen Theorie der avanciertesten und künstlerisch progressivsten Werke der bürgerlichen Literatur. Den Kriterien ihrer ästhetischen Struktur zufolge sind sowohl der *Faust* wie auch die *Meister*-Romane „romantische" (oder „sentimentalische") Dichtungen im erläuterten Sinn[33]. Eine solche Auffassung hätte Schlegel selbst sicher nicht fern gelegen. Ich erinnere an seine Einschätzung der *Lehrjahre* als des exemplarischen Werks der modernen Poesie. „Wer Goethes Meister gehörig charakterisierte", schreibt Schlegel, „der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie. Er dürfte sich, was poetische Kritik betrifft, immer zur Ruhe setzen."[34] Von gleicher Wichtigkeit ist sein Vergleich Goethes mit Shakespeare: „Goethes Poesie ist die Morgenröte echter Kunst (. . .). Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichtum des Shakespeare verglichen werden. Ja wenn der Faust vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den Hamlet, das Meisterstück des Engländers, mit welchem er gleichen Zweck zu haben scheint, weit übertreffen"[35]. *Faust* auf dem Niveau von *Hamlet*, Goethe als „Shakespeare seiner Zeit"[36], dies behauptet nichts geringeres als den für ihre Zeit geschichtlich repräsentativen Charakter der Goetheschen Literatur. Ins Zentrum von Goethes Realismus trifft zweifellos Schlegels Wort, das klassische deutsche Dichtung und klassische deutsche Philosophie mit dem wichtigsten welthistorischen Ereignis der Epoche, der Französischen Revolution, in Verbindung bringt: „Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig sein kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben."[37] Hier ist, in der Konsequenz zumindest, ein Gedanke formuliert, den der spätere Hegel auf den Begriff bringt: klassische deutsche

Dichtung und klassische deutsche Philosophie als die Revolution, „in der Form des Gedankens ausgesprochen“[38].

Die komplexe Struktur der modernen bürgerlichen Literatur ist notwendiges Resultat der ökonomischen Formbestimmtheit der entfalteten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Bereits Schiller hat die ästhetischen Probleme der bürgerlichen Dichtung aus der gesellschaftlichen Verfassung des „modernen Zeitalters“ zu erklären versucht, dessen Grundcharakteristikum er in einer der gesellschaftlichen Arbeitsteilung entspringenden Zerrissenheit und Entfremdung des gesellschaftlichen Lebens erblickt. „Schiller ist darin der Vorläufer Hegels“, schreibt Lukács, „daß seinen ästhetischen Kategorien die Ahnung wichtiger gesellschaftlicher Bestimmungen des bürgerlichen Lebens zugrunde liegt, sowie darin, daß er diese gesellschaftlichen Bestimmungen und ihren ästhetischen Widerschein vorbehaltlos als Tatsachen akzeptiert und auf der Basis ihrer Erforschung die spezifischen Grundzüge der modernen Literatur herausarbeitet.“[39] Aus den „ausgebildeten rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnissen“ des „heutigen Weltzustandes“, dem „ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben“ der Gegenwart[40] leitet Hegel die ästhetischen Formcharaktere der modernen Kunst ab[41]. Grundlegende antagonistische Widersprüche der entwickelten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft stehen dabei deutlich in seinem Blickfeld. Als Charakteristika dieser Gesellschaft benennt er einen den lebendigen Subjekten in substantieller Objektivität gegenüberstehenden Staat, die Diskontinuität des „Zusammenhangs der Bedürfnisse und Arbeit“, Arbeitsteilung und Entfremdung aufgrund der Struktur und gesellschaftlichen Organisation des Arbeitsprozesses, im Ansatz auch den Antagonismus der gesellschaftlichen Klassen in der Form des Gegensatzes von Armut und Reichtum. D. h., er benennt sozialökonomische, sozialkulturelle und politische Charakteristika, die einem grundlegenden Antagonismus der Produktionsverhältnisse entspringen. Die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Weltzustands erfordert nach Hegel eine entsprechende Kunst. Diese muß die Individuen in Konflikt mit einer allseitig ausgebildeten, einer historisch fertigen Welt zeigen. Die durchgängigen konstitutiven Widersprüche dieser Welt reproduzieren sich sowohl in den Inhalten als auch in den Formen ihrer künstlerischen Widerspiegelung — in diesem entscheidenden Punkt kommt Hegel zu Ergebnissen, die sich mit den Positionen Schillers und des jungen Schlegel berühren, jetzt aber systematisch aus der historisch-gesellschaftlichen Verfassung der Gegenwart abgeleitet und damit erst in ihrer historischen Notwendigkeit begründet werden.

Hegel sieht die Möglichkeiten der Kunst der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft primär in einer Kunst der *subjektiven Gesinnung,* wobei „der objektive Inhalt“ durch die „schon vorhandenen festen Verhältnisse“ vorgegeben ist[42]. Die klassische Kunst hatte den Bildungsprozeß des objektiven Geistes, die Herstellungsakte der sittlichen Welt darstellen können, die moderne Kunst vermag allein die Relation der vergesellschafteten Individuen zur „prosaischen Objektivität“ der bürgerlichen Gesellschaft zu zeigen, also Verhaltensweisen des Subjekts innerhalb der bereits ausgebildeten Welt des objektiven Geistes[43]. In diesem Sinne ist moderne Kunst Reflexionskunst, vor allem eine Kunst des „subjektiven“ und „objektiven“

Humors und der Ironie (deren romantische Form von Hegel allerdings der schärfsten Kritik unterzogen wird)[44], eine Kunst, die an keine partikulare ästhetische Form und keinen spezifischen Stoff mehr gebunden ist, der vielmehr „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und Gebot" steht[45]. Kunst wird damit zur Konfiguration heterogener Materialien, zum objektiven Korrelat der Geschichte der ästhetischen Formen selbst: Weil sie ihre Geschichte durchlaufen hat, vermag die Kunst in der welthistorischen Phase der Gegenwart über ihre Geschichte frei zu verfügen und kraft ihrer geschichtsphilosophischen Verfassung zur kritischen Enzyklopädie dieser Geschichte zu werden.

Hegels Ausführungen zur modernen Kunst (sie nehmen als Beschreibung von Tendenzen der Kunstentwicklung vieles vorweg, was erst in der bürgerlichen Kunst des 20. Jahrhunderts manifest geworden ist) sind natürlich nicht umstandslos auf Goethes *Faust* zu übertragen. Worauf es vielmehr ankommt, ist zu erkennen, daß bestimmte von Hegel (wie bereits von Schiller und F. Schlegel) als „modern" beschriebene Qualitäten der Kunststruktur sich in Goethes großen Produktionen wiederfinden; weiter daß die Formveränderungen der Kunststruktur sich aus Formveränderungen der gesellschaftlichen Weltgestalt ergeben, auf die sich die Kunst als ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit bezieht.

Die historische Weltgestalt, die in Goethes *Faust* Widerspiegelung findet, ist die bürgerliche Gesellschaft im Prozeß ihrer Herausbildung. Der reale „Gegenstand" des *Faust* ist die Geschichte der bürgerlichen Klasse in ihrer revolutionär-emanzipatorischen Phase — vom 16. Jahrhundert bis zur Industriellen Revolution. „Geschichte" meint dabei den historisch-kulturellen Gesamtprozeß, eine Einheit von Basis- und Überbauprozessen, zu denen Kunst, Wissenschaft und Religion (sowie die anderen ideologischen Formen) ebenso gehören wie Ökonomie und Politik. Nichts weniger als die *konkrete Totalität* des Prozesses der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft zur Weltgeschichte zur Sprache bringen, will Goethes Dichtung — sie ist (wie wir im Hinblick auf die besondere Erkenntnisleistung der Kunst präzisieren wollen) der Versuch der Darstellung dieses umfassenden historischen Prozesses *in der Form einer Erfahrungsgeschichte der gesellschaftlichen Individuen.*

Ist die Struktur der *Faust*-Dichtung durch die Gestalt ihres historisch-gesellschaftlichen Gegenstands determiniert, so müssen wir nach dessen spezifischer *ökonomisch-kultureller Formbestimmtheit* fragen, um das Problem der *ästhetischen Formbestimmtheit* seiner künstlerischen Widerspiegelung klären und die Anforderungen angeben zu können, die sich daraus für die Literaturproduktion ergeben.

In ihren Ausführungen zur soziokulturellen Gestalt der kapitalistischen Gesellschaftsformation haben Marx und Engels gezeigt, daß die Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft auf der Basis der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise eine revolutionäre Umgestaltung aller gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zur Folge hatte. Die Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft bedeutete eine grundlegende Revolutionierung der materiellen und geistigen Produktion, eine Revolutionierung nicht nur der unmittelbaren Produktionsverhältnisse, sondern auch der Weisen des Austauschs und der Kommunikation, letztlich der Kultur- und Litera-

turverhältnisse. Mit der Agglomeration der Bevölkerung, der Zentralisation der Produktionsmittel, der Konzentration des Eigentums in wenigen Händen und der politischen Zentralisation, so Marx und Engels, ging eine umfassende Revolutionierung der kulturellen Verhältnisse einher. Auf der Grundlage der Exploitation des Weltmarktes entwickelt sich die bürgerliche Gesellschaft zur Weltgesellschaft, die bürgerliche Kultur zur Weltkultur. Kosmopolitismus und Universalismus der gesellschaftlichen Beziehungen, auch der historischen Beziehungen (d. h. des Verhältnisses der Menschen zu ihrer Vergangenheit) werden zum Signum bürgerlicher Kulturverhältnisse in der entfalteten kapitalistischen Gesellschaft. Von dieser Entwicklung ist die Literatur ebenfalls betroffen: aus den nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.

> Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. (...) An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur[46].

Marx und Engels bringen auf den Begriff, was in Goethes *Faust* ästhetische Gestalt gewonnen hat: die weltgeschichtliche Bedeutung der Entwicklung der bürgerlichen Kultur auf der Basis der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise. *Faust* ist bürgerliche Literatur auf dem Niveau der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft, auf dem Niveau der entfalteten kapitalistischen Produktionsweise — *Faust* ist bürgerliche Weltliteratur als Literatur der bürgerlichen Welt. Dieser Gedanke liegt letztlich meinem Vorschlag zugrunde, Goethes Dichtung als literarische Entsprechung der Schiller-Schlegelschen Theorie der modernen Literatur zu sehen. Denn beide — Goethes literarisches Werk und sentimentalisch-romantische Dichtungstheorie — sind der Versuch, dem ökonomischen Fortschritt der europäischen Bourgeoisie auf dem Gebiet der künstlerischen Produktion und der Kunsttheorie standzuhalten.

Dem entspricht die Auffassung, daß eine zeitgemäße bürgerliche Nationalliteratur sich als Weltliteratur zu realisieren habe, die moderne Literatur jede nationale Borniertheit abstreifen müsse, will sie sich als historisch relevante Kunstproduktion behaupten — Goethes eigener Begriff von Weltliteratur. „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen."[48] Dem „allseitigen Verkehr", der „allseitigen Abhängigkeit der Nationen" in der Epoche der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft müssen die ästhetischen Formen dieser Gesellschaft Rechnung tragen. So erfordert ihre Darstellung einschneidende Veränderungen der Raum- und Zeit-Struktur der Dichtung. Erstens erhebt sich die Forderung einer Integration der Dimension der Weite des Raumes, einer kosmopolitischen Breite in die Literatur. Zweitens stellt sich das Problem der Integration historischen Bewußtseins: Geschichtsbewußtsein als Bewußtsein vergangener Geschichte und historischer Kontinuität, damit auch der Inte-

gration der literarisch-kulturellen Traditionen. Zur Dimension der *Weite des Raumes* tritt die der *Tiefe der Zeit. Transnationalität* und *Historizität* stellen sich als konstitutive Strukturen der klassischen bürgerlichen Literatur heraus. In diesem Sinne ist die Literatur der bürgerlichen Welt — Weltliteratur.

Neben den Aspekt der Gegenwart tritt also der Aspekt der Vergangenheit, und Goethes „Von Troias Fall bis zur Einnahme von Missolunghi" gewinnt jetzt eine plastische Kontur. In der Tat ist der *Faust* die versuchte Einlösung des Vorhabens, Geschichte und Vorgeschichte der bürgerlichen Kultur, in den Dimensionen der *Klassischen Walpurgisnacht* und des *Helena-Akts* die gesamte europäische Kulturgeschichte bis hin zu Goethes Gegenwart innerhalb einer begrenzten literarischen Gestalt ins Bild zu bringen. Daß die Umsetzung eines solchen Vorhabens zu besonderen Schwierigkeiten der künstlerischen Produktion führen muß, dürfte deutlich sein. Den damit zusammenhängenden Komplex inhaltlicher und technischer Probleme der Literaturproduktion in den Mittelpunkt der kunsttheoretischen Diskussion gestellt zu haben, konstituiert die Dimension der Wahrheit in Schillers, F. Schlegels und Hegels Äußerungen zur modernen Literatur. Dazu gehört die Erkenntnis, daß die literarische Darstellung des Prozesses der Umgestaltung der feudalen Welt zur bürgerlichen, der Bildungsgeschichte der modernen Welt nur in einer im erläuterten Sinne „reflektierten" poetischen Struktur möglich ist.

2. Mimesis und Tradition

Das Verfahren der Integration kulturgeschichtlicher Materialien zum Zweck einer ästhetischen Vergegenständlichung von Geschichte ist für den Text des *Faust* insgesamt konstitutiv. Goethes *Faust* ist, was immer sonst er sein mag, die summa poetica kultureller Traditionen im welthistorischen Maßstab. Dem Anspruch auf umfassende Darstellung seines gesellschaftlich-historischen Gegenstands vermochte Goethe auf keine andere Weise nachzukommen. Meine Aufgabe kann es nicht sein, sämtliche — oder auch nur die Mehrzahl — der im *Faust* vorkommenden Traditionen aufzuführen und in ihrer Funktion zu bestimmen. Hier kommt es allein darauf an, eine Skizze der für die Gesamtstruktur des *Faust* formativen Traditionen anzufertigen, mit deren Hilfe Goethe die Darstellung seines Gegenstands auszuführen vermochte. Für jede Analyse der Traditionalität eines literarischen Texts ist die Unterscheidung zwischen primärem und sekundärem Traditionsbezug notwendig. Mit primären Traditionen meine ich die für die Gesamtstruktur des Texts konstitutiven literarischen und wissenschaftlich-weltanschaulichen Überlieferungen[49]; unter Traditionsbezug in einem sekundären Sinne verstehe ich Traditionsreihen, die zwar einzelne Teile bzw. Details der Textstruktur, nicht aber diese als Gesamtkonstruktion determiniert haben. Für unseren Zweck muß es in erster Linie um den primären Traditionsbezug von Goethes Dichtung gehen.

Ein erster Blick auf die dramaturgische Gestalt des *Faust* zeigt die konstitutive Bedeutung der Integration von Elementen der literarischen Hauptgattungen für die Gesamtstruktur der Dichtung. Im Aufbau des *Faust* verschlingen sich „die epischen und dramatischen Prinzipien" (Lukács)[50], die Integration der Lyrik ist gleichermaßen offenkundig. Die Aufnahme

divergierender literarischer Formen ist bis ins technische Detail (so die Vers-Struktur) zu beobachten. Der Zeitraum, aus dem die benutzten Formen stammen, reicht von der griechischen Antike bis zu Goethes Gegenwart: vom griechischen Epos und Drama im Helena-Akt bis zu Sturm-und-Drang-Drama und bürgerlichem Trauerspiel in der Gretchen-Tragödie. Zur Integration der poetischen tritt die der wissenschaftlichen Traditionen. Der Einfluß der griechischen Naturphilosophie, der scholastischen und protestantischen Theologie, der Mystik und des Humanismus, des Paracelsus, Böhme, Leibniz, Spinoza, des Materialismus der französischen Aufklärung, der idealistischen deutschen Philosophie (vor allem Kants), läßt sich im Text der Dichtung nachweisen. Charakteristisch ist die souveräne philosophisch-poetische Synthesis: Hier wird kein abgeschlossenes, philosophisch vorformuliertes Weltbild in eine poetische Form transportiert, sondern durch Integration heterogener Materialien aus Philosophie und Poesie wird eine kulturell-heterogene, aus widersprüchlichen Standpunkten bestehende, auch klassenmäßig antagonistische historische Wirklichkeit ästhetisch ins Bild gesetzt. Durch diesen Bezug auf historisch-gesellschaftliche Realität ist Goethes Verfahren eine klassische Form des Realismus in der Literatur[51].

Die Integration heterogener Traditionen ist Niederschlag des Versuchs der Darstellung gesellschaftlicher Prozesse, einer historischen Wirklichkeit in der Totalität ihrer Standpunkte und Positionen. Von jedem Eklektizismus und Traditionalismus unterscheidet sich das Zitieren von Geschichte in Goethes *Faust* durch die Qualität des historischen Standpunkts, von dem hier zitiert wird. Die Aneignung der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft in Europa erfolgt vom Standpunkt der bürgerlichen Klasse als eines selbstbewußten Klassensubjekts im Zeitalter der Industriellen Revolution, also vom Standpunkt des Zenits in der Geschichte dieser Klasse. Sie erfolgt, trotz der oft genug konstatierten Widersprüche in der persönlichen politischen und schriftstellerischen Position Goethes, in allen wesentlichen Punkten vom — zumindest literarisch — avanciertesten gesellschaftlichen Standpunkt seiner Zeit[52].

Indiz für die produktive Geschichtsaneignung im *Faust* ist Goethes souveräner und pietätsloser Umgang mit den zitierten Traditionen. Seinem Traditionsverhältnis ist jede kulturkonservative Andacht gegenüber der Überlieferung fremd. Die Ironie ist durchgängig ein konstitutives Medium seiner Geschichtsaneignung. Daher erfüllt der Gebrauch der Traditionen oft eine satirische Funktion, ja das Traditionsverhältnis vermag in der Form der Parodie zu erscheinen (man denke an den *Walpurgisnachtstraum,* auf dessen konstitutiver Funktion über die Tages-Satire hinaus zu bestehen ist)[53]. Im Detail wie in der Gesamtkonstruktion geht es Goethe um die literarische Behandlung von Widersprüchen — anders wäre die Integration der heterogenen stilistischen und weltanschaulichen Materialien gar nicht zu erklären. Diese Materialien dienen dem einen Zweck: der poetischen Geschichtsschreibung des Schicksals der bürgerlichen Klasse.

Goethe selbst hat die literarische Haupttradition seiner *Faust*-Dichtung im *Vorspiel auf dem Theater* ausdrücklich benannt: das Drama als Welttheater der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Überlieferung. Im *Vorspiel auf dem Theater* wird der Widerspruch zwischen gegensätzlichen Inter-

essenstandpunkten in dramatisch-diskursiver Form ausgetragen — autonome Poesie oder Unterhaltungsfunktion der Kunst? Die Synthesis der gegensätzlichen Standpunkte artikuliert der Theaterdirektor mit dem Hinweis auf die Überlieferung eines Theaters, das volkstümlich und gelehrt, experimentell und traditional, unterhaltend und belehrend zugleich ist — ein Theater, in dem, mit Brechts Wort, „alle Schwestern der Schauspielkunst" zu Gast sind:

> Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
> Probiert ein jeder, was er mag;
> Drum schonet mir an diesem Tag
> Prospekte nicht und nicht Maschinen.
> Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
> Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
> An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
> An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
> So schreitet in dem engen Bretterhaus
> Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
> Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
> Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (V. 231—242)

Goethe formuliert hier seinen eigenen Anspruch, Volkstümlichkeit und Bildung, Experiment und Tradition zu vereinigen. Die Überlieferung des europäischen Theaters, auf die er zur Einlösung dieses Anspruchs zurückgreift, lautet in ihren Hauptlinien: spätmittelalterliches Mysterienspiel und Moralität, elisabethanische Tragikomödie und barockes Welttheater, dessen bekanntester Repräsentant, Calderon, der Tradition den Titel gab: *El Gran Teatro del Mundo.* Calderon ist neben Shakespeare und Mozart *(Zauberflöte* und *Don Giovanni)* das Glied, das Goethes *Faust* mit dieser dramatischen Überlieferung direkt verbindet. Bei aller formalen und ideologischen Differenz — man denke an den Gegensatz zwischen dem frühbürgerlichen, humanistisch orientierten Renaissance-Drama in England und dem restaurativen, programmatisch gegenreformatorischen Jesuitendrama — sind einige Charakteristika dieser literarischen Reihe zu nennen, durch die sie von der klassizistischen Tradition des europäischen Theaters klar unterschieden ist. Das gemeinsame Charakteristikum der Tradition der Faust-Dichtung ist *erstens* das formale Moment einer episch-extensiven Dramaturgie, wie sie am konsequentesten in der elisabethanischen Tragikomödie, vor allem im Drama Shakespeares ausgebildet ist. Der Begriff der episch-extensiven Dramaturgie ist ein Begriff des dramatischen Stils, er bezieht sich auf ein bestimmtes Muster der stilistischen Struktur[54]. Er meint primär eine Dramaturgie heterogener Stile im Spielraum zwischen Tragik und Komik, wobei der *optischen* und oft auch der *musikalischen* Komponente des Theaters eine relativ selbständige Funktion zukommt[55]. Gemeinsam ist der genannten literarischen Reihe *zweitens* die mehr oder weniger stark ausgeprägte Tendenz, das Theater als Abbild und Sinnbild der Welt aufzufassen. Sie führt in ihrer reaktionären Ausformung dazu, der sozialen Rolle eine metaphysische zu hypostasieren (mit dem Extrem der Verklärung bestehender feudaler Klassenverhältnisse im Jesuiten-Drama). Jacques „All the world's a stage and all the men and women merely players" (*As You Like It, II,* 7) und Hamlets Rede an die Schauspieler (*Hamlet, III,* 1) sind

bereits Shakespeares resignative bzw. kritische Replik auf diese Auffassung. Gemeinsam dieser Überlieferung ist *drittens* der soziologische Aspekt der Öffentlichkeit und des Volkstheaters. Anders als im absolutistisch-klassizistischen Drama ist hier das Theater nicht auf eine bestimmte soziale Klasse oder Schicht begrenzt, sondern wird (dies kann durchaus mit reaktionärer Zielsetzung im Interesse der katholischen Kirche, also im Sinne der Instrumentalisierung des Theaters für den profeudalen ideologischen Klassenkampf geschehen) alle Klassen und Schichten zugänglich gemacht. In Formen wie den Mysterienspielen, Moralitäten und dem Shakespeare-Drama handelte es sich um völlig öffentliche dramatische Veranstaltungen. Die Texte dieser Überlieferung sind eine aus der unmittelbaren gesellschaftlichen Praxis eines öffentlichen Theaters herausgewachsene Literatur[56].

Ein wesentliches Charakteristikum großer und für den *Faust* bedeutender Teile der genannten Überlieferung ist *viertens* der parabolische (symbolische oder allegorische) Charakter des dramatischen Vorgangs[57]. Waren die Mysterien hauptsächlich epische Illustrationen der theologischen Konzeption der Weltgeschichte als eines Heilsgeschehens mit den Hauptstationen Schöpfung, Sündenfall, Heilsgeschichte und Gericht der Welt (das „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" des *Vorspiels auf dem Theater*), also Illustrationen der biblischen Geschichte, so die Moralitäten didaktische Allegorien, in denen Engel und Teufel, die personifizierten Tugenden und Laster um die Seele des Menschen ringen; die Figur des *Jedermann* ist mit Recht zum Inbegriff der Gattung geworden. Goethe hat diese gesamte Tradition — angesichts des Stands der bürgerlichen Goethe-Forschung kann dieser Gedanke gar nicht scharf genug artikuliert werden — vom Standpunkt der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft aufgenommen und mit humanistischer, und d. h. antitheologischer Zielsetzung umgearbeitet. Das „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" des Theaterdirektors, das dem Handlungsvorgang der primären Tradition der Goetheschen Dichtung nachgesprochen ist, wird im Verlauf des Dramas in einem entscheidenden Punkt modifiziert: zwar beginnt der Gang des Geschehens im Himmel, Fausts Weg jedoch führt nicht zur Hölle, sondern zur Humanität.

Die Spuren der literarischen Reihe Mysterienspiel-Moralität-elisabethanische Tragikomödie-barockes Welttheater sind in Goethes Faust-Dichtung überall zu finden. Die Überlieferung spätmittelalterlicher und frühbürgerlicher allegorischer Literatur zeigt sich am deutlichsten in Goethes dramatischem Personal (so die Personifikation von Eigenschaften vor allem im Zweiten Teil; Figuren wie Raufebold, Habebald, Eilebeute und Haltefest, Not, Mangel, Schuld und Sorge). Der größte Teil des Personals des Zweiten Teils entstammt ebenso wie der des *Prologs im Himmel* der gemeinsamen Überlieferung von Mysterienspiel, Moralität und barockem Welttheater. Diese Überlieferung gab Goethe ein dramaturgisches Schema an die Hand, das er frei mit Inhalten und Formen differenter Traditionen (wie auch der eigenen Erfindung) ausfüllte.

So laufen in Faust und Mephistopheles unterschiedliche Überlieferungen zusammen. Sie vereinigen sich zur Symbolik des typisierten bürgerlichen Klassensubjekts im Prozeß seiner Aneignung von Welt und Geschichte; womit Faust ohne Schwierigkeit als bürgerlicher „Everyman" gelesen wer-

den kann — das bürgerliche Ich auf seinem historischen Weg zwischen Tugenden und Lastern.

Nirgends deutlicher als in der ästhetischen Gestaltung des Ganzen, in stilistischer Komposition und dramaturgischer Konstruktion der vollendeten Faust-Dichtung ist die prägende Kraft der genannten Überlieferung erkennbar. Zwischen die beiden Blöcke des *Prologs im Himmel* und des metaphysischen Epilogs der *Bergschluchten* ist die gesellschaftliche Handlung des Faust-Dramas gespannt. Während des gesamten Handlungsablaufs sind die fiktiven Dimensionen von Himmel und Hölle präsent (ich erinnere an die Osterbotschaft, den Chor der Engel und die regelmäßig erscheinenden Geisterchöre, den bösen Geist der Domszene, die Gespenster der Walpurgisnacht). Die Grablegung des Zweiten Teils dann entfaltet ein — freilich ironisch reflektiertes, ja parodiertes — Arsenal des barocken Welttheaters. Der dramatische Höhepunkt der Parodie, der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seele Fausts, verarbeitet einen Topos dieser Tradition (siehe Bidermanns *Cenodoxus*). Goethe übernimmt Elemente der klerikal-feudalen Theatertradition im Sinne poetischer Materialien, die zum Zweck der dramatischen Realisation eines bürgerlichen Welttheaters Verwendung finden. Bezeichnend ist, daß die zentralen Symbole für die im *Faust* artikulierte Weltanschauung inhaltlich und zum Teil auch formal den bürgerlichen Überlieferungen entstammen. Figuren wie Erdgeist und Mütter etwa sind poetische Verkörperungen von Grundgedanken bürgerlich-revolutionärer Ideologie, des spinozistischen Begriffs der Natur-Substanz. Sie repräsentieren den Bereich der Welt-Immanenz, die *reale* Dimension der Natur (der nach Goethes prämaterialistischer Auffassung auch der Mensch angehört) im Gegensatz zu den *fiktiven* Dimensionen von Himmel und Hölle, für die die Figuren der klerikalen Tradition einstehen. In diesem Sinne sind Symbole wie Erdgeist und Mütter *positive* Verkörperungen von Goethes konsequent bürgerlicher Weltanschauung.

Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der dramaturgischen Gestalt des *Faust* ist das Vorbild des Shakespeare-Theaters gewesen. Die bekannte Bewunderung Goethes für Shakespeare — und für das elisabethanische Theater insgesamt — traf ins Zentrum seiner literarischen Produktion; die Shakespeare-Rezeption in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* legt ein beredtes Zeugnis dafür ab. Den Einfluß Shakespeares auf *Faust* sehe ich vor allem in der Anlage seiner stilistischen Struktur, in Goethes *Dramaturgie heterogener Stile.* Wenn H. D. F. Kitto etwa das Formprinzip des Shakespeare-Dramas mit den Begriffen „complexity and expansiveness" bezeichnet und als Typus eines Dramas der offenen Form dem geschlossenen Dramentyp der griechischen Tragödie gegenüberstellt[58], so trifft diese Charakterisierung in einem poetologischen Sinn ohne Frage auch auf Goethes *Faust* zu, ja definiert den dramaturgischen Typus jedes Dramas, das dem elisabethanischen Modell entspricht. Die Intention jeder solcher Dramaturgie liegt in dem Versuch, „to suggest the totality of things"[59]: einen komplexen gesellschaftlichen Gegenstand (Schillers Begriff der „Totalität der Materie") mit den Mitteln des Theaters darzustellen. Seine „Übersetzung" in eine „extensive" Dramaturgie, d. h. eine Vielzahl dramatischer Handlungsstränge und diesen zugeordneter Stile ist die literarisch-technische Lösung des Problems der Darstellung einer im Grunde „epischen"

Totalität im Drama. In der von den Elisabethanern zur höchsten Reife entwickelten Form der *Tragikomödie* ist dieses Darstellungsprinzip am konsequentesten und umfassendsten verwirklicht. Der Begriff bezeichnet im dramaturgisch-stilistischen Sinn auch den Typus der dramatischen Form von Goethes *Faust*. An der Mischung der Stil- und Sprachformen zwischen den Polen von tragischer und komischer Handlung, an der Ambivalenz der dramatischen Bedeutung, an den Mitteln ironischer Reflexion und satirischer Akzentuierung läßt sich dieser dramaturgische Grundtypus am deutlichsten erkennen.

Durch die dramaturgischen und stilistischen Konventionen von theatrum mundi und Shakespeare-Drama sind formaler Rahmen und strukturelles Schema von Goethes *Faust* bezeichnet. Wir sprechen daher von einem primären Traditionsbezug. Die Vielfalt der in diesen Rahmen integrierten sekundären Traditionen (von der Großform des bürgerlichen Trauerspiels im Sturm-und-Drang bis zu satirischen und epigrammatischen Kurzformen) konstituiert jedoch allererst den „enzyklopädischen" Charakter der Dichtung, ja das Verhältnis von primären und sekundären Traditionen erst hat diesen enzyklopädischen Charakter möglich gemacht.

Das literarische Kunstwerk als poetisch-historische Enzyklopädie, Pluralität der Traditionen, eine mehrdimensionale stilistische Struktur als Mittel eines „extensiven" dramaturgischen Verfahrens: dies sind die konstitutiven ästhetischen Charaktere von Goethes Dichtung. Sie vermitteln das Bild einer literarischen Form, die F. Schlegels Anforderungen an die moderne bürgerliche Literatur entspricht. Goethes Gebrauch der Traditionen dient dem Zweck der literarischen Bewältigung historischer Sachverhalte und Prozesse: er ist Mittel der Rekonstitution der historischen Erfahrung der bürgerlichen Klasse. Der Rückgriff auf die nicht-klassizistische, „antiaristotelische" Überlieferung des europäischen Theaters gestattete es, diesen Zweck in Form eines dramatischen Gedichts zu realisieren.

Mit Hilfe einer durch Elemente heterogener Traditionen konstituierten Parabelstruktur vermochte Goethe eine Totalität gesellschaftlicher Prozesse literarisch zu erfassen, die sich jeder unmittelbar mimetischen Darstellungsweise entziehen würde. Die dafür erforderlichen Techniken der literarischen Abstraktionen dienen der Widerspiegelung disparaten gesellschaftlichen Materials. Die Parabolik des *Faust* hat so eine eminent historisch-mimetische Bedeutung. Kraft der Qualität der integrierten Traditionen hat sie zugleich die Funktion der Konstitution historischen Bewußtseins. Das Formprinzip des *Faust* erweist sich damit als Doppelstruktur: als Mimesis von Geschichte und als Erkenntnisprozeß.

3. Beschreibung der literarischen Konstruktion

In einem Brief Goethes an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832, fünf Tage vor seinem Tod geschrieben, stehen diese Sätze: „Es sind über 60 Jahre her, daß die Konzeption des ‚Faust' bei mir jugendlich von vorne herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag."[60] Nach dieser Aussage — sie wird durch eine Mitteilung an Zelter von einem Jahr zuvor bestätigt — stammt die Konzeption der Faust-Dichtung aus dem Anfang von Goethes zwanziger Lebensjahren. Der Text des *Urfaust* entsteht in den Jahren 1768—75.

Was im *Urfaust* vorliegt, ist der fragmentarisch ausgeführte konzeptionelle Umriß von *Faust I* in zwei stofflich und dramaturgisch relativ selbständigen Teilen: (1) die „Gelehrtentragödie" vom Dr. Faustus im Sinne der Tradition des Stoffs und (2) die Tragödie der Kindesmörderin, die Gretchen-Tragödie als abgeschlossenes Drama. Ist die Gelehrtentragödie ein bloßer Torso des späteren Texts (*Nachtszene* mit Eröffnungsmonolog, Beschwörung des Erdgeistes und Wagner-Szene, unmittelbar folgend *Schüler-Szene* sowie *Auerbachs Keller* in Prosa liegen vor), so fehlen von der Gretchen-Tragödie im Vergleich mit dem späteren *Fragment* und *Faust I* allein *Wald und Höhle*, die *Ermordung Valentins, Walpurgisnacht* und *Walpurgisnachtstraum*. Der *Urfaust* hat mit allen späteren Versionen des Ersten Teils gemeinsam, daß er aus zwei verschiedenen Stoffschichten zusammengesetzt ist. Der Erste Teil ist also von vornherein als eine dialektische Einheit aus heterogenen Materialien konzipiert. Die Einheit seiner dramaturgischen Struktur besitzt er kraft der Figur des Protagonisten.

Faust. Ein Fragment, die erste Veröffentlichung eines Teils der Faust-Dichtung, 1790 in Band VII der 1786 begonnenen Ausgabe der Gesammelten Schriften erschienen, weist einige Veränderungen und Erweiterungen gegenüber der Gestalt des *Urfaust* auf (*Hexenküche* und *Wald und Höhle* kommen neu hinzu, das Stück schließt mit der *Domszene*).

Blicken wir von *Urfaust* und *Fragment* auf die endgültige Gestalt von *Faust I* — unter dem Titel *Faust. Eine Tragödie* 1808 mit dem ausdrücklichen Vermerk „Erster Teil" im 8. Band der neuen, bei Cotta verlegten Ausgabe von Goethes Werken publiziert —, so treten neben der handlungsmäßigen Ausführung und dramaturgischen Durchkomposition vor allem der ersten Hälfte (Vertragsszene) als selbständige, für Inhalt und Form der gesamten Dichtung entscheidende Szenen *Vor dem Tor* sowie die drei Prologe — *Zueignung, Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* — hinzu. Das Bild der Gesamtstruktur von *Faust I*, wie es uns in der fertigen Gestalt gegenübersteht, ist durch die Unterteilung in (1) Exposition mit den Teilen *Nacht* (Eingangsmonolog, Erdgeistszene, Osterchor), *Vor dem Tor* (Osterspaziergang, Pudelszene), *Studierzimmer I* (Erscheinung des Mephistopheles), *Studierzimmer II* (Pakt, Schülerszene) und (2) dramatisches Zentrum: „Kleine Welt" und Gretchen-Tragödie, gekennzeichnet. Überleitenden Charakter zwischen Exposition und Zentrum haben *Auerbachs Keller* und *Hexenküche*. Dem Drama vorausgestellt sind die drei Prologe. Sie bezeichnen die drei grundlegenden Dimensionen des Werks: die des schöpferischen Ich *(Zueignung)*, die der sozialen Welt *(Vorspiel)* und die des weltgeschichtlichen Prozesses *(Prolog im Himmel)*. Sie verweisen über den Ersten Teil hinaus auf den Zweiten. Die Gretchen-Tragödie, ein bürgerliches Trauerspiel in der dramaturgischen Gestalt eines Sturm-und-Drang-Dramas, folgt dem Konstruktionsprinzip einer episch-offenen Form: relative Selbständigkeit und episches Arrangement der Szenen, Pluralität der Sprachbereiche, Fülle und Divergenz der dramatischen Figuren, Mischung tragischer und komischer Elemente. Der erste Teil besteht aus den Szenen *Straße/Abend/Spaziergang/Nachbarin Haus/Straße/Garten/Gartenhäuschen*. Zwischen diesem und dem zweiten Teil der Gretchen-Tragödie ist die für die Bedeutung der gesamten Dichtung zentrale Szene *Wald und Höhle* eingeblendet. Zwischen dieser und der zweiten Einblen-

dung (*Walpurgisnacht* und *Walpurgisnachtstraum)* erstreckt sich der zweite, mittlere Teil der Gretchen-Tragödie mit den Szenen *Gretchens Stube/Martens Garten/Brunnen/Zwinger/Nacht.* Es folgt ihr dritter und letzter Teil mit der Szenenfolge *Trüber Tag/Nacht/Feld/Kerker.* Die dramaturgische Einheit der Faust-Dichtung im Sinne einer reflektierten, offenen Form zeigt sich bereits in Konzeption und Struktur der Gretchen-Tragödie als der ersten Etappe von Fausts Welterfahrung. Der Begriff des *Cursus* ist für den Vorgang der Handlung zentral: „*Faust:* Wohin soll es nun gehen? / *Mephistopheles:* Wohin es Dir gefällt. / Wir sehen die kleine, dann die große Welt. / Mit welcher Freude, welchem Nutzen / wirst Du den Cursum durchschmarutzen! / (. . .) / Ich gratuliere Dir zum neuen Lebenslauf!" (V. 2051—2072). Fausts „Cursus" der Welterfahrung umfaßt „kleine" und „große" Welt. Die „kleine Welt" ist die Welt der Gretchen-Tragödie, soziologisch des städtischen Kleinbürgertums, thematisch des Bereichs der privat-zwischenmenschlichen Beziehung um den Themenkreis von Erotik und Sexualität. Die Gretchen-Tragödie ist gesellschaftskritisches Drama und individuelle Liebestragödie. Mit der „großen Welt" ist soziologisch (wie auch im Sprachgebrauch der Zeit) die feudal-absolutistische Gesellschaft gemeint, thematisch die Bereiche Politik, Ökonomie, Philosophie, Geschichte. Die Metapher indiziert den welthistorischen Horizont des Gedichts. Sie verweist auf den Zweiten Teil und damit auf die thematische Einheit der Gesamtkomposition, eine thematisch-dramaturgische Einheit bei relativer Selbständigkeit der beiden Teile. Diese Selbständigkeit liegt in der Konsequenz des zugrundeliegenden Konstruktionsprinzips eines Dramas der reflektierten und offenen Form. Gilt sie bereits für den Ersten Teil, so in gesteigerter Form noch für den Zweiten.

Die relative Selbständigkeit der Teile von *Faust II,* so stimmig sie mit den ästhetischen Prinzipien der Gesamtkonzeption zusammenhängt und das Ergebnis objektiver Erfordernisse des Gegenstands der Dichtung ist, ergibt sich produktionstechnisch auch aus ihrer langfristigen Entstehungsgeschichte. So läßt sich die Konzeption eines Zweiten Teils bis zum Jahr 1800 zurückverfolgen. Schon zu diesem Zeitpunkt hat Goethe am Helena-Drama gearbeitet und sich mit Fausts Ende beschäftigt und noch kurze Zeit vor seinem Tod hat er Verbesserungen an dem fertigen Text vorgenommen. *Faust II* entstand also in einem Zeitraum von nahezu 32 Jahren. Der Helena-Akt, um 1800 begonnen, wird 1826/27 endgültig fertiggestellt. Die Hauptarbeit fällt in die Zeit 1825—31, aus dem Jahre 1816 haben wir einen für *Dichtung und Wahrheit* entworfenen detaillierten Plan des Zweiten Teils. Im August 1831 wird das Manuskript abgeschlossen. „Und es war in der Mitte des Augusts, daß ich nichts mehr daran zu tun wußte, das Manuskript einsiegelte", schreibt Goethe in seinem Brief an den Grafen Reinhard vom 7. September 1831[61]. Er habe den *Faust II* „eingesiegelt, daß er verborgen bleibe", wie er sagte[62], und den Text zu seinen Lebzeiten auch den besten Freunden nicht mehr mitgeteilt.

Insgesamt kann der Zweite Teil des *Faust* im Vergleich mit dem Ersten durch ein Anwachsen der allegorischen Aspekte charakterisiert werden, Ausdruck der zunehmenden Kontrolle des Autors über seine Materialien und seiner zunehmenden Bewußtheit über die historische Bedeutung seiner Produktion. Die Transformation der Faust-Handlung von der Kleinen

Welt des Ersten Teils zur Großen Welt des Zweiten bedeutet den Wechsel der dramaturgischen Perspektive von der relativ „individualisierten" Handlung der Gretchen-Tragödie mit ihren expressiv-naturalistischen Zügen zur „generalisierten" Handlung des Zweiten Teils, die sich in einer durchgängigen Parabelstruktur unter Einsatz symbolischer, oft auch allegorischer Mittel realisiert. Die Individualität der Handlung des Ersten Teils hatte den Sturm-und-Drang-Realismus der Gretchen-Tragödie erforderlich gemacht, die Universalität der Handlung des Zweiten erfordert die Vorherrschaft symbolischer und allegorischer Techniken. *Faust, Zweiter Teil* ist der Prototyp eines anti-aristotelischen Dramas. Er führt die neoklassizistische Forderung nach Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung in souveränster Weise ad absurdum. Die Zeit: 3000 Jahre europäischer Kulturgeschichte („von Troias Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi"), der Ort: Europa zwischen Griechenland und Deutschland, die Handlung: die Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft im eingangs charakterisierten Sinn. Die Dichtung hat ihre Einheit in Thema und Gegenstand darin, daß sie die ihr zugrunde liegende historische Handlung in der Form eines Bewußtseinsprozesses apperzipiert und gestaltet. *Faust,* insbesondere der Zweite Teil ist die poetische Phänomenologie der Erfahrung des bürgerlichen Bewußtseins.

Akt I behandelt in seinem Zentrum die Auflösung der feudalen Gesellschaft. Auf die vorangestellte, relativ kurze symbolische Exposition *Anmutige Gegend* (Szene 1) (die die Verbindung zum Ersten Teil herstellt und die folgende Handlung in den Zusammenhang der gesamten Faust-Handlung bringt) folgt der sehr extensive Hauptteil — die poetische Anatomie der feudalen Gesellschaft —, eingeleitet durch die Szene (2) *Kaiserliche Pfalz — Thronsaal.* Szene (3) *Weitläufiger Saal mit Nebengemächern* hat den Charakter eines Zwischenspiels mit dem Zentrum Maskenspiel/Karneval, das in weitgehend allegorischer Form eine Selbstdarstellung der feudalen Gesellschaft entwickelt. In den Szenen (4) *Lustgarten,* (5) *Finstere Galerie* und (6) *Hellerleuchtete Säle* wird die Haupthandlung vorangetrieben, zugleich werden die ihr zugeordneten Themenkreise entwickelt, so in der Szene *Lustgarten* das bereits in *Kaiserliche Pfalz* aufgenommene Motiv der Ökonomie, die naturphilosophische Thematik in *Finstere Galerie* (Gang zu den Müttern), die gesellschaftskritische Thematik in *Hellerleuchtete Säle.* Szene (7) *Rittersaal,* in der Struktur kompliziert durch das Spiel im Spiel der Erscheinung der Helena, verbindet die Thematik einer Soziologie des Feudalismus mit der zentralen Faust-Handlung und bildet den im eigentlichen Sinne dramatischen Höhepunkt des Akts.

Die Allegorese des 2. Akts, *Klassische Walpurgisnacht,* entfaltet den Themenkomplex Natur/Naturphilosophie. Die relative Eigenständigkeit der Exposition mit den zwei Szenen *Hochgewölbtes gotisches Zimmer* und *Laboratorium* ist augenfällig. Im Zentrum des Akts stehen die Themen: Entwicklungsgeschichte der Natur, Entstehung des Menschen, Genesis der Schönheit. Homunkulus hat die Funktion einer Test-Figur, an der Goethe seine Konzeption der Naturbildungsprozesse demonstriert. Die *Klassische Walpurgisnacht* ist für sich selbst genommen ein naturphilosophisches Lehrgedicht in dramatisierter Form. Ihre strukturelle Autonomie liegt auf der Hand. In parabolischer Handlungsführung wird die Thematik von der

Exposition (1) *Pharsalische Felder* über die Szenen (2) *Am oberen Peneios,* (3) *Am unteren Peneios,* (4) *Am oberen Peneios* zur Klimax (5) *Felsbuchten des Ägäischen Meers* geführt.

Akt 3 ist, dem „klassischen" Thema entsprechend, nach dem symmetrischen Schema klassizistischer Ästhetik konstruiert: Szene (1) *Vor dem Palast des Menelaos zu Sparta* bringt die Exposition, Szene (2) *Innerer Burghof* den Höhepunkt der Szene, (3) *Schattiger Hain* die Katastrophe. Behandelt Akt 2 das Thema Natur/Naturphilosophie, so steht im Helena-Akt der Bereich Kultur/Kunst/Ästhetik im Mittelpunkt.

Die thematischen Kategorien von *Akt 4* sind Geschichte/Politik. Der Akt gehorcht einem einfachen Konstruktionsprinzip: Der Exposition der Szene (1) *Hochgebirge* folgt mit Szene (2) *Auf dem Vorgebirge* die Kriegshandlung, mit Szene (3) *Des Gegenkaisers Zelt* der Abschluß der Handlung und die Überleitung zum nächsten Akt. Insgesamt behandelt der vierte Akt in poetisch-diskursiver Neuaufnahme den Gegenstand einer Anatomie der feudalen Gesellschaft.

Akt 5 enthält den Höhepunkt des Zweiten Teils wie der gesamten Faust-Dichtung. In diesem letzten Akt tritt das ideelle Substrat des Handlungsvorgangs zutage. Die für den Akt konstitutiven Kategorien sind Ökonomie und Kultur. Die Konstruktion des Akts ist höchst komplex. Sie besteht aus drei Handlungsteilen. I. Die Parabel von Philemon und Baucis umfaßt die drei Szenen (1) *Offene Gegend,* (2) *Palast* und (3) *Tiefe Nacht:* den Handlungsvorgang bis zu Vernichtung von Philemon und Baucis. II. Zentrum und Abschluß der Faust-Handlung bilden die Szenen (4) *Mitternacht* und (5) *Großer Vorhof des Palasts.* In ihnen prädominiert die Darstellung eines Bewußtseinsprozesses: Sie artikulieren das ideelle Resultat des Dramas, gipfelnd in Fausts Schlußmonolog (V. 11559—11586). III. Der Schlußteil mit den Szenen (7) *Grablegung* und (8) *Bergschluchten/Himmel* bringt, was vom Standpunkt der Tradition die heilsgeschichtliche Dimension des Dramas zu nennen ist. *Grablegung* (7) nimmt das konventionelle Motiv des Streits der Teufel und Engel um die Seele des Menschen in ironisch-parodistischer Form auf. Der Epilog der Schlußszene (8) führt in symbolischer Handlungsbewegung von *Wald, Fels, Einöde* in die Verklärung des *Himmels:* Gretchen, selige Knaben, Mater Gloriosa, Dr. Marianus und Chorus Mysticus, womit das Ende des Dramas an den Beginn des *Prologs im Himmel* thematisch zurückgebunden wird. Beide Schlußszenen bringen das opernhafte Finale des Faust-Dramas.

Blicken wir auf die Konstruktion der gesamten Faust-Dichtung zurück, so treten die Prinzipien ihrer Dramaturgie deutlich hervor. Zwischen den Blöcken der drei Prologe des Anfangs und dem Epilog der zwei Erlösungsszenen des Endes, zwischen den stets implizierten fiktiven Dimensionen einer oberen und unteren Welt — „Himmel" und „Hölle" — ist das eigentliche dramatische Geschehen der Faust-Handlung gestellt. Es verläuft in der realen Welt von Mensch und Natur. Ich unterscheide daher zwischen dem realen dramatischen Innenraum Natur/Welt/Weltgeschichte und dem fiktiven dramatischen Außenraum, der heilsgeschichtlichen Dimension von „Himmel" und „Hölle". Die dramatische Innenhandlung hat zwei Zentren: die Gretchen-Tragödie im Ersten, das Helena-Drama im Zweiten Teil. Um

diese dramaturgischen Zentren ist der Vorgang der gesellschaftlichen Prozesse gelagert, die die Faust-Dichtung im Ganzen abbildet.

4. Die Doppelstruktur der Faust-Dichtung:
das Drama als Mimesis von Geschichte und als Erkenntnisprozeß

Die parabolische Handlung der letzten Szenen von *Faust II* — von *Mitternacht* bis *Himmel* — artikuliert ein historisches und ein kognitives Ergebnis. Historisch zeigt der 5. Akt die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft von der ursprünglichen Akkumulation bis zur industriellen Revolution. Faust erscheint hier als das von allen feudalen Schlacken befreite bürgerliche Klassensubjekt. Er wird in den Szenen *Mitternacht* und *Großer Vorhof des Palasts* als der Herr der Arbeiter-Knechte, als Besitzer von Lohnarbeit vorgestellt (V. 11499—554). Über die Bedeutung dieses Tatbestandes später mehr. Hier genüge die Feststellung, daß Fausts Bewußtsein von der produktiven Arbeit der „Menge" der „Arbeiter" ihn zur Vision einer freien, im Arbeitsprozeß assoziierten Menschheit leitet. Das Faktum der Arbeit ist die Grundlage seiner poetischen Utopie „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn" (V. 11580). Faust repräsentiert den sozialhistorischen Prozeß also nicht nur als praktisches Ich — als Herr über Lohnarbeit —, sondern auch als reflektierendes Ich — als Bewußtsein der historischen Bedeutung dieses Tatbestandes —, bis hin zum Akt der gedanklichen Überschreitung der gegebenen historischen Faktizität im Schlußmonolog. Tendenziell läßt sich zum Ende des 5. Akts (etwa ab *Mitternacht,* Auftritt der vier grauen Weiber) eine zunehmende Prädominanz des Aspekts des Bewußtseinsprozesses feststellen. Sie gipfelt in der Darstellung der Idee fortschreitender Verwandlung in den beiden letzten Szenen.

Diese Doppelstruktur der Faust-Dichtung, Mimesis historischer Prozesse und Artikulation eines Erkenntnisprozesses zu sein — in dem Sinne, daß der ästhetisch nachgebildete historische Prozeß durchgängig als Prozeß des Werdens des Bewußtseins apperzipiert ist —, gilt für das Werk von der ersten Szene an, sie ist bereits in der Konzeption der drei Prologe beschlossen. Die Handlungsbewegung ist von Goethe expressis verbis als *Welterfahrung* konzipiert (ich erinnere an die Bedeutung der Metapher der „Weltfahrt"). Diese Welterfahrung ist der Gegenstand des Bewußtseinsprozesses, sie ist *Prozeß der Bewußtseinsbildung* — die Parallelität zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* liegt auf der Hand[63].

Die drei Prologe, *Zueignung, Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* konstituieren die drei Dimensionen der Dichtung: die persönlich-autobiographische, die soziale und die geschichtsphilosophische. Sie determinieren Bedeutungsspielraum und Rezeptionsrahmen des Werks und charakterisieren dieses von vornherein als eine komplex-reflektierte Struktur. In der *Zueignung* spricht das individuelle Subjekt des Autors. In dessen Sicht ist die Dichtung persönliche Konfession, das Werk ein subjektives Verhältnis. Die Lyrik ist die dafür angemessene literarische Form, Lyrik verstanden als spontanes Sich-Aussprechen des „inneren Geistes" (Hegel). Die Relation Ich — Welt erscheint im Bild der Seele, Dichtung als persönliche Beziehung konstituiert den poetischen Modus der Selbstreflexion. Daher liegt in der *Zueignung* die Emphase auf der Einsamkeit der dichterischen Produktion. Ihr Adressat ist nicht die „unbekannte Menge", es

sind die wenigen Freunde, die fernen Gleichgesinnten, die tot sind oder „in der Welt verstreut". Vom Standpunkt einer solchen meditativen Selbstreflexion hat die Wirklichkeit nur Wahrheit als Reich der Seele — „Geisterreich". „Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mit zu Wirklichkeiten" (V. 31 f.). Das *Vorspiel auf dem Theater* erschließt die soziale Dimension der Dichtung. Das *Vorspiel* gibt nach dem subjektiven Gesichtspunkt der *Zueignung* den objektiven des Kunstwerks als eines sozialen Verhältnisses. Zwar ist das Werk der Einsamkeit des schöpferischen Akts entsprungen, zwar trägt es die Geburtsmale des individuellen Schicksals, als fertiges Gebilde erhält es seinen Sinn erst in der Rezeption. Das Werk konstituiert soziale Kommunikation. Als Theaterstück ist es bereits gattungsmäßig auf seine Rezeption hin angelegt, das Theater als Institution ist Teil seines Gattungscharakters. Theater und Theaterpublikum aber stellen eigene Ansprüche an die Kunstform des Dramas. Zu diesen gehören handfest ökonomische. In der bürgerlichen Gesellschaft ist das Theater auf ein zahlendes Publikum angewiesen, dessen Interessen und Bedürfnisse einzukalkulieren sind. Das *Vorspiel* ist die Abhandlung dreier verschiedener Interessenstandpunkte in diskursiver Form: der Standpunkt des die Autonomie der Poesie verteidigenden Dichters, der Standpunkt der Lustigen Person, welche die Unterhaltungsfunktion der Kunst und damit die Interessen des Publikums vertritt, und der Standpunkt des Direktors. Dieser hat zunächst zwar einseitig die kommerzielle Seite im Blick, ist als spontaner Dialektiker jedoch fähig, die verschiedenen Gesichtspunkte zusammenzufassen und auszugleichen. Seine Aufgabe ist es, das dramatische Kunstwerk in allen seinen Aspekten zu realisieren, und zwar durch den Akt der Aufführung selbst (V. 214—217). Seine abschließenden Worte leiten zum *Prolog im Himmel* über. Sie deuten an, daß *Faust* als Welttheater geplant ist: das Bretterhaus als Spiegel der Schöpfung. Wurde in der *Zueignung* die personale, im *Vorspiel* die soziale Relation des Kunstwerks zur Sprache gebracht, so stellt der *Prolog im Himmel* es in einen geschichtsphilosophischen Zusammenhang: Zur Frage stehen Geschichte und Geschick des Menschen. Das Erkenntnisproblem des Dramas wird hier explizit formuliert. Der Mensch zwischen Gott und Teufel: Goethe benutzt den Topos, um die Frage nach dem Weg der Geschichte in dramatischer Form stellen zu können. Der Mensch aber, der bei Goethe zwischen Gott und Teufel steht, ist nicht der abstrakte Mensch der dramaturgischen Konvention, sondern der werdende Mensch als Teil der Natur: in der Kosmologie des *Prologs* erscheint menschliche Geschichte im Rahmen einer nach festen Gesetzen ablaufenden natürlichen Ordnung. Die drei Prologe konstituieren die tragenden Dimensionen der Dichtung innerhalb der grundlegenden Doppelstruktur von Geschichts-Mimesis und Geschichts-Erkenntnis. Sie charakterisieren das Drama als modern-bürgerliche Form eines theatrum mundi der spätmittelalterlich-frühbürgerlichen Tradition. Jetzt kann die eigentliche Handlung beginnen: die Bretter, auf denen sie spielt, sind gekennzeichnet als Bild der Welt.

Das Funktionieren der Doppelstruktur in Goethes *Faust* zeigt sich bereits im Eingangsmonolog des Ersten Teils. Er beginnt mit einem Erkenntnisproblem. D. h. die historische Problematik wird in der Form eines Erkenntnisproblems reflektiert und aufgefaßt. Faust formuliert programmatisch

den Aufbruch der neuzeitlichen bürgerlichen Wissenschaft aus den Grenzen des scholastischen Systems, ihre Befreiung aus den Fesseln der feudalen Ideologie. In der Idee autonomer Erkenntnis des Eingangsmonologs meldet sich ein cartesianischer Humanismus zu Wort. Das Grundprinzip des Zweifelns aber führt Faust nicht zum cogito ergo sum — zur Affirmation der autonomen Ich-Substanz durch den Erkenntnisakt —, sondern zur empirischen Welt. Im *Faust* wird der Erfahrungsbegriff großgeschrieben. Das Werk ist, hegelisch gesprochen, Dichtung von der Erfahrung des Bewußtseins. Der Weg der Erfahrung führt über die „Magie". „Magie" erscheint als Mittel des Zugangs zur Natur, als Naturverhältnis. Fausts *Welt* (V. 40), das Studierzimmer als Metapher des Eingeschlossenseins in scholastische Buchgelehrsamkeit, wird von ihm im Bilde des Kerkers erfahren — „Verfluchtes dumpfes Mauerloch" (V. 399). Der Kerkerwelt scholastischer Buchgelehrsamkeit steht die wirkliche materielle Welt, die „lebendige Natur" (V. 414) gegenüber, das „weite Land" (V. 418). Die Natur ist die wahre Lehrmeisterin des Menschen, die „Kräfte der Natur" (V. 438) sind seine eigenen Kräfte. „Und wenn Natur dich unterweist, / Dann geht die Seelenkraft dir auf, / Wie spricht ein Geist zum andern Geist." (V. 423 bis 425). Faust will mit Hilfe der Magie die unmittelbare, mystische Vereinigung mit der „wirkenden Natur" (V. 441): „Wo fass' ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen allen Lebens?" (V. 455 ff.). Der Wille zur mystischen Verschmelzung mit der göttlichen Natur-Substanz (man beachte die erotischen Implikationen der zuletzt zitierten Textstelle) führt zur Beschwörung des Erdgeists, einer Begegnung, die für Faust zur tragischen Erfahrung wird: tragisch, weil der Weg mystischer Unmittelbarkeit, den Faust hier zu begehen versucht, die sinnliche Erfahrung der Welt ausschaltet. Nachdem er die Nacht der Verzweiflung durchschritten hat, wird Faust — durch den Osterchor der Engel — auf die sinnlich-konkrete, materielle Welt verwiesen. Vom illusionären Weg der Unmittelbarkeit findet Faust auf den Weg der Vermittlung, von der mystisch-abstrakten zur sinnlich-konkreten Erfahrung. Erst an diesem Punkt des dramatischen Vorgangs, in der Szene *Vor dem Tor,* betritt er die wirkliche Welt — tritt er aus der Nacht des Feudalismus in den Tag der bürgerlichen Gesellschaft. Der hymnische Monolog des „Osterspaziergangs" feiert diesen Aufbruch; er liegt bereits der für den Schluß der Nacht-Szene konstitutiven Symbolik der Auferstehung zugrunde. Auch das Bild des vom Eise befreiten Stroms hat diesen Sinn. „Überall regt sich Bildung und Streben" (V. 912): die zwei Schlüsselworte der Dichtung sind nicht zufällig an dieser entscheidenden Stelle genannt.

Der Weg Fausts verläuft nicht in einer geraden Linie, sondern in der Form einer Spirale. Noch im Osterspaziergang ist sein Verhalten rein kontemplativ. Erst durch den Pakt mit Mephistopheles tritt er in ein aktives Verhältnis zur Welt, erst im Bündnis mit ihm beschreitet er den Weg sinnlicher Vermittlung. Auch dieser Weg führt über Magie — niemand anders als Mephistopheles kann die Rolle des Vermittlers spielen. Mephistopheles ist viel und vielseitig, in seiner zentralen Funktion aber ist er der Geist der Vermittlung, der Vermittlung Fausts mit der Welt.

Die Szenen *Nacht* bis *Studierzimmer* (II) zeigen Faust in einem Zustand vor der sinnlichen Erfahrung von Welt, in dem embryonalen Status der

abstrakten intellektuellen Reflexion, Faust ist hier reflektierende — denkende und fühlende — Ich-Substanz ohne Welt. Die Beziehungen zur cartesianischen Kategorie der res cogitans wie auch zum Subjekt-Begriff des deutschen Idealismus ist offenkundig. Der Faust der ersten Szenen ist weltloses „Für-sich-Sein" der Idee; Mephistopheles verkörpert die Möglichkeit der Befreiung. Der Pakt mit ihm markiert Fausts Aufbruch in die Welt. An diesem Punkt ist Magie — Mephistopheles steht als figürliche Inkarnation für all das, was in der Dichtung unter das grundlegende Symbol der Magie fällt — ein notwendiges Requisit der Welterfahrung.

Die mit *Auerbachs Keller in Leipzig* beginnende Szenenfolge der Gretchen-Tragödie — *Auerbachs Keller* und *Hexenküche* bilden ihr Präludium — zeigt Fausts Welterfahrung auf der Ebene der individuellen zwischenmenschlichen Beziehung („Kleine Welt"): als tragische Erfahrung der Individuen in einer antagonistischen Gesellschaft. Im Verlauf dieses Geschehens macht Faust einen Reifeprozeß durch: von der Sexualität der *Hexenküche,* die Fausts Verhalten noch am Beginn der Gretchen-Tragödie bestimmte, zur Erfahrung der Liebe als Einheit psychischer, geistiger und körperlicher Beziehungen. Fausts Welterfahrung impliziert den Bildungsprozeß des Ich: Ziel ist die Herausbildung des allseitig erfahrenen und entwickelten Individuums, der l'uomo universale im Sinne klassischer Humanität. *Bildung* im *Faust* bedeutet immer ein Mehrfaches: Bildung der Welt, Bildung des Ich und kognitiver Prozeß der Bewußtseinsbildung. Die *seelische Bildung* ist integraler Bestandteil dieses Bildungsprozesses; wie die Gretchen-Tragödie Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung des Helena-Akts, ja der humanistischen Konzeption des gesamten Zweiten Teils ist — nicht zufällig erhält am Ende der Dichtung Gretchen das letzte, erlösende Wort! Verkörpern *Auerbachs Keller* und *Hexenküche* die unterste Stufe von Fausts sinnlicher Erfahrung, so schildert die Gretchen-Tragödie den Vorgang der Verwandlung von Sexualität in Liebe. Aus diesem Grunde vermag sie zur Tragödie der individuellen Liebesbeziehung zu werden, die die Erfahrung von Schuld und Gewissen, die Herausbildung der Kategorie der Moralität zu ihrem Ergebnis hat.

Der Bildungsprozeß des Bewußtseins ist ein Lernprozeß: Faust lernt. Die Szene *Wald und Höhle,* mit kühnem dramaturgischem Zugriff in die Mitte der Gretchen-Tragödie gestellt, verkörpert den auf dieser Stufe von Fausts Welterfahrung erreichten Bewußtseinsstand in seiner höchsten Form. Produktionstechnisch handelt es sich hier um Umarbeitung eines szenischen Abschnitts aus dem *Urfaust* (V. 1411—35) in eine selbständige Szene. Dieser Umstand zeigt, welche Wichtigkeit Goethe der in ihr ausgesprochenen Selbstdeutung Fausts zugemessen hat. Bereits der Beginn des Monologs demonstriert Fausts fortgeschrittenes Bewußtsein. Wieder wendet er sich dem Erdgeist zu, nun jedoch nicht mehr im hybriden Versuch mystischer Identifikation. Vielmehr hat er erkannt, daß die „herrliche Natur", das Reich des Erdgeists, der Raum der Selbstverwirklichung der Menschheit ist.

> Erhabener Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
> Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
> Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
> Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
> Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. (V. 3217—3221)

Faust ist bei der Erfahrung in die Lehre gegangen, die Natur war ihm Lehrmeisterin: „Du führst die Reihe der Lebendigen / Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder / Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen." (V. 3225—3227) Er hat gelernt, daß der Mensch als Naturwesen ein Glied in der Kette der anderen Lebewesen ist; das republikanische Prinzip der Brüderlichkeit gilt ihm für den gesamten Bereich der belebten Natur. So wie er sich in der Pakt-Szene als Repräsentant der „ganzen Menschheit" verstand, so spricht er auch hier nicht als Individuum, sondern als Subjekt der Gattung. Die Dimensionen individueller und gattungsmäßiger Subjektivität sind hier miteinander verschlungen, sie konstituieren die semantische Ambivalenz des szenischen Vorgangs. So ist auch Fausts Selbstdeutung im abschließenden Monolog der Szene in dieser doppelten Funktion zu verstehen: Weder als Individuum noch als Gattung hat der Mensch seinen „Ort" innerhalb des natürlichen Kosmos gefunden. Diese Nicht-Identität ist der Grund für Fausts tragische Konzeption des menschlichen Geschicks.

Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte,
Und sie zu Trümmern schlug!
Sieh, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehen, mag's gleich geschehen!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehen! (V. 3345—65)

Individuelles Schicksal wird in den Dimensionen des *gattungsgeschichtlichen* gesehen — ein Echo des großen Monologs der Pakt-Szene: „Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist, / Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen. / Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / Will ich in meinem innern Selbst genießen, / Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, / Ihr Wohl und Weh auf meinem Busen häufen, / Und so mein Selbst zu ihrem Selbst erweitern, / Und, wie es selbst, am End' auch ich zerscheitern." (V. 1767—1775) Der individuelle Fall der Gretchen-Tragödie ist gewissermaßen das Exempel auf diese Theorie, die der tragischen Idee zugrunde liegende historische Erfahrung. So faßt auch die den Monolog tragende Metapher des dem *Abgrund* zubrausenden *Wassersturzes* die tragische Dimension in der doppelten Bedeutung von individueller und geschichtlicher Tragödie ins Bild. Faust sieht sich, sieht die Menschheit in der Figur des *Flüchtlings,* des *Unbehausten,* er sieht sie, geradezu absurdistisch, als „unterwegs zum Abgrund". Der Mensch ist *unbehaust,* bedeutet wörtlich, er ist ohne Haus, er hat sein Haus, seine menschliche

Heimat noch nicht gefunden. Er ist *Unmensch,* heißt: noch kein Mensch (ich erinnere an unser Wort von Fausts embryonalem Zustand), da er sein menschliches Wesen noch nicht verwirklicht hat. In dieser Metaphorik ist die Vorstellung des Dramas als der Darstellung des Prozesses der Menschwerdung — hier genauer: der Tragödie der Menschwerdung impliziert. Faust als Unmensch *ohne Zweck und Ruh'.* Das Wort *Zweck* verweist auf die Vorstellung eines *Telos* des menschlichen Schicksals, des historischen Prozesses als eines teleologischen. Goethes an Aristoteles gewonnener Begriff der *Entelechie* meint die Idee eines gattungsmäßig gegebenen Wesens der Menschheit, das sich im historischen Bildungsprozeß gesetzmäßig entwickelt, er verweist auf die humane Substanz des menschlichen Gattungswesens (von Goethe freilich im spinozistischen Sinne eines Attributs der allgemeinen Natursubstanz gesehen).

„Ohne Zweck und Ruh'": *Ruh'* ist auf die tätige Ruhe der späteren Schlußutopie zu beziehen: „Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen. / Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde / Sogleich behaglich auf der neuesten Erde" (V. 11564—66). Die Idee der tätigen Ruhe ist verbunden mit der Thematik des „Augenblicks"; so in der Pakt-Szene:

Faust: Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

Meph. Top!

Faust. Und Schlag auf Schlag!
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

Meph. Bedenk es wohl, wir werden's nicht vergessen.

Faust. Dazu hast du ein volles Recht;
Ich habe mich nicht freventlich vermessen.
Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob dein, was frag' ich, oder wessen. (V. 1692—1711)

Eingelöst wird dieser Pakt — zumindest dem Anschein nach — mit den Worten der Schlußutopie. In ihr spricht Faust, wie es zunächst scheint, das fatale Wort vom glücklichen Augenblick aus:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. — (V. 11581—84)

Fausts Wort aber gilt nicht dem empirischen Augenblick, sondern einem antizipierten:

> Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
> Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick. (V. 11585 f.)

Und dieser Augenblick gilt nicht der individuellen Selbstbefriedigung, er ist dem Glück der gesamten Menschheit zugedacht — „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn". (V. 11580) Die semantische Ambivalenz der Metapher des Augenblicks wird Mephistopheles zum Verhängnis. Hat dieser den schlechten Augenblick des bloßen Genusses, trügerischer und lügnerischer Selbstbefriedigung, letztlich die Affirmation schlechter gesellschaftlicher Verhältnisse im Blick — einer *Ruhe ohne Tätigkeit* —, so meint Faust, seine Worte in der *Studierzimmer*-Szene besagen das deutlich, einen solchen Augenblick nicht. Was er von Beginn an, wenn auch begriffslos, will, ist die *tätige Ruhe* einer real freien Gesellschaft, deren Idee er allerdings erst in der Schlußutopie — und auch hier erst als poetische, nicht voll begriffene Antizipation — zu artikulieren imstande ist. Meint Mephistopheles (um in der Sprache der Dichtung zu bleiben) mit der Metapher des erfüllten Augenblicks *Magie,* so meint Faust, wie widersprüchlich auch immer, *Humanität.* Bereits in der Pakt-Szene zielt er dunkel auf diesen Weg, die Grundbegriffe von „Tätigkeit", „Arbeit", „Bildung" werden zunehmend zu Grundbegriffen seiner Weltanschauung. „Wie ich beharre, bin ich Knecht". (V. 1710) „Das Streben meiner ganzen Kraft / Ist grade das, was ich verspreche." (V. 1742—43) „Nur rastlos betätigt sich der Mann." (V. 1759) Sein Ziel ist, „der Menschheit Krone zu erringen" (V. 1804) — ein Ziel, das er im Verlauf der Dichtung gedanklich zu antizipieren, in der Wirklichkeit allerdings nicht zu erringen vermag. Hier liegt Fausts unaufgelöster — von Goethe bewußt offen gehaltener — Widerspruch; er durchzieht die gesamte Literatur Goethes, ja ist typisch für die Ideologie des klassischen bürgerlichen Humanismus überhaupt. Sicher gehört es zu den höchsten Formen der Ironie in der Geschichte der Literatur, wenn Mephistopheles — der von dem, was Faust mit dem „höchsten Augenblick" will, nicht die Spur einer Ahnung hat —, Fausts Antizipation des Schlußmonologs, gerade weil sie sich auf keine empirische Faktizität, sondern auf eine *mögliche,* noch nicht wirkliche Realität bezieht, nur als „den letzten, schlechten, leeren Augenblick" zu begreifen vermag.

> Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück,
> So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
> Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,
> Der Arme wünscht ihn festzuhalten. (V. 11587—90)

Mephistopheles, an „das verfluchte *Hier*" (V. 11233) gebunden, vermag an der Teleologie der Faust-Dichtung nicht teilzuhaben.

Mit dem Begriff der Teleologie der Faust-Dichtung meine ich den noch vormaterialistischen Gedanken des Prozesses der Menschwerdung in der Geschichte. Auf die Parallelität *Fausts* mit der Hegelschen Philosophie, vornehmlich der *Phänomenologie des Geistes* wies ich bereits hin. Beiden gemeinsam ist der Gedanke des Prozesses der Menschwerdung in der Ge-

schichte, bei Hegel in der Form des Entwicklungsprozesses des Bewußtseins angesprochen. Dieser Entwicklungsprozeß von niederen zu immer höheren Stufen der menschlichen Gattung wird in der *Phänomenologie* als Entwicklung von der „sinnlichen Gewißheit" zum „absoluten Wissen" beschrieben. Beiden gemeinsam ist weiter die Erkenntnis, daß sich dieser Prozeß der Menschwerdung des Menschen als Prozeß der Selbstverwirklichung des menschlichen Subjekts vermöge seiner eigenen „Tätigkeit" oder „Arbeit" vollzieht. (Der junge Marx hat dies für die *Phänomenologie des Geistes* überzeugend dargestellt[64].) Für beide, die Faust-Dichtung und die Hegelsche Philosophie, ist die Weltgeschichte „der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit"[65], wenn sich dieser Gedanke in der Goetheschen Dichtung auch in einer Weise realisiert, die dem historischen Materialismus näher steht als die Hegelsche Philosophie: Bei Goethe führt der Weg von der Philosophie in die Richtung ihrer Aufhebung. In der Konzeption des Ziels des gattungsgeschichtlichen Prozesses tritt zwischen Faust-Dichtung und Hegelscher Philosophie eine fundamentale Differenz zutage. Ist bei Goethe das Ziel die reale, praktische Freiheit der menschlichen Gesellschaft (so widersprüchlich dieser Gedanke auch konzipiert sein mag), so realisiert sich für Hegel in der menschlichen Geschichte — da diese primär als das „Werden zum Geiste" aufgefaßt wird — im wesentlichen Sinne allein das absolute Wissen als „das begreifende Wissen" in der Gestalt „der Wissenschaft"[66]. Beiden gemeinsam aber ist wiederum der uns hier zentral interessierende Punkt, den historischen Prozeß der Menschwerdung zugleich als Prozeß zunehmender Erkenntnis, als Geschichte vom werdenden Bewußtsein anzusehen; wobei bei Hegel der Geschichtsprozeß in seiner Materialität tendenziell in einen Erkenntnisprozeß aufgelöst wird, bei Goethe die Tendenz in eine entgegengesetzte Richtung führt. Es gibt eine Reihe weiterer, auch formaler Analogien zwischen *Phänomenologie* als der „Wissenschaft der *Erfahrung,* die das Bewußtsein macht"[67], der Geschichte des „Werdens . . . des *Wissens*"[68] und dem *Faust* als der Dichtung vom Werden der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Bewußtseins. Der in der Triade *subjektiver Geist* (Subjekt ohne Objekt) — *objektiver Geist* (Subjekt-Objekt-Dualismus) — *absoluter Geist* (Subjekt-Objekt-Synthesis) ausgedrückte historische Prozeß entspricht der dialektischen Form nach der Entwicklung der Faust-Handlung als eines kulturgeschichtlichen Prozesses der Menschwerdung: Faust, verstanden als Gattungssubjekt, verwirklicht sich, indem er sich zugleich materiell und geistig produziert; seine Erfüllung aber als gesellschaftliche Menschheit liegt jenseits seiner selbst, stößt an für ihn unüberschreitbare Schranken und verbleibt — von der Konzeption des Gattungssubjekts als eines *bürgerlichen* mit Notwendigkeit — ein transzendentaler Erkenntnisakt. Die Subjekt-Objekt-Synthesis kann im Rahmen des *Faust* als eines Stücks bürgerlicher Literatur nicht geschichtliches Faktum werden. In diesen Widersprüchen gründet Fausts dichotomisches Bewußtsein, in ihnen liegen die Wurzeln auch der einzelnen Tragödien, die die Faust-Dichtung enthält: von der Gretchen-Tragödie bis zur Parabel von Philemon und Baucis. „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust." (V. 1112) In der Kategorialität von Hegels triadischem Schema gesprochen, repräsentiert der Beginn der Faust-Handlung den Bereich des *subjektiven Geistes:* Faust in der Abgeschlossenheit seines Studierzimmers erscheint von diesem

Gesichtspunkt her als der bloß subjektive, sich selbst wissende und reflektierende Geist, als Subjekt ohne Welt, aber erfüllt vom Durst und Drang nach Welt, auf der Suche nach Objektivität. Der Bereich des *objektiven Geistes* ist das Feld des eigentlichen Faust-Dramas, die Auseinandersetzung Fausts mit der Welt: Mephistopheles, Magie, Weltfahrt, Subjekt-Objekt auf dem Boden der empirischen Geschichte. Der Zweite Teil vor allem demonstriert, was Hegel die Herausbildung des objektiven Geistes, die Bildungsgeschichte der sittlichen Welt genannt hat. Die Entsprechung des Hegelschen Begriffs des *absoluten Geistes* im *Faust* sind Schlußvision und Erlösungsszene: utopische Antizipationen, die vom Standpunkt der Goetheschen Dichtung als Geschehen jenseits der historischen Empirie bzw. als transzendentaler Akt erscheinen. Der Geschichtsprozeß ist also bei Goethe, dies ist einer seiner Hauptgegensätze zu Hegel, als unabgeschlossen konzipiert. Dialektik kommt an kein Ende, die „transzendentale" Schlußszene unterstreicht gerade den Gedanken eines unabgeschlossenen, prinzipiell unabschließbaren Prozesses. Ist auch für Goethe die Weltgeschichte ein Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, so bedeutet Freiheit mehr als nur „das Wesen des Geistes". Das Wort meint die real freie Gesellschaft. Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit hieß für Goethe: das Werden der Natur zur Humanität.

Der Bewußtseinsstand Fausts in *Wald und Höhle* markiert eine für den Fortgang des Dramas im Zweiten Teil notwendige Stufe: Die praktischen und theoretischen Energien, die Fausts Streben nach einem transzendent Absoluten gespeist haben, sind einzubringen in dem Streben nach dem Absoluten *in* der Welt: nach Selbstverwirklichung des Menschen im Kreise der Natur. „Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, / Kraft, sie zu fühlen, zu genießen." (V. 3221 f.) An diese Bewußtseinsstufe knüpft der Prolog zum 1. Akt des Zweiten Teils, *Anmutige Gegend,* an. Fausts hymnische Affirmation der Natur und des menschlichen Lebens — „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig" (V. 4679) — schließt mit den Worten:

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (V. 4715—4727)

Der Symbolsprache zugrunde liegt das gleiche Bild, das auch Fausts Monolog in *Wald und Höhle* bestimmt hat: das Bild des *Wassersturzes.* Es erhält hier einen neuen Sinn. In *Wald und Höhle* war es Metapher einer tragischen Weltkonzeption, die im Sinnbild des dem Abgrund zustürzenden Wassers sich begriff, hier wird es zum Symbol des Lebensstroms, der in Fruchtbarkeit wachsend sich erfüllt. In Verbindung mit der Sonnen-

Metapher (eine kühne Umfunktionierung des überlieferten Symbols aus dem platonischen Höhlengleichnis) dient es als Bild des Gedankens, daß der Mensch sich in den „Grenzen der Menschheit" zu bewähren habe; es wird zum Kern von Goethes programmatischer Absage an jeden Mystizismus, an jede Romantik, an jede Metaphysik: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken" (man vergleiche auch die Lichtsymbolik der vorhergehenden Strophen und der Erdgeistszene) und „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben". *Farbiger Abglanz* bezeichnet — in positiver Wendung der Kantschen Lehre von der Phänomenalität der materiellen Welt — die Welt der Erscheinungen, Natur als Tätigkeitsbereich des Menschen. Die hier ausgesprochene Affirmation der Sinnlichkeit (sie verkehrt deren idealistische Abwertung in ihr Gegenteil) ist für Goethe weit mehr als ein bloß erkenntniskritisches Problem, sie betrifft die gesamte Existenz des Menschen. Das Bild knüpft damit nicht allein kritisch an die Kantsche Philosophie an, es stellt sich zugleich positiv in die Tradition des französischen Materialismus. Die hier artikulierte Erkenntnis wird von Faust dabei ausdrücklich als Leistung des Begriffs, als Erkenntnisakt angesprochen: „Ihm sinne nach, und du *begreifst genauer* (. . .)". Die Konzeption des Dramas als Erkenntnisprozeß wird explizit: es geht um begriffliche Erkenntnis, und zwar in der Form des Komparativs, als Steigerung. Seine Gültigkeit behält das „Und du begreifst genauer" bis zum Ende der Dichtung.

Szene (4) des fünften Akts des Zweiten Teils, *Mitternacht,* leitet das Ende des Faust-Dramas ein. Mit dieser Szene wechselt die dramaturgische Struktur der Parabolik des Akts. War in seinem ersten Teil die Handlungsstruktur primär mimetischen Charakters — eine Darstellung der sozialökonomischen Prozesse in der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft —, so dient die Symbolik der Szene (4) ausschließlich der Darstellung von Bewußtseinsprozessen.

Mit der Szene beginnt Fausts endgültige Anagnorisis (der Aristotelische Begriff zur Bezeichnung des Erkenntnisakts in der Tragödie sei verwendet, um die Klimax der Bewußtseinsvorgänge in diesem Drama zu bezeichnen), ein Erkenntnisprozeß, der von seinem großen Schlußmonolog abgeschlossen wird. Die „vier grauen Weiber" der Szene, *Mangel, Schuld, Not* und *Sorge,* sind Bewußtseins-Figuren, von denen sich die ersten drei unschwer auf materielle Verhältnisse beziehen lassen. „Die Tür ist verschlossen, wir können nicht ein; / Drin wohnet ein Reicher, wir mögen nicht 'nein." (V. 11386 f.) Nur die Sorge findet Zutritt zu Faust. Im Gegensatz zu den auf die soziale Relation von Arm und Reich bezogenen Figuren des Mangels, der Schuld und der Not ist die Sorge eine Form „metaphysischen" Bewußtseins. Sie verkörpern das Besessensein des bürgerlichen Bewußtseins von dem, was die traditionelle Metaphysik die „Endlichkeit des Menschen" genannt hat. Sie ist Bewußtsein der Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz angesichts des unausweichlichen Tatbestands des Todes[69]. Die Sorge ist die letzte der Versuchungen Fausts, Ausdruck des „Magischen", Bewußtseinsform einer vorhumanen Kulturstufe. Sie ist eine Abgesandte des Mephistopheles, die Faust lähmen, vom Weg der Tat, der Arbeit an der Natur abbringen und in die Resignation der Untätigkeit führen soll. Die Sorge verkörpert Verzweiflung als Verführung und Ausweg. Sie beschreibt sich selbst und ihre Herrschaft geradezu in der Form eines absurdistischen

Existentials: „Wenn ich einmal mir besitze / Dem ist alle Welt nichts nütze; / Ewiges Düstre steigt herunter, / Sonne geht nicht auf noch unter; / Bei vollkommen äußern Sinnen / Wohnen Finsternisse drinnen, / Und er weiß von allen Schätzen / Sich nicht in Besitz zu setzen. / (. . .) / Soll er gehen, soll er kommen? / Der Entschluß ist ihm genommen; / Auf gebahnten Weges Mitte / Wankt er tastend halbe Schritte. / Er verliert sich immer tiefer, Siehet alle Dinge schiefer / (. . .)" (V. 11453—76). Die Sorge symbolisiert einen Bewußtseinszustand, der den Menschen „zur Hölle bereitet" (V. 11486). Wie die motivische Verwandtschaft mit Grundgedanken des Existentialismus und Absurdismus verdeutlicht, steht die Sorge für eine Möglichkeit der bürgerlichen Existenz in der Spätphase der bürgerlichen Gesellschaft. Der Faust aber, den die Sorge vorfindet, setzt dieser Entwicklung Widerstand entgegen. Er ist im Begriff, die Sphäre der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft — dies ist der sozialhistorische Ort, auf dem die Szene *Mitternacht* spielt — in Richtung auf eine höher entwickelte gesellschaftliche Formation in Gedanken zu überschreiten. Anders als die große Zahl der bürgerlichen Ideologen ist er nicht bereit, den Status Quo der bürgerlichen Gesellschaft als das Endziel des historischen Prozesses anzusehen und in seiner gegebenen Form zu akzeptieren. Er weiß, daß sich die menschliche Gattung mit der gegebenen Gesellschaft noch nicht „ins Freie gekämpft" hat (V. 11403—407). Weil für Faust die erreichte historische Stufe einen vorhumanen Gesellschaftszustand verkörpert, ist er imstande, die Sorge zurückzuweisen. Er ist sich jetzt bewußt, daß er der Macht der Inhumanität der Magie nur mit humanen Mitteln begegnen darf: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort" (V. 11423). Er Spricht diese Zeilen *„für sich"*. In seinem — wie auch immer gebrochenen — Bewußtsein, seinem Wissen über den Fortschritt des historischen Prozesses in Richtung auf die reale Herrschaft der assoziierten Individuen über Natur und Gesellschaft gründet Fausts Kraft, der Macht der Sorge zu widerstehen: „Doch deine Macht, oh Sorge, schleichend groß, / Ich werde sie nicht anerkennen." (V. 11493 f.)

Fausts Anagnorisis vollzieht sich in einer Reihe von Monologen (V. 11403 bis 407, 11433—452, 11499—510), die einen dramatisch sich zuspitzenden Bewußtseinsprozeß abbilden, der auf die Utopie des Schlußmonologs zuläuft und in ihr seinen Abschluß findet.

Die Utopie des Schlußmonologs ist aktiv-dynamisch, nicht statisch. Sie ist humanistisch, nicht mythologisch. Sie ist Ausdruck der Idee der Weltschöpfung durch Arbeit, der Vorstellung von Freiheit als Tätigkeit, nicht als Zustand. „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn" meint ein Gemeinwesen freier und gleicher Menschen auf der Basis der Herrschaft über Natur. Der Schlußmonolog vollzieht Fausts letzten Erkenntnisakt, er formuliert das gedankliche Resultat seines Weges. Jeder Schritt über die Grenzen des Monologs hinaus würde den Schritt über die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft bedeuten. Daher Fausts *„Dürft'* ich zum Augenblicke sagen": die Schlußutopie bringt die Erfüllung seines Strebens, doch allein in der Form der gedanklichen Antizipation. Das bedeutet, daß Erfüllung vom Standpunkt Fausts allein in der Form des Gedankens stattfindet, in der Form der Praxis nicht eingelöst werden kann; vom Standpunkt Fausts soll heißen: vom Standpunkt des bürgerlichen Subjekts und seiner Gesell-

schaft. Diese Gesellschaft ist der Humanität allein in der Form der Idee fähig, sie entwickelt *Humanität* als *Humanitätsideal.* Fausts Antizipation steht so in einem widersprüchlichen Verhältnis zur Wirklichkeit. Seine Erfüllung bleibt Illusion, solange sie nicht Sache der Praxis wird. Es ist dies der tiefere Sinn der dramatischen Ironie der Szene, der positive Sinn der Selbsttäuschung Fausts, der die Arbeit der Lemuren für die den Aufbau einer humanen Kultur besorgende Tätigkeit des Arbeiter-Heers hält. Durch diese Ironie wird Fausts Schlußvision nicht entwertet, sondern dialektisch relativiert. Ihre Wahrheit fände sie in dem historischen Augenblick, in dem sie zum Prinzip der gesellschaftlichen Praxis der kollektiven Menschheit würde. Auf der Stufe der europäischen Gesellschaft jedoch, die das Faust-Drama als gesellschaftliche Handlung beschreibt, ist die Realisierung der Freiheit aller, die Verwirklichung des Humanitätsideals durch den Klassencharakter der bürgerlichen Kultur selbst verstellt. Goethe konnte sich über die sozialökonomischen Ursachen des gesellschaftlichen Widerspruchs, dem er durch die Ironie seiner Darstellung Ausdruck verlieh, begrifflich sicher nicht im klaren sein. Es spricht jedoch für den großen Realismus seiner Dichtung — und in diesem Sinne ist die dramaturgische Ironie der Szene Funktion einer realistischen Schreibweise —, daß das Ende der Faust-Handlung kraft der ironischen Struktur der Schlußszene offen bleibt: damit wird das gesellschaftliche Problem, das zur Frage steht, als ein in der Praxis ungelöstes charakterisiert. Die Schlußvision Fausts ist Goethes Testament an die kommenden Generationen. Sie formuliert deren historische Aufgabe, den epochalen Auftrag der Menschheitsbefreiung.

Mit der in Fausts Schlußutopie erreichten Bewußtseinsstufe ist das Drama als Erkenntnisprozeß abgeschlossen: Faust findet in der Antizipation der befreiten Menschheit den erfüllten Augenblick. Als Darstellung des historischen Prozesses jedoch bleibt das Drama offen. In der durch die Ironie der Szene konstituierten Dialektik der Doppelstruktur der Faust-Dichtung, in der aufgebrochenen Differenz zwischen der Ebene historischer Mimesis und der Ebene des Erkenntnisprozesses meldet sich zu Wort, was in der *Phänomenologie des Geistes* die Macht des Negativen genannt wird. Poetisch provoziert wird der Widerspruch als weitertreibendes Prinzip der Geschichte.

Das ideelle Resultat der Faust-Dichtung, der konkrete Freiheitsbegriff, ist Ergebnis einer Stufenfolge von Erkenntnisfortschritten. Es ist voll historischen Inhalts, eines Inhalts, in dem die vorhergegangenen Stufen aufgehoben sind. Sein kulturgeschichtlicher Reichtum ist durch die historischen Stufen geprägt, die Faust im Verlauf des Zweiten Teils durchläuft: die Geschichte der Feudalgesellschaft und ihrer Auflösung in den Akten 1 und 4 sowie die in den Akten 2 und 3 implizierten früheren, vorfeudalen Kulturstufen: griechische und römische Antike. Allerdings werden diese, anders als die Feudalgesellschaft in den Akten 1 und 4, nicht in ihrer ökonomischen und politischen Realität dargestellt, sondern als Bewußtseinsgegenstände der bürgerlichen Gesellschaft, als Phänomene des Überbaus. Elemente griechischer Kultur kommen zu Wort, insofern sie das Selbstbewußtsein der bürgerlichen Klasse in den Bereichen Wissenschaft/Philosophie: Kultur/Ästhetik geprägt haben: Darin spiegelt sich der Konstitu-

tionsprozeß des bürgerlichen Selbstbewußtseins gegenüber dem feudalen, wie er sich seit der italienischen Renaissance durch den Rückgriff auf die Antike kulturhistorisch herausgebildet hat.

Im 2. Akt von *Faust II* entwickelt Goethe seine naturphilosophischen Auffassungen, der 3. Akt behandelt die Bereiche Ästhetik und Kultur. Ihre Begründung haben diese beiden Akte durch die Gesamtkonzeption der Dichtung als literarischer Darstellung der Erfahrungsgeschichte des bürgerlichen Subjekts; der Begriff der Erfahrung bezieht sich auf Ökonomie und Politik (Akte 1, 4 und 5) ebenso wie auf die Bereiche Wissenschaft und Kunst.

Die *Klassische Walpurgisnacht* entfaltet die Idee der Natur als organischer Prozeß, und zwar in der Weise, daß Natur zum Erfahrungsgegenstand, zum Objekt der theoretischen Anschauung des dramatischen Subjekts Faust wird. Damit besitzt der Akt den Charakter eines dramatisierten, bzw. in dramaturgische Formen aufgelösten Lehrgedichts in der Nachfolge der von Lukrez begründeten Tradition. Die Natur als organischer Prozeß: wie die Geschichte des Menschen besitzt die der Natur einen teleologischen Charakter, ja Menschheitsgeschichte erscheint als Teil der umfassenderen Naturgeschichte. Der Begriff einer spekulativen Dialektik der Natur zur Charakterisierung der hier niedergelegten Auffassungen scheint keineswegs forciert: Alles ist Prozeß und Bewegung in diesem Akt, anfangs in noch chaotischen, un- oder halbgeformten Gestaltungen sich zu erkennen gebend, um schließlich zum teleologisch konstruierten Ende hin, in den entwickelten Formen natürlicher Schönheit zu sich selbst zu kommen. „So herrsche denn Eros, der alles begonnen!" (V. 8479) — Eros als „Keim", der dem gesamten Entwicklungsgang der Naturformen von Beginn an innewohnte. Ihre höchste Gestalt erreicht die Natur in der Form des Menschen. Das Resultat der Naturphilosophie der *Klassischen Walpurgisnacht* ist die Ästhetik des Helena-Akts.

Das Thema der Natur, hier zur zentralen Idee eines ganzen Akts geworden, besitzt innerhalb der Gesamtkonstruktion der Faust-Dichtung eine leitmotivische Funktion. Erdgeist-Szene, *Wald und Höhle, Anmutige Gegend, Finstere Galerie* sind die wichtigsten Stationen seiner Entfaltung. Das gedankliche Konzept dieser Szene ist in der Grundstruktur konsistent, wenn auch seine poetischen Darstellungsformen stark variieren. Es ist die im Kern spinozistische Vorstellung der Natur als eines ewigen Prozesses sich verändernder Formen bei gleichbleibender Substanz, ein *dynamisierter Spinozismus,* wie man sagen mag, der bereits in der Erdgeist-Szene artikuliert ist:

> In Lebensfluten, im Tatensturm
> Wall' ich auf und ab,
> Webe hin und her!
> Geburt und Grab,
> Ein ewiges Meer,
> Ein wechselnd Weben,
> Ein glühend Leben,
> So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
> Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. (V. 501—509)

So lautet die Selbst-Vorstellung des Erdgeistes, der verkörperten Naturssubstanz. Die Dynamik der Verben *(wallen, weben, schaffen, wirken)* und

Metaphern bringt die Vorstellung eines schöpferischen Prozesses zum Ausdruck, wie er im spinozistischen Begriff der *natura naturans* formuliert ist. Der Erdgeist verkörpert die in allem Leben wirkende Substanz, die den Kosmos als Welt wechselnder Erscheinungen — „der Gottheit lebendiges Kleid" *(natura naturata)* — schafft und beseelt. Der Versuch der poetischen Darstellung der reinen Natur-Substanz wird mit Fausts „Gang zu den Müttern" in der Szene *Finstere Galerie* des Zweiten Teils in noch konsequenterer Form aufgenommen; konsequenter, da die philosophische Idee einer „Substanz an sich" der ästhetischen Verkörperung widersteht, weder als gestalthaft gedacht noch ohne Widerspruch in der Form einer dramatischen Figur literarisch gestaltet zu werden vermag. So wird der „Gang zu den Müttern" als szenisch nicht mehr realisierbarer Bewußtseinsvorgang dargestellt, die Mütter haben ästhetische Wirklichkeit allein als schemenhafte Metapher in Mephistopheles' vorgreifendem Bericht:

> Und hättest du den Ozean durchschwommen,
> Das Grenzenlose dort geschaut,
> So sähst du dort doch Well' auf Welle kommen,
> Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.
> Du sähst doch etwas. Sähst wohl in der Grüne
> Gestillter Meere streichende Delphine;
> Sähst Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne —
> Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
> Den Schritt nicht hören, den du tust,
> Nichts Festes finden, wo du ruhst.
> (. . .)
> Ein glühnder Dreifuß tut dir endlich kund,
> Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.
> Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
> Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
> Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
> Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.
> Umschwebt von Bildern aller Kreatur;
> Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur. (V. 6239—6290)

Fausts „Gang zu den Müttern" ist reiner Erkenntnisakt, sein Gegenstand die Natur als ewig wirkende Materie (die Konnotation von *mater materia* ist deutlich genug). Dieser mystisch beschriebene Erkenntnisvorgang führt in das innerste Wesen der Natur, zugleich aber, dies konstituiert eine Ambivalenz des Symbols, in die Tiefe des eigenen Ich. Die Natur-Substanz ist gleichzeitig innerste Ich-Substanz (dies liegt durchaus in der Konsequenz des spinozistischen Grundgedankens), der „Gang zu den Müttern" ist so auch Gang ins Unterbewußte, mit dem Ziel, die schöpferischen Potenzen des Ich freizusetzen: Sein Zweck ist eine ästhetische Produktion, die Hervorbringung der Helena. Goethes Konzeption der schöpferischen Natur-Substanz dürfte mit dem — nicht widerspruchsfreien — Begriff eines „spirituellen Materialismus" zu bezeichnen sein. Die Materie ist ewige Kreativität („Gestaltung, Umgestaltung, / Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung"), enthaltend die archetypischen Formen allen Daseins („Umschwebt von Bildern aller Kreatur"): *Bild* meint hier Urbild im Sinne von *eidos/forma* der antiken und scholastischen Überlieferung.

Die Welt nicht der Natur-Substanz, sondern der erscheinenden Natur, das Werden der konkreten Naturformen — „der Gottheit lebendiges Kleid" — gewinnt in der *Klassischen Walpurgisnacht* poetische Gestalt. Sie wird Faust zum Gegenstand der reflektierenden Betrachtung („theoria"). Wie in einem Schauspiel bauen sich die natürlichen Prozesse vor ihm auf. Faust nimmt nicht im eigentlichen Sinn an ihnen teil. Er ist in diesem Akt Zuschauer, anschauendes Subjekt. Natur ist Gegenstand der theoretischen Erfahrung. Diese ist der notwendige, unumgängliche Weg zu Helena. Die Erfahrung der Natur muß der ästhetischen Erfahrung vorangehen, weil in der Auffassung der Dichtung das Schöne selbst nichts anderes ist als die verwirklichte Entelechie der Natur.

Der Helena-Akt bringt Fausts Erfahrung des Ästhetischen. Sie entfaltet sich in drei Dimensionen. Erstens in der der Sinnlichkeit: Schönheit ist vollkommener Eros und Erfüllung der natürlichen Form. Zweitens stellt sich das Ästhetische als Welt des schönen Scheins dar, als Schein-Welt, die zur realen Welt historischer Praxis in einem dialektischen Gegensatz steht. In dritter Dimension ist der Helena-Akt Goethes poetische Geschichtsschreibung der klassischen deutschen Kunstperiode, ja der gesamten bürgerlich-humanistischen Kultur seit dem Ausgang des Mittelalters, die als historische Totenbeschwörung (Helena), als Rekonstruktion der Antike in der Gegenwart gedeutet wird, in der das moderne bürgerliche Bewußtsein Selbstverständigung findet. In diesem Punkt liegt der Sinn der implizierten Synthesis von antik und modern, naiv und sentimentalisch, klassisch und romantisch. Die literarische Moderne — Euphorion — wird als Kind dieser Ehe gekennzeichnet; ihre Tragödie bezeichnet das Ende der bürgerlichen Kunstperiode überhaupt.

Zurück bleiben Schleier und Kleid: die Erinnerung an die Kunstperiode bleibt in der Gestalt der Dichtung dem Gedächtnis der Völker aufgehoben, nachdem ihre historische Gestalt zu Grabe getragen wurde. Die rein ästhetische Existenz, das Leben im schönen Schein der Kunst-Welt kann dem Menschen keine dauerhafte Existenz bedeuten. Die ästhetischen Lösungen sind Scheinlösungen der Widersprüche der realen historischen Praxis. Als kulturelle Daseinsform dieser Praxis verkörpert die ästhetische Existenz der Kunstperiode eine transitorische Stufe in der Geschichte des Menschen — deren Reichtum gleichwohl in allen späteren historischen Stufen zu bewahren ist. Das Schicksal des Helena-Glücks vollzieht sich so mit Notwendigkeit. Die Welt des ästhetischen Scheins ist Durchgangsstufe, nicht Ziel und Erfüllung des Prozesses der Menschwerdung des Menschen. Faust tritt daher am Ende des Akts in die ökonomische und politische Praxis zurück. Er tritt ein in die Akte 4 und 5 seiner Geschichte.

Diese knappe Skizze sollte deutlich machen, welcher Reichtum gesellschaftlicher Erfahrung und kultureller Inhalte gemeint ist, wenn die Faust-Dichtung als poetische Bildungsgeschichte des bürgerlichen Bewußtseins gelesen werden soll. Die Vollendung dieser Geschichte im Schlußmonolog des sterbenden Faust ist möglich allein kraft der Erfahrungsgeschichte, die das entfaltete Drama nachvollzieht. Wie auch in Hegels *Phänomenologie* hat in Goethes Faust-Dichtung „das Ziel (. . .) zu seinem Wege die Erinnerung der Geister, wie sie an ihnen selbst sind und die Organisation ihres Reiches vollbringen"[70], d. h. die Erinnerung an die konkreten kulturell-

historischen Formationen, die zum Standpunkt der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft geführt haben. Zwischen Eingangsmonolog der *Studierzimmer-Szene* und Schlußmonolog spannt sich der Prozeß ihrer historischen Bildung in der Doppelstruktur von gesellschaftlicher Praxis und Bewußtseinsprozeß. Er ist eine Geschichte schmerzlicher Erfahrungen, die hier zu Worte kommen, jeder ihrer Fortschritte erkauft durch immense Opfer an Blut und Glück. Wie eine Wunde klafft in ihr die Macht des Negativen.

Dies mag der Grund gewesen sein, warum Goethe in den letzten Szenen seines Dramas die Erfahrung der unaufgelösten — weil in der bürgerlichen Gesellschaft unauflösbaren — Widersprüche in die Sphäre einer transzendentalen Innerlichkeit überführte und in der Form eines abstrakten Optimismus sich auflösen ließ. Dennoch stellen die Schlußszenen keine Flucht in eine metaphysische Gegenseitigkeit dar, sie reden keinem romantischen Akosmismus das Wort. Vielmehr wird in einem opernhaften Finale die Fragestellung des *Prologs im Himmel* wieder aufgenommen und einer — wenn auch idealistischen — Antwort zugeführt. Die Poesie des Endes entwickelt in reicher Metaphorik die Vorstellung vom unendlichen Progreß des kosmischen Lebens, das sich im Fortschritt der Aufklärung zur Humanität und der Humanität zur Liebe erfüllt. Trotz seiner barocken Form führt dieses Ende nicht in eine andere Welt, sondern zelebriert das ewig neu sich gestaltende und umgestaltende Leben. So preist „wie eine Büßerin" Gretchen „das frische Leben", „die erste Jugendkraft", „den neuen Tag" (V. 12084—12093). Der „Himmel", den Faust betritt, ist Symbol des unendlichen kosmischen Progresses. Als ideeller Rest des Dramas bleibt die reine Dynamik der Bewegung zurück, das „Komm! Hebe Dich zu höheren Sphären!" (V. 12094) der Mater Gloriosa, die letzten Worte des Chorus Mysticus: „Das ewig Weibliche / Zieht uns hinan" (V. 12111).

Das Drama endet mit der symbolischen Affirmation einer Idee. Die poetische Form ist zuletzt nicht mehr als der sinnliche Abdruck eines reinen Bewußtseinsprozesses.

II. Zur Topographie der Ökonomie in der Faust-Dichtung

1. Die literarische Funktion ökonomischer Kategorien

In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 bezieht sich Marx auf zwei Beispiele der Weltliteratur, deren Auslegung ihm als Ausgangspunkt für seine Analyse des Geldes als des „entäußerten Vermögens der Menschheit"[71] und der „verheerenden Macht"[72] dient. Sie stehen am Anfang von Analysen, die erst im Ersten Band des *Kapital* ihren Abschluß finden. Es handelt sich um zwei Textstellen aus Shakespeares *Timon of Athens* und um folgenden Passus aus dem Ersten Teil von Goethes *Faust*.

> Was Henker! freilich Händ' und Füße
> Und Kopf und H — —, die sind dein;
> Doch alles, was ich frisch genieße,
> Ist das drum weniger mein?
> Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,
> Sind ihre Kräfte nicht die meinen?
> Ich renne zu und bin ein rechter Mann,
> Als hätt' ich vierundzwanzig Beine. (V. 1820—27)

Marx kommentiert den Goethe-Text so:

> Was durch das *Geld* für mich ist, was ich zahlen, d. h. was das Geld kaufen kann, das *bin ich,* der Besitzer des Geldes selbst. So groß die Kraft des Geldes, so groß ist meine Kraft. Die Eigenschaften des Geldes sind meine — seines Besitzers — Eigenschaften und Wesenskräfte. Das, was ich *bin* und *vermag,* ist also keineswegs durch meine Individualität bestimmt. (. . .) Ich — meiner Individualität nach — bin *lahm,* aber das Geld verschafft mir vierundzwanzig Füße; ich bin also nicht lahm; ich bin ein schlechter, unehrlicher, gewissenloser, geistloser Mensch, aber das Geld ist geehrt, also auch sein Besitzer [73].

Das Geld, schließt Marx seinen Kommentar, „ist die wahre *Scheidemünze,* wie das wahre *Bindungsmittel,* die (. . .) *chemische* Kraft der Gesellschaft" [74]. Es ist, so lautet das Ergebnis seiner Shakespeare-Exegese, „die sichtbare Gottheit" und „die allgemeine Hure" [75].

Das von Marx zitierte Textstück aus dem Ersten Teil des *Faust* stammt von dem nach erfolgreich abgeschlossenem Pakt triumphierend räsonnierenden Mephistopheles. Es steht kurz vor dem Interludium der Schülerszene und gehört zu den in den gesamten Textablauf eingestuften Raisonnements des Mephistopheles. Es besitzt dabei keine eigentlich dramaturgische Funktion, d. h. dient nicht dem Fortschritt des dramatischen Handlungsablaufs. Das Thema der Ökonomie hat an dieser Stelle noch keinen *leitmotivischen* Charakter. Leitmotivische Funktion, und zwar im Sinne der Exposition des Motivs, besitzt am Beginn des Dramas dagegen das gesamte den Begriffen *Tat/Tätigkeit* zugeordnete Wortfeld: ein semantischer Komplex, der von den Metaphern des *Strebens* und der *Bildung* bis zum Begriff der *Arbeit* im Sinne materieller Produktion reicht.

Die Schlüsselfunktion des Wortfelds *Tat/Tätigkeit* zeigt sich geradezu programmatisch in der Studierzimmer-Szene kurz vor dem ersten Auftritt des Mephistopheles. Wir sehen Faust beim Versuch der Übersetzung des *Logos*-Begriffs des Johannes-Evangeliums:

> Geschrieben steht: „Im Anfang war das *Wort!*"
> Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
> Ich kann das *Wort* so hoch unmöglich schätzen,
> Ich muß es anders übersetzen,
> Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
> Geschrieben steht: „Im Anfang war der *Sinn.*"
> Bedenke wohl die erste Zeile,
> Daß deine Feder sich nicht übereile!
> Ist es der *Sinn,* der alles wirkt und schafft?
> Es sollte stehn: Im Anfang war die *Kraft!*
> Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
> Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
> Mit hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
> Und schreibe getrost: Im Anfang war die *Tat!* (V. 1224—37)

Die Reihe *Wort-Sinn-Kraft-Tat* spiegelt einen Prozeß progressiver Theoriebildung der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft; ich erinnere an Luthers Übersetzung von Logos mit *Wort,* an Leibniz' Vorstellung der Monade als eines *Kraftzentrums,* an Fichtes Begriff der *Tathandlung.*

In der Progression dieser Reihe ist der Progreß der sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft formelhaft festgehalten[76]. Die Differenz von *Wort* und *Tat* deutet auf die Doppelperspektive von Goethes Dichtung hin, die Verschränkung der Standpunkte von frühbürgerlicher Gesellschaftsformation und entwickelter bürgerlicher Gesellschaft als den historischen Ebenen, auf denen die *Faust*-Dichtung spielt.

Fausts Philosophie der Tat, zunächst in abstrakter, nur-theoretischer Form eingeführt, findet eine erste Konkretion mit seinem in der Pakt-Szene ausgesprochenen Bekenntnis zur *Tätigkeit in dieser Welt:*

> Das Drüben kann mich wenig kümmern;
> Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
> Die andre mag danach entstehn.
> Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
> Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
> (. . .) (V. 1660—64)

Der Wortlaut der Wette folgt von diesem Standpunkt mit höchster Konsequenz:

> Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich getan!
> Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
> Daß ich mir selbst gefallen mag,
> Kannst du mich mit Genuß betrügen,
> (. . .)
> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zugrunde gehn! (V. 1692—1702)

Faust weiß: „Wie ich beharre, bin ich Knecht" (V. 1710). Von dieser Position aus ist der Teufel in der Tat nur die für den Fortschritt notwendige Macht der Negation, „ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft" (V. 1335 f.), wie die erste der drei Selbstdefinitionen des Mephistopheles gelautet hatte[77]. Die Entwicklung der Pakt-Szene läuft auf Fausts dialogisch verkleideten großen Monolog zu, in dem er sich tragisch als Repräsentanten der „ganzen Menschheit" sieht, als den Protagonisten eines menschheitsgeschichtlichen Schicksals, das insgesamt im Zeichen eines — freilich idealistisch konzipierten — Bekenntnisses zur Tat steht. Faust verspricht „das Streben seiner ganzen Kraft" (V. 1742), denn er weiß: „Nur rastlos betätigt sich der Mann" (V. 1759).

> Mein Busen, der vom Wissendrang geheilt ist,
> Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
> Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
> Will ich in meinem innern Selbst genießen,
> Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
> Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
> Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
> Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern. (V. 1767—75)

Tat steht im Kontext dieser Szene im Gegensatz zu Wissenschaft, ohne jedoch der Sphäre produktiver Arbeit zugeordnet zu sein. *Tat* steht hier

primär für Welterfahrung, ja den Genuß von Welt. Ich nenne dies einen Idealismus der Praxis im Gegensatz zum Idealismus der Theorie (oder Reflexion), der Fausts Haltung in den Eingangsszenen beherrschte.

In Fausts Weg zur Praxis — mit dem Pakt ist eine irreversible Entscheidung getroffen — liegt der Schlüssel für die an dieser Stelle erst im eigentlichen Sinne einsetzende dramatische Handlung der Dichtung. Diese Handlung entfaltet sich im Widerspruch zwischen Praxis und Theorie. Der von der scholastischen Wissenschaft zu Recht, in gefährlicher Einseitigkeit jetzt aber auch von jedem „Wissensdrang" geheilte Faust beschreitet den Weg der Praxis, der sinnlichen Welterfahrung und Weltumgestaltung hier noch *„rastlos":* Damit ist das Motiv des *„Unmenschen* ohne *Zweck und Ruh'" (Wald und Höhle),* der Ziellosigkeit seiner Praxis angesprochen. Faust ist aus dem Idealismus der Theorie in das andere Extrem eines Idealismus der Praxis gefallen, eine bereits im großen Monolog des Osterspaziergangs entwickelte Antithetik: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen" (V. 1112—1117). Auf diese Einseitigkeit, die Wissenschaftsfeindlichkeit seiner Praxis-Philosophie, hofft Mephistopheles, wenn er am Ende der Pakt-Szene, bereits in „Fausts langem Kleide" auf die Schüler-Szene vorbereitet, die Worte spricht:

> Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
> Des Menschen allerhöchste Kraft,
> Laß nur in Blend- und Zauberwerken
> Dich von dem Lügengeist bestärken,
> So hab' ich dich schon unbedingt —
> Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
> Der ungebändigt vorwärts drängt,
> Und dessen übereiltes Streben
> Der Erde Freuden überspringt.
> Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
> Durch flache Unbedeutenheit,
> Er soll mir zappeln, starren, kleben,
> Und seiner Unersättlichkeit
> Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
> Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zugrunde gehn! (V. 1851—67)

Im Gegensatz aber zu Mephistos Hoffnungen wird Faust sich auf die Dauer nicht durch „flache Unbedeutenheit" täuschen und von den wirklichen Freuden dieser Erde abhalten lassen. Sein *übereiltes* Streben wird ein Ziel finden. Der Widerspruch zwischen schlechter Theorie und schlechter Praxis wird im Vollzug des Dramas schrittweise aufgelöst, indem Faust den Weg zur richtigen Theorie und zur richtigen Praxis findet. Es ist eine Entwicklung, mit der Mephisto nicht rechnet und nicht rechnen kann. Daher glaubt er noch am Ende, daß er die Wette gewonnen, während er sie in Wahrheit verloren hat.

Der Weg aber zur dialektischen Synthesis von Theorie und Praxis ist steinig und weit. Wie weit entfernt Faust am Anfang dieses Weges von

jeder konkreten Vorstellung der Bedeutung produktiver materieller Arbeit ist, zeigt die *Hexenküche,* in der der Bereich materieller Arbeit zum ersten Mal thematisiert wird. Auf Mephistos ironisch provozierendes „Dich zu verjüngen, gibt's auch ein natürlich Mittel" —

> Ein Mittel, ohne Geld
> Und Arzt und Zauberei zu haben:
> Begib dich gleich hinaus aufs Feld,
> Fang an zu hacken und zu graben,
> Erhalte dich und deinen Sinn
> In einem ganz beschränkten Kreise,
> Ernähre dich mit ungemischter Speise,
> Leb mit dem Vieh als Vieh,
> Und acht es nicht für Raub,
> Den Acker, den du erntest, selbst zu düngen;
> Das ist das beste Mittel, glaub,
> Auf achtzig Jahr dich zu verjüngen! (V. 2352—61)

antwortet Faust:

> Das bin ich nicht gewöhnt, ich kann mich nicht bequemen,
> Den Spaten in die Hand zu nehmen.
> Das enge Leben steht mir gar nicht an. (V. 2362—64)

Mephistos Schlußfolgerung lautet folgerichtig: „So muß denn doch die Hexe dran" (V. 2365). War „Tätigkeit" für Faust zunächst reine Reflexion, als einziger Modus seines Weltverhältnisses am Anfang des Dramas, so ist auch sein jetziger Weg zur Welt auf einem falschen, vor-humanen Naturverhältnis aufgebaut: Er hat noch kein positives Verhältnis zum Bereich der materiellen Produktion, Fausts Weg zur Praxis führt über die Hexe, über „Magie". Seine sexuelle Besessenheit am Beginn der Gretchen-Tragödie ist nur der unmittelbarste Ausdruck dafür.

Erst in der Szene *Wald und Höhle* erkennt Faust unter dem humanisierenden Eindruck der Liebeserfahrung die „herrliche Natur" als den Raum der Selbstverwirklichung des Menschen (V. 3217—21). Damit rückt die Möglichkeit, *Tätigkeit* als konkrete Arbeit im Sinne des materiellen Stoffwechsels von Mensch und Natur zu begreifen, zum ersten Mal in den Horizont des dramatischen Vorgangs. Fausts Erkenntnis bleibt dennoch rein kontemplativ, ja auf den Widerspruch zwischen seiner Erkenntnis und seiner Lebenspraxis weist Mephistopheles mit scharfsinniger Ironie hin: ein Widerspruch, der Faust als grundsätzlich unüberwindbar erscheint. So sieht er sich im Bilde des Unmenschen, die Menschheit im Bilde der Unmenschlichkeit (V. 3345—65). Fausts Idealismus der Praxis bleibt unüberwunden, erst im Zweiten Teil wird Faust seine Überwindung schrittweise vollziehen. *Wald und Höhle* verweist auf *Anmutige Gegend,* den Prolog von *Faust II.* Die Szene zeigt, wie die Erfahrung der Gretchen-Tragödie zu Fausts Bejahung — jetzt in konkreterer, reicherer Form — der Tätigkeit in dieser Welt geführt hat. Damit ist der Boden bereitet für den Fortgang der Handlung, für Fausts Erfahrung des Wirkens ökonomischer Gesetze, für seine zunehmende Erkenntnis der Bedeutung menschlicher Praxis als einer weltverändernden Tätigkeit.

Der 1. Akt des Zweiten Teils führt Faust in die Welt des zerfallenden Feudalismus. Dem gesamten Akt liegt der Versuch der Darstellung der *Krise* einer ökonomischen Gesellschaftsformation in ihrer Totalität zugrunde: Die Krise des Feudalismus wird an allen Aspekten dargestellt, dem ökonomischen, politischen, ideologischen und kulturellen. In der einleitenden Szene *Kaiserliche Pfalz. Saal des Thrones* schildert der Hohe Rat des Kaisers die Feudalgesellschaft im Zustand der Auflösung. *Gesetzlosigkeit, Aufruhr, Zerstückelung* und *Eigennutz* zersetzen die überkommene Ordnung des feudalen Systems.

Der Kanzler:

(. . .) Was hilft dem Menschengeist Verstand,
Dem Herzen Güte, Willigkeit der Hand,
Wenn's fieberhaft durchaus im Staate wütet,
Und Übel sich in Übeln überbrütet?
Wer schaut hinab von diesem hohen Raum
Ins weite Reich, *ihm* scheint's *ein* schwerer Traum,
Wo Mißgestalt in Mißgestalten schaltet,
Das Ungesetz gesetzlich überwaltet
Und eine Welt des Irrtums sich entfaltet.

Der raubt sich Herden, der ein Weib,
Kelch, Kreuz und Leuchter vom Altare,
Berühmt sich dessen manche Jahre
Mit heiler Haut, mit unverletztem Leib.
Jetzt drängen Kläger sich zur Halle,
Der Richter prunkt auf hohen Pfühl,
Indessen wogt in grimmigem Schwalle
Des Aufruhrs wachsendes Gewühl.
Der darf auf Schand' und Frevel pochen,
Der auf Mitschuldigste sich stützt,
Und SCHULDIG! hörst du ausgesprochen,
Wo Unschuld nur sich selber schützt.
So will sich alle Welt zerstückeln,
Vernichtigen, was sich gebührt;
Wie soll sich da der Sinn entwickeln,
Der einzig uns zum Rechten führt?
(. . .)
Entschlüsse sind nicht zu vermeiden;
Wenn alle schädigen, alle leiden,
Geht selbst die Majestät zu Raub. (V. 4778—4811)

Der Heermeister:

Wie tobt's in diesen wilden Tagen!
Ein jeder schlägt und wird erschlagen,
Und fürs Kommando bleibt man taub.
Der Bürger hinter seinen Mauern,
Der Ritter auf dem Felsennest,
Verschwuren sich, uns auszudauern,
Und halten ihre Kräfte fest.
Der Mietsoldat wird ungeduldig,
Mit Ungestüm verlangt er seinen Lohn,
Und wären wir ihm nichts mehr schuldig,
Er liefe ganz und gar davon.

Verbiete wer, was alle wollten,
Der hat ins Wespennest gestört;
Das Reich, das sie beschützen sollten,
Es liegt geplündert und verheert.
Man läßt ihr Toben wütend hausen,
Schon ist die halbe Welt vertan;
Es sind noch Könige da draußen,
Doch keiner denkt, es ging' ihn irgend an. (V. 4812—4830)

Der Schatzmeister:

Auch, Herr, in deinen weiten Staaten
An wen ist der Besitz geraten?
Wohin man kommt, da hält ein Neuer Haus,
Und unabhängig will er leben,
Zusehen muß man, wie er's treibt;
Wir haben soviel Rechte hingegeben,
Daß uns auf nichts ein Recht mehr übrig bleibt.
Ein jeder kratzt und scharrt und sammelt,
Und unsre Kassen bleiben leer. (V. 4834—51)

Der Feudalismus erscheint als *Gespensterwelt* (die Metapher ist in V. 6375 f. impliziert), „halb im Tod verschimmelt" (V. 6077). In seinem Schloß aber entwickelt sich in den Ansätzen die bürgerliche Gesellschaft, die auf dem Profit-Motiv, dem Prinzip der privaten Aneignung von „Reichtum" (Mehrwert) aufgebaut ist — „ein jeder kratzt und scharrt und sammelt". Es ist Mephistopheles, der sich hier, wenn auch in mystifizierender Form, zum Sprecher der neuen Gesellschaft macht: Seine Funktion, zusammen mit Faust das bürgerliche Klassensubjekt zu repräsentieren, tritt an dieser Stelle sehr deutlich hervor. (Bereits die Reaktion des Kanzlers zeigt, daß er ein neues, antifeudales Prinzip verkündet; vgl. V. 4900: „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel".) Mephistopheles:

Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt?
Dem dies, dem das, hier aber fehlt das Geld.
Vom Estrich zwar ist es nicht aufzuraffen;
Doch Weisheit weiß das Tiefste herzuschaffen.
In Bergesadern, Mauergründen,
Ist Gold gemünzt und ungemünzt zu finden,
Und fragt ihr mich, wer es zutage schafft:
Begabten Manns Natur- und Geisteskraft. (V. 4889—96)

Der Passus ist bewußt ambivalent. „Begabten Manns Natur- und Geisteskraft" bezieht sich in der Oberflächenbedeutung auf *Magie,* in einer zweiten wesentlicheren Bedeutung aber auf die Funktion körperlicher und geistiger Arbeit *(Natur-* und *Geisteskraft). Geld/Gold,* das „gemünzt und ungemünzt" in *Bergesadern* und *Mauergründen* zu finden sei, besitzt ebenfalls eine mehrschichtige Bedeutungsstruktur. In der unmittelbaren Bedeutung bezieht sich die Metapher auf den Vorgang der *Schatzbildung* bzw. *Schatzbergung,* in einer zweiten Dimension aber gleichfalls auf komplexe ökonomische Prozesse. Dies wiederum in semantischer Ambivalenz: Erstens bezieht es sich auf die zuerst von den Physiokraten ausgesprochene Erkenntnis, daß der Wert nicht der Zirkulation, sondern der Produktion entspringt, der Reichtum der Nationen also aus der produktiven Arbeit an der Natur

hervorgeht. Zweitens scheint hier an die konkrete Arbeit des Bergbaus gedacht zu sein, also nicht so sehr an das physiokratische Modell der Agrarwirtschaft, sondern bereits an eine Frühform industrieller Produktion.

Das Motiv wird in den folgenden Texten weiter entfaltet, durchgängig in der bezeichneten semantischen Ambivalenz. Der Vortragende bleibt gleichfalls Mephistopheles.

Ich schaffe, was ihr wollt, und schaffe mehr;
Zwar ist es leicht, doch ist das Leichte schwer;
Es liegt schon da, doch um es zu erlangen,
Das ist die Kunst, wer weiß es anzufangen?
Bedenk doch nur: in jenen Schreckensläuften,
Wo Menschenfluten Land und Volk ersäuften,
Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte,
Sein Liebstes da- und dortwohin versteckte.
So war's von je in mächtiger Römer Zeit,
Und so fortan, bis gestern, ja bis heut.
Das alles liegt im Boden still begraben,
Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben. (V. 4926—38)

Ihr alle fühlt geheimes Wirken
Der ewig waltenden Natur,
Und aus den untersten Bezirken
Schmiegt sich herauf lebend'ge Spur.
Wenn es in allen Gliedern zwackt,
Wenn es unheimlich wird am Platz,
Nur gleich entschlossen grabt und hackt,
Da liegt der Spielmann, liegt der Schatz! (V. 4985—92)

Doch kann ich nicht genug verkünden,
Was überall besitzlos harrend liegt.
Der Bauer, der die Furche pflügt,
Hebt einen Goldtopf mit der Scholle,
Salpeter hofft er von der Leimenwand
Und findet golden-goldne Rolle
Erschreckt, erfreut in kümmerlicher Hand. (V. 5007—13)

Bei aller zugestandenen ironischen Ambivalenz läßt sich festhalten, daß hier eine im Vergleich mit *Faust I* qualitative Erweiterung des Naturbegriffs vorliegt. Die Natur erscheint jetzt als Gegenstand des Arbeitsprozesses, und, zusammen mit der Arbeitskraft, als Quelle allen Reichtums. Das *geheime Wirken* der *ewig waltenden Natur* einerseits, das entschlossene *Graben und Hacken* andererseits haben den *Schatz* zum Resultat, wobei *Schatz* hier metaphorisch, d. h. aber in einer seiner semantischen Konnotationen als „Wert" gelesen werden muß. Daß die Bedeutung der Metapher trotz ihrer Herkunft aus dem Komplex *Schatzbildung/Schatzhebung* nicht auf diesen zu reduzieren ist, sondern in der Substanz die wertschaffende materielle Arbeit gemeint ist, zeigt die Replik des Mephistopheles auf die Bemerkung des Kaisers (der hier in der Tat allein „Schatzhebung" zu verstehen vermag) „Die Töpfe drunten, voll von Goldgewicht — / Zieh deinen Pflug und ackre sie ans Licht" (V. 5038 f.) —:

Mephistopheles

Nimm Hack' und Spaten, grabe selber,
Die Bauernarbeit macht dich groß,
Und eine Herde goldner Kälber,
Sie reißen sich vom Boden los. (V. 5039—42)

Aus Mephistopheles spricht der Physiokrat: Agrarwirtschaft, *Bauernarbeit* als Quelle des Reichtums, spricht also bereits eine klassische Position der bürgerlichen Nationalökonomie. Folgerichtig ist auch Mephistopheles' abschließendes Wort, das das Urteil über den Feudalismus unverhüllt ausspricht, bereits von einem dezidierten bürgerlichen Standpunkt gesprochen:

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Toren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein. (V. 5061—64)

Das Motiv der *Allmacht des Geldes,* und das bedeutet die Einsicht in den wahren Charakter der bürgerlichen Welt — als Thema bereits im Ersten Teil genannt — wird im Zusammenhang dieser Szene neu aufgenommen und als erstes Glied einer leitmotivischen Reihe eingeführt. In der Mitte der Szene spricht der Astrolog einen von Mephistopheles „eingeblasenen" Kommentar zu dem ganzen Geschehen:

Die Sonne selbst, sie ist ein lautres Gold,
Merkur, der Bote, dient um Gunst und Sold,
Frau Venus hat's euch allen angetan,
So früh als spat blickt sie euch lieblich an;
Die keusche Luna launet grillenhaft;
Mars, trifft er nicht, so dräut euch seine Kraft.
Und Jupiter bleibt doch der schönste Schein,
Saturn ist groß, dem Auge fern und klein.
Ihn als Metall verehren wir nicht sehr,
An Wert gering, doch im Gewichte schwer.
Ja! wenn zu Sol sich Luna fein gesellt,
Zum Silber Gold, dann ist es heitre Welt;
Das übrige ist alles zu erlangen:
Paläste, Gärten, Brüstlein, rote Wangen,
Das alles schafft der hochgelahrte Mann,
Der das vermag, was unser keiner kann. (V. 4955—70)

Der Kommentar verkündet — wenn auch, da er sich an ein höfisches Publikum richtet, in höfischer Metaphorik — die Weltanschauung des frühen Kapitalismus in unverstellter Form, er verkündet das Existenzgesetz des Kapitals. Mephistopheles erscheint hier als Vertreter des Kapitalprinzips. „Die Auflösung der feudalen Knechtschaft", schreibt Engels unter Aufnahme einer von Carlyle geprägten Formulierung, „hat ‚bare Zahlung zum einzigen Bande der Menschheit' gemacht. Das Eigentum, das dem menschlichen, geistigen gegenüberstehende natürliche, geistlose Element, wird dadurch auf den Thron erhoben, und in letzter Instanz, um diese Veräußerung zu vollenden, das Geld, die veräußerte, leere Abstraktion des Eigentums, zum Herrn der Welt gemacht"[78]. Wie auch der junge Marx spricht der junge Engels von der „Verkehrung der menschlichen Verhältnisse" in der „Knechtschaft der modernen Schacherwelt", eine

„universelle Verkäuflichkeit", die „unmenschlicher und allumfassender" sei als die Leibeigenschaft der Feudalzeit. Die Frage sei allein, kommentiert Heine, ob die „heutige Religion in der Geldwerdung Gottes oder in der Gottwerdung des Geldes" bestünde[79]. Literaturgeschichtlich handelt es sich bei Goethe um die Übernahme und Weiterentwicklung eines Topos, der in der frühbürgerlichen Literatur entsteht (neben Shakespeares *Timon* sei Ben Jonsons *Volpone* als zweites klassisches Beispiel genannt).

Ein weiteres Glied in der leitmotivischen Entwicklung des *Geld/Gold*-Motivs ist der Auftritt des Plutus, „des Reichtums Gott" (V. 5569) im Zentrum der Szene *Weitläufiger Saal.* Plutus demonstriert die Allmacht des Goldes über die *„Menge"*, das sind die Angehörigen der feudalen Klasse samt ihrer Parasiten, und zwar nach dem Prinzip „Gesetz ist mächtig, mächtiger ist die Not" (V. 5800). In dieser Szene ist bereits das Wesen des Geldes als des allgemeinen Äquivalents und der Zusammenhang von Geld und Gold (die Begründung des Geldmonopols des Goldes) formuliert So spricht der Geist: „Wie feuchten Ton will ich das Gold behandeln, / Denn dies Metall läßt sich in alles wandeln" (V. 5781 f.), womit die Form unmittelbarer Austauschbarkeit des Goldes in alle Ware, seine mögliche Metamorphose in alles und jedes angesprochen ist[80]. Auch das den Mummenschanz — die „Walpurgisnacht des Feudalismus" (Lukács) — abschließende Spiel hat seine eindeutigen ökonomischen Implikate. Die als Gnomen verkleideten Bergarbeiter[81] — „Felschirurgen" werden sie genannt — singen folgendes Lied:

Die hohen Berge schröpfen wir,
Aus vollen Adern schöpfen wir;
Metalle stürzen wir zuhauf,
Mit Gruß getrost: Glück auf! Glück auf!
Das ist von Grund aus wohlgemeint:
Wir sind der guten Menschen Freund.
Doch bringen wir das Gold zu Tag,
Damit man stehlen und kuppeln mag,
Nicht Eisen fehle dem stolzen Mann,
Der allgemeinen Mord ersann.
Und wer die drei Gebot' veracht't,
Sich auch nichts aus den andern macht.
Das alles ist nicht unsre Schuld;
Drum habt so fort, wie wir, Geduld. (V. 5850—63)

Die Gnomen — Bergarbeiter — bergen die Schätze, heißt: sie schaffen die Werte. Weiter wird auf den pervertierten Gebrauchswert des Eisens angespielt, das dem „stolzen Mann" (das Implikat sozialen Ranges ist überdeutlich) zur Mordwaffe dient (mit möglicher Konnotation von Krieg als dem „allgemeinen Mord"). Die Mißachtung der Regeln der Humanität, für die hier die Zehn Gebote stehen, resultiert aus der Aneignung und Verwendung entgegen jede humane Zwecksetzung der Produkte der Arbeitenden durch die herrschende Feudalklasse. Die inhumane Verwertung ihrer Produkte ist nicht die Schuld der Produzenten (V. 5862), diese sind „der guten Menschen Freund". So wendet sich auch ihre Delegation an den als großen Pan verkleideten Kaiser mit den Worten:

Wenn das glänzend reiche Gute,
Fadenweis durch Klüfte streicht,
Nur der klugen Wünschelrute
Seine Labyrinthe zeigt,

Wölben wir in dunklen Grüften
Troglodytisch unser Haus,
Und an reinen Tageslüften
Teilst du Schätze gnädig aus.

Nun entdecken wir hieneben,
Eine Quelle wunderbar,
Die bequem verspricht zu geben,
Was kaum zu erreichen war.

Dieses vermagst du zu vollenden,
Nimm es, Herr, in deine Hut:
Jeder Schatz in deinen Händen
Kommt der ganzen Welt zugut. (V. 5898—5913)

Die Bergarbeiter-Gnomen treiben durch ihre schöpferische Arbeit an der Natur die Entwicklung der Produktivkräfte voran: das Bild der neuentdeckten wunderbaren Quelle, die bequem zu geben verspricht, was zuvor kaum zu erreichen war. Die letzte Strophe ihres Liedes aber ist ein Stück bewußter dramatischer Ironie. Die Worte „Jeder Schatz in deinen Händen / Kommt der ganzen Welt zugut" stehen im eklatanten Widerspruch zur Praxis der feudalen Klasse, die samt dem Kaiser von Goethe gerade dadurch charakterisiert wird, daß sie das Mehrprodukt parasitär verzehrt, es also gerade *nicht* der „ganzen Welt" zuführt. Das Schlußbild der Szene, die Metapher des brennenden Kaisers — der Kaiser verbrennt in dem von Faust-Plutus und den Gnomen inszenierten „Flammengaukelspiel" (V. 5987) — verdeutlicht noch einmal das Verfallensein des Kaisers an die Magie des Goldes; über die weiteren Implikate des Bildes werden wir noch an anderer Stelle zu sprechen haben.

In der folgenden Szene (4) des Akts, *Lustgarten,* scheint die ökonomische Not der feudalen Gesellschaft durch einen Trick, im wörtlichen Sinne über Nacht behoben. Der Marschalk berichtet: „Rechnung für Rechnung ist berichtigt, / Die Wucherklauen sind beschwichtigt, / Los bin ich solcher Höllenpein; / Im Himmel kann's nicht heitrer sein." (V. 6041—44) Was hier magisch „alles Weh in Wohl verwandelt hat" (V. 6056), ist die Erfindung des Papiergeldes. Der Kanzler liest:

„Zu wissen sei es jedem, der's begehrt:
Der Zettel hier ist tausend Kronen wert.
Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,
Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland.
Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,
Sogleich gehoben, diene zum Ersatz." (V. 6057—62)

Und der Schatzmeister berichtet:

(. . .) dann ward's in dieser Nacht
Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht.

Damit die Wohltat allen gleich gedeihe,
So stempelten wir gleich die ganze Reihe,
Zehn, dreißig, funfzig, hundert sind parat.
Ihr denkt euch nicht, wie wohl 's dem Volke tat.
Seht eure Stadt, sonst halb im Tod verschimmelt,
Wie alles lebt und lustgenießend wimmelt! (V. 6071—78)

Die Eigengesetzlichkeit der sich entwickelnden Ware-Geld-Beziehung, die sich mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft verselbständigende Zirkulationssphäre erscheint in der Metapher eines selbsttätigen magischen Vorgangs:

Unmöglich wär's, die Flüchtigen einzufassen;
Mit Blitzeswink zerstreute sich's im Lauf.
Die Wechslerbänke stehen sperrig auf:
Man honoriert daselbst ein jedes Blatt
Durch Gold und Silber, freilich mit Rabatt.
Nun geht's von da zum Fleischer, Bäcker, Schenken;
Die halbe Welt scheint nur an Schmaus zu denken,
(. . .) (V. 6086—92)

Das Papiergeld — „das Papiergespenst der Gulden" (V. 6198), wie Mephistopheles es treffend nennt — ist das konzentrierteste Symbol für die ökonomische Krise, für den sicheren Ruin der Feudalgesellschaft. In der metaphorischen Kategorialität des Dramas gesprochen: das Papiergeld ist Mephistos Erfindung, es ist Werk der Magie. Es ist in Wahrheit ungedeckt. Es gewährt eine nur kurzfristige und damit scheinhafte Bedürfnisbefriedigung, und wird so zum Symbol einer *Scheinlösung* der inneren Widersprüche des Feudalismus, die in der ersten Szene des Akts aufgedeckt wurden. „In diesem Zeichen wird nun jeder selig" (V. 6082), lautet die Formel, die die Täuschung des Wohlstands beschreibt, eine Täuschung, die im Schlußbild der Szene, im Dialog zwischen Mephistopheles und Narr, mit beißender Ironie zusammengefaßt wird.

Narr Da seht nur her, ist das wohl Geldes wert?
Meph. Du hast dafür, was Schlund und Bauch begehrt.
Narr Und kaufen kann ich Acker, Haus und Vieh?
Meph. Versteht sich! Biete nur, das fehlt dir nie.
Narr Und Schloß, mit Wald und Jagd und Fischbach?
Meph. Traun!
Ich möchte dich gestrengen Herrn wohl schaun.
Narr Heut abend wieg' ich mich im Grundbesitz! —
Meph. Wer zweifelt noch an unsres Narren Witz? (V. 6165—72)

Das Papiergeld als *Zeichen* bedeutet: es ist die „bloß symbolische Existenz des Geldes"[82]. Die Möglichkeit, die Geldware durch Geldzeichen, also Wertsymbole zu ersetzen, ergibt sich aus der Funktion des Geldes, Zirkulationsmittel zu sein (die ersten Versuche mit Papiergeld gehen auf das 12. Jahrhundert zurück). Nach einem „spezifischen Gesetz der Papierzirkulation", das aus ihrem Repräsentationsverhältnis zum Gold entspringt, ist „die Ausgabe des Papiergeldes auf die Quantität zu beschränken (. . .), worin das von ihm dargestellte Gold (resp. Silber) wirklich zirkulieren müßte"[83]. Die Ausgabe des Papiergeldes in *Faust* vermag deshalb als

Symbol ökonomischer Krise zu fungieren, weil es hier in *keinem* Repräsentationsverhältnis zum Gold steht, also völlig ungedeckt ist[84]. Die in dem Symbol des ungedeckten Papiergeldes ausgedrückte Kritik der Feudalgesellschaft kann schärfer nicht sein. Dieser Gesellschaft ist, mit Marx' Begriff, „alles Maß" verloren gegangen[85]. Was die zerfallende Feudalgesellschaft noch vermag, ist, den angeeigneten Reichtum ohne Frage nach dem Woher und Wohin parasitär zu verprassen. Das feudale Grundprinzip der Konsumption, nicht Akkumulation des Mehrprodukts erfährt hier seine letzte Parodie. Und auch des Kaisers folgenlose Selbsterkenntnis: „Ich hoffte Lust und Mut zu neuen Taten; / Doch wer euch kennt, der wird euch leicht erraten. / Ich merk' es wohl: bei aller Schätze Flor, / Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor" (V. 6150—54), stellt lediglich einen Tatbestand fest, der für den Kaiser nicht weniger zutrifft als für seine Gesellschaft.

Dem verfaulenden Feudalismus stellt Faust das Ethos kapitalistischer Produktivkraftentwicklung und Reichtumsakkumulation programmatisch entgegen:

> Das Übermaß der Schätze, das, erstarrt,
> In deinen Landen tief im Boden harrt,
> Liegt ungenutzt. Der weiteste Gedanke
> Ist solchen Reichtums kümmerlichste Schranke;
> Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
> Sie strengt sich an und tut sich nie genug.
> Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen,
> Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen. (V. 6111—17)

Die Kluft, die zwei Welten trennt, die feudale und die bürgerliche, liegt zwischen Fausts monologischem Kommentar und dem übrigen Vorgang der Szene: Faust spricht vom Standpunkt der sich ins *Grenzenlose* entfaltenden bürgerlichen Gesellschaft. Der parasitären Konsumption der feudalen Klasse stellt er das Ethos produktiver Arbeit, ihrem Selbstbetrug den Realbegriff menschlichen Fortschritts durch Arbeit entgegen. Das *Übermaß der Schätze* im *Boden* bezieht sich auf Bodenschätze, auf die erst durch die industrielle Revolution voll zu erschließenden, unermeßlichen Ressourcen der Natur, auf die in den Naturkräften beschlossenen Potenzen der Produktivkraft und damit Reichtumsentwicklung. Dieses Übermaß der Schätze ist *erstarrt,* weil es noch nicht in den Arbeitsprozeß getreten, weil es *ungenutzt* ist.„*Genutzt*" hieße, Eintritt der Naturkräfte in den Arbeits- und Wertbildungsprozeß. Das Wissen um das unermeßliche Potential an Produktivkräften, wie sie die in den menschlichen Arbeitsprozeß getretenen Naturkräfte verkörpern, überschreitet jede in der Feudalgesellschaft empirisch gegebene, ja innerhalb feudaler Produktionsverhältnisse mögliche Form des Reichtums. Vom Standpunkt der Gesellschaft, in der sich Faust in dieser Szene befindet, ist damit auch „der weiteste Gedanke" lediglich „solchen Reichtums kümmerlichste Schranke": Der aufgrund bürgerlicher Produktionsverhältnisse mögliche Reichtum ist von einem Standpunkt innerhalb der Feudalgesellschaft auch in der Phantasie nicht antizipierbar. Der durch die bürgerliche Produktionsweise freigesetzte Prozeß der Produktivkraftentwicklung ist das Unendliche, vom

Himmel der Metaphysik herabgeholt: Er leitet einen ständigen Prozeß der Reproduktion der menschlichen Gesellschaft auf erweiterter Stufenleiter ein, dessen Ende theoretisch nicht abzusehen ist. Das *grenzenlose Vertrauen* zum *Grenzenlosen* ist es, was den Standpunkt Fausts emphatisch als Standpunkt der bürgerlichen Klasse charakterisiert und im Sinne eines antagonistischen Gegensatzes vom parasitär-bornierten Standpunkt der blind konsumierenden Feudalklasse abgrenzt.

Von der Thematik her behandelt der 2. Akt von *Faust II* einen Bereich, der nicht unmittelbar an das Thema des Formationswandels der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft gebunden ist, wenn er es auch in vermittelter Form — durch die Hineinnahme der Dialektik des historischen Geschehens in die Dimensionen der Dialektik des Naturgeschehens — reflektiert. Trotz des inhaltlichen wie formalen Wechsels des symbolisch-allegorischen Handlungsvorgangs von der unmittelbaren Darstellung sozialer Prozesse zur Darstellung von Naturprozessen oder genauer: der gesellschaftlichen Erfahrung von Naturprozessen — sind ökonomische Kategorien eng in die Textstruktur des 2. Akts verwoben. — Das zentrale Motiv *Tätigkeit/ Arbeit* wird mit der Homunculus-Figur aufgenommen und weitergeführt. Homunculus ist das dramaturgische Medium für die Demonstration der gedanklichen Vorgänge in diesem Akt. Die Parallelität seines Weges zum Schicksal Fausts ist scharf herausgearbeitet: Vom embryonalen Eingeschlossensein zur Mischung — *„Hochzeit"* — mit den Elementen, dem Eintritt in die Welt materieller Formbildung. Homunculus ist zunächst reine Intelligenz, ein Produkt experimenteller Wissenschaft, der wissenschaftlich-technischen Intelligenz Wagners. Homunculus ist „Geist", der sich zu materialisieren hat, um im emphatischen Sinne wirklich werden zu können. Sein Credo der Tätigkeit könnte unmittelbar aus dem Munde Fausts stammen. „Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein. / Ich möchte mich sogleich zur Arbeit schürzen." (V. 6888 f.) Wie Faust macht er sich auf den Weg der Welterfahrung: „Indessen ich ein Stückchen Welt durchwandre, / Entdeck' ich wohl das Tüpfchen auf das i. / Dann ist der große Zweck erreicht; / Solch einen Lohn verdient ein solches Streben: / (...) (V. 6993—96).

Wie Faust verfolgt er einen Plan, einen „großen Zweck", wie Faust faßt er den Prozeß seiner Welterfahrung als zielorientierte Tätigkeit, als *Streben* auf, er konzipiert ihn als Bildungsprozeß. Die Szene, auf der dieser Bildungsprozeß stattfindet, ist die in der *Klassischen Walpurgisnacht* entfaltete Welt des dialektischen Naturgeschehens. In der Dynamik dieser Prozesse ist die Struktur des historischen Prozesses eingeschlossen. Nirgend so deutlich wie hier konzipiert Goethe den historischen Prozeß als Teil des Naturbildungsprozesses: Gesetzen unterworfen, die in der Gesetzmäßigkeit natürlicher Prozesse ihr Fundament haben. Bereits der Eröffnungsmonolog der Erichtho in der 1. Szene der *Klassischen Walpurgisnacht, Pharsalische Felder,* nimmt die Erinnerung auf an historische Konflikte: den Sieg Caesars über Pompeius bei Pharsalus, dem Ende der Römischen Republik und Triumph des Kaisertums: „Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft: / Wie sich Gewalt Gewaltigerem entgegenstellt, / Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz zerreißt, / Der starre Lorbeer sich ums Haupt des Herrschers biegt." (V. 7017—21) Der Eröffnungsmonolog spricht also das, im 4. Akt später so bedeutsame, Thema der

Rolle der Gewalt in der Geschichte an. „Der Boden haucht vergoß'nen Blutes Widerschein" (V. 7026). Die Integration historischer Materialien in den Akt führt bis zur unmittelbaren Gegenwart Goethes, und zwar in der aktualisierenden Anspielung Chirons auf die Französische Revolution in einer Verschränkung der Weltzeitalter: „Hier trotzten Rom und Griechenland im Streite, / Peneios rechts, links den Olymp zur Seite, / Das größte Reich, das sich im Sand verliert; / Der König flieht, der Bürger triumphiert." (V. 7465—68) Insgesamt hat die Szene *Am oberen Peneios* Modellcharakter für Prozesse politischer Umwälzungen. Das Geschehen, das die Aktivität des Seismos, das Reich der Pygmäen, die Ermordung der Reiher, die Rache der Kraniche umfaßt, stellt ein allegorisches Bild von Unterdrückung und Krieg vor. Ökonomische Motive werden dabei als die treibende Kraft dieses Geschehens, eines Kampfes auf Leben und Tod rivalisierender Gruppen sichtbar. Es handelt sich um eine mit Mitteln ironischer Verfremdung entwickelte Parabelhandlung, die in paradigmatischer Form ein Modell für die Beweggründe und Abläufe historischer Prozesse vorführt. Im ersten Schritt der Handlung bemächtigen sich Greife und Pygmäen des von den Ameisen und Daktylen produzierten Reichtums, um ein Leben wie „im Paradiese" zu führen.

Greife.

Gold in Blättchen, Gold in Flittern,
Durch die Ritzen seh ich zittern,
Laßt euch solchen Schatz nicht rauben,
Imsen, auf!
Es auszuklauben.

Chor der Ameisen.

(. . .)
In solchen Ritzen
Ist jedes Bröselein
Wert zu besitzen.
Das Allermindeste
müßt ihr entdecken
Auf das geschwindeste
In allen Ecken.
Allemsig müßt ihr sein,
Ihr Wimmelscharen;
Nur mit dem Gold herein!
Den Berg laßt fahren.

Greife.

Herein! Herein! Nur Gold zuhauf!
Wir legen unsre Klauen drauf;
Sind Riegel von der besten Art,
Der größte Schatz ist wohlverwahrt.

Pygmäen.

Haben wirklich Platz genommen,
Wissen nicht, wie es geschah.
Fraget nicht, woher wir kommen,
Denn wir sind nun einmal da!
Zu des Lebens lustigem Sitze
Eignet sich ein jedes Land;

Zeigt sich eine Felsenritze,
Ist auch schon der Zwerg zur Hand.
Zwerg und Zwergin, rasch zum Fleiße,
Musterhaft ein jedes Paar;
Weiß nicht, ob es gleicherweise
Schon im Paradiese war. (V. 7582—7617)

Die unterjochten Ameisen und Daktylen sind allegorische Figuren für Bergleute und Schmiede[86]. Sie produzieren das *Gold* auf Befehl der Greife (V. 7582—85), sie schmieden *Waffen* auf Befehl der Pygmäen (V. 7626—43).

Das Ergebnis der Arbeit der unmittelbaren Produzenten, der Ameisen und Daktylen, wird von den Herrschenden für kriegerische Zwecke angeeignet (vgl. Generalissimus, V. 7644—53), die schließlich Ausbeuter wie Ausgebeutete in den Untergang stürzen: Die Parabel endet mit der Selbstzerfleischung der Herrschenden und in deren Folge dem Untergang aller. Goethe schildert die Produzenten hier — in einer Entschiedenheit wie sonst nirgendwo — als unterdrückt und ausgebeutet:

Imsen und Daktyle.

Wer wird uns retten!
Wir schaffen's Eisen,
Sie schmieden Ketten.
Uns loszureißen,
Ist noch nicht zeitig,
Drum seid geschmeidig. (V. 7654—59)

Die Metaphern sprechen eine deutliche Sprache. Die Produkte der Produzenten werden in der Hand der Herrschenden zu Ketten für die Produzenten. Diese sinnen auf Befreiung — auf Insurrektion. Die Zeit aber ist noch nicht reif dafür. Darum heißt es, den Unterdrückern die geringste Angriffsfläche zu bieten, die Kräfte für den richtigen Zeitpunkt aufzubewahren: *„geschmeidig sein"*. — So verschlüsselt hat Goethe gesprochen, wenn er dem Standpunkt der Unterdrückten Worte verlieh.

Ähnlich wie im 2. Akt *von Faust II* (wenn freilich nicht in gleicher Dichte) ist im 3. Akt eine Integration ökonomischer Kategorien innerhalb eines dramaturgischen Kontextes zu beobachten, der sich nicht unmittelbar mit dem Problem sozialökonomischer Gesellschaftsformation befaßt. Das zentrale Thema des Helena-Akts ist vielmehr der Komplex Kunst/Kultur, und allein in Funktion zu diesem Komplex tritt der Bereich Ökonomie ins Bild. Das geschieht in der Darstellung einer Hierarchie des Herrschaftssystems im fürstlichen Haus des Menelas, in dem auch Schönheit die Funktion aristokratischer Repräsentation besitzt. Der Reichtum des Menelas stammt aus Raubkriegen und Piraterien, wie aus den Worten der Phorkyas eindeutig hervorgeht: „Geschichtlich ist es, ist ein Vorwurf keineswegs. / Raubschiffend ruderte Menelas von Bucht zu Bucht; / Gestad' und Inseln, alles streift' er feindlich an, / Mit Beute wiederkehrend, wie sie drinnen starrt." (V. 8984—87) Schönheit und Kunst gehören dem „stets vermehrten" (V. 8561) Schatz des Hauses zu, von Goethe im Sinne feudal-aristokratischer Kultur gekennzeichnet (siehe V. 8549—67). Sie sind Funktion im System aristokratischer Repräsentation. Helenas Schönheit ist der unteilbare Besitz des Herrn (V. 9061 f.). Noch in der Wechselrede zwischen

Helena und Faust wird das Motiv des glücklichen Augenblicks — *„Gegenwart"* als *„Glück"* — mit Metaphern ökonomischer Herkunft beschrieben, die im Sinn des Prinzips sozialer Repräsentation eingesetzt werden: als *Schatz, Hochgewinn, Besitz* und *Pfand* (V. 9381—83).

Der 4. Akt nimmt das Anliegen des 2. wieder auf: die Darstellung der Feudalgesellschaft im Prozeß ihres Zerfalls. Er gehört damit zum Komplex der poetischen Anatomie des Feudalismus. Zugleich hat er die Funktion der Überleitung zum 5. Akt und der Darstellung von Prozessen der Herausbildung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsformation. Nach der Erfahrung von Natur und Kunst (und der inneren Dialektik beider) wendet sich Faust endgültig dem Bereich unmittelbarer gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und der Sphäre weltverändernder Praxis zu. Auf Mephistopheles' Versuch, ihn zur feudalen Bärenhäuterei zu verlocken, entgegnet er mit einem programmatischen Credo der Tätigkeit: „(. . .) dieser Erdenkreis / Gewährt noch Raum zu großen Taten. / Erstaunenswürdiges soll geraten, / Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß„ (V. 1081—84) und auf Mephistopheles' Replik „Und also willst du Ruhm verdienen? / Man merkt's, du kommst von Heroinen" (V. 10185 f.), kommt die Antwort: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm" (V. 10187 f.). Faust vertritt sein Programm der Tätigkeit jetzt präzisiert im Sinne frühbürgerlicher Ideologie, sich vom feudalen Ethos des *Ruhms* demonstrativ absetzend. Das Ziel seiner Handlungen ist nicht *Ruhm*, sondern *Herrschaft, Eigentum*. Deren Gewinn allein verdient den Titel der Tat. Dies ist nicht allein ein Echo des klassischen bürgerlichen Eigentumsbegriffs — das Eigentum als „Dasein der Persönlichkeit"[87], sondern bereits in der vollen Erkenntnis gesprochen, daß bürgerlich-privates Eigentum auf Herrschaft beruht, von Herrschaft über Menschen untrennbar ist. In seiner Zurückweisung des feudalen Eigentums rekurriert Faust auf das bürgerliche: Nicht um parasitären Verzehr des Mehrprodukts geht es ihm, sondern um Akkumulation, um *„Weltbesitz"* (wie es im 5. Akt heißt). Den *Erdenkreis* als *Raum zu großen Taten* definieren, bedeutet, ihn als Potential des „Weltbesitzes" der bürgerlichen Klasse definieren. Faust übernimmt hier seine Rolle als bürgerliches Klassensubjekt, als Protagonist der bürgerlichen Gesellschaft bewußt und explizit. Sein Eigentumsbegriff ist der Lockes: „Aneignungsrecht aufgrund der persönlichen Arbeit"[88]. Faust bezieht sich auf den unmittelbaren Stoffwechsel mit der Natur, auf Unterwerfung von Natur: „Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen (. . .)" (V. 10118). Es gilt, die „zwecklose Kraft unbändiger Elemente" (V. 10219) einem *Zweck* zuzuführen. „Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen." (V. 10221) Auf der Grundlage der genauen Beobachtung der Naturgesetze (vgl. V. 10222—27) faßt Faust „im Geiste Plan auf Plan", „das herrische Meer vom Ufer auszuschließen / Der feuchten Breite Grenzen zu verengen / Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen" (V. 10227—30). Es ist der Plan der Kultivierung von Natur. Damit ist zum ersten Mal in diesem Drama der Produktionsprozeß als Kulturbildungsprozeß angesprochen. Fausts Tätigkeit — in Einheit mit Mephisto, der hier als sein „praktisches Ich" fungiert — gewinnt jetzt eindeutig ökonomische Konturen. Dies signalisiert zugleich eine Erkenntnisfortschritt, der im Laufe des Dramas nicht mehr aufgegeben wird. Mehr

noch: Die Ebene der bürgerlichen Gesellschaft wird nicht nur mehr antizipiert, sondern ist praktisch betreten. Der vierte Akt zeigt, und darin hat er die Funktion der Überleitung zum 5., wie Faust den Entschluß zur ökonomischen Tätigkeit praktisch durchsetzt: Er erhält vom Kaiser den *„grenzenlosen Strand"* zum Lehen (V. 10306). Auf der Ebene des dramatischen Vorgangs wird dies so begründet, daß Faust durch Mephistopheles den Krieg für den Kaiser gewinnt. Die im ersten Akt dargestellten Widersprüche des Feudalismus haben sich auf der Ebene des 4. soweit entfaltet, daß das Reich in völlige Anarchie zerfallen ist und die feudalen Fraktionen sich selbst zerfleischen (vgl. V. 10242—90, auch 10375 ff.). Die Darstellung des feudalen Krieges interessiert für unseren Zusammenhang vor allem durch die Entwicklung eines neuen Motivs: die Darstellung der Rolle der Gewalt in der Geschichte. „In der wirklichen Geschichte", sagt Marx im *Kapital,* „spielen bekanntlich Eroberung, Unterjochung, Raubmord, kurz Gewalt die große Rolle"[89]. Die *„Drei Gewaltigen"*, Raufebold, Habebald und Haltefest, Mephistos Handlanger, verkörpern diese Kräfte. Raufebold repräsentiert die unmittelbar physische Gewalt (V. 10313 ff., 10525 ff.), Habebald das *Nehmen* (V. 10337), den „Durst nach Beute" (V. 10526), Haltefest die Sicherung des mit physischer Gewalt angeeigneten Besitzes (V. 10339 ff.). Es ist Indiz für Goethes Realismus, daß er die Kriege, die den Untergang des Feudalismus begleiten, ohne jeden Glorienschein als Streit um Macht und Besitz zeichnet, als Auseinandersetzung, in denen die krude Gewalt den Sieg davonträgt. In den Figuren der Gewalt aber ist bereits ein neues Moment präsent, das nicht mehr allein der feudalen Gesellschaft angehört, sondern der Vorgeschichte des Kapitals: die Rolle der Gewalt im Prozeß der ursprünglichen Akkumulation. Das Thema wird im 5. Akt an zentraler Stelle aufgenommen.

Der 5. Akt zeigt Faust in einer post-feudalen Welt. Ohne weitere Erklärung — nur an einer Stelle, im Bericht Philemons (V. 11115—18) wird beiläufig erwähnt, daß Faust das Ufer vom Kaiser zum Lehen erhalten hat — gilt das feudale System als abgeschafft. Der Kaiser existiert nicht mehr. Dies gehört zu den vielen wesentlichen Voraussetzungen des gesamten Akts, den faits accomplis, mit denen der Leser konfrontiert wird. Die Welt ist „frei" für die unbegrenzte In-Herrschaft-Nahme, für Eroberung und Ausbeutung der Erde durch das bürgerliche Klassensubjekt. Ja mehr, zu den Voraussetzungen des Akts gehört, daß Faust sich in der Zeit, die zwischen Akt 4 und 5 verstrichen ist (nach der immanenten Chronologie des dramatischen Verlaufs dürfte diese etwa ein halbes Jahrhundert betragen) bereits in den, zumindest ökonomischen, Besitz eines „Imperiums" gesetzt hat. Er spricht von seinem *„Weltbesitz"* (V. 11242). Mephistopheles bestätigt die *„Unendlichkeit"* seines Reichs (V. 11153): Fausts *„Arm umfaßt die ganze Welt"* (V. 11226). Wir werden mit den Resultaten eines gewaltigen Prozesses materieller Produktion, den Resultaten der Transformation von Natur in Kultur konfrontiert: „Das Ufer ist dem Meer versöhnt" (V. 11222), der unwirtliche Strand in einen *„Garten"* (V. 11085) verwandelt, Fausts Metropole bietet ein *„paradiesisch Bild"* (V. 11086). So berichtet Philemon eingangs dem Wanderer:

> Kluger Herren kühne Knechte
> Gruben Gräben, dämmten ein,

Schmälerten des Meeres Rechte,
Herrn an seiner Statt zu sein.
Schaue grünend Wies' an Wiese,
Anger, Garten, Dorf und Wald!
(. . .)
Dort im Fernsten ziehen Segel,
Suchen nächtlich sichern Port —
Kennen doch ihr Nest die Vögel —
Denn jetzt ist der Hafen dort.
So erblickst du in der Weite
Erst des Meeres blauen Saum,
Rechts und links, in aller Breite,
Dichtgedrängt bewohnten Raum. (V. 11083—11106)

An diesem Prozeß der Transformation von Natur in Kultur war Faust selbst aktiv beteiligt durch seine planende Tätigkeit, seine Kontrolle in leitender Funktion über eine Masse von Arbeitern. Faust erscheint so als der *Kopf* des revolutionären Prozesses der totalen Umgestaltung der Welt, der Transformation von roher Natur in Kultur. Das Resultat, „der Völker breite(r) Wohngewinn" (V. 11250) ist ihm „des Menschengeistes Meisterstück" (V. 11248), d. h., er sieht es als *sein,* des *Herrn* Meisterstück an. Eine entwickelte Arbeitsteilung, vor allem die Trennung von Hand- und Kopfarbeit, damit ein voll entfalteter Prozeß gesellschaftlicher Arbeit auf der Basis entwickelter sozialer Klassen gehört gleichfalls zu den faits accomplis dieses Akts. „Kluger Herren kühne Knechte / Gruben Gräben, dämmten ein": Die Herren sind im Besitz der Klugheit, heißt: sie leisten geistige Arbeit, die Knechte im Besitz der *Kühnheit,* heißt: sie tragen Sorge für die materielle Seite des Produktionsprozesses. Und in der 4. Szene in einem Text-Stück mit Schlüsselfunktion (es leitet über zum Ende der eigentlichen Faust-Handlung) wird der Gedanke mit aller Prägnanz formuliert:

Faust, erblindet.

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht;
Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen;
Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
Laßt glücklich schauen, was ich kühn ersann!
Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten!
Das Abgesteckte muß sogleich geraten!
Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Preis.
Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt e i n Geist für tausend Hände. (V. 11499—510)

Ohne Frage besitzt die von Goethe hier geschilderte Welt, besitzt das Reich Fausts Charakteristika der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft. Doch sind die sozialökonomischen Konturen dieser Welt, anders etwa als bei der Darstellung des Feudalismus, auffallend unpräzise. Richtig heißt es daher in einem der jüngsten Faust-Kommentare: „Die Welt Fausts im 5. Akt ist eine gesellschaftliche Ordnung, die — ganz sicher von Goethe mit höchster Bewußtheit so gestaltet — durch das Umrißhafte, Unfertige,

Angedeutete als eine Gesellschaft des Übergangs erscheint."[90] Zwar übe Goethe wie nie zuvor scharfe Kritik an den unmenschlichen Seiten der kapitalistischen Entwicklung, diese würde jedoch „nur in etwas schemenhaften Umrissen und mit einer gewissen Unschärfe sichtbar" werden. Diese Unschärfe führen die Autoren in erster Linie auf die zurückgebliebene Entwicklung des Kapitalismus in Deutschland zur Zeit der Niederschrift des 5. Akts zurück, also auf Gründe der objektiven gesellschaftlichen Entwicklung. An der Richtigkeit dieser Feststellung kann kein Zweifel bestehen, doch enthebt sie uns nicht der Aufgabe, die Darstellungsweise Goethes in diesem Akt genauer in den Griff zu bekommen. Denn sie hat neben der negativen durchaus auch eine positive Seite. „Unschärfe der Konturen" bedeutet zwar Mangel an realistischer Präzision des symbolischen Bildes, andererseits aber verwendet Goethe hier bewußt ein Verfahren symbolischer Konzentration, einen *intensiven* Darstellungsmodus, der von der extensiven Dramaturgie vor allem des 1. Akts deutlich abgehoben ist (die gesellschaftliche Handlung des 5. Akts spielt sich in 5 relativ kurzen Szenen [V. 11044—603] von 560 Versen ab im Gegensatz zu 1837 entsprechenden Versen des 1. Akts). Dieses Verfahren symbolischer Konzentration gestattet es Goethe, den Charakter einer Übergangsgesellschaft, der offenen Entwicklung, eines gewissermaßen grenzenlosen Prozesses (so die Logik von Goethes eigener Bildlichkeit) poetisch herauszuarbeiten. Die Grundkonzeption des Akts ist die einer Darstellung von Prozessen, die im Sinne der ständigen Aufhebung des empirisch Erreichten, der *Negation als Progression* begriffen sind. Dafür gibt es reichhaltige Belege im Text: Fausts „das verfluchte *Hier*" (V. 11233), sein „Noch hab ich mich ins Freie nicht gekämpft" (V. 11403), sein „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, / Er, unbefriedigt jeden Augenblick!" (V. 11451 f.). Faust ist, mit einem prägnanten Wort von Marx, der „Welteroberer, der mit jedem neuen Land nur ein neue Grenze erobert"[91].

Diese Struktur des symbolischen Vorgangs: relative Unschärfe der realen Konturen und Methode der Darstellung eines offenen Prozesses, führt zu besonderen Schwierigkeiten der Interpretation. Aufgrund der besonderen Form der Darstellung ist es bedeutend schwieriger als in den anderen Akten, das sozialhistorische Substrat des ästhetischen Vorgangs präzise zu rekonstruieren. Die gesellschaftlichen Implikate sind häufig nicht ohne einen gewissen Zwang aus der Symbolstruktur der poetischen Bilder herauszupräparieren. Weniger als in den anderen Teilen kann hier gesagt werden, daß Goethe bewußt „gemeint" habe, was die Interpretation erschließt. Wir sind gezwungen, den Text ständig auf unsere eigenen historischen Kenntnisse und Erfahrungen zu beziehen. Erst aus seiner direkten Konfrontation mit den realhistorischen Abläufen wird es möglich sein, den literarischen Text in seiner Bedeutung *für uns* zu erschließen, d. h. im Lichte seiner sozialhistorischen Rekonstruktion lesen zu lernen. Deshalb werden wir im folgenden die Reflexion über unser Vorgehen in stärkerem Maße als bisher in den Vorgang der Interpretation mit einfließen lassen.

Wir haben bereits einige Feststellungen getroffen, die wir mit Sicherheit auszusprechen vermögen. Wir können sagen, daß hier ein grundlegendes Motiv der gesamten Faust-Dichtung (wie auch der anderen großen Dich-

tungen Goethes), der *Komplex produktiver Tätigkeit* zu einem gewissen Abschluß gebracht wird. „Produktive Tätigkeit" wird jetzt aufgefaßt im Sinne eines Kulturbildungsprozesses auf der Basis der materiellen Produktion, wobei dieser Prozeß in der Perspektive bestimmter Produktionsverhältnisse erscheint, die sich in der Teilung von Handarbeit und Kopfarbeit ausdrücken. Beteiligt an dem Produktionsprozeß sind besitzende Herren und besitzlose Knechte. *Dieser* Sachverhalt, das grundlegende Produktionsverhältnis in Fausts Reich, ist keinesfalls unscharf, sondern im Rahmen der symbolischen Darstellungsweise klar herausgearbeitet. Weiter schildert Goethe den Prozeß der Herausbildung von Fausts Reich als einen Vorgang, bei dem es alles andere als idyllisch, bei dem es, wie Baucis sagt, „nicht mit rechten Dingen" zuging (V. 11113 f.).

Tags umsonst die Knechte lärmten,
Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag;
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm den andern Tag.
Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual;
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal. (V. 11123—30)

Was Goethe hier tut, ist relativ einfach zu beschreiben. Er hat sozialhistorische Prozesse in Bildern eines magischen Vorgangs festgehalten. Der magischen Form entkleidet und in ihrem gesellschaftlichen Substrat freigelegt — so rekonstruiere ich —, dürften sozialhistorische Prozesse gemeint sein, die zur Herausbildung der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft in Europa geführt haben. Das gesellschaftliche Substrat ist eine Geschichte, die „in die Annalen der Menschheit eingeschrieben" ist „mit Zügen von Blut und Feuer"[92]. In dem Bericht der Baucis über die Entstehung von Fausts Reich scheint die *historische Genesis* der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft assoziiert, ja die Vermutung liegt nahe — sie wird durch die historische Entstehungszeit des Akts, durch seine gesamte sich schrittweise herausbildende Bedeutung sowie Goethes Gebrauch der Metapher anderenorts empfohlen[93] —, in der Metaphorik der *„meerabfließenden Feuergluten"* eine Anspielung auf die mit der industriellen Revolution geschaffene Produktivkraftentwicklung zu sehen, durch die das alte Europa in der Tat wie durch „Magie" umgestaltet wurde. Sicher scheint mir auf jeden Fall, daß Goethe in dem Versuch der Darstellung, in seiner eigenen „poetischen Rekonstruktion" der historischen Genesis der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft die Epochen ihrer Geschichte ineinander schiebt, wobei — und hier liegt die Schwierigkeit — die Konturen dieser Epochen stark verschwimmen.

Faust wird zunächst in der Rolle des *Handelskapitalisten* und *Kolonisators* vorgestellt, der im Begriff ist, seinen *„Weltbesitz"* ins *„Unendliche"* auszudehnen. Angesprochen ist insgesamt, wenn auch in größter symbolischer Konzentration, die Periode des Handelskapitalismus und der merkantilistischen Kolonialpolitik. „Welthandel und Weltmarkt eröffnen im 16. Jahrhundert die moderne Lebensgeschichte des Kapitals."[94] Ihre vollausgebildete Existenz wird in diesem 5. Akt vorausgesetzt. Der Schauplatz

des Akts, so weit sich dieser lokalisieren läßt, spielt in Fausts *„Metropole"* und ihrer näheren Umgebung (wenn überhaupt geographisch bestimmbar, könnten als Ort der Handlung die Niederlande assoziiert sein)[95]. Zur Metropole Fausts gehört ein Hafen, in den, bei sinkender Sonne, die letzten Schiffe einziehen (Bericht Philemons). Vom Standpunkt des Türmers (2. Szene *Palast*) zeigt sich das idyllische Bild einer harmonischen Kulturlandschaft: die ideale frühbürgerliche Landschaft. (Es liegt nahe, an die Seebild-Malerei der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts, etwa an einen Simon de Vlieger, Jan van de Capelle oder Willem van de Velde zu denken[96].)

Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe
Sie ziehen munter hafenein.
Ein großer Kahn ist im Begriffe,
Auf dem Kanale hier zu sein.
Die bunten Wimpel wehen fröhlich,
Die starren Masten stehn bereit;
In dir preist sich der Bootsmann selig,
Dich grüßt das Glück zur höchsten Zeit. (V. 11143—50)

Die Schiffe kehren *„reich und bunt beladen mit Erzeugnissen fremder Weltgegenden"* (Bühnenanweisung) von großer Fahrt zurück.

Wie segelt froh der bunte Kahn
Mit frischem Abendwind heran!
Wie türmt sich sein behender Lauf
In Kisten, Kasten, Säcken auf! (V. 11163—66)

Diesem Oberflächenbild einer frühbürgerlichen Handelsidylle aber wird in einem scharfen Kontrast das wahre ökonomische Prinzip des Handelskapitals von Mephistopheles mit zynischer Offenheit entgegengestellt. Mephistos Darstellung hat die Funktion, das hinter der Erscheinungsebene versteckte sozialökonomische Wesen sichtbar zu machen. „Da landen wir schon, / Da sind wir schon, / Glückan dem Herren, Dem Patron!" (V. 11167—70). Der *„Patron"* ist der als Handelskapitalist charakterisierte Faust. *„Sie steigen aus, die Güter werden ans Land geschafft"*, lautet die Szenenanweisung. Darauf der Bericht des Mephistopheles, der als Kapitän fungiert, mit den Drei Gewaltigen Gesellen als Mannschaft:

So haben wir uns wohl erprobt,
Vergnügt, wenn der Patron es lobt.
Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig sind wir nun im Port.
Was große Dinge wir getan,
Das sieht man unsrer Ladung an.
Das freie Meer befreit den Geist,
Wer weiß da, was Besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Ist man erst der Herr zu drei,
Dann hakelt man das vierte bei;
Da geht es dann dem fünften schlecht,
Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt ums *Was* und nicht ums *Wie*.

Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen. (V. 11171—88)

Rekapitulieren wir die wichtigsten Punkte, durch welche die Reichtumsakkumulation des Handelskapitals charakterisiert ist: extreme Profite, Gewalt als Recht, die Dreieinigkeit von Krieg, Handel und Piraterie. In Marx' Darstellung der „sogenannten ursprünglichen Akkumulation" findet sich eine Reihe erschütternder Beispiele für die Greueltaten, die die „Morgenröte der kapitalistischen Produktionsära", Handelskapitalismus und Kolonialsystem, begleitet haben. „Die Geschichte der holländischen Kolonialwirtschaft — und Holland war die kapitalistische Musternation des 17. Jahrhunderts —", schreibt Marx (und zitiert einen Thomas Stamford Raffels, Gouverneur der Insel Java), „‚entrollt ein unübertreffbares Gemälde von Verrat, Bestechung, Meuchelmord und Niedertracht'".[97] „Das Kolonialsystem reifte treibhausmäßig Handel und Schiffahrt. Die ‚Gesellschaften Monopolia' (Luther) waren gewaltige Hebel der Kapital-Konzentration. Den aufschießenden Manufakturen sicherte die Kolonie Absatzmarkt und eine durch das Marktmonopol potenzierte Akkumulation. Der außerhalb Europa direkt durch Plünderung, Versklavung und Raubmord erbeutete Schatz floß ins Mutterland zurück und verwandelte sich hier in Kapital. Holland, welches das Kolonialsystem zuerst völlig entwickelte, stand schon 1648 auf dem Höhepunkt seiner Handelsgröße."[98] Die Handelssuprematie, schreibt Marx weiter, war es, die „in der eigentlichen Manufakturperiode (. . .) die industrielle Vorherrschaft gibt. Daher die vorwiegende Rolle, die das Kolonialsystem damals spielte. Es war ‚der fremde Gott', der sich neben die alten Götzen Europas auf den Altar stellte und sie eines schönen Tages mit einem Schub und Bautz sämtlich über den Haufen warf. Es proklamierte die Plusmacherei als letzten und einzigen Zweck der Menschheit"[99].

Von allen Charakterzügen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft ist die Bedeutung, die die Gewalt in der Bildungsgeschichte dieser Gesellschaft besessen hat, von Goethe am schärfsten herausgearbeitet worden. Die Gewalt wird im *Faust* als „ökonomische Potenz" erster Ordnung begriffen, als Geburtshelfer der neuen Gesellschaft[100]. Ihr illusionslos Rechnung getragen zu haben, gehört zu den großen Leistungen der realistischen Schreibweise Goethes. So besitzt die für die Handlungsstruktur des ersten Teils des fünften Akts konstitutive Parabel von Philemon und Baucis die Funktion, die Rolle der Gewalt bei der Herausbildung der unter Fausts Kommando entstehenden Gesellschaft exemplarisch zu verdeutlichen. Der demonstrativ-exemplarische Charakter dieser Parabel wird durch die Eröffnung des Akts mit der Szene *Offene Gegend* unterstrichen: das einzige Stück, in dem Philemon und Baucis als dramatis personae unmittelbar auftreten, dient zugleich der Exposition des gesamten Akts.

Die einführenden Worte des Wanderers entwickeln ein Bild weltabgewandter Idyllik, ein Kontrastbild zu der von Fausts Reich verkörperten Welt bürgerlichen Fortschritts: „Ja! sie sind's, die dunkeln Linden" (V. 11044). Die Linden sind das Sinnbild der beiden Alten selbst, ein „wackres Paar" (V. 11052) „in ihres Alters Kraft" (V. 11045). Philemon und Baucis sind „gastfreundlich" (V. 11058), „fromme Leute" (V. 11056),

die des „Wohltuns Glück" genießen (V. 11055). Ihre *Hütte* (V. 11048) (vergleichbar dem Symbol des *Hüttchens* „auf dem kleinen Alpenfeld" (V. 3353) der Szene *Wald und Höhle*) ist Sinnbild einfachen Lebens. Dieses Leben ist dem Dasein Fausts und seiner Welt diametral entgegengesetzt. Philemon und Baucis gehören der alten Welt an, sie *vertrauen dem alten Gott* (V. 11402), die *Kapelle* neben der Hütte gehört zum Sinnbild ihres Lebens. Ihr Habitus wird ausdrücklich als konservativ gekennzeichnet: „Traue nicht dem Wasserboden, / Halt auf deiner Höhe stand!" (V. 11137 f.).

Das Läuten ihres Glöckchens ist es, was Faust aus dem Glück seines Weltbesitzes aufschreckt: „Verdammtes Läuten!" (V. 11151) Es symbolisiert die Grenzen seines Besitzes: Dieser ist noch nicht *„rein"*, wie er sagt, soll heißen: noch nicht absolut. Es gibt etwas, das ihm noch nicht zugehört.

> Verdammtes Läuten! Allzuschändlich
> Verwundet's, wie ein tückischer Schuß;
> Vor Augen ist mein Reich unendlich,
> Im Rücken neckt mich der Verdruß,
> Erinnert mich durch neidische Laute:
> Mein Hochbesitz, er ist nicht rein;
> Der Lindenraum, die braune Baute,
> Das morsche Kirchlein ist nicht mein. (V. 11151—58)

> Die Alten droben sollten weichen,
> Die Linden wünscht' ich mir zum Sitz,
> Die wenigen Bäume, nicht mein eigen,
> Verderben mir den Weltbesitz. (V. 11239—42)

Ist „die Akkumulation (...) Eroberung der Welt des gesellschaftlichen Reichtums"[101], und bedeutet dieser Prozeß die Ausdehnung der Herrschaft des Kapitalisten, so läßt sich für Faust zumindest sagen, daß sein Durst nach gesellschaftlichem Reichtum, sein Hunger nach Besitz unersättlich sind. „So sind am härt'sten wir gequält, / Im Reichtum fühlend, was uns fehlt" (V. 11251 f.): Sein Jammern hat Methode, denn so grenzenlos sein Besitz-Trieb, so begrenzt ist seine Geduld mit allem und jedem, das diesem Trieb widersteht: „Das Widerstehn, der Eigensinn / Verkümmern herrlichsten Gewinn, / Daß man zu tiefer, grimmiger Pein, / Ermüden muß, gerecht zu sein." (V. 11269—72) Die Alten müssen weichen. Mephistopheles erhält den Auftrag, dafür Sorge zu tragen: „So geht und schafft sie mir zur Seite!" (V. 11275). Was Faust will, ist das eine: er will äquivalenten Tausch (V. 11276 f.), was Mephistopheles tut, das andere. Dessen Devise lautet „außerökonomische, unmittelbare Gewalt"[102]: „Nach überstandener Gewalt / Versöhnt ein schöner Aufenthalt. *Er pfeift gellend.*" (V. 11280 f. u. Bühnenanweisung) Den Ausgang der Geschichte erfahren wir aus dem lyrischen Bericht des Türmers (V. 11304—335): Die Alten werden samt ihrem Hüttchen verbrannt. Der Bericht schließt, nach *„langer Pause"*, mit dem Kommentar: „Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin" (V. 11334 f.). Mit Recht sind die letzten Worte des Türmers emphatisch aus seinem Bericht herausgehoben. Denn bei der Tragödie von Philemon und Baucis handelt es sich nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um den Untergang einer in den Traditionen von Jahrhunderten existierenden Welt. Die Parabel demonstriert mit den spezifischen Mitteln

der Kunst, daß der Weg zur Herrschaft der Bourgeoisie in die Annalen der Menschheitsgeschichte eingezeichnet ist mit Schriftzügen von Blut und Feuer. Er ist eingezeichnet mit den Schriftzügen der Gewalt. Nicht Faust oder Mephistopheles allein, sondern Faust *und* Mephistopheles verkörpern diese Gewalt. Der Bericht von Fausts Handlanger, seinem praktischen alter ego lautet so:

> Wir aber haben nicht gesäumt,
> Behende dir sie weggeräumt.
> Das Paar hat sich nicht viel gequält,
> Vor Schrecken fielen sie entseelt.
> Ein Fremder, der sich dort versteckt
> Und fechten wollte, ward gestreckt.
> In wildem Kampfes kurzer Zeit
> Von Kohlen, ringsumher gestreut,
> Entflammte Stroh. Nun lodert's frei,
> Als Scheiterhaufen dieser drei. (V. 11360—69)

Und der Chor kommentiert: „Das alte Wort, das Wort erschallt: Gehorche willig der Gewalt!" (V. 11374 f.). Fausts Reaktion ist beachtlich. Er reagiert bereits vom Standpunkt der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft, auf dem der Zwang der außerökonomischen unmittelbaren Gewalt dem „stummen Zwang der ökonomischen Verhältnisse" Platz gemacht hat[103]: vom Standpunkt des äquivalenten Tauschs. „Wart ihr für meine Worte taub? / Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub." (V. 11370 f.) Die Ideologie des äquivalenten Tauschs stellt Faust jener auf Usurpation, Expropriation und Raub basierenden Phase der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, die wir mit dem Begriff der ursprünglichen Akkumulation bezeichnen.

Marx berichtet im *Kapital* von einem für die Methoden der ursprünglichen Akkumulation besonders typischen Fall, der das konkrete historische Substrat der Philemon- und Baucis-Parabel eindringlich zu illustrieren vermag. Die Analogien zwischen literarischer Parabel und realem Geschehen sind so frappierend, daß Marx' Bericht Goethe geradezu als Vorlage hätte dienen können.

> Als Beispiel der im 19. Jahrhundert herrschenden Methode genügen hier die „Lichtungen" der Herzogin von Sutherland. Diese ökonomisch geschulte Person beschloß gleich bei ihrem Regierungsantritt eine ökonomische Radikalkur vorzunehmen und die ganze Grafschaft, deren Einwohnerschaft durch frühere, ähnliche Prozesse bereits auf 15 000 zusammengeschmolzen war, in Schaftrift zu verwandeln. Von 1814 bis 1820 wurden diese 15 000 Einwohner, ungefähr 3000 Familien, systematisch verjagt und ausgerottet. Alle ihre Dörfer wurden zerstört und niedergebrannt, alle ihre Felder in Weide verwandelt. Britische Soldaten wurden zur Exekution kommandiert und kamen zu Schlägen mit den Eingebornen. Eine alte Frau verbrannte in den Flammen der Hütte, die sie zu verlassen sich weigerte[104].

Philemon und Baucis können als Beispielfiguren der „freien, selbstwirtschaftenden Bauern" gelten, die, wie Marx am Beispiel Englands ausführt, im 14. und 15. Jahrhundert die „ungeheure Mehrzahl der Bevölkerung" ausmachte und die, als eine der „Umwälzungen, die der sich bildenden

Kapitalistenklasse als Hebel dienten", „plötzlich und gewaltsam von ihren Subsistenzmittel losgerissen und als vogelfreie Proletarier auf den Arbeitsmarkt geschleudert werden"[105]. Dieser Prozeß der Expropriation und Usurpation vollzog sich im 16. Jahrhundert noch als individuelle Gewalttat — dies wäre *unser* Beispiel —, während er später, im 18. Jahrhundert, mittels der Gesetzgebung vollzogen wird. Fausts „Trieb", auf seinen sozialökonomischen Nenner gebracht, wäre demnach die „Verwandlung (. . .) des zwerghaften Eigentums vieler in das massenhafte Eigentum weniger"[106]. Wenn unsere Lesart auch nur in der Gesamttendenz zutrifft, so würden Faust/Mephistopheles hier als die Verkörperung der Kapitalistenklasse in der Periode der Herausbildung der Kapitalverhältnisse zu deuten sein.

Was Goethes Text in seiner Oberflächenstruktur an Vorgängen der ursprünglichen Akkumulation zeigt, ist, verglichen mit dem Gesamtprozeß und seiner sozialökonomischen Bedeutung, nur ein Ausschnitt. Er zeigt die Zerstörung der Idylle des Kleineigentums durch brutale Gewalt. Fausts Motiv ist als „Besitzgier" charakterisiert, doch in einem sozialökonomisch relativ unspezifischen Sinn. Mystifiziert wird dieses Motiv durch seine quasi zusätzliche Motivation, auf dem Besitz der Alten eine Art „Schauins-Land" errichten zu wollen (V. 11243—50). In noch stärkerem Maße unscharf und allein in den Implikaten des symbolischen Vorgangs präsent ist die Darstellung von Aspekten der *entwickelten* kapitalistischen Gesellschaftsformation. Die (zumindest naheliegende) Implikation von Prozessen der industriellen Revolution in der metaphorischen Struktur von Baucis' Bericht in V, 1 (V. 11123—30) habe ich bereits oben erwähnt. Wenn in diesem Bericht von „magischen Vorgängen" die Rede ist, so in dem Sinne, daß von unbegriffenen realen Erfahrungen gesprochen wird: Erfahrungen einer fundamentalen Veränderung der gesamten Lebensweise der Menschen im Verlauf der industriellen Revolution, denen die betroffenen Individuen in der Tat begrifflich nicht gewachsen sein konnten. Wie solche Erfahrungen ausgesehen haben müssen, sollte der folgende Text aus Marx' *Kapital* vermitteln können:

> Nachdem das Kapital Jahrhunderte gebraucht, um den Arbeitstag bis zu seinen normalen Maximalgrenzen und dann über diese hinaus, bis zu den Grenzen des natürlichen Tags von 12 Stunden zu verlängern, erfolgte nun, seit der Geburt der großen Industrie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, eine lawinenartig gewaltsame und maßlose Überstürzung. Jede Schranke von Sitte und Natur, Alter und Geschlecht, Tag und Nacht, wurde zertrümmert. Selbst die Begriffe von Tag und Nacht, bäuerlich einfach in den alten Statuten, verschwammen (. . .). Das Kapital feierte seine Orgien[108].

Baucis' Bericht als metaphorische Referenz auf Prozesse der industriellen Revolution zu deuten, wird durch seinen dramaturgischen Ort unterstützt. Denn im fünften Akt des Zweiten Teils ist nicht nur von der ursprünglichen Akkumulation, sondern ebenso von ihren *Resultaten* die Rede: der Entstehung einer Masse von Arbeitern.

Die Existenz eines disponiblen Arbeiterheeres gehört zu den dramatischen Voraussetzungen des gesamten Akts. Sie wird vorausgesetzt ohne

Erklärung des *Woher,* im gleichen Maße wie die Nicht-Existenz des Kaisers und der gesamten Feudalordnung ohne weitere Begründung vorausgesetzt ist. Bereits im Eingangsbericht von Philomen und Baucis ist von der Produktion durch Arbeitermassen unter dem Kommando „kluger Herren" die Rede: „Kluger Herren kühne Knechte / Gruben Gräben, dämmten ein". Und am Ende der Szene *Mitternacht* spricht der nach seiner Zurückweisung der Sorge doppelt entschlossene Faust als der Herr eines Heers von Knechten, als der Besitzer von Lohnarbeit.

Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
Laßt glücklich schauen, was ich kühn ersann!
Ergreift das Werkzeug, Schaufel führt und Spaten!
Das Abgesteckte muß sogleich geraten.
Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Fleiß
(. . .) (V. 11502—508)

Werkzeug, Schaufel, Spaten repräsentieren den Komplex der Produktionsmittel, die die Arbeiter im Vollzug der materiellen Produktion betätigen[109]. *Ordnen* und *Fleiß* werden als die subjektiven Entsprechungen von objektiven Erfordernissen des Arbeitsprozesses ausdrücklich genannt; genannt wird auch der materielle Ansporn der Arbeit, der *allerschönste Preis,* Lohn als Preis der Arbeitskraft. Und Fausts Befehl an Mephistopheles: „Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, / Ermuntere durch Genuß und Strenge, / Bezahle, locke, presse bei!" (V. 11553—555), bezieht sich auf die Schaffung eines disponiblen Arbeiterheeres mit allen Mitteln, durch Bezahlung, Versprechungen oder physische Gewalt — aus der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft bis auf den heutigen Tag weltweit bekannte Vorgänge. Es ist, in Marx' plastischer Sprache, der „Vampyrdurst" des Kapitals „nach lebendigem Arbeitsblut"[110], der sich in Fausts Befehl zu Worte meldet.

Sicher auch bietet der Text — zumindest in einer Dimension seiner Bedeutungs- und Bildstruktur — Anhaltspunkte, um in den Totengräbern Fausts, den Lemuren, ein erstes literarisches Symbol für das Proletarierheer in seiner entfremdeten, durch den Vampyrdurst nach lebendigem Arbeitsblut ausgesogenen Gestalt zu sehen[111].

Mephistopheles, als Aufseher voran.
Herbei, herbei! Herein, herein!
Ihr schlotternden Lemuren,
Aus Bändern, Sehnen und Gebein
Geflickte Halbnaturen!

Lemuren im Chor.
Wir treten dir sogleich zur Hand,
Und, wie wir halb vernommen,
Es gilt wohl gar ein weites Land,
Das sollen wir bekommen.
Gespitzte Pfähle, die sind da,
Die Kette lang zum Messen;
Warum an uns der Ruf geschah,
Das haben wir vergessen. (V. 11511—22)

Für Faust sind die Lemuren die in seiner Botmäßigkeit stehenden materiellen Produzenten, in deren Arbeit er die Betätigung seines Willens genießt und das Werk der Versöhnung der Natur — der „Erde mit sich selbst" — erblickt.

> Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!
> Es ist die Menge, die mir frönet,
> Die Erde mit sich selbst versöhnet,
> Den Wellen ihre Grenze setzt,
> Das Meer mit strengem Band umzieht. (V. 11539—43)

In Wirklichkeit aber graben die Lemuren Fausts Grab. Was Faust als Arbeit an seinem „größten Werk" begreift, läuft in der Realität „auf Vernichtung" hinaus (V. 11550) — auf Fausti eigene Vernichtung. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

2. Sozialhistorische Gestalten

Das sozialhistorische Szenarium des Ersten Teils des *Faust* ist, dem Substrat nach, die Stadt im Zeitraum des Übergangs vom feudalen Mittelalter zur bürgerlichen Neuzeit, mit den zentralen Punkten: Universität (*Nacht* und Studierzimmer-Szene), Wirtshaus *(Auerbachs Keller),* dem Milieu des handwerklichen Kleinbürgertums in der Gretchen-Tragödie: das soziale Interieur von Gretchens Stube, Garten, Nachbarin Haus usw. ebenso umfassend wie Straße und Kirche (Dom) als den Ortschaften sozialer Öffentlichkeit. Zur sozialen Welt der Stadt gehört sowohl das Dorf vor der Stadt *(Vor dem Tor)* wie auch das Gefängnis *(Kerker).* Das Stadt-Szenarium des Ersten Teils entwickelt eine soziale Totalität von Öffentlichkeit und Privatsphäre. Es ist die Stadt, wie sie im Monolog des Osterspaziergangs gezeichnet ist:

> Kehre dich um, von diesen Höhen
> Nach der Stadt zurückzusehen.
> Aus dem hohlen finstern Tor
> Dringt ein buntes Gewimmel hervor.
> Jeder sonnt sich heute so gern.
> Sie feiern die Auferstehung des Herrn,
> Denn sie sind selber auferstanden,
> Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
> Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
> Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
> Aus der Staßen quetschender Enge,
> Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
> Sind sie alle ans Licht gebracht. (V. 916—28)

Zum Personal der Szene *Vor dem Tor* gehört — neben Faust und Wagner, den das Treiben der Menge kommentierenden Intellektuellen — die bunte Menge des Volks: Handwerksburschen und Dienstmädchen, Studenten, Bürgermädchen, Soldaten, Bürger, Bettler und Bauern. Die dumpfen Gemächer niedriger Häuser, die quetschende Enge der Straßen, die Nacht der Kirchen, die Bande der Zunftordnung: in diesen Metaphern entwickelt Goethe sein Bild der mittelalterlichen Stadt. Es ist das Mittelalter als Welt hinter dem „hohlen finstern Tor", so wie es in Fausts Monolog vom Stand-

punkt der bürgerlichen Freiheit, in der Perspektive des Rückblicks erscheint. Die Gretchen-Tragödie jedoch führt uns, um im Bild zu bleiben, durch das hohle finstre Tor in die mittelalterliche Stadt zurück. Nicht zufällig steht am Ende der Szene der Vermerk: „Sie gehen in das Stadttor."

Die mittelalterliche Universität ist in der Eingangsszene, in den Studierzimmer-Szenen, in schärfster satirischer Zeichnung in der Schüler-Szene präsent. Hier wie auch anderen Orts ist dabei jedoch die Verschränkung der Ebene der historischen Zeit in Betracht zu ziehen. Es geht Goethe nicht primär um eine rückwärtsgewandte Kritik des Universitätssystems des 16., sondern um die Kritik des Universitätssystems des 18. Jahrhunderts — um die Gegenwart des Mittelalters im Deutschland seiner eigenen Zeit. Nirgendwo so deutlich wie in der Schüler-Szene dürfte Mephistopheles Goethes eigene Ansicht artikulieren, ja er hat hier die Funktion des versteckten, ironischen Autorenkommentars. Dies zeigt sich darin, daß die Stoßrichtung von Fausts Eingangsmonolog wieder aufgenommen wird: Das überlieferte Universitätssystem steht im Gegensatz zu jeder nützlichen Erkenntnis, es erscheint als „Hemmschuh jeglichen kulturellen Fortschritts"[112]. Dem auf Tradition fußenden positiven Recht der feudalen Ideologie wird im Sinne eines bürgerlichen Kampfprogramms das *Naturrecht* — das „mit uns geborene Recht" (V. 1978) — entgegengestellt; Logik, Metaphysik und Theologie werden mitleidslos denunziert als tote Systeme abstrakter Klassifikationsschemata und scholastischer Wortklauberei. *Worte ohne Begriff*, so lautet Goethes (durchaus Hegelsche) Formel dafür (vgl. V. 1949—53, 1990—2000).

Im Eröffnungsteil des 2. Akts von *Faust II* wird der Ort Universität wieder aufgesucht, hier auch mit der ausdrücklichen Bezeichnung ihres mittelalterlichen Charakters. Die Bühnenanweisung vermerkt für Szene (1) „Hochgewölbtes enges gotisches Zimmer — ehemals Faustens, unverändert" und für Szene (2) „Laboratorium — im Sinne des Mittelalters". Die mittelalterliche Staffage verhüllt hier jedoch nur ironisch, daß an diesem Punkt nun in keiner Weise mehr die Kritik des scholastischen Universitätswesens, auch nicht der Gegensatz von scholastisch gebundener und bürgerlich freier Wissenschaft im Vordergrund steht. Die aktuellen Bezüge zu Goethes eigener Zeit sind dominant. Dies zeigt die Parodie des subjektiven Idealismus und der nationalen Studentenbewegung in der Figur des Baccalaureus (vor allem V. 6758—6806), noch deutlicher der Angriff gegen den mechanischen Materialismus der bürgerlichen Naturwissenschaft in der Laboratoriums-Szene (Homunculus als künstlich hergestellte *res cogitans*), dem Goethe sein spekulativ erfaßtes Konzept einer Dialektik der Natur in der *Klassischen Walpurgisnacht* emphatisch gegenüberstellt: Homunculus, die res cogitans, muß Natur werden, um existieren zu können.

Die Worte des Homunculus in seiner Deutung von Fausts Traum (V. 6903 bis 920, 6928—936) — das Renaissance-Motiv als bürgerliche Rekonstitution antiker Freiheit — verweisen darüber hinaus auf das Feudalsystem als Vergangenheit. Fausts Traum steht für die Erneuerung der Antike in der Renaissance als dem ersten großen Schritt der ideologischen und kulturellen Emanzipation der bürgerlichen Klasse vom Mittelalter. Homunculus aber spricht dabei mit einer Distanz, die erst die entwickelte bürgerliche Gesellschaft möglich machte. Diese Differenz zwischen feuda-

lem Mittelalter und bürgerlicher Neuzeit wird von Goethe bewußt in dem die Szene beschließenden Dialog zwischen Homunculus und Mephistopheles zu ironisch-satirischen Zwecken genutzt. Mephistopheles *sieht nichts,* er kann nichts sehen und hält den antiken Traum Fausts für *Phantasterei* (V. 6921 f.):

Mephistopheles.
(. . .)
Ich sehe nichts —

Homunculus.
Das glaub' ich. Du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!

Im „Nebelalter", im „Wust von Rittertum und Pfäfferei" liegt der historische Ort der Gretchen-Tragödie. Sie spielt in der „Straßen quetschender Enge" (Szenen *Straße, Am Brunnen, Nacht/Straße vor Gretchens Türe),* in den „dumpfen Gemächern niedriger Häuser" (Szenen *Abend/Ein kleines reinliches Zimmer, Der Nachbarin Haus,* u. a.), in der „Kirchen ehrwürdiger Nacht" (*Dom*szene). Sie ist geprägt von der Enge der „Handwerks- und Gewerbes-Banden". Die Kerker-Szene ist ihr symbolischer Abschluß, die *Walpurgisnacht* — umfassendstes Symbol der mittelalterlichen Welt — das Zentrum ihrer inneren Handlung. Den einzigen Ausblick auf eine neue, freie Welt gibt die Szene *Wald und Höhle:* Natur als Symbol bürgerlicher Emanzipation.

Das Milieu des handwerklichen Kleinbürgertums ist mittels der Methode sozialer Kontrastierung bereits im Eröffnungsdialog angesprochen:

Faust.
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

Margarete.
Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann unbegleitet nach Hause gehn. (V. 2605—08)

Faust spielt hier die soziale Rolle eines Adligen. Seine Anrede „mein schönes Fräulein" schmeichelt Gretchen, sie sei selbst von Adel und schön. Daher ihre Antwort: „weder Fräulein, weder schön". Auch Gretchens „ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßt, / Wer heut der Herr gewesen ist! / Er sah gewiß recht wacker aus, / Und ist aus einem edlen Haus" (V. 2678—81) deutet darauf hin, daß sie selbst ihn für einen Adligen, zumindest für einen Angehörigen des Patriziats hält. Das Motiv ist keineswegs neu. Vielmehr handelt es sich um die Variante eines Topos der bürgerlichen Literatur: die Verführung eines Bürgermädchens durch einen Adligen. Auch das zugeordnete Motiv der Verführung durch Schmuck deutet darauf hin.

Was ist das? Gott im Himmel! Schau,
So was hab' ich mein' Tage nicht gesehn!
Ein Schmuck! Mit dem könnt' eine Edelfrau

Am höchsten Feiertage gehn.
Wie sollte mir die Kette stehn?
Wem mag die Herrlichkeit gehören? (V. 2790—95)

Der Schmuck ist für Gretchen Statussymbol der Aristokratie. Sie sieht sich in ihm in der Rolle einer Adligen. Mit welch bewußter erotischer Strategie der Klassenkontrast und Gretchens naive Orientierung an aristokratischen Standards von Faust ausgenutzt werden, zeigt auch die Szene *Der Nachbarin Haus:* Gretchen im Schmuck wird von Mephistopheles — dies ist Teil eines abgekarteten Spiels — für „ein Fräulein" gehalten: *„Marthe.* Denk, Kind, um alles in der Welt! / Der Herr dich für ein Fräulein hält. / *Margarete.* Ich bin ein armes junges Blut; / Ach Gott! der Herr ist gar zu gut: / Schmuck und Geschmeide sind nicht mein." (V. 2905 bis 09).

Das soziale Milieu Gretchens sind die unteren Schichten des städtischen handwerklichen Kleinbürgertums (*Gewerb* in V. 2956 etwa meint Zunftgewerbe, Handwerk). *Armut, Kerker, Hütte* sind die Schlüsselworte, mit denen Faust die private Welt Gretchens versteht (V. 2693 f., 2708). Mit „ein kleines reinliches Zimmer" charakterisiert die Bühnenanweisung das Zimmer Gretchens am Beginn der Szene *Abend. Straße, Gasse* und *Kirche* sind die einzigen Orte öffentlicher Kommunikation für weibliche Angehörige dieser Schicht (V. 2883 f.), wie die Szene *Am Brunnen* und *Dom* (Gretchen „unter vielem Volk") eindrucksvoll dokumentieren. Gretchen selbst beschreibt ihre „Wirtschaft" als „klein", ohne Magd, doch mit einem vom Vater hinterlassenen „hübschen Vermögen", sowie Haus und Garten vor der Stadt (V. 3109—18). Dies ist allerdings im Sinne eines Minimums kleinbürgerlicher Besitzverhältnisse zu denken: Nicht nur hat die Familie „keine Magd", Gretchen selbst hat alle Arbeiten einer Magd zu verrichten (auch V. 3144—46). Bemerkenswert in der Schilderung ihrer Lebensverhältnisse ist noch der von ihr ausdrücklich betonte repressive Arbeits- und Moralkodex ihrer Mutter (auch V. 3083 f.). Der gleiche rigorose Moralkodex gilt für ihren Bruder, den *Soldaten* (sein militärischer Status wird nicht näher spezifiziert): Sein letztes Wort ist ein Fluch, mit dem Gretchen aus der Gesellschaft der „braven Bürgersleut'" verstoßen wird (V. 3750—63). Die ideologische und institutionelle Macht, die die Köpfe und Herzen dieser kleinen Leute beherrscht (und auf ihre materiellen Verhältnisse einen unmittelbaren Einfluß nimmt, vgl. V. 2813 ff.), ist die Kirche. Sie existiert verinnerlicht in Gretchen, motiviert ihre besorgte Frage an Faust: „Nun sag, wie hast du's mit der Religion?" (V. 3415) (Die spinozistische Antwort, die sie erhält, ist allerdings von einem Standpunkt gesprochen, der jenseits des dargestellten historischen Niveaus liegt). In der Institution der Kirche besitzt die von Goethe mit kompromißloser Schärfe dargestellte soziale Welt der mittelalterlichen Stadt die sichtbarste Gestalt ihrer Repressionsmechanismen; der Böse Geist der Dom-Szene ist deren Verkörperung. Sie existieren in Gretchen, verinnerlicht in der Form des Gewissens. Wenn der Böse Geist ihr das Urteil der Verdammung spricht, so ist sein Urteil identisch mit dem „Ist gerichtet" des Mephistopheles, der assistiert wird vom lateinischen Chor — dies irae, Gott als Richter. Im „Ist gerettet" der Stimme von oben dagegen, mit der die Tragödie

schließt (V. 4611 f.), spricht bereits eine anti-kirchliche Macht: die Stimme einer Welt jenseits der Gesellschaft, die Gretchen gefangen hielt, ihren Untergang besiegelte, den Richtspruch sprach. —

> Die Menge drängt sich, man hört sie nicht.
> Der Platz, die Gassen
> Können sie nicht fassen.
> Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht.
> Wie sie mich binden und packen!
> Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt.
> Schon zuckt nach jedem Nacken
> Die Schärfe, die nach meinem zückt.
> Stumm liegt die Welt wie das Grab! (V. 4587—95)

Die eigentliche Gegenmacht in dieser Welt, in der das Leben bereits stumm wie das Grab ist, ist die individuelle Liebe. Sie überschreitet die Grenzen der dargestellten Welt, wie sie ihre Moral überschreitet. Sie sprengt die existierende schlechte Gesellschaft, ohne selbst gesellschaftliche Macht werden zu können — daher ihr notwendiger tragischer Schluß. Goethe nimmt so in der Gretchen-Tragödie ein Zentralthema der bürgerlich-humanistischen Literatur auf, das seit Shakespeares *Romeo und Julia* zum festen Kanon der modernen Literaturtradition gehört.

Gretchens Lieder sind der unmittelbarste Ausdruck der Liebe als der ersten Form eines humanen Verhältnisses zwischen Individuen. In diesen Liedern erscheint die Liebe als innerliche Kraft, die der existierenden Weltgestalt sich entgegensetzt. Sie sind zugleich Index, an dem der Mangel an Humanität in der gegebenen Gesellschaft sich ablesen läßt. Individuelle Liebe, das ist für Gretchen eine neue Welt der körperlichen, seelischen und geistigen Erfüllung. „Wo ich ihn nicht hab', / Ist mir das Grab, / Die ganze Welt / Ist mir vergällt." (V. 3378—81) Ihr „Doch — alles, was dazu mich trieb, / Gott! war so gut! ach war so lieb!" (V. 3585) ist in unbewußter Opposition gegen ihre Umwelt gesprochen. Bewußtlosen Protest artikulieren auch die Bilder des Glücks, die ihr im Wahnsinn der Kerker-Szene aufsteigen. „Niemand wird sonst bei mir liegen! / Mich an deine Seite zu schmiegen, / Das war ein süßes, ein holdes Glück!" (V. 4529—31) Der „König in Thule" (V. 2759—782) ist lyrisches Exemplum der Treue bis ins Grab. Er verkündet, daß die Liebe das erfüllte Leben ist: der Becher, Symbol der vollen, genossenen Liebe, geht mit dem Individuum ins Grab. Gemeint ist die individuelle Einmaligkeit der Liebe: anders als die Schätze des Reichs (3. Strophe) ist der Becher nicht vererbbar. Gretchens Lied formuliert damit ein Prinzip, das der feudalen Gesellschaft, in der historischen Folge aber gleichfalls der bürgerlichen entgegensteht; war letztere auch der Boden, auf dem die individuelle Liebe wuchs und wachsen konnte. Diese Liebe sieht Goethe als Macht der Natur — Natur *im* Menschen — innerhalb einer naturwidrigen gesellschaftlichen Ordnung. Die welthistorische Dimension der „Macht der Natur" artikuliert Fausts Monolog im Osterspaziergang. In ihm tritt die revolutionäre Kraft der aufbrechenden bürgerlichen Gesellschaft im Zeichen der aufbrechenden Natur („Frühling") der Statik, Sterilität und Inhumanität der feudalen Welt des Mittelalters („Winter") gegenüber; der Monolog feiert die „Befreiung von Dienstbarkeit und Zunftzwang"[113].

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick
Im Tale grünet Hoffnungs-Glück;
Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück.
Von dorther sendet er, fliehend nur,
Ohnmächtige Schauer körnigen Eises
In Streifen über die grünende Flur;
Aber die Sonne duldet kein Weißes,
Überall regt sich Bildung und Streben,
Alles will sie mit Farben beleben;
Doch an Blumen fehlt's im Revier,
Sie nimmt geputzte Menschen dafür. (V. 903—915)

Dieser Monolog ist bereits Teil der Exposition der Gretchen-Tragödie, und zwar in der Entgegensetzung von *Stadt* und *Natur*, letztlich in der Opposition zwischen der auf Zwang und Überlieferung beruhenden feudalen mit der auf Spontaneität und Naturrecht aufbauenden bürgerlichen Gesellschaft. Die metaphorische Entgegensetzung von Frühling und Winter hatte in Goethes Zeit den Sinn der Ablösung der Feudalität durch die neue bürgerliche Gesellschaft[114]. Die Thematik der befreienden Liebe ist dabei in der vielschichtigen Bedeutung der Kategorie der Natur aufgehoben. *Bildung* und *Streben* sind weitere Schlüsselworte zur Bezeichnung der zielgerichteten Dynamik der aus der Enge der mittelalterlichen Stadt — der Sterilität des feudalen Systems — aufbrechenden bürgerlichen Gesellschaft, hier in einem für Goethe seltenen Zug von Demokratismus noch im Bilde des Aufbruchs der Volksmassen gesehen: Der Frühling der bürgerlichen Gesellschaft ist die Feier der „Auferstehung" der Volksmassen im Bilde der „Auferstehung des Herrn".

Kehre dich um, von diesen Höhen
Nach der Stadt zurück zu sehen.
Aus dem hohlen finstern Tor
Dringt ein buntes Gewimmel hervor.
Jeder sonnt sich heute so gern;
Sie feiern die Auferstehung des Herrn:
Denn sie sind selber auferstanden,
(. . .)
Ich höre schon des Dorfs Getümmel;
Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
Zufrieden jauchzet groß und klein:
Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein! (V. 916—40)

Der Aufbruch des Volks aus der feudalen Nacht des Mittelalters eröffnet eine Perspektive, die erst im Zweiten Teil des *Faust* — und dann nicht mehr mit dem gleichen Optimismus — zum Tragen kommt. In diesem Sinne stellt der große Monolog des Osterspaziergangs in seiner dramaturgischen Funktion nicht nur eine Exposition der Gretchen-Tragödie dar, sondern bildet einen Vorgriff auf die im Zweiten Teil des Faust dargestellten Prozesse.

Ist der soziale und historische Ort des Ersten Teils noch im Kern auf den relativ begrenzten Bereich der spätmittelalterlichen Stadt einzuschrän-

ken, so ist eine ähnliche soziale und zeitlich-historische Einschränkung angesichts der Dimensionen des Zweiten Teils nicht möglich. Allein sein sozialhistorisches Substrat kann angegeben werden: die Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft, der Zeitraum, grob gesprochen, vom 15. bis zum frühen 19. Jahrhundert — von der Krise des Feudalismus zum Aufstieg des Kapitalismus.

Bereits an der dramaturgischen Struktur des ersten Akts läßt sich ablesen, wer das eigentliche historische Subjekt der dargestellten Vorgänge ist: nicht die Protagonisten des Feudalsystems, sondern die Vertreter der bürgerlichen Klasse, das Paar Faust und Mephistopheles beherrschen zunehmend das dramatische Geschehen. Sie treiben die Handlung voran, übernehmen die führende Rolle. Hier bildet die dramaturgische Struktur — durch Herausarbeiten des Subjekts des dramatischen Vorgangs — den historischen Prozeß nach. Dabei zeigt sich, daß Mephistopheles in seiner vielleicht wichtigsten Funktion als Fausts praktisches Weltverhältnis gelesen werden, die gesellschaftliche Repräsentanz des bürgerlichen Klassensubjekts in der Figurengruppe Faust *und* Mephistopheles gesehen werden muß.

Der Zweite Teil schildert den Prozeß des Strukturwandels von der feudalen zur kapitalistischen Gesellschaft in der Totalität seiner Aspekte, wenn auch in unterschiedlicher, nämlich in expliziter (extensiv-detaillierter) wie auch impliziter (symbolisch-konzentrierter) Darstellungsform. Dieser Prozeß wird als *kulturhistorischer Vorgang* ins Bild gesetzt. Von daher ist der Vorrang eines extensiven Darstellungsmodus vor allem der Akte 1—3 begründet. Sie sind Umsetzung der Intention, eine kulturelle Totalität ins Bild zu setzen.

Daß im Zweiten Teil von Beginn an eine Gesamtkultur thematisiert wird, zeigt die Szene *Weitläufiger Saal mit Nebengemächern.* In ihr spielt sich die feudalabsolutistische Gesellschaft selbst vor. Ihr wesentlicher Kunstbegriff — Kunst als ästhetisch-gesellschaftliches Spiel und als Ornament sozialer Macht — wird zum Moment der Darstellung in dieser Szene. Ihr Zentrum hat das Thema in der Allegorie von Plutus und Knabe Wagenlenker. Im Gegensatz zu anderen, auch marxistischen Deutungen[115] scheint mir aus dem Text klar hervorzugehen, daß hier im wesentlichen die Funktion der Dichtung im Rahmen der höfisch-feudalen Kultur zur Frage steht. Bereits in der Beschreibung der Figur des Knaben Wagenlenker durch den Herold dominiert ein für die aristokratische Kunstauffassung typisches ästhetisch-sensualistisches Moment (V. 5535—51). So lautet die Selbstbeschreibung des Knaben Lenker:

> Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
> Bin der Poet, der sich vollendet,
> Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.
> Auch ich bin unermeßlich reich
> Und schätze mich dem Plutus gleich,
> Belebʼ und schmückʼ ihm Tanz und Schmaus,
> Das, was ihm fehlt, das teilʼ ich aus. (V. 5573—79)

Plutus, „des Reichtums Gott" (V. 5569), ist Allegorie des idealisierten Adligen, die glänzende Inkarnation des eigensten Lebensprinzips des Feudalabsolutismus:

Er scheint ein König, reich und milde,
Wohl dem, der seine Gunst erlangt!
Er hat nichts weiter zu erstreben,
Wo's irgend fehlte, späht sein Blick,
Und seine reine Lust zu geben
Ist größer als Besitz und Glück. (V. 5554—59)

Folgen wir dem Text genau. Der Knabe Lenker sieht sich, die Poesie, als *„Verschwendung"*, zwar *„unermeßlich reich"* und so *„dem Plutus gleich"*, aber doch ihm dienstbar, d. h. ihm „Tanz und Schmaus" *belebend und schmückend.* Der innere Reichtum der Poesie wird verschwendet im Dienst, in der Funktion für die höfische Gesellschaft. Diese Funktion ist sensualistisch und dekorativ (belebend und schmückend). Kunst dient der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft, und zugleich ist sie Glorifizierung, Ornament der sozialen und politischen Macht des Adels. Es scheint mir deutlich, daß Goethe hier die Rolle des Hofdichters im Auge gehabt hat, mithin auch die Funktion der literarischen Intelligenz am Hof in Weimar. Zugleich versucht er, die eigene spezifische Leistung der Dichtung im Rahmen des feudalabsolutistischen Herrschaftssystems zu bestimmen: der Knabe Lenker teilt aus, was dem Plutus fehlt. So vermag er zu *lenken,* wo Plutus *leitet:*

Knabe Lenker

Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Wesen zu ergründen,
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht;
Das fordert schärferes Gesicht.
Doch hüt' ich mich vor jeder Fehde;
An dich, Gebieter, wend' ich Frag' und Rede.

Zu Plutus gewendet

Hast du mir nicht die Windesbraut
Des Viergespannes anvertraut?
Lenk' ich nicht glücklich, wie du leitest?
Bin ich nicht da, wohin du deutest?
Und wußt' ich nicht auf kühnen Schwingen
Für dich die Palme zu erringen?
Wie oft ich auch für dich gefochten,
Mir ist es jederzeit geglückt;
Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten? (V. 5606—21)

In seiner Antwort spricht Plutus eindeutig in der Rolle des adligen Mäzens und „Vaters", der dem Dichter zugesteht, reicher zu sein, als er selbst ist, solange dieser stets nach seinem Sinn handelt:

Wenn's nötig ist, daß ich dir Zeugnis leiste,
So sag' ich gern: Bist Geist von meinem Geiste.
Du handelst stets nach meinem Sinn,
Bist reicher, als ich selber bin.
Ich schätze, deinen Dienst zu lohnen,
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen.
Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen. (V. 5622—29)

Das Problem Ästhetizismus und Klassizismus im Rahmen der höfisch-feudalen Kultur ist Hauptthema des anschließenden Dialogs zwischen Plutus und Knaben Lenker (nicht ohne motivische Analogien zum *Tasso*). In einem ersten Schritt scheint die Emanzipation der Poesie aus der feudalen Abhängigkeit intendiert, eine Autonomie freilich, die sich einem Befehl des Plutus selbst verdankt, ja die einen deutlich ästhetizistischen Charakter trägt.

> Nun bist du los der allzulästigen Schwere,
> Bist frei und frank, nun frisch zu deiner Sphäre!
> Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild
> Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.
> Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
> Dir angehörst und dir allein vertraust,
> Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
> Zur Einsamkeit! — Da schaffe deine Welt. (V. 5689—96)

Die ästhetizistische Emanzipation der Dichtung zehrt nicht nur an dem Widerspruch, daß sie Einsamkeit für Gesellschaftlichkeit eintauschen muß, d. h. mit dem Preis gesellschaftlicher Wirkungslosigkeit erkauft ist. Diese Emanzipation ist illusionär, weil sie sich dem adligen Herrn verdankt, ja weil die ästhetizistisch emanzipierte Dichtung in seiner Botmäßigkeit verbleibt. Dies machen die Worte, mit denen sich der Knabe Lenker verabschiedet, mit ironischer Schärfe deutlich: „So lebe wohl! Du gönnst mir ja mein Glück; / Doch lisple leis', und gleich bin ich zurück." (V. 5707 f.) Es ist verwunderlich, daß eine so deutliche — und deutlich ironische — Darstellung so häufig mißverstanden wurde. Das Verhältnis von Herrschaft und Knechtschaft in der Beziehung des feudalen Reichtums zur Dichtung ist hier keineswegs aufgegeben. Die Beschränkung der Kunst auf die rein ideale Sphäre des Schönen und Guten, der „Einsamkeit" ist Emanzipation allein in der Welt des schönen Scheins, eine ästhetizistische Lösung des Verhältnisses von Gesellschaft und Kunst, ja in gewisser Weise eine Intensivierung des sozialen Abhängigkeitsverhältnisses. Gesellschaftliche Wirkungslosigkeit ist der Preis, den Kunst für diese Form ästhetischer Autonomie zu entrichten hat: Ihre Gültigkeit ist auf die Sphäre reiner Idealität beschränkt, sie ist „frei" allein in der absoluten Autonomie des ästhetischen Bereichs, gesellschaftlich ist ihre Freiheit illusionär. Im Kern dürfte es sich hier um die Darstellung der Rolle einer bereits bürgerlichen Kunst innerhalb einer noch vorwiegend aristokratischen Kultur handeln — an den Weimarer Klassizismus zu denken, liegt auf der Hand. Diese Darstellung ist eine zumindest implizit kritische, schon darum, weil sie im Kontext einer kritischen Anatomie des Feudalismus angesiedelt ist. Bezeichnend dafür ist weiter, daß Goethe im *Faust* sowohl dramaturgisch einem antiklassizistischen Darstellungsprinzip folgt als auch einer Dichtungskonzeption, die der des Knaben Lenker diametral entgegengesetzt ist. Denn die Funktion einer Dichtung, wie sie der *Faust* verkörpert, liegt gerade nicht in der Beschränkung auf die ideale Sphäre des Schönen und Guten. Sie liegt in der literarischen Artikulation gesellschaftlicher Erfahrungen. Nicht die Einsamkeit ist der Ort der Faust-Dichtung, sondern die Mitte der Dinge.

Die Darstellung der feudal-absolutistischen Gesellschaftsstruktur im ersten Akt von *Faust II* ist realistisch auch im engeren Sinne des Begriffs: als eine am Stilideal der Wirklichkeitstreue orientierte Nachbildung gesellschaftlicher Empirie. Die Eröffnungsszene *Kaiserliche Pfalz* führt den Feudalismus unmittelbar als System von Abhängigkeiten vor. „Staatsrat in Erwartung des Kaisers. / Trompeten. / *Hofgesinde* aller Art, prächtig gekleidet, tritt vor." *Glanz* (V. 4877) ist Inbegriff der kaiserlichen Majestät. Das Wort notiert absolutes Herrschertum — Glanz und Gloria, Repräsentanz als Prinzip seiner Symbolik. Der Kaiser ist das Zentrum einer nach dem Schema hierarchischer Unterordnung aufgebauten Welt, so wie die Sonne nach scholastischer Kosmologie der Mittelpunkt des Universums ist:

> The heavens themselves, the planets, and this centre,
> Observe degree, priority, and place,
> Insisture, course, proportion, season, form,
> Office, and custom, in all line of order:
> And therefore is the glorious planet Sol
> In noble eminence enthron'd and spher'd
> Admidst the other; whose med'cinable eye
> Corrects the ill aspects of planets evil,
> And posts, like the commandment of a king,
> Sans check to good and bad: (. . .)[116]

Der feudal-absolutistische Topos einer nach kosmologischen Prinzipien organisierten Gesellschaft, wie er in Ulysses' Rede in Shakespeares *Troilus and Cressida* klassische Gestalt gewonnen hat, wird von Mephistopheles am Beginn der Szene *Lustgarten* ironisch angesprochen; er wird mit satirischer Zwecksetzung parodiert.

Mephistopheles.

Das bist du, Herr! weil jedes Element
Die Majestät als unbedingt erkennt.
Gehorsam Feuer hast du nun erprobt;
Wirf dich ins Meer, wo es am wildsten tobt,
Und kaum betrittst du perlenreichen Grund,
So bildet wallend sich ein herrlich Rund;
Siehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen,
Mit Purpursaum, zu schönster Wohnung schwellen,
Um dich, den Mittelpunkt. Bei jedem Schritt,
Wohin du gehst, gehn die Paläste mit.
(. . .)
Wie sich auch jetzt der Hof um dich entzückt,
Hast du doch nie ein solch Gedräng erblickt.
(. . .)
Den Sitz alsdann auf des Olymps Revier . . .

Kaiser

Die luft'gen Räume, die erlaß' ich dir,
Noch früh genug besteigt man jenen Thron.

Mephistopheles

Und, höchster Herr! die Erde hast du schon. (V. 6003—30)

Die Methode der Ironie ist die Übertreibung. Doch nicht allein kraft rethorischer Mittel ist die Rede des Mephistopheles ironisch strukturiert,

sie ist es auch kraft des dramatischen Kontexts, in dem sie steht. Denn die Lobreden des Mephistopheles sprechen der realen Situation Hohn. Sie sind in die dramaturgische Mitte des Akts eingebettet: Sie stehen nach dem Ende der Mummenschanz-Szene (mit der abschließenden Allegorie des brennenden Kaisers) und vor der Papiergeld-Szene, die beide die reale Machtlosigkeit des Kaisers nachdrücklich demonstrieren. Aus der Differenz zwischen dem Inhalt des Topos und der realen Situation rührt die ironische Funktion der Rede her. Verstärkt wird die Ironie dadurch, daß der Kaiser seine Verspottung gar nicht selbst bemerkt; der Rezipient wird damit indirekt angesprochen, die Passage ist ein Beispiel für eine publikumsorientierte Schreibweise.

Der Feudalismus als verschimmelnde Gespensterwelt (Goethes Metapher, V. 6077, 6375): Der heillose Zustand des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation im 16. Jahrhundert wird bereits am Beginn des Akts, und zwar im Sinne einer Exposition, von den versammelten Würdenträgern und Funktionären des Feudalsystems in aller wünschenswerten Eindeutigkeit und Ausführlichkeit festgestellt. Dieser Beginn zeigt Kaiser und Staatsrat inmitten des feudalen Milieus: „Hofgesinde aller Art, prächtig gekleidet" (V. 4727/28). Der Staatsrat berät, das sind die Repräsentanten von Adel und Klerus: der Kanzler als Vertreter der klerikalen Gewalt (vgl. im 4. Akt Erzbischof-Erzkanzler; nach der alten Reichsverfassung der Erzbischof von Mainz), Heermeister, Schatzmeister, Marschalk. Ihr in diesem Punkt einstimmiger Bericht: das Reich befindet sich im Zustand des Zerfalls, im Status der Anarchie. Die Schlüsselworte der *Gesetzlosigkeit* und des *Aufruhrs* bezeichnen nicht allein die Zersplitterung des Reichs durch die Sonderinteressen der Territorialfürsten, sie bezeichnen insgesamt eine potentiell revolutionäre Situation. „Indessen wogt in grimmigem Schwalle / Des Aufruhrs wachsendes Gewühl" (V. 4793 f.). Die Zeilen indizieren, daß die alte Gesellschaft in die Epoche der frühbürgerlichen Revolution eingetreten ist.

„Bürger", „Ritter", „Mietsoldat" in der Rede des Heermeisters (V. 4812 bis 30) beziehen sich auf die relevanten sozialen Kräfte, die das *Reich,* d. i. das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, zersetzen. Das Bild des geplündert und zerstört liegenden Reiches bezeichnet ein Resultat, nicht erst einen Vorgang. In erster Linie aber ist es die neue, am persönlichen Profit orientierte Klasse, die das Feudalsystem von innen her auflöst, das Bürgertum. Seine Repräsentanten in diesem Akt, Faust und Mephistopheles, haben die Zügel fest in der Hand. Der Kaiser selbst, keineswegs als Despot gezeichnet, sondern als allein an „Fröhlichkeit" (V. 5057), an Konsumtion des Mehrprodukts interessierter Adliger, verkörpert — und dies gerade darum, weil er nicht karikaturistisch überzeichnet ist — die Dekadenz der feudalabsolutistischen Gesellschaft am konzentriertesten. Diese Gesellschaft ist nicht imstande, sich von selbst zu regenerieren. *„Kaiser.* So sei die Zeit in Fröhlichkeit vertan! / Und ganz erwünscht kommt Aschermittwoch an. / Indessen feiern wir, auf jeden Fall, / Nur lustiger / das wilde Karneval." (V. 5057—60).

Die Karnevals-Szene, *Weitläufiger Saal mit Nebengemächern,* „verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz", ist Selbstdarstellung der feudalabsolutistischen Gesellschaft. Zugleich dient sie Goethe als Mittel zu ironi-

schen Aussagen über deren Schicksal. Kennzeichnend für die Sterilität der Feudalgesellschaft ist, daß im Kreis ihrer Selbstdarstellungen die eigentlich produktive Klasse fehlt: die Bauern. Von den produktiven Arbeitern des Feudalsystems sind allein die Holzhauer und die als Gnomen verkleideten Bergarbeiter zugelassen. Mit deren Auftritt beginnt ein Spiel, das mit einem höchst bedeutsamen Sinnbild endet: der *Allegorie des brennenden Kaisers*. Hören wir den Bericht des verschreckten Herolds:

Was aber, hör' ich, wird uns kund
Von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund!
O ewig unglücksel'ge Nacht,
Was hast du uns für Leid gebracht!
Verkünden wird der nächste Tag,
Was niemand willig hören mag;
Doch hör' ich aller Orten schrein:
„Der *Kaiser* leidet solche Pein".
O, wäre doch ein andres wahr!
Der Kaiser brennt und seine Schar. (V. 5944—53)

(. . .)

Schon geht der Wald in Flammen auf,
Sie züngeln leckend spitz hinauf,
Zum holzverschränkten Deckenband,
Uns droht ein allgemeiner Brand.
Des Jammers Maß ist übervoll,
Ich weiß nicht, wer uns retten soll.
Ein Aschenhaufen einer Nacht,
Liegt morgen reiche Kaiserpracht. (V. 5962—69)

„Allgemeiner Brand" und *„Aschenhaufen"*: in der Assoziation zumindest wird das Jahr 1789 gegenwärtig, als der Allgemeinwille des französischen Volkes die Lust der genießenden Feudalklasse in der Tat in „Pein" verwandelte und in Frankreich die Masken der überlebten Feudalordnung von den Flammen der bürgerlichen Revolution hinweg gebrannt wurden. Die Allegorie des brennenden Kaisers als ironische Anspielung auf die bürgerliche, in erster Linie die Französische Revolution zu lesen, wird zudem von dem dramaturgischen Ort der Szene nahegelegt. Ist die Karnevals-Szene allgemein als eine allegorische Selbstdarstellung der feudal-absolutistischen Gesellschaft anzusehen, so kommt ihrem abschließenden Bild ein besonderes Gewicht zu. Es bildet nicht nur den Höhepunkt der Szene im dramatischen Sinne einer spannenden Handlung, alle anderen Handlungselemente sind im gewissen Sinn auf das abschließende Bild hin organisiert. Die Allegorie des brennenden Kaisers bleibt im Bewußtsein des Rezipienten als letztes Wort über die dargestellte Welt zurück. So gelesen, wird hier der Untergang des Feudalismus in allegorischer Form, als Spiel im Spiel vorgestellt. Die Regisseure, die es inszeniert haben, sind die Repräsentanten der bürgerlichen Klasse in diesem Akt: Faust und Mephistopheles[117].

Faust zeigt sich am Ende der Szene als Herr des dramatischen Vorgangs. Zum Ergebnis des Karnevalsspiels gehört, daß der Kaiser fest in seiner Hand ist. Damit nehmen Faust und Mephistopheles endgültig die Rolle von Protagonisten ein. Sie sind die Erfinder des Papiergeldes, die ökonomisch bestimmenden Kräfte. Sie werden dann auch im vierten Akt als die

militärisch bestimmenden Kräfte vorgestellt; nur mit ihrer Hilfe vermag der Kaiser den Krieg zu gewinnen. Diese Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt im letzten Akt, in dem allein Faust, Mephistopheles und das Heer der Arbeiter in Fausts Diensten auf der Bühne vertreten sind. Von der feudalen Welt ist keine Spur mehr zurückgeblieben.

Das Resultat von Akt 4 ist die vollzogene Zersplitterung des Reichs. Es wird am Ende des Akts vom Kaiser an die vier weltlichen Fürsten und den Erzbischof/Erzkanzler aufgeteilt.

> Euch Treuen sprech' ich zu so manches schöne Land,
> Zugleich das hohe Recht, euch, nach Gelegenheiten,
> Durch Anfall, Kauf und Tausch ins Weitre zu verbreiten;
> Dann sei bestimmt — vergönnt, zu üben ungestört,
> Was von Gerechtsamen euch Landesherrn gehört.
> Als Richter werdet ihr die Endurteile fällen,
> Berufung gelte nicht von euern höchsten Stellen.
> Dann Steuer, Zins und Beth', Lehn und Geleit und Zoll,
> Berg-, Salz- und Münzregal euch angehören soll. (V. 10935—48)

Das Zitat zeigt, daß keine Reform, sondern eine Umverteilung und Restauration feudaler Herrschaft und feudaler Privilegien gemeint ist. Mit einer Szene schärfster antiklerikaler Satire schließt der Akt, wenn der Kaiser den Rest seiner Macht praktisch der Kirche abtritt. Die feudale Bärenhäuterei wird ansonsten fortgesetzt (V. 10877—924).

Faust erhält als einziger unbebautes, unkultiviertes Land — die Bedeutung des Symbols des Meeresstrandes. Es ist Land, das der Natur durch Arbeit abgerungen werden muß, aus dem durch Arbeit *Wert* zu entstehen vermag. Auf der Grundlage dieses Landes errichtet Faust (im implizierten Zeitraum zwischen den Akten 4 und 5) mittels Piraterie und weltweiten Handels ein Reich, das als *Weltreich* charakterisiert ist, und wohlgemerkt: als Weltreich ohne Kaiser.

Das sozialhistorische Substrat dieser Vorgänge ist in den Umrissen fixierbar: Sie beziehen sich auf die Bildungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft unter Einbezug von spezifischen Aspekten der *deutschen Geschichte.* Denn im Unterschied zu England und Frankreich, wo in Ablösung der mittelalterlichen Feudalordnung zentralisierte nationale Monarchien entstehen, die die Grundlage der späteren bürgerlichen Nationalstaaten bilden und eine kontinuierliche revolutionäre Entwicklung zur politischen Emanzipation der Bürgerklasse garantieren, blieb die deutsche Geschichte nach Niederschlagung der Bauern geprägt durch den Zerfall und die Zerstückelung des Reichs, ein durch die Ergebnisse des Dreißigjährigen Krieges besiegelter Zustand. „Durch den Krieg verwüstet, einer Zentralgewalt faktisch beraubt, von Fürsten beherrscht, deren politische Interessen und deren Konfession auseinandergingen und die nur durch das Interesse zusammengehalten wurden, die Volksmassen nach Kräften auszuplündern, war Deutschland für ‚zweihundert Jahre aus der Reihe der politisch tätigen Nationen Europas gestrichen' (Friedrich Engels)."[118] Es ist möglich, daß Goethe bei der Darstellung der militärischen Konflikte im vierten Akt, die den Untergang des Feudalismus zur Folge hatten, an den Dreißigjährigen Krieg gedacht hat. Sicher ist, daß

er das Schicksal des Feudalismus als besiegelt ansah; und ebenso sicher ist, daß die Art und Weise, wie Faust sein Land vom Kaiser erhält, Besonderheiten der deutschen Entwicklung widerspiegelt. Ein englischer oder französischer Faust hätte sich, dies wird zumindest durch die Geschichte der bürgerlichen Klasse in diesen Ländern nahegelegt, sein Land sehr wohl mit den Mitteln revolutionärer Gewalt anzueignen vermocht, ein deutscher Faust hatte offensichtlich keine andere Alternative, als ein Land vom Kaiser zum Lehen entgegenzunehmen.

Goethes Darstellung der Epochen der bürgerlichen Gesellschaft führt bis zu dem Punkt, an dem die Klasse der Lohnarbeiter als neue welthistorische Kraft innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft sichtbar wird. Daß sich Goethe den mit der Entstehung der neuen Klasse auftauchenden Problemen literarisch gestellt hat, zeigt bereits die *Pandora*[119]; auch in *Karnevals-Szene* und *Klassischer Walpurgisnacht* klingen damit verbundene Fragen an. Als Masse „Arbeiterheer" aber taucht im Faust die Arbeiterklasse erst im fünften Akt auf, ihre welthistorische Mission bleibt dunkel angedeutet. Von größter Wichtigkeit dabei ist, daß nach der Vernichtung von Philemon und Baucis Faust (samt seinem Handlanger Mephistopheles) sowie das Heer von Fausts Arbeitern als dramatische Repräsentanten sozialer Klassen oder Gruppen allein auf der Bühne zurückbleiben.

„Ein Gespenst geht um in Europa — das Gespenst des Kommunismus."[120] So lautet der erste Satz des *Kommunistischen Manifests.* Ist es nichts als ein Zufall, daß die Arbeiterklasse am Ende des *Faust* allein in der Gespenstergestalt der Lemuren auf der Bühne erscheint? Müßig wäre es, darüber zu spekulieren, wie es auch müßig ist, darüber zu befinden (d. h. es ist im Sinne der Forschung unentscheidbar), ob mit dem Bild der Faust das Grab grabenden Lemuren — die in Fausts *Vision* die neue Gesellschaft der Humanität bauen — in der Konnotation eine Ahnung der welthistorischen Mission der Arbeiterklasse impliziert ist, Totengräber der Bourgeoisie und Subjekt des Aufbaues einer klassenlosen Gesellschaft zu sein. Ja, es ist unwahrscheinlich anzunehmen, daß das dramatische Symbol der Lemuren eine derartige Bedeutung an sich, d. h. in der Intention seines Autors besessen haben soll; zu dem Zeitpunkt, als Goethe den Text verfaßte, war ein solches Wissen selbst für die progressivsten Köpfe in Europa noch nicht oder erst im Ansatz möglich geworden. Etwas anderes ist es, wenn wir Heutigen, nahezu 150 Jahre nach der Niederschrift von Goethes Text und im Lichte einer gleich langen Zeit der Geschichte der europäischen Arbeiterbewegung, das szenische Schlußbild der zentralen Faust-Handlung in einem Sinne rezipieren, der erst im Verlauf des späteren historischen Prozesses möglich geworden ist. Es ist dies mehr als ein anregender Gedanke oder ein geistvolles Aperçu. Die Lesart eines an sich ambivalenten Bildes nach Maßgabe des historischen Standpunkts und der Erfahrungen des Rezipienten ist legitim; denn Standpunkt und Erfahrungen des Rezipienten konstituieren die Bedeutung eines Werkes mit. Wenn wir uns der möglichen Differenz zwischen intendierter und aktueller Bedeutung bewußt sind, aber nur dann, ist es auch im Sinne des Werks, eines jeden künstlerischen Werks, die aktuelle Bedeutung in der Interpretation hervortreten zu lassen oder in der Inszenierung ins Bild zu setzen.

Kehren wir zu dem zurück, was uns der Text als sicheren Boden bietet: Die sozialhistorische Bewegung verläuft im Medium der Darstellung bis zur — freilich durch szenische Ironie gebrochenen — Antizipation einer von Klassenherrschaft freien Gesellschaft, dem freien Volk auf freiem Grund als dem Ziel des historischen Prozesses, einer Gesellschaft, die die Arbeiter Fausts selbst „machen". Angesichts dieses schwerwiegenden Tatbestandes tritt die Frage, ob die szenische Metapher des Schlußbildes das Subjekt dieser Geschichte bereits intentional meint oder, erst für uns heute erfahrbar kraft der objektiven Konstitution ihrer Bildstruktur, lediglich impliziert, ein Stück in den Hintergrund.

3. Natur — Magie — Humanität durch Arbeit

Goethes Darstellung sozialer Klassen und Gruppen, der dramatis personae als gesellschaftliche Individuen, folgt einem durchgängig angewandten Konzept. Die Gestalten der gesellschaftlichen Existenz des Menschen werden literarisch charakterisiert als Modi des menschlichen Naturverhältnisses, als gesellschaftliche Formen des Stoffwechsels von Mensch und Natur. Der Konzeption zugrunde liegt die Idee, daß im gesellschaftlichen Naturverhältnis des Menschen der *humane Stand* eines Individuums, einer Gruppe, Schicht oder Klasse, ja einer ganzen Gesellschaftsformation ablesbar ist. Das Niveau ihres gesellschaftlichen Naturverhältnisses gibt für Goethe gleichsam Auskunft über den Status der Humanität der betreffenden Individuen oder Gesellschaft. In diesem Sinne erscheint Geschichte im Medium der Dichtung als *Kulturbildungsprozeß.*

Meine These ist, daß die innere Bewegung der Faust-Handlung als Prozeß eines sich durch Arbeit verändernden Naturverhältnisses, als Prozeß zunehmender Kontrolle der menschlichen Gesellschaft über die Natur und, damit verbunden, eines zunehmenden gesellschaftlichen Bewußtseins zu verstehen ist. Diese innere Entwicklung der Faust-Handlung läßt sich am leitmotivischen Ablauf einer thematischen Reihe ablesen, in der Abfolge der Kategorien *Natur — Magie — Humanität durch Arbeit.* Sie bezeichnen die Bewegung von der „reinen" Natur (Erdgeist) zur durch Arbeit veränderten, humanisierten Natur der Schlußutopie. *„Magie"* steht thematisch für den Bereich *zwischen* diesen beiden Polen des dargestellten Geschehens. In diesem Sinne ist Magie poetische Kategorie eines prozessualen Vorgangs.

Natur — Magie — Humanität durch Arbeit sind zugleich poetische Kategorien eines historisch-gesellschaftlichen Prozesses. Die im *Faust* dargestellten sozialen Gruppen und Klassen repräsentieren Stationen dieses Prozesses; doch auch die „phantastischen" Symbolfiguren (ich denke an *Hexenküche, Walpurgisnacht* usw.) sind dramatische Konkretionen des gesellschaftlichen Naturverhältnisses als dem materiellen Substrat des dargestellten historischen Ablaufs. Der zweite Protagonist des gesamten Geschehens, Mephistopheles selbst, ist das grundlegende dramatische Symbol für jenes mit dem Begriff der „Magie" bezeichnete Natur- und Gesellschaftsverhältnis.

Der Faust der Nachtszene, der die scholastische Buchweisheit hinter sich läßt und den Weg der Erfahrung beschreitet — Empirie/Praxis sind die

Schlüsselworte —, verkörpert den Aufbruch der neuen Wissenschaft im 16. Jahrhundert, die „Emanzipation der Naturforschung von der Theologie"[121]. Copernikus, Kepler, Galilei, Bacon, Descartes, Paracelsus: diese Namen stehen stellvertretend für den Weg, den die neue Wissenschaft nahm. Der Faust der Nachtszene repräsentiert den neuen Typus von Wissenschaftlern, „who look for knowledge not in books only, but in things themselves"[122], wie Gilbert, ein Zeitgenosse Bacons, schrieb. Die Erfahrung, sagt Paracelsus (dessen Einfluß auf Goethe belegt und erforscht ist), ist die höchste Lehrmeisterin der Dinge, Experiment und Überlegung haben an Stelle der Autorität zu treten[123]. Wie alle Wissenschaft, so habe auch die Heilkunde nicht den Lehren der Alten zu gehorchen, sondern nur denen, die aus der Natur der Dinge gewonnen und durch lange Praxis und Erfahrung bestätigt sind. Auf die „tiefste Kenntnis der Naturdinge und Naturgeheimnisse" käme es in der Wissenschaft an. Paracelsus sagte von sich, er werde „verachtet, darumb das ich mein tag nie kein bleibents ort gehapt hab, das ich nicht hinder den ofen bin gesessen . . . Hinder dem ofen zu sitzen und uber Berg und tal wandern ist ungleich und muß ie eins des andern contrarium sein"[124].

Mit Paracelsus und den empirischen Wissenschaften der Zeit des Übergangs vom Feudalismus zum frühen Bürgertum hat der Faust des Eingangsmonologs das Interesse an Magie und Astrologie gemeinsam. Er hat sich „der Magie ergeben" (V. 377), Magie aber ist ihm nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Erkenntnis der „lebendigen Natur" (V. 414), Vehikel der Flucht „hinaus ins weite Land" (V. 418). *Magie* und *Natur* sind im *Faust* also von Beginn an aufs engste miteinander verbunden. Magie gewährt den Zugang zu den Kräften der Natur, die in ihrer reinsten Form (als Ansichsein der Natur oder Natursubstanz) in der Figur des Erdgeists verkörpert erscheinen. Fausts Weg zur Natur mit Hilfe der Magie aber ist Ausdruck für ein falsches Naturverhältnis: an diesem Punkt sind Ausgang und Grundbedeutung des Motivs zu finden. Faust wird daher vom Erdgeist zurückgestoßen. Damit wird die Grundbedeutung des Motivs der Magie — im Spektrum einer im gesamten Drama entfalteten semantischen Komplexität — als *gesellschaftlich notwendiges falsches Naturverhältnis* des Menschen sogleich in der ersten Szene entfaltet. Gleichfalls in dieser Szene entfaltet wird die grundlegende zweifache Bedeutung des Naturbegriffs im Faust: Natur als spinozistische Substanz und als der materielle Ort des Menschen. Die dritte Grundbedeutung: Natur als Gegenstand menschlicher Arbeit, tritt im Laufe des Dramas hinzu.

An seinem Ausgangspunkt wird das Thema der Magie, obwohl die Grundbedeutung eines falschen Naturverhältnisses von Anfang an präsent ist, motivisch noch in einem relativ konventionellen Sinne gebraucht. Magie fungiert als Geisterbeschwörung (Erdgeist), in der Form des Aberglaubens an zerstörerische Kräfte in der Natur (Wagner, V. 1126—41), als schwarzer Hund, Anrufung des Mephisto und im Spiel seiner Beschwörung in der Studierzimmer-Szene (V. 1271—1321), umfaßt die ironischen Zaubereien in *Auerbachs Keller* und das „tolle Zauberwesen" (V. 2337) der *Hexenküche*. In allen diesen Oberflächenformen des Magischen aber ist die Grundbedeutung eines falschen Naturverhältnisses ständig impliziert.

Die *Hexenküche* entwickelt das Thema des magischen Naturverhältnisses im ironischen Spiel, bezogen auf den Themenkomplex Sexualität/Erotik/Liebe. Am Beginn der Szene wird Magie als falsches Naturverhältnis direkt thematisiert: Auf Fausts Aversion vis-á-vis dem „tollen Zauberwesen" weist Mephistopheles auf das Naturverhältnis körperlicher Arbeit hin (V. 2352—61). Faust jedoch kann sich „nicht bequemen, / Den Spaten in die Hand zu nehmen" (V. 2362 f.). In Mephistos Kommentar „So muß denn doch die Hexe dran" (V. 2365) ist Magie („Hexe") als ein für Faust notwendiges Naturverhältnis unmittelbar ausgesprochen. — Dennoch behält Faust zunächst eine gewisse Distanz zum magischen Hokuspokus der Hexenküche — „Mir widersteht das tolle Zauberwesen!" (V. 2337) —, nur zögernd akzeptiert er die Kur. Er verfällt der Magie erst, als er im Zauberspiegel die Vision der Helena erblickt.

> Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild
> Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!
> (. . .)
> Ist's möglich, ist das Weib so schön?
> Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
> Den Inbegriff von allen Himmeln sehn? (V. 2429—39)

Helena bedeutet an dieser Stelle unmittelbar triebhaftes Verlangen nach Schönheit. Mephistopheles' Schlußworte betonen zu Recht dessen nivellierenden Charakter: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe" (V. 2603 f.). Noch am Beginn der Gretchen-Tragödie ist Fausts Haltung die eines sexuellen Abenteurers, so daß selbst Mephistopheles sich zu einigen moralisierenden Kommentaren veranlaßt sieht (V. 2618—53). Gleichwohl ist Fausts Sexualität der Keim, aus dem seine Liebe zu Gretchen entspringt, wie die Helena-Vision der *Hexenküche* der Keim ist für die klassische Helena, die vom Standpunkt der *Hexenküche* als Sublimierung von Sexualität in den ästhetischen Eros antiker Schönheit erscheint. Zeigt die *Hexenküche* Fausts Verstrickung in „Magie" (heißt hier „magische" Liebe, heißt Sexualität), so fungiert die Szene dramaturgisch als motivischer Ausgangspunkt der Gretchen-Tragödie. In diesem Sinne ist die *Hexenküche die* thematische Exposition der Gretchen-Tragödie, ja der Motivik von Eros und Ästhetik im gesamten Faust-Drama.

Die Gretchen-Tragödie entwickelt das Thema der *Liebe als eines Naturverhältnisses,* wie es Goethe immer wieder — von den frühen Gedichten und *Werther* über die *Wahlverwandtschaften* und Meister-Romane bis hin zur *Trilogie der Leidenschaft* — gestaltet hat. In allen diesen Werken findet Goethes Auffassung von der Doppelnatur der Liebe ihren Niederschlag, eine zugleich befreiende und verstrickende Macht zu sein, die Möglichkeit humaner Bildung wie der Selbstzerstörung (Werthers „Krankheit zum Tode") in sich zu beschließen. Die Topik der Verführung und des Liebestranks (hier in der modifizierten Form des Schlaftrunks, den Faust für Gretchens Mutter bereitet) gehören ins Zentrum des Motivs. Die Liebe ist nach Goethes Auffassung *Natur in uns,* sie bedarf der Humanisierung wie die äußere Natur, der Kultivierung wie jede andere. In der vorhumanen Welt der Gretchen-Tragödie aber steht die Liebe im Zeichen der Magie. Sie ist wie in *Werther* und den *Wahlverwandtschaften* Vehikel eines tragi-

schen Vorgangs. In der Liebe äußert sich die Macht der unerlösten Natur. Magie kann so in der *Walpurgisnacht* zur Welt-Metapher, zum Symbol einer falschen Welt werden, aus der allein jedoch — darin liegt die Dialektik dieser Auffassung — die Liebe selbst herauszuführen vermag. So ist die Liebe nicht nur Vehikel tragischer Verstrickung, sondern zugleich auch Medium der Befreiung aus Tragödie und Schuld. Die Vision Gretchens erlöst Faust aus den Fesseln der Walpurgisnacht:

Faust
Dann sah ich —

Mephistopheles
Was?

Faust
Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur von Ort,
Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.

Mephistopheles
Laß das nur stehn! Dabei wird's Niemand wohl
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen, ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt;
Von der Meduse hast du ja gehört.

Faust
Fürwahr, es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.

Mephistopheles
Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Faust
Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden. (V. 4183—202)

Die Ironie des Textstücks ist schwer zu übertreffen. Dem in Magie verstrickten Faust versucht Mephistopheles vorzumachen, die Vision Gretchens — des Mediums seiner Errettung aus Magie — sei selbst nichts als „Magie": ein Zauberbild, ein lebloses Idol. Es ist ein Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Magischen. Und doch kommt Mephistos Warnung zu spät. Faust, der leicht verführte Tor, wird sich durch die Verführungen der Magie nicht ewig in Fesseln schlagen lassen. Die Liebe, die das Vehikel seines Untergangs zu sein schien, die das Vehikel seiner Schuld wurde, soll auch das Vehikel seiner Rettung werden. So erscheint Gretchen in der Szene *Himmel,* der Schlußszene des Zweiten Teils, als „Die Eine Büßerin", die Verkünderin des „neuen Tags" (V. 12093), als Verkörperung der ewigen Kraft der Liebe.

In der Gretchen-Tragödie jedoch ist die Liebe Medium einer tragischen Zerstörung. Diese Welt steht im Zeichen der Magie, ihr Bild, wie es in Fausts Monolog in *Wald und Höhle* Ausdruck gewonnen hat, ist das einer von Grund auf tragischen Welt. Allein am Ende der letzten Szene, *Kerker,* reißt der Horizont totaler Dunkelheit und eröffnet blitzartig den Blick auf eine Welt, in der die Tragödie magischer Liebesverstrickung durch die Kraft humaner Liebe erlöst ist (V. 4605—14).

Der Kerker, in dem die letzte Szene spielt, ist auch das intensivste Symbol einer vorhumanen Welt. „Wer hat dir, Henker, diese Macht / Über mich gegeben!" (V. 4428 f.). Margaretes dissoziierte Erinnerung an das Schicksal ihrer Mutter, ihres Kindes und ihres Bruders, ihre Beschreibung der Gräber (V. 4507—4535), die antizipierende Phantansie ihrer Hinrichtung (V. 4587 bis 95) sprechen eine deutliche Sprache: es sind Bilder eines verzweifelten Protests. In diese „stumm wie das Grab" liegende Welt (V. 4595) dringt wie ein Lichtstrahl das „Ist gerettet!" der Stimme von oben herein. Sie gibt eine kontradiktorische Antwort auf das apodiktische „Ist gerichtet!" des Mephistopheles, der noch im *Urfaust* das letzte Wort behielt. Die Stimme spricht von einem Standpunkt jenseits der unmittelbaren dramatischen Situation. Sie spricht vom Standpunkt einer befreiten Menschheit. Im „Ist gerettet" der Stimme von oben ist die Vision von Erlösung und Glück der Schlußszene von *Faust II* antizipiert, die in mystischer Sprache ausgesprochene Affirmation des ewig sich erneuernden Lebens. Dieser Sinn wird erfahren im Bilde der Wiederkehr des früh Geliebten.

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück. (V. 12069—75)

Nicht umsonst hier das Echo von Gretchens Gebet aus dem *Zwinger:* „Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not." (V. 3587—89) Auf Gretchens Not antwortet am Ende Gretchens Glück. So ersteht in den Schlußbildern des Dramas die Idee der Verjüngung als einer sich in ihrer wahren Gestalt erneuernden Natur, verglichen mit der die Verjüngung durch Magie der *Hexenküche* wie eine faule Parodie erscheint. Und doch war diese eine unumgängliche Vorstufe der zuletzt zelebrierten Resurrektion der Natur, die im Symbol des ewig neuen Tags der Liebe ihre Apotheose erfährt.

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft.
Vergönne mir, ihn zu belehren.
Noch blendet ihn der neue Tag. (V. 12084—93)

Am Beginn des Zweiten Teils erwacht Faust aus dem Heilschlaf der Natur, er findet sich — welch ein Kontrast zum Schlußbild der Gretchen-Tragödie! — auf der Erde als einer *anmutigen Gegend* wieder, zurückgegeben dem „heiligen Licht" (V. 4633), sein *Inneres* „gereinigt von erlebtem Graus" (V. 4625). Es ist Natur, die nach der Zerstörung sich regeneriert. Und Faust entdeckt jetzt seinen Ort in dieser Natur, nicht mehr in tragischer Differenz zu ihr, sondern in der Dialektik seines Einverständnisses mit ihr: den Ort einer zielbewußten Tätigkeit in der Natur.

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Ätherische Dämmrung milde zu begrüßen;
Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben. (V. 4679—85)

Wir verfolgten den Weg Fausts durch die Feudalgesellschaft, wir sahen ihn zuletzt in einer Epoche der bürgerlichen Gesellschaft angelangt, an deren Horizont das Proletariat als das neue welthistorische Subjekt sichtbar wird. Die konkrete Utopie der befreiten, weil klassenlosen Gesellschaft wird zu diesem historischen Zeitpunkt möglich. In diesen Zusammenhängen des Zweiten Teils nun erhält „Magie" zunehmend den Status eines Symbols, das für alle Gesellschaftsformationen steht, die auf dem Verhältnis von herrschenden und beherrschten Klassen aufbauen, in denen das Naturverhältnis als die ewige Basis der gesellschaftlichen Reproduktion die Form eines antagonistischen Klassenverhältnisses besitzt. Magie wird zum poetischen Index des Naturverhältnisses aller der Gesellschaftsformationen, in denen Natur noch nicht unter der gemeinschaftlichen planmäßigen Kontrolle der Menschen steht. Magie wird zum Kainszeichen *aller* welthistorischen Epochen in der Vorgeschichte der Menschheit.

Die tragische Welt des Ersten Teils stellte sich uns als eine Welt im Bilde der Magie, unter ihrer Herrschaft dar. Nicht aus dieser Welt selbst, allein „von oben" kann den Verzweifelten Trost und Hoffnung zugesprochen werden. Die in den Akten 1 und 4 des Zweiten Teils gezeichnete Welt des Feudalismus ist in gleicher Weise eine von Magie bestimmte, der Magie verfallene Welt. Die gesellschaftlichen wie die natürlichen Gesetze vollziehen sich hinter den Rücken ihrer Mitglieder: der brennende Kaiser, die Magie des Papiergeldes, die mit Hilfe magischer Kräfte gewonnene Schlacht sind die deutlichsten dichterischen Symbole dafür. Faust aber bewegt sich mehr und mehr zielbewußt auf eine Sozietät zu, in der es, in des Wortes voller Bedeutung, mit rechten Dingen zugeht:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein. (V. 11403—07)

„Das Freie" ist die in Freiheit existierende, auf der rationalen Kontrolle über Natur aufbauende Gesellschaft: reale Humanität — *jenseits der Magie.*

Dann erst ist der Mensch in sein wahres Naturverhältnis eingetreten; das Ufer ist dem Meer versöhnt; das gesellschaftliche Individuum hat sich als menschliches Wesen konstituiert. Der magischen Naturbeherrschung der alten Gesellschaften tritt als Signum der befreiten die Idee einer Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen gegenüber. Und doch ist reale Humanität, ist die Befreiung von Magie in Fausts Worten erst im Sinne einer Bedingung der Möglichkeit, als Konditional angesprochen — ähnlich dem „Zum Augenblicke *dürft'* ich sagen" der Schlußutopie. *„Könnt'* ich Magie von meinem Pfad entfernen, *dann* wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein", soll heißen: dann wäre die Arbeit der Reproduktion des menschlichen Gattungslebens die aufzubringende Mühe wert. *Wenn* . . . — *dann* . . .: Die Sinnhaftigkeit menschlicher Existenz steht unter der Bedingung eines humanen Lebens.

Der Faust des Schlußmonologs ist erst auf einem langen Weg zu diesem Gedanken gekommen. Die Magie schien ihn zunächst auf andere Gedanken bringen zu wollen, Gretchens Liebe brachte ihn auf den rechten. Zur Bildungsgeschichte der humanistischen Idee — Humanität als Bedingung der menschlichen Existenz — aber gehört neben der Liebe auch zentral die ästhetische Erfahrung, die Erfahrung der Kunst und die Erkenntnis ihres kulturellen Sinns. Sie setzt ihrerseits die Erfahrung der Natur und die Erkenntnis der natürlichen Gesetze voraus — weil auch die Kunst, Goethes Auffassung zufolge, eine Form des gesellschaftlichen Naturverhältnisses des Menschen ist. So stehen *Klassische Walpurgisnacht* und *Helena-Drama* im Mittelpunkt des Zweiten Teils, ein Block von zwei Akten, dessen Einheit durch die Dialektik im Verhältnis von Natur und Kunst begründet ist.

Gegen Deutungen der *Klassischen Walpurgisnacht*, die diese allein oder doch zumindest primär dem Bereich der Kunst und Kunstentwicklung zurechnen wollen[125] (womit die Klassische Walpurgisnacht auf die bloße Funktion einer Vorgeschichte des *Helena-Akts* reduziert wäre), sind große Bedenken anzumelden. Das Thema der Genesis des Ästhetischen und damit auch der Kunst ist in der Tat ein zentrales Thema der *Klassischen Walpurgisnacht*, doch konstituiert es nur eine ihrer Dimensionen. Vielmehr schlagen sich in ihr Goethes lebenslange Beschäftigung mit Erscheinungen der Natur, seine naturwissenschaftlichen Interessen und Forschungen ebenso nieder wie sein Bestreben, die Kunst in enger Analogie mit der Organisation der Natur, ja als Form einer Teleologie der Natur zu sehen. Die *Klassische Walpurgisnacht* ist in erster Linie eine dramatische Kontemplation des Naturprozesses, der Formbildungsprozesse in der Natur, die als höchste ihrer Produktionen die ästhetische Form hervorbringen.

Was eine angemessene Rezeption der *Klassischen Walpurgisnacht* erschwert, ist Goethes Neigung — im Gegensatz zu den uns heute (seit Hegels Ästhetik) vertrauten Vorstellungen —, Natur und Kunst im Zusammenhang zu sehen. Es sei an Goethes Äußerung in einem Brief an Zelter vom 29. Januar 1830 erinnert, in dem er schreibt: „Es ist ein grenzenloses Verdienst unseres alten Kant um die Welt und, ich darf sagen, auch um mich, daß er in seiner Kritik der Urteilskraft Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln."[126] Ästhetische Schönheit erscheint im *Faust* als Resultat der Natur-Teleologie, als Entelechie der Naturbildungsprozesse,

die im Kunstwerk durch die schöpferische Tat des Menschen gleichermaßen herausgestellt wird, in den Naturformen aber allenthalben angelegt ist. So entdeckt Faust bereits bei der formlosesten der Naturgestaltungen in der archaischen Urwelt des Oberen Peneios „im Widerwärtigen große, tüchtige Züge" (V. 7182). Insgesamt zeichnet der Akt die Bewegung von der Materie zur Form nach; der Aristoteliker Goethe sieht dabei — seine Idee der Entelechie — die Form als Keim in der Materie beschlossen: die „tüchtigen Züge" auch im „Widerwärtigen" der Naturbildungsprozesse. Diesem Vorgang entspricht die Bewegung des Akts von der *Finsternis* (so lautet die Bühnenanweisung zur ersten Szene) zum *Licht;* die Lichtmetaphorik des Schlußbildes bringt dies zum Ausdruck (vgl. V. 8452—79).

> Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen.
> Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
> So leuchtet's und schwanket und hellet hinan,
> Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
> So herrscht denn Eros, der alles begonnen! (V. 8474—79)

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen" — ein Echo der Eröffnungshymne an Venus aus dem großen materialistischen Lehrgedicht des Lukrez, *De Rerum Natura:*

> Mutter der Aeneaden, o Wonne der Menschen und Götter,
> Holde Venus! die unter den gleitenden Lichtern des Himmels
> Du das beschiffte Meer und die Früchte gebärende Erde
> Froh mit Leben erfüllst; denn alle lebendigen Wesen
> Werden erzeuget durch dich und schauen die Strahlen der Sonne.

Denn dies ist Goethes Intention in diesem Akt: über die Natur der Dinge dichterisch zu sprechen. Und Goethes spekulativ erfaßte Naturauffassung lautet: alles in der Natur ist Bewegung, ist Prozeß, ist *Dialektik.*

Die kontemplative Erfahrung der Natur (*theoria* im ursprünglichen Wortsinn) ist in Fausts Programm von Beginn an vorgesehen. Zumindest nach dem Konzept von *Wald und Höhle,* das, bei Aufhebung des tragischen Widerspruchs, am Eingang des Zweiten Teils wieder aufgenommen wird, ist der Weg in die Anschauung der Naturerscheinungen vorgezeichnet. Ist der Ort des Menschen *in,* nicht außerhalb der Natur, so gilt es, ihn in der Form der theoria, der betrachtenden Reflexion sich anzueignen. Ist das Ziel des historischen Wegs des Menschen die reale Humanität, verstanden als Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen, so sind diese Gesetze zu erkennen, wenn Humanität möglich werden soll.

Die Erfahrung der Gesetzlichkeit der Natur sieht die Prozesse ihrer Formbildung als eine objektive Dialektik von Naturbewegungen. Um *„Entstehen und Sichverwandeln"* (V. 8153) geht es, wie Proteus belehrt, dessen „Lust" es ist, „Gestalt zu wechseln" (V. 8244). „Im weiten Meere mußt du anbeginnen! / Da fängt man erst im kleinen an / Und freut sich, Kleinste zu verschlingen, / Man wächst so nach und nach heran / Und bildet sich zu höherem Vollbringen." (V. 8260—64) Die Information ist für Homunculus bestimmt, den *nur halb zur Welt gekommenen* (V. 8248) reinen Geist. Thales nimmt sie auf einer höheren Ebene der Verallgemeine-

rung wieder auf: „Gib nach dem löblichen Verlangen, / Von vorn die Schöpfung anzufangen! / Zu raschem Wirken sei bereit! / Da regst du dich nach ewigen Normen, / Durch tausend, abertausend Formen, / Und bis zum Menschen hast zu Zeit." (V. 8321—26) Es ist dies die objektive Formel für das Werden der Natur zum Menschen. Die *ewigen Normen* des *Formwandels* der Natur bis zum Menschen sind die von Goethe ästhetisch-spekulativ erfaßten Gesetze der Natur. *Formbildung aus Materie* ist das Schlüsselwort, Formbildung bis hin zur höchsten Gestalt der Natur, dem Menschen. Der Gedanke der Bewegung ist so zentral für Goethes Naturauffassung, daß von allen Elementen das *Wasser* als erstes, als Ursprung und Wesen allen Lebens gesehen wird.

Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!
Alles wird durch das Wasser erhalten!
Ozean, gönn uns dein ewiges Walten.
Wenn du nicht Wolken sendetest,
Nicht reiche Bäche spendetest,
Hin und her nicht Flüsse wendetest,
Die Ströme nicht vollendetest,
Was wären Gebirge, was Ebnen und Welt?
Du bist's, der das frischeste Leben erhält. (V. 8434—43)

Die Formbildung der Natur ist von vornherein auf Schönheit angelegt, in der Eros, die treibende Kraft der Bewegung, sich erfüllt. In der Symbolik der erotisch-ästhetischen Natur-Kosmologie, mit der der Akt schließt, findet die sinnhafte Einheit der Naturprozesse im Zusammenwirken aller Elemente zur Bildung der höchsten Gestalt des Lebens ihren hymnischen Ausdruck:

So herrsche denn Eros, der alles begonnen!
Heil dem Meere! Heil den Wogen,
Von dem heiligen Feuer umzogen!
Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!
Heil dem seltnen Abenteuer! (V. 8479—83)

All-Alle, wie es emphatisch heißt, stimmen in den Chor der Sirenen ein:

Heil den mildgewogenen Lüften!
Heil geheimnisreichen Grüften!
Hoch gefeiert seid allhier,
Element' ihr alle vier! (V. 8484—87)

Die höchste Gestalt des Lebens ist die Schönheit. Sie ist es vom Standpunkt der teleologisch erfaßten Einheit der Natur, vom Standpunkt einer teleologischen Kosmologie. Dieser Standpunkt ist der Ausgangspunkt des dritten Akts. In ihm erscheint Kunst als ein gesellschaftliches Naturverhältnis des Menschen, zugleich aber auch als Teil der Historie, da das Zeitalter der bürgerlichen Moderne erst durch die Aneignung der Antike — der Sinn der Vereinigung von Faust und Helena — seine höchste kulturelle Weltgestalt erhält. Vom Standpunkt der Vereinigung von Faust und Helena ist die höchste Gestalt des Lebens die Kunst.

Folgende Konzeption ist im Ablauf des Akts ausgedrückt: Helena, die *schöne Gestalt* als höchste Form der Naturbildungsprozesse, tritt in ihrer Aneignung durch Faust als *historische Kunstwelt* hervor: Die *schöne Ge-*

stalt als Kunstwerk ist Resultat des produktiven Akts des nach den Gesetzen der Schönheit formierenden Künstlers.

In der historischen Dimension ist die Epoche der klassischen, auf der Aneignung der Antike beruhenden bürgerlich-humanistischen Kultur gemeint — von der italienischen Renaissance bis zum Humanismus der Goethezeit selbst, die Epoche der bürgerlichen Kunstperiode im weitesten Sinne des Wortes. Diese beruhte kunsthistorisch auf der schöpferischen Aneignung des antiken — griechischen und römischen — kulturellen Erbes. Die Sprache des Zeitalters hatte diese Kultur mit dem Begriff der *Natur* gefaßt: So vermag Helena als höchste Form von Natur gelten — Helena, die selbst noch nicht Kunst ist, sondern allein erst in der Aneignung durch Faust zur modernen künstlerischen Weltgestalt zu werden vermag.

Die höchste Gestalt des Lebens ist die Kunst: Es ist dies der Standpunkt des Dramas auf dem Punkte der Vereinigung von Faust und Helena. Im weiteren Verlauf des Akts jedoch enthüllt sich dieser Standpunkt als Illusion: das Helena-Drama endet als Tragödie. Die Dialektik des Handlungsvorgangs bringt die Erkenntnis, daß die ästhetische Erfüllung des Lebens eine Illusion ist, als ihr Ergebnis hervor, so daß die Formel am Ende des Akts abgewandelt lauten muß: *die höchste Gestalt des Lebens schien die Kunst zu sein.* So verstanden, ist das Helena-Drama eine *Tragödie der ästhetischen Illusion.* Die historische Weltgestalt der Schönheit besitzt als ästhetische Scheinwelt keine substantielle Wirklichkeit eigenen Rechts (dies hervorzuheben ist die Bedeutung des Nebels des Mephistopheles; V. 9110—20), die an die Stelle der realen Welt treten, sie gleichsam ersetzen könnte. Die Weltgestalt des ästhetischen Scheins stellt ihren Anspruch auf absolute Autonomie zu Unrecht. Sie bleibt transitorischen Charakters, gebunden an die Welt der gesellschaftlichen Praxis der Menschen.

Bereits mit der Figur des Euphorion, der Verkörperung der nach-klassischen Generation literarischer Intelligenz, tritt die Kunst in den Dienst des Lebens zurück — wenn auch in tragischer und, für Goethe, in falscher Form.

Euphorion ist ein äußerst komplexes Symbol. Er trägt Züge des exzessiven Subjektivismus der romantischen Moderne in Deutschland, der Goethe zeitlebens in unversöhnlicher Feindschaft gegenüberstand, vertritt in seiner wesentlichen Funktion aber die neue, sich für den nationalen Befreiungskampf der europäischen Völker engagierende Dichter-Generation: Byron (dessen Beziehung zur Euphorion-Figur bekannt ist), Shelley, Manzoni, Puschkin (ihre Namen mögen stellvertretend für viele andere stehen) — eine Generation, deren Schicksal Goethe im *Helena-Akt* als ein tragisches begriff und der er mit der Euphorion-Szene ein Denkmal setzte.

Euphorion

Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag.
Krieg! ist das Lösungswort.
Sieg! und so klingt es fort.
(. . .)

Chor

Seht hinauf, wie hoch gestiegen!
Und erscheint uns doch nicht klein:
Wie im Harnisch, wie zum Siegen,
Wie von Erz und Stahl der Schein.

Euphorion

Keine Wälle, keine Mauern,
Jeder nur sich selbst bewußt;
Feste Burg, um auszudauern,
Ist des Mannes ehrne Brust.
Wollt ihr unerobert wohnen,
Leicht bewaffnet rasch ins Feld;
Frauen werden Amazonen
Und ein jedes Kind ein Held.

Chor

Heilige Poesie,
Himmelan steige sie!
Glänze, der schönste Stern,
Fern und so weiter fern!
Und sie erreicht uns doch
Immer, man hört sie noch,
Vernimmt sie gern.

Euphorion

Nein, nicht ein Kind bin ich erschienen,
In Waffen kommt der Jüngling an;
Gesellt zu Starken, Freien, Kühnen,
Hat er im Geiste schon getan.
Nun fort!
Nun dort
Eröffnet sich zum Ruhm die Bahn.
(. . .)
Und hört ihr donnern auf dem Meere?
Dort widerdonnern Tal um Tal
In Staub und Wellen, Heer dem Heere,
In Drang um Drang, zu Schmerz und Qual.
Und der Tod
Ist Gebot,
Das versteht sich nun einmal. (V. 9835—90)

Goethe trifft hier ein Pathos, das für die Lyrik der nationalen Befreiungsbewegungen in Europa typisch werden soll. Euphorion ist weit mehr als der romantische Grabgesang der klassischen bürgerlichen Kunstperiode in Europa, mit der Parabel will Goethe die *Tragödie* der romantisch-revolutionären literarischen Intelligenz demonstrieren. Wenn auch mit „Sitte" und „Gesetz" entzweit (V. 9925 f.), gab doch das „höchste Sinnen" „dem reinen Mut Gewicht" (V. 9927 f.) Heißt: die Tragödie dieser Intelligenz ist vindiziert durch das Ethos ihrer heroischen Motivation: das Interesse der Befreiung des „blutenden Volks".

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz;

So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches Gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.

Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich vermummt,
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.
Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt:
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt. (V. 9923—38)

In der zweiten Hälfte dieses Textausschnitts wird das Bewußtsein des tragischen Schicksals der revolutionären literarischen Intelligenz von der Hoffnung ihrer Wiederkehr in neuen Generationen — der Wiederkehr „neuer Lieder" überstrahlt, Lieder, die, mit Shelleys berühmtem Wort, „wie Trompeten zu den Schlachten blasen"[127]. „Denn der Boden zeugt sie wieder, / Wie von je er sie gezeugt": der *Boden,* heißt die Erde, das Volk. Diese Dichter und ihre Lieder sind unsterblich, denn sie gehören zur Substanz des Volks, sie sind Teil der „Natur". In ihnen fand Verkörperung, wie Pablo Neruda es sagte, „des Irdischen stärkste Zeugungskraft" *(Canto General).*

Zurück bleibt die Erinnerung: Euphorions „Kleid, Mantel und Lyra" sowie Helenas „Kleid und Schleier". Die Erinnerung also ist eine doppelte: Erinnerung an Euphorion, an die im nationalen Freiheitskampf der Völker engagierten Dichter und Erinnerung an Helena, die „Mutter" Euphorions: die Antike. Diese Erinnerungen bleiben aufbewahrt im Erbe der uns in der Geschichte Europas überlieferten Kunstproduktionen. Ja, *Erinnerung* ist deren bleibende Funktion. Faust aber hat lernen müssen, daß eine dauerhafte Existenz in der ästhetischen Weltgestalt der Kunst nicht möglich ist.

Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band;
Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl
Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich! (V. 9939—44)

Was hier zu Grabe geht, ist die ästhetische Illusion: die Illusion, daß die Kunst die höchste Gestalt des Lebens sei. Was bewahrt wird, ist die Erfahrung, daß Kunst integraler Bestandteil einer menschenwürdigen Gesellschaft ist, die ästhetische Erinnerung vergangener Menschheit vom Begriff einer humanen Kultur nicht wegzudenken ist bei Strafe des Rückfalls in die Barbarei. Ein Wort aus dem Munde der höchsten Autorität in Sachen Barbarei ist es zweifelsohne, wenn der Vertreter ihres Prinzips in diesem Drama selbst die warnende Stimme erhebt:

Phorkyas.
Halte fest, was dir von Allem übrig blieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch *göttlich* ist's. (. . .) (V. 9945—50)

Faust geht den Weg in die Praxis zurück, er betritt endgültig den Boden der konkreten, im Schoß des Feudalismus sich herausbildenden und von ihm emanzipierenden bürgerlichen Gesellschaft. Die Nachbildung dieses Prozesses, Goethes poetische Rekonstruktion ihrer einzelnen Stufen habe ich herauszuarbeiten versucht. Es läßt sich resümieren, daß im Zweiten Teil des *Faust* der Gedanke materieller und geistiger Arbeit als Stoffwechsel des Menschen mit der Natur, die Idee des Arbeitsprozesses als eines Kulturbildungsprozesses zunehmend in den Mittelpunkt der thematischen Konzeption tritt, ja daß die Vorstellung einer revolutionären Bildungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft zum konstituierenden Prinzip des dramatischen Handlungsablaufs des fünften Akts wird.

Der revolutionäre Umbildungsprozeß der Welt zur allgemeinen bürgerlichen Weltgesellschaft fand statt auf der Basis der Herausbildung und Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise. Der Faust des fünften Akts ist, wenn auch nicht ohne Unschärfe und Ambivalenz, als Symbolfigur des Kapitalisten gezeichnet. Er ist eine Person in ökonomischer Charaktermaske. In dieser Eigenschaft vertritt er das Kapital als ein besonderes Produktions- und Naturverhältnis. Als Vertreter des Kapitals gewinnt er seine Expansionskraft durch die Einverleibung der beiden Urbildner des Reichtums, *Arbeitskraft* und *Erde*[128]. Das *„Meer"* ist in einen *„Garten"* verwandelt (Philemons Bericht; V. 11083—86) — doch zu welchem Preis! „Menschenopfer mußten bluten, / Nachts erscholl des Jammers Qual; / Meerab flossen Feuergluten, / Morgens war es ein Kanal." (V. 11127 bis 31) Vom Standpunkt der Baucis, die diese Worte spricht, erscheint die Entwicklung der Produktivkräfte insgesamt als undurchschauter und undurchschaubarer, eben als „magischer" Prozeß — ein Echo jenes bekannten Worts aus den *Wanderjahren* vom sich „wie ein Gewitter" heranwälzenden „überhand nehmenden Maschinenwesen"[129]. Der ökonomische Prozeß als Naturkatastrophe: deutlicher kann die Grundbedeutung von Magie als Naturverhältnis gar nicht unterstrichen werden. Der ökonomische Prozeß erscheint als Naturkatastrophe, weil er als *Naturverhältnis* noch nicht unter der vollen Kontrolle der Menschen steht; konkreter, weil er als *Produktionsverhältnis* in der Form des *Kapital*verhältnisses stattfindet. Was Goethe hier anklagt — und es ist vom Standpunkt des historischen Prozesses aus nahezu gleichgültig, inwieweit sich Goethe selbst darüber begrifflich Rechenschaft abzulegen vermochte —, ist die Inhumanität des kapitalistischen Systems. Daß die Arbeit unter der Herrschaft des Wertgesetzes eine „Metaphorik des Magischen" nahelegt, bezeugt Marx' Sprache im „Kapital". So schreibt er über die in England von 1833 datierende Zündholz-Manufaktur: „Dante wird in dieser Manufaktur seine grausamsten Höllenphantasien übertroffen finden"[130] und spricht vom „Vampyrdurst" des Kapitals „nach lebendigem Arbeitsblut[131], von seinem „Werwolfs-Heißhunger nach Mehrarbeit"[132].

Es ist meine These — nicht, daß Goethe in den genannten Passagen des fünften Akts seines Dramas auf einer prä-marxistischen Position stünde oder auch nur einer solchen nahekäme —, sondern vielmehr, daß bestimmte Schichten der Text-Struktur dieses Akts auf dem gleichen sozialgeschichtlichen Substrat aufbauen, das die Marxsche Kritik der Politischen Ökonomie auf das Niveau begrifflicher Erkenntnis hebt; daß Goethe, kraft seiner im *Faust* durchweg bestimmenden *realistischen* Haltung gegenüber der Wirklichkeit, dieses Substrat in wesentlichen Zügen ins poetische Bild bringt. Über die Greuel der Exploitation des entwickelten Kapitalismus in den zehner und zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den Umrissen unterrichtet zu sein (Goethe hatte den fünften Akt bereits um 1800 konzipiert, doch erst in den letzten beiden Lebensjahren — die mit Philemon und Baucis zusammenhängenden Szenengruppen im April 1831 — fertiggestellt), dürfte auch für einen deutschen Schriftsteller zu dieser Zeit mehr oder weniger selbstverständlich gewesen sein. Von den zur Verfügung stehenden Informationen in der wissenschaftlichen und journalistischen Literatur abgesehen, hatten schon Blake und Shelley künstlerisch darauf reagiert. Goethe selbst hatte sich 1807 in der *Pandora,* Hölderlin bereits um 1800 mit dem Problem der industriellen Arbeit auseinandergesetzt[133].

Fausts „Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen" muß in letzter Konsequenz aus der Intention auf eine humane, d. h. von Ausbeutung freie, die Gesetze der Natur wie ihre eigenen Gesetze bewußt beherrschende und planmäßig kontrollierende Gesellschaft gedeutet werden — *human* auf der Basis der Arbeit als der täglich erneuerten Beherrschung der Natur. Die Intention zielt auf *Humanität als Resultat menschlicher Arbeit.*

Ich habe zu zeigen versucht, daß die komplexe und stets ambivalente Symbolik der Magie *insgesamt* für ein gesellschaftlich notwendig falsches Naturverhältnis einsteht. „Magie" als vor-humanes Naturverhältnis — als Leben im Pakt mit Mephistopheles (dem grundlegenden poetischen Symbol magischer Naturbeherrschung in Goethes Drama) bezeichnet das *Noch-Nicht* der verwirklichten menschlichen Herrschaft über Natur und Gesellschaft; eine Differenz, in der Mephistopheles als poetisches Symbol überhaupt seinen Ort hat. In ihrer sozialhistorischen Dimension steht „Magie" für das notwendig falsche Naturverhältnis aller auf Ausbeutung der unmittelbaren Produzenten beruhenden Gesellschaftsformationen, aller Gesellschaften also, in denen das Naturverhältnis durch exploitierte Arbeit geregelt ist, d. h. in der Form eines antagonistischen Klassenverhältnisses auftritt. „Magie" ist damit zugleich Symbol für Ausbeutung auf der Basis unentwickelter Naturbeherrschung, für eine Form der Herrschaft von Menschen über Menschen. „Magie" ist Symbol für *reale Unfreiheit.* In seiner Beziehung zu ausgebeuteter Arbeit — auf „Menschenopfer" beruhender Produktion —, in seiner Beziehung zur Nachtseite kapitalistischen Fortschritts erreicht das Symbol seine intensivste dramatische Funktion[133a].

Zur Realdialektik des historischen Prozesses gehört jedoch, daß die auf Ausbeutung beruhende Produktion selbst Vehikel der Befreiung wird. „Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren", schreiben Marx und Engels. „Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung

aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeois-Epoche vor allen andern aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können."[134] Die Bourgeoisie ist gezwungen, sämtliche Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren: dies der objektive, materielle Grund Gesellschaft; eine Differenz, in der Mephistopheles als poetisches Symbol überhaupt seinen Ort hat. In ihrer sozialhistorischen Dimension steht „Magie" für das notwendig falsche Naturverhältnis aller auf Ausbeutung der unmittelbaren Produzenten beruhenden Gesellschaftsformationen, aller Gesellschaften also, in denen das Naturverhältnis durch exploitierte Arbeit geregelt ist, d. h. in der Form eines antagonistischen Klassenverhältnisses auftritt. „Magie" ist damit zugleich Symbol für Ausbeutung auf der Basis unentwickelter Naturbeherrschung, für eine Form der Herrschaft von Menschen über Menschen. „Magie" ist Symbol für *reale Unfreiheit.* In für die existentielle Unruhe Fausts — „das verfluchte Hier". Diese Unruhe könnte erst in einer Sozietät Befriedigung finden, die die Bourgeoisgesellschaft hinter sich gelassen hat. Die neue real humanistische Gesellschaft — menschlich auf der Basis der gemeinschaftlichen Produktion — ist durch die revolutionären Umwälzungen der bürgerlichen selbst erst möglich geworden. „Der Fortschritt der Industrie, dessen willenloser und widerstandsloser Träger die Bourgeoisie ist, setzt an die Stelle der Isolierung der Arbeiter durch die Konkurrenz ihre revolutionäre Vereinigung durch die Assoziation. Mit der Entwicklung der großen Industrie wird also unter den Füßen der Bourgeoisie die Grundlage selbst hinweggezogen, worauf sie produziert und die Produkte sich aneignet. Sie produziert vor allem ihren eigenen Totengräber. Ihr Untergang und der Sieg des Proletariats sind gleich unvermeidlich."[135]

Goethe hat dem welthistorischen Tatbestand der konkreten Möglichkeit einer real freien Gesellschaft, bei aller zugestandenen gedanklichen Unschärfe, in der Idee der Humanität durch Arbeit entsprochen. In der Schlußutopie Fausts tritt das *Wir* an die Stelle des *Ich.* Das „Gewimmel" des „freien Volks", die „kühn-emsige Völkerschaft", die tätig-frei wohnenden „vielen Millionen" werden genannt als Subjekt des historischen Prozesses, in gemeinsamer Arbeit an der Natur die Natur beherrschend. Dabei sieht Faust diese Gesellschaft noch als *sein* Werk an: Ausdruck der heroischen Illusion der klassischen bürgerlichen Ideologie, die Verwirklichung der Ideale des revolutionären Bürgertums — die real freie, gleiche und brüderliche Gesellschaft — noch als Werk der Bourgeoisie mißzuverstehen, die die bürgerliche revolutionär transzendierende Gesellschaft noch als *bürgerliche* Gesellschaft zu begreifen. Fausts Standpunkt an der Front der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft hatte ihm die Perspektive einer real freien ermöglicht. Die Schranken seiner Klasse aber vermochte er nicht zu überspringen: Das Bild der Freiheit bleibt Utopie, die Praxis, die sie ins Werk setzen könnte, tritt nicht in den Blick. Was in den Blick tritt, und hier steht Goethe, nach Marx' bekanntem Kriterium, auf der Höhe der Zeit, ist die Erkenntnis der Bedeutung der Arbeit als „das sich bewährende Wesen des Menschen"[136]. Die Idee der Freiheit als Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen tritt als Signum der befreiten Gesellschaft

der „magischen Herrschaft" der alten Gesellschaften gegenüber. Die menschliche Gattungsgeschichte enthüllt sich als die Geschichte des Werdens der Natur zum Menschen kraft der menschlichen Arbeit. Humanität ist das Resultat, sie vermag nur als Resultat Existenz zu haben.

In den letzten Bildern der zentralen Faust-Handlung ist, wie dunkel auch immer, der Erkenntnis Ausdruck verliehen, daß mit der Schöpfung des materiellen Reichtums durch die produktive Arbeit der Arbeiterklasse die Grundlage geschaffen wird für die unmittelbare Verwirklichung der *menschlichen* Gesellschaft und damit für die volle Entfaltung der gesellschaftlichen Individuen. In der Arbeit, sagt Marx, verändere der Mensch, indem er „auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, (...) zugleich seine eigene Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit"[137]. Er entwickelt seine menschlichen Wesenskräfte in der Herausbildung und Kontrolle seiner Gattungsnatur. „Was ist", fragt Marx, „wenn die bornierte bürgerliche Form abgestreift wird, was ist der Reichtum anders, als die im universellen Austausch erzeugte Universalität der Bedürfnisse, Fähigkeiten, Genüsse, Produktivkräfte etc. der Individuen? Die volle Entwicklung der menschlichen Herrschaft über die Naturkräfte, die der sogenannten Natur sowohl, wie seiner eignen Natur? Das absolute Herausarbeiten seiner schöpferischen Anlagen, ohne andre Voraussetzungen als die vorhergegangne historische Entwicklung, die diese Totalität der Entwicklung, d. h. der Entwicklung aller menschlichen Kräfte als solcher (...) zum Selbstzweck macht?"[138]

Es gehört zur Größe und Grenze der klassischen bürgerlichen deutschen Literatur, daß sie diesen Gedanken — der doch bereits einem anderen Weltzeitalter angehört als dem, dem diese Literatur ihre Existenz verdankt —, in einem Werk wie dem *Faust* nahekam, ohne ihn in seinen konkreten Dimensionen und praktischen Konsequenzen ausloten zu können. Sie hat ihn, so ließe sich vielleicht sagen, formuliert unter den Bedingungen der Illusion, daß der Reichtum der menschlichen Natur, wie er stofflich in der bürgerlichen Epoche Vergegenständlichung findet, auch in der bornierten bürgerlichen Form dem allgemeinen Menschen, und d. h. allen Menschen zur vergegenständlichten Universalität ihrer Bedürfnisse, Fähigkeiten und Genüsse zur Wirklichkeit der Humanität werden kann. Nur auf der Grundlage dieser freilich schon ironisch reflektierten Illusion war es Goethe möglich, das Drama mit der Symbolik eines abstrakten Optimismus enden und die erfahrenen Widersprüche in einer Sphäre transzendentaler Innerlichkeit sich auflösen zu lassen.

III. Faust und die deutsche bürgerliche Geschichte: ein Ausblick

1. Goethe und die humanistische Utopie

Die Idee der Humanität durch Arbeit, wie sie in Goethes *Faust,* vorab in Fausts Schlußmonolog Gestalt gewonnen hat, ist ohne Zögern als die höchste gedankliche und poetische Ausdrucksform der humanistischen bürgerlichen Kultur in Deutschland zu bezeichnen. Die in ihr sich artikulierende Utopie einer gesellschaftlich freien, im Arbeitsprozeß assoziierten Menschheit überschreitet objektiv die von der bürgerlichen Gesellschaft

gesteckten Grenzen — wenn sie es auch nicht subjektiv, im Bewußtsein des Autors getan haben mochte.

Der 5. Akt des Zweiten Teils von Goethes Faust-Dichtung ist im wesentlichen in der letzten Arbeitsperiode Goethes entstanden. Wie Trunz anmerkt, setzte Fausts „Herrschervision des freien Volks auf freiem Grund (...) Staatsdenken und weltweite Siedlungspläne voraus, wie sie Goethe erst im Alter im Gefüge der *Wanderjahre* — die zweite Fassung erschien 1829 — durchdacht hatte“[139]. Wir dürfen also davon ausgehen, daß jene Text-Stücke, in denen die Idee der Humanität durch Arbeit zentral und abschließend formuliert wurde, zwischen 1825 und 1831, wahrscheinlich etwa um 1830 in der uns heute überlieferten Gestalt verfaßt wurden.

Wenige Jahre später begann die industrielle Revolution sich auch in Deutschland durchzusetzen. Mit der Gründung des deutschen Zollvereins im Jahre 1834 war die Voraussetzung für die Bildung eines nationalen Marktes geschaffen worden. Dieser umfaßte ein Gebiet von rund 425 000 qkm mit 23 Millionen Einwohnern, das von Binnenzöllen befreit und durch mäßige Schutzzölle vor der ausländischen Konkurrenz gesichert wurde. Unter diesen günstigen Bedingungen setzte eine rapide Erhöhung der Fabrikproduktion und durch Entwicklung der Dampfkraft die zunehmende Mechanisierung, zunächst der Textilindustrie, der Metallurgie und des Bergbaus ein. 1835 fuhr auf der Strecke Nürnberg-Fürth die erste Eisenbahn, 5 Jahre später verfügte Deutschland über rund 7 Prozent des damaligen Welteisenbahnnetzes[140].

Der endgültige Durchbruch der industriellen Revolution in Deutschland beginnt also Mitte der dreißiger Jahre — rund 3 Jahre nach Goethes Tod. Es ist daher nicht verwunderlich, daß im Zentrum des reifen Werks Goethes Antworten auf die Probleme der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft formuliert sind. Es ist dies um so weniger verwunderlich, als die industrielle Revolution in England (deren Beginn bereits ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts fällt) um 1830 in ihrer ersten entscheidenden Phase abgeschlossen war, wir also angesichts der entwickelten Kommunikationsstrukturen im damaligen Europa voraussetzen können, daß der an England stets interessierte Goethe über die dortige gesellschaftliche Entwicklung in den Grundzügen informiert war.

Daß Goethes Antworten, zumindest wie sie in seinen historisch und ästhetisch repräsentativsten Werken, dem *Faust* und den Meister-Romanen vorliegen, in der Linie der progressiven bürgerlichen Klassenüberlieferungen seit Renaissance und Humanismus stehen, dürfte nach dem Zeugnis der Texte kaum zu bezweifeln sein. Zu den Ergebnissen unserer Untersuchung gehört, daß Goethe (Marx' Wort über Hegel zufolge) mit der Anerkennung der Arbeit als des Wesens des Menschen auf dem avanciertesten Standpunkt der europäischen bürgerlichen Gesellschaft steht. Als Zeuge ex negativo dafür sei ein in Sachen bürgerliche Gesellschaft so scharfsinniger Mann wie Friedrich von Hardenberg zitiert, der am Gegenstand des *Wilhelm Meister* den Vorwurf erhebt, Goethe habe in diesem Buche nichts übrig gelassen als „die ökonomische Natur“ — „künstlerischer Atheismus“ sei „der Geist des Buches“[141]. Seine Kritik der *Lehrjahre* ist als Kritik der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft gemeint, am Gegenstand einer ihrer, wie Hardenberg zu Recht begriff, prototypischen ideo-

logischen Ausdrucksformen formuliert. Sie ist politisch eine Kritik am Bewußtsein der bürgerlichen Gesellschaft vom Standpunkt der feudalen Reaktion, die die „Poesie" des feudalen Ständestaats gegen Aufklärung und Demokratismus ins Feld führt: Mit dem *Meister* soll die Französische Revolution in ihrer deutschen, d. h. literarischen und theoretischen Gestalt getroffen werden. Auch Ludwig Görres bescheinigte den *Lehrjahren* eine „niedrig ökonomische Ansicht des Lebens": „So verkünden die Zeichen der Zeit, daß die Poesie in der Ökonomie und Industrie sich verlieren wird. Diesen Übergang in die kalte Zeit bezeichnet Wilhelm Meister prophetisch. (...) Die Prosa trägt den Sieg davon, und selbst der Held des Romans fristet seine Existenz nur, indem er sich der prosaisch-ökonomischen Gesellschaft anschließt."[142]

Der hier im Sinne einer negativen Zeugenschaft zitierte Standpunkt der feudalen Partei gilt uns als weiteres Indiz für die Konsequenz, mit der sich Goethe in der Substanz seines dichterischen Werks auf die Seite nicht der „feudalen Poesie", sondern der „bürgerlichen Prosa" gestellt hat, und das war zu seiner Zeit — vor allem in Deutschland — noch immer die Position des historischen Fortschritts. Die „ökonomische Natur" als die „wahre, übrigbleibende"[143]: im Resultat der Faust-Dichtung — der Idee der Humanität durch Arbeit — erreicht eine Konzeption ihre gedanklich und poetisch reifste Form, die die Romantiker aufgrund ihres bornierten Standpunkts allein negativ wahrzunehmen vermochten. Zugleich aber enthält die romantische Kritik den Hinweis, die ideelle Vorgeschichte der humanistischen Utopie Fausts in den Meister-Romanen aufzusuchen. Und in der Tat scheint mir ein Blick auf diese unumgänglich, wenn jene voll verstanden werden soll.

Ein unbefangener Blick auf den Text der *Lehrjahre* zeigt, daß die Vorstellung der *Bildung durch Tätigkeit* die eigentliche, von Goethe geradezu programmatisch verdeutlichte Tendenz, die Grundidee des ganzen Romans ist. *Bildung* und *Tätigkeit* sind seine Schlüsselworte.

„Daß ich Dir's mit *einem* Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich ebendiese Gesinnungen, nur daß mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind. Ich habe mehr Welt gesehen, als Du glaubst, und sie besser benutzt, als Du denkst" (S. 290)[144]. Wilhelms Worte in dem berühmten Brief an seinen die Welt bürgerlich-deutschen Geschäftslebens verkörpernden Schwager Werner im Fünften Buch der *Lehrjahre* sind eine der Schlüsselstellen des Romans. Sie charakterisieren diesen im bekannten Sinne als „Bildungsroman", d. h. als Geschichte der Sozialisation eines Menschen zur gesellschaftlichen Person durch Welt- und Selbsterfahrung. Die „harmonische Ausbildung meiner Natur" ist Wilhelms erklärtes Ziel, zu ihr empfindet er „eine unwiderstehliche Neigung" (S. 291). Den Abschluß des gesellschaftlichen Bildungsprozesses, die Verwirklichung der harmonischen Ausbildung der individuellen Natur aber findet Wilhelm erst in der „pflichtgemäßen Tätigkeit" für eine Gemeinschaft (S. 493). Vehikel dieses Prozesses der Ich-Bildung ist die *Erfahrung* (siehe S. 494 f.), *„zweckmäßige Tätigkeit"* ist die Praxis, in der sich das Ziel der Harmonie konkret realisiert (siehe S. 461, 496, 505). „Tätigkeit" ist „das Erste und Letzte am Menschen" (S. 520). Jarno be-

richtet über die pädagogische Schlüsselfigur des Romans, den Abbé, im Achten Buch: „Der Abbé kam uns zu Hülfe und lehrte uns, daß man die Menschen nicht beobachten müsse, ohne sich für ihre Bildung zu interessieren, und daß man sich selbst eigentlich nur in der Tätigkeit zu beobachten und zu erlauschen imstande sei" (S. 549). Ist das Ziel die Ausbildung „mannigfaltiger Organe", d. h. das vielseitig und harmonisch entwickelte Individuum, so ist dieses überhaupt nur als *gesellschaftliches* vorstellbar.

> Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. Diese sind unter sich oft im Widerstreit, und indem sie sich zu zerstören suchen, hält sie die Natur zusammen und bringt sie wieder hervor. Von dem geringsten tierischen Handwerkstriebe bis zur höchsten Ausübung der geistigen Kunst, vom Lallen und Jauchzen des Kindes bis zur trefflichsten Äußerung des Redners und Sängers, vom ersten Balgen der Knaben bis zu den ungeheuren Anstalten, wodurch Länder erhalten und erobert werden, vom leichtesten Wohlwollen und der flüchtigsten Liebe bis zu der heftigsten Leidenschaft und zum ernstesten Bunde, von dem reinsten Gefühl der sinnlichen Gegenwart bis zu den leisesten Ahnungen und Hoffnungen der entferntesten geistigen Zukunft, alles das und weit mehr liegt im Menschen und muß ausgebildet werden, aber nicht in einem, sondern in vielen. Jede Anlage ist wichtig, und sie muß entwickelt werden. Wenn einer nur das Schöne, der andere nur das Nützliche befördert, so machen beide zusammen erst einen Menschen aus (S. 552).

Es ist dies die Grundanschauung des Abbé, und in ihr ist ohne Frage die Quintessenz von Goethes klassischem Humanismus angesprochen. Der Abbé erläutert weiter am Modell der Kunstrezeption:

> Ich sage nur soviel: sobald der Mensch an mannigfaltige Tätigkeit oder mannigfaltigen Genuß Anspruch macht, so muß er auch fähig sein, mannigfaltige Organe an sich, gleichsam unabhängig voneinander, auszubilden. Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit tun oder genießen will, wer alles außer sich zu einer solchen Art von Genuß verknüpfen will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Streben hinbringen (S. 573).

Er formuliert damit ein Programm der Absage an jeden romantischen Individualismus, ein Programm aber, das sich allein in der gemeinsamen Tätigkeit der aufgeklärten, freien, ihrer selbst bewußten Subjekte der bürgerlichen Gesellschaft realisieren läßt (siehe S. 607 f.).

In der *kollektiven Praxis* erst der bürgerlichen Subjekte erfüllt sich für Goethe das Ideal der autonomen und harmonisch ausgebildeten Person. Dies ist die Grundlage der Idee und Institution des *„Bundes"*, wie sie am Ende des Romans Gestalt gewinnt. „Lassen Sie uns, da wir einmal so wunderbar zusammenkommen, nicht ein gemeines Leben führen; lassen Sie uns zusammen auf eine würdige Weise tätig sein! (. . .) Lassen Sie uns hierauf einen Bund schließen; es ist keine Schwärmerei, es ist eine Idee, die recht gut ausführbar ist und die öfters, nur nicht immer mit klarem Bewußtsein, von guten Menschen ausgeführt wird" (S. 608).

In der Entgegensetzung der konkreten Idee eines *bestimmten tätigen Lebens* zu dem *unbefriedigten Streben* des isolierten Subjekts hat auch Schiller in seiner Korrespondenz mit Goethe (die die Produktion der *Lehr-*

jahre begleitet hat) die Grundkonzeption des Handlungsvorgangs gesehen. In seinem Brief an Goethe vom 8. Juli 1796 schreibt Schiller:

> Wenn ich das Ziel, bei welchem Wilhelm nach einer langen Reihe von Verirrungen endlich anlangt, mit dürren Worten auszusprechen hätte, so würde ich sagen: Er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen. — Die zwei entgegengesetzten Abwege von diesem glücklichen Zustand sind in dem Roman dargestellt, und zwar in allen möglichen Nuancen und Stufen. Von jener unglücklichen Expedition an, wo er ein Schauspiel aufführen will ohne an den Inhalt gedacht zu haben, bis auf den Augenblick, wo er — Theresen zu seiner Gattin wählt, hat er gleichsam den ganzen Kreis der Menschheit *einseitig* durchlaufen; jene zwei Extreme sind die beiden höchsten Gegensätze, deren ein Charakter wie der seinige nur fähig ist, und daraus muß nun die Harmonie entspringen. Daß er nun unter der schönen und heiteren Führung der Natur (durch Felix) von dem Idealischen zum Reellen, von einem vagen Streben zum Handeln und zur Erkenntnis des Wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabei einzubüßen, was in jenem ersten strebenden Zustand Reales war, daß er Bestimmtheit erlangt, ohne die schöne Bestimmbarkeit zu verlieren, daß er sich begrenzen lernt, aber in dieser Begrenzung selbst, durch die Form, wieder den Durchgang zum Unendlichen zu finden usw. — dieses nenne ich die Krise seines Lebens, das Ende seiner Lehrjahre (. . .)[145].

Die Parallelität zum konzeptiven Vorgang der Faust-Handlung liegt auf der Hand: die *Lehrjahre* als Roman gleichsam totaler Welterfahrung, mit einem zugleich praktischen und kognitiven Resultat: vom Idealischen zum Reellen, von einem vagen Streben zum Handeln und zur Erkenntnis der Wirklichkeit. Gemeint ist die Einheit von Theorie und Praxis im Resultat: Eintritt in ein bestimmtes tätiges Leben ohne Einbuße der idealisierenden Kraft. In der Überlieferung des Schillerschen Kommentars ist Lukács' Wort angesiedelt, das die Frage der Verwirklichung der humanistischen Ideale als Grundproblem und Movens der gesamten Roman-Handlung erklärt. „Die Verwirklichung der humanistischen Ideale bietet in diesem Roman nicht nur den Maßstab zur Beurteilung der einzelnen Klassen und ihrer Vertreter, sondern wird auch zur treibenden Kraft und zum Kriterium der Handlung des ganzen Romans"[146]. Die Ausbildung der Persönlichkeit erfolge unter dem Gesichtspunkt der „Erziehung der Menschen für die Realität".

Schiller und Lukács folgend, ist der Bildungsroman des einzelnen Ich als die Erziehung des Ich zum gesellschaftlich bewußt handelnden Individuum aufzufassen: vom Bürger zum Citoyen, ließe sich sagen (Citoyen freilich in seiner begrenzten deutschen Gestalt). Das Vehikel dieser Erziehung ist die *Welterfahrung* des Individuums selbst, das Resultat seine *Kenntnis* und *praktische Fähigkeit* einer „zweckmäßigen produktiven Tätigkeit"[147]. Der Prozeß der Welterfahrung Wilhelms, die Stationen seines Lernprozesses sind, in knapper Skizze, wie folgt zu benennen: Wilhelms „primäre Sozialisation", seine Kindheit in der bürgerlichen Familie mit der ersten Erfahrung von Widersprüchen und Widerständen (in der *Theatralischen Sendung* noch als selbständiger, eindeutig gesellschaftskritischer Teil der chronologisch verfahrenden Erzählung entwickelt, in den *Lehrjahren* bei Glättung der kritischen Akzente als Vorgeschichte

eines Kindheitsberichts aus der Sicht des Jünglings ausschnitthaft rekonstruiert); die erste intensive Liebeserfahrung (mit der die *Lehrjahre* einsetzen); die Erfahrung von Kunst und Theater in einer Vielzahl von Gestalten (die Geschichte der Ausbildung der ästhetischen Phantasie wird gleichfalls in der Kindheitserfahrung festgemacht und die Ausbildung des Kunstsinns von dieser abgeleitet, die Frage nach Genesis und Funktion der Kunst gehört bereits zum Kernstück der ursprünglichen Konzeption); die Erfahrung der Hauptklassen der damaligen Gesellschaft, Adel und Bürgertum (beide, vor allem der Adel kritisch, stellenweise satirisch dargestellt); die Erfahrung der vielfältigen Gestalten der Liebe, der psychischen Verstrickung der Menschen in den Widersprüchen der alten, vorhumanen Welt mit den Figuren Mignons und des Harfners, des subjektivistischen Extrems pietistischer Selbsterfahrung im Bericht eines Wegs in die Innerlichkeit — bis hin zur humanistischen Utopie jener Gesellschaft vom Turm, die, ihren latenten und offenen Widersprüchen zum Trotz, den Gestalten eines falschen Lebens als ein Gegenbild des Beginns eines richtigen gegenüber gestellt wird. Über diese Stationen verläuft der Handlungsvorgang des Romans als Prozeß realer Dialektik von Subjekt und Objekt, der konkreten Erfahrung, die das Ich mit den Gestalten der Welt und mit sich selber macht, ein Prozeß des ständigen „Stoffwechsels" von Ich und Welt, in dem auch das Moment der Selbsterfahrung als eine Form der Vermittlung gesellschaftlicher Erfahrung zu erscheinen vermag. Und nicht nur bildet das Ich sich in diesem Prozeß in die bestehende Welt ein, es erfährt vielmehr diese Welt als im Zustand der Bewegung sich befindend, in den Kategorien der Veränderung und Umgestaltung, ja als wichtigstes Resultat seiner Bildung erlangt dieses Ich die Fähigkeit, am Umbildungsprozeß der Welt als selbstbewußtes aktives Glied teilzuhaben — der Sinn von Schillers Begriff des Eintritts des Ich in ein tätiges Leben ohne Einbuße seiner idealisierenden Kraft. So ist, in letzter Instanz, der Bildungsroman des Ich auch der Bildungsroman der Welt: ein Roman der Selbst- und Welterziehung.

Goethes *Lehrjahre* laufen auf einen gesellschaftlichen Status zu, der in den *Wanderjahren* zum Ausgang eines weiteren Bildungs- und Erziehungsprozesses von Subjekt und Objekt genommen wird: auf den Status der Verwirklichung der humanistischen Ideen im realen Prozeß des *Werdens*, der gesellschaftlichen Produktion der humanistischen Utopie. In ihrer literarischen Substanz sind die *Wanderjahre* eine *Utopie im Werden*[148].

Im Gegensatz zu den seit dem Ursprung der Gattung des utopischen Staats- und Reiseromans im 16. Jahrhundert typischen Formen, auch im Gegensatz zu Überlieferung der sog. „realistischen Utopie"[149] (wenn auch von dieser nicht unbeeinflußt) läßt sich im Falle der Meister-Romane Goethes von dem Versuch sprechen, den utopischen Roman mit realistischen epischen Formen zu kombinieren und mittels einer solchen Synthesis divergenter epischer Strukturen auf ein neues literarisches und historisches Niveau zu heben. Für das Beispiel der *Lehrjahre* ist von *utopischen Motiven und Strukturen* zu sprechen, die in eine prinzipiell realistische Grundform integriert sind; die *Wanderjahre* können als ein Typus des utopischen Reise- bzw. Wanderromans charakterisiert werden, in dessen epische Grundform eine Reihe selbständiger Novellen (die, im engeren Sinn des Begriffs,

narrativen Zentren der Roman-Struktur), theoretisch-weltanschauliche Reflexionen sowie eine Zahl relativ selbständiger „Utopien" eingebaut sind, der zugleich eine Reihe von Motiven der Tradition des utopischen Romans seit Morus, Campanella und Bacon direkt übernimmt und weiterentwickelt.

In den letzten beiden Büchern der *Lehrjahre* (nach dem entscheidenden Einschnitt der *Bekenntnisse einer schönen Seele* in Buch Fünf) zeichnet Goethe mit der Darstellung des Lebens im Umkreis der sog. „Gesellschaft vom Turm" „eine Art ‚Insel' innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft"[150]. Es geht Goethe, wie Lukács ausführt, um die Gestaltung eines gesellschaftlich realen, d. h. in der Wirklichkeit existierenden Humanismus, damit um „Gestaltung eines in der bürgerlichen Gesellschaft notwendig utopisch bleibenden Ideals". Einer solchen Darstellung müsse notwendig ein gewisser „Fluchtcharakter" anhaften, doch sei Goethes Utopie aus den Materialien der empirischen Welt organisch entwickelt, gewissermaßen aus dem Stoff der gegebenen Wirklichkeit konstruiert. „Die Goethesche ‚Insel' ist (...) eine Gruppe tätiger, in der Gesellschaft wirkender Menschen. Der Lebenslauf eines jeden dieser Menschen wächst mit echtem und wahrem Realismus aus wirklichen gesellschaftlichen Grundlagen und Voraussetzungen heraus. Nicht einmal die Tatsache, daß solche Menschen sich zusammenfinden und vereinigen, kann als unrealistisch bezeichnet werden. Die Stilisierung durch Goethe besteht nur darin, daß er dieser Vereinigung bestimmte — freilich wieder ironisch aufgehobene — feste Formen gibt, daß er versucht, diese ‚Insel' als eine Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft darzustellen, als eine Keimzelle der allmählichen Umwandlung der ganzen bürgerlichen Gesellschaft."[151]

In diesen beiden letzten Büchern gestaltet Goethe tendenziell, was in den *Wanderjahren* zum konstitutiven Prinzip der epischen Form wird: die *Utopie im Werden,* das Werden zur Wirklichkeit der humanistischen Ideale. Durch das konsequent angewandte Prinzip der Stilisierung sind die beiden letzten Bücher des Romans bereits sprachlich und strukturell vom Rest der *Lehrjahre* abgehoben: nicht in der Form eines Kontrasts, sondern in zunächst kaum merklichen schrittweisen Übergängen. Zu Recht spricht Lukács am Beispiel der Gesellschaft vom Turm davon, daß Goethe durch das Mittel der *Ironie* „den real-irrealen, den erlebt-utopischen Charakter der Verwirklichung der Humanitätsideale" unterstreicht. „Seine Stilisierung besteht darin, daß er alle diese Tendenzen in der kleinen Gesellschaft des zweiten Teils konzentriert und diese konzentrierte Wirklichkeit der übrigen bürgerlichen Gesellschaft als eine Utopie gegenüberstellt. Aber als eine Utopie, in der jedes einzelne menschliche Element *wirklich,* aus der Gesellschaft seiner Zeit, herausgewachsen ist. Die Ironie dient nur dazu, diesen stilisierten Charakter der positiven Konzentration solcher Elemente und Tendenzen wieder auf das Niveau der Wirklichkeit zurückzuführen."[152] Die Gültigkeit dieser Interpretation wird dadurch unterstrichen, daß mit dem Amerika-Thema ein Motiv in den Roman eingeführt wird, das in der zeitgenössischen Literatur einen zugleich realen und utopischen Sinn besaß. Amerika, schrieb auch Hegel, ist „das Land der Zukunft, in welchem sich in vor uns liegenden Zeiten (...) die weltgeschichtliche Wichtigkeit offenbaren soll; es ist ein Land der Sehnsucht für alle die, welche die historische Rüstkammer des alten Europa langweilt"[153]. Das Thema wird

im zweiten Kapitel des Siebenten Buchs eingeführt, im Verlauf der beiden letzten Bücher leitmotivisch entfaltet, in dieser Funktion dann in die *Wanderjahre* übernommen. Goethes literarische Aneignung des Amerika-Motivs in einem konkret-utopischen Sinn, nicht als Utopie des Raumes oder der Zeit[154], sondern als hier und jetzt herzustellende Gesellschaft, wird sogleich bei dessen Einführung herausgearbeitet.

> „O, mein Freund!" fuhr Lothario fort, „das ist ein Hauptfehler gebildeter Menschen, daß sie alles an eine Idee, wenig oder nichts an einen Gegenstand wenden mögen. Wozu habe ich Schulden gemacht? Warum habe ich mich mit meinem Oheim entzweit, meine Geschwister so lange sich selbst überlassen, als um einer Idee willen? In Amerika glaubte ich zu wirken, über dem Meere glaubte ich nützlich und notwendig zu sein; war eine Handlung nicht mit tausend Gefahren umgeben, so schien sie mir nicht bedeutend, nicht würdig. Wie anders seh ich jetzt die Dinge, und wie ist mir das Nächste so wert, so teuer geworden!"
>
> „Ich erinnere mich wohl des Briefes", versetzte Jarno, „den ich noch über das Meer erhielt. Sie schrieben mir: ‚Ich werde zurückkehren und in meinem Hause, in meinem Baumgarten, mitten unter den Meinigen sagen: *Hier oder nirgends ist Amerika!*'" (S. 462)

„*Hier* ist die Rose, *hier* tanze."[155] (Hegel) Die Utopie wird von Goethe zurückgeholt in die historische Empirie, doch ohne Aufgabe der ihr innewohnenden Kraft zur Transzendenz des faktisch Gegebenen; sie soll eingebracht werden als *praktische Kraft der Umgestaltung* der bestehenden Gesellschaft. Ich erinnere wiederum an Schillers richtungweisendes Wort: Eintritt in ein bestimmtes tätiges Leben ohne Aufgabe der idealisierenden Kraft. Es ist die Idee der Gesellschaft vom Turm als eines neuen Bundes, der Keimzelle für die einzurichtende kosmopolitische bürgerliche Weltgesellschaft, die in den letzten Kapiteln des Romans ihren Ausdruck findet.

> Es ist gegenwärtig nicht weniger als rätlich, nur an *einem* Ort zu besitzen, nur *einem* Platz sein Geld anzuvertrauen, und es ist wieder schwer, an vielen Orten Aufsicht darüber zu führen; wir haben uns deswegen etwas anderes ausgedacht: aus unserm alten Turm soll eine Sozietät ausgehen, die sich in alle Teile der Welt ausbreiten, in die man aus jedem Teile der Welt eintreten kann. Wir assekurieren uns untereinander unsere Existenz, auf den einzigen Fall, daß eine Staatsrevolution den einen oder den andern von seinen Besitztümern völlig vertriebe. Ich gehe nun hinüber nach Amerika, um die guten Verhältnisse zu benutzen, die sich unser Freund bei seinem dortigen Aufenthalt gemacht hat. Der Abbé will nach Rußland gehn, und Sie sollen die Wahl haben, wenn Sie sich an uns anschließen wollen, ob Sie Lothario in Deutschland beistehn oder mit mir gehen wollen (S. 563 f.).

Goethes Konzeption einer freien Weltgesellschaft, wie sie die Meister-Romane formulieren, mag in manchen ihrer Elemente die Grenzen des der bürgerlichen Gesellschaft real Möglichen überschreiten, in der Fundierung ist ihr bürgerlicher Grundcharakter unübersehbar. Sie basiert ökonomisch auf privatem Besitz, die zu gründende kosmopolitische Sozietät hat nicht zuletzt die Funktion seiner Sicherung, sie dient dem Schutz vor „Staatsrevolutionen". Die Verwirklichung der humanistischen Ideale wird von Goethe in einem sozialökonomischen Rahmen konzipiert, der in der entschiedenen Absage an die feudale Gesellschaft bürgerlich-revolutionär ist:

das Ziel geht eindeutig auf eine von feudalen Fesseln freie bürgerliche Weltgesellschaft. Zugleich aber ist die Tendenz einer Abwehr jeder revolutionären Form einer Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse überdeutlich. Nicht nur soll das private Eigentum der Mitglieder der neuen Sozietät vor jeder weiteren — über die *bürgerliche* hinausgehende — Veränderung der Eigentumsverhältnisse abgesichert werden, die Frage des punctum saliens des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft selbst verbleibt in den großen Dichtungen durchweg in einer Nebelzone der Unentschiedenheit. Wie im *Faust,* so wird auch in den Utopien der Meister-Romane, bei aller Vielfalt der in ihnen skizzierten und gleichsam getesteten Möglichkeiten, der Weg einer politischen Revolution als Mittel zur Durchsetzung der Herrschaft des Bürgertums, überhaupt als legitime Form bürgerlicher politischer Machtergreifung mit entschiedener Konsequenz ausgeklammert. Es genügt nicht zu sagen, daß diese Möglichkeit von Goethe verworfen wird — sie bleibt im *Meister* und *Faust* schlechterdings undiskutiert. Diese Ausklammerung des „französischen" — aber auch „englischen" — Weges ist sicher Reflex der Besonderheiten der Situation in Deutschland. Dennoch dürfte der Grundwiderspruch — die (gesellschaftlich notwendige) Grundborniertheit, möchte ich sagen — der humanistischen Utopie Goethes, von der voll entwickelten bürgerlichen Gesellschaft deren Überwindung zu erwarten[156], für den klassischen bürgerlichen Humanismus insgesamt konstitutiv sein. Denn dieser ist, selbst in seinen „materialistischsten" Formen, ein *Idealismus der Humanität,* ein notwendiger Idealismus des Menschen in der Klassengesellschaft, weil er ignoriert — ja ignorieren muß, um existieren zu können —, daß die Ausbildung des bürgerlichen Ich zur entfalteten Humanität auf der Schädelstätte der Bauern und Arbeiter erfolgt, daß bürgerliche Humanität von einer Masse unmittelbarer Produzenten zehrt, die vom Genuß der Früchte des humanen Lebens in der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossen sind, auch dort — und dann um so deutlicher — wo der Gedanke der Humanität sie nicht vergessen hat.

Es ist Indiz von Goethes unbestechlichem Realismus, daß er die Widersprüche innerhalb der utopischen Konstruktion — so wie sie Goethe verstehen konnte — nicht verdeckt, sondern mit entschiedener Kunstabsicht hervortreten läßt. Die unüberwundenen Widersprüche der gesellschaftlichen Materialien der *Lehrjahre* ragen damit in die scheinbare — in Wahrheit ironisch reflektierte — Idyllik der Schlußbilder des Romans hinein. In den *Wanderjahren* werden durchgängig Spannungen und Konflikte thematisiert, die dem Verhältnis der Individuen zur gesellschaftlichen Objektivität entspringen, die in der Diskrepanz zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Notwendigkeiten ihren Ort haben. Man denke an die Bedeutung der Liebesthematik in den Novellen, an das für den gesamten Roman konstitutive Thema der „Entsagung". Noch das Schlußbild der *Wanderjahre* endet mit einer nur durch praktische Fertigkeit abgewendeten Katastrophe: Der Roman besitzt ein offenes Ende, wie der *Faust* ein offenes Ende besitzt.

Insgesamt erkunden die *Wanderjahre* das Verhältnis der Individuen zur gesellschaftlichen Utopie. Das Thema der Entsagung, bereits im Untertitel als zentrales Thema des Romans angegeben, formuliert die subjektiven

Bedingungen für die Herstellung der Utopie: die Bedingungen der Mündigkeit der Subjekte und ihrer Fähigkeit zur Verwirklichung des Allgemeinen. Das Verhältnis von individueller Subjektivität und konkreter Allgemeinheit spiegelt sich in der Vielfalt der gebrauchten Erzählstrukturen, die die Seite des Subjekts, den Aspekt subjektiver Aneignung der Wirklichkeit betonen: In den Erzähl-Rahmen des Wanderromans sind neben den Novellen Tagebuch- und Briefformen sowie Formen der gedanklichen Reflexion integriert (die *Betrachtungen im Sinne der Wanderer, Aus Makariens Archiv,* die Zwischenreden). In den Novellen selbst finden sich Ansätze einer Technik des inneren Monologs. Die Novellen verhalten sich zur Rahmenerzählung wie das Besondere zum Allgemeinen: die Einzelschicksale werden im Rahmen des allgemeinen Themas des Werdens der humanistischen Utopie reflektiert. Es ist daher konsequent, daß einzelne der novellistischen Gestalten aus der Besonderheit und Individualität ihres „novellistischen" Schicksals heraustreten und in das allgemeine Geschehen der Rahmenerzählung einbezogen werden. An ihnen exemplifiziert sich das Werden der individuellen Person zur Gesellschaft. Die Novellen repräsentieren in ihrer ersten Funktion das gewissermaßen vor-utopische Stadium des menschlichen Geschicks, die isolierten Einzelschicksale.

Lesen wir die Meister-Romane als eine Einheit, und in einem gewissen Sinne verhalten sie sich zueinander wie der Erste und der Zweite Teil des *Faust,* so repräsentieren die *Lehrjahre* die Bildungsgeschichte des Individuums vom isolierten Ich zum gesellschaftlichen Menschen, die *Wanderjahre* das Werden der gesellschaftlichen Individuen zur freien Sozietät. Diese Bildungsgeschichte aber von Ich und Welt verläuft in der Form eines offenen Prozesses: Die Erfüllung erscheint am Ende als möglich, doch nicht als notwendig, ja als ständig gefährdet und in Frage gestellt. Sie ist der Praxis der selbstbewußten Individuen überlassen. Allein deren praktische Fertigkeiten, ihre wissenschaftlichen Kenntnisse, Tüchtigkeit und Intelligenz bieten eine Gewähr — keine Garantie — für die Abwendung ständig drohender Katastrophen und den Fortschritt der Gattung. Dies ist der Sinn des realistisch gebrochenen Optimismus des Schlußbildes:

> Wilhelm griff sogleich nach der Lanzette, die Ader des Arms zu öffnen; das Blut sprang reichlich hervor, und mit der schlängelnd anspielenden Welle vermischt, folgte es gekreiseltem Strome nach. Das Leben kehrte wieder; kaum hatte der liebevolle Wundarzt nur Zeit, die Binde zu befestigen, als der Jüngling sich schon mutvoll auf seine Füße stellte, Wilhelm scharf ansah und rief: „Wenn ich leben soll, so sei es mit dir!" Mit diesen Worten fiel er dem erkennenden und erkannten Retter um den Hals und weinte bitterlich. So standen sie fest umschlungen, wie Kastor und Pollux, Brüder, die sich auf dem Wechselwege vom Orkus zum Licht begegnen (S. 459)[157].

Die Meister-Romane wie der *Faust* sind Dichtungen von kulturgeschichtlichen Dimensionen. Was sie in dieser ihrer zentralen Funktion als literarische Widerspiegelung kulturhistorischer Abläufe zur Darstellung bringen, ist ein Zweifaches. Sie sind der Versuch, die Umbildung der feudalen Welt zur bürgerlichen Weltgesellschaft mit epischen bzw. mit dramatischen Mitteln ins Bild zu setzen. Zur gleichen Zeit aber will Goethe dem Entwurf einer dritten Gesellschaft, der kosmopolitischen Gesellschaft

realisiserter Humanität als Möglichkeit der verwirklichten bürgerlichen, in der Form einer konkreten Utopie, einer ästhetischen Antizipation, eines literarischen Modells Gestalt geben. Es ist dies die Funktion des Bildes der sich zur Weltgesellschaft ausweitenden Inselns, das, in den *Lehrjahren* angelegt, als zugleich gedankliches und bildhaftes Konzept in dem späteren Roman zum konstituierenden Prinzip des epischen Aufbaus wird. (Siehe etwa S. 241—43, Mitteilung des Abbé an Wilhelm, als ein Beispiel.) „Weltgeschichte" ist eine in den *Wanderjahren* gebrauchte, für die Grundkonzeption des Romans zentrale Kategorie (siehe z. B. S. 160 f.). Ja, die utopischen „Inseln" nehmen hier die Gestalt ausgearbeiteter Utopien an. Es sind drei an der Zahl, die neben der Gesellschaft vom Turm als Keimzellen der werdenden Weltgesellschaft angesehen werden können: die Utopie des Landguts im Ersten Buch, die pädagogische Utopie der „Provinz" im Zweiten sowie die amerikanische Utopie des Auswandererbundes, der sich selbst als „Band", als Gemeinschaft von Gleichen, als „Weltbund" (S. 390) versteht.

Die Widersprüche des Romans — wie der utopischen Entwürfe Goethes überhaupt — resultieren aus der Konzeption, die humanistische Utopie aus den Materialien bestehender Gesellschaft aufzubauen. Das Ziel aber hat bis heute keine Aktualität verloren, seine Gültigkeit ist durch keinen Widerspruch zu erschüttern: „nicht de(r) Himmel eines schwärmerischen Glücks, sondern eines sichern Lebens auf der Erde" (*Lehrjahre,* S. 467). Die Existenz utopischer Strukturen in Goethes Werk (dieser Begriff scheint mir der vorsichtigste Ausdruck zur Bezeichnung jener von mir angesprochenen Elemente literarischer Utopie und utopischen Denkens zu sein) ist in letzter Instanz zu deuten als Goethes Antwort auf die Widersprüche der bürgerlichen Geschichte, als Lösungsangebot für die von ihm tief erfahrenen Antinomien bürgerlicher Gesellschaft und bürgerlicher Kultur — vorab der bürgerlichen Gesellschaft und der bürgerlichen Kultur in Deutschland. Sie sind zu deuten als *Grundrisse einer möglichen Zukunft,* einer *neuen Gesellschaft* im Horizont der bürgerlichen.

Das intensivste Symbol der antizipierten neuen Gesellschaft ist Fausts Vision des Schlußmonologs. Sie ist utopisch auch in der traditionellen Bedeutung des Worts. Sie entwirft ein zukünftiges Gegenbild zur Faktizität eines gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustands. Sie ist utopisch aber im Sinne einer konkreten Utopie: der Antizipation einer aus den Elementen der gegebenen Wirklichkeit durch menschliche Arbeit herstellbaren neuen, einer Wirklichkeit, die als Möglichkeit bereits in der Materialität des Gegebenen existiert. Fausts Vision ist Antizipation eines Noch-nicht-Wirklichen, dessen Elemente gleichwohl in der Wirklichkeit existieren, dessen Bildner in der kulturbildenden Arbeit der unmittelbaren Produzenten entdeckt ist. Fausts Utopie entwirft den Umriß eines vollendeten Gebäudes, das sich bereits im Bau befindet: die Baumaterialien liegen bereit, das Fundament ist gelegt, die Arbeiter sind an der Arbeit.

Goethe ging mit diesem Monolog sicher an die äußerste Grenze dessen, was ihm aufgrund seines Klassenstandpunktes möglich war. Der Vergleich mit den Meister-Romanen verdeutlicht dies: Nirgendwo sonst hat er die humanistische Utopie in vergleichbar konkreten Umrissen entworfen. Und sicher auch vermochte er dies im *Faust* nur darum zu tun, weil er sie zu-

gleich kraft der Ironie des dramatischen Kontexts relativierte. Goethe ging damit an die Grenze dessen, was der Klasse, die er literarisch repräsentierte, dem europäischen Bürgertum zu diesem Zeitpunkt überhaupt literarisch und theoretisch möglich war: der Monolog führt an die äußerste Grenze eines bürgerlichen Klassenstandpunkts. Er bewegt sich hier an einem Punkt partieller Gemeinsamkeit mit den ersten Positionen des europäischen Frühsozialismus (Robert Owen). An dieser Stelle, aber möglicherweise *nur* an dieser, repräsentiert Goethesche Dichtung bürgerliche Ideologie im Prozeß des Übergangs zur sozialistischen.

Alle utopischen Konstrukte Goethes — und Fausts Vision ist ihre poetische und gedankliche Krönung — unterstehen, trotz der angezeigten Vielfalt ihrer Inhalte und Formen, einer in den Prinzipien einheitlichen Konzeption. Sie sind konzipiert, und hier ist Lukács unserer Zustimmung sicher, als Möglichkeiten der Verwirklichung der Normen des klassischen bürgerlichen Humanismus im Material bestehender Gesellschaften. Der Utopie als einer folgenlosen poetischen oder theoretischen Phantasterei, jedem utopisch-romantischen Schwärmertum stand Goethe Zeit seines Lebens in unversöhnlicher Opposition gegenüber. Der Kern des klassischen bürgerlichen Humanismus aber ist die Idee des allseitig ausgebildeten Individuums (eine Vorstellung in den besten Traditionen der europäischen humanistischen Überlieferung: Vom „homo vere humanus" — Quintilian — des antiken Humanismus bis zum Ideal des „L'uomo universale" der italienischen Renaissance)[158]. Er orientiert sich an der Idee der „Vollendung der Persönlichkeit"[159], die in der klassischen deutschen Literatur ihre höchste *bürgerliche* Form erhält; eine Idee, die ihre aktuelle Bedeutung in der bürgerlich-humanistischen Gegenwartsliteratur unseres Zeitalters behauptet. Ihre Begrifflichkeit ragt, materialistisch präzisiert und aufgehoben, in die sozialistische Perspektive des *Kapital* hinein, in dem Marx die „volle und freie Entwicklung jedes Individuums" als „Grundprinzip" der sozialistischen Gesellschaftsform bestimmt[160], das „total entwickelte Individuum, für welches verschiedne gesellschaftliche Funktionen einander ablösende Betätigungsweisen sind", als „Frage auf Leben und Tod" unseres Weltzeitalters bezeichnet[161].

So haben Wilhelms Worte in seinem Brief an seinen in bürgerlichen Geschäften befangenen Schwager: „mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht", sowie die am Schluß des Romans vollzogene Erkenntnis, daß eine solche Ausbildung aller Kräfte des Ich nur als gesellschaftliche Praxis möglich ist — sich allein in der Kollektivität eines neuen Bundes erfüllt —, eine für den historischen Status der klassischen deutschen Literatur prinzipielle Bedeutung. Sie bilden die gedankliche Grundlage auch der Schlußutopie des sterbenden Faust.

Wilhelms zitiertes Wort ist im Kontext seiner Ausführungen über das Klassenverhältnis von „Bürger" und „Edelmann" gesprochen. „Wäre ich ein Edelmann", schreibt Wilhelm, „so wäre unser Streit bald abgetan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen, und ich wünsche, daß Du mich verstehen mögest. Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich.

Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will" (S. 290). Ist der soziale Ort der Ausbildung des Edelmanns die repräsentative Öffentlichkeit der aristokratischen Gesellschaft[162], so vermag der Bürger in *dieser* sozialen Gestalt nicht zur Bildung seiner Wesenskräfte zu gelangen. Der Ort seiner Selbstverwirklichung ist auf anderen Wegen zu suchen und kann sich nur in einer *spezifisch bürgerlichen* Form herausstellen — als Suche nach spezifisch bürgerlichen Formen der Selbstverwirklichung ist der gesamte Vorgang des Romans letztlich zu interpretieren. „An diesem Unterschiede", schreibt Wilhelm weiter, sei „nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld". „Ob sich daran einmal etwas ändern wird und was sich ändern wird", fügt er hinzu, bekümmere ihn wenig. Er habe, wie die Sachen jetzt stünden, an sich selbst zu denken, „und wie ich mich selbst und das, was mir ein unerläßliches Bedürfnis ist, rette und erreiche." Bedürfnis, ja „unwiderstehliche Neigung" ist ihm die „harmonische Ausbildung" seiner Natur, „die mir meine Geburt versagt". Es geht ihm darum, als Bürger „eine öffentliche Person zu sein und in einem weitern Kreise zu gefallen und zu wirken" (S. 291 f.).

Für den Kontext unseres Arguments interessieren nicht Wilhelms vielfältige Illusionen[163] — es interessiert seine grundlegende Erkenntnis, daß die Forderung nach der Ausbildung der Persönlichkeit des Bürgers der Klassenlage des bürgerlichen Subjekts notwendig entspringt. Wilhelm formuliert ein Klasseninteresse der Bourgeoisie, das in der Form eines bürgerlich-revolutionären ideologischen Konzepts zur entscheidenden Qualität der bürgerlichen Emanzipation in Deutschland werden sollte.

Es bestätigt sich durch die Evidenz des Texts einer der zentralen Gesichtspunkte meiner Argumentation: der konsequent bürgerlich-progressive Charakter der Goetheschen Literatur in ihrer Grundkonzeption. In emphatischem Sinne ist Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters in Deutschland aufzufassen. Seine Literatur ist Literatur eines revolutionären bürgerlichen Humanismus, seine großen literarischen Figuren von Werther und Prometheus über den Meister bis zu Faust sind die literarischen Inkarnationen des Bürgers als eines deutschen Citoyen. In Goethes großen Dichtungen ist, wie in der klassischen deutschen Philosophie, die bürgerliche Revolution „als in der Form des Gedankens niedergelegt und ausgesprochen"[164]. Zusammen mit Hegel ist Goethe Kopf der bürgerlichen Revolution in Deutschland, wollen wir diese (Marx folgend) als eine in erster Linie ideologische, als *die ideologische Form* der allgemeinen bürgerlichen Emanzipation in Europa deuten[165]. In diesem Sinne — es ist in seiner *negativen* Seite der eines *politischen Versagens* — repräsentiert das Werk Goethes, repräsentieren seine literarischen Hauptgestalten die Größe, doch auch die Grenze des deutschen Bürgertums, ja repräsentieren die „Misere" der deutschen bürgerlichen Geschichte, nach den Bauernkriegen nie zu einer politischen Revolution fähig gewesen zu sein.

Goethes literarische Hauptgestalten sind so zu lesen als prototypische poetische Inkarnationen vor allem des *deutschen* Bürgers. Wilhelm, und durch ihn hindurch Goethe, bezieht sich in seinem Brief an Werner ausdrücklich auf deutsche Verhältnisse; wie es „in fremden Ländern ist", weiß er nicht.

Im Gegensatz zu Wilhelm wußte Goethe sehr wohl, „wie es in fremden Ländern ist", worum es ihm jedoch ging, war, deutsche Verhältnisse zu beschreiben. Die deutsche bürgerliche Literatur (habe ich in einer Arbeit zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion am Beispiel der literarischen Behandlung des Prometheus-Motivs geschrieben), „widerspiegelt *allgemeine* Gesetzmäßigkeiten der sozialökonomisch-kulturellen Entwicklung der europäischen Gesellschaft im Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus und reflektiert zugleich die *besonderen* Bedingungen, unter denen sich diese Entwicklung in Deutschland vollzieht. Sie ist eine zugleich nationale und trans-nationale Literatur also in dem Sinne, daß sie Momente spezifisch nationaler Entwicklung aufnimmt und an diese gebunden bleibt, um zugleich jedoch die Grenzen einer — im bornierten oder gar chauvinistischen Sinne — nationalen Literatur zu überschreiten. Sie vermochte diese Grenzen zu überschreiten, nicht vermöge irgendwelcher mystischen Qualitäten, sondern vermöge der Formbestimmtheit, welche die europäische bürgerliche Gesellschaft bereits Ende des 18. Jahrhunderts — zumindest tendenziell — besaß und die sich mit dem Siegeszug der industriellen Revolution vollenden sollte"[166]. *Deutsche bürgerliche Geschichte* ist der Standpunkt, von dem her die in Goethes Werk widergespiegelten allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft in Europa literarisch angeeignet sind. Im Sinne dieser Dialektik ist Goethes Literatur deutsche Nationalliteratur und bürgerliche Weltliteratur in einem.

2. Fausti Höllenfahrt oder das Ende des Bürgers

Goethes Literatur als deutsche Nationalliteratur und bürgerliche Weltliteratur: Kaum jemand sonst hat diese Doppelnatur des Goetheschen Werks mit der gleichen Emphase begriffen und publizistisch propagiert wie Thomas Mann. Goethe als „Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters", nennt ihn der Titel eines Essays aus dem Jahre 1932. Zugleich aber verstand Thomas Mann, wie er in seiner Rede *Goethe und die Demokratie* von 1949 sagt, seine Beschäftigung mit Goethe als „Versenkung (...) eines Deutschen in das Deutsche"[167]. Das „Europäische auf deutsch"[168], lautet seine Formel dafür — Goethe war ihm die exemplarische Verkörperung eines „europäischen Deutschland, welches immer das Ziel meiner Wünsche und Bedürfnisse bildete — sehr im Gegensatz zu dem ‚deutschen Europa', dieser Schreckensaspiration des deutschen Nationalismus, die mir von je ein Grauen war und die mich aus Deutschland vertrieb"[169]. Als deutscher bürgerlicher Stoff par excellence galt Thomas Mann der Faust-Stoff, Goethes Drama war ihm die repräsentative deutsche Nationalliteratur — „unser größtes Gedicht"[170]. Einen „großen Fehler der Sage und des Gedichtes" aber nennt er es, „daß sie Faust nicht mit der M u s i k in Verbindung bringen". „Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, d. h. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt."[171] So geschieht es mit entschiedener Konsequenz, daß Thomas Mann seinem Epos von der Tragödie und Höllenfahrt Deutschlands das Faust-Thema zugrunde legt, gekoppelt mit dem Thema der Musik, und in einer literarisch-geschichtsphilosophi-

schen Summe deutschen bürgerlichen Lebens und deutscher bürgerlicher Kultur die Tradition der Faust-Dichtungen zu einem Abschluß bringt.

Thomas Manns Faust-Roman — *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* — ist von seinem Autor als „Roman der Epoche" konzipiert[172]. Die ambivalente Struktur des Faust-Stoffs selbst, der (zumindest seit der Faust-Dichtung Goethes) ein zugleich allgemein bürgerliches und ein spezifisch deutsches Thema ist, gestattete es Thomas Mann, einen Roman mit zwei Dimensionen, eine Art „Doppelroman" zu verfassen: der *Doktor Faustus* ist, ähnlich den großen Dichtungen Goethes (und bewußt in ihrer Tradition), *Roman der deutschen Geschichte* und *Roman der bürgerlichen Gesellschaft;* seine Bedeutung ist zugleich national und übernational. Die in Manns Roman entfaltete Tragödie ist mehr als die Tragödie Deutschlands, sie signalisiert das Ende der bürgerlichen Welt-Kultur. Der *Doktor Faustus* ist ein Abgesang des bürgerlichen Zeitalters und der bürgerlichen Kultur, in seinem Grundcharakter aber der Roman Deutschlands: ein bürgerlicher Roman über die deutsche bürgerliche Geschichte, und in diesem Sinne die letzte Manifestation der klassischen bürgerlich-humanistischen Literaturentwicklung in unserem Land, ihre poetische Summe und ihr historisches Monument. Der *Doktor Faustus* ist „Roman der Epoche" als *antifaschistischer* Roman, Thomas Manns humanistisch-demokratisches Testament: eine ideologiekritische und sozialpsychologische Pathogenese des deutschen Faschismus in literarischer Form, literarischer Nachweis des Zusammenhangs von deutscher bürgerlicher Geschichte und faschistischem Staat. In seinem Zentrum steht die Schilderung der Fäulnisprozesse der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland, Prozesse eines allgemeinen gesellschaftlichen Verfalls, demonstriert am Schicksal bürgerlicher Kunst und Wissenschaft in der imperialistischen Phase der deutschen Geschichte. Der *Doktor Faustus* ist jedoch nicht, dies sei mit Entschiedenheit angemerkt, der Roman des *ganzen* Deutschland. Er ist kein Roman der antifaschistischen Volksbewegung, geschweige denn ein Roman der deutschen Arbeiterklasse. Deren Schicksal und Geschichte sind ausgespart. Sie werden ausgeklammert mit einer vom Standpunkt Thomas Manns her richtigen Konsequenz. Die deutsche Arbeiterklasse — wie überhaupt der gesamte Bereich der zweiten Kultur — ist als geschichtliche Macht von der bürgerlichen Erzählerperspektive des Romans gar nicht faßbar; sie lag außerhalb des Klassenstandpunkts des Roman-Erzählers (wie auch seines Autors), sie lag jenseits ihrer Welt und Erfahrung.

In dieser Beschränkung auf die bürgerliche Geschichte Deutschlands liegt die Grenze, doch auch — so paradox das klingen mag — die Größe des Romans. Denn mit einer in der Literaturgeschichte sicher beispiellosen Folgerichtigkeit schildert Thomas Mann den Zerfallsprozeß deutscher bürgerlicher Kultur von *innen* her: gerade dies verleiht dem Roman, verleiht der von ihm geleisteten epischen Analyse deutscher Geschichte ihre literarische Individualität und ihren historischen Rang. Diese *Binnenperspektive* der Darstellung bürgerlicher Geschichte bedeutet, daß die bürgerliche Welt nicht überschritten, ja die Kriterien ihres Niedergangs, die Normen des Urteils über ihre Höllenfahrt von nirgendanders her als aus der Geschichte der bürgerlichen Klasse selbst geschöpft werden müssen. Dieser

Anforderung zu genügen, ist Funktion des Humanismusthemas für die Struktur des Romans. Die durch den Erzähler Serenus Zeitblom repräsentierten Werte der humanistischen Überlieferung fungieren als ethische, politische und künstlerische, als *kulturelle* Normen des Urteils über den Status der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer gegenwärtigen Phase. Hinzuzufügen ist — und dies ist ein wesentliches Kriterium für den historisch progressiven Charakter des Buchs —, daß die Normen des bürgerlichen Humanismus, kraft des ironischen Gebrauchs der Erzählerfigur, keineswegs abstrakt postuliert und als ewige Werte ausgegeben, sondern entschieden historisiert werden. Sie werden kritisch gebrochen, in ihrer historischen Qualität sichtbar gemacht, ohne dabei in ihrer historischen Gültigkeit aufgegeben zu werden.

Thomas Manns Beschränkung auf die bürgerliche Welt gestattet, ja ermöglicht erst die Subtilität und Intensität der epischen Binnenanalyse der bürgerlichen Gesellschaft — und zwar in psychologischer, politisch-ideologischer und ästhetischer Hinsicht —, die bei einem Verfahren, das die Normen für die Beurteilung des Geschehens von außen her (etwa aus der Geschichte der Arbeiterbewegung) genommen hätte, in dieser Form gar nicht durchführbar gewesen wäre. Die, in psychologischem Sinn, subtilste und dem Anschein nach „ungesellschaftlichste" aller Künste, die Musik, dient als Seismograph, an dem die Zerfallsgeschichte der bürgerlichen Kultur abgelesen wird. Wie sich am Schicksal einer Kunstform das Geschick einer ganzen Gesellschaft spiegelt, so spiegeln die vielen, meist tragischen Privatschicksale der bürgerlichen Individuen die allgemeine Tragödie zurück. In den privaten Schicksalen der Individuen wird das Schicksal ihrer Klasse manifest.

Die Binnenanalyse der bürgerlichen Gesellschaft wird durch das Faust-Thema in ihrem historischen Charakter erst möglich gemacht. Adrian Leverkühn verkörpert die Gegenwart des bürgerlichen Anfangs, das 16. Jahrhundert in der Moderne: „Wo ich bin, da ist Kaisersaschern" (S. 243)[173]. Bis in die sprachliche Verfassung des Romans hinein wird die Gegenwart der Erzählung auf die Vergangenheit bürgerlicher Geschichte, vorab die bürgerliche Frühgeschichte zurückbezogen. Adrian selbst vertritt das Erbe des deutschen Bürgertums in der Ambivalenz von humanistisch-künstlerischer Größe und politisch-irrationaler Verirrung. Mann rekonstruiert eine Geschichte des Antihumanismus und Irrationalismus in Deutschland, die bei Luther beginnt, mit der deutschen Romantik einem Höhepunkt zuläuft, den sie mit der Liquidierung des humanistischen Erbes durch den Faschismus erreicht. Die Ambivalenz des historischen Erbes, das Leverkühn anzutreten bestimmt ist — und das Th. Mann als geschichtliches Schicksal deutscher bürgerlicher Kunst (auch als Problem seiner eigenen Kunst) begriff — läßt die Titelgestalt zur einzig wirklich *tragischen* Figur des an „Tragödien" so reichen Buches werden. Sie allein geht *bewußt* an Widersprüchen zugrunde, die in der objektiven Verfassung der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, nicht im simplen moralischen Versagen von Individuen ihren Grund haben.

Die Gegenwart der Vergangenheit — im Sinne einer Vergegenwärtigung von Geschichte — aber wird nicht primär durch den vielfältigen Rückbezug des Erzählstoffes auf eine historische Vergangenheit und durch die

epische, auch sprachliche Integration historischer Materialien hergestellt, auch nicht durch den historischen Charakter, die *Historizität* der Hauptfiguren allein — Historizität als Vergegenwärtigung vergangener Geschichte wird allererst durch die Erzählstruktur selbst, die besondere epische Form der Handhabung von Erzählerstandpunkt und Erzählperspektive konstituiert. Der Schlüssel für eine angemessene Rezeption des Romans ist im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit zu suchen. Durch die besondere epische Form dieses Verhältnisses werden Erzählstoff und erzählte Geschichte — das Schicksal Adrian Leverkühns und in einer weiteren Vermittlung die Geschichte der deutschen bürgerlichen Kultur seit dem 16. Jahrhundert — auf die unmittelbare historische Gegenwart der Erzählung, die Niederlage des deutschen Faschismus im Zweiten Weltkrieg bezogen. Kraft der *Erzähltechnik,* nicht durch die bloße Anhäufung von Inhalten wird die innere, untrennbare Verbindung der Geschichte bürgerlicher Kunst mit der Realgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft, wird die Parallelität von Künstlerschicksal und Zeitgeschehen enthüllt[174].

Im 21. Kapitel werden die zwei Zeitebenen des Romans zum ersten Mal in extenso zitiert und ausdrücklich in Verbindung gesetzt. Der Biograph will den Leser „daran (...) erinnern, unter welchen zeitgeschichtlichen Umständen die Niederschrift von Leverkühns Lebensgeschichte vonstatten geht, um ihn bemerken zu lassen, wie die mit meiner Arbeit verbundene Aufregung ständig bis zur Ununterscheidbarkeit in eins verschmilzt mit derjenigen, die durch die Erschütterungen des Tages erzeugt wird" (S. 185). Er schreibt angesichts „einer nationalen Katastrophe ersten Ranges" — dem Fall des faschistischen Deutschland —, und der Gegenstand seines Berichts ist die Katastrophe eines Künstlerlebens — verstanden als Paradigma der Katastrophe der bürgerlichen Kunst.

> (...) wir sind verloren. Will sagen: der Krieg ist verloren, aber das bedeutet mehr als einen verlorenen Feldzug, es bedeutet tatsächlich, daß *wir* verloren sind, verloren unsere Sache und Seele, unser Glauben und unsere Geschichte. Es ist aus mit Deutschland, wird aus mit ihm sein, ein unnennbarer Zusammenbruch, ökonomisch, politisch, moralisch und geistig, kurz, allumfassend, zeichnet sich ab — ich will es nicht gewünscht haben, was droht, denn es *ist die Verzweiflung, ist der Wahnsinn* (S. 188).

Wahnsinn ist hier das Schlüsselwort. „Ich habe das Wort schon genannt", so der Erzähler weiter unten, „in Verbindung mit dem Worte ‚Verzweiflung' sprach ich es aus. Ich werde es nicht wiederholen. Nicht zweimal überwindet man das Grauen, mit dem ich es dort weiter oben, unter einem bedauerlichen Ausfahren der Buchstaben, niederschrieb" (S. 188 f.). Das Wort bezeichnet nicht nur das Ende der deutschen Nation, im *Wahnsinn* endet auch das Leben Leverkühns, ein Wahnsinn, dem *Verzweiflung* voranging, der von Verzweiflung begleitet war. Das intensivste Symbol für diese Verzweiflung ist Leverkühns — tragische, nicht zynische — Zurücknahme der humanistischen Kunsttraditionen der deutschen Musik, für die Beethovens 9. Symphonie symbolisch einsteht.

> Ich wollte gehen, aber er hielt mich auf, indem er mich bei meinem Nachnamen rief: „Zeitblom!", was ebenfalls sehr hart klang. Und als ich mich umwandte:

> „Ich habe gefunden", sagte er, *„es soll nicht sein."*
> „Was, Adrian, soll nicht sein?"
> „Das Gute und Edle", antwortete er mir, „was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen."
> „Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?"
> „Die ‚Neunte Symphonie'", erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete (S. 512).

Die beiden Zeitdimensionen von Erzählzeit und erzählter Zeit, Adrians Schicksal und die Katastrophe der bürgerlichen Nation, werden schrittweise im Verlauf des Romans aufeinander zugeführt, bis hin zur völligen Identität, zu ihrer Verschmelzung an seinem Ende — ein Ende, in dem das Künstlerschicksal in der nationalen Katastrophe versinkt. Der Dr. Faustus wird mitgerissen in die Höllenfahrt der deutschen Geschichte. „Apocalipsis cum figuris" und „Doctor Fausti Weheklag" — die musikalische „Prophetie des Endes" (S. 485) und die Verdammung des Diktor Faust — sind die letzten von Leverkühns Werken, ästhetische Manifestationen des Endes seiner künstlerischen und privaten Existenz und zugleich grausige Kommentare des bürgerlichen Weltendes (vgl. S. 519). Im letzten seiner Werke kommt der letzte bürgerliche Künstler Leverkühn auf die erste Version des Faust-Stoffs zurück. Er findet sein Schicksal gespiegelt in ihr.

> Man erinnert sich ja, daß in dem alten Volksbuch (...) der Dr. Faustus, als sein Stundenglas ausläuft, seine Freunde und vertrauten Gesellen, „Magistros, Baccalaureos und andere Studenten", nach dem Dorfe Rimlich nahe Wittenberg lädt, sie dort den Tag über freigebig bewirtet, zur Nacht auch noch einen „Johannstrunk" mit ihnen einnimmt und ihnen dann in einer zerknirschten, aber würdigen Rede sein Schicksal, und daß dessen Erfüllung nun unmittelbar bevorsteht, kund und zu wissen tut. In dieser ‚Oratio Fausti ad Studiosos' bittet er sie, seinen Leib, wenn sie ihn tot und erwürgt finden, barmherzig zur Erde zu bestatten; denn er sterbe, sagt er, als ein böser und guter Christ: ein guter kraft seiner Reue, und weil er im Herzen immer auf Gnade für seine Seele hoffe, ein böser, sofern er wisse, daß es nun ein gräßlich Ende mit ihm nehme und der Teufel den Leib haben wolle und müsse (S. 521 f.).

„Denn er sterbe als ein böser und guter Christ". In diesen Worten ist Leverkühns Tragödie beschlossen. Keineswegs nämlich bedeutet die „Analogisierung" von Künstlerschicksal und deutscher Geschichte, die T. Mann vornimmt, die einfache Gleichsetzung beider. Deutschland, das bürgerliche Deutschland, versinkt in der selbstverschuldeten Katastrophe, herbeigeführt von der „Herrschaft des Abschaums". Tragisch zu nennen ist dieses Schicksal nicht. Es ist verdient, die Bezahlung einer Schuld, und folgt mit Notwendigkeit aus der Geschichte der bürgerlichen Klasse in diesem Land. Adrians Schicksal aber hat den Status einer echten Tragödie, denn zum Vehikel seines Untergangs werden gerade jene Mittel, die ihm zum Widerstand gegen die Misere des deutschen Lebens dienen sollten: die Mittel der großen Kunst. Hierin liegt die Dialektik seines tragischen Geschicks. Die Kunst, Adrian Leverkühns Treue zur klassischen Idee des autonomen Werks

in einer Zeit, die dieses nicht mehr gestattet, wird zum Medium seiner Selbstzerstörung. Denn autonome Kunst ist im Zeitalter der imperialistischen Gesellschaft durch den Teufelspakt erkauft — „Du darfst nicht lieben," (S. 267). Und tragisch ist Leverkühns *Hamartia,* sein „falsches Urteil", der Mangel seines Bewußtseins, die Dialektik von autonomer Kunst und Barbarei zu durchschauen. Als ihm die Erkenntnis der Alternative gelingt, sind die Würfel gefallen. So lauten seine letzten Worte, bevor er in der Nacht des Wahnsinns versinkt:

> Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel . . . Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbsten verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zeiht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist. Denn es heißt: Seid nüchtern und wachet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen (S. 534 f.).

„(. . .) es war stiller und bleicher Ernst, war Bekenntnis und Wahrheit, die zu vernehmen ein Mensch in letzter Seelennot seine Mitmenschen zusammengerufen hatte" (S. 533 f.), kommentiert der Erzähler. „Bekenntnis und Wahrheit" der letzten Worte Leverkühns haben eine einzige Parallele in dem Roman: Im Vollzug der Erzählung, genauer: im Verlauf des historischen Prozesses, den die Erzählung als Geschichte zunehmender Erkenntnis berichtend und kommentierend begleitet, erlangt der bürgerliche Humanist Zeitblom ansatzweise das Bewußtsein, bei welchen sozialen Kräften die humanistische bürgerliche Überlieferung, die er vertritt und für die er bis zum Berufsverbot eintritt, aufgehoben und gerettet sein könnte. Es sind Kräfte, für die er nicht einmal die richtigen Begriffe hat und die er selbst nur erst als „Herrschaft der Unterklasse" und — vage — als „Bolschewismus", also mit Begriffen des Vorurteils beschreiben kann. Er gelangt zu dieser Zäsur seiner Bewußtseinsbildung angesichts der zunehmenden Hilflosigkeit seines konventionellen, borniert-humanistischen Standpunkts vis-á-vis der zynischen Aggressivität imperialistischer Ideologie einerseits (Funktion der Kridwiß-Gespräche) und der realen Barbarei des faschistischen Verbrecherregimes andererseits — ein Regime, über dessen wahren Charakter er im Verlauf der Erzählung jede Illusion verliert. Was ihm, dem „mäßigen Mann und Sohn der Bildung" (S. 364) seiner Herkunft nach „schwerlich anders als im Bilde der Anarchie und Pöbelherrschaft" vorstellbar war (S. 364) — die sozialistische Revolution —, rückt sich angesichts der historischen Erfahrungen, angesichts der Praxis jener „beiden vom Großkapital bezahlten Retter der europäischen Gesittung (. . .) neuartig zurecht, und die Herrschaft der Unterklasse will mir, dem deutschen Bürger, als ein Idealzustand erscheinen im nun möglich

gewordenen Vergleich mit der Herrschaft des *Abschaums*" (S. 364). Und rückblickend reflektiert er über die Jahre der Entscheidung, 1918—19 und stellt fest, daß es „der Widerwille gegen die selbstgerechte Tugend-Suada des Rhetor-Bourgeois und ‚Sohnes der Revolution'" gewesen sei, „der sich in meinem Herzen als stärker erwies denn die Furcht vor Unordnung und mich wünschen ließ, was jener eben nicht wünschte: die Anlehnung meines geschlagenen Landes an seinen Bruder im Leide, an Rußland" (S. 365). Er sei damals bereit gewesen, „die sozialen Umwälzungen in Kauf zunehmen, ja gutzuheißen, die sich aus solcher Genossenschaft ergeben würden. Die russische Revolution erschütterte mich, und die historische Überlegenheit ihrer Prinzipien über diejenigen der Mächte, die uns den Fuß auf den Nacken setzten, litt in meinen Augen keinen Zweifel" (S. 365).

An dieser Stelle — und in der gleichen Entschiedenheit nur an dieser — eröffnet sich dem Erzähler die einzige reale Perspektive einer Rettung des humanistischen Erbes, das er, der hilflosen Beschränktheit seiner Position zum Trotz, unkorrumpiert und aufrichtig verficht. Es ist die sozialistische Perspektive. Sie erschließt sich dem bürgerlichen Humanisten Zeitblom in der Stunde der größten Gefahr. Sie erschließt sich, als es keine andere, keine bürgerliche Alternative für die Rettung des humanistischen Erbes mehr gibt, ja als er erkennt, daß selbst die „Demokratie der Westländer" nur „im Bunde mit der Revolution des Ostens" noch eine historische Legitimation erhalten können. Die sozialistische Perspektive in diesem Roman leuchtet auf wie ein Licht, das die Nacht des bürgerlichen Zeitenendes für einen Augenblick erleuchtet und in dem für diesen Augenblick eine neue Zukunft sichtbar wird. Es leuchtet auf, nicht um zu erlöschen, wird aber vom Erzähler bald wieder aus dem Blick verloren. Die sozialistische Perspektive dieses 33. Kapitels wird im Verlauf des Romans weder zurückgenommen noch bestätigt. Sie bleibt der im Roman dargestellten Welt transzendent.

So vermag auch Leverkühns Werk an ihr nicht teilzuhaben. Wie Zeitbloms Erkenntnis, bleiben auch Leverkühns Worte vom „Wege der Kunst zum Volk" (S. 346) folgenlos. Leverkühns Kunst — die spätbürgerliche Avantgarde, die er vertritt — wird in die Apokalypse der bürgerlichen Gesellschaft mit hineingerissen. Die Begrifflichkeit für die Verknüpfung von spätbürgerlich-avantgardistischer Kunst und spätbürgerlicher, nämlich imperialistischer Gesellschaft wird von T. Mann selbst gegeben, und zwar in dem leitmotivisch entwickelten Verhältnis von *Ästhetizismus und Barbarei.* In Zeitbloms besorgter Frage nach der *„Legitimität"* von Adrians „Tun" (S. 400) äußert sich sein „liebende(r) und angstvolle(r) Verdacht eines Ästhetizismus, der meines Freundes Wort: das ablösende Gegenteil der bürgerlichen Kunst sei *nicht* Barbarei, sondern die Gemeinschaft, dem quälendsten Zweifel überlieferte" (S. 400). „Hier kann niemand mir folgen", fährt er kommentierend fort, „der nicht die Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei, den Ästhetizismus als Wegbereiter der Barbarei in eigener Seele, wie ich, erlebt hat."

Mit dem Thema *Ästhetizismus und Barbarei* ist das ideelle Zentrum des Romans angesprochen. Die Alternative, vor die sich die Kunstproduktion in der imperialistischen Phase der bürgerlichen Gesellschaft gestellt sieht, lautet: ästhetische „Re-Barbarisierung" oder Erfüllung ihres humanistischen

Auftrags: jener „Weg zur Gemeinschaft, zum Menschen", über den Adrian zwar zu reflektieren vermag, den zu gehen ihm aber verwehrt ist. Adrians Kunst — und das bedeutet jetzt: das autonome Kunstwerk, *absolute Kunst* unter historischen Bedingungen, die eine solche Kunst als *humanistische* untersagen — ist erkauft durch den Teufelspakt: die Absage „allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, denn das muß sein (. . .) Du darfst nicht lieben" (S. 267).

Thomas Manns Teufel ist das verkörperte Prinzip „des Freisetzens vorhandener seelischer Energien"[175], „der Schutzherr der hemmungslosen irrationalistischen Intuition"[176], die noch einmal, unter kunstfeindlichen Zeitverhältnissen, das Werk ermöglichen soll. Manns Ironie: der Teufel ist nicht nur das Prinzip, mit dessen Hilfe ein solches Werk möglich wird, er ist zugleich auch sein Theoretiker: der Theoretiker bürgerlicher Kunst in der imperialistischen Gesellschaft. Ihren Höhepunkt hat diese Ironie darin, daß es die ästhetische Theorie Th. W. Adornos ist, die der Teufel vertritt und aus der er seine antihumanistischen Konsequenzen zieht.

Die bürgerliche Kunst, verkündet der Teufel, befindet sich im Zustand der Krise, der „allgemeinen Erkrankung" (S. 256). Die Produktion droht auszugehen. „Das Komponieren selbst ist schwer geworden, verzweifelt schwer. Wo Werk sich nicht mehr mit Echtheit verträgt, wie will einer arbeiten? Aber so steht es, mein Freund, das Meisterwerk, das in sich ruhende Gebilde, gehört der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneint es" (S. 256 f.). *Emanzipierte Kunst* ist das Thema des Teufelspakts: eine Kunst, die sich nicht nur vom Kult befreit, sondern von *allen* gesellschaftlichen Bindungen gelöst hat. Kriterium ihrer Emanzipation ist „die historische Bewegung des musikalischen Materials" selbst, der Stand der ästhetischen Technik. Ihre Produkte tendieren dahin, „nichts mehr" als kompositorische Antworten auf technische Probleme, „nur noch die Auflösung technischer Vexierbilder" zu sein (S. 257 f.). Der Kritik verfällt „der Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks" (S. 259). „Emanzipierte Kunst" richtet sich gegen das geschlossene Werk und seine Kategorien: „der Schein der Gefühle als kompositorisches Kunstwerk (. . .) ist unmöglich geworden und nicht zu halten", „der Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken, dementiert sich selbst" (S. 259). Zulässig sei allein noch — so lautet ein Topos der Adornoschen Ästhetik, der im Munde des Apologeten des Barbarismus zu einem schaurigen Zynismus gerät — „der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. Seine Ohnmacht und Not sind so angewachsen, daß kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist" (S. 259). Es gilt, „die Tatsachen der Weltstunde" anzuerkennen.

Was der Teufel verkündet, ist die Selbstauflösung der gesamten bürgerlichen Kunsttradition sowie ihres kategorialen Zentrums, des organischen Werks — die Nähe seiner Ansichten zu den ästhetischen Vorstellungen Adornos liegt auf der Hand (einige der ihm in den Mund gelegten Äußerungen sind unmittelbare Transpositionen aus Adornos Schriften). Das Erregende der Adaption der ästhetischen Theorie Adornos in Thomas Manns Roman ist nicht allein und auch nicht in erster Linie, daß der Teufel sie vertritt, sondern daß dieser in der Tat teuflische Konsequenzen

aus ihnen zieht. Adornos Theorie wird in seinem Mund zur offenen Affirmation der Barbarei.

> So wisse: Wir stehen dir für die Lebenswirksamkeit dessen, was du mit unserer Hilfe vollbringen wirst. Du wirst führen, du wirst der Zukunft den Marsch schlagen, auf deinen Namen werden die Buben schwören (. . .). Nicht genug, daß du die lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen wirst — die Zeit selber, die Kulturepoche, will sagen die Epoche der Kultur und ihres Kultus, wirst du durchbrechen und dich der Barbarei erdreisten, die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität, nach der erdenklichen Wurzelbehandlung und bürgerlichen Verfeinerung kommt (S. 261).

Im Namen dieser Theorie ist Leverkühns Absage an die Humanität gesprochen. Das geforderte „Du darfst nicht lieben", die Bedingung des Pakts — „Wenn du nur absagst allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, denn das muß sein."

Zum Ende des Buchs verschmelzen die Dimensionen der Zeit. Erzählte Zeit und Erzählzeit schließen sich (s. S. 516). Die Katastrophen fließen zusammen zur Höllenfahrt des bürgerlichen Deutschland, in die die deutsche bürgerliche Kunst mit hineingerissen wird. „Meine Erzählung eilt ihrem Ende zu — das tut alles. Alles drängt und stürzt dem Ende entgegen, in Endes Zeichen steht die Welt — steht darin wenigstens für uns Deutsche, deren tausendjährige Geschichte widerlegt, ad absurdum geführt, als unselig verfehlt, als Irrweg erwiesen durch dieses Ergebnis, ins Nichts, in die Verzweiflung, in einen Bankerott ohne Beispiel, in eine von donnernden Flammen umtanzte Höllenfahrt mündet" (S. 484). Mit diesen Worten schließt die Schrift:

> Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland (S. 546).

Die Höllenfahrt des bürgerlichen Deutschland in die selbstverschuldete Katastrophe ist für Thomas Mann kein zufälliges historisches Ereignis, aus dem eine Restauration der überlebten Weltgestalt möglich wäre. Es zeigt vielmehr das Ende einer welthistorischen Epoche an, einer abgelebten Gestalt der Welt, aus der allein noch ein Neubeginn folgen kann. So reflektiert der Erzähler über das „Gefühl", wie er sagt — und als Zäsur gilt ihm bereits der Erste Weltkrieg —, „daß eine Epoche sich endigte, die nicht nur das 19. Jahrhundert umfaßte, sondern zurückreichte bis zum Ausgang des Mittelalters, bis zur Sprengung scholastischer Bindungen, zur Emanzipation des Individuums, der Geburt der Freiheit, eine Epoche, die ich recht eigentlich als die meiner weiteren geistigen Heimat zu betrachten hatte, kurzum, die Epoche des bürgerlichen Humanismus, — das Gefühl, sage ich, daß ihre Stunde geschlagen hatte, eine Mutation des Lebens sich vollziehen, die Welt in ein neues, noch namenloses Sternenzeichen treten

wollte (. . .)" (S. 378 f.) In Scherben liegt eine Welt. Und was zuerst noch ein vages Gefühl war, wird im Verlauf der Erzählung und des von ihr reflektierten historischen Ablaufs zur Gewißheit der Katastrophe, in der das bürgerliche Weltzeitalter zu Ende geht.

Es sei an diesem Ort an die Worte eines namhaften Historikers erinnert, des Engländers Alan Bullock, deren Nähe zum ideellen Resultat des Faustus-Romans nicht zu übersehen ist. Sie stehen gleichfalls am Ende eines Buches und ziehen gleichfalls eine Summe — am Ende eines Buches über Hitler.

> Hitler, indeed, was a European, no less than a German phenomenon. The conditions and the state of mind which he exploited, the *malaise* of which he was the symptom, were not confined to one country, although they were more strongly marked in Germany than anywhere else. Hitler's idiom was German, but the thoughts and emotions to which he gave expression have a more universal currency.
>
> Hitler recognized this relationship with Europe perfectly clearly. He was in revolt against 'the System' not just in Germany but in Europe, against the liberal bourgeois order, symbolized for him in the Vienna which had once rejected him. To destroy this was his mission, the mission in which he never ceased to believe; and in this, the most deeply felt of his purposes, he did not fail. Europe may rise again, but the old Europe of the years between 1789, the year of the French Revolution and 1939, the year of Hitler's War, has gone for ever — and the last figure in its history is that of Adolf Hitler, the architect of its ruin. *'Si monumentum requiris, circumspice'* — 'If you seek his momument, look around'[177].

Die Welt, die in Scherben liegt, unauslöschbar diskreditiert durch das Unheil, das sie gebar, ist die bürgerlich-kapitalistische. Mit ihrem Ende ist auch die historische Laufbahn einer ihrer literarischen Hauptgestalten unwiderrufbar an ihr Ende gekommen: die Laufbahn des Faust. Im 16. Jahrhundert, in der Epoche des bürgerlichen Aufbruchs entstanden, muß diese Gestalt, Inbegriff des Bürgers und seiner Kultur wie keine zweite, mit der bürgerlichen Kultur zugrunde gehen. Thomas Manns großer Roman nimmt Abschied von der bürgerlichen Welt, und er nimmt Abschied von der literarischen Weltgestalt des Faust. Der *Dr. Faustus* ist Fausti Grabgesang.

Nur eine Kunst, wie sie Adrian Leverkühn in einem der Augenblicke klarster Erkenntnis ins Auge faßt — für ihn selbst, an die eisernen Fesseln des Pakts geschmiedet, unerreichbar —, eine Kunst, welcher der „Durchbruch" — der Weg zum Volke — gelingt, vermag den Zwängen der ästhetizistischen Re-Barbarisierung der Kunst in der imperialistischen Gesellschaft zu widerstehen und ihren humanistischen Auftrag entgegenzunehmen; humanistisch gleichwohl in einem anderen Sinne, als Zeitblom das Wort versteht.

> Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen. (. . .) Ist es nicht komisch, daß die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war — aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, „Publikum" genannt, die

> es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum „Volk", das heißt, um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen? (S. 346)

Es ist dies nicht mehr Leverkühns Kunst. Die Kunst, die den Weg zum Volk gefunden hat, kann nicht mehr die Kunst des Doktor Faustus sein. Dessen Kunst erfüllt sich in der tragischen Ambivalenz, zugleich ästhetischer Vollzug des „Barbarismus" und „inständige Bitte um Seele" zu sein — eine Bitte, der in der imperialistischen Welt teuflisches Hohngelächter antwortet. „Das Geheul als Thema — welches Entsetzen!" (S. 401)

„Der Faust ist tot" (Günther Anders). Im Unterschied zur Figur des Prometheus, die von ihrem Ursprung an an das Schicksal der unmittelbaren Produzenten gebunden war, ist der Faust an das Schicksal der Klasse geknüpft, deren historischem Aufstieg er auch seine Existenz verdankt. Mit dem Ende dieser Klasse tritt auch ihr literarisches Symbol von der Bühne der Weltgeschichte ab. Überdauern aber wird es in der Erinnerung einer zu sich selbst gekommenen, ihrer Geschichte bewußten und sie praktisch meisternden Menschheit. Zeitbloms Perspektive einer Gesellschaft, in der die Vergangenheit im Leben der Gegenwart aufgehoben ist, wird zwar keine Resurrektion des Faust mehr kennen, doch wird die Erinnerung an eine der gewaltigsten literarischen Gestalten aus der Vorgeschichte der Menschheit lebendig sein. Faust bleibt dieser Gesellschaft als Symbol ihrer Selbstwerdung, als literarische Inkarnation einer der dunkelsten und der triumphalsten Epochen in der Vorgeschichte der Menschheit.

Anmerkungen

1 Die vorliegende Studie greift auf Materialien zurück, die in einer Reihe von Lehrveranstaltungen zur klassischen deutschen Literatur am Department of German der Universität Belfast in den Jahren 1968—71 erarbeitet wurden. Den Studenten und Kollegen dieser Jahre sei für Kritik und Mitarbeit gedankt.

Meine Arbeit trägt den Namen eines Essays, weil der Versuchs-Charakter vieler der hier vorgetragenen Gedanken betont werden soll. Sie versteht sich als Beitrag in der offenen Diskussion um eine von gegenwärtigen Interessen geleitete Aneignung des bürgerlichen Kulturerbes. Zu ihrem essayistischen Charakter gehört, daß sie bis auf wenige Ausnahmen auf eine Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur verzichtet. Beim Umfang der Faust-Literatur hätte die detaillierte Auseinandersetzung mit dieser ohnehin den Rahmen der Studie gesprengt. Trotz der Masse der vorhandenen Literatur — für die Grundkonzeption meiner Interpretation ist nur ein Werk zu nennen, das mir den Weg gewiesen hat: die *Faust-Studien* von Georg Lukács. Ihnen sei hier in Dankbarkeit gedacht.

2 K. Marx, F. Engels, *Werke,* Berlin/DDR 1968, Bd. 19, S. 210.

3 Ich zitiere nach *Goethes Faust,* Hamburg 1960[6], Einzelausgabe von Bd. 3 der Hamburger Goethe-Ausgabe. Zitatnachweise im fortlaufenden Text.

4 Auf geradezu verblüffende Parallelen der Argumentation des Eingangsmonologs zu Descartes, *Discours de la Méthode,* Première Partie, 6—15 kann ich hier nur hinweisen.

5 Ich beziehe mich auf die Begrifflichkeit der *Heiligen Familie,* vgl. MEW, Bd. 2, S. 7.

6 Engels, *Anti-Dühring,* MEW, Bd. 20, S. 107.

7 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte,* MEW, Ergänzungsband I, S. 538.

8 Zu dem Begriff siehe Anm. 12.

9 Den Begriff der *Mimesis* verwende ich, im Sinne einer Vereinfachung kunstwissenschaftlicher Terminologie, als synonym mit *künstlerischer Widerspiegelung* (im Gegensatz zur theoretischen). Zum Widerspiegelungsbegriff siehe T. Metscher, „Ästhetik als Abbildtheorie", *Das Argument,* 77 (1972) u. „Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst", *Das Argument,* 90 (1975).

10 Zu diesem Begriff siehe „Ästhetik als Abbildtheorie",a.a.O., S. 947 ff. u. „Ästhetische Erkenntnis u. realistische Kunst", a.a.O., S. 246.

11 Zur Kategorie des gesellschaftlichen Individuums als Zentralkategorie der Kulturgeschichte vgl. D. Mühlberg, „Zur marxistischen Auffassung der Kulturgeschichte", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* 12/1964, vor allem S. 1044 f.

12 Die Begriffe der *Parabel* und der *parabolischen Handlung* erscheinen mir zur Bezeichnung der dramaturgischen Grundform des *Faust* und des in ihm vorherrschenden Typs dramatischer Handlung angemessener zu sein als die (auch möglichen Begriffe *Symbol/symbolische Handlung,* die durch anderweitigen Gebrauch (K. Burke, F. Fergusson) vorbelastet sind, ja irreführend sein könnten. *Parabel/parabolisch* sind dabei in einem Sinn verwendet, wie ihn die Begriffe seit ihrem Gebrauch durch Brecht gewonnen haben: nicht im Sinne eines einfachen Gleichnisses oder einer lehrhaften Erzählung (Wilpert), sondern als Grundbegriffe eines bestimmten literarischen Verfahrens, in dem exemplarische gesellschaftliche Vorgänge mit Hilfe „erfundener", poetisch-fiktiver Modelle („ästhetischer Handlungen") *versinnlicht* werden. Nach Brechts Auffassung ist die Parabel zugleich Abbild geschichtlich-sozialer Vorgänge und selbständiges poetisches Sinnbild (vgl. E. Schumacher, *Drama und Geschichte,* Berlin/DDR 1965, S. 270). Zum „Wesen des Parabolischen" gehört es nach Brecht, „daß es in ungleich stärkerem Maße ‚Phantasiegeburt' ist als etwa die Re-Produktion vorgegebener, vorgefallener geschichtlich-gesellschaftlicher Vorgänge und der sie ausführenden Menschen. Das parabolische Kunstwerk ist damit (. . .) im eigentlichen Sinne ‚Poesie'" (a.a.O., S. 272). Für Brecht ist daher erst die dramatische Parabel das voll entfaltete Geschichtsdrama, sie erst ermöglicht die Kennzeichnung eines geschichtlichen Prototyps und ist „zur Vermittlung von historischem Wissen wie für die Entwicklung des historischen Sinns (. . .) besonders geeignet" (a.a.O., S. 275).

Die literarische Grundform des *Faust,* möchte ich sagen, ist eine — in diesem Sinn verstandene — *dramatische Parabel,* ästhetisch realisiert durch eine Vielfalt *symbolischer* und *allegorischer* Techniken (siehe dazu Anm. 57).

13 Siehe T. Metscher, „Überlegungen zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften", in S. Freiger u. a. (Hrg.), *Was wird aus der Studienreform?,* Frankfurt a. M. 1974, S. 198 f. u. ders. „Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst", S. 256.

14 Hegel, Vorlesungen über die *Ästhetik,* III, Theorie-Werkausgabe, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1970, S. 557.

15 *Goethes Faust,* S. 436.

16 Brief Schillers an Goethe vom 26. Juni 1797, *Goethes Werke* Bd. 3, S. 425.

17 Ebd.

18 A.a.O., S. 424 f.

19 Im folgenden gehe ich allein auf diesen einen, wie mir scheint aber entscheidenden Aspekt der Gedanken Schillers wie auch F. Schlegels ein. Die Probleme und Widersprüche ihrer Theorie können an diesem Ort nicht thematisiert werden. (Zur grundsätzlichen Problematik siehe G. Lukács, *Goethe und seine Zeit,* vor allem die Essays „Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" und „Schillers Theorie der modernen Literatur"; T. Metscher, „Dialektik und Formalismus",

Das Argument, 49 (1968), S. 467 ff; R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830,* Darmstadt 1959.)

Von der klassischen deutschen Literatur als Literatur der *sich entfaltenden* — oder gar *entfalteten* — *bürgerlichen Gesellschaft* zu sprechen, scheint angesichts des realen Status von Bürgertum und bürgerlicher Gesellschaft in Deutschland dieser Zeit unsinnig. Nach meiner Auffassung jedoch sind klassische Literatur und Philosophie in Deutschland als ideologische Formen der sich im *gesamteuropäischen Maßstab* konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft aufzufassen, in der Bestimmung ihrer Basis also nicht schlicht auf die ökonomisch, sozial und politisch rückständigen deutschen Verhältnisse zu reduzieren. (Zu dieser Problematik siehe meine Ausführungen in „Ästhetik als Abbildtheorie", a.a.O., S. 951 u. „‚Prometheus'. Zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion", *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 3: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750—1800,* Stuttgart 1974, S. 416—25 u. passim sowie L. Lambrecht, *Einführende Problemorientierung und Schwerpunkte zum Kurs „Politische Geschichte",* 2. Teil: 1789—1945, unveröffentlichtes Manuskript, Hamburg 1975, S. 41 ff.). *„Literatur der sich entfaltenden bzw. entfalteten bürgerlichen Gesellschaft"* heißt also: der sich im *europäischen Maßstab* entfaltenden bzw. entfalteten bürgerlichen Gesellschaft (wobei in erster Linie an *England* und *Frankreich* gedacht ist). — Meine These ist weiter, daß sich die hier diskutierten Theoretiker — Schiller, F. Schlegel und Hegel — dieser Tatsache zumindest ansatzweise bewußt waren. Siehe auch Anm. 164 u. 165.

20 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung.* — Ich erinnere in diesem Zusammenhang auch an Schillers Charakterisierung der *Lehrjahre* in der Korrespondenz mit Goethe (vor allem Brief v. 8. Juli 1796, *Goethes Werke,* Bd. 8, S. 539 ff.).

21 Vgl. dazu die intensive Diskussion der Genre-Frage in der Korrespondenz von Goethe und Schiller (siehe Lukács, „Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" in *Goethe und seine Zeit*). Nach Wellek arbeitete Schiller in seiner Korrespondenz mit Goethe „auf Grund seines Interesses an der Dialektik und der Versöhnung der Gegensätze (. . .) eine schwierige Theorie aus, nach der eine Synthese aus epischer und dramatischer Dichtung die höchste Dichtung bedeutete" (a.a.O., S. 253). Wellek verweist weiter auf Schillers klare Antizipation einer Theorie des Gesamtkunstwerkes (a.a.O., S. 254).

22 Zum Verhältnis von Schiller und Schlegel siehe Wellek, a.a.O., S. 239 und 265. Dazu auch Goethes Bemerkung zu Eckermann vom 21. März 1830: „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht (. . .), ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen". Der Einfluß Schillers auf die Gedankenwelt des frühen F. Schlegel ist ganz offenkundig (vgl. etwa *Athenäums-Fragmente:* „Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist (. . .)" usf. (F. Schlegel, *Kritische Schriften,* hrsg. v. W. Rasch, München 1964², S. 53). Zum Verhältnis Schiller-Schlegel siehe weiter K. S. Gilbert u. H. Kuhn, *A History of Esthetics,* Bloomington 1954, S. 380.

23 Zit. nach L. R. Furst, *Romanticism,* London 1969, S. 6. Zur Problematik der Begriffsbestimmung a.a.O., S. 1—13, Wellek, a.a.O., S. 271—73.

24 Wellek, a.a.O., S. 272.

25 P. Szondi, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie", in *Satz und Gegensatz,* Frankfurt a. M. 1964, S. 8.

26 Schlegel, a.a.O., S. 38 f.

27 A.a.O., S. 13.

28 Zum Begriff der *Enzyklopädie* als kunsttheoretischem Begriff bei Schlegel siehe Wellek, a.a.O., S. 267.

29 Schlegel zit. nach Szondi, a.a.O., S. 9.

30 Das hier angesprochene Moment der „Verwissenschaftlichung" der Literatur ist einer der vorwärtsweisenden Gedanken Schlegels. „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird", heißt es in den *Athenäums-Fragmenten,* „je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und seinen Zwecken, ihren Hindernissen und ihren Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben, so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren. Soll er nicht bloß Erfinder und Arbeiter, sondern auch Kenner in seinem Fache sein und seine Mitbürger im Reiche der Kunst verstehen können, so muß er auch Philolog werden" (Schlegel, a.a.O., S. 57). Die Bedeutung eines solchen Wortes für Goethes *Faust* liegt auf der Hand: es trifft ins konzeptionelle Zentrum des gesamten Gedichts. Zum kunsttheoretischen Problem des „Anteils der Wissenschaft an der Entfaltung der künstlerischen Produktivkräfte" vgl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt a. M. 1970, S. 343 f.

31 Zu diesem Begriff L. Trilling, „The Sense of the Past", in *The Liberal Imagination,* London 1961. Zu Schlegels Auffassung der Historizität von Kunst siehe Wellek, a.a.O., S. 267.

32 Auf den mit dem Problem der Ironie angesprochenen Komplex kann ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen. Hier nur ein Hinweis: Die negative Seite der Schlegelschen Theorie der Ironie ist von Hegel bekanntlich einer vernichtenden (und richtigen) Kritik unterzogen worden (Hegel, *Ästhetik,* 1, Theorie-Werkausgabe Bd. 13, a.a.O., S. 93 ff.). Das in der Schlegelschen Theorie der Ironie ausgesprochene Moment richtiger Erkenntnis darf darüber jedoch nicht vergessen werden. Denn in ihr ist — allen idealistischen Verzerrungen und romantischen Exzessen zum Trotz — die zentrale Bedeutung und konstitutive Funktion der Ironie für die Struktur der modernen bürgerlichen Dichtung zum ersten Mal erkannt und anerkannt worden — eine Bedeutung, die bereits im *Faust* manifest ist.

33 Dazu Schlegels Wort über die moderne Dichtung, sie sei „zugleich Poesie und Poesie der Poesie", „eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider" (Schlegel, a.a.O., S. 53). Die skizzierte Handlungsbewegung *Satire-Elegie-Idylle,* verstanden im Sinne eines prozessualen Ablaufs, kann als allgemeinste Formel für die grundlegende Struktur des Handlungsvorganges von *Faust I* und *II* angesehen werden.

Von den genannten Gesichtspunkten her wäre die Entgegensetzung von „Klassik" und „Romantik" in der konventionell vertretenen Form entschieden zu problematisieren. Der Gebrauchswert dieses Begriffspaares ist für die Bestimmung der ästhetischen und ideologischen Differenzen in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sehr gering einzuschätzen. (Dazu auch A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* München 1953, Bd. II, S. 130.)

34 Schlegel, a.a.O., S. 23.

35 A.a.O., S. 153.

36 Nach Wellek, a.a.O., S. 23.

37 Schlegel, a.a.O., S. 48.

38 Hegel, *Geschichte der Philosophie,* III, Frankfurt a. M. 1971, S. 314.

39 Lukács, „Schillers Theorie der modernen Literatur", in *Faust und Faustus,* Reinbek 1967, S. 98.

40 Hegel, *Ästhetik,* I, a.a.O., S. 253 u. 255.

41 Für die folgenden Ausführungen verweise ich auf meine Untersuchungen in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", in *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* I. *Grundlagen und Modellanalysen,* Stuttgart 1972², S. 13—80.

42 Hegel, *Ästhetik,* I, S. 253.

43 A.a.O., II, S. 222.
44 Siehe a.a.O., II, S. 229—31, 241 u. I, 93—99.
45 A.a.O., II, S. 236.
46 MEW, Bd. 4, S. 464—66.
47 Entfällt.
48 Gespräche mit Eckermann, zit. nach T. Mann, „Goethe und die Demokratie", in *Sorge um Deutschland. Sechs Essays,* Frankfurt a. M. 1957, S. 96.
49 Dies können auch Überlieferungen des literarischen Stoffs sein. Der Faust-Stoff selbst konstituiert einen Traditionsbezug sui generis, der durch das Spannungsverhältnis der Aneignung eines Stoffes aus der frühbürgerlichen Epoche vom Standpunkt der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft konstituiert ist. Auf den möglichen Zusammenhang von form-, ideen- und stoffgeschichtlichen Traditionen sei verwiesen. Im Falle des *Faust* steht mit Marlowes *Dr. Faustus* eine der literarischen Gestaltungen des Stoffs in der primären formgeschichtlichen Reihe von Goethes Dichtung.
50 Lukács, „Faust-Studien", in *Faust und Faustus,* S. 195.
51 Zum hier von mir zugrunde gelegten Realismusbegriff siehe „Ästhetik als Abbildtheorie", a.a.O. u. „Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst", a.a.O.
52 Ich verweise auf meine Ausführungen zu diesem Problem in „Prometheus", a.a.O.
53 Ich erinnere, daß bereits von dem erläuterten poetologischen Konzept einer bürgerlichen „Universalpoesie" her die Integration parodistischer und tagessatirischer Formen nicht nur gerechtfertigt, sondern notwendig ist.
54 Siehe dazu T. Metscher, *Sean O'Caseys dramatischer Stil,* Braunschweig 1968, Teil IV: „Das tragikomische Stil-Pattern".
55 Ich beziehe mich hier auf *opsis* und *melopoia* als dramaturgische Grundbegriffe im Sinne der Aristotelischen *Poetik* (vgl. *Poetik,* Kap. 6).
56 Ich verweise für diesen Zusammenhang vor allem auf R. Weimanns bahnbrechende Studie, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters,* Berlin/DDR 1967. Siehe auch F. Fergusson, *The Idea of a Theater,* Garden City, N. Y. 1949, vor allem S. 14.
57 Wenn ich hier und noch im folgenden von symbolisch-allegorischen Strukturen, symbolisch-allegorischer Handlung usw. spreche, so im Sinne bestimmter literarischer Techniken, die verwendet werden, um komplexe Sachverhalte auszudrücken. In der genannten Tradition, auch in Goethes *Faust,* werden dabei sowohl Allegorien als auch Symbole verwendet; häufig ist es eine Definitionsfrage, ob von dem einen oder dem anderen gesprochen werden soll. Ohne auf die lange Diskussion um die Begriffsbestimmung von Symbol und Allegorie eingehen zu können, sei angemerkt, daß ich von einem *Symbol* spreche, wenn die materielle Selbständigkeit des Sinnträgers gegeben (die Rose als Symbol), dieser jedoch zugleich Zeichen einer weiteren (häufig emotiven) Bedeutung (auch Bedeutungsvielfalt bis hin zur semantischen Ambivalenz) ist, die der materiellen Funktion des Sinnträgers durch Kontext und/oder Tradition assoziiert ist. Im Falle der *Allegorie* wird zu einem sozialen — meist seelisch-geistigen oder begrifflichen — Vorgang oder einer normativen Vorstellung eine bildliche Entsprechung gesucht. Dies konstituiert den Analogie-Charakter jedes allegorischen Verfahrens. Im Gegensatz zum Symbol ist hier von der materiellen Unselbständigkeit des Sinnträgers (d. h. außerhalb seines kommunikativen Bezugssystems), seinem Fiktions-Charakter zu sprechen.
58 H. D. F. Kitto, „Greek and Elizabethan Tragedy", in *Form and Meaning in* ein ‚unteilbares' Theater mit einer Dichtung, die *unlimited,* ‚unbegrenzt' in ihren *Drama,* London 1959, S. 221. Siehe dazu die ausführliche Diskussion bei Weimann, *Volkstheater,* passim; etwa folgende Charakteristik: „Es war in der Tat sozialen und ästhetischen Bezügen erschien; denn sie umspannte viele der ständi-

schen, der humanistischen und verschiedene der höfischen Elemente, zusammen mit ihren diversen poetisch-theatralischen Entsprechungen wie Rhetorik und Handlung, Allegorie und Verismus, Episches und Lyrisches, Gesang, Tanz, Clownerie und Verkleidung" (S. 299).

59 Kitto, a.a.O., S. 221.

60 *Goethes Faust,* S. 460. Siehe auch Th. Friedrich/L. J. Scheithauer, *Kommentar zu Goethes Faust,* Stuttgart 1966, S. 73.

61 *Goethes Faust,* S. 457.

62 Brief an Sulpiz Boisserée v. 8. Sept. 1832, a.a.O., S. 457 f. Siehe auch Brief Goethes an Wilhelm von Humboldt v. 17. März 1832, a.a.O., S. 460.

63 Dazu E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung,* Frankfurt a. M. 1959, S. 1194 bis 1201. Bloch spricht von der *„Arbeits- und Bildungsgeschichte* zwischen Subjekt und Objekt", die *Faust* und die *Phänomenologie* verbindet (S. 1195). „Die *Handlungsform* im Faust legitimiert sich hegelianisch, das ist durch die dauernde Beziehung des Bewußtseins auf seinen Gegenstand" (S. 1199).

64 Siehe *Philosophisch-ökonomische Manuskripte,* MEW, Ergänzungsband I.

65 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte.*

66 Siehe Kap. „Das absolute Wissen" der *Phänomenologie des Geistes.*

67 *Phänomenologie des Geistes,* Vorrede, Hegel, *Werke,* Bd. 3, S. 38.

68 A.a.O., S. 31.

69 Vgl. die Interpretation der Kategorie der Sorge in M. Heidegger, *Sein und Zeit.*

70 Hegel, *Phänomenologie,* S. 591.

71 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke,* (MEW), Ergänzungsband I, S. 565.

72 A.a.O., S. 566.

73 A.a.O., S. 564.

74 A.a.O., S. 565.

75 Ebd.

76 Siehe dazu Abschnitt „Das bürgerliche Ich als Welt-Produzent, oder die Revolution in der Form des Gedankens" meines „Prometheus", a.a.O., S. 400—410.

77 Die drei Selbstdefinitionen des Mephisto beziehen sich auf drei historisch unterschiedene und logisch gegensätzliche Positionen in der Geschichte der Metaphysik: die *manichäisch-gnostische* (der Teufel als Finsternis im Dualismus von Finsternis und Licht, V. 1349—58), die *traditionell christliche* (der Teufel als Sünde, Zerstörung, Böses, V. 1338—44) und die *idealistisch-dialektische* (der Teufel als in der Funktion positive Macht der Negation, V. 1335) — ein lehrreiches Beispiel für Goethes ironischen Umgang mit ideengeschichtlichen Traditionen und für die Ambivalenz der Mephisto-Figur.

78 Engels, *Die Lage Englands. Das 18. Jahrhundert,* MEW, Bd. 1, S. 557.

79 *Die romantische Schule in Deutschland,* H. Heine, *Werke,* Frankfurt a. M. 1968, Bd. IV, S. 269.

80 Dies ist die naheliegende Bedeutung, doch ist nicht völlig auszuschließen, daß hier auf die materiellen Eigenschaften der Edelmetalle — Gleichförmigkeit, Teilbarkeit, Handlichkeit — angespielt wird, die sie in besonderer Weise dazu befähigen, die gesellschaftlichen Funktionen des allgemeinen Äquivalents auszuüben.

81 Goethes Symbole für Bergarbeiter in *Faust II: Gnomen, Ameisen, Daktylen,* scheinen mir deutlich durch die Darstellungen von Bergarbeitern in der bildenden Kunst angeregt (etwa durch Querschnittsdarstellungen von Bergwerksbetrieben), wie sie in typischer Form seit etwa dem späten 15. Jahrhundert überliefert sind. Man vgl. dazu die Illustrationen in *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution,* Berlin/DDR 1974, S. 13—19. Das Zwergenhafte wird durch die Kopfbedeckung der Arbeiter in diesen Darstellungen, eine Art Zipfelmütze, nahegelegt.

82 *Kapital,* I, S. 143.
83 A.a.O., S. 141.
84 Siehe dazu die Hinweise von Marx zu „Börsenspiel und moderner Bankokratie" sowie dem Verhältnis von Staatsschulden und der Entstehung eines internationalen Kreditsystems in Marx, a.a.O., S. 783 f. Zum wirtschaftsgeschichtlichen Hintergrund der Auffassungen Goethes vgl. Kapitel „Geldwesen, Kredit und Banken" in J. Kulischer, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit,* München 1965[3], Bd. II, S. 524 ff., vor allem S. 527. Unmittelbaren Anschauungsunterricht dürfte Goethe anhand der Assignatenkatastrophe in Frankreich und dann, seit 1802 und von 1808—11 sprunghaft, anhand der österreichischen Papiergeldinflation genossen haben. Vgl. dazu R. Gaettens, *Inflationen. Das Drama der Geldentwertung von der Antike bis zur Gegenwart,* München 1955, S. 199 ff.
85 Marx, *Kapital,* I, S. 141.
86 So auch Friedrich/Scheithauer, *Kommentar zu Goethes Faust,* S. 261.
87 Siehe dazu „Prometheus", a.a.O., S. 388—90.
88 W. Hofmann, *Sozialökonomische Studientexte,* Berlin 1964, S. 25.
89 Marx, *Kapital,* I, S. 742.
90 T. Höhle, H. Hamm, „Faust. Der Tragödie zweiter Teil", *Weimarer Beiträge,* 6/1974, S. 81.
91 Marx, *Kapital,* I, S. 147.
92 A.a.O., S. 743.
93 Vgl. die Metaphorik der Produktivkraftentwicklung in Goethes *Pandora;* siehe dazu den Abschnitt „Prometheus und Epimetheus — materielle und geistige Produktion im Zeitalter der bürgerlichen Gesellschaft" in „Prometheus", a.a.O.
94 Marx, *Kapital,* I, S. 161.
95 Zur Fundierung meiner Vermutung, daß die Niederlande das Anschauungsmaterial boten, siehe J. Streisand, „Die niederländische Revolution im Geschichtsbild der deutschen Klassik", *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft,* 3/1975.
96 Siehe W. v. Bode, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen,* Leipzig 1953[7], Kapitel „Das Seebild bei den Holländern", S. 325 ff.
97 *Kapital,* I, S. 779 f. Vgl. dazu auch das von Marx angeführte Zeugnis William Howitts in dessen *Colonization and Christianity. A Popular History of the Treatment of the Natives by the Europeans in all their Colonies* (London 1838), (zit. *Kapital,* I, S. 779).
98 *Kapital* I, S. 781.
99 A.a.O., S. 782. — „Krieg, Handel und Piraterie/Dreieinig sind sie, nicht zu trennen": Goethes Auffassung wird in der neuesten Forschung bestätigt. „Die Kolonialpolitik des Merkantilismus", schreiben Deppe und Steinhaus, „besaß (. . .) weitgehend den Charakter unverhüllter gewaltsamer Aneignung fremder Güter und Dienstleistungen. Ihre wichtigsten Elemente waren Zwangsarbeit und Zwangshandel: So waren Schiffahrt und Piraterie weitgehend Synonyme." („Zur Vorgeschichte des ‚underdevelopment' und der ‚Nationalen Befreiung'", *Das Argument,* 34, 1965, S. 7.) Die Autoren berufen sich dazu auf Sombart, Dobb und Sweezy. So spricht Dobb in dem Kapitel „Capital Accumulation and Mercantilism" der *Studies in the Development of Capitalism* (London 1967) davon, daß der Kolonialhandel den Charakter von „forced trading" besessen habe, der Handelsprofit sei „indistinguishable from plunder" gewesen (S. 207). Er erwähnt, daß in Frankreich das gleiche Wort für „Schiffer" und „Pirat" verwendet worden wäre und zitiert Sombart und Hobson zur Identität von Handel und Piraterie (S. 207 f.). Sombart geht soweit, von der *Gewaltsidee* als einer der beiden Quellen zu sprechen, aus denen der moderne kapitalistische Geist hervorgegangen sei. Er sieht sie in der Seeräuberei und den freibeuterischen Entdeckungsfahrten, vor

allem der Übersee-Handelsgesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts exemplarisch verkörpert (siehe Kulischer, a.a.O., S. 407). Zu den extremen Profiten des Handelskapitals siehe Dobb,a.a.O., S. 208; Kulischer, a.a.O., S. 407.

100 Marx, *Kapital,* I, S. 779.
101 A.a.O., S. 619.
102 A.a.O., S. 765.
103 Ebd.
104 A.a.O., S. 757 f.
105 A.a.O., S. 744.
106 A.a.O., S. 789.
107 A.a.O., S. 790.
108 A.a.O., S. 294.
109 Vgl. *Prometheus,* a.a.O.
110 *Kapital,* I, S. 271.
111 In Marx' Ausführungen über den Arbeitstag im *Kapital* findet sich reichhaltiges Material für die Rekonstruktion des sozialgeschichtlichen Substrats dieser Figurengruppe.
112 J. D. Bernal, *Wissenschaft. Science in History,* Reinbek b. Hamburg 1970, Bd. I, S. 273.
113 Marx, *Kapital,* I, S. 743.
114 Vgl. H. W. Jäger, *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz,* Stuttgart 1971, S. 12—16.
115 Vgl. etwa Höhle/Hamm, a.a.O.
116 Shakespeare, *Troilus and Cressida,* I, 3.
117 Stimmt unser Deutungsversuch, dürfte es sich hier um Goethes tiefste — wenn auch versteckteste — Form der Feudalismuskritik handeln. Da es zur Frage der Feudalismuskritik bei Goethe auch bei progressiven Forschern immer noch Unklarheiten gibt (das letzte Beispiel ist W. Grabs Rezension der *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750—1800* in *Frankfurter Rundschau* v. 13. Mai 1975), sei in aller Deutlichkeit festgestellt: für einen genauen und gewissenhaften Leser der Texte Goethes kann gar nicht zu Debatte stehen, *ob* bei Goethe eine konsequente Feudalismuskritik vorkommt, sondern allein, *in welcher Form* und *in welcher Schärfe* sie artikuliert ist. Und zwar steht der übergroßen Vorsicht, ja dem offenkundigen Opportunismus Goethes in seinen direkten politischen Äußerungen, auch in einer beträchtlichen Zahl seiner zweitrangigen literarischen Produktionen eine Kühnheit und Entschiedenheit der Kritik in seinen großen Dichtungen gegenüber: vom *Werther,* wo die Kritik spezifisch deutsche Verhältnisse (Aristokratie und Bürgertum in Deutschland) trifft, über die durch ironische Erzählstrukturen artikulierte Kritik in den *Lehrjahren* (in noch schärferer Form bereits in der *Theatralischen Sendung)* bis hin zu den äußerst vielschichtigen Formen der Feudalismuskritik im Zweiten Teil des *Faust.* Es handelt sich dabei durchweg um eine Kritik *in der Form der Dichtung,* oft durch komplexe literarische Mittel realisiert, daher meist erst durch die philologische Analyse in ihrer vollen Bedeutung zu erschließen.
118 J. Streisand, *Deutsche Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Köln 1972, S. 88.
119 Siehe „Prometheus", a.a.O.
120 MEW, Bd. IV, S. 461.
121 So Engels über Copernicus, *Dialektik der Natur,* MEW, Bd. 20, S. 313.
122 Zit. nach C. Hill, *Intellectual Origins of the English Revolution,* London 1965, S. 86.
123 Nach H. J. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Wissenschaft,* Stuttgart 1954, S. 258.

124 Zit. nach *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution,* S. 374.

125 Zuletzt Höhle/Hamm, a.a.O., S. 64.

126 Zit. nach K. Vorländer, Einleitung zu I. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* Hamburg 1954, S. XV.

127 *A Defence of Poetry* (1821).

128 *Kapital,* I, S. 630 f.

129 *Wilhelm Meisters Wanderjahre,* Drittes Buch, Kapitel 13.

130 *Kapital,* I, S. 261.

131 A.a.O., S. 271.

132 A.a.O., S. 280.

33 Siehe Metscher, „Prometheus", a.a.O., S. 410 ff. u. Anm. 121.

133a In welchem Maße die „magische" Metaphorik der *Menschenopfer in Feuergluten* durch das objektive sozialhistorische Substrat selbst, die Erfahrung der Arbeit unter der gnadenlosen Herrschaft des Wertgesetzes, nahegelegt wird, zeigt ein Blick auf einen zeitgenössischen Schriftsteller, der die Greuel kapitalistischer Exploitation bewußt vom marxistischen Standpunkt ins lyrische Bild setzt. In Pablo Nerudas Gedicht „Die Anaconda Copper Mining Co." heißt es:

Ich sah in der ewigen Nacht von Chuquicamata,
in den Bergeshöhn die Feuer
der Menschenopfer lohen,
das hernieder brechende Krachen
des Zyklopen, der die Hand
zerfleischte, den Rumpf, die Hüfte
der Chilenen, da er sie
unter seine Kupferwirbel riß,
ihnen das warme Blut auspreßte,
das Knochengerüst zermalmte
und sie in die Berge spieh
der trostlosen Wüsteneien. *(Canto General)*

Es ist dies ein Beispiel dafür, wie ein gleicher (oder ähnlicher) gesellschaftlicher Gegenstand die gleiche (oder ähnliche) poetische Bildersprache provoziert.

134 *Kommunistisches Manifest,* MEW, 4, S. 465.

135 A.a.O., S. 473 f.

136 *Philosophisch-ökonomische Manuskripte,* MEW, Ergänzungsband I, S. 574.

137 *Kapital,* I, S. 192.

138 Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie,* zit. nach A. Kurella, *Der Mensch als Schöpfer seiner selbst. Beiträge zum sozialistischen Humanismus,* Berlin/DDR 1961, S. 69.

139 Siehe Trunz' „Anmerkungen des Herausgebers", *Goethes Faust,* S. 471.

140 *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung,* Berlin/DDR 1966, Kapitel I, S. 20 f.

141 F. von Hardenberg, zit. nach *Goethes Werke,* Bd. 8, S. 570 f.

142 *Jahrbuch der Görres-Gesellschaft,* Bd. 8, S. 6.

143 F. von Hardenberg, zit. nach *Goethes Werke,* Bd. 8, S. 570 f.

144 Zit. nach *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), Seitenangabe im fortlaufenden Text.

145 Zit. nach *Goethes Werke,* Bd. 8, S. 541 f.

146 Lukács, „Wilhelm Meisters Lehrjahre", *Faust und Faustus,* S. 34.

147 Marx' Begriff (*Kapital,* I, S. 328), der bei Goethe genaue Entsprechungen hat.

148 Die folgenden Überlegungen schließen sich an Lukács' Untersuchungen zu den *Lehrjahren* an (siehe „Wilhelm Meisters Lehrjahre", a.a.O.). Wie Lukács ausführt, stellt Goethe „die von Renaissance und Aufklärung erträumte, in der

bürgerlichen Gesellschaft stets utopisch bleibende Erfüllung der vollentfalteten Persönlichkeit als ein *reales Werden* konkreter Menschen unter konkreten Umständen vor uns" (S. 35).

149 Vgl. dazu W. Krauss, *Geist und Widergeist der Utopie,* in: Perspektiven und Probleme, Neuwied 1965, S. 345 ff.

150 Lukács, „Wilhelm Meisters Lehrjahre", a.a.O., S. 36.

151 Ebd.

152 A.a.O., S. 43.

153 Zit. nach K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche,* Stuttgart 1958[4], S. 55. Zur Bedeutung des Amerika-Motivs in den Lehrjahren vgl. Thomas Manns Essay „Goethe und die Demokratie".

154 Zu diesen Begriffen siehe W. Krauss, *Geist und Widergeist der Utopien,* a.a.O.

155 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts,* Vorrede.

156 „Einsicht in den virtuellen Totalitätscharakter der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft", spricht auch Hans Mayer in seiner jüngst erschienenen Goethe-Studie dem reifen Goethe zu (H. Mayer, *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg,* Frankfurt a. M. 1973, S. 89). Seine Illusion aber hätte darin bestanden, sich „von einer vollausgebildeten Bourgeoisie die Überwindung des individualistischen Egoismus zugunsten einer gesamtheitlichen Solidarität" zu erwarten, „was einer Selbstaufhebung dieser Sozietät gleichkäme". „Von solchen Widersprüchen geprägt sind die beiden letzten ‚Hauptgeschäfte', welche Goethe zu Ende führen konnte: Wilhelm-Meister-Roman und Faust-Tragödie. Beide kulminieren in einer *Utopie der Praxis.*"

157 *Wilhelm Meister Wanderjahre,* zit. nach *Goethes Werke,* Bd. 8.

158 Siehe J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien,* Köln o. J., S. 101.

159 Ebd.

160 Vgl. *Kapital,* I, S. 618.

161 A.a.O., S. 511 f.

162 Vgl. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit,* Neuwied u. Berlin 1962[5], S. 25 ff.

163 Zu oft wird übersehen, daß Wilhelms Brief in einen narrativen Kontext eingebettet ist und, in seiner epischen Funktion interpretiert, nicht als ein direkter Autorenkommentar, sondern kritisch rezipiert werden muß. Im Kontext des epischen Verlaufs gelesen, enthüllen sich viele der von Wilhelm geäußerten Ansichten als schief bzw. illusionär. So stimmt sein Bild der in den Strukturen repräsentativer Öffentlichkeit harmonischen Existenz des Edelmanns gerade *nicht* mit der wirklichen Existenz der Vertreter des Feudaladels überein, wie sie Goethe in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* gestaltet (s. die nach dem Brief anschließende Handlung im Dritten und Vierten Buch des Romans: die Darstellung der aristokratischen Gesellschaft im Umkreis des Grafen, die Kritik der Fürstendienerei der in ihr herrschenden Kunst, die gesamte Auseinandersetzung um das französische Theater und Shakespeare; Jarnos Wort von den „hohlen Nüssen", S. 175, trifft die Wirklichkeit des Feudaladels und seiner Kultur weit mehr als Wilhelms Ausführungen über die öffentliche Person des Aristokraten). Wilhelms Worte in ihrer unmittelbar geäußerten Form sind also weder mit dem ideellen Resultat noch auch mit der offensichtlichen Meinung des Autor-Erzählers über die in ihm dargestellten Sachverhalte zu identifizieren. Zu den Illusionen Wilhelms gehören auch seine Vorstellungen über die im bürgerlichen Theater zu verwirklichenden Möglichkeiten der öffentlichen Person des Bürgers — eine Illusion, die er im Verlauf seines Bildungsprozesses abstreifen wird wie die Schlange die alte Haut.

164 Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie,* III, Frankfurt a. M. 1971, S. 314. Hegel spricht hier über die Kantische, Fichtesche und Schel-

lingsche Philosophie — sein Wort aber hat Dimensionen, die nicht nur seine eigene Philosophie, sondern den gesamten Bereich von Kultur/Wissenschaft/Ideologie der klassischen Periode der deutschen bürgerlichen Geschichte umfassen.

165 Vgl. „Prometheus", a.a.O., S. 400 ff. Dazu genauer Lambrecht, a.a.O., S. 41 ff., besonders S. 41: „Der ideologische Bereich ist — um eine im 19. Jahrhundert gebräuchliche Verkürzung zu benutzen — der Beitrag zur bürgerlichen Revolution in Europa, den das deutsche Bürgertum leistete (in Ergänzung zum fortschrittlichen Ökonomen England und zum fortschrittlichen Politiker Frankreich)"; u. Anm.: „Diese klassische Einteilung der nationalen Besonderheiten reicht mit unterschiedlicher Akzentsetzung von Kant über Lorenz von Stein bis zu Marx." (Ebd.)

166 „Prometheus", S. 419.

167 Thomas Mann, *Sorge um Deutschland,* S. 94.

168 A.a.O., S. 96.

169 Ebd.

170 T. Mann, „Deutschland und die Deutschen", in *Politische Schriften und Reden,* III, Frankfurt a. M. 1968, S. 165.

171 Ebd.

172 T. Mann, „Die Entstehung des Dr. Faustus", in *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie,* III, a.a.O., S. 106.

173 Zit. nach Th. Mann, *Doktor Faustus,* Frankfurt a. M. 1960; Seitenangabe im fortlaufenden Text.

174 Siehe Lukács, „Thomas Mann", *Faust und Faustus,* S. 249.

175 A.a.O., S. 258.

176 A.a.O., S. 259.

177 A. Bullock, *Hitler. A Study in Tyranny.* Harmondsworth 1967, S. 806.

Ulrich Stadler

Notiz über den „Faustus"

Selten spiegelt sich in der Literatur so klar die Geschichte des Bürgertums wider wie in den Bearbeitungen, die der Faust-Stoff im Laufe der Jahrhunderte gefunden hat. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf den Anfang und das Ende dieser Geschichte, d. h. sie befassen sich mit dem Aufstieg und dem Verfall der bürgerlichen Klasse, allerdings in einer Weise, die bloß als Skizze und als Ergänzung zu Thomas Metschers Aufsatz im selben Heft verstanden sein möchte[1].

Das Volksbuch von 1587, die früheste bedeutende Ausformung jenes Stoffes, bietet in der Titelfigur ein Portrait aus den Anfängen der bürgerlichen Wissenschaft und damit zugleich eines aus der Frühzeit des Bürgertums. Faustus ist „eines Bauwern Sohn" (183), wird aber von einem wohlhabenden Wittenberger Bürger erzogen. Seine außerordentlichen geistigen Fähigkeiten werden besonders hervorgehoben. Er hat ein „trefflich ingenium vnnd memoriam" (183), einen „gantz gelernigen vnd geschwinden Kopff" (184). Er studiert Theologie, wendet sich aber dann trotz glänzendem Examen weltlichen Disziplinen zu, der Astrologie und der Astronomie, der Mathematik und der Medizin.

Die stark metaphysische Thematik des Buches verführt allzu leicht dazu, die eigentliche Sünde des Faustus lediglich im Bündnis mit dem Teufel zu erblicken. Das ist indessen keineswegs so. Der Pakt mit Mephostophiles *potenziert* nur, was der anonyme Verfasser seiner Titelfigur anlastet. Faustus betrachte allein das Zeitliche und beachte das Ewige nicht. Seine Intention sei es, „das zu lieben, das nicht zu lieben war" (185), d. h. er neige sich statt dem Schöpfer der Schöpfung zu. Ob Faustus sich der Natur, ob er sich dem „erschaffenen Geist" Mephostophiles (179) zuwendet, in beiden Fällen macht er nicht Gott, sondern einen Teil der Schöpfung zu seinem Endziel und erweist sich dadurch mittelalterlich-scholastischer Tradition zufolge als schwerer Sünder[2]. Die „Zauberey vnd Schwartzkünstlerey", die ihm als schlimmstes Vergehen angekreidet wird (178), ist eine besonders krasse Form der Superbia, der Auflehnung des Geschöpfes gegen den Schöpfer[3]. Der Superbia aber hatte Faustus schon von Jugend an angehangen, indem er *fürwitzig* war. Fürwitz ist eine dem ausgehenden Mittelalter und noch dem Barock geläufige Übersetzung des lateinischen Wortes „Superbia". Der Fürwitz im „Faustus" ist jedoch nichts anderes als der Erkenntnistrieb, welcher der Titelfigur Züge eines frühbürgerlichen Naturwissenschaftlers verleiht. Der „Speculierer" Faustus (184), der „die zeit deß meisten theils mit Forschen, Lernen, Fragen vnd Disputiern" (217) zubringt, hat aufgehört, seine astronomischen, geographischen und medizinischen Studien Gott zur Ehre zu betreiben. Indem der Autor, ein orthodoxer Lutheraner aus Speyer, sich gegen einen Wissenschaftsbegriff stellt, der sich der Religion nicht mehr unterordnet, reiht er sich ein ins

Lager der Reaktion, welches die Vormachtstellung der mittelalterlichen Kirche gegen das aufstrebende Bürgertum zu erhalten gesonnen ist.

Weniger vernichtend als die Kritik an der Irreligiosität des Faustus fällt die Beurteilung des sozialen Verhaltens der Titelfigur aus. Es werden zwar mehrere Abenteuer berichtet, bei denen Faustus vor allem Angehörige des Bauernstandes schädigt, also der Klasse, der er selber entstammt. Doch finden diese Taten weitgehend die Zustimmung des Autors, der selbst kein Bauernfreund zu sein scheint[4]. Seine Gegnerschaft gegenüber seiner Titelfigur verflüchtigt sich gleichfalls dort, wo das Verhalten des Faustus antifeudale Züge trägt. Diese antifeudalen Züge treten allerdings selten offen zutage[5]. Zumeist erscheint Faustus als ein Mann, der seine außerordentlichen Fähigkeiten bereitwillig dem Adel zur Verfügung stellt. Er betätigt sich als Astrolog und Kalendermacher großer Herren und Fürsten, schafft ihnen durch kleine Zauberkünste Kurzweil und erfüllt ihre mehr oder weniger extravaganten Wünsche. Dieses Verhältnis zum Adel kann in Zusammenhang gebracht werden mit der immer weniger entbehrlichen Funktion, welche historisch der Bürger im Dienste des Feudalherrn einnahm.

Als *einziger* verfügt Faustus über die teuflischen Mittel, als *einzelner* verfügt er daher über nahezu unbeschränkte Freiheit. Insofern wirkt seine Existenz sprengend auf die seiner Umwelt, auch und gerade dort, wo er scheinbar sich in deren Dienst stellt. So kann er mit einem gewissen Recht vor seinen Studenten prahlen, daß er weder Papst, noch Kaiser oder König untertan zu sein brauche (187). Er ist den anderen überlegen, weil er sich mittels der teuflischen Kräfte befreit hat von den Beschränkungen und den Abhängigkeiten, denen selbst die sozial Höherstehenden seiner Zeitgenossen unterworfen sind. So muß etwa der Ritter, der Faustus mit seinen traditionellen Mitteln (einer Reiterei, einem Heer) vernichten möchte, immer neue Niederlagen einstecken, da er den ungewöhnlichen und ihm nicht zur Verfügung stehenden Kampfmethoden seines Gegners nicht gewachsen ist.

Zeigte der erste und der zweite Teil des Volksbuches den „Speculierer", so führt der dritte Teil die Früchte der Spekulation vor. Der forschende Faustus offenbart sich als Privateigentümer, und zwar als einer von neuartigen Mitteln, die es ihm erlauben, nicht nur seine ursprüngliche Klasse zu übertölpeln, sondern auch als Konkurrent gegenüber dem Adel erfolgreich sich zu behaupten, ja diesen sogar zu bewegen, bei der eigenen Entmachtung mitzuwirken[6]. Wie sehr das Bürgertum in die Bresche sprang, die historisch sich bildete dadurch, daß der Adel mit der ökonomischen Basis zugleich auch seine politische Macht verlor, läßt sich ablesen an der Herkunft des von Faustus entfalteten Luxus: Faustus, der Prototyp des bürgerlichen Wissenschaftlers, tritt als eine Art Erbnachfolger des Adels auf. Der Überfluß an Nahrungsmitteln, das Silbergeschirr, das er benützt — es ist „alles gantz Fürstlich". Zum großen Teil stellt es Diebesgut dar, das „von allen vmbligenden Herrschafften, von Fürsten oder Graffen Höfen" zusammengetragen wurde (195).

Faustus kann sich mittels seiner Zauberkraft alle nur denkbaren Güter aneignen. Damit gleicht er dem Warenbesitzer, der sich durch Geld, dem „Mittel aller Mittel"[7], jede beliebige andere Ware verschaffen kann und der, wie das Beispiel der Fugger im 16. Jahrhundert zeigt, sogar Gläubiger von Kaisern zu werden vermag[8]. Beider Mittel entstammen demnach der

Tiefe. Das Gold bzw. Silber muß geschürft werden, bevor es zum allgemeinen Äquivalent wird und als Geld funktioniert. Dessen Magie erscheint im „Faustus" in noch recht mittelalterlichem, metaphysischem Gewande, als Zauberkraft des höllischen Geistes Mephostophiles.

Der Teufelspakt, welcher Faustus die Realisierung seiner Privatinteressen ermöglicht, hat eine doppelte Funktion innerhalb des Volksbuches. Zum einen spiegelt er die objektive Schwierigkeit des Bürgertums, sich gegenüber der Feudalklasse zu emanzipieren, denn nur indem Faustus seine — nicht unbedeutenden — Kräfte in ungeheuerlicher Weise potenziert, vermag er sich durchzusetzen. Zum andern eröffnet das Teufelsbündnis dem Autor die Möglichkeit, Sympathien mit seiner Figur bekunden zu können, ohne sich strafbar zu machen[9]. Unter dem schützenden Mantel des Anathems, das er mit dem Bündnis über Faustus ausspricht, können sich an der Gestalt Züge entfalten, denen er selber offenbar seine Anteilnahme und seine Bewunderung nicht ganz versagen kann. Nicht nur betont er des öfteren die wohltätige Wirkung der Handlungen des Faustus auf einzelne oder gar auf die Menschheit — so in den Kapiteln 54, 50 und 51 —, er zeigt auch deutlich seine Faszination angesichts des hohen Maßes an Naturbeherrschung seiner Titelfigur. Indem er selber — trotz gegenteiliger Versicherungen — den Bereich biographisch verbürgter Daten aus dem Leben einer historischen Gestalt verläßt und seinen Faustus etwa zum Vorläufer von Piloten und Astronauten macht, d. h. indem er für seine Zeit Unwahrscheinliches und Wunderbares vorführt, stellt er sich fast widerwillig seiner Titelfigur zur Seite[10]. Auch er nimmt „an sich Adlers Flügel" (185), freilich bloß im luftigen Raum seiner „Historia" und nach ausdrücklicher und mehrmaliger Betonung, die von ihm berichteten Abenteuer seien nur „jederman zur Warnung vnnd Besserung" (182) vorgestellt. Dadurch daß er den fiktionalen Rahmen seiner Erzählung weit über die Erfordernisse der von ihm verkündeten moralisch-religiösen Absicht hinaus erweitert, verstößt auch er gegen das kirchliche Verdikt der Superbia. Er unterwirft sein Werk nicht mehr gänzlich dem Herrschaftsanspruch der Kirche und betreibt so ansatzweise, was sein Held auf radikale Art in Angriff genommen hatte: die Befreiung der Spekulation von den Fesseln der Theologie. Auch der Autor scheint demnach ein Angehöriger des frühen Bürgertums zu sein, obgleich er die Interessen seiner Klasse nur heimlich und erst zaghaft verficht. Die progressiven Züge des Faustbuches werden — so hat Hans Henning mit Recht festgestellt[11] — von regressiven Tendenzen überdeckt.

Die ambivalente Einschätzung der Titelfigur, jenes seltsame Gemisch aus Bewunderung und — im Teufelspakt dokumentierter — Verurteilung des Faustus scheint charakteristisch zu sein für alle Versionen dieses Stoffes seit 1587. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß sich die Verurteilung jeweils einer unterschiedlichen Argumentation bedienen kann. Der anonyme Verfasser des Volksbuches sprach das Verdammungsurteil über seine Figur, weil er das Neue, in die Zukunft Weisende an Faustus noch nicht in Einklang bringen konnte mit den Kräften, in deren Banne nicht nur seine Zeit, sondern er selber stand: dem Adel und dem Klerus. Mit der Emanzipation des Bürgertums von jenen Mächten und mit der zunehmenden Entfaltung der bürgerlichen Wissenschaften ändert sich zugleich die Basis der Kritik. Verlaufen technischer und gesellschaftlicher Fortschritt in der Frühzeit des

Bürgertums noch parallel, so offenbart sich immer deutlicher vom Augenblick an, da es die bestimmende Klasse geworden ist, daß das Glück der Menschen nicht im Maße der technischen Naturbeherrschung zunimmt. Die eindrucksvollen Leistungen der bürgerlichen Wissenschaften werden verdunkelt durch die Implikationen, die eben diese Leistungen für die Mehrzahl der Gesellschaftsmitglieder heraufbeschwören. Die Bewunderung für die intellektuellen Fähigkeiten der großen Individuen mischt sich mit dem Grauen vor den Resultaten einer Wissenschaft, die sich frei von allen Bindungen an gesamtgesellschaftliche Interessen austobt. „Aus den Bücherhallen / treten die Schlächter / Die Kinder an sich drückend / Stehen die Mütter und durchforschen entgeistert / Den Himmel nach den Erfindungen der Gelehrten."[12] Faustus, der Glückliche, entfaltet zunehmend sein Glück unter der Bedingung des Unglücks der anderen. Er wird zum Alptraum, weil er die Freiheit noch immer für sich beansprucht, die er sich einst nahm in feudaler und klerikaler Enge und die ihn einmal groß machte, indem sie eine ungerechte soziale Ordnung aufsprengen half. So wenig bei den Erfindungen von ihrer jeweiligen Verwendung abgesehen werden kann, so sehr bedeutet die Verherrlichung der Individualität des einzelnen in einem System, in welchem die Naturaneignung durch den Gegensatz von Lohnarbeit und Kapital geprägt ist, zugleich das Einverständnis mit der mangelnden Entfaltungsmöglichkeit der vielen. Auf diesen Zusammenhang hat bereits Karl Marx hingewiesen bei der Darlegung des Unterschieds zwischen gesellschaftlicher und manufaktureller Arbeitsteilung. „Dasselbe bürgerliche Bewußtsein", so schreibt er im „Kapital", „das die manufakturelle Teilung der Arbeit, die lebenslängliche Annexation des Arbeiters an eine Detailverrichtung und die unbedingte Unterordnung der Teilarbeiter unter das Kapital als eine Organisation der Arbeit feiert, welche ihre Produktivkraft steigre, denunziert (...) ebenso laut jede bewußte gesellschaftliche Kontrolle und Reglung des gesellschaftlichen Produktionsprozesses als einen Eingriff in die unverletzlichen Eigentumsrechte, Freiheit und sich selbst bestimmende ‚Genialität' des individuellen Kapitalisten."[13] Was Marx hier zur Kennzeichnung der manufakturellen Epoche aufführt, charakterisiert erst recht die kapitalistische Form der großen Industrie, in welcher die Arbeitsteilung noch monströsere Formen annimmt. Die schrankenlose Entfaltung einer herrschenden Minderheit macht zusehends unmöglich, was unabdingbar Voraussetzung einer humanen Zukunft sein wird: eine gesamtgesellschaftliche Organisation der Naturbeherrschung.

Ein kurzer Blick zum Schluß auf eine späte, wenn auch nicht sehr bedeutende Version des Fauststoffes soll beispielhaft zeigen, wie sehr die bürgerliche Wissenschaft und mit ihr das Bürgertum ihren ehemals fortschrittlichen Charakter eingebüßt haben. In René Clairs Film „La Beauté du diable" (1949) ist Faustus Repräsentant der herrschenden bürgerlichen Klasse geworden. Doch zwischen ihm, dem angesehenen und von aller Welt geachteten Wissenschaftler, und dem Teufel besteht kaum noch ein prinzipieller Unterschied: die beiden tauschen ihre Rollen und werden mehrfach miteinander verwechselt. Der alternde Hochschullehrer Faust gewinnt durch die Macht Mephistos seine Jugendlichkeit zurück und entscheidet sich nun gegen die Wissenschaft. Diese Entscheidung wird zugleich

gefaßt als eine *gegen* den Teufel und *für* das Leben. So zutreffend die vernichtende Kritik an der bürgerlichen Wissenschaftskonzeption in diesem Werk ist, so falsch und verlogen ist die Alternative, welche Clair anzubieten hat. Ein Leben wie das, wohin er seinen jungen Faust am Ende entfliehen läßt, ein Leben in einer geschichtsfernen, technikfreien Natur, ist nicht verwirklichbar. Doch durch den ideologischen Schleier dieser Flucht fällt ein Strahl von Wahrheit, der das historische Ende der bürgerlichen Gesellschaft signalisiert: Marguerite, die Faust vom Teufel wie von der bürgerlichen Wissenschaft losreißt, ist nicht mehr identisch mit Gretchen, der Bürgerstochter, sie gehört der breiten Masse der Unterprivilegierten an.

Anmerkungen

1 Nur insofern nämlich läßt sich rechtfertigen, daß andere berühmte Bearbeitungen des Faust-Stoffes, wie etwa die Versionen von Marlowe, Lessing, Klinger, Goethe, Heine, Lenau und Thomas Mann hier übergangen werden. — Das Spies'sche Volksbuch „Historia Von D. Johann Fausten . . ." wird zitiert nach der Ausgabe von Felix Bobertag: Volksbücher des 16. Jahrhunderts. Eulenspiegel, Faust, Schildbürger. Berlin, Stuttgart o. J., Deutsche National-Litteratur 25, S. 172 ff.

2 So etwa sieht Thomas von Aquin in der „Summa theologica" (1. Teil des 2. Hauptteils, quaestio 72, articulus 5) den Tatbestand einer Todsünde gegeben, wenn der Mensch ein geschaffenes Gut statt dem Schöpfer zu seinem Endziel mache. (Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des heil. Thomas von Aquin. Dt. v. C. M. Schneider, 6. Bd., Regensburg 1888, S. 198.)

3 Die Superbia wird im Katalog der vitia principalia gemeinhin an erster Stelle aufgeführt, weil sie als Sünde gilt, die alle übrigen Vergehen verursachen könne.

4 Vgl. das 50. Kap. des Volksbuches, wo der Autor von der „Vntrew" spricht, „deren viel bey den Bauren ist" (258).

5 Nur einmal, charakteristischerweise aber in einem Sprichwort, kritisiert der Verfasser offen den Adel, indem er diesen direkt mit dem Teufel in Verbindung bringt. In den Spottreden des triumphierenden Mephostophiles heißt es: „Darumb, mein Fauste, ists nit gut mit grossen Herrn vnd dem Teuffel Kirschen essen . . ." (273).

6 Über die Affinität und den Zusammenhang von wissenschaftlich forschendem und warenproduzierendem Bürger s. den Aufsatz von Friedrich Tomberg: Was heißt bürgerliche Wissenschaft? In: Das Argument 66, S. 461—475.

7 Ferdinand Tönnies: Zweck und Mittel im sozialen Leben. In: Hauptprobleme der Soziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber I, München, Leipzig 1923, S. 264.

8 Wenn auch das Geld schon eine wichtige Rolle im Volksbuch spielt, so ist es doch noch nicht das Mittel, dem Faustus seinen Erfolg verdankt. Zwar wird hervorgehoben, daß er mehrfach einen „Wucher" anfange (248), doch ist es nicht das Wucherkapital, sondern die magische von Mephostophiles übermittelte Kraft, die Faustus zum erfolgreichen Warenbesitzer macht. — Die Fugger finanzierten den Krieg Maximilians gegen Venedig mit 170 000 Dukaten; bei der Wahl Karls V. streckten sie zwei Drittel der 850 000 Dukaten vor, mit denen der Nebenkandidat, Franz I. von Frankreich, ausgeschaltet wurde. Siehe Claus D. Grupp: Geld zu jeder Zeit. Geschichten vom Geld am Rande der Geschichte. Rodenkirchen o. J., S. 21 f.

9 Die Anteilnahme zeigt sich besonders deutlich gegen Ende des Werkes, in des „Doctor Fausti Weheklag“ und in der Schilderung der letzten Lebensstunden des Helden. Den in postfigurativem Denken geschulten Zeitgenossen dürfte unmöglich die Parallelität dieser Schilderung mit dem biblischen Bericht vom Ende Christi entgangen sein. Wenn auch die Parallelität vor allem wohl die Differenz zwischen Christus und Faustus hervorheben sollte, so betonte sie doch zugleich die Nähe zwischen beiden. Von Faustus heißt es, daß er „eine hertzliche Reuwe“ empfunden und daß er seine Studenten über seine Vergangenheit aufgeklärt habe „mit behertztem Gemüt, damit er sie nicht verzagt, erschrocken vnd kleinmütig machte“ (278). — Wie sehr das Buch trotz der vom Erzähler ausgesprochenen Verurteilung des Faustus als Zumutung erscheinen konnte, verdeutlicht der empörte Kommentar Lercheimers von Steinfelden aus dem Jahre 1597. Er endet mit den Worten: „... daß ich geschweige daß die schöne edle kunst die truckerey die vns von Gott zu gutem gegeben, dermassen zum bösen mißbrauchet wird. Daß sey gnug von dem.“ Zit. nach Bobertags Vorwort zu seiner Ausgabe, S. 158.

10 Die phantastischen Abenteuer, die der Autor der historischen Faustus-Figur andichtet, sind zwar, worauf immer wieder hingewiesen wurde, noch ganz von mittelalterlichen Vorstellungen geprägt, es darf jedoch nicht übersehen werden, daß hier scheinbar bloß theoretisch Mögliches ans Tatsächliche gebunden erscheint. Wie sein Held überwindet auch der Autor bereits das Prinzip der reinen Mimesis. — Über die Rolle des Erfundenen resp. der Erfindung als Korrektur des alten Nachahmungsprinzips und als Konstitution eines Seins, das nicht mehr mit Natur identisch ist, diese vielmehr überschreitet, vgl. den Aufsatz von Hans Blumenberg: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium generale 10 (1957), S. 266—283.

11 Das Faust-Buch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung. In: Weimarer Beiträge 6 (1960), S. 35.

12 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 9, Frankfurt/M. 1967, S. 817.

13 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 1. Bd., Berlin 1971, S. 377.

Gerhard Voigt

Forster, Lichtenberg und die Revolution

Eine These zum Verhalten der literarischen bürgerlichen Intelligenz in Deutschland gegenüber der Entwicklung der Französischen Revolution.

Die Literaturgeschichtsschreibung der Bundesrepublik hat sich in den letzten Jahren vor allem im Bereich aufklärerisch-demokratischer Tradition verstärkt bemüht, Anschluß an die internationale wissenschaftliche Entwicklung zu gewinnen. Die „... Wirkung der Französischen Revolution (ist) in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung mit programmatischer Prüderie umgangen" worden, schrieb noch 1970 R. R. Wuthenow. „Es ist, als habe sie für Deutschland gar nicht stattgefunden."[1] Im Falle Georg Forsters, früher meist nur als Vaterlandsverräter[1a] und Freund Lichtenbergs bekannt, hat sich zumindest die Auffassung Friedrich Schlegels von 1797 durchgesetzt, nach der „unter allen eigentlichen Prosaisten, welche auf eine Stelle in dem Verzeichnis der deutschen Klassiker Anspruch machen dürfen, ... keiner so sehr den Geist freier Fortschreitung (atmet) wie Georg Forster"[2]. Daß Forster nicht nur an der Errichtung der Mainzer Republik, der ersten demokratischen Republik auf deutschem Boden, maßgeblich beteiligt war, sondern auch die Ideen der Aufklärung zu Ansätzen materialistischer Gesellschaftswissenschaft weitertrieb, davon fehlte der westdeutschen Literaturgeschichtsschreibung bis vor kurzem noch jeder Begriff. Die Frage nach dem Verhalten der literarischen Intelligenz in Deutschland gegenüber der französischen Revolution von 1789 und nach den Ursachen der vielfältigen Wandlungen dieses Verhaltens im Laufe der folgenden Jahre wurde auch nicht von Literaturwissenschaftlern aufgeworfen; das ist vielmehr das Verdienst einiger Revolutions- und Jakobinismusforscher unter den Historikern[3].

Nahezu geschlossen wurde von der zeitgenössischen literarischen Intelligenz in Deutschland „die große Französische Revolution" enthusiastisch begrüßt und gefeiert[4], von jenen, die in den Literaturgeschichten aufgebahrt wurden, ebenso wie von jenen, deren Namen in Vergessenheit gerieten. „Die wenigen deutschen Publizisten, die während dieser Jahre den französischen Ereignissen feindselig gegenüberstanden, waren so gut wie isoliert, und noch 1792 gab es nur einen einzigen namhaften Dichter, der Lieder zur Verherrlichung des Interventionsfeldzuges der preußischen Armee schrieb, den alten Gleim."[5] Allerdings, sehr viel länger hielt die Zustimmung zur Revolution nicht an, so daß W. Grab mit Recht sagen kann, daß es im Juni 1793 nur noch „... wenige(n) Publizisten in Deutschland (waren), die den demokratischen Idealen treu blieben"[6]. Gleichgültig, ob man diese Schriftsteller und Publizisten demokratisch oder jakobinisch[7] nennt, festzuhalten ist, daß es sich quantitativ nur noch um eine periphere Minderheit handelte, die die Revolution verteidigte. Die Ursache für die

ablehnende Haltung der literarischen Intelligenz scheint auf der Hand zu liegen, und die reaktionäre Propaganda, die „... jede Gewaltmaßnahme der Unterdrücker feierte, jede Gewaltmaßnahme der Unterdrückten aber brandmarkte"[8], verbreitete sie tatkräftig: „die blutige Periode"[9] der Revolution Vielen dieser Maßnahmen beim Fortschreiten der Revolution entspricht die Abwendung eines Teils der deutschen Intelligenz von ihr: die Erstürmung der Tuilerien am 10. August 1792, die Septembermorde, die Hinrichtung Louis Capets am 21. Januar 1793, der Sturz der Gironde am 2. Juni 1793. Doch ist mit dem Verweis auf die Guillotine und die feudale wie bürgerliche konterrevolutionäre „mörderische Gegenpropaganda"[10] die Abwendung der Mehrheit und die isolierte Weiterexistenz der Minderheit allein nicht zu erklären.

Wer die Ursachen dieser Entwicklung, die die Literaturwissenschaft als „Bruch" zu konstatieren pflegt, begreifen will, muß kurz auf die Lage des Bürgertums in Deutschland während des 18. Jahrhunderts eingehen. Ohne Frage ist das 18. Jahrhundert auch für das in Klein- und Kleinststaaten zersplitterte Deutschland das Jahrhundert der Durchdringung der feudalen Gesellschaftsordnung durch Elemente des Kapitalismus. Die faktische Einflußnahme des Bürgertums bedeutet aber noch nicht die Herausbildung des Bürgertums als Klasse. Von seiner ökonomisch und politisch gefestigten, seiner selbst bewußten *Existenz* kann man nicht sprechen. Zwar waren im Verlauf des 18. Jahrhunderts die landwirtschaftlichen Betriebsformen verbessert worden, wuchsen die Manufakturen und erschienen die Vorboten der industriellen Revolution in Gestalt der ersten Spinnmaschinen[11]. H. Scheel schreibt sogar: „Die neuen Produktivkräfte waren mit den alten Produktionsverhältnissen in Konflikt geraten. Manufakturen und erste Ansätze zu maschineller Produktion stießen sich an den Zunftschranken wund, neue Anbaumethoden an der bestehenden Agrarverfassung."[12] Trotzdem gaben diese Ansätze kapitalistischer Produktionsverhältnisse, die vom Feudalismus eingeschränkt wurden, noch nicht die Basis zur machtvollen Durchsetzung bürgerlicher Interessen ab. „Wie die agrarische und die gewerbliche Produktion, so litt auch der Handel darunter, daß es keinen zentralen deutschen Staat gab, der die Unabhängigkeit Deutschlands nach außen gesichert, die Entstehung eines nationalen Marktes gefördert und der kapitalistischen Produktionsweise geholfen hätte, sich zu entfalten."[13] Der „antinationale Charakter"[14] des deutschen Feudalismus, der entgegen dem französischen Feudalabsolutismus die nationale Einheit nicht durchgesetzt, ja ihr geradezu entgegengewirkt hatte, verhinderte auch den bürgerlichen Fortschritt in Deutschland, der dem Bürgertum über seine literarische Intelligenz hinaus ein festes politisches Bewußtsein hätte verschaffen können.

Ausdruck dieser Situation war die Position der Aufklärung vor 1789. W. Krauss hat knapp dekretiert: „Die Aufklärung ist die Epoche der geistigen Sammlung und Bewußtseinsbildung des deutschen Bürgertums"[15], und es ist zu unterschreiben, daß sie antifeudal gewesen ist; sie hat einen deutschen Nationalgedanken überhaupt erst geformt und wenigstens das Bild einer befreiten Menschheit entworfen. Trotz aller differierenden Auffassungen und inneren Widersprüche ist sie von der Gegenaufklärung und zuerst von der Romantik auch immer so verstanden worden: „... das 18. Jahrhundert (ist) geistesgeschichtlich nichts anderes gewesen ... als die ideenmäßige Vor-

bereitung der Revolution"[16]. Doch ist nicht zu leugnen, daß „... ein deutsches Nationalbewußtsein ... bei den breiteren Schichten kaum in Ansätzen vorhanden (war)"[17]. Die deutsche Nation und damit das Bewußtsein einer — nach Marx und Engels Worten — „ungeborenen Klasse"[18] war wesentlich nur im Kopf einer kleinen Schicht aufgeklärter Intellektueller vorhanden, unter denen schon die Antwort auf die Frage nach dem Weg zur Nation: mit oder gegen die Fürsten, trotz allem grundsätzlichen Antifeudalismus kontrovers war. Schon Marx und Engels haben an Kants „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) dargestellt, daß sie den Zustand Deutschlands gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollständig abspiegele; sie entspreche „... vollständig der Ohnmacht, Gedrücktheit und Misère der deutschen Bürger, deren kleinliche Interessen nie fähig waren, sich zu gemeinschaftlichen nationalen Interessen einer Klasse zu entwickeln ..."[19]. Weiter analysieren sie Kants Schrift dahin, daß er die materiellen Klasseninteressen der französischen Bourgeoisie nicht verstanden habe und daher den „... theoretischen Ausdruck von den Interessen, die er ausdrückt ..."[20] trennte. Diese Überlegung führt bereits zur zentralen Ursache der Aufspaltung der literarischen deutschen Intelligenz angesichts des Fortschreitens der Französischen Revolution. Die Entwicklung dahin soll — der Darstellung W. Rödels[21] folgend — am Beispiel des Wandels der Auffassungen von Georg Christoph Lichtenberg und Georg Forster knapp umrissen werden.

„Juli Den 14(ten) Pariser Revolution"[22] hatte Lichtenberg 1789 in seinem „Staatskalender" lakonisch notiert; und später (Ende 1789)[23] im Sudelbuch: „Die französische Revolution ist das Werk der Philosophie, aber was für ein Sprung von dem cogito, ergo sum bis zum ersten Erschallen des *à la Bastille* im Palais Royal ..."[24] Forsters erstes Urteil über die französische Revolution steht in einem Brief an seinen Schwiegervater Heyne vom 30. Juli 1789: „Schön ist es aber zu sehen, was die Philosophie in den Köpfen gereift und dann im Staate zu Stande gebracht hat, ohne daß man ein Beispiel hätte, daß je eine so gänzliche Veränderung so wenig Blut und Verwüstung gekostet hätte. Also ist es doch der sicherste Weg, die Menschen über ihren wahren Vortheil und über ihre Rechte aufzuklären; dann gibt sich das übrige wie von selbst."[25] Schon diese beiden Belege zeigen die Situation in nuce: Vor 1789 hatte es „in den Äußerungen beider ... an heftiger Erbitterung gegen den Despotismus der kleinen deutschen Fürsten nicht gefehlt. Beide hatten nach einem Weg der Veränderung gesucht, der den bürgerlichen Kräften gestatte, sich frei zu entfalten"[26], und in der Aufklärung den Hebel zur Befreiung aus der geistigen Unmündigkeit und von der Herrschaft des Feudalabsolutismus gesehen. Nun schien ihnen der Bastillesturm, auch dank der wenigen Opfer, die er gekostet hatte, als ein Sieg der Vernunft, zu dem es des politischen Kampfs kaum bedurft hatte[27]. Freilich, zeichnet Forsters „also ist es doch" schon die Spur der zweifelnden Überlegung, ob nicht aktiv politische Tätigkeit vonnöten wäre, so läßt sich in Lichtenbergs Äußerungen von Beginn an die Auffassung von der Eigenbewegung der Revolution verfolgen, die sich bis zur Ahnung von der Gesetzlichkeit — sei es die der Natur[28], sei es die der Vorsehung[29] — der revolutionären Entwicklung verfestigt, aber Gesetzlichkeit auch gleichzeitig dahin interpretiert, daß sie von der eigenen Tätigkeit für die Revolution entbindet. „Man kann es gern sehen, daß die Ba-

stille der Erde gleichgemacht wird, aber man hilft deswegen nicht gern"[30] schreibt Lichtenberg im Göttingischen Taschenkalender von 1790 und notiert etwa 1792: „Darf ein Volk seine Staatsverfassung ändern wenn es will? . . . Ich glaube die beste Antwort darauf ist: Wer will es ihm wehren, wenn es entschlossen ist."[31] Lichtenbergs Notizen unterscheiden sich, wie Rödel angemerkt hat, „. . . von den oft ausführlichen Betrachtungen in Forsters Briefen dadurch, daß dieser jeweils seine Gedanken mit dem konkreten Vorfall in Frankreich verbindet, während Lichtenberg zumeist nur einen allgemeinen Gedanken niederschreibt"[32].

Forster hatte sich ganz ausdrücklich die Frage nach der Möglichkeit der Revolution in Deutschland vorgelegt und sie negativ beantwortet. „Wir sind", schreibt er am 5. April 1791 über die Lage in Deutschland, „nicht auf dem Punkte, wo eine gewaltsame Revolution uns das geringste helfen oder nützen könnte, wenn sie auch möglich wäre, was sie doch nicht ist"[33]. Die intensive Anteilnahme von Mainz aus an den Kämpfen in und gegen Frankreich wie die beginnende Einsicht in die politische und soziale Funktion des Fortschreitens der französischen Revolution spricht sich dann deutlich in dem Brief an Heyne vom 5. Juni 1792 aus: „. . . so bekenne ich gern, daß ich allemal lieber *für* als *wider* die Jakobiner bin, man mag gegen sie toben wie man will. Ohne sie wäre offenbar die Gegenrevolution in Paris schon ausgebrochen und mit dieser die unbedingte Zurückdrängung des Zustandes von 1789"[34]. Es ist derselbe Brief, in dem Forster die Notwendigkeit einer „zweiten Revolution" in Frankreich postuliert. Trotzdem kann bis etwa zu diesem Zeitpunkt, Sommer 1792, an der Gemeinsamkeit Lichtenbergs und Forsters in der prinzipiellen Zustimmung zur Revolution festgehalten werden. Der Verzicht des Adels auf seine Privilegien (5. August 1789), die Abschaffung des erblichen Adels (19. Juni 1790) und die Ratifizierung der Verfassung durch Ludwig XVI. (September 1791), das waren alles Fortschritte, die als Siege der Aufklärung über den Feudalabsolutismus verstanden werden konnten.

Hatte Lichtenberg sich von der propagandistischen Vorbereitung des Koalitionskrieges gegen das revolutionäre Frankreich noch nicht irremachen lassen[35] — „das fürchterliche Manifest des Herzogs von Braunschweig gegen Frankreich"[36] mag ein geeignetes Gegenmittel gegen die Schauermärchen der profeudalen Publizistik gewesen sein — so notierte er doch am 21. August 1792 im „Staatskalender": „Die schreckliche Nachricht vom König von Frankreich. Absetzung, Blutbad in den Thuilerien"[37]; und am 24. August: „. . . fürchterliche Nachrichten vom Könige von Frankreich, daß er im Turme sitzt und keine Kleider hat. Was will das werden!!"[38] An diesem Punkt hat Lichtenberg seine Grenze erreicht; bei anderen werden es die Hinrichtung Louis Capets oder, wie z. B. bei Hölderlin, der Sturz der Gironde sein[39]. Lichtenbergs Kontakt zu Forster war bei dessen Beitritt zum Jakobinerklub in Mainz (10. November 1792) schon abgerissen[40]. Seine Haltung fortan kann man, wie Rödel es tut, noch als Ringen „. . . um die gerechte Erfassung des Geschehens in Frankreich . . ."[41] interpretieren; die Phänomene vom Wesentlichen zu trennen und die Veränderungen im Klassencharakter der Auseinandersetzungen annähernd zu erkennen, vermag Lichtenberg nicht mehr. Robespierre ist für ihn wie für Hölderlin einem feudal-absolutistischen Gewaltherrscher gleich[42]. Lich-

tenberg hofft, „die deutschen Despoten werden ein *beförderndes* Vorbeugen (vor französischen Zuständen durch Zugeständnisse an das Bürgertum) zu Stand bringen was sonst nicht entstanden wäre"[43]. Aber obwohl Lichtenberg es mit keiner Seite verderben wollte[44], sieht er deutlich genug, daß seine Hoffnung auf eine solche evolutionäre Entwicklung trügt. „Das Traurigste", notiert er, „was die französische Revolution für uns bewirkt hat, ist unstreitig das, daß man jede vernünftige und von Gott und Rechtswegen zu verlangende Forderung als ein Keim von Empörung ansehen wird"[45]. Als „das Beurteilen der französischen Ereignisse nicht vom Standpunkt der bürgerlichen Klasse, sondern von einer abstrakten Moralität aus"[46] bezeichnet Rödel das schwankende und letztlich ausweglose bleibende Verhalten Lichtenbergs, der mit der Revolution und auch Forster nicht gänzlich brechen will, aber die Entwicklung auch nicht akzeptieren kann, wie es sich in den Notizen bis zu seinem Tode 1799 widerspiegelt.

Zu welchen weiterreichenden Einsichten kommt Forster, und wie konnte er zu ihnen kommen? Die Nachricht vom Bastillesturm hatte nicht nur die Begeisterung unter der literarischen Intelligenz bewirkt, sondern die unterdrückten Bauern in Baden, der Pfalz, Sachsen und am Oberrhein waren davon ebenso ermutigt worden, sich gegen ihre Feudalherren aufzulehnen, wie einzelne Bürgerschaften[47] vor allem im Rheinischen. Forster hat diese Aufstände verfolgt, insbesondere den sächsischen Bauernaufstand im Sommer und Herbst 1790[48]. Dort hing nach den ersten Erfolgen Sieg oder Niederlage vom Verhalten der sächsischen Städte ab, in denen aber die Unruhen nur ein schwaches Echo fanden, obwohl die Vertreter der Städte ihrerseits die Steuerpflicht des Adels forderten. Hier wie auch bei fast allen Aufständen[49] der folgenden Jahre war es nicht gelungen, ein tragfähiges Bündnis zwischen Bauern und Stadtbürgern zustande zu bringen oder gar ein Bündnis zwischen einzelnen Gebieten, die mitunter nebeneinander gegen denselben Adel aufbegehrten, aber keine Verbindung zueinander fanden. „Die Gunst der Umstände", resümiert H. Scheel, „die ihn (den Jakobinismus) hervorgebracht hatte, konnte nicht den Mangel eines ökonomisch starken Bürgertums ersetzen, das den antifeudalen Massen die notwendige Organisation und Führung gab"[50]. Forster hat die Notwendigkeit dieses Bündnisses zwischen Stadt und Land erkannt und in Mainz energisch betrieben[51]. Hatten seine früheren Einschätzungen der Lage in Deutschland sich von denen Lichtenbergs nicht so sehr im Ergebnis, sondern mehr in der praxisnäheren Analyse unterschieden, so präzisiert Forster seine Ansichten angesichts der Ereignisse in Deutschland und Frankreich theoretisch wie praktisch. Zwar schreibt er noch am 2. Oktober 1792 aus Mainz, kurz vor dessen Besetzung durch die französischen Revolutionstruppen (20. Oktober 1792), „daß wir zu einer Revolution noch *nicht reif* sind"[52], doch tritt er trotz dieser Einschätzung am 10. November 1792 an die Spitze der Mainzer Revolution. Fürchtete er, wie zuvor, auch noch in der Mainzer Republik, daß durch eine „anarchische Gährung" „eine Revolution vor der Reife manchen herben Auftritt kosten müßte"[53], der Opfer fordern würde, die zu einem günstigeren Zeitpunkt vermieden werden könnten, so wird diese Einschätzung der deutschen Unreife nicht dadurch aufgehoben, daß er mit dem Anschluß des freien Mainz an die französische Republik als *„Stell-*

vertreter des freien deutschen Volkes"[54] ein weit in die deutsche Entwicklung hineinwirkendes Beispiel zu geben hoffte; zumal das Verhalten der Mainzer Bürger[55] seiner skeptischen Einschätzung der deutschen Situation nur allzu recht gibt. Allerdings wäre es zu kurz, mit Mainz „Forsters Wendung von der Theorie zur Praxis"[56] zu datieren und darin seine wichtigste Leistung zu sehen. Forster hat öfter darauf hingewiesen, daß er so handelte, wie er auch zuvor gedacht und geschrieben habe[57]. Auch seine von den ersten Schriften an verfolgbaren Versuche, die richtige Anwendung wissenschaftlicher Ergebnisse als Problem der Aufklärung zu begreifen, sein Weg von naturwissenschaftlichen Studien in Richtung auf gesellschaftswissenschaftliche Fragestellungen und Einsichten[58], sein Engagement für die Besitzlosen, — durch all das unterscheidet sich Forster schon bis 1792 deutlich von nahezu allen deutschen Zeitgenossen, und das befähigt ihn, Sturz und Hinrichtung des Königs, ja selbst die Entwicklung zur Jakobinerdiktatur in groben Umrissen zu antizipieren[59] und nicht hilflos resignierend von der Entwicklung abgeschreckt zu werden, wie es Lichtenberg u. a. erging. All diese Überlegungen Forsters fügen sich aber erst in seinen letzten, in Paris verfaßten Schriften und Briefen zu der Haltung zusammen, die ihn endgültig von den deutschen Intellektuellen trennt: der Verteidigung der Jakobinerdiktatur.

Die Revolution von 1789 ist durchgehend eine bürgerliche Revolution gewesen[60]. Der dritte Stand, der sich in seiner historischen Situation zu Recht als identisch mit der ganzen Menschheit begriff, entrang dem Feudaladel die Macht im Staat. Der „vierte Stand" wurde weder von den Theoretikern des Bürgertums gesehen noch praktisch als solcher akzeptiert. Nutznießer war, wie sich bald erwies und in der Verfassung von 1791 niederschlug, lediglich die besitz- und bildungsbegünstigte Spitze des dritten Standes. „Das materielle Ergebnis war für die große bäuerlich-handwerkliche Mehrheit gleich Null — und selbst für die Mittelschichten fielen nur einzelne Vorteile, jedoch keine Teilnahme an der Lenkung und Kontrolle des Staates ab."[61] Der Ruf der längst nicht geschlagenen Gegenrevolution nach der Hilfe des feudalmonarchischen Europa drängte dazu, die Revolution weiterzuführen. Die nach der Erhebung vom 10. August 1792 zur Macht gekommene Gironde reorganisierte in diesem Sinn das bis dahin noch weitgehend royalistische Heer und beteiligte Mittelstand, Mittelbauern und in gewissem Maß auch das Handwerk am Nutzen bürgerlicher Herrschaft; eine Teilnahme an der Lenkung und Kontrolle des Staates gestattete ihnen auch die Gironde nicht. Gerade weil die Feudalmächte bei Valmy geschlagen worden waren, zeigte sich in der Krise vom Frühjahr 1793, der auch die Mainzer Republik zum Opfer fiel, daß die Gironde zur Festigung ihrer innenpolitischen Herrschaft im Notfall auch die Hilfe der Feudalmächte in Anspruch nehmen würde und daß ein Bündnis der inneren und äußeren Konterrevolution drohte. Dagegen konnte nur eine breite Volksbewegung und -bewaffnung aufkommen, denn „Verteidigung der Republik und Weiterführung der Revolution waren im Sommer 1793 Synonyme"[62].

Exponent dieser Bewegung waren die Jakobiner, „getragen und in ihren Merkmalen bestimmt von der Mehrheit des städtischen Kleinbürgertums und seiner Intellektuellen, umfaßt ihr Anhang gleichzeitig Teile der na-

mentlich gewerblichen mittleren Bourgeoisie und des proletaroiden Plebejertums vorwiegend unzünftiger und unselbständiger Handwerker. Eine zuverlässige Stütze findet sie an der Mittel- und Kleinbauernschaft." Der Jakobinismus, wiewohl „prinzipiell ... politische(r) Sachwalter von Kleineigentümern und solchen, die es werden wollen"[63], ist Ausdruck des Widerspruchs des sich entfaltenden Bürgertums, mit dem er einerseits noch im Namen der Sansculotten den Anspruch auf Freiheit und soziale Gleichheit aller Menschen aufrechterhält, aber gleichzeitig "... die durch die Revolution bestätigten kapitalistischen Produktionsverhältnisse ..."[64], die Unfreiheit und Ungleichheit im wachsenden Umfang hervorbringen, zwar in ihren sozialen Auswirkungen beschränken, aber keinesfalls prinzipiell antasten will. „Objektive Aufgabe", schreibt W. Markov, „einer bürgerlichen, sogar spezifisch demokratischen Revolution, solange die Bourgeoisie die progressivste Klasse ihrer Zeit ist, also bis zur politischen Emanzipation des Proletariats, kann nur die Freisetzung aller Elemente bedeuten, die ein unbehindertes Wachstum des Kapitalismus und der ihm zugeordneten bürgerlichen Gesellschaft verlangt"[65]. Das Spezifische der Jakobinerherrschaft ist nicht, daß sie bereits für eine kurze Frist Herrschaft des „vierten Standes" gewesen wäre, sondern daß unter dem Druck außenpolitischer Notwendigkeit die bürgerliche Revolution in Gestalt des Verfassungsdekrets von 1793, das allerdings nie in Kraft gesetzt wurde, bis an ihre Grenzen geht, d. h. die Interessen der Volksmassen mit der Herrschaft der Bourgeoisie zu vereinen sucht, indem sie „... auf dem Standpunkt der dienenden Rolle des Kapitalismus gegenüber dem demokratischen Fortschritt ..."[66] „... vor der Raffgier der Reichen eine künstliche Schutzwand um die Volksmassen ..."[67] zu ziehen sucht. Dieser Gegensatz zwischen drittem Stand und den Volksmassen — weder gab es ein Proletariat, außer den vorproletarischen Schichten der Sansculotten um Paris und Lyon, noch war eine klare Vorstellung vom „vierten Stand" vorhanden — ergab sich erst im Fortschreiten der Revolution und wird im Harmonisierungsversuch des Jakobinismus sichtbar. Er macht den Klassencharakter der Jakobinerdiktatur aus, der sich der Einsicht der unter den Bedingungen der deutschen Kleinstaaten lebenden literarischen Intelligenz verschließt.

Die Ahnung von dem Zentralproblem bourgeoiser Herrschaft, daß sie mit ihrer Etablierung auch immer zugleich das ihr antagonistische proletarische Korrelat schaffen muß, hat sich bei der Gironde wie bei aller späteren bürgerlichen Herrschaft immer in der Form der Angst vor der „Pöbelherrschaft"[68] — damit wurde auch bis heute in der Bundesrepublik die Jakobinerrepublik perhorresziert — und im Kampf gegen sie niedergeschlagen. Schon der ganzen europäischen Aufklärung, darauf hat Leo Kofler hingewiesen[69], ist die Ahnung gemein, daß bei der Durchführung der Idee der Volkssouveränität die Ausübung der Freiheitsrechte tunlichst auf die Besitzenden beschränkt werden sollte, freilich immer unter der Voraussetzung, daß das noch um die Emanzipation vom Feudalismus kämpfende Bürgertum auch die Besitzlosen prinzipiell als zukünftige Besitzer dachte. Die Erkenntnis, daß diese Voraussetzung in der Realität nicht eingelöst werden konnte, war aber erst zu gewinnen, wo die Entwicklung kapitalistischer Produktion, „die Konzentration von Kapital und Arbeit, die Trennung der Produzenten von ihren Produktionsmitteln,

die Proletarisierung der Gewerbetätigen und des ländlichen Bevölkerungsüberschusses"[70], einen gewissen Stand erreicht hatten. Genau das aber war, wie am Anfang skizziert, in Deutschland nicht der Fall, und das rapide Fortschreiten der Revolution in Frankreich hatte die Kluft im gesellschaftlichen Entwicklungsstand zwischen Deutschland und Frankreich noch vergrößert.

Auch Georg Forster nimmt überhaupt erst als Delegierter der Mainzer Republik in Paris genauer von den Fraktionsdifferenzen im Konvent, d. h. von den verschiedenen Positionen innerhalb des Bürgertums, Kenntnis. Seine Sympathien gelten zuerst ganz eindeutig der Gironde. Zwar verteidigt er im Gegensatz zu ihr die Hinrichtung Louis Capets und billigt die Angriffe der Montagne auf den übermäßigen Reichtum, doch kritisiert er den Sturz der Gironde scharf, und seine spätere Verteidigung der Jakobinerdiktatur, für die er auch im diplomatischen Dienst tätig wird, entspringt, wie J. J. Moskowskaja gezeigt hat[71], einer mühevollen Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Revolution und der Einsicht in die die Ergebnisse der Revolution bewahrende Funktion der Jakobinerdiktatur, die allein Garantie für die erfolgreiche Fortführung des Krieges und damit Garantie für die Eindämmung der Gegenrevolution war. Was Forsters letzte Schriften „Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit" und „Pariserische Umrisse" kennzeichnet, ist vor allem die durch die Erfahrung der Jakobinerdiktatur geprägte Einsicht in die Rolle der Volksmassen als gesellschaftlich-historischer Kraft[72]. Im Paris von 1793 lernte Forster sehen, daß die von ihm hochgeschätzten Philosophen und Gelehrten der Gironde eine den Sieg der Revolution gefährdende „*Aristokratie* des Verstandes und des Talents"[73] waren, während die Träger der Revolution die Pariser Massen waren mit den Jakobinern als ihren Vertretern, die die politischen und vor allem sozialen Ziele der Revolution aufrecht erhielten und einzulösen versuchten. „Ihre Politiker, Ihre Philosophen" schreibt Forster nach Deutschland, „suchen immer noch die Republik und die Revolution in diesem oder jenem Kopfe. Lassen Sie sich diese Grillen vertreiben ..."[74]. Die „... bewegende Kraft ist ... nichts rein Intellektuelles, nichts rein Vernünftiges; sie ist die rohe Kraft der Menge"[75] und, was das selbe bedeutet, die „öffentliche Meinung (ist) ... das Werkzeug der Revolution"[76]. Dabei leugnet Forster nicht den „Terror" der Revolution; er setzt aber hinzu die Beschreibung der Herkunft des Unrechts aus der feudalen Herrschaft und die Betonung der grundsätzlichen Umwälzung[77] wie der unmittelbaren gesellschaftlichen Notwendigkeit von Maßnahmen im Interesse der Gesamtziele der Revolution[78]. „Eine Ungerechtigkeit verliert ihr Empörendes, ihr Gewaltthätiges, ihr Willkührliches, wenn die öffentliche Volksmeinung, die als Schiedsrichterin unumschränkt in letzter Instanz entscheidet, dem Gesetz der Nothwendigkeit huldigt, das jene Handlung oder Verordnung oder Maßregel hervorrief."[79]

Forsters Festhalten an der Revolution, sein Versuch, „... die Ursachen nicht zu übersehen, die allem Thun der Menschen so viel Unwillkürliches beimischen ..."[80], trennen ihn von der überwiegenden Mehrheit der literarischen Intelligenz in Deutschland. Natürlich hat auch Forster die Fehleinschätzungen und Illusionen der Jakobiner geteilt. Gleich Robespierre

suchte er einer schrankenlosen Entwicklung des Eigentums und den ungünstigen Auswirkungen des Reichtums, die, wie er wohl sah, nur auf Kosten der Volksmassen verlaufen konnten, Grenzen zu setzen[81]. Die Kritik ging freilich nicht so weit, die von ihm gerade als Erfolg der Revolution betonte „Eigenthumssicherheit"[82] in Frage zu stellen. Vielmehr hoffte er, daß durch die Jakobinerdiktatur die Schattenseiten bourgeoiser Herrschaft überwunden würden geradewegs zugunsten der Herrschaft des Volkes. „Die Meinung, die ich bestreite, hält die Verderbtheit für die bittere *Frucht* der Revolution; ich hingegen glaube, daß eine allgemein gewordene selbstsüchtige Stimmung die *Ursache* der Revolution ist, und nur durch sie geheilt werden kann."[83] Und er beschreibt als „... mächtigste(n) Wirkung der Revolution ..." (i. e. die Jakobinerdiktatur):[84] „Sie hat der Habsucht, der Gewinnsucht, dem Geitze, mit einem Worte, der ärgsten Knechtschaft, zu welcher der Mensch hinabsinken konnte, *der Abhängigkeit von leblosen Dingen*, einen tödlichen Streich versetzt".[85] Die Tatsache, daß Forster die sich abzeichnenden Widersprüche zwischen Bürgertum und Volksmassen noch in der bürgerlichen Republik und in kurzer Zeit für überwindbar hielt, wiegt gering dagegen, daß er den Widerspruch überhaupt registrierte und sich im Interesse der konsequenten Verwirklichung der Ideale der bürgerlichen Revolution auf die Seite des sich gerade erst formierenden Proletariats stellte. Selbst wo Forster irrt, sind sein Festhalten an der Einsicht in die historische Bedeutung der französischen Revolution und seine ahnenden Umrisse vom Klassencharakter der Jakobinerdiktatur aufzufinden.

„Forster wuchs mit der Revolution"[86], hat J. J. Moskowskaja diese Entwicklung zusammengefaßt und damit den Kern der zur Debatte stehenden Frage berührt. Denn die Auffassungen von Forster und Lichtenberg, daran ist noch einmal zu erinnern, interessieren ja hier nicht für sich, sondern als Stichproben für Auffassungen zweier nachträglich konstatierbarer Gruppen der literarischen bürgerlichen Intelligenz in Deutschland. Lichtenberg für die große Mehrheit, die sich im Verlaufe des Jahres 1792 von der Revolution abwandte, Forster für die Wenigen, die sie über diesen Zeitpunkt hinaus verteidigten. Diese Auseinanderentwicklung ist jenseits bestimmter individueller Verhaltensweisen nicht mit Kategorien wie Verrat und Treue, Renegat und Genie[87] adäquat zu erfassen. „Aufklärung und Revolution sind", wie W. Markow für den Jakobinerstaat herausgearbeitet hat, „der gleichen Wurzel, der bürgerlichen Emanzipation von der Feudalität, entwachsen"[88]. Wie weit und wie konsequent das Bürgertum ihr in Deutschland entwuchs, war primär nicht eine Frage des Fortschritts an theoretischer Einsicht in den Köpfen seiner Intellektuellen, sondern der Grad der Einsicht war seinerseits abhängig vom Stand der sozialen Entwicklung, den sie reflektiert. Auch diesen Zusammenhang erahnend, begann Forster seine „Pariserischen Umrisse" mit folgendem Absatz: „Die Hauptstadt Frankreichs war seit langer Zeit die hohe Schule der Menschenkenntniß. Mehr als jemals ist sie es jetzt, und es bedarf nur eines kurzen Aufenthalts und eines flüchtigen Blicks, um hier inne zu werden, was man anderwärts in Jahrzehenden kaum ergrübelt, und nicht nur den *Geist der Gegenwart*, sondern auch die *Zeichen der Zukunft* zu enträthseln."[89]

Hinter der moralisierenden Argumentation der literarischen Intelligenz in Deutschland im Sommer 1792, die Revolution werde nun im Blute des Terrors erstickt, verbirgt sich die objektiv begründete Unfähigkeit, die Fortentwicklung der bürgerlichen Klasse in Frankreich zu verstehen. Im zersplitterten, in der gesellschaftlichen Entwicklung, insbesondere in der Formierung des Bürgertums zur Klasse zurückgebliebenen Deutschland war die Revolution begrüßt und solange unterstützt und verteidigt worden, wie die Intellektuellen dieser noch „ungeborenen" Klasse ihre von der Aufklärung herausgebildete Vorstellung einer bürgerlichen deutschen Nation mit der französischen Realität vereinen konnten. Als in Frankreich das schnelle Fortschreiten der Revolution, und d. h. der bürgerlichen Herrschaft, kraft der ihr immanenten Widersprüche die Geschlossenheit des dritten Standes aufzulösen begann und im Gegensatz von großbürgerlicher Gironde und kleinbürgerlich-vorproletarischen Jakobinern der die Epoche des Bürgertums prägende Klassenwiderspruch sich abzeichnete, konnte dieser Prozeß unter den deutschen Verhältnissen nur mißverstanden werden. In Deutschland, wo noch mangels weiterreichender praktischer Erfahrung Bürger, Mensch und Volk prinzipiell als dasselbe galten, wo das Bürgertum als Klasse erst theoretisch annähernd erfaßt war, aber noch nicht die Geschlossenheit und Macht erreicht hatte, die nötig war, den Feudalismus zu stürzen, wo die kapitalistische Produktionsweise noch nicht den Entwicklungsstand erreicht hatte, an dem die neue, zur Bourgeoisie antagonistische Klasse entstanden wäre[90] — dort konnte der Angriff der Jakobiner auf die Gironde nur als Verrat an jener Revolution verstanden werden, die die deutsche Intelligenz noch anstrebte. Georg Forster konnte aufgrund seines für einen deutschen Intellektuellen atypischen Bildungsgangs[91] und seiner theoretischen Konsequenz schon in den achtziger Jahren wie vor allem aufgrund seiner sozialen Erfahrung im revolutionären Paris diese Erkenntnisschranken durchbrechen; er mußte erst an denen der politisch fortgeschrittensten Gesellschaft seiner Zeit halt machen. Die antirevolutionäre Haltung der großen Mehrheit der literarischen bürgerlichen Intelligenz in Deutschland seit Mitte 1792 ist, wie das Beispiel Lichtenbergs zeigen sollte, nicht dem Unvermögen oder der Erkenntnisunwilligkeit von Individuen zuzuschreiben. Diese Intelligenz hatte mit dem Beginn der Jakobinerdiktatur die aktuelle *Grenze ihrer Erkenntnismöglichkeit* erreicht.

Anmerkungen

1 Ralph Rainer Wuthenow, Vernunft und Republik, Studien zu Georg Forsters Schriften. Bad Homburg etc. 1970, S. 131.

1a Forster ist einer der Männer, „die man heute Kollaborateure nennen würde" (Friedrich Sieburg, Im Licht und Schatten der Freiheit, Stuttgart 1961, S. 74). Vgl. auch B. Gebhard, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. III, hrsg. v. H. Grundmann, Stuttgart 1960, S. 10 f.

2 Friedrich Schlegel, Georg Forster: Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker, zit. n. Helmut Schanze, Die andere Romantik, Eine Dokumentation, Frankfurt/M. 1967, S. 62.

3 Die wichtigste Literatur ist aufgeführt in der Einleitung Walter Grabs *Die deutschen Jakobiner* zu der von ihm verantworteten Reihe Deutsche revolutionäre Demokraten, Stuttgart 1971 ff., die 1971 ebd. gesondert erschienen ist.

4 „Kein einziger von all den Hunderten und Tausenden damals lebender deutscher Dichter ließ es sich nehmen, den Ruhm des französischen Volkes zu besingen." Friedrich Engels, Deutsche Zustände, Brief I, in MEW 2, S. 567.

5 Joachim Streisand, Geschichtliches *Denken* von der deutschen Frühaufklärung bis zur Klassik, Berlin/DDR ²1967, S. 94.

6 Grab, Die deutschen Jakobiner, S. 28.

7 Jakobiner ist zuerst die Bezeichnung für die Mitglieder des Pariser Klubs. Dazu gehörten nur wenige Deutsche, z. B. Merck. In Deutschland wurde Jakobiner als Schimpfwort gebraucht. Die fortschrittliche bürgerliche Intelligenz sprach von sich als Patrioten. In der neueren Literatur wird jakobinisch teils diese ganze Intelligenz, teils nur der Teil genannt, der noch nach 1792 sich für die französische Revolution erklärte. Von letzteren spricht z. B. Streisand als „entschieden-demokratischer" Strömung (Streisand, Lehrbuch, S. 52). Grabs typologische Aufteilung, „sie betrifft in der Praxis den entscheidenden Gegensatz zwischen evolutionärer Reform und revolutionärem Umsturz und ist bis heute ungelöst" (Grab, Demokraten ist vor allem deswegen unbefriedigend, weil sie den historischen Prozeß zugunsten einer falschen Aktualisierung allzuleicht verdeckt (vgl. Grab, Strömungen, S. 14 ff., 18 ff.). Grabs Definition folgend könnte man Forster bis 1792 durchaus als Liberalen beschreiben, danach müßte er Demokrat genannt werden; was Grab prinzipiell fassen will, ist in dieser historischen Phase noch mehr als gewöhnlich eine Frage des Zeitpunkts und der Einsicht in die objektiven Möglichkeiten.

8 Joachim Streisand, Deutschland 1789—1815. *Lehrbuch* der deutschen Geschichte (Beiträge) 5, Berlin/DDR ²1961, S. 50.

9 Pierre Bertaux, Hölderlin und die französische Revolution, Frankfurt/M. 1969, S. 61.

10 Jost Hermand (Hrsg.), Von deutscher Republik I, Frankfurt/M. 1968, S. 23. Freilich schätzte selbst Forster die Wirkung dieser Propaganda hoch ein. Als Arbeit gegen ihren Einfluß konzipierte er seine geplante Korrespondententätigkeit in Paris 1793/94.

11 Vgl. Streisand, Lehrbuch, S. 2.

12 Heinrich Scheel, Süddeutsche *Jakobiner,* Berlin/DDR 1962, S. 698.

13 Streisand, Lehrbuch, S. 11; vgl. auch Engels, MEW 2, S. 566 f.

14 Gerhard Schilfert, Deutschland 1648—1789. Lehrbuch der deutschen Geschichte (Beiträge) 4, Berlin/DDR ²1962, S. 40.

15 Werner Krauss, Zur Konstellation der deutschen Aufklärung, in: ders., Perspektiven und Probleme, Neuwied etc. 1965, S. 149. Vgl. auch Streisand, Denken, S. 95 f.

16 So referiert Grab die Auffassung der Romantik, in: Norddeutsche *Jakobiner,* Frankfurt/M. 1967, S. 101 f.

17 Grab, Jakobiner, S. 11.

18 Karl Marx und Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, MEW 3, S. 178.

19 MEW 3, S. 177.

20 MEW 3, S. 178.

21 Wolfgang Rödel, Forster und Lichtenberg. Ein Beitrag zum Problem deutsche Intelligenz und französische Revolution, Berlin/DDR 1960. Rödels Voraussetzung, daß Lichtenbergs Haltung der französischen Revolution gegenüber „charakteristisch für breite Kreise der bürgerlichen Intelligenz seiner Zeit" (S. 11) sei, ist trotz der vielen sehr individuellen Eigenarten Lichtenbergs ganz zuzustimmen. Einschränkend ist — mit Rödel (vgl. S. 137) — nur anzumerken, daß Lichtenberg als Inkarnation der bürgerlichen Intelligenz seiner Zeit diese in einem eher zu positiven Licht erscheinen läßt.

22 Lichtenberg, Sudelbücher Sk 12, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften* und Briefe, hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. II, München 1971, S. 697. Im weiteren wird Lichtenberg, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, nach dieser Ausgabe unter den dort verwandten Siglen zitiert.

23 Die verwickelten Überlieferungs- und Editionsprobleme der Schriften Lichtenbergs haben eine genaue Datierung vieler Notizen und Fragmente bisher nicht zugelassen, so daß solche Angaben nur mit Einschränkungen zu machen sind.

24 Lichtenberg, Schriften Bd. I, Sudelbücher, J 380, S. 708 f.

25 Georg Forster, *Werke* in vier Bänden, hrsg. von Gerhard Steiner, Bd. IV, Frankfurt/M. 1970, S. 570. Im weiteren wird Forster, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, nach dieser Ausgabe zitiert.

26 Vgl. Rödel, S. 125.

27 Vgl. Rödel, S. 127.

28 Vgl. Lichtenberg, Schriften Bd. I, Sudelbücher, J 1223, S. 826 f.

29 Vgl. Lichtenberg, Schriften Bd. I, Sudelbücher, K 16, S. 840 f.

30 Zit. nach Franz H. Mautner, Lichtenberg. Geschichte seines Geistes, Berlin/West 1969, S. 459.

31 Lichtenberg, Schriften Bd. I, Sudelbücher, J 972, S. 790, zum Problem der Datierung vgl. Fn. 23.

32 Rödel, S. 134.

33 Forster, Werke Bd. IV, S. 650; Brief an Dohm.

34 Forster, Werke, Bd. IV, S. 718.

35 Vgl. Mautner, S. 467.

36 Lichtenberg, Schriften Bd. II, Sudelbücher, SK 358, S. 757.

37 Zit. nach Rödel, S. 137.

38 Lichtenberg, Schriften Bd. II, Sudelbücher, SK 366, S. 759.

39 Vgl. Bertaux, S. 60 ff.

40 Vgl. Rödels Kapitel „Nur zwei Briefe als direkte Quellen", S. 114—125.

41 Rödel, S. 137.

42 Vgl. Rödel, S. 170 und Bertaux, S. 61.

43 Lichtenberg, Schriften Bd. I, Sudelbücher, J 915, S. 781; vgl. auch Rödel, S. 170, Fn. 173.

44 Vgl. Lichtenberg, Schriften Bd. IV, Briefe, S. 884.

45 Zit. nach Rödel, S. 175.

46 Rödel, S. 169.

47 Streisand, Lehrbuch, S. 13 f., führt auf: Bruchsal, Trier, Mannheim, Boppard, Köln, Heidelberg.

48 Vgl. Forsters Artikel „Dämpfung des Sächsischen Bauernaufstandes" aus seinen „Erinnerungen aus dem Jahr 1790", Werke, Bd. III, S. 472—76.

49 Streisand, Lehrbuch, S. 41 ff., führt auf: Bremen (1791), Bergzabern und Rheinpfalz (1792), Nürnberg (1793), Schlesischer Weberaufstand (1793), Breslau (1793), Stuttgart (1794), Dresden (1794), Berlin (1794/95), Hamburg (1791—95).

50 Heinrich Scheel, Jakobinische Flugschriften aus dem „deutschen Süden", Berlin/DDR 1965, S. 50.

51 Vgl. Forsters „Anrede an die Gesellschaft der Freunde der Freiheit und Gleichheit am Neujahrstage 1793", Werke, Bd. III, S. 609—616.

52 Forster, Werke, Bd. IV, S. 742. Im ganzen lautet die Passage: „Ich habe durchaus eine Idee in unsern Revolutionszeiten zu verfolgen gesucht: nämlich, daß wir in Deutschland uns ein Beispiel an Frankreich nehmen mögen, um das *nicht* zu tun, was da geschieht, und daß wir zu einer Revolution noch *nicht reif* sind; daß es aber bei unserer jetzigen Aufklärung und dem Grade von allgemeiner Einsicht u. Beurteilungskraft, der sich einmal verbreitet hat, schlechterdings zu nichts helfen, vielmehr die Nation erbittern und reizen kann, wenn man sie als dumm und unwissend behandelt und sie daher (wie der aristokratische Klub des Tiers-etat in

Hannover) geradezu über Dinge, die sie schon besser weiß, zu belügen wagt. Ich halte dafür, man sagt die reine Wahrheit, man schimpft nicht auf Freiheit und Republikanismus, man nennt das Gros, was wirklich so ist; aber man zeigt, daß wir einen bessern Zeitpunkt abwarten können, oder vielmehr, daß die *moralische* Bildung unserer Nation, wenn sie mit der des Kopfs Schritt hält, uns wie von selbst frei machen muß. Ich fürchte nur sehr, daß die rasende Unbesonnenheit, das gärende Frankreich anzugreifen, auch in Deutschland alles zu früh in Gärung bringen wird." (Brief an Voß) Ähnlich hatte Forster kurz zuvor an Johannes von Müller geschrieben: „Ich halte dafür, daß Deutschland lange noch nicht reif zu einer Änderung seiner Verfassung ist . . .". Brief vom 21. September 1792, Forster, Werke, Bd. IV, S. 741.

53 Forster, Werke, Bd. IV, S. 794, Brief an Voß vom 21. November 1792. — Auch im Nachhinein hat Forster in seiner „Darstellung der Revolution in Mainz" sie „in manchem Betracht . . . (als) voreilig" bezeichnet und die Einschätzung der mangelnden Reife wiederholt. Werke, Bd. III, S. 685, 688.

54 Forster, Rede über die Vereinigung des rheinisch-deutschen Freistaates mit der Frankenrepublik, gehalten den 21ten März 1793, Werke, Bd. III, S. 623.

55 Vgl. „Darstellung der Revolution in Mainz", Kapitel IV, Forster, Werke, Bd. III, S. 674—694. Forster verweist aber auch auf die falsche Politik, die von der französischen Generalität betrieben wurde. Folge dieser Fehler ist vor allem die geringe Beteiligung bei der Wahl zum rheinisch-deutschen Nationalkonvent; vgl. Rödel, S. 144, 148, 150. „Nicht konsequent revolutionär aus sich selbst suchten diese Bürger aus der Abwesenheit des Adels, den eine fremde Revolutionsarmee verjagt hatte, und aus der historisch bedingten Unreife ihrer eigentlichen Bundesgenossen, den Plebejern und Bauern, deren Forderungen noch nicht auf der Höhe der Zeit standen, für sich Kapital zu schlagen." (Claus Träger, Mainz zwischen Rot und Schwarz, Berlin/DDR 1963, S. 29)

56 Gerhard Steiner, Der Weg zum Revolutionär. Nachwort zu Forster, Werke, Bd. III, S. 893.

57 Vgl. Rödel, S. 177.

58 Vgl. den kurzen Hinweis bei Streisand, Denken, S. 98 und die noch sehr im Vagen bleibende Interpretation Wuthenows, S. 9—32.

59 Vgl. den Brief an Heyne vom 26. Mai 1792: Forster, Werke, Bd. IV, S. 717: „In Frankreich, wo Preußen und Österreich alles für geendigt ansehen, wird jetzt erst die Revolution, aber freilich eine blutige, angehen. Für das Leben der königlichen Familie gebe ich keinen Groschen. Die Wut der Jakobiner ist zu allem fähig, und sie trotzen auf ihre Macht. Wenn die Krisis aufs Höchste gekommen ist, werden sie gewiß hervortreten. Konstitution und konstituierte Mächte sind ihnen dann nichts mehr, und das ist der Punkt, wo sie es haben wollen. Freilich war es schlimm, daß bei der Lage der Sachen die vorige Nationalversammlung zuletzt so sehr auf die monarchische Seite hing. Nun endigt alles gewaltsam; es wird alles unter die bewaffnete Demokratie der Klubbisten sich beugen müssen, und wer weiß, wie toll es dabei hergeht. Wir können freilich nun das alles ruhig ansehen und denken: wenn nicht alles Ungefähr und blinder Zufall ist, so wird es wohl aus diesem Nebel und dieser Verwirrung einmal ein Licht geben, wovon die Hauptakteurs, die das Schicksal in Händen zu haben wähnen, sich nichts träumen lassen."

60 Die Darstellung der Revolution und vor allem der Jakobinerrepublik folgt vor allem dem Aufsatz Walter Markovs, Grenzen des Jakobinerstaates, in: Grundpositionen der französischen Aufklärung, Berlin/DDR 1955, S. 209—242 u. 319 bis 352.

61 Markov, S. 212.

62 Markov, S. 215.

63 Markov, S. 217.

64 Ebd.

65 Markov, S. 216.
66 Markov, S. 217.
67 Ebd.
68 Vgl. Markov, S. 213.
69 Vgl. Leo Kofler, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1966, S. 590 ff.; bes. S. 591, 598, 602 f., 619.
70 Markov, S. 218.
71 Vgl. Julia J. Moskovskaja, Georg Forster in Paris. Eine deutsch-französische Revolutionsbeziehung, in: Manfred Kossok (Hrsg.), Studien zur Revolution, Berlin/DDR 1970, S. 120—138.
72 Das ist in der Einschränkung gemeint, wie sie A. W. Gulyga formuliert: Forster sah im Volk „nicht einfach eine leidende Masse, sondern eine Kraft, die fähig ist, am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Forster war aber weit davon entfernt, die Rolle des Volkes als Hauptkraft der Entwicklung des historischen Prozesses zu verstehen". (Arsen W. Gulyga, Der deutsche Materialismus am Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin/DDR 1966, S. 199) — Neuerdings hat H. Peitsch darauf hingewiesen, daß schon in den „Ansichten vom Niederrhein" (1790) Forster den Volksmassen ein großes Gewicht als revolutionärer Faktor zuschrieb, ja er in ihm „den Garanten der siegreichen Revolution" erblickte (Helmut Peitsch, Ansätze zu einer revolutionär-demokratischen Politisierung der Menschheitsperspektive, in: G. Mattenklott, K. R. Scherpe [Hrsg.], Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert [Analysen], Kronberg/Ts. 1974, S. 230 f.).
73 Forster, Werke, Bd. IV, S. 916. Brief an Therese Forster vom 30. Sept. 1793. Hervorhebung vom Verf.
74 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 754; Forster fährt fort: „Befragen Sie einmal einen unserer Republikaner, ob das Heil seiner Republik an Robespierre'ns, an Dantons, an Pache'ns, Heberts, oder irgend eines andern Patrioten Leben hängt? Er wird ihnen antworten, daß er von keines Menschen Nahmen etwas weiß, wo von dem Volk und Staat die Rede ist. So verschwinden *die einzelnen Käferchen* vor dem Auge des Beobachters; ihr Licht gilt nur in der Masse, wo es sich mit 24 Millionen multiplicirt. Was liegt uns daran, ob dieser nur *sprechen*, jener nur *handeln* kann? Wenn dort die Vernunft hier den Arm in Bewegung setzt, so ist der Endzweck des Staats erfüllt."
75 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 732.
76 Vgl. ebd.
77 Vgl. etwa Forsters kritische Schilderung der Plünderungen in Mainz nach der Flucht des Kurfürsten: „traurige Verwahrlosung des Mainzer Volks unter dem Joch des priesterlichen Despotismus". (Darstellung der Revolution in Mainz, Werke, Bd. III, S. 679) Solche Erfahrungen fehlender politischer Reife ließen Forster die Revision der aufklärerischen Vorstellung von der Erlangung der Freiheit zugestehen und fragen, wie denn ein Volk zur Freiheit reifen solle, „wenn (es) . . . nicht zuvor in Freiheit gesetzt worden ist" . . . „Die ersten Versuche (in Freiheit politisch zu handeln) werden freilich roh, gemeiniglich auch mit einem beschwerlicheren und gefährlicheren Zustande verbunden sein, als da man noch unter den Befehlen, aber auch der Vorsorge Anderer stand; aber man reift für die Vernunft nie anders als durch eigene Versuche, welche machen zu dürfen man frei sein muß." (Ebd., S. 690)
78 Vgl. z. B. Forster, Werke, Bd. IV, S. 933: „Können wir dem, was im ganzen durch die Revolution, bald sichtbarlich, bald aber auch noch nicht kenntlich für die Bildung der Menschheit Gutes gewirkt wird, unser individuelles und spezielles Gefühl in alle Wege unterwerfen? (. . .) Ich sehe, daß ein heftiger Krampf in der Staatsmaschine uns noch bevorsteht, daß Freiheit, so wie sie schon jetzt während der Revolutionsregierung nicht möglich ist, bei einem Protektorat wenigstens auf eine Zeitlang verschwinden und nur im Herzen der Menschen ihre Freistatt behalten könnte, vielleicht gar nicht zum Nachteil der allgemeinen Ausbildung unseres Welt-

teils, aber doch zum Verdruß und Leiden der Jetztlebenden. (. . .) Die Größe der Zeit ist Riesengröße, wie Sie bemerken; aber eben darum fordert sie die ungewöhnlichsten Opfer." Brief vom 15. November 1793.

79 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 733.

80 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 760.

81 Vgl. Steiner, in: Forster, Werke, Bd. III, S. 911 f.

82 Vgl. Forster, Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit, Werke, Bd. III, S. 715.

83 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 744 — Das Streben der Bourgeoisie nach Akkumulation des Kapitals als soziale Determinante der Revolution erscheint hier noch ganz idealistisch als Charakterzug; gleichwohl ist es schon die Kennzeichnung eines Elements der gesellschaftlichen Entwicklung als gesetzmäßig.

84 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 745.

85 Forster, ebd.

86 Moskovskaja, S. 135.

87 Vgl. dazu etwa Hermand, S. 20.

88 Markov, S. 241.

89 Forster, Pariserische Umrisse, Werke, Bd. III, S. 729.

90 E. Sieveking hat jüngst in einem Vergleich der Interpretation von Hogarths Kupfern durch Lichtenberg mit Hogarths eigenen Intentionen die Differenzen zwischen beiden herausgearbeitet und ihr Entstehen, also Lichtenbergs Uminterpretation von Hogarth, auch auf den unterschiedlichen sozialökonomischen Entwicklungsstand von England und Deutschland (Kgr. Hannover) und die von daher verschiedenen realen Probleme des Bürgertums zurückführen können. (Elisabeth Sieveking, Orbis Pictus: Illustrierte und erklärte Welt bei Hogarth und Lichtenberg, in: G. Mattenklott u. K. R. Scherpe [Hrsg.], Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert, Kronberg/Ts. 1973, S. 43—76.

91 Auf die Rolle, die Forsters Bildungsgang, seine Jugend als kaufmännischer Lehrling und Übersetzer in London, seine Reisen als Zehnjähriger in Rußland, als Siebzehnjähriger mit Cook um die Welt, seine Aufenthalte in Wilna und Paris, seine Reise in die revoltierenden Städte am Niederrhein, seine Fremdsprachenkenntnisse, seine naturwissenschaftliche Ausbildung (Mediziner und Professor für Naturwissenschaft) gespielt haben, ist hier nur als disponierende Voraussetzung seiner Entwicklung zu verweisen.

Otto A. Böhmer

Revolution, Vernunftapriorität und Hofmeisterei

Anmerkungen zur Konstitutions- und Rezeptionsproblematik des deutschen Idealismus

Die Verständnis- und Wirkungsgeschichte der Philosophie des deutschen Idealismus gleicht auch heute noch, in ihrer philosophiegeschichtlichen Selbstbespiegelung, eher der Historie einer Folge vornehmer Aussparungen als dem schon längst überfälligen, korrektiven Bemühen um ein adäquates Idealismus-Verständnis angesichts der nicht-hintergehbaren marxistischen Forschungsergebnisse zum sozialen Kontext eben dieser Philosophie. So beschäftigt man sich auch heute noch innerhalb der traditionellen Idealismus-„Schulen" viel lieber mit Kants „Ding an sich" als mit seiner ambivalenten Stellung zur französischen Revolution und kommt dann nicht selten in das trübe Fahrwasser der bekannten „geisteswissenschaftlichen" Aufarbeitung vorgeblich „ästhetischer Phänomene", in der die sozioökonomische Basis auch historischer Überbaubestandteile zu einer „Revolution als geistiges Ringen" diminuiert wird, wie es in jener schon fast klassischen Formulierung von Ernst Schenkel[1] seinerzeit vorgegeben worden war.

Daher werden im folgenden einige Konstituentien der sozialen Genese des deutschen Idealismus angesprochen, deren methodische Berücksichtigung zu einem angemessenen Verständnis bestimmter transformativer Aneignungsmomente beitragen könnte, die es innerhalb der Diskussion zu einer dialektischen Erkenntnistheorie — und zwar nur unzureichend problematisiert — immer noch gibt.

* * *

Unbestreitbar ist, daß die französische Revolution zunächst das Ereignis gewesen ist, welches die Diskussionen der bürgerlichen Intelligenz in den deutschen Ländern gegen Ende des 18. Jahrhunderts in eine neue Richtung lenkte. War zuvor schon immer wieder der Gedanke einer weltbeherrschenden Vernunft, die allen Menschen offenstand, sofern sie nur guten Willens und „fähig" waren, sich ihrer zu bedienen, das Leitmotiv der englischen und französischen Aufklärung gewesen und dadurch auch grundsätzlich die Intention eines zu Selbstbewußtsein gekommenen Bürgertums angesprochen, so mußte die politische Realisierung des Freiheitsgedankens, in der französischen Revolution dokumentiert, auch deutschen Beobachtern als endgültige Verwirklichung der Philosophie erscheinen; war diese es doch gewesen, die das Denken der Freiheit emphatisch in den Vernunftprogrammen der vorrevolutionären Aufklärung öffentlich gemacht hatte[2]. In der französischen Revolution trat ein noch nicht dagewesener Nexus von Philosophie und Revolution zutage, der auch von den maßgeblichen

politischen Führern wiederholt und unmißverständlich zum Ausdruck gebracht wurde[3]. Diesem Aufbruch der Philosophie in eine neue Zeit konnte sich auch die deutsche bürgerliche Intelligenz nicht entziehen; nahezu einhellig wurde das „große Ereignis" der Revolution begrüßt, gefeiert und mit euphorischer Hoffnung verbal drapiert[4]. Dabei erfuhr der Enthusiasmus allerdings, mit dem man in Deutschland zunächst der Revolution gegenüberstand, im Zuge der Verschärfung der Klassenkämpfe in Frankreich eine deutliche Abkühlung; die Revolution als hypostasierte Verwirklichung der von der Philosophie deduzierten Freiheit wurde in der Meinungsbildung überdeckt von Terror und Ausschreitungen, vor denen der deutsche Intellektuelle entsetzt zurückwich. Man fürchtete die Ochlokratie, in die man die Revolution aus der Distanz einmünden sah. Hatte man die Forderungen nach bürgerlicher Gleichberechtigung und nach einer Verwaltungs- und Heeresreform ebenso wie die Konfiszierung geistlicher Besitztümer und die Einschränkung königlicher Gewalt noch als selbstverständliche Ansprüche einer allgemeinen Vernunft akzeptieren können, so war doch auch eine deutliche Skepsis bei dem Gedanken an eine konsequente Demokratie nicht zu überhören gewesen. In Deutschland gab es keine geschlossene politische Bewegung, die in der Lage gewesen wäre, die Forderungen des ökonomisch erstarkten Bürgertums durchzusetzen, war dieses doch, in sich selbst zersplittert, ein wirklichkeitsgetreues Spiegelbild der zerrissenen deutschen Nation[5]. Spätestens, „als die Guillotine in Frankreich in Tätigkeit gesetzt wurde", machte sich die deutsche bürgerliche Intelligenz daran, die Freiheit wieder da zu suchen, wo sie doch angeblich hergekommen, nämlich im Bestimmungsgefüge einer vergegenständlichten Vernunft. Damit sah man den Versuch, die Freiheit auf den Straßen und öffentlichen Plätzen zu verwirklichen, als (vorerst) gescheitert an. War es (noch) nicht möglich, Philosophie ohne weiteres in praktische Politik zu übersetzen, so schien es notwendig, daß die Philosophie in sich selbst noch einmal zur Besinnung kommen mußte, und zwar auf eine Art und Weise, die den radikal veränderten Zeitumständen entsprach. Eine Zeit, die sich nach außen gewandt hatte und dort nach der mehrheitlichen Ansicht empfindsamer Gemüter gescheitert war, schien einer neuen Erklärung ihrer Widersprüche zu bedürfen. Es ging nunmehr darum, die Idealität der Realität als vernünftiges Gegenbild entgegenzusetzen; politische Freiheit wurde zur „transzendentale(n) Freiheit" geläutert, aus der alle Schrecken eliminiert waren, in denen die Revolution sich der Theorie entfremdet hatte. Die deutsche Philosophie und Literatur wandte sich trotzig nach innen und entdeckte das Ich, welches in seiner virtuellen Bestimmungsvielfalt dem kontemplativen Denken gegenüber wesentlich dankbarer war als die widerspenstige Realität. Der Freiheitsbegriff, den der deutsche Idealismus aus den Konsequenzen der französischen Revolution gewann, war somit schon durch die „Wende" der Philosophie angesprochen worden, die Kant als Kritik der reinen Vernunft in die Wege geleitet hatte. Ausgehend von einer evidenten erkenntnistheoretischen Verkürzung der englischen und französischen Aufklärungsphilosophie, bemühte er sich, auf dem schwankenden Grund der deduzierten „ursprünglich-synthetischen Apperzeption" die Aporie von innerer Freiheit und äußerer Fremdbestimmung in den Griff zu bekommen. Die prak-

tischen Folgerungen, die sich aus dem neugewonnenen Freiheitsbegriff für eine auf Veränderung insistierende politische Praxis ergaben, waren, wenn man so will, dementsprechend fatal. Realität, die nicht war, was sie sein sollte, konnte nicht länger als Bezugspunkt für eine kategoriale Philosophie auftreten, die es mit der „Innerlichkeit der Äußerlichkeit" der Freiheit zu tun hatte, in der alle empirisch der Vernunft widerstreitenden Momente gemäß ihrer transzendentalen Bestimmung ausgespart wurden, mußte diese doch ausdrücklich „als Unabhängigkeit von allem Empirischen und also von der Natur überhaupt gedacht werden"[6]. So konnte Wieland 1793 denn auch die Verbindung zum Programm einer politischen Evolution herstellen, deren Intention sich bewußt gegen die Erfahrungen der Revolution absetzen will: „Soll es jemals besser um die Menschheit stehen, so muß die Reform nicht bei Regierungsformen und Konstitutionen, sondern bei den einzelnen Menschen anfangen. So wie diese in allen Ständen und Klassen vernünftig genug sein werden, ihr wahres Interesse zu kennen, so werden sie auch besser, und so wie sie besser sind, werden sie auch glücklicher sein."[7] Die einzelnen aber, an die sich dieses Programm wandte, waren nicht etwa das Volk, das keineswegs sein „wahres Interesse" kannte, sondern nur ein eng umrissener Kreis von Eingeweihten; die bürgerlichen Intellektuellen sprachen für alle im Sinne einer allgemeinen Vernunft, aber gehört wurden sie in den Grenzen feudal-nationaler Zersplitterung fast nur von ihresgleichen. Eine literarische Öffentlichkeit überdeckte eine verkümmerte politische Ordnung, die anachronistisch in allen ihren „Gliederungen" war[8]; das aufgeklärte Publikum hielt sich von selbst klein, war „Bildung" doch „das eine Zulassungskriterium" und „der Besitz das andere"[9]. Philosophie und Literatur, die sich selbst genügen mußten, drapierten die Wirklichkeit mit dem Schmuck der eigenen Bestimmungen und verfielen, den deutschen „Zuständen" durchaus angemessen, dem Trugschluß, der hinter einer geschärften, papiernen Freisinnigkeit sich als affirmative „Identifizierung der politischen mit der literarischen Öffentlichkeit" herausstellte[10]. Die elitäre Begrenzung des eigentlichen Wirkungsfeldes der bürgerlichen Intelligenz verstellte somit den Blick der Philosophie auf den wirklichen Zusammenhang von Begrifflichkeit und Realität; im Bannkreis einer erzwungenen politischen Askese konnte sie sich stattdessen als schmerzvollen, aber notwendigen Rückzug aus den schönen Illusionen der Aufklärung mißverstehen. „Es schmerzt unendlich Abschied zu nehmen, von einer Stelle, wo man alle Früchte und Blumen der Menschheit in seinen Hoffnungen wieder aufblühen sah. Aber man hat sich selbst, und wenige Einzelne (. . .) Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten (. . .) Je stiller ein Staat aufwächst, um so herrlicher wird er, wenn er zur Reife kommt!"[11] Die endgültige Wendung nach innen, die die Philosophie der Literatur methodisch vorgab, ließ eine mit der Wirklichkeit konfligierende Vernunft nur noch als reflexive zu; nicht mehr auf praktische Veränderung konnte und wollte das Denken hinarbeiten, sondern auf die grundlegenden Möglichkeiten der Erkenntnis überhaupt, nur in der Theorie selbst konnte daher auch später dann eine Synthesis von Wissen und Handeln aufgewiesen werden, die allerdings eine veränderte und renitent gewordene Zeit auch nicht mehr zu bändigen vermochte. Die Basis einer idealistischen Welt-

erklärung war somit nicht das apriorische Substantialitätsgefüge einer allgemeinen Vernunft, die nach äußeren Irrwegen zu sich selbst kam, sondern das durchgehende Auseinanderfallen von Begriff und Wirklichkeit, das sich selbst jedoch als bewegendes Prinzip der Erkenntnis nicht einsichtig werden konnte, weil es die eigene Identität in seiner Vergegenständlichung überhöhte und damit im Begriff zusammenfügte, was als Wirklichkeit zerfallen war. Beispielhaft für diese Entwicklung der deutschen Philosophie wurde das Denken Fichtes, der das Kantische Erkenntnisproblem radikalisierte und damit auf seinen eigentlichen Nenner brachte[12]. Darüber hinaus dokumentiert Fichtes Entwicklungsgang aber auch beispielhaft das zwiespältige Verhältnis der bürgerlichen Intelligenz zur Revolution, das sich von euphorischer Zuwendung zur inneren Genügsamkeit verflüchtigte. Fichtes erste Schriften sind engagierte Stellungnahmen zur Revolution gewesen; von dort her haben sie auch später ihre zusammenfassende Bezeichnung gefunden. Nicht zuletzt auch bestätigen Selbstzeugnisse Fichtes die emminente Bedeutung der französischen Revolution für seine Überlegungen. „Mein System ist das erste System der Freiheit; wie jene Nation (gemeint ist Frankreich, d. V.) von den äußeren Ketten den Menschen losreißt, reißt mein System ihn von den Fesseln der Dinge an sich (. . .) Es ist in den Jahren, da sie mit äußerer Kraft die politische Freiheit erkämpfte, durch innern Kampf mit mir selbst . . . entstanden; ihr valeur war, der mich noch höher stimmte (. . .) Indem ich über diese Revolution schrieb, kamen mir gleichsam zur Belohnung die ersten Winke und Ahndungen dieses Systems."[13] Dieses System ist das Gesamtkonzept der „Wissenschaftslehre", dessen verschiedene Ausführungen Fichte zeit seines Lebens beschäftigten. Auch hier gerät der Gedanke der äußeren Freiheit allerdings schon in das apriorisch-grundlegende Vermögen eines vorempirischen Ich hinein und gerinnt damit naturgemäß zu einer nur deduktiven Existenz. Schon die „Grundlage des Naturrechts" von 1796 macht dann deutlich, wie die Revolution immer mehr in den Hintergrund rückt, und die Frage nach dem „Grund aller Erkenntnis überhaupt" nunmehr die Philosophie bestimmt. „Sobald . . . der menschliche Geist in sich selbst zurückkehrt, wie er in (. . .) Kant, zuerst mit klarem Bewußtsein und vollständig getan hat, und findet, daß alles was er außer sich wahrzunehmen glaubt, er doch nur aus sich selbst hervorgebracht habe, so ergeht an die immer noch synthetisch fortschreitende Vernunft die Aufgabe, alle diese Verrichtungen desselben gleichfalls in einem letzten Grunde zu vereinigen, und dieses Verfahren hat aus demselben Grunde dieselbe Realität, welches jenes hatte."[14] In der Philosophie des deutschen Idealismus wurde diese „Aufgabe" der Vernunft zunehmend als die ureigenste Bestimmung des Denkens auch von einem größer werdenden Teil der bürgerlichen Intelligenz übernommen und akzeptiert. Die Revolution verschwand immer mehr aus der Diskussion des Lesepublikums und verklärte sich zu einem „große(n) Ereignis", das eigentlich schon längst „hinweggefeiert" worden war[15]. Diese Tendenz enthüllt sich sehr deutlich im Denken Hegels. Nun erhält die Revolution den Charakter eines weltgeschichtlichen Durchgangsstadiums, obgleich Hegel nicht müde wird, ihre Signifikanz und „vernünftige" Notwendigkeit zu betonen. Gleichzeitig enthält die Revolution aber auch die Unumgänglichkeit ihres

eigenen Niedergangs und muß als „absolute Freiheit (...) aus ihrer sich selbst zerstörenden Wirklichkeit in ein anderes Land des selbstbewußten Geistes" überwechseln, in dem sie in „dieser Unwirklichkeit als das Wahre gilt"[16]. Die Revolution, die Hegel bekanntlich auch als „herrlicher Sonnenaufgang" zu bezeichnen pflegte, ist nur „Epoche der Weltgeschichte"; das Praktisch-Werden des Weltgeistes mußte im „Zu-Sich-Selbstkommen" überwunden werden, und das in einem Land, wo eben diesem Weltgeist Gelegenheit gegeben wurde, „sich nach innen und auf sich selbst zu kehren", und dort, „in seiner eigentümlichen Heimat sich zu ergehen und zu genießen"[17]. Diese „eigentümliche Heimat" konnte erstaunlicherweise nur Deutschland sein, das die „reine Innigkeit der germanischen Nation" besaß und damit den „eigentlichen Boden für die Befreiung des Geistes"[18], die sich in der Wende der Philosophie nach innen als die eigentliche „Entdeckung des Ich" herausstellte, das als „Quelle aller Denkbestimmungen" allein die „undurchbrechbare, schlechthin unabhängige Freiheit" enthielt und verbürgte[19].

Dementsprechend ist auch das „Prinzip" der Freiheit „in Deutschland ... als Gedanke, Geist, Begriff" hervorgetreten, „in Frankreich" hingegen von Anfang an „in die Wirklichkeit hinausgestürmt"[20]. Hegel begriff diesen Tatbestand als historische Notwendigkeit; nachdem „der Fanatismus der Freiheit, dem Volke in die Hand gegeben, (...) fürchterlich" geworden war[21]. In Deutschland hatte man in der Reformation schon „die innere Freiheit" des Gewissens und damit auch des Geistes entdeckt; die Erfahrungen der französischen Revolution lehrten nun, so Hegel, nichts anderes, als „daß die Fesseln des Rechts und der Freiheit" nicht „ohne die Befreiung des Gewissens abgestreift werden, daß eine Revolution" nicht „ohne Reformation sein könne"[22]. Der deutschen Philosophie fällt damit eine neue und entscheidende Aufgabe im weltgeschichtlichen Gesamtprozeß zu, denn die „Wissenschaft hat sich zu den Deutschen geflüchtet und lebt allein noch in ihnen fort; uns ist die Bewahrung dieses heiligen Lichts anvertraut, und es ist unser Beruf, es zu pflegen und zu nähren und dafür zu sorgen, daß das Höchste, was der Mensch besitzen kann, das Selbstbewußtsein seines Wesens, nicht erlösche und untergehe ..."[23]. Die Philosophie, die zur Selbstbestimmung verpflichtet wird, stellt aber auch die Frage, die sich aufdrängt: Warum blieb „das Freiheitsprinzip nur formell? Und warum sind nur die Franzosen und nicht auch die Deutschen auf das Realisieren desselben losgegangen?"[24] Hegel kann darauf nur eine eher psychologische Antwort anbieten; er versucht so etwas wie eine Kurz-Charakterologie des verschieden-nationalen Geistes. „Die Franzosen sind in ihren Staatsverfassungen von Abstraktionen ausgegangen, allgemeinen Gedanken, welche das Negative gegen die Wirklichkeit" stellten, während „die Engländer entgegengesetzt von konkreter Wirklichkeit" zu einem „unförmlichen Gebäude ihrer Verfassung" gelangten[25]. Dem pragmatisch-empirischen Realitätssinn der Engländer wird die Zwiespältigkeit „im innersten Grunde der Seele" bei den „romanischen Nationen" gegenübergestellt, durch die „im Bewußtsein des Geistes die Entzweiung beibehalten" wurde[26]. Die Deutschen aber „sind passiv erstens gegen das Bestehende, haben es ertragen, haben es geschehen lassen"[27]. Und ironisch: „Wir haben allerhand Rumor im Kopfe und auf dem Kopfe, dabei läßt der deutsche Kopf

eher seine Schlafmütze ganz ruhig sitzen und operiert innerhalb seiner."[28] Die deutsche Aufgabe, wenn man so will, bestand also für Hegel darin, „die Revolution ... in der Form des Gedankens" auszusprechen und wirklich zu machen[29]. Wie aber sah das Land aus, das so prätentiös als die eigentümliche Heimat des Weltgeistes figurieren konnte, in der „der Deutsche, je knechtischer auf der einen Seite, desto zügelloser auf der andern, Beschränktheit und Maßloses"[30] zur „Originalität" verbinden zu können glaubte?

* * *

Deutschland als das „Land des selbstbewußten Geistes" hatte um 1800 eine Bevölkerung von etwa 22 Mill., die sich auf „360 ganz souveräne und über 1500 halbsouveräne staatliche Gebilde" verteilte[31]. Dieser Partikularismus ohne Beispiel hielt sich bis zu Napoleons „Fremdherrschaft", durch die er allerdings auch nicht vollständig gebrochen werden konnte, sondern nur „auf etwa 40", zumindest auf dem Papier, selbständige Länder eingeschränkt wurde[32]. Eine derartige hoffnungslose Zersplitterung war das Resultat des dreißigjährigen Krieges, der Deutschland wirtschaftlich weit zurückgeworfen hatte[33]. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts versuchte man gezielt, ökonomischen Boden wiedergutzumachen und Anschluß an die weiterentwickelten Nachbarländer zu gewinnen; Handels- und Finanzpolitik wurden merkantilistisch vereinheitlicht und gestrafft, was zunächst einmal bedeutete, daß „die Privatinteressen der Industriellen und Kaufleute" dem jeweiligen Staatsinteresse „vollkommen untergeordnet und dienstbar gemacht" werden sollten[34]. Verlags- u. Manufakturwesen wurden intensiv gefördert und ausgebaut; allerdings sollten diese Maßnahmen nicht etwa zur Stärkung des ohnehin an Bedeutung stetig zunehmenden Bürgertums dienen, sondern zur Festigung und Ausdehnung der fürstlichen Zentralgewalt, deren Geldbedarf geradezu unermeßlich erschien. Die Fürsten wurden selbst Unternehmer, die Banken und Staatsmanufakturen betrieben. Man zog französische Flüchtlinge, die sich vor und während der Revolution ins Ausland abgesetzt hatten, bereitwillig in die Produktion, wo sie besonders in der Luxusindustrie zeitweilig großen Einfluß ausübten[35]. Daneben galt ein gesunder Bevölkerungsreichtum als bedeutsam für eine im Sinne des Fürsten florierende Wirtschaft. („Wenn das Land gut peupliret ist, das ist der rechte Reichtum", so etwa Friedrich-Wilhelm I.) Eine zahlreiche Bevölkerung bedeutete für die herrschende Klasse ein großes Reservoir an Arbeitskräften, aus denen man alles an Leistung herauszuschinden bemüht war, was eben menschenmöglich erschien[36]. Mit Beginn der sog. industriellen Revolution, die, grob datiert, etwa ab 1735 mit der Erfindung der Spinnmaschine einsetzt[37], mußte die ökonomische Relevanz des Bürgertums zwangsläufig immer mehr zunehmen. Etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte der dritte Stand eine reale wirtschaftliche Bedeutung erlangt, die zu den tatsächlichen Produktionsverhältnissen in keiner Relation mehr stand. Die Bestrebungen, die sich in Deutschland im Bürgertum zunehmend bemerkbar machten, brachte Wieland 1792 in eine präzise Beschreibung. Er forderte „Freiheit und Gleichheit", insbesondere „Freiheit zu denken; Freiheit der Presse; Freiheit des Gewissens in allem, was den Glauben an das höchste Wesen und die

Verehrung desselben betrifft". Was aber Freiheit und Gleichheit genau zu bedeuten hatten — auch das wurde klargemacht. Denn „ich verstehe unter Gleichheit der Rechte keine absolute Gleichheit, die allen Unterschied zwischen Klassen und Ständen, Armen und Reichen, Optimaten und Idioten, gebildeten und rohen Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft aufhebt: sondern nur, daß alle Bürger des Staates ohne Ausnahme vor dem Gesetze gleich seien; daß keine privilegierte Klasse vorhanden sei, die sich einer den übrigen Ständen lästigen Ausnahme von den Bürden des Staates, oder eines angebornen Rechts an die höheren Ämter und Würden desselben anzumaßen habe . . ."[38] Unter Gleichheit wird also auch hier schon vorwiegend das verstanden, was später als die sog. bürgerlichen Freiheiten in judikablen Bedeutungsrahmen übernommen und niedergelegt wurde; Wieland nimmt dabei Bestimmungen vorweg, die sowohl in Kants „Metaphysik der Sitten" als auch in Fichtes „Naturrecht" Wiederverwendung finden sollten. Die bürgerliche Intelligenz orientierte sich natürlich an den Forderungen nach „Denkfreiheit", nach Freizügigkeit also genau in dem Bereich, in dem man gezwungen war, seine Subsistenz zu sichern; war diese doch in vielen Fällen in erniedrigende und demütigende äußere Lebensumstände eingezwängt. So konnte von den bürgerlichen Intellektuellen durchaus behauptet werden, daß sie „an der Universität oder am Hofe" im Grunde nur geduldet oder zu leeren Repräsentationszwecken huldvoll vorgeführt wurden, besonders dann, wenn sie sich schon einen gewissen Reputationsgrad erworben hatten. Grundsätzlich waren sie daher in fast allen Belangen „von der Obrigkeit sehr abhängig und zugleich einer überaus starren Gesellschaft" nur „in sehr geringem Maße integriert"[39]. Nur wenigen konnte es in einem Lande, das „die Aufklärung nur als Absolutismus" erfahren hatte[40], auf Dauer gelingen, sich eine relativ gesicherte, berufliche Existenz als Wissenschaftler oder gar Schriftsteller zu schaffen. An den verschiedenen Universitäten war die Abhängigkeit der Lehrenden von der nach wie vor ungebrochenen fürstlichen Willkür nur bei periodisch abzugebenden politischen Wohlverhaltenserklärungen auszuhalten; Theorie und Praxis der Freiheit mußten sorgfältig voneinander getrennt werden, so daß politische Freiheit nur in der verbalen Unverbindlichkeit approbierter Theorie ihren zugelassenen Stellenwert einnehmen konnte. Hier genau liegt eine der sozialgeschichtlichen Determinanten jener Wendung zur Innerlichkeit, die in der Philosophie des deutschen Idealismus vollzogen wurde; an dieser Stelle auch ist der Kontext der sozio-ökonomischen Prämissen des transzendentalen Freiheitsbegriffs zu erkennen, der zum Mittelpunkt des Denkens der bürgerlichen Intelligenz geworden war.

Waren die Universitäten selbst von der Gnade und finanziellen Großzügigkeit der Fürsten abhängig, die fast immer in „ihrer Universität" ein schmeichelhaftes Aushängeschild ihres aufgeklärten Absolutismus sahen und ihre Förderung dementsprechend auch ausrichteten, so mußte die Atmosphäre unter den Wissenschaftlern selbst, die an der Universität lehrten, in diesen Verhältnisse naturgemäß durch Neid, Rankünen und dem Drang, in Gunst zu stehen und sich einen „Namen" zu schaffen, immer mehr vergiftet werden. Ein zeitgenössisches Zeugnis möge dies verdeutlichen: „Wenn schon die Gelehrten und Schriftsteller überhaupt, besonders

da, wo sie in einer größeren Anzahl an demselben Orte leben, zu Neide und Eifersucht gegeneinander geneigt sind, weil der Ruhm, den sie alle suchen, nur wenigen zuteil werden kann: so werden die Universitätslehrer noch weit mehr Versuchung zu jenen Eigenschaften haben, weil ihr Ruhm zugleich mit ihren Einkünften auf dem Spiele steht."[41] Die Stellung als Universitätsprofessor aber war eigentlich schon die Spitze der Aufstiegsmöglichkeiten, die der bürgerliche Intellektuelle innerhalb der beamteten Hierarchie erreichen konnte. Herkunft und Beziehungen bestimmten dabei wie von selbst die Grenzen, in denen das Erreichen besser dotierter Positionen zugelassen wurde[42].

Eine wichtige Etappe für viele Absolventen der Universität, die keine Anstellung gefunden hatten, bildete die sog. Hofmeisterei, d. h. der Beruf des Hauslehrers, der per se nur als Provisorium der Profession gelten konnte. Man unterrichtete die Söhne, seltener auch die Töchter des mittleren Adelsstandes, und ab 1750 etwa auch die Kinder begüterter Großbürgerfamilien. Die Abhängigkeit vom fürstlichen Wohlwollen wurde dabei gleichsam mit der oft noch als weitaus bitterer empfundenen Abhängigkeit von der wandelbaren Duldsamkeit des jeweiligen Hausherren eingetauscht; psychische und personale Dissoziierung wurden auf diese Weise in zahlreichen Fällen Resultat einer längeren Hofmeister-Tätigkeit. So schrieb Hölderlin über sein Hauslehrerdasein, daß der Hofmeister zwar „der Schicklichkeit wegen" bei allen „mannigfaltigen Zerstreuungen" dabei sei, aber doch immer nur als „das fünfte Rad am Wagen", und währenddessen neben anderen „Herabwürdigungen" (. . .) „zu hören (bekommt), daß die Hofmeister auch Bediente wären, die nichts besonderes für sich fordern könnten, weil man sie für das bezahlte, was sie täten."[43] Es ist bekannt, daß Kant, Fichte, Schelling, Hegel u. a. für eine mehr oder weniger lange Zeit als Hauslehrer ihren Lebensunterhalt verdienen mußten, ehe sie dann eine Professur erlangten[44]. Der Hofmeister war damit eine Art Wartestand der Philosophie, die so im Lande des selbstbewußten Geistes in der einen Abhängigkeit ausharren mußte, um eventuell einmal später in eine andere aufsteigen zu dürfen. War dieser „Aufstieg" (in eine Professur) geschafft, dann bedeutete das zunächst einmal nur eine bescheidene Aufbesserung der bisherigen kärglichen Bezüge, keinesfalls aber die Ablösung realer Untertänigkeit, auf die man auch weiterhin verpflichtet blieb. Im Gegenteil, weitere Beschränkungen traten hinzu, so etwa die Notwendigkeit der Rücksichtnahme auf eine starke episkopale Orthodoxie. In Deutschland hatte besonders der Protestantismus durch die Allianz von Altar und Thron eine mächtige Stellung erreicht, die es erlaubte, gerade im kulturellen Bereich einen rückschrittlichen Einfluß geltend zu machen und „freisinnige Tendenzen" schon in den Ansätzen zu unterdrücken. Die Philosophie des deutschen Idealismus ist allerdings, durchaus bezeichnend, nur in den Anfängen einige Male mit der offiziellen Kirche aneinandergeraten, wie zum Beispiel Kant auf dem Umweg über den preußischen Kultusminister Wöllner oder Fichte im sog. Atheismusstreit; die vollzogene Wende zur Innerlichkeit brachte später dann sogar eine recht enge Bindung zur Kirche hervor, die es berechtigt erscheinen läßt, wenn man auf die „Symbiose" der deutschen Philosophie mit der protestantischen Kirche verweist[45], oder feststellt, „daß der deutsche Idealismus"

seinem „ideengeschichtlichen Ursprung nach vom Protestantismus nicht zu trennen ist“[46].

* * *

Den wirklichen Nexus von Idealität und Realität fernab einer Identitäts-Vergegenständlichung, die ihre Genese verleugnen muß, in Erinnerung zu rufen, scheint wichtig, da die bisherige Rezeption des deutschen Idealismus sich nur allzu oft in den Anhöhen einer spekulativen Metaphysik verlaufen hat, die in der Bespiegelung ihrer Würde die eigenen Ursprünge in Vergessenheit geraten ließ. Philosophie, die das Auseinanderfallen von Begriff und Wirklichkeit wieder einsichtig macht, wird sich aber vergegenwärtigen müssen, daß gerade „das Individuum, das eine Welt ist“, auf dem Wege zum „Wissen seiner selbst“ zuallererst es nicht mit der Apriorität einer Vernunft zu tun hat, sondern mit „reale(n) Geister(n), eigentliche(n) Wirklichkeiten, und statt Gestalten nur des Bewußtseins, Gestalten einer Welt.“[47]

Anmerkungen

1 Ernst Schinkel, „Individualität und Gemeinschaft“, Stuttgart 1933, S. 2 ff.; 30 ff.; 69 ff.

2 Zum Vernunftbegriff der Aufklärung vgl. bes.: Manfred Buhr, „Zur Geschichte der klassischen bürgerlichen Philosophie“, Leipzig 1972, S. 109—132.

3 Dazu bes.: Bernard Groethuysen, „Die Stellung der Philosophie in der französischen Revolution“, Neuwied 1966. Walter Markov, „Grundpositionen der französischen Aufklärung“, Berlin/DDR 1955.

4 Friedrich Engels, in: MEW 2, S. 560 ff.

5 Deutsche Ideologie, in: MEW 3, S. 176 ff., ferner: L. Balet/E. Gerhard, „Die Verbürgerlichung der dt. Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert“, Neudruck, Berlin/Frankfurt 1973, S. 160 ff.

6 Kant, „Kritik der praktischen Vernunft“ (Hrsg. v. Karl Vorländer), Hamburg 1967, S. 112.

7 C. M. Wieland, „Worte zur rechten Zeit an die politischen und moralischen Machthaber“, in: Sämtliche Werke, Leipzig 1853 ff., Bd. 31.

8 H. Holborn, „Der dt. Idealismus in sozialgeschichtlicher Beleuchtung“, in: „Moderne dt. Sozialgeschichte“ (Hrsg. H. U. Wehler), Köln 1966, S. 89.

9 J. Habermas, „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Neuwied 1971, S. 107 f.

10 Habermas, a.a.O., S. 111.

11 Hölderlin, „Briefe“, in: Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe), 1954 ff., Bd. 6, Brief 132.

12 s. dazu bes.: D. Henrich, „Fichtes ursprüngliche Einsicht“, Frankfurt/M. 1967.

13 Fichte, „Briefwechsel“ (Hrsg. v. H. Schulz), Berlin 1925, Bd. II, S. 449 (Brief vom April 1795).

14 Fichte, „Grundlage des Naturrechts“ (Hrsg. v. M. Zahn), Hamburg 1967, S. 26.

15 J. Habermas, „Hegels Kritik der franz. Revolution“, in: „Theorie und Praxis“, Frankfurt/M. 1971, S. 128.

16 Hegel, „Phänomenologie des Geistes“ (Hrsg. v. J. Hoffmeister), Hamburg 1952, S. 422.

17 Hegel, „Antrittsrede des philosophischen Lehramts in Berlin vom 22. Okt. 1818“, in: „Werke (Theorie-Werkausgabe)“, Bd. 10, S. 399.

18 Ders., „Philosophie der Weltgeschichte“, Werke 12, S. 500 f.

19 Hegel, a.a.O., S. 525.
20 Ders., „Geschichte der Philosophie" (Hrsg. v. G. Irrlitz), Leipzig (Reclam) 1971, Bd. III, S. 464.
21 Hegel, ebd., III 483 f.
22 Ders., „Philosophie der Weltgeschichte", a.a.O., S. 535.
23 Hegel, „Antrittsrede . . .", a.a.O., S. 401 f.
24 Philosophie der Weltgeschichte, a.a.O., S. 525.
25 Geschichte der Philosophie, a.a.O., III 439 f.
26 Philosophie der Weltgeschichte, S. 500.
27 Geschichte der Philosophie, a.a.O., III 446.
28 Ebd., S. 483 f.
29 Ebd., S. 464.
30 Ebd., S. 250.
31 Balet/Gerhard, „Die Verbürgerlichung . . .", a.a.O., S. 7.
32 Siehe dazu: H. Gerth, „Die sozialgeschichtliche Lage der bürgerlichen Intelligenz um die Wende des 18. Jahrhunderts", Inaugural-Dissertation Frankfurt/M. 1935, Neudruck, Berlin 1972, S. 6.
33 Vgl. dazu bes.: G. Schilfert, „Deutschland von 1648—1789", J. Streisand, „Deutschland von 1789—1815", K. Obermann, „Deutschland von 1815—1849", alle Berlin/DDR 1966, ferner: J. Kuczinsky, „Die Geschichte der Lage der Arbeiter in Deutschland von 1789 bis zur Gegenwart", Berlin/DDR 1954, W. Treue, „Deutsche Wirtschafts- u. Sozialgeschichte", Stuttgart 1962.
34 Balet/Gerhard, a.a.O., S. 10.
35 Ebd., S. 14 ff.
36 a.a.O.
37 Ebd., S. 23 f.
38 Wieland, „Sendschreiben am P.E. in K.", a.a.O., Sämtliche Werke Bd. 31.
39 L. Bergeron/F. Furet/R. Koselleck, „Das Zeitalter der europäischen Revolution", Frankfurt/M. 1969, S. 108.
40 H. Böhme, „Prolegomena zu einer Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. u. 20. Jahrhundert", Frankfurt/M. 1968, S. 23.
41 Christian Garve, „Über Gesellschaft und Einsamkeit", Breslau 1800, Bd. II, S. 227.
42 Zur sozialen Herkunft der bürgerlichen Intelligenz vgl. Gerth, a.a.O., S. 17 ff.
43 Hölderlin, „Briefe", a.a.O., Brief 148 u. 165.
44 Dazu Gerth, a.a.O., S. 80 ff., ferner: F. Neumann, „Der Hofmeister. — Ein Beitrag zur Geschichte der Erziehung im 18. Jahrhundert", Halle/S. 1930.
45 Holborn, „Der deutsche Idealismus in . . .", a.a.O., S. 94 ff.
46 Buhr, „Zur Geschichte . . .", a.a.O., S. 55 ff.
47 Hegel, „Phänomenologie", a.a.O., S. 315.

Marie Luise Könneker

Der Struwwelpeter als Radikaler[1]

Zum Entstehungs- und Funktionszusammenhang von Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter"

Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter"-Bilderbuch, das auf Anhieb einen Erfolg erlebte, wie er kaum seinesgleichen hat[2], ist 1844/45 „in auffallender Nähe zur bürgerlichen Revolution"[3] mehr aus einer Laune Hoffmanns heraus entstanden und veröffentlicht worden[4]. So wenig es möglich ist, bei einer kritischen Analyse des „Struwwelpeter" von seinem Erfolg abzusehen, so wenig sinnvoll erscheint es, ihn apologetisch einzusetzen im Sinn von „Millionen Kinder können sich nicht irren", um auf diese Weise jeder möglichen Kritik das Wort abzuschneiden. Heinrich Hoffmann hat sich selbst als erster auf die fragwürdige Autorität der Kinder berufen:

> „Die Kinderwelt traf das Rechte, sie forderte einfach: ‚ich will den Struwwelpeter'!"[5]

Gegen eine natürliche, instinktive Unfehlbarkeit kindlichen Urteils spricht nicht nur, daß Kinder ihre Wahrnehmung und ihre Begriffe nach denen der mit ihnen umgehenden Erwachsenen bilden, sondern einfacher noch, daß Kinderbücher von Erwachsenen gekauft werden und daß sie daher zuerst einmal bei ihnen erfolgreich sein müssen, um überhaupt bis zu den Kindern zu gelangen.

Hoffmann spricht das auch aus und mystifiziert es zugleich:

> „Wenn die Kinder artig sind,
> kommt zu ihnen das Christkind . . .
> bringt es ihnen Guts genug
> und ein schönes Bilderbuch."[6]

Die Erwachsenen setzen die Bedingungen fest, unter denen die Rezeption von Kinderliteratur stattfindet, die ihrerseits wieder ein Verhalten befördern soll, das sich diesen Bedingungen unterwirft. Es scheint von daher betrachtet müßig, zwischen kindlicher und erwachsener Rezeption einen prinzipiellen Unterschied zu machen. Wenn Hoffmann, wie im einzelnen zu zeigen sein wird, sich auf die Ikonographie der politischen Karikatur bezieht und dem Aufruhr im Kinderzimmer eine politische Dimension gibt, indem er Kinder wie zeitgenössische Revolutionäre und Barrikadenhelden ins Bild bringt und aktuell-politische Konflikte thematisiert, so ist die Frage sekundär, ob denn sein Kinderpublikum diese Dimension überhaupt habe wahrnehmen können. Mit der Bestimmung des objektiven gesellschaftlichen Gehalts des „Struwwelpeter" werden auch die Voraus-

setzungen geklärt, unter denen Erwachsene und Kinder miteinander leben und Literatur rezipieren[7].

Von Anfang an hat es nicht an kritischen und ablehnenden Stimmen gefehlt, die sich gegen dieses „schöne Bilderbuch" erhoben — wurde ihm zunächst vorgeworfen, es verderbe den Geschmack und stifte zu bösen Streichen an[8], so gilt es heute fortschrittlichen Pädagogen als „autoritär" und „repressiv"[9]. Wenn der Autor der ersten umfangreichen Arbeit über den „Struwwelpeter", G. A. Bogeng, emphatisch ausruft: „Er lebt noch mit uns"[10], so merken Elke und Jochen Vogt in ihrer Untersuchung resigniert an: „Nicht totzukriegen"[11]. Man mag es mit Horst Kunze müßig finden, sich auf die hier nur flüchtig skizzierten Kontroversen einzulassen[12]; der Anspruch jedoch, sich eingehend mit einem Buch zu befassen, das das Bewußtsein vieler Deutscher womöglich nachhaltiger geprägt hat als der „Faust" oder das „Kommunistische Manifest", läßt sich kaum abweisen, wenn auch Versuche zu verzeichnen sind, den „Struwwelpeter" vor dem analytisch-wissenschaftlichen Zugriff zu retten[13]. Gerettet werden soll damit zugleich ein Stück eigener Kindheit — gibt es doch unter den heute Erwachsenen kaum jemanden, für den „Struwwelpeter" nicht eines der ersten Bücher seines Lebens gewesen ist; und wenn etwas bei der Unterscheidung zwischen erwachsener und kindlicher Rezeption prinzipiell bedacht werden muß, so ist es die ungeheure Intensität früher Eindrücke, der der Erwachsene in seiner Einschätzung kaum je gerecht zu werden vermag. Dieses Moment persönlicher Befangenheit geht auch in eine Untersuchung ein, die nicht die Absicht hat, über Nützlichkeit oder Schädlichkeit des „Struwwelpeter" zu streiten: das ist die Aufgabe der Pädagogik. Stattdessen will sie versuchen, einen Beitrag zur Erhellung seiner Geschichte zu leisten.

Es schien dabei angebracht, sich auf die Entstehung und die Rezeption im Zusammenhang mit der bürgerlichen Revolution von 1848 zu beschränken. Die Rezeptionsgeschichte bis zur Gegenwart zu verfolgen, bleibt eine lohnende Aufgabe. Sie kann allerdings m. E. nicht mehr wie bisher darin bestehen, die vielfältigen Bearbeitungen, Parodien und sonstigen Verwertungen eines schon erstarrten Musters aufzuzählen[14], eher käme es darauf an, Äußerungen über das „Struwwelpeter"-Bilderbuch — sowohl persönliche Berichte in Erinnerungen und Briefen als auch die ästhetische und pädagogische Diskussion — auszuwerten und zu den Veränderungen bürgerlicher Sozialisation und Selbstdarstellung in Beziehung zu setzen. Bereits ein Vorhaben, das sich auf die Analyse der Entstehungsvoraussetzungen beschränkt, trifft auf eben die methodischen Schwierigkeiten, die einer wissenschaftlichen Untersuchung der Geschichte der Kinderliteratur bislang entgegenstehen:

> „Die Kinderliteraturforschung sitzt nun einmal zwischen den Stühlen, und die Stühle heißen mindestens Literaturwissenschaft und Volkskunde, Konfliktpsychologie und Soziologie, Linguistik und Illustrationsgeschichte, Literatursoziologie und Erziehungswissenschaft."[15]

So muß man, soll der Entstehungs- und Funktionszusammenhang des „Struwwelpeter" geklärt werden, vom Gesamtprozeß der Umorientierung aller Lebensumstände — des Verhaltens, der psychischen Struktur und der

daraus entstehenden Sozialtechniken und Darstellungsformen — ausgehen, dem das deutsche Bürgertum in der Phase der Kapitalisierung und Industrialisierung an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert sich ebenso unterworfen zeigt, wie es zugleich sein Träger ist. Da nur das Allgemeine, Überindividuelle, Objektivierbare für die Interpretation für wesentlich erachtet wird und auch die Biographie Hoffmanns nur insofern wichtig erscheint, als sie etwas für seine Zeit allgemein Wichtiges enthält, geht mit dem Willkürlichen, persönlich Bedingten in Gestaltung und Rezeption auch viel von der Unmittelbarkeit des „Struwwelpeter" verloren. Andererseits fördert nur eine engagiert um die objektive Vielfalt ihres Gegenstands bemühte Analyse zutage, was als seine Geschichte ihm angehört und ihn erst ganz ausmacht.

Kann der Erfolg des „Struwwelpeter" als Indiz dafür gelten, daß er als Modell bürgerlicher Sozialisation und Selbstdarstellung zu betrachten ist, dann bezeichnet „Modell" in methodischer Hinsicht weder ein bloß beliebiges und auswechselbares Exempel für allgemeine Thesen, noch aber einen selbständigen Untersuchungsgegenstand. Der „Struwwelpeter", meist als Anfang wirklich „kindgemäßer" Kinderliteratur angesehen[16], steht andererseits auch am Ende einer Entwicklung: in ihm verdichten sich Erfahrungen und Vorstellungen, die in einer für Selbstverständnis und Emanzipation des Bürgertums entscheidenden Phase intensiver Beschäftigung mit dem Kind und seiner Erziehung sich herausbilden, zu einem Werk, dessen Überzeugungskraft bis heute anhält. Dabei geht es nicht nur um die didaktisch geschickte und originelle Aufbereitung längst entwickelter und erprobter Erziehungsinhalte, sondern mehr noch um ein in ihm sedimentiertes Verhältnis des Bürgers zum Kind, das das zum Volk, seiner Literatur- und Erzähltradition und seinem politisch-revolutionären Erneuerungswillen mit einschließt. Hoffmanns Diktum:

> „Das germanische Kind ist aber nur das germanische Volk" [17]

gewinnt insofern für die Interpretation entscheidende Bedeutung, als sich in dieser Identifikation die Einheit darstellt, die der Montage von Versatzstücken verschiedenster Herkunft, aus der das „Struwwelpeter"-Bilderbuch besteht, zugrunde liegt.

Aus der sozialgeschichtlich-pädagogischen Entwicklung ergibt sich, daß das immer stärker konventionalisierte Verhalten des bürgerlichen Erwachsenen sich von dem der ungehemmter emotional agierenden Kinder ebenso abhebt wie von dem der arbeitenden Klassen[18]. Es erscheint daher nur konsequent, wenn in der Kinderliteratur allmählich immer stärker populäre Traditionen sowohl der Sprache und der Darstellungsform wie der Motivik wirksam werden, so daß das, was man später als typisch kindgemäß ausgibt, zum Gutteil auf die bürgerliche Rezeption und Verwertung plebejischer Kultur zurückgeht — ein Zusammenhang, der in der Programmatik der Frühromantik noch einen bewußten Ausdruck findet[19] und der am „Struwwelpeter" exemplarisch studiert werden kann.

Die partielle Analogisierung von kindlichen und proletarischen bzw. bäuerlichen Verhaltensweisen beeinflußt auch die Bewußtseinsformen, in denen die direkt politische Auseinandersetzung ausgetragen wird; so erscheint in der Metaphorik die Organisationsform der bürgerlichen

Familie als Gesellschaftsmodell, in dem die Kinder das nach Freiheit verlangende Volk und die Eltern die staatliche Autorität repräsentierten, so wie umgekehrt der absolute Herrscher sich als Familienvater geriert, dem das unmündige Volk als „ewiges Kind"[20] Gehorsam schuldig ist.

In diesem Zusammenhang vor allem gewinnen die politischen Aspekte des „Struwwelpeter" Bedeutung; geht es doch weder darum, den „Struwwelpeter" als „politisches Pasquill"[21] zu enttarnen, noch darum, aktuellpolitische Anspielungen als unwesentlich Zeitbedingtes abzutun. Vielmehr ist im „Stuwwelpeter" die Verschränkung und Synthetisierung der Motive und Darstellungsformen konkretisiert und liegt als ein historisches Dokument vor, das den Bürger im Spannungsfeld seiner individuellen und sozialen Grundprobleme zeigt.

Rezeptive und mediale Voraussetzungen

1844 entstanden und 1858 in eine neue Fassung gebracht[22], erweist sich der „Struwwelpeter" als ein paradigmatisches Produkt der bürgerlichen Revolution; er steht im Schnittpunkt dreier Traditionslinien, die für die Ausbildung des bürgerlichen Bewußtseins wichtig und aufschlußreich sind: der Erziehungs- und Kinderliteratur, der populären Bild- und Erzähltradition und schließlich der politischen Karikatur, wie sie unter dem Einfluß besonders der französischen Karikatur zwischen 1830 und 1848/49 auch in Deutschland eine später kaum je wieder erreichte Glanzzeit erlebt.

Was das Verhältnis des „Struwwelpeter" zu der ihm vorausgegangenen bzw. gleichzeitig erscheinenden Kinderliteratur angeht, so sind an dieser Stelle nur einige grundsätzliche Bemerkungen möglich. Wegen der bis heute verbreiteten Unkenntnis dieser Gattung geht man gemeinhin noch immer von einer strikten Trennung aus zwischen der „neuen quellfrischen Praktik des Struwwelpeter" und den „alten aufklärerischen Verwässerungen"[22a] der früheren Kinderliteratur, ohne zu berücksichtigen, daß viele der konstitutiven Bestandteile des „Struwwelpeter" dort schon eine lange und umfangreiche Tradition haben. So geht die anschaulich-eindringliche Art der Präsentation negativer Helden und ihres unfeinen Benehmens zurück auf die grobianische Tischzucht, die auf die Mitte des 18. Jahrhunderts entstehende Kinderliteratur bestimmenden Einfluß ausübt. Viele der sie bevölkernden neugierigen Luischen, naschhaften Wilhelme und vorwitzigen Fränzchen, in deren Reihe auch die Hoffmannschen Kinderbuchfiguren gehören, geben sich kaum Mühe, ihre grobianische Vetternschaft zu verleugnen[23]. Sämtliche pädagogischen Motive des „Struwwelpeter" (Tierquälerei, Spiel mit dem Feuer, unbändige Motorik etc.) sind in der Erziehungs- und Kinderliteratur bereits lange vorgeprägt. Seit Rousseaus Emile auf die deutschen Pädagogen zu wirken beginnt, verschwindet das argumentierende Gespräch — nunmehr als „Vernünfteln" allenthalben getadelt — aus der Kinderliteratur, und an das Ende der Beispielerzählung tritt statt des traditionellen fabula docet eine die böse Tat in scheinbar automatischer Folgerichtigkeit beantwortende Bestrafung durch Selbstverletzung oder Tod. Die stereotype Kausalität des „wenn du das tust, dann passiert dies" beherrscht die Anfänge der Kinderliteratur bis weit ins 19. Jahrhundert vollständig. Nüchtern und lapidar werden die Folgen

der guten und bösen Handlungen in Szene gesetzt. Die Autoren wenden sich jedoch kaum noch direkt mit Belehrungen und Nutzanwendungen an ihr Kinderpublikum, sondern laden ein zur Identifikation mit den dargestellten Helden, die gleichsam stellvertretend für ihre teilnahmsvollen Leser die grausamsten Schicksale erleiden: naschhafte Obstkletterer brechen sich den Hals, Langschläfer enden als Bettler, und einen unglücklichen Nimmersatt bringt gar die Leidenschaft für Bratwürste an den Galgen[24].

Die genannten Elemente verstärken den fiktionalen Aspekt der Kinderliteratur und überantworten das bürgerliche Kind, das nicht mehr unmittelbar durch das Zusammenleben im erweiterten Familienverband sozialisiert wird, bewußt kalkulierten erzieherischen Techniken und Arrangements, von denen die moralischen Kindergeschichten ebenso ein aktiv wirksamer Teil sind, wie sie sie literarisch widerspiegeln.

Zumindest für die deutsche Kinderliteratur[25] stellt der „Struwwelpeter" insofern etwas wirklich Neues dar, als in ihm die überkommene, ihrem Inhalt und der Mechanik ihres Ablaufs nach längst festgelegte Beispielerzählung in die Form einer gereimten Bildergeschichte gebracht ist. Das führt Hoffmann zu der Berührung mit der zweiten der genannten Traditionslinien, greift er doch vor allem in der visuellen, aber auch in der sprachlichen und motivischen Gestaltung bis ins einzelne nachweisbar auf populäre Vorbilder zurück.

So unternimmt er es, das traditionelle „Verkehrte Welt"-Motiv des Krieges der Hasen gegen die Jäger[26] zu individualisieren und häuslich-familiärem Milieu anzupassen, indem er den von der Fabel gemeinten und gestalteten Klassenkonflikt zurückbiegt auf einen Generationskonflikt. Ihre historisch-aktuelle Dimension erhält die Geschichte durch den Spott auf den Sonntagsjäger und die mitschwingende Polemik gegen Bürgerwehr und Volksbewaffnung[27]. Am Rande taucht als weibliches Pendant die aus Bilderbogen, Liedern und warnenden Geschichten allseits bekannte Kaffeeschwester auf.

Die „Geschichte von den drei Buben", die auf äußerst komplexe Weise populäre und politische Motive mit politischer Persiflage verflicht, bezieht sich auf die ikonographische Tradition monumentaler Kinderschreckgestalten[28] und kehrt die zum Sagenkreis um den St. Nikolaus gehörige Schülerlegende um[29]; gleichzeitig verweisen Kleidung, Namen und Attribute von Hoffmanns „Niklas"figur auf den „Gendarm Europas"[30], Nikolaus I. von Rußland, und die von ihm beherrschten nationalen und internationalen Konflikte, wie sie sich aus der Unterdrückung der oppositionellen Presse und dem Streit um die „orientalische Frage"[31] ergeben.

Die Verbindungen zur politischen Karikatur werden auch in den übrigen Geschichten durch die Verwendung identischer visueller Darstellungsschemata und Bildzeichen geknüpft. Es läßt sich etwa aus dem Ensemble der im Hoffmannschen Bilderbuch verwendeten Objekte: Schere, Tintenfaß, Schreibfeder, der Begriff „Zensur" erschließen, auf den man von der jeweils einzelnen Geschichte aus nicht unbedingt kommen kann. Stellt sich weiterhin in der „Geschichte vom Suppen-Kaspar" die Beziehung zur Karikatur vor allem auf der formalen Ebene der Darstellung von Phasen her, die Philipon mit der optischen Verwandlung Louis Philippes in die berühmte „Birne" für die Karikatur nutzbar macht[31a], so kann die „Ge-

schichte vom bösen Friedrich" insgesamt als politische Parabel angeschaut werden.

Auf dem ersten Bild wird Friedrich, mit Schirmmütze und schwarzem Jakobinerhalstuch, die Arme in triumphaler Geste hochgerissen, dargestellt wie ein sozialer Revolutionär, ein Feind der bürgerlichen Ordnung; knorriges Rankenwerk, in der zweiten Fassung eine Mauer, lassen sich in der Vorstellung leicht zur Barrikade verändern. Im von Friedrich angegriffenen und zur Gegenwehr ansetzenden Hund wird ein mit der politischen Metaphorik seiner Zeit vertrauter Betrachter sogleich die Polizei vermuten und in der Haltung des gebissenen Friedrich die des von einer Kugel getroffenen Barrikadenhelden wiedererkennen. Das vierte Bild schließlich zeigt Friedrich, angetan mit der Zipfelmütze des zur Ohnmacht verdammten deutschen Michel (1. Fassung), der häuslichen Gewalt buchstäblich erlegen.

Dieser hier nur angedeuteten Mehrfachcodierung des „Struwwelpeter" entspricht zumindest für die Zeit um 1848 eine durchaus ambivalente Wirkung. Der Satz Walter Benjamins:

> „Denn wahrhaft revolutionär wirkt nicht die Propaganda der Ideen ... wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht" [32],

läßt sich auf das Verhältnis von Bild und Text, in dem sich der pädagogische Gehalt artikuliert, beziehen: Mit der „Propaganda" bürgerlicher Tugenden und Strafaktionen will Hoffmann die exemplarische Rezeption des Bildkontinuums vorgeben. Einzelne Bilder und Bilddetails lösen sich jedoch unvermutet aus dem zäh sich reproduzierenden Zusammenhang von trotzigem Aufbegehren, gewaltsamer Disziplinierung und ohnmächtigem Sichfügen, wie er die individuelle und die politische bürgerliche Pädagogik gleichermaßen kennzeichnet, und verweisen hinter dem Rücken des liberal-konservativen Autors auf die politisch-revolutionären Zielsetzungen des realen und medialen Kontextes, aus dem Bildzeichen und gestische Signale entnommen sind.

Auch vorher schon laufen die Stränge pädagogischer und populärpolitischer Literatur bzw. Graphik immer wieder zusammen — transportiert doch etwa die populäre Literatur von jeher pädagogische und politische Inhalte, so wie die Karikatur der illustrierten Presse aus dem Arsenal der Einblattdrucke, Bilderbogen, Bänkellieder, Märchen und Geschichten schöpft. Selten jedoch verbinden sich pädagogische, literarische und politische Codierung in derartiger Brisanz zu einer Form — der des „Struwwelpeter"-Bilderbuches — deren Faszination bis heute andauert, ohne daß der Code selbst einer breiteren Rezeption noch bekannt und verfügbar wäre. Da die populären Bildmotive und Inhaltsstereotype ebenso in Vergessenheit geraten sind wie die Kenntnis der um 1848 aktuellen politischen Ereignisse, geriet der Rezeption im späten 19. und 20. Jahrhundert der „Struwwelpeter" zum genuinen Kinderbuch und wurde allein noch auf seine pädagogische Funktion hin diskutiert. Zu Recht betont jedoch Helmut Hartwig in seinem Aufsatz über Märchenillustration:

> „Welche Aspekte der im Bild objektivierten ‚Stellungnahmen' jeweils rezipiert werden können, die Richtung, in der das symbolische Zeichen-

> system vorwiegend aufgelöst werden kann, hängt vom herrschenden gesellschaftlichen Interesse ab, das sich wieder in dem zum allgemeinen Gebrauch bereitstehenden Kategoriensystem spiegelt."[33]

Wenn später Politik im Kinderbuch verleugnet wird und man ausgerechnet den „Struwwelpeter" für eine kindlich-unbedarfte Darstellungs- und Rezeptionsweise reklamiert, so deutet dies Insistieren auf einem illusionären „Kindgemäßen" auf eine Realitätserfahrung hin, die so belastend ist, daß wenigstens im abgetrennten Bereich der Kindheit davon abgesehen werden soll[34]. Dagegen versuchen die Romantiker, die man meist für diesen eskapistischen Rückzug verantwortlich macht, kindlich-spontanes Denken und Handeln im Bereich der gesamten Gesellschaft zu restituieren, um mit neugewonnener Naivität die Widersprüche der beginnenden kapitalistischen Industrialisierung anzugehen. So lassen sich z. B. Tieck und Brentano im scheinbar harmlosen, kindlich-naiven „Volkston" des Märchens auf die literarische und politische Situation ihrer Gegenwart ein[35]. Seit der Romantik spätestens ist den bürgerlichen Intellektuellen schmerzhaft bewußt, daß sie sich in Sprache und Verhalten von den eigenen Kindern ebenso entfernt haben wie vom „einfachen Volk" der Bauern, Handwerker und Arbeiter. Hoffmann indessen, seinerseits fern von sentimentaler Ursprungssehnsucht, setzt unter den Bedingungen verschärfter Zensur und gärender revolutionärer Bewegung das von der Romantik literatur- und salonfähig gemachte „Dichten in bänkelsängerischer Weise"[36] nach mehreren Seiten funktional ein: Er übernimmt den für populär und kindlich gleichermaßen geltenden Sprachgestus, um Kindern die in ihrer selbstverständlichen Gültigkeit bereits etwas fade bürgerliche Moral auf neue, moritatenhaft eingängige Art einzuschärfen, und stellt mit Hilfe der Verschachtelung pädagogischer und politischer Motive zugleich die Versuche plebejischer Rebellion als kindliche Ungezogenheit hin.

Für seine Art der Darstellung ist der Spaß am Mehrdeutigen, am Changieren zwischen mehreren Bedeutungsebenen charakteristisch. Dabei rechnet er, der die Geschichten für seine kleinen Patienten und seinen Sohn erfindet, dabei ohne Zweifel auch auf den belustigten Beifall der Erwachsenen. Das Pseudonym, das er in der ersten Ausgabe verwendet, läßt sich doppelt deuten: hinter dem Namen „Reimerich Kinderlieb" verbirgt sich nicht nur der unfreiwillige Kinderschriftsteller Heinrich Hoffmann, sondern auch der Satiriker, der sich auch im politischen Bereich vor Tabus nicht fürchtet:

> „Herr Hoffmann ist zu gar nichts nütz,
> der macht zu allem schlechte Witz"

dichtet er sich selber an[37]. Die Tabuverletzung liegt nicht im manifest mitgeteilten Inhalt, despektierlich ist vielmehr die Form, in der „hohe und höchste Personen"[38] präsentiert werden und in der sie eo ipso lächerlich und fragwürdig erscheinen. Hoffmanns Persiflage, in deren ironischer Distanz sich seine unentschiedene politische Haltung spiegelt, trifft beide: Revolutionäre und Reaktionäre.

Einem Großteil der Wirkung zumindest auf die erwachsenen Zeitgenossen verdankt der „Struwwelpeter" dem ironisch gebrochenen Verhältnis

zu den Quellen und Vorbildern. Hoffmann verschränkt jedoch nicht nur die pädagogische und die populäre Motivik mit politischer Karikatur, er spielt auch gleichzeitig Kinder- und Erwachsenenliteratur gegeneinander aus. Das Verständnis für diesen wichtigen Aspekt, und damit auch die populär-politische Codierung, geht verloren mit der endgültigen Trennung von Kinder- und Erwachsenenliteratur, von kindlichem und erwachsenem Rezeptionsbereich, der für die dem „Struwwelpeter" eigenen Verbindung beider keinen Platz mehr hat. Die widersprüchliche Synthese, zu der Hoffmann seine verschiedenen Vorbilder zusammenfügt, erhält ihren Anreiz aus der widersprüchlichen Rezeptionssituation selbst. Einerseits hat sich zwar längst eine spezifische Kinderliteratur etabliert, andererseits sind Kinder in der vorrevolutionären Zeit stärker in den sozialen Zusammenhang integriert und nicht in einer reinen „Kinderwelt" isoliert, in der sie dann auch nur genuin „Kindertümliches" verstehen, so wie die Erwachsenen den Spaß an bunten Bildern und komischer Drastik noch nicht verloren haben. Zudem wird alles auch noch so harmlos sich Ausnehmende auf seinen möglichen politischen Hintersinn untersucht[39]. So kann der Autor gerade dadurch, daß er die bereits sich voneinander absetzenden Formen wieder durcheinanderwirft und sie sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern läßt, bei Kindern wie Erwachsenen reüssieren. Denn die politische Satire wirkt in ihrer Bilderbuchverkleidung doppelt komisch, und die scheinbar rein fiktiven Bilderbuchhelden gewinnen durch ihre gleichzeitige politische Identität, die damals durchaus auch unmittelbar Kindern zugänglich ist, an Eindringlichkeit.

Karikaturen und illustrierte Flugblätter reichen über den kleinen Kreis bourgeoiser Leser, der regelmäßig Zeitungen und Zeitschriften hält, hinaus. Ausgehängt vor Bilderläden und während der Revolutionszeit auf Maueranschlägen propagandistisch eingesetzt, befinden sie sich im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Ihre Publikation ist Teil der Kommunikation, die auf Straßen und Plätzen alle Passanten, auch die Kinder, einbezieht, und oft genug wird sie unmittelbar mit den revolutionären Ereignissen verbunden gewesen sein.

So kann man annehmen, daß Kinder zumindest das Medium der Karikatur von anderen Medien, etwa dem des Bilderbuches, unterscheiden können. Daher erkennen sie, auch wenn sie die Bedeutung aller Einzelheiten der „visuellen politischen Umgangssprache"[40] nicht verstehen, an den bei Hoffmann auftauchenden Mitteln der Charakterisierung (z. B. der Kleidung und der Gestik), daß hier Bildbegriffe verwendet werden, die in den „distributiven Kontext"[41] der Karrikatur gehören und so bereits von der rein syntaktischen Zeichenfunktion her über das Medium des Bilderbuchs für Kinder hinausweisen. Aber auch auf der inhaltlichen Ebene kann man ein größeres Maß an Verständlichkeit für Kinder annehmen. Politiker etwa wie Hecker oder Blum sind Volkshelden, die nicht viel anders verehrt und besungen werden als die edlen Räuber Schinderhannes und Rinaldo Rinaldini. Sie kennt „jedes Kind"[42].

Hatte die politische Erstarrung der Restaurationszeit das Bürgertum auf das Leben in der Familie beschränkt und es in gewisser Hinsicht zur Ablenkung des politischen Handelns auf familiäre Konflikte zwischen elter-

licher Autorität und kindlichem Ungehorsam gezwungen, so zieht die revolutionäre Bewegung des Vormärz und der 48er Revolution wieder nahezu alle Generationen in den öffentlich-politischen Bereich mit ein. Die aktive Beteiligung der Kinder an Auseinandersetzungen mit der staatlichen Autorität läßt Eltern und Erzieher eine Rückwirkung auf die private familiäre Situation und die eigene Autorität befürchten[43].

Infolgedessen erfährt der aus der psychosozialen Entwicklung bürgerlicher Identität ohnehin sich ergebende Gegensatz zu kindlichem und plebejischem Verhalten, das sich den Forderungen bürgerlicher Normalität und Rationalität wiedersetzt, eine politisch-aktuelle Zuspitzung. Im Spannungsfeld dieser Konflikte befindet sich das Hoffmannsche Bilderbuch. Es ist weder ein „genialischer Griff in das Nichts"[44], noch liegt es 1844/45 „einfach in der Luft"[45]. Der „Struwwelpeter" ist das Produkt einer Epoche, wie es konkret nur als Werk eines Menschen entstehen kann, der wie der Frankfurter Arzt Heinrich Hoffmann überaus bewußt und aktiv in seiner Zeit lebt[46].

Sozialhistorische Konturen einer Identifikationsfigur: Der „Struwwelpeter" — ein deutscher Jüngling

Anhand der Analyse seiner Titelfigur, die Hoffmann und sein Bilderbuch berühmt gemacht hat, läßt sich das, was bislang allgemein formuliert wurde, konkreter fassen.

Der „Struwwelpeter", von Heinrich Hoffmann nach eigenen Angaben zunächst als eine Art Füllsel an den Schluß gesetzt, rückte in der 5. Auflage von 1847 auf die erste Seite und erschien nach 1860 auch im Titel. Dieser Positionswechsel weist auf den besonderen Stellenwert hin, den die Figur innerhalb des gesamten Buches hat. Anders als die übrigen Gestalten ist sie nicht Mittelpunkt einer Bildergeschichte, d. h. eines mehrteiligen Bild-Text-Kontinuums, vielmehr geben ihr überdimensionales Format und der Textsockel der simpel gereimten acht Verse einen statuarischen Charakter.

Die Bewegungslosigkeit der Figur steht in auffälligem Gegensatz zu dem, was sie verkörpert — dem ungehemmten und unbeschnittenen Wachstum und damit fortwährender Veränderung. Als Schandbild — später gar zum Monument erhoben — dem Ausgelachtwerden preisgegeben, drückt der „Struwwelpeter" schon durch die Art, wie er dasteht, zugleich Passivität und Widerstand aus. Seiner breitbeinigen Haltung und den demonstrativ ausgestreckten Handflächen eignet zugleich die Wehrlosigkeit des an den Pranger Gestellten und der trotzige Exhibitionismus des Unbelehrbaren. Denn mit der gleichen stoischen Unverrückbarkeit, mit der er sich dem organischen Wachstumsprozeß hingibt, widersteht er jedem Versuch erzieherischer Einwirkung; weder der Schimpfvers noch Kamm und Schere, die drohend um seinen Kopf herumfliegen, scheinen ihm etwas anhaben zu können; alles prallt an ihm ab; er wirkt auf den Betrachter, als habe er immer so gestanden und werde immer so stehen bleiben.

Wenn einerseits der „Struwwelpeter" als negatives Exempel im Bereich häuslicher Erziehung seine konkrete Rolle spielt, insofern er an beständig sich wiederholende Auseinandersetzungen um Reinlichkeit und Körper-

hygiene erinnert[47], so gibt ihm andererseits die Art seiner Gestaltung zugleich eine prinzipiellere Bedeutung. Hoffmann errichtet gleichsam dem ungehorsamen Kind als solchem ein Standbild, um in phantastisch-übersteigerter Form zu „beweisen", was aus dem wird, der darauf besteht, ungeschoren zu bleiben: das Ergebnis ist haarsträubend. Indem so das sprachliche Bild visuelle Konkretion erfährt, bezeichnet Hoffmann zugleich den populären Vorstellungskomplex, dem es sich verdankt, und weitet die konkrete Erziehungssituation tendenziell zum Konflikt zwischen anarchischer Natur und gesellschaftlicher Konvention aus. Derart allgemein gefaßt, stellt sich Erziehung wieder bewußt in den politisch-sozialen Zusammenhang, eine Symbolik benutzend, die die romantisierend-archaisierenden Tendenzen der zeitgenössischen revolutionären Bewegung aufnimmt und polemisch auf den Bild-Begriff zu bringen versucht:

> „Dieser Struwwelpeter, *angeblich* ein abschreckendes Beispiel körperlicher Unreinlichkeit und Verwahrlosung, ist im Grunde nichts anderes, als die Verführung zu burschenschaftlichen Tendenzen durch bestechende Darstellung von einem ‚deutschen Jünglinge'. Oder trugen sie nicht gerade so ihr Haar, die unglücklichen Verirrten, die vor zwei, drei Jahrzehnten unser Vaterland an den Rand des Abgrunds brachten?! Ist das nicht der ‚altdeutsche Rock' mit dem überlegten, mehr oder weniger weißen Hemdkragen? Pfui, welche Bosheit, welche Verstellung, welch' schamlose Absichtlichkeit in jedem einzelnen Zuge! Links die Scheere, was will sie anders, als daß sie einen Teil der ausübenden Gewalt, die nach geheiligten Verträgen bestehende Censur, verhöhnt? Der im Originale rothe Rock, drückt er nicht Freude aus, die maßlos wachsenden Nägel die maßlos wachsende Kraft des Volkes?"[48]

Dingelstedt, aus dessen 1848er Glosse das Zitat entnommen ist, reflektiert die unmittelbar politische Bedeutung, die die volkstümlichen Kraftsymbole im Zusammenhang mit der Kleidung und anderen bezeichnenden Attributen erhalten, ohne jedoch Hoffmanns Ablehnung zu akzeptieren und ohne die objektive Ambivalenz der Darstellung zu erkennen. Um sie deutlich herauszuarbeiten, muß auf die populäre Motivtradition, auf die Hoffmann sich bezieht, und die Art ihrer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hier kurz eingegangen werden.

Haare und Nägel symbolisieren in nahezu allen Kulturen als pars pro toto die natürliche Kraft des Menschen, die ihrer kulturell bedingten Einengung polemisch entgegengesetzt wird. In Redensarten wie: „es ist kein gutes Haar an ihm", „mit Haut und Haar", „jemandem kein Haar krümmen" etc. mißt volkssprachliche Artikulation dem Haar eine so starke Bedeutung bei, daß es jeweils als (Körper-) Teil für den ganzen Körper, ja Menschen steht. Daß gerade Haare und Nägel als Sitz von Kraft und Wachstum gelten, entzieht sich nicht rationaler Begründung. Ihr Wachstum geschieht anders als das des übrigen Körpers innerhalb kurzer Zeit und noch in erwachsenem Alter; man kann — da die Veränderungen ebenso auffällig wie rapide vor sich gehen — es gewissermaßen „wachsen sehen", während dieser Vorgang sonst der Beobachtung nicht zugänglich ist. Die Beschneidung von Haaren und Nägeln andererseits bedeutet den zwar relativ schmerzlosen, so doch eben darum als unheimlich empfundenen Verlust eines Teils, das gerade noch mit dem Körper verwachsen

war. So erklärt sich die Auffassung, daß das Haare- und Nägelschneiden, indem es den Wachstumsprozeß selbst unterbricht, „abschneidet", den betreffenden Menschen schwäche. Daher wird es an zahlreiche abergläubische Gebote gebunden, die den Verlust an Kraft aufheben bzw. ausgleichen sollen[49].

Magische Praxis jedoch reflektiert zugleich reale soziale Erfahrung, denn die Polarisierung der Gesellschaft in Arbeitende und Nichtarbeitende impliziert eine konventionelle Differenzierung der voneinander abgehobenen Klassen, innerhalb derer die Haartracht eine bedeutende Rolle spielt.

So sind lange Locken, später Haarbeutel und Perücken den vornehmen Feudalherren vorbehalten, während die erniedrigten und schwer arbeitenden Bauern kurz geschorenes Haar tragen müssen. Zusätzlich wird die öffentliche Haarschur als Strafe und zum Zeichen der Entehrung vollzogen[50]. Die Herrschaft der feudalen Mode, die die soziale und ökonomische äußerlich sichtbar abbildet, wird auch vom Bürgertum lange Zeit nicht gebrochen. Reiche Bürger ahmen die Haarmode des Adels nach; erst mit steigendem, ökonomisch fundiertem Selbstbewußtsein wächst Ende des 18. Jahrhunderts der bürgerliche Einfluß; die Haare werden natürlicher — nach antikem Muster — frisiert; Zopf und Perücke verschwinden allmählich. Aber noch 1848 ist der Kampf gegen „Verzopftheit" eines der populärsten Ausdrucksmittel für antifeudales Engagement[51].

Radikaler noch als die ebenfalls ständisch streng differenzierte Kleidung richtet der konventionelle Zwang der Haartracht den menschlichen Körper selbst zu und drückt ihm den Stempel seiner Klassenzugehörigkeit auf[52]. Abergläubische Furcht vor der Haarschur bewahrt daher, wenn auch in erstarrter und kaum noch bewußter Form, die Furcht vor sozialer Erniedrigung, vor dem Eingesperrtsein in Klassenschranken auf[53]. Auf der anderen Seite bedeutet, solange die feudal-hierarchische Ordnung für unumstößlich gehalten wird, die bewußte Verletzung der Konvention den Ausschluß aus der sozialen Gemeinschaft der Sichfügenden.

Reservat alles Verbotenen ist für diese Gesellschaft der Bereich des Teufels, also des sich schroff feudalklerikaler Herrschaft widersetzenden Prinzips. In der Fiktion der Teufelsbündnisse schafft sich der ungeheure soziale Druck ein Ventil, denn mit Hilfe des Teufels gelingt, was zwar kollektiv ersehnt, aber unter normalen Umständen nie erreicht wird. Wer mit dem Teufel paktiert, entzieht sich gleichzeitig den Beschränkungen und dem Schutz seiner sozialen Umwelt. Der Teufel gewinnt Macht über sein Opfer, wenn er abgeschnittene Haare oder Fingernägel — also wieder das pars pro toto — an sich bringen kann. Daher wird in vielen Geschichten als Bedingung, die Seele dennoch zu retten, gefordert, die Haare und oft auch Fingernägel wachsen zu lassen. Dieses Moment bildet den Mittelpunkt der „Bärenhäuter"-Sage, die, von Grimmelshausen als einem der ersten schriftlich fixiert und von den Romantikern wieder aufgenommen und erneut popularisiert wird. Der Kern der Geschichte, der auch in den späteren Fassungen erhalten bleibt, sei hier kurz wiedergegeben[54].

Ein Landsknecht, der während des 30jährigen Krieges einer Schlacht entkommen ist, begegnet dem Teufel. Der verspricht ihm ein angenehmes Leben, wenn er ihm sieben Jahre lang diene. Um seine Seele zu retten, müsse er sich eine Bärenhaut umhängen — die ihm den Namen gibt —,

dürfe sich die sieben Jahre nicht waschen, nicht kämmen und Haare und Nägel nicht schneiden. Bevor die sieben Jahre um sind, versorgt ihn der Teufel mit viel Geld und verhilft ihm zur Verlobung mit einem schönen Mädchen. Jedoch will den wild und schmutzig Aussehenden niemand aufnehmen; nur seinem Geld verdankt er, daß man ihm, isoliert von allen Wirtshausgästen, zu essen gibt. Am Schluß darf er sich reinigen und heiratet die nun mit ihm zufriedene Braut[55].

Ungehindert wachsende Haare und Nägel bewahren ihm seine Kraft (in christlicher Terminologie ausgedrückt: seine Seele), so daß der Teufel keine Macht über ihn gewinnen kann. Zugleich ist deutlich: das Äußere des „Bärenhäuters" erweckt nicht nur Furcht, sondern wegen der zur Schau gestellten unbeschnittenen Kraft auch geheime Bewunderung — hat sich doch der „Bärenhäuter" dem konventionellen Zwang standesspezifischer Mode (Bärenhaut!), Haartracht und Hygiene entzogen und ist damit auch dem Druck seiner Klassenzugehörigkeit entkommen. Daß die latente Sympathie auch seiner äußeren Gestalt gilt, kommt außer in dieser indirekten Beziehung auch in der lustvoll ausführlichen Schilderung seines Aussehens zum Ausdruck[56].

Auf der manifesten Ebene wird die typische Ambivalenz des Gefühls, auf die out-laws bei den Unterprivilegierten treffen, durch die Unterscheidung zwischen dem „guten Kern" und der „rauhen Schale" des „Bärenhäuter" deutlich gemacht[57]. Die Gesellschaft nimmt ihn erst wieder auf, nachdem er seine Gestalt seinem guten Innern angeglichen hat.

Wenn der „Bärenhäuter" gemeinsam mit all den anderen wiedererweckten Landsknechten, Rittern und Räubern Anfang des 19. Jahrhunderts die literarische Szene erneut betritt, so unter der Voraussetzung, daß er im populären Erzähl- und Sprachgebrauch überdauert hat[58]. In der Tat werden, wie Heine in der „Romantischen Schule" kritisiert, Sagen und Geschichten literarisch aufpoliert, „die das deutsche Volk noch immer bewahrt"[59]. Allein auf diese Weise, nicht durch bloße Dokumentation, läßt sich, wie das Beispiel besonders Achim von Arnims und das von Heine selbst zeigen, auch das gebrochene Verhältnis der jeweiligen Gegenwart zur Vergangenheit artikulieren.

Für Arnim bedeutet die Hinwendung zur Vergangenheit zugleich die zum Volk der Handwerker und Bauern, die in dem „großen Arbeitshause" noch nicht vollends „eingefangen" sind[60]; er weiß jedoch auch, daß die gesamte Gesellschaft unvermeidlich in den Prozeß der Kapitalisierung einbezogen wird. Das macht die nichtsdestoweniger berechtigte Kapitalismus-Kritik der Romantiker so hilflos und fördert die Tendenz zu allen möglichen Formen eskapistischer Resignation. Arnims Nachwort zum „Wunderhorn" vermag den Widerspruch noch auszuhalten und zu formulieren:

> „Der Nährstand, der einzig lebende, wollte tätige Hände, wollte Fabriken, wollte Menschen die Fabrikate zu tragen, ihm waren die Feste zu lange Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, ein Komma, meinte der, hätte es auch wohl getan ... so wurde jeder als ein Taugenichts verbannt, der umherschwärmte in unbestimmtem Geschäfte, als wenn dem Staate und der Welt nicht gerade diese schwärmenden Landsknechte und irrenden Ritter, diese ewige Völkerwanderung ohne Grenzverrückung, diese wan-

> dernde Universität und Kunstverbrüderung zu seinen besten, schwierigsten Unternehmungen allein taugten."[61]

Arnim verwahrt sich gegen die törichte Idealisierung feudaler Zustände[62] und den naiven Versuch der Restauration des ein für allemal Vergangenen.

So gibt es an der „kalten Leichennatur"[63] seines treuherzigen „Bärenhäuter" keinen Zweifel, auch wenn allmählich

> „seine irdische Natur ein frisches Leben gewann",
> so daß „sich zuweilen ein solcher Streit zwischen dem lebenden und verstorbenen Körper in ihm (erhob), daß es ihm über der ganzen Haut zuckte und juckte."[64]

Ähnlich zwiespältig ist die Verbindung von Deutschtümelei und bürgerlicher Oppositionsbewegung, wie sie im Wartburgfest der Burschenschaft 1817 auf der politischen Bühne erscheint:

> „In der Burschenschaft kreuzten sich mittelalterliche Träume von Kaiser und Reich mit einem jakobinischen Ingrimm, der den Dolch des Rächers gegen die wortbrüchigen Fürsten und ihre Helfershelfer zückte . . ."[65]

Man muß bei allen gerechtfertigten Vorbehalten gegen die „Deutschtümelei" jedoch berücksichtigen, daß angesichts der Misere „Deutsche(r) Zustände"[66] Anfang des 19. Jahrhunderts Selbstbewußtsein nur aus der Geschichte bezogen werden kann. Marx verweist später auf das Kriterium, an dem das Verhältnis zur Vergangenheit, einschließlich der historischen Kostümierung, gemessen werden muß:

> „Die Totenerweckung in jenen Revolutionen (der englischen von 1688 und der französischen von 1789, MLK) diente also dazu, die neuen Kämpfe zu verherrlichen, nicht die alten zu parodieren, die gegebene Aufgabe in der Phantasie zu übertreiben, nicht vor ihrer Lösung in der Wirklichkeit zurückzuflüchten, den Geist der Revolution wiederzufinden, nicht ihr Gespenst wieder umgehen zu machen."[67]

So sehr die alternativen Möglichkeiten auf die negative hin formuliert worden sind, die sich in der bürgerlichen Revolutionsbewegung in Deutschland bis 1848/49 durchgesetzt haben, so wenig ist diese Entwicklung von vornherein entschieden[68]. In romantischer Rückerinnerung erscheinen das mittelalterliche Kaiserreich, aber auch die frühbürgerliche Weltoffenheit des 15. und 16. Jahrhunderts und der gegen die Herrschaft der katholischen Kirche sich erhebende Protestantismus als glanzvolle Vergangenheit, von der sich die aktuelle Realität kleinstaatlicher Borniertheit trostlos abhebt. Die Burschenschaftler verbinden daher ihr Gründungsfest mit dem feierlich begangenen 300jährigen Jubiläum der lutherischen Reformation. Sie verachten die spießbürgerliche Adaption feudaler Konvention und verbrennen auf der Wartburg u. a. Schnürleib und Zopf. Sie selbst tragen das Haar lang bis auf die Schultern fallend, und dem biedermeierlichen Frack ziehen sie den „altdeutschen" Rock vor[69].

So heißt es vom Helden des satirisch-komischen Epos „Emanuel Schall", das einen für die Zeit von 1810—1848 typischen Lebenslauf behandelt:

„Denn den deutschen Rock und das langen Haar
Trug er schon im zwölften Jahr." [70]

Heinrich Hoffmanns Studentenzeit dauert von 1829—1834 und fällt damit in die zweite Phase burschenschaftlicher Aktivität, markiert durch das Hambacher Fest 1832 und das Frankfurter Attentat 1833. Sich selbst von allen politischen Aktionen fernhaltend, beruhigt er nach dem Sturm auf die Hauptwache den Vater, der wissen will, ob er „am Ende selbst die Tollheit mitgemacht, verwundet, gefangen oder sonst was sei" [71], daß er sich „behaglich und fleißig befinde und den unsinnigen Streich absolut als das erkenne, was er war" [72].

Da jedoch Freunde von ihm beteiligt sind, folgt er dem politischen Geschehen mit der für ihn typischen Mischung aus distanzierter Kritik und persönlichem, fast familiärem Interesse:

„Unter den Insurgenten war auch mein alter Freund Gustav Körner, der mit Begeisterung der Jenenser Burschenschaft angehörte." [73]

Die Jenaer Burschen tragen nach Fritz Reuters Bericht Rot-Weiß-Grün; und es mag daher sein, daß die Farben in der Kleidung des „Struwwelpeter" nicht nur, wie Dingelstedt meint [74], allegorische Bedeutung haben, sondern auch an den Freund und die Jenaer Burschenschaft allgemein erinnern sollen.

Vor allem in der Arndtschen Konzeption richtet sich die altdeutsche Tracht zwar hauptsächlich gegen den Einfluß der französischen Mode, aber sie versucht auch, gegen die im bürgerlichen Habit allgemein sich ausprägende Saturiertheit heroische Entschlossenheit und Kampfbereitschaft des alten „Wehrstandes" aufzubieten [75]. Wie wichtig für Darstellung und Selbstdarstellung auch die Haarsymbolik ist, beweist etwa die Identifikation mit dem biblischen Rebellen Absalon, der durch seine ihn vor allen anderen auszeichnenden langen Haaren umkommt. Das Absalon-Lied wird erst auf die Frankfurter Attentäter, später auch auf Friedrich Hecker gesungen:

„Wenn die Fürsten fragen
Was macht Absalon?
Lasset ihnen sagen:
Ei, der hänget schon —
Doch an keinem Baume,
Und an keinem Strick,
Sondern an dem Traume
Einer Republik." [76]

Die „Gießener Schwarzen" nennen sich die „Haarscharfen" und die „Unbedingten"; von der feudalen Reaktion werden die Mitglieder der Burschenschaften durch die Karlsbader Beschlüsse als „Demagogen" kriminalisiert und in konsequenter Aufnahme der Symbolik als „wilde Menschen" diffamiert und zum Bürgerschreck gemacht [77].

Mit der zur Schau getragenen Bindung an die Vergangenheit, die durch die romantische Rezeption von Volksbüchern, -liedern und -märchen vermittelt ist, arbeiten Anhänger wie Gegner der kleinbürgerlich-demokratischen Bewegung bewußt mit der mythischen Identifikation: die Umstürzler — sei es auf philosophischem, literarischem oder direkt poli-

tischem Feld — sehen sich buchstäblich verteufelt: „Faust schreit auch aus Börne heraus; hier ist er zum Satan geworden."[78] In dem auf Jahrmärkten im 19. Jahrhundert noch aufgeführten Puppenspiel muß Faust genau wie der „Bärenhäuter" die Bedingung erfüllen, Haare und Nägel nicht zu schneiden und sich so dem Bild des Teufels ähnlich machen. Heines Interpretation der Faustsage macht im Zusammenhang mit seiner eigenen Polemik gegen die Burschenschaftler und die kleinbürgerlichen Demokraten klar, daß er — weit entfernt davon, nur ihre Lächerlichkeit bloßzustellen — die archaisierende Form der Auseinandersetzung für objektiv anachronistisch und eben darum für gefährlich hält.

Er meint im Faust-Mythos das Verlangen nach materiellen Genüssen zu erkennen; Faust, der der Volksmeinung nach auch den Buchdruck erfunden habe, müsse als Repräsentant des Kampfes gegen die Autorität der Kirche und den Wegbereiter moderner kritischer Wissenschaft gelten. Wenn Heine dem mittelalterlichen Mythos noch zugesteht, die Entstehung des Neuen „befangen in der Symbolik der katholischen Poesie"[79] an einen Pakt mit dem Teufel zu binden, so geschieht das aus der Einsicht heraus, daß diese Symbolsprache phantastisch ist, weil sie etwas benennt, was real noch nicht möglich ist:

> Es wird aber noch einige Zeit dauern, ehe beim deutschen Volk in Erfüllung geht, was es so tiefsinnig in jenem Gedichte prophezeit hat, ehe es eben durch den Geist die Usurpationen des Geistes einsieht und die Rechte des Fleisches vindiziert. Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformation."[80]

Entschieden zur Wehr setzen muß er sich folglich gegen alle Versuche, im 19. Jahrhundert diese ideologischen Formen durch entsprechendes Verhalten, in Kleidung, Haartracht und Sprache zu reproduzieren, gibt sich damit doch die zeitgenössische Oppositionsbewegung wiederum als illusionär zu erkennen. Daher meint Heine, der wiederholt den ungekämmten revolutionären Turner Maßmann verspottet[81], die wiedererstandenen „Bärenhäuter" seien nur mit der Trikolore zu vertreiben, also mit dem Zeichen einer *wirklichen* Revolution[82].

Im „Atta Troll" gilt sein Spott der mythischen Form als solcher, nicht nur den „Tendenzbären", die den

> „heiligste(n) Menschheitsideen . . . (eine) temporelle Bärenhaut"[83]

übergezogen haben. An vielen Stellen durchbricht Heine die Allegorie des Tiermärchens, dann wird aus dem Bären „Atta Troll" der moderne „Bärenhäuter", wie er in seiner ungebändigten und daher ungekämmten und ungewaschenen Natur gegen die zivilisatorische Versklavung Einspruch erhebt:

> „Frisch und frei und fromm und fröhlich
> Ist verhaßt ihm alle Seife,
> Luxus des modernen Waschens
> Wie dem Turnkunstmeister Maßmann."[84]

Trotzig präsentiert sich „Atta Troll" einem imaginären Publikum als „Spottgebilde" und Kinderschreck[85] und warnt seinerseits den Bärennachwuchs:

"Kinder hütet euch vor jenen
Unbehaarten Mißgeschöpfen."[86]

Der Autor entwirft sodann für seinen Helden, nachdem der heimtückischen Gegnern in die Falle gegangen ist, ein Denkmal mit einer Inschrift im „Lapidarstil":

„Atta Troll, Tendenzbär, sittlich
Religiös, als Gatte brünstig;
durch Verführtsein von dem Zeitgeist
Waldursprünglich Sansculotte."[87]

Auf den ersten Blick macht sich Hoffmann über den ungekämmten und unbeschnittenen Wildwuchs seines „deutschen Jünglings" in ähnlicher Weise lustig wie Heine, scheint doch sein „Struwwelpeter"-Bild dem von Heine entworfenen Monument noch die visuelle Vorstellungsebene hinzuzufügen[88]. Hier jedoch bedarf, abgesehen von der unterschiedlichen Intention der Autoren, der mediale Aspekt der Berücksichtigung. Heine, als Republikaner längst bekannt und verfemt, kann damit rechnen, daß der „Atta Troll" als eine nicht gegen die revolutionäre Sache, sondern gegen bestimmte Formen gerichtete Satire verstanden wird, und er sucht das noch durch eine Vorrede abzusichern[89]. In der Kunstform des umfänglichen, sprachlich raffinierten Versepos erreicht seine Parodie ohnehin vor allem die Kenner der literarischen und politischen Szene. Hoffmann dagegen deklariert seine Veröffentlichung als ein Bilderbuch für Kinder, und als solches kann sie samt aller politischen Anspielungen ernst genommen werden; der „Struwwelpeter" trifft daher auf ein breites bürgerliches Publikum, dessen Vorstellungswelt über die der kleinbürgerlichen Revolutionäre und ihrer politischen Gegner wohl kaum hinausgeht. Die „Struwwelpeter"-Gestalt wird zudem auf den bloßen Widerstand und seine *natürlichen* Folgen[90] reduziert, wohingegen „Atta Troll" revolutionäre Forderungen — wie auch immer karikiert — von sich gibt und der Ranküne seiner Gegner zum Opfer fällt.

Immerhin verzichtet Hoffmann zumindest auf der Bildebene auf vordergründige Diffamierung: sein „Struwwelpeter" sieht weder schmutzig[91] noch sonstwie bösartig aus, stattdessen werden die populären politischen Symbole, deutsche Tracht und Naturwuchs, zitiert und zu einer Figur montiert, die sowohl auf Spott wie auf zumindest partielle Identifikation stoßen konnte. Letzteres hat Dingelstedt erkannt, aber weder die Ambivalenz zwischen Idee und der Art ihrer Verkörperung, wie sie Heine hervorhebt, benannt, noch auch die populäre zwischen positiver und negativer mythischer Identifikation. Es entgeht ihm weiterhin die mediale Spezifik, denn Hoffmann, auch das legt die konsequent ausgefüllte Form des Bilderbuchs für Kinder nahe, will den offensichtlich unmündigen „deutschen Jüngling" wieder unter die Kuratel der Familie gestellt wissen.

Auf der anderen Seite soll ins Auge springen, daß Eltern, die den Widerstand ihrer Kinder nicht rechtzeitig zu brechen vermögen, sich unversehens einem monströsen Rebellen gegenüber sehen, einem Goliath im Kinderzimmer,

„qu'on a eu l'imprudence de laisser jouer avec un pot de pomade du lion."[92]

So jedenfalls lautet die Unterschrift zu Gavarnis 1842 erschienener Karikatur eines „enfant terrible", das mit dem „Struwwelpeter" frappierende Ähnlichkeit hat[93]. Der Löwenassoziation Gavarnis scheint im deutschen Rezeptionsbereich die Vorstellung vom modernen „Bärenhäuter" zu entsprechen[94].

1848 werden burschenschaftliche Reminiszenzen durch die revolutionären Ereignisse überholt. Schon vorher stellen die „Fliegenden Blätter", deren Titel bereits auf die Adaption der Einblattdrucke verweist[95], Anhänger der Kommunisten als furchterregende, verwahrloste Subjekte hin, das Darstellungsschema der alten Schreckfiguren wirksam mit modernen Vorstellungen von lumpenproletarischen Asozialen verbindend. Von diesen Gestalten wird das z. T. schon beinahe heroisierende Portrait ihres Anführers Hecker abgehoben[96].

Hoffmann macht 1848 aus dem „deutschen Jüngling" „Struwwelpeter" in einer direkten und offen politischen Satire den „Volksmann" „Peter Struwwel"; in der Bezeichnung „Demagog" bleibt die Erinnerung an den Burschenschaftler erhalten[97]. Zwar weist die neue Darstellung wichtige Veränderungen auf, sie beziehen sich jedoch alle auf das Vorbild und führen das bereits Vorhandene weiter. Ausdrücklich will Hoffmann die Wandlung auf die der politischen Situation und ihrer Repräsentanten gezogen wissen.

Er setzt jetzt die Bedeutung der politischen Symbolik von Kleidung und Haartracht auseinander und bestätigt damit im nachhinein die politische Codierung seiner Kinderbuchfigur:

> „Das Leinenzeug kann nun auf doppelte Weise verarbeitet werden, entweder zum grauen Turnwamms oder zur *farbigen Blouse.* Im ersteren Fall eignet sich der Träger mehr zum Mitgliede der künftigen provisorischen Regierung, im letzteren tritt er mehr als *communistischer Apostel* auf... Ein ächter Freund des eiligen Fortschritts trägt keine Hosenträger, sondern einen *Riemen* um den Leib; grobes Rindsleder mit *derber Schnalle.* Mit gegürteten Lenden muß er dastehen, ein rüstiger Kämpe... *Gamaschen* sind sehr zu empfehlen, sie haben etwas energisches ... *struppigtes dunkles Haupthaar* ... so ist das *Revolutionsgemälde* fertig."[98] (Hervorhebung MLK)

Und wiederum scheint nicht zuletzt ein Schulfreund den Anlaß gegeben zu haben: Friedrich Hecker selbst, überaus populärer Volksheld der bürgerlichen Revolution, die das von den Burschenschaftlern Begonnene fortzusetzen und in die Tat umzusetzen gedenkt. Er und sein Kreis verändern die „deutsche Tracht" in Richtung auf die „Blouse" der französischen Proletarier: statt des offenen Jünglingskragens binden sie eine schleifenförmige Krawatte um, hinzu kommt vor allem der wiederum an den Aufzug der Landsknechte erinnernde Hut mit der Hahnenfeder. Seinem so gewandeten „Peter Struwwel" gibt Hoffmann noch einen Knüppel in die Hand und zeichnet auf die Platte nun eine Landkarte Deutschlands, um sinnfällig zu machen, daß der vermeintliche Volksfreund Deutschland mit Füßen tritt. Daß der „deutsche Jüngling" zum Volksmann gereift ist, bezeugt der herabwallende Bart.

Trotz des Erfolges von „Peter Struwwel" hält sich jedoch die Karikatur der Folgezeit an den ursprünglichen „Struwwelpeter", offenbar ebenfalls

aus Gründen des Mediums. Während jedoch bei Hoffmann noch mehrere Codierungen ineinandergreifen, benutzt ein Großteil der Karikaturisten das Kinderbuch-Schema nur als Möglichkeit komischer Verzerrung; so muß etwa für den Autor des reaktionären „Guckkastenliedes vom großen Hecker" die scheinheilig als harmlos-kindlich apostrophierte Form der moritatenhaften Bildergeschichte dazu herhalten, die zweite badische Revolution lächerlich zu machen und sie im Anklang an den Namen von Heckers (übrigens glatzköpfigem) Gefährten Gustav Struve als albernen „Struwwel-Putsch" zu denunzieren[99].

Henri Ritters Adaption, sein „Versuch zu Deutschlands Einigung", hat dagegen noch einen unverstellt pädagogischen Impetus. Das macht vor allem die eng am „Struwwelpeter"-Muster orientierte Vorrede deutlich, in der er sich an den deutschen Michel wendet und ihm, falls er sich sowohl von Kartätschen wie von Barrikaden fernhalte, die freudige Anerkennung seiner

> „Frau Mama . . . (der) Madame Germania" [100]

verspricht. Hier kommt eine starke Tendenz zur Allegorisierung des Erwachsenen-Kind-Verhältnisses zum Ausdruck. Wie sie bei Hoffmann, der sich, wie oben angedeutet, an Kinder und Erwachsene wendet und ihr Verhältnis zueinander als ein von Rebellion latent bedrohtes versteht, noch kaum vorliegt. Wenn sich in den späteren Karikaturen das formale „Struwwelpeter"-Modell immer mehr verselbständigt, zur bloßen Einkleidung für beliebige Inhalte dient, so wirkt die offene Politisierung der 1848er Zeit doch auch auf das Kinderbilderbuch „Struwwelpeter" selbst zurück. In der 1858er Fassung nähert Hoffmann die Kleidung seiner Titelfigur der Heckerschen Blouse an und stellt in seinem Entwurf — der in die Druckfassung wahrscheinlich aus verkaufstechnischen Gründen nicht übernommen wurde — durch eine unordentliche Mähne und ein böse verzogenes Gesicht das Schreckbild heraus. Hecker muß nach Amerika auswandern, in Deutschland wird sein Spottbild, der „Struwwelpeter" auf den Sockel gehoben.

Der illusionäre, pathetisch-theatralische Charakter der kleinbürgerlich-revolutionären Bewegung, wie er vom romantischen Wartburgfest bis zum dilettantisch geführten Badener Aufstand sichtbar wird[101], hat für den Gesamtprozeß der bürgerlichen Revolution vernichtende Folgen. Die „Parodie der Vorzeit"[102] endet schließlich mit der Tragödie von Rastatt, verhindert ein für allemal eine vom Volk durchgesetzte und getragene bürgerliche Republik. Resigniert faßt Heine 1849 zusammen:

> „Solange ich den deutschen Michel gekannt,
> war er ein Bärenhäuter;
> ich dachte im März, er hat sich ermannt
> und handelt fürder gescheuter." [103]

Daß er es auch in weiterer Zukunft nicht tut, dafür sorgt nicht zuletzt eine Erziehung, die rebellische Impulse schon im Kinderzimmer zu ersticken sich anschickt. Verweist der „Struwwelpeter" vor 1848 auf eine in ihrem Ausgang noch offene revolutionäre Bewegung, die einen ihrer Ausgangspunkte in der bürgerlichen Familie hat und mit den Widersprüchen bürgerlicher Illusionen und Affekte behaftet ist, so wird er nach 1848 zum Monu-

ment des gescheiterten Revolutionärs. In nahezu allen bürgerlichen Kinderzimmern zur Warnung aufgestellt, will der Revolutionär aus dem Bilderbuch für alle Zukunft die Lächerlichkeit und Harmlosigkeit plebejischer Bedrohung suggerieren. Er ist nicht nur Spott- oder Schreckbild, sondern mehr noch Wunschprojektion bürgerlicher Saturiertheit.

Anmerkungen

1 Titel der Glosse von Franz Dingelstedt in den „Fliegenden Blättern", hg. von Kaspar Braun und Friedrich Schneider, München 1848, Nr. 137, p. 129. Der folgende Aufsatz enthält Teile und Zusammenfassungen einer größeren Arbeit über den „Struwwelpeter", die demnächst als Buch erscheint.

2 Zur Zahl der Auflagen, Übersetzungen, Nachahmungen etc. cf: Helmut Müller, Der „Struwwelpeter" — Der langanhaltende Erfolg und das wandlungsreiche Leben eines deutschen Bilderbuches, in: Klaus Doderer, Klassische Kinder- und Jugendbücher. Kritische Betrachtungen, Weinheim, Berlin, Basel 1969, p. 55—97.

3 Johannes Merkel, Wirklichkeit verändernde Phantasie oder Kompensation durch phantastische Wirklichkeiten. Zur Rolle der Phantasie in der Kinder- und Jugendliteratur. in: Dieter Richter, Jochen Vogt (Hg.), Die heimlichen Erzieher. Kinderbücher und politisches Lernen, Hamburg 1974, p. 73.

4 Zur Entstehung des „Struwwelpeter" cf den oft zitierten Bericht Hoffmanns in: Eduard Hessenberg (Hg.), „Struwwelpeter-Hoffmann" erzählt aus seinem Leben. Lebenserinnerungen Heinrich Hoffmanns, Frankfurt/M. 1926, p. 107 ff.

5 ibid, p. 108.

6 Heinrich Hoffmann, Der Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder, Leipzig 1957 (Insel-Ausgabe), p. 1.

7 Zu dieser Auffassung kommt auch Helmut Hartwig in seinem Aufsatz über „Märchenillustration im Sozialisationsprozeß" (Manuskript).

8 Hermann L. Köster, Geschichte der deutschen Jugendliteratur, Hamburg 1906, p. 17 f.

9 „Außerdem kam der Inhalt den verbreiteten pädagogischen Vorstellungen von der bedingungslosen Unterwerfung des jungen Menschen unter den Tugendkatalog der Gesellschaft entgegen", Müller l.c. p. 60; aus den letzten Jahren müssen erwähnt werden: Elke und Jochen Vogt, „Und höre nur wie bös er war", Randbemerkungen zu einem Klassiker für Kinder, in: Richter, Vogt l.c. p. 11—30 und: Christa Hunsche, Struwwelpeter und Antistruwwelpeter, in: Ch. H., Struwwelpeter und Krümelmonster. Die Darstellung der Wirklichkeit in Kinderbüchern und Kinderfernsehen, Frankfurt/M. 1974, p. 120—125.

10 Gustav Adolf Bogeng, Der Struwwelpeter und sein Vater. Geschichte eines Bilderbuches, Potsdam 1939, p. 88.

11 Vogt, l.c. p. 25.

12 „Es lohnt freilich nicht mehr, sich mit dem ganzen pädagogischen und psychologischen Wust zu befassen, der im Für und Wider um Hoffmanns Kinderbuch aufgetürmt worden ist." Horst Kunze, Der Schatzbehalter. Vom Besten aus der älteren deutschen Kinderliteratur, Hanau 1965, p. 246.

13 Etwa Dreßler in seinem wohl als Wissenschaftsparodie aufzufassenden Aufsatz „Der philosophische Gehalt des Struwwelpeter" (Süddeutsche Monatshefte 5. Jg. 1908, Heft 7, p. 88) versucht jeden Ansatz der Interpretation, über das unmittelbar Gegebene hinauszugehen, vorab lächerlich zu machen. Bogeng bemerkt dazu: „Dreßler hat in einer satirischen Skizze gezeigt, was sich aus dem berühmten Kinderbuch von einem 'ehrgeizigen Doktoranden für die Geistes- und Schrifttumsgeschichte alles herausarbeiten ließe, wenn man es nur richtig anfängt", l.c. p. 87. An der Untersuchung von Angela von Randow „Das Erziehungsmodell

des ‚Struwwelpeter' und seine Aufnahme bei Vorschulkindern" (Jugendschriftenwarte 7/8 1971) bemängelt ein Leser im nächsten Heft dieser Fachzeitschrift „die für eine Frau befremdend theoretisch-lederne Angelegenheit anstelle von natürlicher Einfühlung, von unbefangen weiblichem Sinn für die Wirklichkeit der Kinderwelt". In dieser Art von Kritik überträgt sich das aus Herablassung, freundlicher Geringschätzung und sentimentaler Rückerinnerung gebildete Verhältnis zum Kind auch auf diejenigen Erwachsenen, die versuchen, „dem Ernst als der Kindern gemäßen Sphäre" gerecht zu werden. (Walter Benjamin, Spielzeug und Spielen, in: W. B., Über Kinder, Jugend und Erziehung, Ffm 1969, p. 68.

14 Darüber geht m. E. auch die in Anm. 2 genannte, vom Material her sehr ergiebige Arbeit Helmut Müllers nicht hinaus, die in erweiterter und leicht veränderter Form wieder abgedruckt ist unter dem Titel: „Struwwelpeter" und Struwwelpetriaden, in: Klaus Doderer, Helmut Müller (Hg.), Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart, Weinheim und Basel 1973, p. 141—182.

15 Walter Scherf, Von der Schwierigkeit, die Geschichte des Kinderbuchs zu schreiben, in: Jörg Drews (Hg.), Zum Kinderbuch. Kritisches. Praktisches, Frankfurt/M. 1975, p. 166.

16 Bogeng hält Hoffmann für den „Kopernikus des Kinderbilderbuches", weil er den „Standpunkt des Erwachsenen mit dem des Kindes (vertauschte)", l.c. p. 103.

17 Heinrich Hoffmann, Wie der Struwwelpeter entstand, in: Die Gartenlaube 1871, p. 768.

18 Zur historischen Dimension der Kindheit und des Kindlichen und zur Differenzierung von kindlichem und erwachsenem Verhalten cf: Philippe Ariès, L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, Paris 1960, ferner: Jan Hendrik van den Berg, Metabletica — Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie, Göttingen 1960 und: Walter Hornstein, Andreas Flitner, Neue Literatur zur Geschichte des Kindes- und Jugendalters, in: Zeitschrift für Pädagogik 1965/1.

19 Herder, dessen Volksliedkonzeption die romantische Sammel- und Herausgebertätigkeit anregt, übernimmt die Rousseausche Gleichsetzung von Kindern und Wilden, gemeint ist jeweils eine von bürgerlich-pedantischen Festlegungen noch freie sprachliche Phantasie: „unverdorbne Kinder, Frauenzimmer, Leute von gutem Naturverstande, mehr durch Tätigkeit als Spekulation gebildet, die sind wenn das, was ich anführte, Beredsamkeit ist, alsdann die einzigen und besten Redner unsrer Zeit." Johann Gottfried Herder, Schriften. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk, München 1960, p. 252. Auch Clemens Brentano hält sich an „Dienstboten, Kinderwärterinnen, ... (das) einsamste Landvolk, (den) tiefsten Bauren im Wald, (den) niedrigsten Pöpel in der Stadt, (das) kindischste Kind auf der Gasse". Zitiert nach: Gerhard Schaub, Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano, Berlin, New York 1973, p. 34 f. Hier scheint eine intellektuelle Gegentendenz zu dem Bemühen der Reformpädagogen wirksam zu werden, die die bürgerlichen Kinder von Ammen und Dienstboten fernhalten wollen, damit Erziehung als soziales Distinktionsmittel nicht durch eine Art Klassenversöhnung durchkreuzt wird, die im Umgang des Gesindes mit den Kindern der Herren stattfindet.

20 „Einigen unter ihnen (den ‚Vorgesetzten des Menschengeschlechts', MLK) insbesondre heißen die Vöker ... *ewige Kinder.* Es ist in ihrem Sinne ausgemacht, daß die Pflege dieser Kinder, die Verwaltung ihrer Angelegenheiten, die Einrichtung des großen Haushalts, die gemeinschaftliche Anwendung ihrer Kräfte ihnen selbst nicht überlassen werden dürfen, daß sie ihres Ursprungs unkundig, auf Treue und Glauben annehmen müssen, was ihre Vormünder ihnen darüber mitzuteilen für nötig erachten, daß sie endlich nur insofern glücklich sein können,

wie sie gläubig und folgsam sind." Georg Forster, Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit, in: Forsters Werke in zwei Bänden, Berlin und Weimar 1968, Bd. 1, p. 120, cf auch Werthers Brief vom 29. Juni: „Sie (die Kinder, MLK) die unsersgleichen sind, die wir als unsere Muster ansehen sollten, behandeln wir als Untertanen." Johann Wolfgang v. Goethe, Die Leiden des jungen Werther, in: Goethes Werke in sechs Bänden, hg. von Erich Schmidt, Leipzig 1909, Bd. 1, p. 24.

21 Als solches macht Dingelstedt den „Struwwelpeter" seinen Lesern bekannt, l.c. p. 130.

22 Zum Vergleich der Fassungen cf die ausführliche Beschreibung der beiden Manuskripte in: Wilhelm F. Arntz, Der Struwwelpeter und andere Original-Manuskripte des Struwwelpeter-Hoffmann (= Beilage der 19. Kunstauktion des Stuttgarter Kunstkabinetts) Stuttgart 1954.

22a Bogeng, l.c. p. 114.

23 Die erstaunliche Langlebigkeit der grobianischen Tradition läßt sich exemplarisch in den folgenden drei Kinderbüchern verfolgen, die in einem Zeitraum von über 100 Jahren erschienen sind: Anton Ch. Graf, Der höfliche Schüler, 2. Aufl. o. O. 1745 (bis Mitte des 19. Jhs. immer wieder neu aufgelegt). Neue moralische Zuckerbrödchen, oder unterhaltende und lehrreiche Erzählungen für die aufblühende Jugend, Leipzig 1801 und: Karl August Staudenmeyer, Kinderleben und Kinderlust. Sechs heitere Erzählungen für die zarte Jugend. Mit sechs fein colorirten Bildern, Stuttgart 1860. Über das allgemeine, die Kinderliteratur insgesamt kennzeichnende Herausstellen von Negativfiguren hinaus finden sich hier Verhaltensbeschreibungen, die bis ins Detail am „Grobianus" orientiert sind.

24 Die angeführten Beispiele finden sich in: Heinrich August Kerndörffer, Sechzig kleine, aber verständliche Geschichten und Erzählungen für Kinder. 2. verb. Aufl. Pirna o. J. (um 1820), p. 53. E. W. H. Lange, Tugendspiel oder die Folgen der guten und bösen Handlungen in kleinen gemüthlichen Erzählungen für die Fassungskraft des ersten Kindesalters, Nürnberg und Leipzig 1826, p. 49. Moralische Zuckerbrödchen, l.c. p. 107.

25 Anders liegen die Dinge in der englischen Kinderliteratur; dort gibt es gereimte moralische Erzählungen, deren Ablauf auch an Bildfolgen illustriert wird, schon Anfang des 19 Jhs. Einige muten wie direkte Vorbilder von „Struwwelpeter"-Geschichten an. Man kann nicht ausschließen, daß Hoffmann diese oder ähnliche Kinderbücher in Frankfurt auf der Messe zu Gesicht bekommen hat, bzw. daß über die Adaption deutscher Illustratoren sich Anregungen nachweisen ließen. Solange jedoch keinerlei brauchbare, vom Material her fundierte Untersuchung über die Beziehungen der deutschen zur englischen und französischen Kinderliteratur vorliegt, sind hier nur Spekulationen möglich. cf die folgenden Anthologien: Arnold Arnold, Pictures and Stories from Forgotten Children's Books, New York 1969, p. 105, 45. Andrew W. Tuer, Pages and Pictures from Forgotten Children's Books, London 1898/99, p. 88, 120 f., 208, 368.

26 cf Friedrich Sieber, Der Bilderkreis des Hasenhauses der Augustusburg, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 7 (1961), p. 155—168.

27 Umfangreiches Vergleichsmaterial hierzu findet sich in den Jahrgängen 1844—1848 der „Fliegenden Blätter" (hg. von Kaspar Braun und Friedrich Schneider, München 1844—1848); cf außerdem: Klaus Herding, Der Städter auf dem Lande. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, im Katalog der Ausstellung: Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Berlin 1974, besonders p. 113—116.

28 cf z. B.: Hans Boesch, Kinderleben in der deutschen Vergangenheit (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hg. von Georg Steinhausen, Bd. 5), Leipzig 1900, Abb. 101 f. und: Albert Walzel, Liebeskutsche, Reitersmann,

Nikolaus und Kinderbringer. Volkstümlicher Bilderschatz auf Gebäckmodeln, in der Graphik und Keramik, Stuttgart 1963, Abb. 185 ff.

29 Das erkannte als erster v. Künßberg: „Es ist zu vermuten, daß dieses Bild (das den St. Nikolaus zeigt, wie er drei von einem schurkenhaften Wirt eingepökelte Schüler aus einem Faß befreit, MLK) den ‚Struwwelpeter'-Hoffmann angeregt hat zu seinem Struwwelpeter-Nikolaus, der die drei bösen Buben, die den Mohren nicht in Ruhe ließen, in die Tinte tunkt zur ‚spiegelnden Strafe'; ein sehr bezeichnendes Gegenstück zur Rettung der braven Schüler." Eberhard Frh. v. Künßberg, Rechtliche Volkskunde, Halle/Saale 1936, p. 23. Damit verbunden scheint auch eine Umkehr des von Brentano im „Wunderhorn" beschriebenen Schülerfestes vorzuliegen: cf: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Ludwig Achim v. Arnim und Clemens Brentano, Berlin 1966, Bd. 3, p. 216 f.

30 So überschreibt Günter Stökl in seinem Abriß „Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart", Stuttgart 1962, p. 476 das Kapitel über die Regierung Nikolaus I.

31 Dabei geht es kurz gefaßt um folgendes: Rußland unter Nikolaus I. hatte infolge des siegreichen Krieges gegen die Türkei, der mit der Loslösung Griechenlands von türkischer Herrschaft endete, neben strategisch und wirtschaftlich wichtigen Eroberungen an der Schwarzmeerküste ein Patronat über die geschwächte Türkei und damit eine Schlüsselposition an den für den Orienthandel zentral wichtigen Dardanellen erlangt. Frankreich und vor allem England, das den Zugang zu seinen Besitzungen in Indien gefärdet sah, drangen gegenüber Rußland auf die Beibehaltung des Status quo, das heißt der vollen staatlichen Souveränität der Türkei und suchten eine Beherrschung des Schwarzen Meeres durch Nikolaus zu verhindern. Zum offenen Konflikt kommt es, als die Türkei 1833 gegen einen Angriff ihres ägyptischen Vasallen ein Defensivbündnis mit Rußland schließt, das allen anderen Kriegsschiffen den Zugang zum Schwarzen Meer versperrt. Wenn auch dieser Vertrag später aufgehoben wird und Rußland unter Mitwirkung aller europäischen Großmächte den türkisch-ägyptischen Krieg beendet und scheinbar an Einfluß verliert, so kann es de facto auf längere Sicht dennoch seine beherrschende Stellung am Schwarzen Meer und gegenüber der zerfallenden Türkei durchsetzen. In der Bewertung Hoffmanns erscheinen die mit Nikolaus konkurrierenden Mächte, dargestellt in den drei Buben, nicht als Verfechter der staatlichen Integrität der Türkei, sondern als Angreifer und Verleumder, gegen die Nikolaus den Mohren, der die Türkei vorstellen soll, in Schutz nimmt. Daß er sein Patronat dem türkischen Schützling aufgezwungen hat, kommt nicht ins Bild. Immerhin durchschaut Hoffmann die französischen und englischen Phrasen von der Aufrechterhaltung des Status quo und erkennt, daß sie ebenfalls den „kranken Mann am Bosporus" zu beerben gedenken. Wenn man berücksichtigt, daß zum osmanischen Reich auch Teile Afrikas gehörten, und es Hoffmann um den Aufbau einer Kontrastfigur gehen mußte, wirkt die Verwendung des Mohren als Personalisierung der Türkei kaum mehr befremdlich. Schirm und grüne Farbe sind traditionelle Herrschaftszeichen orientalischer Potentaten. cf dazu auch die Artikel von Marx und Engels in MEW 9, p. 22 f., 198 und p. 355—418.

31a „Es ist gewiß tadelnswert, daß man das Gesicht des Königs zum Gegenstand der meisten Witzeleien erwählt, und daß er in allen Karikaturläden als Zielscheibe des Spotts ausgehängt ist. Wollen die Gerichte diesem Frevel Einhalt thun, dann wird gewöhnlich das Übel noch vermehrt. So sahen wir jüngst, wie aus einem Prozesse der Art sich ein anderer entspann, wobei der König nur noch desto mehr kompromittiert wurde. Nämlich Philippon, der Herausgeber eines Karikaturjournals, verteidigte sich folgendermaßen: wolle man, in irgend einer Karikaturfratze eine Ähnlichkeit mit dem Gesicht des Königs finden, so fände man diese auch, sobald man nur wolle, in jedem beliebigen, noch so heterogenen Bildnisse, so daß am Ende niemand vor einer Anklage beleidigter Majestät sichergestellt sei. Um den Vordersatz zu beweisen, zeichnete er auf ein Stück Papier mehrere

Karikaturengesichter, wovon das erste dem König frappant glich, das zweite aber dem ersten glich, ohne daß jene königliche Ähnlichkeit allzu bemerkbar blieb, in solcher Weise glich wieder das dritte dem zweiten und das vierte dem dritten Gesicht, dergestalt aber, daß jenes vierte Gesicht ganz wie eine Birne aussah und dennoch eine leise, jedoch desto spaßhaftere Ähnlichkeit mit den Zügen des geliebten Monarchen darbot." Heinrich Heine, Französische Zustände, in: Sämtliche Werke (ed. Elster), Bd. 5, Leipzig und Wien o. J., S. 29. Vgl. Karl Riha, Karikatur und Physiognomik. Anmerkungen zum frühen Daumier, in: H. Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft (Ausstellungskatalog), Berlin 1974, p. 28—38.

32 Walter Benjamin, Programm eines proletarischen Kindertheaters, in: W. B., l.c. p. 86.

33 Hartwig, l.c. p. 12.

34 cf Dieter Richter, Kinderbuch und politische Erziehung. Zum Verständnis der neuen linken Kinderliteratur, in: Richter, Vogt, l.c. p. 32.

35 In Tiecks Gestiefeltem Kater wird „das vernünftige intelligente Tier ... zum Vehikel der ... außerordentlich vielseitige(n) und scharfzüngige(n) Kritik am Feudalabsolutismus deutscher Spielart". Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik, Berlin (DDR) 1973, p. 211. Bei Brentano stellen schon die Personennamen seiner Märchenfiguren die Beziehung zur bürgerlich-kapitalistischen Realität her: Die Töchter der Kaufleute „Seligwittig-Erben und Risiko" werden „Kommanditchen" und „Kreditchen" gerufen, „Dilldapp" entpuppt sich als deutscher Michel. In seiner „Geschichte vom Ursprung des ersten Bärnhäuter" kommt mit dem Verleger Cotta, der den Bärenhäuter für Geld sehen läßt, die deutsche Literaturszene ins Bild. In den genannten Beispielen wird — wie später bei Heinrich Hoffmann — das Märchen, bzw. die Kindergeschichte nicht zur oberflächlichen und beliebigen Tarnung benutzt, sondern der Reiz besteht gerade darin, daß sich beide Ebenen, die des Märchens und die der Zeitsatire, ineinanderschieben. So stellt Gerhard Schaub fest: „Die Doppelbödigkeit der ‚Geschichte vom Ursprung des ersten Bärnhäuter' besteht darin, daß sich an ihr, ähnlich wie in ‚Gullivers Reisen', der naive wie auch der gebildete Leser gleichermaßen ergötzen können, jener an ihrer Lustigkeit und Ausgelassenheit, dieser an ihren satirischen Invektiven gegen die Heidelberger Romantik." Schaub, l.c. p. 181. Es ist jedoch zu hoffen, daß auch „der gebildete Leser" Spaß an „Lustigkeit und Ausgelassenheit" des Textes hat, wie auf der anderen Seite auch Kinder mehr oder weniger vermittelt in die Rezeption des politisch-literarischen Gehalts einbezogen sind.

36 In den „Lebenserinnerungen" zitiert Hoffmann ein Spottgedicht auf seine Ärztekollegen — einschließlich seiner eigenen Person — das er in bänkelsängerischer Weise, nämlich nach dem Lied vom Doktor Eisenbart, verfaßt hat. l.c. p. 76 f. Nahezu alle sprachlichen und stilistischen Mittel des „Struwwelpeter": Beziehung auf das Publikum, Dialog- und Monologfragmente, lautmalende und Klangwörter, Diminutiva, Parallelismus, parataktisch gebaute Sätze und Satzgruppen, die verschiedensten Formen der Wiederholung — sind nach Kayser „Merkmal der Volkspoesie" (Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, p. 93), wie sie vor allem über Bürgers Verarbeitung des Bänkelliedes zur Ballade und später über das „Wunderhorn" in die Literatur und damit die gehobene bürgerliche Rezeption eindringt. Auch die Kinderliteratur besinnt sich in der Lyrik auf die „Stilqualität der Einfalt" (ibid, p. 149), die jedoch die Gattung der moralischen Geschichten noch kaum beeinflußt. Erst Hoffmann verbindet beide zu einer Art „pädagogischer Romanze", der vom vierhebigen Trochäus und der Assonanz getragenen Kurzform der Ballade: Schaub reklamiert diese Stilmerkmale für eine typisch kindliche Sprache, wenngleich auch er nicht umhin kann, festzustellen, daß die „Grenzen zwischen Kinder- und Volkspoesie fließend

sind." l.c. p. 93. Zur Stilanalyse cf insgesamt die Kapitel „Die poetische Sprachkindlichkeit Brentanos" und „Der kindliche Sprachhumor Brentanos", ibid, p. 156—214.

37 Lebenserinnerungen, l.c. p. 77.

38 Dingelstedt, l.c. p. 132.

39 Ludwig Walesrode berichtet, daß es im Gegensatz zur scharfen Überwachung der geschriebenen Literatur eine Zeit der „Bilderpreßfreiheit" gegeben habe, da die Zensoren die Sprache der visuellen Zeichen erst lernen mußten: „Was die Feder nicht schreiben durfte, das zeichnete sie; und was das Volk nicht hören durfte, das sah es." Vor allem mit Hilfe „bildliche(r) Tiermetamorphose" seien politische Aussagen möglich gewesen, bis schließlich alle, auch ganz harmlose „Thierstücke" unter politischem Verdacht „conficirt" wurden. Ludwig Walesrode, Unterthänige Reden, Zürich 1843, p. 44 ff. Unter diesen Umständen darf man wohl eine erhöhte Sensibilität und Aufnahmebereitschaft für politische Codierungen erwarten.

40 Helmut Hartwig, Karikatur und bürgerliche Öffentlichkeit, in: H. H., Karl Riha, Politische Ästhetik und Öffentlichkeit. 1848 im Spaltungsprozeß des historischen Bewußtseins, Steinbach und Wißmar 1974, p. 92.

41 Hartwig, Märchenillustration, l.c.

42 Wolfgang Steinitz zitiert aus den Akten einer Disziplinaruntersuchung von Chemnitzer Bürgerschullehrern, in denen Handwerkerkinder beschuldigt werden, das „Lied vom treuen Robert" (Blum) gesungen zu haben. Der Übermittler des Liedes berichtet, wie das Lied von 1848 bis ins 20. Jh. in seiner Familie tradiert worden ist: „Dieses Lied hat mein Großvater, der Eisendreher Hermann Ehrhardt in Chemnitz seinem jüngsten Sohn übergeben, meinem Vater, dem Eisendreher Emil Ehrhardt; der hat es wieder mir, seinem jüngsten Sohn übergeben." Wolfgang Steinitz, Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Ausgabe in einem Band hg. von Erich Strobach, Berlin 1970, p. 253, 259. Zum Hecker-Lied cf John Meyer, Lieder auf Friedrich Hecker. Volksliedstudien, Straßburg 1917.

43 cf etwa die Karikaturen in den Fliegenden Blättern Bd. 4/1846, p. 152, Bd. 7/1848, p. 30 und 46 f. und im „Witz- und Carricaturen-Pfennig-Magazin" Bd. 3, Abb. 154.

44 Bogeng, l.c. p. 88.

45 Bettina Hürlimann, Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten, TB-Ausgabe München und Hamburg 1968, p. 107 und Müller, l.c. p. 62.

46 „Vom ersten Sängerfest in Frankfurt 1838 an begleitete er die Ereignisse der deutschen Geschichte mit begeisterten oder kritischen Versen — ein Künstler der Freiheit und der Einigkeit. In seiner Vaterstadt gab es keine Erinnerungsfeier oder Denkmalsenthüllung — ob es sich um Gutenberg, Goethe, Schiller oder Senckenberg handelte —, an der nicht Hoffmann geistvolle Dichtungen vorgetragen oder witzsprühende Festreden gehalten hätte." Friedrich Schmidt, Wer war der Verfasser des Struwwelpeter, in: Eltern und Schule, ed. von Elternbeiräten in Baden-Württemberg, 14/1963, H. 12, p. 9. Als Abgeordneter des Vorparlaments in Frankfurt und als Verfasser der Satiren: „Peter Struwwel, Handbüchlein für Wühler oder kurzgefaßte Anleitung in wenigen Tagen ein Volksmann zu werden", Frankfurt/M. 1848 und: „Der Heulerspiegel Mitteilungen aus dem Tagebuch des Herrn Heulalius von Heulenpurg", Leipzig 1849 nimmt Hoffmann direkt zum politischen Geschehen Stellung. Als er den Neubau der Frankfurter Irrenanstalt durchsetzen will, mobilisiert er die ganze Stadt, um das fehlende Geld durch Spenden zu beschaffen. Ob Hoffmann sich aus „stille(r) Liebe zum Irrationalen" wie Heinrich Heym (FAZ vom 29. 4. 1967, p. 69) meint, Kindern und Irren zugewendet hat, mag denn doch bezweifelt werden. Die Stelle des Leiters der städtischen Irrenanstalt wurde 1851 frei, Hoffmann, der vorher nie mit Geistes-

gestörten zu tun gehabt hatte, sondern frei praktizierte, griff zu und widmete sein Lebenswerk dem Neubau dieser Anstalt.

47 Dieser Aspekt ergibt sich hier jedoch m. E. hauptsächlich aus dem pädagogischen Kontext der übrigen Geschichten. In der Tradition der Reinlichkeitserziehung spielen Haare und Fingernägel nur eine untergeordnete Rolle.

48 Dingelstedt, l.c. p. 130.

49 Zur populären Haarsymbolik cf Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. 4, Spalte 945—950 und Bd. 3, Sp. 1254—1266.

50 ibid, Sp. 1262, außerdem: Moritz Heyne, Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jh., Leipzig 1903, p. 68.

51 cf. z. B. diese Verse aus Nestroys „Freiheit in Krähwinkel":
„Der Gescheite ist verstummt;
Kurz, s'war alles verdummt;
Diese Zeit war bequem
Für das Zopfensystem
. . .
Und völlig über Nacht
Ist ganz Deutschland erwacht;
Das war sehr unangenehm
Für das Zopfensystem
. . .
Und kostet's den Hals
Rechenschaft soll für all's
Gefordert jetzt wer'n
Von die großmächtigen Herrn;
Da waren's sehr in der Klemm
Mit'n Zopfensystem.
Zitiert nach: Erläuterungen zur deutschen Literatur. Zur Literatur des Vormärz 1830—1848, 8. durchgesehene und ergänzte Auflage Berlin (DDR) 1967, p. 422.

52 Heyne, l.c. p. 68—74.

53 Insofern bezieht der Begriff der Kraft sicher auch soziale Integrität mit ein. Wenn einerseits gewaltsames Scheren und andererseits ungehindertes Wachstum den Ausschluß aus der sozialen Gemeinschaft bedeuten, so bezeichnen die Regeln für den „richtigen" Zeitpunkt für das Haarabschneiden den konventionellen Kompromiß, zu dem das Leben in einer differenzierten Gesellschaft zwingt. Inwieweit auch diese Regeln klassenspezifisch formuliert sind, bliebe zu untersuchen.

54 Zur Bärenhäuter-Sage cf: Josef Gaismaier, Die Bärenhäuter-Sage, Programmschrift Ried 1904, und zur Beziehung des „Struwwelpeter" zum Bärenhäuter den Aufsatz von Richard M. Meyer „Struwwelpeter", in: Archiv für Kulturgeschichte 3/1905, p. 1—14.

55 Deutlich tritt hervor, daß hier ein realer gesellschaftlicher Konflikt, die massenhafte Vagabondage vor allem von Landsknechten, gestaltet und einer Lösung zugeführt wird, wie sie angesichts der Aussichtslosigkeit der realen Situation nur fiktiv, ja märchenhaft sein kann. Dabei verkehrt das Märchen Ursache und Wirkung, denn erst die soziale Desintegration im Gefolge des 30jährigen Krieges führt zur umfassenden Verwahrlosung zahlreicher Landsknechte, die die Zeitgenossen erschreckt — gleichzeitig allerdings behindert sie ihre Wiedereingliederung. Da die realen Ursachen für das beobachtete Phänomen nicht genügend bekannt oder für eine populäre Verbreitung zu unanschaulich sind, wird der Teufel zum spiritus rector: er verlangt die Verletzung der Konvention und distanziert damit den „Bärenhäuter" von seiner sozialen Umwelt, sichert ihn aber gleichzeitig finanziell ab, so daß er nicht zu arbeiten braucht. Dieser Gesichtspunkt ist besonders wichtig für die so bezeichnete „Schwartze Rotte", eine Räuber-

bande, von der Gerber berichtet, ihr diene das Gelübde, Haare und Nägel nicht zu schneiden dazu, sich sichtbar gegen die gesamte herrschende Moral abzusetzen. Christian Gerber, Unerkannte Sünden der Welt, Teil 3, p. 1440 ff.

56 So bei Grimmelshausen (Simplicianische Schriften, München 1958, p. 584), dort äußert der Landsknecht auf das Verlangen des Teufels: „Alles, was du mir zu tun unterlassen geboten hast, habe ich von Natur mein Tage niemals gern getan, ich wasch mich nicht gern, ich bete nicht gern"; diese Rede wird fast wörtlich von Achim v. Arnim übernommen: Achim v. Arnim, Isabella von Ägypten, in: Erzählungen, Berlin 1968, p. 63.

57 Das wird von Gaismaier betont: „Ein reines Gemüt wie es der Bärenhäuter ist, der zwar sozusagen äußerlich vom Bösen ergriffen wurde, aber innerlich rein blieb, wird durch lautere und treue Liebe geläutert und gereinigt." l.c. p. 25.

58 Arnim führt mit dem Hinweis auf eine geläufige Redensart seine Bärenhäuter-Geschichte ein: „. . . auch müßt Ihr Haar und Bart sorgsam beschneiden lassen, die Leute meinen sonst, Ihr wärt der Bärnhäuter", Arnim, l.c. p. 62.

59 Heinrich Heine, Die Romantische Schule 2. Buch, in: Heines Werke Bd. 4, Berlin und Weimar 1970, p. 254.

60 Arnim, Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichhardt, in: Wunderhorn l.c. Bd. 3, p. 313.

61 ibid, p. 314 f.

62 „sie denken nicht, daß die besten Steinschneider Sklaven, die besten altdeutschen Maler zünftig waren", ibid, p. 306.

63 Isabella v. Ägypten, l.c. p. 83.

64 ibid.

65 Franz Mehring, zitiert nach: Günter Steiger, Aufbruch. Urburschenschaft und Wartburgfest, Leipzig, Jena, Berlin 1967, p. 14.

66 Titel einer Artikelserie von Friedrich Engels für den Northern Star, MEW 2, p. 564—584.

67 Karl Marx, Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, MEW 8, p. 116.

68 Eine differenzierte Beurteilung der politischen Bewegung vor 1848 gibt Hans Mayer (H. M., Georg Büchner und seine Zeit, Frankfurt/M. 1972, p. 109 bis 143.

69 cf Anm. 77.

70 Faustinus Lux, Emanuell Schall, Ein historischer Roman, Leipzig, Hannover, Berlin 1849, Vers 31.

71 Hoffmann, Lebenserinnerungen, l.c. p. 61.

72 ibid.

73 ibid.

74 cf oben S. 196.

75 cf Ernst Moritz Arndt, Über Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort an die Zeit, Frankfurt/M. 1814.

76 Zitiert nach Steinitz, l.c. p. 233. Die erste Strophe des Studentenliedes, in das die Absalonverse eingefügt werden, lautet:
„In dem Kerker saßen
Zu Frankfurt an dem Main
Schon seit vielen Jahren
Sechs Studenten drein,
Die für Freiheit fochten
Und für Bürgerglück
Und für die Menschenrechte
Der freien Republik" (l.c. p. 229).

77 cf Steiger, l.c., p. 186—213. Steiger erwähnt, daß „der Polizei und der Bürokratie die ‚Altdeutsche Tracht' vor allem deshalb ein Ärgernis war, weil in ihr eine deutsche Abart der Sansculotten-Tracht der Französischen Revolution

gesehen wurde, Ausdruck eines alle feudalen Konventionen angreifenden Rebellentums." l.c. p. 55.

78 Zitiert nach: Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815—1848, Bd. 1, Stuttgart 1971, p. 365. Sengle hebt hervor, daß „trotz dieses sehr bewußten literarischen Arbeitens mit dem Mythos — man könnte von einem M-Effekt sprechen — der Mythos in überzeugender Gestalt erscheinen kann. . . Man muß wohl davon ausgehen, daß die von der Romantik ins Werk gesetzte Erneuerung des Mythos bei einer jüngeren, naiveren Generation auf eine manchmal noch lebendige mythische Substanz stieß." l.c. p. 348.

79 Heine, Die Romantische Schule, l.c. p. 230.

80 ibid.

81 Z. B. in seinem Gedicht über den zu den Konservativen übergeschwenkten Dingelstedt, den „Ex-Nachtwächter":
„Wär der Maßmann nur geblieben
Dieser hätte wohl am End
Jeden Trübsinn dir vertrieben
Durch sein Burzelbaumtalent."
Heines Werke l.c. Bd. 1 Gedichte, p. 197; kritisch zu Heines Position äußert sich Hans Mayer, l.c. p. 110.

82 „Denn der Anblick der dreifarbigen Fahne verscheucht die Gespenster jeder Art. — Oh! Ich möchte mich auf den Straßburger Münster stellen, mit einer dreifarbigen Fahne in der Hand, die bis nach Frankfurt reichte. Ich glaube, wenn ich die geweihte Fahne über mein teures Vaterland hinüberschwenkte und die rechten exorzierenden Worte dabei ausspräche: die alten Hexen würden auf ihren Besenstielen davonfliegen, die kalten Bärenhäuter würden in ihre Gräber hinabkriechen . . . und der ganze Spuk wäre zu Ende." Romantische Schule, l.c. p. 293.

83 Heine, Atta Troll (Vorrede) l.c. Bd. 2, p. 9.

84 ibid, p. 18.

85 ibid, p. 31.

86 ibid p. 23.

87 ibid p. 80.

88 Der „Struwwelpeter" bezieht sich deutlich auf das Karikaturschema des komischen Monuments, das Grandville schon in den 1830er Jahren benutzt; Heine macht sich bereits 1819 über den Plan lustig, in Frankfurt für ein Goethe-Denkmal zu sammeln (l.c. Bd. 1, p. 32), und später gibt ihm und der Karikatur die 1842 vollendete Walhalla den Anlaß für ironische Kommentare. Ludwig von Bayern läßt dort die Büsten berühmter Deutscher aufstellen („von Teut bis Schinderhannes", Heine, ibid, p. 164), und die Fliegenden Blätter tun es ihm gleich, indem sie dem „Erfinder des Stiefelknechts" oder des Rebus u. a. ein Monument errichten. cf: Fliegende Blätter, Bd. 1/1845, p. 38 und Bd. 3/1846, p. 46 f.

89 cf dazu auch die Einführung zu den Anmerkungen der zitierten Ausgabe, p. 337 ff.

90 cf S. 191.

91 Aus dieser Tatsache entwickelt Heinrich Heym seine Interpretation: „Dieser Struwwelpeter aber ist kein Schmutzfink, sondern ein gut angezogener, sauber gewaschener Junge der Biedermeierzeit, der lediglich durch lange Fingernägel und ungeschnittene Haare protestierte. . . Der gut angezogene Junge im Bilderbuch, das war der Bürgersohn Heinrich Hoffmann, der Mathematik lernte, wie er einen hübschen Anzug zu tragen wußte, ein Korsett für einen ganz anderen Heinrich. . ." Heinrich Heym, Ein Mann, ein Buch, ein Irrenhaus. Der kleine Gammler von 1844 / Dr. Heinrich Hoffmanns stille Liebe zum Irrationalen, l.c. Heym mag Recht damit haben, daß Hoffmann im „Struwwelpeter" (wie auch im „Hanns Guck-in-die-Luft") die romantisierenden Tendenzen der eigenen Studentenzeit mit-

gestaltet hat, aber Heym, der offenbar die Bedeutung der Kleidung des „Struwwelpeter" nicht kennt, vergißt über der individuell-biographischen, die für die allgemeine Rezeption kaum wichtig ist, die populär-politische Codierung der Figur.

92 Paul Gavarni, Revers des Médailles, Einzelblatt, Paris 1842.

93 Der Hinweis auf diese Zeichnung kommt von Bettina Hürlimann (l.c. p. 106 f.); sie gehört jedoch nicht, wie dort angegeben, zu der Serie „Les enfants terribles" von Gavarni. Der Irrtum entstand vermutlich, weil Gavarni auch dieses Kind als „Enfant terrible" bezeichnet. In der von Hürlimann genannten Serie handelt es sich jedoch ausschließlich um Kinder, die ihre Eltern durch bestimmte Aussprüche kompromittieren. (cf Paul Gavarni, Les enfants terribles, Paris 1842)

94 Daß auch Hoffmann, mag er nun Gavarnis Karikatur gekannt haben oder nicht, auf den „Bärenhäuter" anspielt, dafür spricht folgende Passage aus seinem Heulerspiegel: „Das wird ärger wie in Schlesien; das ist greulicher gehaust, als Attila die Hunnengeißel. Das souveräne Volk par excellence aber wird gar keinen Vortheil davon haben... Alle Schulen werden eingehen... Wir werden wieder in Eichenwäldern hausende Bärenhäuter... Es wird ganz entsetzlich sein. Und Alles das wird geschehen im Namen der Freiheit." l.c. p. 22.

95 Darauf macht Heidegert Schmid-Noerr aufmerksam in ihrem Aufsatz: Die illustrierte Presse, in: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830—1848/49

96 cf Fliegende Blätter I/1845, p. 16 („Die Communisten") und 4/1846, p. 40, 5/1847, p. 168. Hoffmann beherbergt seinen Schulfreund Hecker während der Zeit des Vorparlaments in seinem Haus in Frankfurt. Über diese Begegnung schreibt er in den „Lebenserinnerungen": „Das Vorparlament schloß, Hecker nahm von mir mit den Worten Abschied: ‚Stürzen wir uns mutig in die Wogen der Revolution.' ‚Und ersaufen wir darin' erwiderte ich." l.c. p. 119.

97 Hoffmann nennt als Pseudonym „Peter Struwwel, genannt Struwwelpeter, Professor der Wühlerei und Demagog", Handbüchlein l.c. p. IV; in der Vorrede „An das deutsche Volk" heißt es: „Ich, der Verfasser werde Dir wohl schon bekannt sein. Vor ein paar Jahren trat ich als ein ungekämmter Junge unter Deine *kleinen Souveräne* (die Kinder, MLK). Die Zeit fliegt mit Sturmeseile. Die organische Entwicklung ist ein Mährchen. So grüße ich Dich heute als Dein Lehrer und Meister", ibid, p. III f. (Hervorhebung MLK)

98 ibid, p. 17 f.

99 „Lied von dem hochberühmten Struwwel-Putsch", 1848 gezeigt in der Ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte" im Deutschen Reichstag. Das „Guckkastenlied vom großen Hecker" vom selben Autor bezieht sich sprachlich direkt auf die „Struwwelpeter"-Verse

„Seht da steht der große Hecker
Eine Feder auf dem Hut,
Seht da steht der Volkserwecker,
Lechzend nach Tyrannenblut!"

wiedergegeben in: Hans Blum, Die deutsche Revolution 1848, Florenz und Leipzig 1898, Faltblatt neben p. 224.

100 Henri Ritter, Der politische Struwwelpeter. Ein Versuch zu Deutschlands Einigung, Düsseldorf 1849.

101 cf hierzu die Kritik von Engels in: „Revolution und Konterrevolution in Deutschland", MEW 8, p. 101: „Was die Kämpfe selbst betrifft, so sind militärische Operationen noch niemals dümmer durchgeführt worden als unter dem badischen Oberbefehlshaber Sigel, einem früheren Leutnant der regulären Armee. Alles wurde durcheinandergebracht, jeder kostbare Augenblick mit dem Ausspinnen gewaltiger aber undurchführbarer Pläne vertrödelt."

102 Heine, Deutschland ein Wintermärchen, l.c. Bd. 2, p. 136.

103 Heine, Gedichte, ibid Bd. 1, p. 196.

Joachim Moebus

Zur Figur des bürgerlichen Heros*

Gegenstand der Untersuchung ist Henry Morton Stanley und weiterhin: David Livingstone. Zum *terminus technicus* „bürgerlicher Heros" und zur Behandlung Stanleys, des Afrikareisenden und Gründers eines Kongo-Freistaats, als eines beispielhaften Exemplars des bürgerlichen Heros, sowie Livingstones, des Afrikaforschers und ehemaligen Missionars, der in einer eigentümlich dialektischen Konstellation mit Stanley in Verbindung getreten ist, als Erscheinung des bürgerlichen Genius, scheint es mir unerläßlich, einige Vorüberlegungen anzustellen, denen ich eine thesenförmige Zuspitzung geben möchte[1].

Heroifizierungen, Heroenkulte und Begriff des bürgerlichen Heros selbst breiten sich vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Bewußtseinslandschaft ebenso wie in der sozialen Formation des europäischen Bürgertums zunehmend in festeren Verankerungen aus. Unter Zugrundelegung eines heuristischen Vorbegriffs heißt hier Heros derjenige, der aus einer als innerer Zwang (Intuition) erfahrenen Spontaneität, die sich unabhängig von der Realität behauptet und danach trachtet, die Wirklichkeit sich gefügig zu machen, handelt. Die Objekte der Wirklichkeit erfährt der Heros dementsprechend einzig in dem Kriterium eines abstrakten Naturwiderstandes, den es mit allen Mitteln und kraft eigener Machtvollkommenheit zu brechen gilt. Im Hinblick auf seine sozialen und politischen Funktionen verkörpert er eine Instanz, die, indem sie den als irrational erfahrenen Widerstand der Natur in der personalen Vereinzelung einer ebenso irrationalen Spontaneität bricht, dazu dient, die von ihr wesensverschiedene Gesellschaft mit der gebrochenen Natur zum Zwecke einer gewohnheitsmäßigen Bearbeitung der letzteren zusammenzuschließen.

In den repräsentativen Theorien des vorrevolutionären Bürgertums nimmt diesem Begriff des heroischen Agierens gegenüber ein gegensätzliches Prinzip, der Begriff des Genius, die Stelle des Heros ein. Anstelle der Spontaneitätsleistungen heroischer Individuen erscheint im Kontext des bürgerlichen Selbstverständnisses, so wie es von den Wortführern des freien Bürgertums entwickelt wurde, die Forderung eines für das Handeln jedes einzelnen konstitutiven und prinzipiell der Teilnahme aller zugänglichen, diskursiven Erfahrungsprozesses; anstelle eines Gewalttätigkeit evozierenden, irrationalen Naturwiderstandes erscheint die Supposition des durch List zu realisierenden, an sich rationalen Mittelcharakters der Natur; anstelle eines mythologischen Herrschaftssubjektes, das die für Gesellschaft konstitutiven Produktionsordnungen aus personaler Machtvollkommenheit setzt, erscheint die dem Anspruch nach aus Produktionsbeziehungen resultierende und durch Erfahrungsaustausch vermittelte, gesetzgebende bürgerliche Öffentlichkeit.

Dem Faktum der fortbestehenden Ungleichzeitigkeit der Bewußtseine und der Ungleichheit des produktiven Vermögens der einzelnen in qualitativer und in quantitativer Hinsicht (in den Individuen ebenso wie in den Gesellschaften) — mithin eben den Momenten, die zu heroisierenden Geschichtskonstruktionen den materialen Anlaß geben — trägt das frühe Bürgertum dadurch Rechnung, daß es die bevorzugten einzelnen unter dem Stichwort des Genies, Erfinders, Ingenieurs streng und ausschließlich in Zusammenhängen der Bearbeitung von Naturobjekten und damit der als Entfesselung der Produktivkräfte begriffenen gemeinsamen Aufgabe festhält und zweitens sie in dieser ihrer, als wesentlich musterbildende und zur Nachahmung empfohlene Tätigkeit fixierten Funktion in der Weise ans Wohl und an die Glieder des gesellschaftlichen Ganzen bindet, daß sie als beflügelte Repräsentanten der nicht aus Wesensverschiedenheit, sondern bloß akzidentiell nachhinkenden Gattung erscheinen.

Damit hält das Bürgertum vor der Revolution an der Beschränkung des ingeniösen Repräsentanten einer fortschreitenden Gattung auf die Sphäre der Naturbeherrschung fest und verweigert ihm eben die gesellschaftspolitische Funktion, die — als Implikation und notwendige Konsequenz einer den Naturwiderstand überwindenden Spontaneität — die spezifische Natur des Heroen ausmacht und die demgegenüber das Bürgertum einem grundsätzlich impersonalen transzendentalen Subjekt, nämlich der den Inbegriff der Allgemeinheit bildenden bürgerlichen Öffentlichkeit vorbehält.

Vor dem Hintergrund dieses Prinzips der strengen Funktionsscheidung zwischen der Sphäre der Naturbearbeitung auf der einen Seite und der gesellschaftspolitischen Sphäre auf der anderen tritt die Umfunktionierung derjenigen Kategorien, die im frühen Bürgertum der Stellung und Funktion der späteren Heroisierungen in etwa entsprechen mögen, in scharfen Umrissen zutage. Bereits auf dem Höhepunkt der Aufklärung — also vergleichsweise früh — wird die Durchbrechung dieses Prinzips und ein die Heroifizierungen des nachrevolutionären Bürgertums exemplarisch vorwegnehmender Bruch tendenzförmig sichtbar gemacht: im Falle von Cook. Cook entspricht, der Darstellung Forsters folgend, einerseits noch dem Muster eines ingeniösen, auf Naturbearbeitung vereidigten Repräsentanten der Gattung. Andererseits aber antizipiert er — offenbar aufgrund der besonderen Verhältnisse (Schiff als gesellschaftlicher Mikrokosmos) sowie des besonderen Objekts (koloniales Niemandsland) des Unternehmens — durchaus Momente eines transzendentalen, selbstherrlich imperiumbildenden Subjekts und leitet damit die Verkoppelung der beiden Momente in einer, Gattung und Allgemeinheit usurpierenden, undurchdringlichen Person ebenso wie den daraus resultierenden Primat des transzendentalen über das repräsentative Moment, der bei Hegel in der Heroisierung des weltgeschichtlichen Individuums seine erste begriffliche Realisation erhält, in die Wege[2].

* * *

Heroenkulte und Herosbegriff haben im Hinblick auf ihre Wirkungszusammenhänge bekanntlich die Bedeutung von vielseitig verwendungsfähigen und im hohen Maße berechenbaren Werkzeugen erhalten inner-

halb des Instrumentariums der gegenrevolutionären Vorbeugungs- und Verblendungsstrategien und im Zusammenhang mit den Klassenkämpfen in der bürgerlichen Gesellschaft (namentlich in der Ära der Imperiumsbildungen und Trustgründungen). Anstatt auf diesen Gesichtspunkt einzugehen, ziehe ich es jedoch vor, mich auf eine phänomenologische Untersuchung der charakterologischen Bestimmungen des Begriffs zu konzentrieren — aufgrund der Vermutung, der Funktionswandel des Genies bzw. die Ersetzung des Genius durch den Begriff und Kult des Heros hätten vor allem in den weitestgespannten kolonialen Unternehmungen der bürgerlichen Gesellschaft ihren herausragenden Schauplatz und der bürgerliche Heros zugleich auch hier, auf diesem für seine Entstehung günstigen Felde, seine musterbildenden Realisierungen erfahren.

Für die Untersuchung von Begriff und Figur des bürgerlichen Heros scheint mir Stanley unter den genannten Voraussetzungen ein besonders vielversprechender und aufschlußreicher Gegenstand. Im Vergleich mit anderen Akteuren aus dem Stamme der Entdecker und Reisenden nahm Stanley durch die Vielzahl von Kultveranstaltungen, die ihn in ihren Mittelpunkt gerückt hatten, eine einzigartige Stellung ein. Stanley hat auf der anderen Seite Verkörperungen des Heroentums, die sonst als einzelne Erscheinungen und selbständige Gestalten hervorgetreten waren, sozusagen hintereinander — wie in einer Passage durch die verschiedenen Manifestationen des Heros hindurch — durchlaufen. So erscheint er bei seiner Expedition zum Zweck der Auffindung Livingstones vorzugsweise mit der Funktion bekleidet, zivilisatorische Identität unter den Bedingungen des Naturzustandes (durch Eingriff von außen her) zu restituieren. Auf seiner Kongo-Expedition erscheint er in der Funktion, die Widerstände, die ihm die Eingeborenen entgegensetzten, wie einen Naturwiderstand zu zerbrechen. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Kongo-Freistaates schließlich erscheint er in der Funktion und im Range eines Gründungsheros.

Für die Explikation der vorangestellten Bestimmungen kommt es mir darüber hinaus gelegen — und damit bezeichne ich zugleich das Konstruktionsprinzip und die zentrale These meines Vortrags —, daß Stanley als Verkörperung des bürgerlichen Heros Livingstone als Erscheinung des bürgerlichen Genius gleichsam wie in einer allegorischen Konfiguration gegenübergetreten ist.

Durch Photographien, wie sie alten Editionen der Werke Stanleys und Livingstones (vielfach noch ihren Wiederabdrucken) beigegeben wurden, erhält meine These auch eine ikonologische Bestätigung. Stanleybildnisse, wie wenigstens die 1890 in London angefertigten, die ihn ihrer Stellung in seiner Autobiographie zufolge in einer durchaus exemplarischen Weise repräsentieren, zeigen vorwiegend die attributlose Büste mit schildförmig gewölbter Brust und gouvernementalem, ins Weite zielenden Blick eines weißhaarigen und vorzugsweise ebenso weißgekleideten Mannes, der, allenfalls das seigneurale Akzessoir des Spazierstocks in der Hand, in ungemein herrschaftlicher Aufmachung in Erscheinung tritt[3]. Demgegenüber macht Livingstone eine verhältnismäßig bescheidene Figur. Auf einer 1850 in Cape Town angefertigten Aufnahme gibt Livingstone, Abgezehrtheit und isoliertes, auch obstinates Wesen enthül-

lend, sich auf eine vergleichsweise befremdliche, durchaus intime Weise als gewöhnlicher Mann zu erkennen. Er erscheint andererseits mit einem die Überschreitung des privaten Momentes der bürgerlichen Person, die Verbindung mit den Gattungszielen und unpersönlichen Aufgaben der Naturbeherrschung symbolisierenden, notwendig naturwissenschaftlichen Hilfsmittel ausgestattet: mit dem — Attribut eines Genius der Gattung — Meßinstrument des Sextanten[4]. Auf Illustrationen zu alten Ausgaben von Werken Stanleys — zum Beispiel den der Erstausgabe von *How I found Livingstone* — sieht man Livingstone in ähnlicher Weise als eine seiner wissenschaftlichen Bestimmung entsprechende, eigentümlich waffenlose Erscheinung (auf einer von Stanley entworfenen Porträtskizze mit der Aufzeichnung von wissenschaftlichen Beobachtungen beschäftigt), während Stanley, soweit nicht ohnehin in scheinbar gewohnheitsmäßigen Schießaktionen begriffen, durch die ihm beigegebene Flinte oder den Revolver bezeichnet wird[5].

Die Auszeichnung mit den Insignien des Helden — kommen wir noch einmal darauf zurück — stand einem in seinem Verhältnis zum Heroen noch unveränderlichen, durch ein ungetrübtes kritisches Bewußtsein ausgezeichneten Bürgertum einstmals im unverwechselbaren Zusammenhang mit den der hierarchisch-repräsentativen Sphäre der Öffentlichkeit von Grund auf zugehörigen Institutionen. Die Dekoration mit dem Beinamen Heroe — einmal das Attribut des Soldatenführers, ein andermal eine Qualität des Monarchen, als des obersten, aus dem Wesen seines Amtes heraus „unbesieglichen" Feldherrn — hing dementsprechend ab (zum Beispiel in den Augen La Bruyères und Montesquieus) von der Zugehörigkeit zu den höheren Rängen des Adels. So wie die Bekleidung mit Ämtern gemeinhin aus geburtsmäßiger Vorherbestimmtheit erfolgt ist und einschränkenden Begünstigungen unterworfen war, so erschienen auch die Verdienste des Helden nicht nur als das Produkt, sondern folgerichtigerweise auch als eine Funktion seines genealogischen Status[6]. „Werft mich unter die Truppen wie einen gemeinen Soldaten und ich werde Thersites sein", rief La Bruyère aus, „stellt mich an die Spitze einer Armee, für welche ich vor ganz Europa zu haften habe, und ich bin Achilles"[7]. Die eigentümliche Vergrößerung, welche alle Aktionen, begangen vom auch schon vorher, vom Lebensanfang an Großen, erhielten, infolge des strahlenden Lichtes, in das sie eingehüllt und in dem sie wie auf einer Bühne ausgestellt überallhin sichtbar gemacht wurden, nannte La Bruyère die eigentliche Ursache dafür, daß diejenigen, welche „schon die Geburt aus dem Volke emporhebt und den Augen der Menschen, ihrem Tadel und ihrem Lobe aussetzt", imstande sind, „gewaltsam aus ihrem Temperamente herauszutreten, wenn dasselbe sie nicht zur Heldentugend antreiben sollte"[8]. La Bruyère machte darüber hinaus darauf aufmerksam, daß der Usus, Heroen und Halbgötter der Antike mit Rücksicht auf die nach oben drängenden Bürger für Namensgebungen zu verwenden, aus der Absicht entstand, der Verwischung des Unterschieds zwischen Aristokratie und Bürgertum mit Hilfe von dergleichen Klassifikationen entgegenzutreten[9]. „Heroe" kommt als Beiname vor des in der amerikanischen Kolonie im Krieg gegen die Franzosen gefallenen, siegreichen Generals

Wolfe, in einer im Blick auf den englischen Thron gehaltenen Trauerrede. Held heißt dort auch der Offizier, sofern er die königliche Bestallung in der Tasche hat[10]. Im Laufe der Französischen Revolution werden der legitimistische Sinn des Titels und sein royalistisches Fundament so wie auf der anderen Seite sein kritischer Begriff in die Form von (explizitermaßen instrumentalisierten) politischen Kategorien gegossen. Während Robespierre gegenüber dem Wort Heroe, zumal aber Bestrebungen gegenüber, den „Kraftanstrengungen", die aus „Liebe zur Gerechtigkeit, zur Menschlichkeit, zur Freiheit" entspringen, den „hochtrabenden" Namen „heroisch" beizulegen, eine tiefe Zurückhaltung zum Ausdruck brachte und, darüber hinaus, strategischen, übrigens auch in erheblichem Maße moralischen Widerstand geleistet hatte[11], erhielten auf der anderen Seite die beim Aufstand der Vendée gefallenen Verteidiger von „la sainte cause du roi et du pape, des annates et de la féodalité" auf durchaus gezielte Weise in den royalistischen Agitationsschriften den Ehrentitel Heroe[12]. Napoleon Bonaparte — wie unter anderen Chateaubriand sich ausdrückte — usurpierte schließlich in Verbindung mit seinen Bemühungen um Legitimität die ehedem den Bourbonenkönigen vorbehaltenen Attribute Heroe, Genie und Glorie[13] — und zwar in gleicher Weise, wie er für seinen Besuch bei den Pestkranken (von dem zahlreiche Abbildungen verbreitet wurden, die als Ikonen Verwendung fanden) eine Institution des Königtums, das zeremoniale therapeutische Handeln des Souveräns, unverblümt zum Vorbild genommen hatte[14]. Zum Zeitpunkt der ägyptischen Expedition, der in Kairo herausgegebenen Armeezeitung zufolge, erfolgte eine Ausstaffierung jedes einzelnen Soldaten des Expeditionsheeres mit dem schmückenden Etikett Heroe gelegentlich auch von der Seite der Bürgersoldaten[15]. Aufstieg, Zerfall und Wiederaufleben von Napoleon huldigenden Kulten — mit dessen Wirken in der sozialen, militärischen und politischen Sphäre die Neuorientierung des Herosbegriffs sich offenbar zuerst begründet hat — stellen einen hervorragenden Indikator dar (wie auch das Auftreten einer Unzahl von „nachgemachten" Männern aus Eisen in der Folgezeit[16]), der dazu geeignet scheint, die Übernahme dieses durch Demokratisierungen gebrochenen und durch Restaurationen elitär gewordenen Begriffs durch das siegreiche Bürgertum zu rekonstruieren[17].

Auch Stanley nahm, der traditionellen und weitestverbreiteten Verwendungsform entsprechend, Benennungen mit dem Titel Heroe vor — im Sinne eines bestimmten berufsspezifischen Besonderheiten wie auch der nationalen Rhetorik im allgemeinen verpflichteten und durch eine eher floskelhafte Weite gekennzeichneten dekorativen Usus. Der Beiname Heroe, den Stanley so zunächst auf den Umfang eines Ehrentitels vom Standpunkt der Überlieferung aus eingeschränkt hatte, der ihm als Auszeichnung diente, mit der sei es der Seemann oder sei es der Soldat in der unbürgerlichen Stellung eines Mitgliedes spezifischer Todesgefahr ausgesetzter Stände und Zünfte bekleidet wurde[18], erfuhr jedoch insofern eine Veränderung, als er durch die Applikation auf Livingstone auf naturwissenschaftliche Forschungsunternehmungen übertragen und vermittels dieser qualitativen Verschiebung (nicht durch Vergrößerung der Anwendungsbreite) mit der Natursphäre in eine unmittelbare

Beziehung gesetzt wurde. „Der Spartanische Heroismus, die Unbeugsamkeit des Römers, die ausdauernde Entschlußkraft des Angelsachsen“[19] — der hervorstechendste direkte Ausdruck Stanleys für Heroifizierung, der Livingstone im Verwurzeltsein mit der Vergangenheit zeigt und als gewissermaßen internationales, hochgerüstetes Tugendkonsortium zur Erscheinung bringt (als vielseitiges und montageartig, aus dem Fundus mannigfacher nationaler Ursprünge heraus zusammengesetztes, sozusagen livingstonesches Charakterungeheuer) — supponieren ihm, dem naturerforschenden Entdecker, mit der Vorstellung des Isolierten, dem Naturobjekt einerseits Ausgesetzten und mit Naturobjekten andererseits im Kampf Verbundenen, Kategorien der Selbstbehauptung und Selbstdurchsetzung, mit deren Hilfe Stanley in die Begriffsbestimmung des Genius, und zwar in durchschlagender Weise, eingegriffen hat. Dessen traditionelle und kategoriale Schranke verstand zum Beispiel die *Royal Geographical Society* zum gleichen Zeitpunkt insofern noch zu wahren, als sie Livingstone, ebenso respektvoll wie unbefangen, mit dem Titel eines „distinguished traveller“, eines „illustrious“ oder „our [...] great African explorer“ bekleidete[20].

Die Stanleysche Form der Heroenbildung, so wie sie im Vorstehenden, im Hinblick auf Livingstone, erkennbar zutagegetreten war, zeigt, wie Stanley im Begriff steht, Livingstone mit Attributen auszustaffieren, welche auf eigentümlich verbissene und beispielhafte Art geeignet sind, Impulse, die in ihm selbst in aufdringlichster Weise am Werk sind, zu enthüllen. In den demgegenüber der Selbstdarstellung gewidmeten Partien von *Wie Ich Livingstone fand* führt Stanley umgekehrt im größeren Umfang Metaphern an, die Assoziationen an mythische Lokale und Akte bezwecken (anstelle von historischen Charakteren), so daß Stanleys eigene Unternehmungen sowohl in ein grelles Schlaglicht getaucht werden wie auch in den Zusammenhang einer altertümlichen und im hohen Maße autoritären Szene rücken. Die Einrichtung dieser archaischen Urszenerie wiederum trifft mit der Absicht zusammen, präzise Abgrenzungen vorzunehmen, infolge derer Livingstone — unbeschadet daß Stanley zu ihm sich allemal in ein ehrerbietiges Verhältnis setzt — in einer der konventionellen Redeweise wieder angenäherten Terminologie und vom mythologischen Standpunkt aus zurückgesetzten Stellung als „Hero-traveller“ figuriert, als ein „christlicher Gentleman“ sowie — ebenfalls — als „illustrious explorer“[21]. Stanleys Unternehmen, die Auffindung Livingstones, heißt dementsprechend in einer hinsichtlich des Umfangs wie auch der Richtungen der Selbstheroisierung eigentümlich exhibitionistischen Weise eine „Sisyphus-Arbeit“[22] — so wie andererseits der Schlamm, in den er fiel bei der Durchquerung des Marschlandes, den Beinamen „stygisch“ trägt, die ostafrikanischen Moräste als „stygische Sümpfe“ bezeichnet werden[23]. Die „einlullende, indolente, obzwar erfreuliche Ruhe“, zu der ihn die Ufer des Tanganjika-Sees einluden, heißt eine „sirenenhafte“ Verlockung[24]. Das Kanu wiederum, in dem er auf dem Tanganjika-See fuhr, stellt die „Afrikanische Argo“ vor[25], und die Suche nach Livingstone nennt sich gar ein „Ikarischer Flug“[26].

Stanley mochte dergleichen mythologisierende Einkleidungen vor-

nehmlich in dem Bedürfnis verwendet haben, Versatzstücke einzubauen, um so zu demonstrieren, daß er über eine fundierte klassizistische Bildungsausstattung verfügte. In der kolonialen Metaphernbildung freilich traten Anspielungen, in denen von der kolonialen Welt wie von einem Totenreich die Rede ist, bereits frühzeitig in den Vordergrund — seit Pigafetta beim Anblick von indianischen Fischern das Bild von den „Matrosen des Styx" geprägt hatte[27]. Stanleys mythologische Beinamensevokationen beabsichtigten, eine unbildliche Signatur zu geben, nicht, wie Pigafetta, die Erzeugung einer Bildvorstellung. Unter dem Gesichtspunkt der Selbstheroifizierung betrachtet, hat das unbildliche Signalement, das Stanley zur Kennzeichnung der Wesenhaftigkeit von Handlungen in seinem Sinne trägt, eine allgemeine Funktion: Umdeutungen der Natur, und zwar in eine undurchdringliche, ursprungsmythische Macht, und Ummünzungen des Explorators, nämlich in den Aggressor, in Gestalt seiner heroischen Vereinzelung, in mythologischen Verkleidungen, sozusagen hinter vorgehaltener Hand, zur Sprache zu bringen. Daß Stanley den Zusammenschluß anstrebt von mythologischen Themenkreisen, die sich in einer wechselseitigen Ausschlußbeziehung gegenüberstehen; daß er den rücksichtslosesten Tausch betreibt in bezug auf die Namen wie auch die Domänen jener einstmals antagonistischen Heroen und schließlich selbst organisiert hervortritt, wie ein Heroenkartell: Daß er Jason und Ikaros, Herakles, Sisyphos und Odysseus zum tautologischen Inhalt einer transzendentallogischen Subjektsform macht — weist auf die allgemeinen Mechanismen hin, durch die — vermittels der Rückbeziehung auf vorbürgerliche Schichten — in Gang gesetzt sind sowohl eine Vertiefung als auch eine Neukonsolidierung des seines ursprünglichen Inhalts entkleideten Autonomiebegriffs (der gleichwohl jedwede besondere Macht und Einflußsphäre mythischer Heroen sich zu subsumieren hat)[28].

Die in der Bewußtseinslandschaft des Zeitalters eigentümlich erratisch aufsteigende Konstellation, in der Livingstone, der naturerforschende Entdecker, auf der einen Seite und Stanley, der Naturwiderstand durchbrechende, zugleich über Gesellschaft wie über Natur verfügende Heros, auf der anderen Seite einander gegenübergetreten sind, auf dem Schauplatz der kolonialen Natur, läßt — über eine hermeneutische Kollision von Kategorien hinaus — Strukturen und Methoden, Prinzipien und Zielsetzungen im realen Handeln beider in einem Augenblick ihrer kritischen Scheidung sichtbar werden. Daß mit der in hohem Maße intrikaten Konfiguration einer humanitären, sogleich und aus mehrfachem Grund mystifizierten Rettungsaktion ein Stück Pathologie bürgerlicher Autonomiebildung zur Anschauung gelange, darauf deutet der hysterische, augenblicks Heroen erzeugende Widerhall hin, den die Auffindung Livingstones in weiten Teilen der Öffentlichkeit zur Folge hatte. Ich werde auf die zwiegesichtige Motivation und die Begründungszusammenhänge jenes Rettungsaktes, auf seine richtungweisenden Effekte, seine Schlüsselbedeutung als ein mehrschichtiges säkulares Syndrom und auf seine konstituierende Rolle bei der Symbolproduktion des Zeitalters später noch kurz einzugehen haben.

„Aufrichtung" — so hatte die Königin Victoria Anordnung getroffen,

Stanley auszurichten —, „Aufrichtung" aus der „Angst", die sie „gemeinsam mit ihren Untertanen gefühlt" habe mit Rücksicht auf das Schicksal Livingstones, sei es, was Stanleys Verdienste ausmache[29]; „Aufrichtung aus der tiefen Angst" — wie die Stadt London mit Nachdruck ergänzte —, wegen der „Ungewißheit", die sein Schicksal „verursachte", „nicht nur bei den Untertanen Ihrer Königlichen Majestät, sondern in der ganzen zivilisierten Welt"[30].

Die zahllosen Gerüchte, wie sie über Livingstone, seitdem er in Afrika verschollen war, in Umlauf gesetzt wurden, drückten genaugenommen stärker als die Befürchtung seines physischen Todes ernsthafte Besorgnisse wegen eines moralischen oder Bewußtseinszerfalls aus. Livingstone, vorstehenden Erklärungen zufolge Gegenstand einer langanhaltenden und öffentlichen Angstentwicklung, lenkte in dem Maße, in dem er Autonomie im Lichte eines vorkämpfenden Genius der Gattung, nach Maßgabe ihres bürgerlichen Inbegriffs, repräsentierte und andererseits (infolge des Abreißens jederart von kontinuierlicher Verbindung) unter Bedingungen des Naturzustandes aufrechtzuerhalten offenkundig nicht mehr in der Lage war, den Verdacht auf sich, er sei vom Naturobjekt in seinem Wesen gezeichnet, ja inzwischen zerrüttet worden. Livingstone erscheint daher geradeso wie das koloniale Objekt selber allenthalben als dekomponierte Figur, in verzerrter, gleichwohl spektakulärer Reaktion begriffen. Er sei „launisch" und „engstirnig" geworden, so stellte man es sich im Hinblick auf den gespenstisch umgehenden Mann vor, er habe sich „aufs äußerste verändert", und er „laufe davon", sowie er höre, daß ein Reisender „im Begriff stehe, zu ihm zu kommen". Man habe ihn an eine afrikanische Prinzessin verheiratet, er führe „sein Journal nicht methodisch" und nehme „keine Beobachtungen oder Eintragungen" mehr vor[31].

Die Mutmaßungen, so wie sie über Livingstone verbreitet wurden, bezeichnen die Toleranzschranke des vorherrschenden Erfahrungsbegriffes. In dem Maße, wie Livingstone, unbeirrbar sachlich, zum Zweck des Erkenntnisgewinns notwendig imitatorischen Anpassungsstrategien sich unterzogen hatte, sowie langwierigen Prozeduren eines geduldigen Akkumulierens von gegenständlichen Erfahrungen, und in dem Maße, in dem er isoliert lebte, außerhalb der Reichweite von Sanktionen und Legitimationskontrollen — in dem gleichen Maße könnten, jenen projektiven Verdächtigungen zufolge, namentlich die indifferente Distanz verleihenden, herrschaftversichernden Panzerungen seines Iches, die die Bedingung seiner Anerkennung waren, zerbrochen, und könnte Livingstone weiterhin — Erfahrungen ausgesetzt, die den sachlichen Strategien einer autonomieerhaltenden Empirie nicht länger gehorchten — auf inferiore mimetische Entwicklungsstufen, in bereits irreparabler Weise, regrediert sein. Den Großteil der Untersuchungen, die Stanley nach Auffindung Livingstones vornahm, bildeten demzufolge „Observationen über die Methode der täglichen Lebensführung", die genaue Beobachtung seiner Soziabilität und Reinlichkeit sowie seiner wissenschaftlichen Tätigkeit im Hinblick auf ihre Luzidität und Regelmäßigkeit. Sie stellten, so wie die Feststellung des „zäh festhaltenden Gedächtnisses", eine Maß-

nahme dar zur Rettung Livingstones, unter dem Gesichtspunkt seiner Rehabilitation und Reinigung vom Verdacht des Verfalls[32].

Die konstitutiven Bestandteile der Stanleyschen Verfahrensweise manifestieren sich in ihrer reinen Gestalt zum ersten Male im Zusammenhang der Kongo-Expedition in der Mitte der 70er Jahre — obschon sie bei Stanleys Unternehmen zur Wiederherstellung der Verbindung mit Livingstone in vorwärtsweisenden (wenn auch gemischten) Formen ebenfalls in Erscheinung getreten waren. In Verbindung mit dem Interesse an einer verkehrsmäßigen Erschließung von Afrika und am Zugang zu den Naturprodukten, am Anschluß an die Warenzirkulation und an der Erweiterung des Umfangs der Marktgebiete durchgeführt (wie es als ein Nebengesichtspunkt auch die Expedition zur Auffindung Livingstones begleitet hatte[33]), hat ihr Erfolg, durch den der Name Stanley „unauslöschlich eingeschrieben steht auf der Oberfläche des Kontinentes"[34], sich als methodische Konsequenz eines neuartigen und insoweit revolutionierenden Verfahrens der geographischen Entdeckungen ins Bewußtsein wenigstens der tieferblickenden Zeitgenossen eingegraben. Die spezifische Struktur dieser Verfahrensweise wird mit der von Stanleys Vorgängern (namentlich mit der Livingstones) zu deren Nachteil in Beziehung gesetzt und folgendermaßen gekennzeichnet: „Most of the other travellers", äußert sich ein Zeitgenosse hierzu, „had been the sport of circumstances. They had wandered from place to place, turned from their course, again and again, by hostile tribes and churlish chiefs. They found out a great deal, but not, as a rule, that which they came to find. Their discoveries were largely accidental; even Livingstone was constantly deflected from his route, and was unable to pursue to its conclusion the plan [. . .]. Stanley had a perfectly definite purpose, which he determined to carry out; and he succeeded"[35]. Oder, so ein anderer Beobachter, *Blackwood's Magazine:* Stanleys Exploration des Kongo, heißt es hier, habe „die Ära desultorischer und isolierter Forschung" abgeschlossen, die einer „kombinierten, stetigen Kraftanspannung auf eine definierte [. . .] Zielmarke hin" eröffnet[36]. Die infolge solcher definierenden Vorherbestimmung des Zwecks nötigenfalls auch rücksichtsloseste Durchbrechung von bisher undurchdringlichen gesellschaftlichen und Naturobjekten wird im Resümee der Zeitgenossen gleichfalls bis in ihre Konsequenz hinein sichtbar gemacht: „Er hatte entweder zu kämpfen", heißt es nun, „oder sich abzukehren". Wenn er Abstand davon genommen hätte, würde er der „Summe scientifischer Kenntnisse" zwar noch „ungewöhnlich viel hinzugefügt" haben; aber in Hinsicht auf „the achievement of its ultimate and clearly-conceived object" wäre das Unternehmen „ein Fehlschlag" geworden[37].

Unbeirrbare Entschlußkraft zu einem vorherbestimmten, definierten Ziel, Unablenkbarkeit der Richtung und vielfach vorsätzlich unbeugsame Form des Handelns — heroische Präfiguration einer technologischen Handlungsstruktur — waren freilich auch in Stanleys vorausgegangener Unternehmung in wesentlichen Zügen bereits fertig ausgeprägt, ja von der Natur seines Auftrages und von seinen beruflichen Gewohnheiten her in bestimmter Weise vorgezeichnet. Daß die Livingstone-Expedition an die Kapitalisierung des Zeitungswesens in ihrer damals fortgeschrittensten

Erscheinungsform gebunden war und unter dem Gesichtspunkt erfolgt ist, Auflage und Marktanteil des Blattes, für das Stanley tätig war (des *New York Herald*), zu steigern, geht aus der Erklärung hervor, die James Gordon Bennet jr., der Verleger der Zeitung, abgegeben hatte, als er Stanley veranlaßte, „in das Herz Afrikas" zu reisen[38]. Die geschäftsmäßige und infolgedessen den konservativeren Zeitgenossen von Grund aus anstößige Anlage der Livingstone-Expedition hatte Stanley allerdings mit deren anspruchsvolleren Gesichtspunkten verschiedentlich in Konflikt gebracht. Um ihre kommerzielle Triebfeder zu bemänteln und um sich mit ihrem Vorsatz, „in dem Bewußtsein", daß er eine „Mission" darstelle und „ein heiliger" sei[39], zu identifizieren; um Livingstone seiner Warenfunktion zu entkleiden und ihn als Menschenwesen zu imaginieren, hat er sich in beträchtlichem Grade strapazieren müssen und sich noch am Morgen nach seinem Zusammentreffen mit Livingstone „rigiden" Prozeduren nach Art eines „Kreuzverhöres" unterzogen — einzig zu dem Ziel, sich von Livingstones Wirklichkeit zu überzeugen. In einer sonderbaren Reflexion, in der seine Bemühungen, Livingstone aus einer Geschäftsfunktion in eine Person zu transformieren, den krönenden Abschluß gefunden haben, hatte Stanley gemeint (in dem Maße, in dem sich diese Bemühungen unterderhand in ihr Gegenteil verkehrten), einen triumphalen Erfolg errungen zu haben: Trotz des tumulthaften Ablaufs der Ereignisse bzw. ihrer, der Anordnung des Verlegers entsprechend, zynischen Reihenfolge, hatte er die lichtvolle Herrschaft einer „freundlichen Vorsehung" wahrgenommen und festgestellt, sie habe Vorsorge getroffen, daß er, Stanley, Livingstone, „ruhend unter der Veranda seines Hauses", bereits „das Gesicht nach Osten gedreht" — „the direction from which I was coming" — vorgefunden hätte —: wie an Fäden gezogen und seiner Kapitalisierung — gleichsam erwartungsvoll — entgegenblickend[40].

So wie die Verfahrensweise Stanleys aufgrund ihrer doppeldeutigen Bestimmung eine Pervertierung oder mindestens Komplizierung seines Realitätsverhältnisses zur Folge hatte, tritt er zu Livingstone noch aus einem weiteren Grunde in ein nur in äußerst beschwerlicher Weise auszubalancierendes, überaus gehemmtes Verhältnis ein: und zwar insoweit, wie er, entsprechend der ideologischen Begründung des Unternehmens, Funktion des Genius war — so wie Livingstone, dessen kommerziellem Zweck entsprechend, Funktion des Heros gewesen ist. Anders ausgedrückt: Stanley trat, ungeachtet seiner Impulse, die ihn trieben, eine, Livingstone gegenüber, superiore Position zu usurpieren, wegen der Einkleidung seines technischen Handlungsprinzips in die Hülle eines humanitären Rettungsaktes umgekehrt zu Livingstone in eine akzidentielle, subsidiäre und untergeordnete Beziehung ein, die ihn einschränkte und die ihm entgegenwirkte. Während Livingstone seiner kategorialen Bestimmung entsprechend exemplarische Erscheinung des prinzipiell durch Autonomie begründeten und der sich selbst aufklärenden Menschengattung vorkämpfenden Genius war, hat Stanley, insoweit wie er an Livingstone als verbindlichem Maßstab für die scientifische Entdeckungstätigkeit festhielt, sein eigenes, spezifisch abstraktes „Studienziel": „die rascheste und kürzeste Methode", als Kränkung seines Ehrgeizes erfahren. In seiner Verteidigung wegen der Beiläufigkeit und des geringen Ertrages seiner Ent-

deckungen, die er eine „Blamage" nannte und einen „Defekt", hat er als Ursache angeführt, daß er nach einem „Herumirrenden" und nicht als „Entdecker" auf Reisen geschickt worden sei[41]. (In diesem Zusammenhang sei auch nachdrücklich erinnert an die Geschichtsschreibung der Entdeckungsreisen, soweit sie aus der Zeit Stanleys stammt. Als Hauptcharakteristikum kann in typologischer Hinsicht und in diesem Zusammenhang gelten: die Prägung eines stereotypen und ritualisierten Bildes der Entdeckerpersönlichkeiten als spurenbildender und mystagogischer Heroenwesen. Daß auch für Stanley Entdeckungen mehr oder weniger ein Anlaß waren, daß er auf dem Erdboden, auf den er seinen Fuß setzte, einen Abdruck zurücklasse, als der erste Weiße, der dort aufgetreten war — wird in entwaffnender Weise vorgeführt, wo er einen Hinweis gibt auf die Karte, die er *Wie Ich Livingstone fand* beigefügt hatte: „To induce my readers to open the map which I have prepared, and which accompanies this book", erläutert er und gibt damit zugleich eine Einschätzung von der Sachlichkeit des Leserinteresses, „I must state that the route traversed by me was never traversed by a white man previously"[42]).

Im Hinblick auf die Unmenge der Ehrungen, die auf Stanley herabregneten, auf den ostentativen Rahmen und den majestätischen Charakter, in den die Empfänge, die ihm zuteilgeworden sind, gekleidet wurden; in bezug auf Umfang und Zahl der Triumphzüge, Militäraufmärsche, Massenaufläufe und rauschhaften Versammlungen, von denen seine Auftritte begleitet waren, sowie auf die Ehrenmitgliedschaften, Ordensdekorationen, Privilegien und Dankadressen, mit denen Stadtkommunen und wissenschaftliche Gesellschaften ihn ausgezeichnet hatten[43], hatte Stanley nirgendwo seinesgleichen. Für die Kultfunktionen, die mit ihm in Verbindung gebracht wurden, ebenso wie die Denkmalsform, die in den Kalkülen eines speziellen Kreises von Imperialisten mit einem übrigens nur schwer zu überschätzenden propagandistischen Stellenwert in Rechnung gezogen wurde — für diese im großen und ganzen sturzbachartige Popularität war die Befreiung eines Weißen aus dem „schwärzesten Afrika", und zwar in ihrer im hohen Grade mythologisierten Gestalt, im breitesten Maße grundlegend — die Rettung Livingstones, die Stanleys koloniale Aktivitäten eröffnet hatte, ebenso wie die Emin Paschas, die sie beschließt. Auf einen derartigen Zusammenhang hatte Stanley im übrigen zu wiederholten Malen und in nachdrücklicher Weise selbst hingewiesen. Eine auslösende Wirkung hatte er vor allem der Rettung Livingstones zugeschrieben, indem sie einer allgemeinen Hinwendung auf Afrika Bahn gebrochen habe[44]. Er habe, so meinte er, die Flut derjenigen zugkräftigen Buchtitel, die einer Unmenge Ortschaften schwärzeste Finsternis attribuierten und Heroen glänzende Rettungsaktionen beilegten, wie sie in geradezu serienmäßiger Folge auf dem Buchmarkt in Erscheinung traten, initiiert[45]. Aus seinen Aufzeichnungen über die Unterredungen mit Leopold von Belgien, die Zielsetzungen und die strategischen Grundsätze betreffend, die für die Weiterführung der Kongo-Unternehmung in Aussicht genommen wurden, geht weiterhin hervor, daß die schwungvolle Stimmung, die Stanley entgegenschlug, von Leopold auf die Rettung Emin Paschas zurückgeführt wurde, und daß er sie als Indiz begriff, daß die Zeit, Geldmittel zu lockern — vorzugsweise um sie ins Projekt

der Kongo-Eisenbahn zu stecken —, schlagartig „reif" geworden war „für die belgische Nation"[46].

Die „Rettung" von Livingstone (nicht desjenigen Livingstone, der die Reputation einer beschädigten Identität genossen hat, sondern Livingstones als bürgerlicher, obschon der Rettung durch den bürgerlichen Heros bedürftiger Genius) hatte — so hatte ich formuliert — in ihrer mythologisierten, abgeleiteten Gestalt symptomhaften Charakter. In dem Bedeutungszusammenhang, in den eine weltweite, aufmerksame Öffentlichkeit das spektakuläre Unternehmen nachträglich hineingestellt hat, erscheint Livingstone — der „Lebensmann", wie ihn Stanley mit einem Wortspiel nannte[47] — wie Afrika, dem Kontinent, in symbolischer Verallgemeinerung eingeschrieben oder eingegraben: als dessen Totalität begründende, es unifizierende Figur. In dem Maße, wie diese Figur im symbolischen ebenso wie im spekulativen Sinn Afrika als Totalität zusammenfaßte, stellte sie, so wie dessen unifikatorischen Fokus, zugleich sein spiritualistisches Corpus dar. Auf ihn vermochten infolgedessen die „stetigen und kombinierten Kraftanstrengungen", die sich „die Öffnung", „die Zivilisierung" und „die Entwicklung" von Afrika zum Ziele genommen hatten, von jetzt ab aufs innigste, vermittels mannigfacher Identifikationen, sich zu beziehen. Wie die Herstellung eines Begriffs der Totalität von Afrika und zugleich mit seiner Fetischisierung, wurde noch eine weitere ideologische Funktion, in Verbindung mit Symbolbildungen, in den Vordergrund gerückt — diejenigen Dienste, die vermittels der Transformation des kolonialen Objektes ins Natursubjekt, das seine inskünftigen Herrscher sowohl bedrängt als auch in sich einschließt, für die Begründung der expansiven Unternehmungen, d. h. zum Zweck der Legitimationshilfe, in anhaltender Form zu leisten waren. Eine Folge dieser Symbole produzierenden Konstruktionen ist die unverzüglich ins Werk gesetzte, entschlossene Uminterpretation des Herosbegriffs, der nunmehr mit „Afrika" in vielseitigen Kombinationen in einen engen Zusammenhang tritt, auf Afrika als spekulatives Ganzes projiziert und forthin zu ihm in Abhängigkeit gebracht wird. Bekleidet mit einer Vielzahl von Epitheta, wie sie einem dunklen, schicksalverhängenden und durchaus Opfer heischenden Fetisch appliziert werden, leitete „Afrika" seinen Durchdringern — Bezwingern und Opfern — forthin in demselben Maße, wie es sie an seiner mythischen Substanz dem ideologischen Bewußtsein nach beteiligte, dadurch „auflud", Heroenqualität zu. Auf Afrika, als mythisches Subjekt, bezogenes Handeln, und zwar ein jedes, das es zum Objekt machte, erhielt von jetzt ab dementsprechend Attribut und Ehrennamen des Heroischen. So wie „Afrikaner" nicht die Bewohner des Kontinentes hießen, sondern im Gegenteil die in Brüssel versammelten Eisenbahnaktionäre, Afrikaexperten und Handelskonzessionäre[48], und so wie Kolonialoffiziere und Missionare, Kolonialbeamte, Ingenieure und Bauarbeiter den Beinamen „Heroe" erhielten, soweit sie auf Afrika bezogen tätig geworden waren[49], so offenbarten auch Stanleys eingeborene Träger einen „truly heroic stuff", soweit sie — „by their willing hands" und „by their loyal hearts" — bei der Erschließung Afrikas selber mit Hand angelegt hatten, daher: zu „Akteuren" geworden waren[50]. Und ebenso wie Gordon (der eine „afrikanische Fama" besaß) den Beinamen

„self-sacrificing chief" empfing[51], heißt nunmehr auch Livingstone im Lichte dieser Umdeutungen des Herosbegriffs „ein anderes Opfer an Afrika"[52], hat sein, in Stanleys Augen, „heroisches Leben zu seinem heroischen Ende hingefunden"[53], und ist Afrika „Ursache" geworden, „welcher er sich selbstopferte"[54].

In Verbindung mit der Einrichtung des Kongo-Freistaates, bei der das Prinzip der direkten, gewalttätigen und raschesten Aktion, das mit Stanley von jeher in einen obligatorischen Zusammenhang gebracht worden war, eine gewisse Modifizierung erfuhr im und durch den Arbeitsprozeß, heißt es, mit Umformulierung seiner Stellung, er habe als „der Chef, den Hammer und den Bohrer in der Hand, vorführend seinen Männern, wie sie ihre Werkzeuge zu gebrauchen hätten", „eine Arbeit des Herkules" vorgemacht[55]. Als der *Breaker of Rocks* und als *Maker of Roads,* habe er, wie seine Ehefrau schrieb, neuerlich diese seine „zentrale Qualität" zum Ausdruck gebracht: „konzentrierte Energie, sieghafte Schlachten gegen das Härteste, was die Erde bietet, alles, um die Erde gutartig zu machen und zugänglich für den Menschen". Und sie setzt, auch ihrerseits von einem Strudel, freilich einem äußerst alarmierenden, fortgerissen, hinzu: „He broke down the wall between a savage and a civilised people, and the tides rushed together, as at the piercing of Suez"[56].

Die Abbildungen, die Stanley demjenigen seiner Bücher, welches die Gründung des Kongofreistaates zum Gegenstand hat, beigegeben hatte, zeigen ihn unter einem ideologisch ähnlich perfektionierten Gesichtswinkel. Anfang und gemächliches, dem Anschein nach bloß durch Naturwiderstände behindertes Fortschreiten beim Aufbau einer Infrastruktur illustrierend — Stationsgründungen und Straßendurchbrüche, Transportunternehmungen und Dampfschiffahrt, aber auch Unterweisung und Drill von Polizeikadern —, stellen sie sein Gründungs- und „Zivilisierungs"werk als verselbständigtes, wie durch sich selbst betriebenes, ruhig wachsendes Unternehmen dar. Anders als die Autobiographie, die ihn als Standbild und Maske, als imperialistischen Politiker und klassentranszendierenden Heros repräsentierte — einen Stanley, der zumindest in den Augen des traditionsbewußteren Teiles der englischen Öffentlichkeit von dem Schatten eines ausnehmend unerschütterbaren Säulenheiligen, Gordon von Khartum, verdunkelt wurde —, kann *Der Kongo und die Gründung seines Freistaates* des förmlichen Abdrucks eines Gründerbildnisses entbehren — in dem gleichen Maße, in dem Stanley, befreit aus seiner heroischen Vereinzelung, im Gründungswerk, das wie aus seinem Geiste emaniert in technologischen Strukturen sowie zum vielgliedrigen Organisationssystem entwickelt ist, sich objektiv gemacht hat[58].

Exkurs

Zum inneren Verhältnis Stanleys zu Livingstone und zur Rangordnung der beiden Entdecker

In zwangshafter Methodik hat Stanley, von diesem Zeitpunkt an lebenslänglich, an der Herausarbeitung des exakten Unterscheidungspunkts gewirkt, an dem seine Unternehmungen und die der übrigen Akteure auf diesem Felde, die Livingstones eingeschlossen, in Hinsicht auf disponierende Entschlußkraft und Effektivität je dem Grade und Range nach aufs eigentümlichste sich spezifizieren ließen. Wie die Zurücklassung eines Fußabdrucks auf dem Erdboden, den sie beschreiten, in physischer Beziehung, führten die einzelnen Entdeckersubjekte dergleichen Profilgebungsmanöver im allgemeinen unter dem Gesichtspunkt durch, im Medium der Öffentlichkeit eine subjektive, tiefgeätzte, unverwechselbare Spur zurückzulassen unter den Bedingungen verschärfter Konkurrenzherrschaft, den furchtbaren Kämpfen um Naturbeherrschung, die sie als isolierte bürgerliche Personen bestehen, und infolge eines, bezüglich ihrer atavistischen Erfahrungen, mangelhaften Gehaltes an gesellschaftlicher Allgemeinheit. Dieses aggressive Konkurrenzverhältnis wirkte, in der Funktion als Handlungsmotor, auch auf Stanleys Beziehungen zu Livingstone ein, auf eine vorzugsweise hierarchisch geordnete, kindliche und betont erotische Attitüde gegenüber Livingstone. Zu Livingstones „Väterlichkeit", vor der Stanley sich „wie ein sensitives Kind" vorkommt (Autobiography, S. 279), zu seinem Gesicht, „Reflex seiner Natur", u. zu seinem Herzen, „wesentlich ganz Güte", zu seinen Lippen, „die niemals lügen" (das, „was offenbar liegt auf der Oberfläche, ist das Ding, was in ihm ist"; How I found Livingstone, S. 413, S. 428, S. 497 u. S. 560), vgl. jedoch, daß Livingstone, „bei all seinem Freimut, sich nicht auf Anhieb entfaltete", daß er „nicht so vollendet war, wie ich beim ersten schüchternen Blick der Freundschaft gedacht hatte", u. seinen „Habitus der Abstraktion" (Autobiography, S. 274 f. u. S. 284); vgl. ferner die Feststellung, daß Livingstone der einzige, „auf gleichem Fuße stehende, Kompagnon" gewesen ist, auf allen seinen Expeditionen (a.a.O., S. 351), seinen Trennungsschmerz, dessen relativ beherrschte Darstellung in How I found Livingstone, S. 622—628, dessen unbeherrschten Ausdruck in Autobiography („I should have utterly collapsed"), S. 279 f., u. seine Hemmung, Livingstone „in Gegenwart des [...] Mobs" und weil er Engländer ist, zu umarmen (Motiv der Rassen- u. Klassenschranke), a.a.O., S. 264; How I found Livingstone, S. 411 u. S. 559 f. vgl. dazu R. West, a.a.O., S. 94 f. (Daß Livingstone unerwarteterweise nicht wie ein Angehöriger der Oberklasse reagiert hatte, sondern freimütig-verbindlich, wurde von Stanley entsprechend der in der Autobiographie im Hinblick auf die Soldaten des amerikanischen Bürgerkrieges und auf Seeleute vertretenen Linie mit den Worten akzentuiert: Er „handelte wie ein Heroe" [How I found Livingstone, S. 560]); zum nationalistischen Hemmungsapparat vgl. a.a.O., S. 422. — Stanleys anfängliche Identifikationshaltung, obschon gemeinhin ambivalenter Natur, erscheint infolge jener allgegenwärtigen Herrschaft des Standpunktes der Konkurrenz vor allen Dingen mit Rücksicht auf das Verlangen nach Erstentdeckungen vielfältig gebrochen — das Verhältnis des Heros zum Genius sozusagen von innen, aus dem Gesichtswinkel Stanleys betrachtet. Zwar erfuhr der herumirrende Livingstone, obwohl er es auf der einen Seite „verbot", Hinweisen auf unerforschtes Gebiet nachzugehen, und er Stanley infolgedessen „auf einem wohlbekannten Weg entlangführte" (a.a.O., S. 83) — insoweit ein ablenkender Gegenstand, zugleich: das „klare und definierte Ziel" —, auch weiterhin eine merkwürdige Erhöhung: Er reinigte Stanleys „Sinn" von „allem weltlichen Interesse", „von jeglicher irdischen Begierde, die Auffindung des Mannes, nach dem zu suchen ich ausgeschickt worden war, ausgenommen" (Autobiography, S. 255).

Stanley brachte jedoch auch schon zum Zeitpunkt der Livingstone-Expedition, wenn auch unausdrücklich, das Reibungsverhältnis ohne größere Umschweife an den Tag. Vgl. seine Bemerkung, er könne mit fünfhundert Europäern Afrika durchqueren vom Norden bis zum Süden „by tact, and the moral effect that such a force would inspire. Very little fighting would be required" (How I found Livingstone, S. 637); oder: „With a sufficient supply [hier: an Geld] all Africa can be explored easily. Not only explored, but conquered and civilized. Not only civilized, but intersected by railroads from one end to the other, through and through" (a.a.O., S. 681 f.). Soweit er die Trennungslinie zwischen sich und Livingstone aus dem Verlangen nach Erstentdeckungen und in offenkundiger Weise bestimmt, tut er dies durch eine eigentümliche Verschiebung — indem er Livingstone aus der Rolle des Entdeckers heraus in die eines „philanthropische(n) Geist(es)" hineindrängt, der zwar „voller philosophischer Reflexionen über ethnologische Gegenstände ist", aber, infolge seiner „milde(n), väterliche(n)" Verkehrsweise und des in die „Befähigung" der Eingeborenen gesetzten „hartnäckigen Vertrauens" (a.a.O., S. 438, S. 511—514, S. 569 u. S. 599 f.; Autobiography, S. 257 ff. u. S. 281 ff.), „mehr an Ethnologie interessiert" erscheint „als an topographischer Geographie" (Autobiography, S. 273). Auch auf diesem Livingstone eingeräumten Reservat setzte sich Stanley nichtsdestoweniger in ein Konkurrenzverhältnis. Bereits während der weitläufigen Diskussionen über die zur Fortentwicklung der Missionstätigkeit und zur Steigerung ihrer Breitenwirkung einzuschlagenden Wege hatte sich Stanley gegen die geringe Anzahl der Beschäftigten und das langatmige Tempo gewandt und stattdessen dem ununterbrochenen Masseneinsatz das Wort geredet (a.a.O., S. 434 f.; Autobiography, S. 277 f. u. S. 281 ff.). Stanley zog unter die Methode Livingstones allerdings erst in seinem Resümee und mit Rücksicht auf die Öffnung des „ganzen zentralen Afrikas" endgültig den Schlußstrich, jetzt auch in unverhüllter Form auf seine Eigenständigkeit pochend und nicht ohne seine persönliche Methode, die der systematischen Mittelorganisierung, Livingstone als das geheime Prinzip seines „Traumlebens" zu supponieren (Autobiography, S. 294 f. u. S. 533). Die am schärfsten pointierte Zusammenfassung der beide in ihrem Konstitutionsunterschied kennzeichnenden Merkmale im epochalem Sinn (und weiterhin: die Markierungslinie zwischen der imperialistischen Epoche auf der einen Seite und dem älteren kolonialistischen Expansionstypus auf der anderen) gibt Dorothy Stanley: „The first work, exploration, was done. Now for the harder task, civilisation. [...] For him [d. i. Stanley], the quest of wider knowledge meant a stage towards the betterment of mankind. [...] What his vision saw, what his supreme effort was given to, was the transformation of its millions of people from barbarism, oppressed by all the ills of ignorance, superstition, and cruelty, into happy and virtuous men and women. His aim was as pure and high as Livingstone's. But, as a means, he looked not alone to the efforts of isolated missionaries, but to the influx of great tides of beneficent activities. He sought to pour the civilisation of Europe into the barbarism of Africa, and the prime force to which he looked was the natural, legitimate desire for gain, by ways of traffic; the African and the European both eager for the exchanges which should be for the good of both. With this, he counted on the scientific curiosity, and the philanthropic zeal, of the civilised world to assist the work" (a.a.O., S. 333). — In dem Maße, wie „Wahrheit", im System des Zeitalters Stanleys, in jedem einzelnen verkörpert erschien und erst durch deren Streit dem Ganzen vermittelt wurde, hatten die dergestalt für prinzipiell unvergleichbar gesetzten Akteure sich in langwierigen Imponier-Ritualen, aufgetakelt wie Flaggschiffe, einander gegenüber aufzubauen (vgl. z. B. How I found Livingstone, S. 566 ff. u. S. 574). Stanley stellte in diesem Zusammenhang auch unter charakterologischen Gesichtspunkten bereits zum Zeitpunkt der

Livingstone-Expedition eine Trennungslinie her. Vgl. dazu, außer seinem Leiden, „to lower my standard", und dem Eingeständnis, am Rande eines Kollaps zu laborieren (jetzt, mit einem Mal, wegen drohenden Zeitverlusts), seine Unterscheidung zwischen den gütigen Umgangsformen Livingstones auf der einen Seite und seinem Regime der Hundepeitsche auf der anderen — ein ausdrücklich auch von den Eingeborenen gezogener Vergleich (a.a.O., S. 176, S. 186 f., S. 275 f. u. S. 435). Obwohl Stanley hierbei in einem ungünstigen Licht erscheint, gibt er im Grunde genommen jedem das ihm zukommende Teil, Güte, wie sie dem Missionar (und Älteren), herrenmäßigen Duktus, wie er dem Exekutor eines wichtigen Geschäftsauftrages rollenmäßig entspricht. Stanley hatte weiterhin ausdrücklich klargestellt, daß Livingstones „Hand rein (geblieben war) vom Fleck der Blutschuld" (Autobiography, S. 283). Und in der Tat war es nicht der Verdacht des Verfalls, sondern der des Menschenopfers, der über Stanley in Umlauf gesetzt wurde: Nach Meinung desselben, bemerkte Low, habe es hinsichtlich „der Ausführung (eines) letzten und klar-konzipierten Vorhabens" keinen Fehlschlag geben dürfen, und deshalb war er: „always ready to sacrifice himself, and when necessary he was prepared, as great men who do great deeds must be, to sacrifice others" (a.a.O., S. 398). — Soweit Stanley Livingstone überdeterminiert, in Gestalt eines Charakterkolosses, sich vor Augen geführt hatte (vgl. S. 220 der vorliegenden Arbeit), erscheint sein Abgrenzungsinteresse, innerhalb einer fortwährenden Konkurrenzbeziehung, in gewissem Maße abgeblockt, während es durch Historisierungen schließlich entspannt wirkt: „In the annals of exploration of the Dark Continent, we look in vain among other nationalities for a name such as Livingstone's. He stands pre-eminent above all; he unites in himself all the best qualities of other explorers, the methodical perseverance of Barth, Moffat's philo-Africanism, Rohlf's enterprising spirit, Duveyrier's fondness for geographical minutiae, Burton's literal accurazy, Speke's charming simplicity and seductive *bonhommie* with the aborigines; he is a rare piece of human mosaic (...). Britain, after producing Bruce, Park, Clapperton, Denham, the Landers, excelled herself even when she produced the strong and perseverant Scotchman, Livingstone" (The Congo and the Founding of its Free State, Bd. II. New York 1885 [Reprint], S. 385). Zu diesem Zeitpunkt, in dem Stanley Livingstone in der Form sowohl einer internationalen als auch einer nationalen Summe der Entdeckungsgeschäfte des Zeitalters huldigte, stand er freilich selber im Glanze eines „gentleman" vom „true exploring type" (How I found Livingstone, S. 701) und als der „final systematiser of African geography" in Geltung, der „die Entdeckungen seiner Vorgänger zu einem kohärenten und zusammenhängenden Ganzen vereinigte", „eine Kollektion glänzender Fragmente" in „ihrem wahren Verhältnis zueinander herausstellte", das „große Seen- und Fluß-Binnensystem Äquatorialafrikas (...) intelligibel" machte und „auf das Gebäude der Afrikaforschung Krone und Schlußstein setzte" (Low, a.a.O., S. 394).

Anmerkungen

* Vortrag, gehalten im Rahmen meines Habilitationsverfahrens am 10. 2. 1972 vor dem Fachbereich für Philosophie und Sozialwissenschaften der Freien Universität Berlin und, auf Einladung, am 27. 6. 1972 im Soziologischen Institut der Philosophischen Fakultät der Universität Wien.

1 Die nachstehenden Thesen habe ich auf der Grundlage von Seminarbeiträgen gemeinsam mit Ulrich Enderwitz formuliert und im WS 1970/71, im Rahmen eines interdisziplinären Seminars am Religionswissenschaftlichen Institut der Freien Universität, das erste Mal vorgetragen.

2 Zu Vorstehendem verweise ich auf Francis Bacon, Nova Atlantis, und Ders., Einleitung zum Novum Organum (vgl. hier insbesondere zum Prinzip der induktiven Erfahrung); Thomas Hobbes, Grundzüge der Philosophie, und Ders., Leviathan, 1. Teil; Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft; Ders., Was ist Aufklärung?; Ders., Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht; Ders., Der Streit der Fakultäten, und Ders., Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (bei Kant vgl. besonders zur musterbildenden sowie regelnbegründenden Funktion des Genies und zur Skepsis gegenüber der Notwendigkeit sogar dieser restringierten Funktion, ferner zur Geselligkeit und zum für bürgerliche Öffentlichkeit konstitutiven Prinzip der diskursiven Vermittlung zwischen ungleichzeitigen Bewußtseinen und ungleichen Vermögen); Paul Thiry d'Holbach, Das System der Natur; Montesquieu, Persische Briefe (vgl. hier insbesondere das von Montesquieu gefällte Urteil einer schicksalshaften Bestimmung des Kolonialheroen [Eroberers] zu Selbstzerstörung und zu Genoziden sowie den Vergleich des letzteren mit dem „Tollhäusler", mit Gleichsetzungen von Heroen und [ins Meer geworfenen] Statuen, Nationen und [zertrümmerten] Spiegeln); Denis Diderot, Nachtrag zu „Bougainvilles Reise" (vgl. hier besonders zur Dichotomie der Möglichkeit einer literarischen Vermittlung und der Realvermittlung ungleichzeitiger Gesellschaften); Johann Gottfried Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, und Ders., Briefe zur Beförderung der Humanität; Georg Forster, Über lokale und allgemeine Bildung; Ders., Ein Blick in das Ganze der Natur, und Ders., Cook, der Entdecker; Emmanuel Sieyès, Abhandlung über die Privilegien, und Ders., Was ist der dritte Stand?. Zum Newtonismus als Beispiel für den Geniebegriff und Geniekult der Aufklärung siehe A. M. Vogt, Boullées Newton-Denkmal. Basel u. Stuttgart 1969; zum Kult um Franklin Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität, Herman Melville, Israel Potter, u. a. — Zum Umwertungsprozeß siehe Georg Forster, Cook, der Entdecker. (Vgl. hier insbesondere, wie der ältere Typus des Genies in seiner repräsentativen Bedeutung als Schrittmacher und Ausdruck des Gattungsprogresses auf einer egalitären Grundlage und als durch Übersetzungsleistungen definiert unverbunden neben die neue, von der empirischen Person her entwickelte, „aufgeladene" Figur des Charakterhelden tritt, der durch Verdichtungsfunktionen definiert wird und durch ein Ekelverhältnis gegenüber der Masse gekennzeichnet ist; den Hintergrund bildet der Riß, der zwischen öffentlicher Vernunft, von der her Mechanisierung und Funktionalisierung droht, und Genietätigkeit sich auftut). Vgl. auch Ders., Über lokale und allgemeine Bildung, und Ders., Ein Blick in das Ganze der Natur. Siehe weiterhin: Joseph Conrad, Geography and some Explorers, wo die für die Aufklärung verbindliche Metapher für den die Fortschritte des Menschengeschlechts repräsentierenden Genius als ein Glied in der Kette „wohltätige(r) Genien oder Halbgötter" (Forster, Cook, der Entdecker, in: Werke Bd. II. Frankfurt a. M. 1969, S. 112; Montesquieu, Lettres Persanes, in: Oeuvres complètes Bd. I. Paris 1964, S. 265) noch einmal wiederkehrt, jedoch mit, gegenüber ihrer Verwendung in der Aufklärung, einschneidender Modifikation. Über Cook als singulären Heros, der, Mitglied einer „civilitas" von „Vätern" (im Elysium), die Erdwissenschaft im Zeitalter ihrer militanten Erscheinungsform *(geography militant)* verkörpert — als deren letzte Gestalt, nach der Ära einer *geography fabulous* und vor der Epoche einer *geography triumphant* —, siehe Conrad, a.a.O.; Conrad faßt die Geographie dahingehend auf, daß sie im Zuge fortschreitender Arbeitsteilung die Aufgabe, wissenschaftliche Wahrheitsfindung und Absicht auf persönlichen Profit zu scheiden (die zu Anfang des Zeitalters der militanten Geographie in unreinen Verbindungen aufgetreten waren), auf einzelne, durch Konflikte definierte und je eine Stufe des Entmischungsprozesses verkörpernde, pathetische Vaterfiguren (die zwar untereinander kommunizieren, außerhalb dieser Vätergemeinschaft jedoch als Denkmäler figurieren) verteilt.

Vgl. dagegen, gegen Denkmalskultus der Entdecker, die radikaldemokratische Stellungnahme Melvilles im Moby Dick und, zur Funktionalisierung des Entdeckerheros sowie zur Degradation der Wissenschaft aufgrund des Kapitalinteresses und der Zielsetzungen des politischen Apparats, G. Forster, Reise um die Welt (dagegen nicht so: Ders., Cook, der Entdecker; eine ausnahmsweise Einschränkung findet sich jedoch auch hier, S. 143 f.). Zum Umwertungsprozeß vgl. auch Saint-Simon (bei ihm erscheint das Genie nicht mehr als Vor-, sondern als Urbild; es liefert, von seinem Wesensgrund her undefinierbar, als transzendentale Bedingung der Möglichkeit von Wissenschaft die inhaltlichen Prämissen, an denen die Wissenschaft sich nurmehr abarbeitet; G. Salomon-Delatour [Hrsg.], Die Lehre Saint-Simons, Neuwied 1962). Vgl. insbesondere G. W. F. Hegel, Die Vernunft in der Geschichte. Bei Hegel tritt an die Stelle der von der Aufklärung geforderten dringlichen Erörterung einer Vermittlung zwischen ungleichzeitigen Bewußtseinen und ungleichen Vermögen die psychologische Analyse des Neides. Eine Metapher wie „Großmütiger Held" (Herder) oder „Großmütiger Theseus" (der junge Hegel), mit der die Aufklärung das Reibungsverhältnis speziell in der sozialen Dimension auszudrücken und zu neutralisieren bestrebt war, kommt außer Kurs. Zur Fragestellung siehe auch die Schrift des deutschen Aufklärers Garlieb Merkel, Über Deutschland, wie ich es nach einer zehnjährigen Entfernung wieder fand, in: Freimütiges aus den Schriften Garlieb Merkels. Berlin (DDR) 1959, bes. S. 463—467. Zur Weiterentwicklung einer Ranküne- und Ressentimentspsychologie vgl. u. a. F. Nietzsche, G. Le Bon, S. Freud, Ortega y Gasset. — Hinsichtlich des Heroenkults siehe insbesondere, seiner publizistischen Breitenwirkung wegen, Thomas Carlyle, Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte (Berlin 1898), dessen Kultinszenierungen von A. Cobban, Aspects of French Revolution, London 1968, S. 248 f., auf den Einfluß der deutschen Romantik zurückgeführt und deren neuerliche Fabrikation übrigens von Graham Greene, The Ministry of Fear (dt. Ausgabe: Im Zentrum des Schreckens, Reinbek 1956, S. 121), dem zwergwüchsigen Faschisten Poole appliziert werden. „Alles was wir in der Welt fertig da stehen sehen", heißt es dazu in Carlyles Frühwerk (1841), „ist eigentlich das äußere leibliche Ergebniß, die thatsächliche Verwirklichung von Gedanken, welche den in die Welt gesandten großen Menschen innewohnten: die Seele der ganzen Weltgeschichte (...) wäre die Geschichte Dieser. (...) Könnten wir *sie* recht schauen, so würden wir etliche Blicke in das eigentliche Mark der Weltgeschichte erlangen" (a.a.O., S. 2). Die entscheidende Wendung kommt in der folgenden Feststellung dieser sozial- und geschichtsphilosophischen Knochenmarksforschung zum Ausdruck: „Der Befehlshaber über Menschen; derjenige unter dessen Willen sich unser Willen unterzuordnen, ihm loyal gewärtig zu sein, und Heil dabei zu finden hat, mag wohl als der erheblichste der großen Menschen betrachtet werden. Er ist praktisch der Inbegriff *sämmtlicher* verschiedenen Gestalten des Heldenthums für uns" (a.a.O., S. 275). Der Heros („König, welcher im rohen *un*formulirten Zustand [...] kömmt") hat eine Doppelfunktion, insofern als er den „regelgemäßen, in Ansehen stehenden Schablonen, ‚Prinzipien'" gegenüber, die das 18. Jahrhundert beherrschen (a.a.O., S. 292), als berechtigterweise ungemein destruktiv vorgehendes Triebsubjekt agiert, während er auf der anderen Seite, im Zusammenhang mit Revolutionsbewegungen (hervorgerufen aus gleichem Anlaß und aus demselben Grunde gerechtfertigt), zuerst als deren magnetisches Kraftzentrum, danach als ihr Dompteur erscheint, der Ziele setzt und Ordnung schafft. „Volkswahlen, Parlamentsvorschläge, Verfassungsreformen, französische Revolutionen, im Grunde bedeuten sie dies, oder gar nichts": das „Herausfinden eures *Fähigsten*, und Bekleiden desselben mit den *Symbolen der Fähigkeit*" (a.a.O., S. 276), heißt es dazu, im schärfsten Gegensatz zur Aufklärung und zu ihrem Prinzip, die Absetzbarkeit des mit der Führungsfunktion Bekleideten, durch

öffentlichen Diskussionsprozeß, zu garantieren. Carlyles Verklärung des „gesellschaftsrettenden Heros" (Marx) trägt den Charakter eines Erwartungsrituals: „Mir aber wird, unter so bewandten Umständen, dieses Wesen der ‚Heldenverehrung' (. . .) eine Thatsache von unsäglichem Werthe; die trostvollste Thatsache die man zur Zeit in der Welt gewahrt. Es liegt eine immerwährende Hoffnung für die Führung der Welt darin", heißt es weiterhin, mit imperialistischer Akzentsetzung. „Wären alle, je von Menschen gestifteten Überlieferungen, Einrichtungen, Satzungen, Gesellschaften entschwunden, dieses würde bleiben. Die Gewißheit, daß Helden uns verliehen werden; unser Vermögen, unsere Nothwendigkeit, Helden zu verehren, wenn verliehen: das scheinet wie ein Nordstern durch Rauchwolken, Staubwolken, und allerlei Niedersturz und Feuersbrunst hindurch" (a.a.O., S. 283 f.). „Zum Teufel ist der Genius, der Kultus ist geblieben", merkte Marx dazu an (Das Kapital Bd. I. Berlin (DDR) ^{7}1957, S. 265, Anm.). — Im Jahre 1843 rechnete Carlyle zu den „Chimäre(n)" des „gesetzlose(n) Chaos" auch „Manchester Insurrektionen" und „Chartismus" (Past and Present. London 1960, S. 26, S. 29, S. 36 f. u. S. 279). Als Objekte von Heldenverehrung „in ihrer neu angemessenen Form" (a.a.O., S. 253), als „wahre Heroen und Heiler" (a.a.O., S. 26) gelten ihm mit Rücksicht auf das „immense Problem der Arbeitsorganisation" hinfort die „Industriehauptleute" („virtuell die Weltkapitäne") sowie im Hinblick auf die Herrschaft des Profitstrebens die in Aussicht gestellten Distributionsheroen (a.a.O., S. 272 f.). Dazu heißt es in technischer Beziehung: „We must learn to do our Hero-worship better", und, näherhin, im Sinne eines Spezialrezepts: „Du und Ich, mein Freund, können, in der am meisten lakaienseligen (flunkey) Welt, machen, jeder von uns, *einen* Nicht-Lakaien, einen Heros, wenn wir es wünschen: das ergibt zwei Heroen für den Anfang" (a.a.O., S. 35 f.). Zur der Industrieentwicklung in England inskünftig angepaßteren Funktionsbestimmung siehe insbesondere Th. Carlyle, Shooting Niagara: And After? (1867), in: Scottish and other Miscellanies. London/New York 1967. Der Industrieführer, auch „schweigende(r) Industrielle(r) Heroe" genannt, erhält jetzt als der „Praktische Heros" („alle seine Tage im Lebenskampfe mit Praktischem Chaos") sowie als Mitglied der „klassenlosen" industriellen „Aristokratie von Natur aus" die Stellung eines „Bruders" der „Titular Aristokratie" — zusammen mit (bei einem andererseits scharfen Anti-Comteismus) den „Redenden" bzw. „Spekulativen", den „men of genius". Vermittlungsfunktionen bekommt in diesem Rahmen einer unbeherrschten Dichotomie zwischen Leitungstätigkeit auf der einen und Arbeitsprozessen auf der anderen Seite der — „Drill-Sergeant": „the one Official Person, royal, sacerdotal, scholastic, governmental, of our times, who is still thoroughly a truth and a reality, and *not* in great part a hypothesis and worn-out humbug". Die „regelmäßigen Schablonen" des Zeitalters der Aufklärung werden im Hinblick auf die mechanische Disziplin (im Sinne einer „kombinierte(n) rhythmische(n) Aktion" und „simultane(n) Bewegung", notwendig „für beinahe jedweden guten Zweck") und unter der Voraussetzung einer auf „Kommando" und „Gehorchen" beruhenden „menschlichen Kultur" neuerdings in ihrem „natürlichen Charme" entdeckt und schließlich mit der träumerischen Vorstellung weiterentwickelt, „the entire Population could be thoroughly drilled; into cooperative movement, into individual behaviour, correct, precise, and at once habitual and orderly as mathematics". — Über Carlyle siehe F. Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse in England, in: MEW Bd. 2, S. 502, und insbes. K. Marx/F. Engels, Rezension der ‚Latter-Day Pamphlets', in: MEW Bd. 7, S. 255—265 (mit ununterschiedenem Inhalt des Heros- bzw. Geniebegriffs). Marx und Engels zeigen den Bedeutungswandel des Geniebegriffs in indirekter Form. Auf die Feststellung der Inhaltslosigkeit der Subjekte und auf die Verbindung des Heroenattributes mit einer zwangshaften Charakterausstattung wird dabei permanent Gewicht gelegt. Zu den analytischen Leistungen einer derartigen Verfahrensweise vgl. im Blick

auf den Heroenkult ihre Demaskierung Napoleons III. Von einer Erörterung des von Marx und Engels dagegengesetzten proletarischen Herosbegriffs wird hier aus methodischen Gründen abgesehen.

3 Siehe die Frontseite sowie S. 374 u. S. 409 in: Dorothy Stanley (Hrsg.), The Autobiography of Sir Henry Morton Stanley. New York 1969.

4 Siehe die Frontseite in I. Schapera (Hrsg.), Livingstone's Missionary Correspondence 1841—1850. Berkeley u. Los Angeles 1961.

5 New York 1970; Stanleys Porträtzeichnung von Livingstone: S. 562.

6 La Bruyère, Les Caractères ou les moeurs de ce siècle, in: Oeuvres complètes. Paris 1951, S. 275; vgl. auch S. 100 und Montesquieu, a.a.O., S. 200.

7 a.a.O., S. 261. Vgl. damit Hegels Konstruktion des neidischen Thersites. Die Vernunft in der Geschichte. Hamburg ^{5}1955, S. 103.

8 ebd.

9 a.a.O., S. 254 f.

10 James Fenimore Cooper, Der Rote Freibeuter. Leipzig o. J., S. 11 f. u. S. 559. — Der Tod Wolfes, als Gegenstand wie durch die Weise der Anschauung, nimmt in der Kunstrevolution am Ende des 18. Jahrhunderts, durch die Einführung der empirischen Sehweise in die Bildauffassung, die Stellung eines Marksteines ein. Veranlassung einer durchaus in die Breite wirkenden Historienmalerei, trifft beim Tode Wolfes (insbesondere in der Behandlung durch Benjamin West, Amerikaner mit demokratischen Überzeugungen wie die anderen Künstler, die den neuen Typus hervorbringen) „die Absicht, diese volkstümliche Heroenverehrung zu der gleichen Ehrfürchtigkeit zu erheben, derer sich die sterbenden Helden der Antike erfreuten", auf den entgegengesetzten „zeitgenössischen Habitus, den Heroen von seinem Piedestal herunter auf die Stufe des gemeinen Mannes zu stellen" — ausgedrückt durch die „unheroische Familiarität des Alltagsanzugs" (Ch. Mitchell, Benjamin West's „Death of Wolfe" and the Popular History Piece, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Bd. 7 (1944). Vaduz 1965, S. 20 ff.; siehe außerdem E. Wind, The Revolution of History Painting, in: Journal of the Warburg Institute Bd. 2 (1938—39). Vaduz 1965, S. 116 f.). Die englische Kunst erobert sich die Ausgangsstellung, um anstatt mythologischer Gegenstände (und Kostüme) eigene, in der Gegenwart handelnde Heroen in Szene zu setzen, vornehmlich vermittels der Kolonialheroen (und der Seeleute, vom Admiral bis zum gemeinen Matrosen), die von nun an „die Pairs, wenn nicht gar die Höherstehenden gegenüber den Heroen des klassischen oder mittelalterlichen Altertums waren" (Ch. Mitchell, a.a.O., S. 30). Wind führt den Herosbegriff ebenfalls in seinem Doppelaspekt vor, wenn er einerseits die Einfügung von Kolonialoffizieren und Exploratoren in den Rahmen der „tragischen Heldenrolle" herausstellt (a.a.O., S. 118 ff.) und wenn er andererseits den antifeudalen Impetus registriert, den Umbruch des Herosbegriffs aus seinem feudalen in einen nationalen und demokratischen Kontext, der das Augenmerk des ästhetischen Zensors auf sich lenkte (a.a.O., S. 117). Zur Einführung der historischen Sehweise in das Heroenbild (und der ethnographischen in die Naturanschauung) siehe ferner B. Smith, European Vision and the South Pacific, 1768—1850. Oxford 1960.

11 In seiner Rede vom 2. Januar 1792 vor dem Jakobinerclub. Maximilian Robespierre, Habt ihr eine Revolution ohne Revolution gewollt? Leipzig o. J., S. 217 u. S. 219.

12 B. Plongeron, Conscience religieuse en Révolution. Paris 1969, S. 115. — Zum Begriff Feudalität und zu seinen Veränderungen seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts; ferner zu den betreffenden Konstitutionsartikeln und Dekreten in der Französischen Revolution siehe z. B. M. Bloch, Feudal Society, Bd. I. London 1971, S. XVII ff.; zu politisch-ökonomischen Gesichtspunkten der feudalen Reaktion *vor* Ausbrechen der Revolution vgl. J. Kulischer, Allgemeine Wirtschaftsge-

schichte des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. II. München/Wien ^{3}1965, S. 86 f. u. S. 426 ff.

13 In: De Buonaparte es des Bourbons. Oeuvres complètes, Bd. VII. Bruxelles 1852, S. 2 f. u. S. 18 (als Sprecher der Bourbonen im Blick auf den Wiener Kongreß).

14 K. Lankheit, Revolution und Restauration. Baden-Baden 1965, S. 117; vgl. auch Chateaubriand, a.a.O., S. 6. Über diese titularische Heilungsmacht des Souveräns mokierte sich bereits Montesquieu. „Dieser König ist ein großer Magier", bemerkte er, mit dem Munde des Persers; denn er macht seine Untertanen glauben, „daß er sie heile von jederart Übel, indem er sie berührt": a.a.O., S. 166. — Zum messianischen Kultus Napoleons bei den Parzellenbauern siehe Heinrich Heine, Französische Zustände, in: Sämtliche Werke Bd. 7. Leipzig o. J., S. 306 (vgl. auch S. 304 f. u., für Gegenstück bei der Stadtbevölkerung, S. 120 f.); Honoré de Balzac, Der Landarzt (im Kapitel der Napoleon des Volkes); R. Koebner u. H. D. Schmidt, Imperialism. Cambridge 1964, S. 12 f.; K. Marx, Die Klassenkämpfe in Frankreich; Ders., Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.

15 F. Charles-Roux, Bonaparte, Gouverneur d'Egypte. Paris ^{4} 1935, S. 138 bis 153 u. S. 185. Vgl. die Vermutung des Autors, „ce n'est pas en 1802, c'est en 1798—1799, qu'il faut placer le moment où ‚Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte'", d. h. „pendant l'année du Caire" (a.a.O., S. 72). Zum Zeitpunkt der Geschichtsschreibung der napoleonischen Kriege, z. B. bei Michelet, steht die Etikettierung des Bürgersoldaten mit dem Titel „Heroe" außer Frage (vgl. E. Littré, Dictionnaire de la langue française, Bd. 4. Paris 1958, S. 507; Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Bd. 3. Paris 1966, S. 471). „Heroe" (hier auf Napoleon angewandt und im Zusammenhang einer Unterwerfungserklärung gebraucht) erscheint bei R. Cobb, Les Armées révolutionaires, Bd. II, Paris 1963, S. 888, als feststehender Terminus der „großen Deklarationen der imperialen Orthodoxie" (vgl. auch S. 890). — Zur Zielrichtung der im Vordergründigen auf Egalität gerichteten Integrationsbestrebungen, unter dem Terminus Heroe zusammengefaßt: Verwandlung der „ungekämmtesten Sansculotten" in die „brillantesten Imperialisten", siehe z. B. Heinrich Heine, a.a.O., S. 304 ff.

16 Der „nachgemachte ‚Mann von Eisen'" heißt Napoleon III. bei Marx und Engels (MEW Bd. 11, S. 302), an anderer Stelle: „neuaufgelegter Napoleon" (MEW Bd. 13, S. 452), „Guttaperchaseele" unter einer „Maske von Eisen" (a.a.O., S. 275), „Ersatzmann" (MEW Bd. 8, S. 203), „umgekehrter Schlemihl" (a.a.O., S. 136), „Brummagem-Napoleon" (MEW Bd. 13, S. 394), der „unendlich Kleine" (MEW Bd. 7, S. 106). Die angeführten Demaskierungsausdrücke finden in der Diagnose der Inhaltslosigkeit des heroischen Subjektes durch Marx und Engels, im Zusammenhang mit den Klassenkämpfen (und vor dem Hintergrund der Aktienspekulationen) im Frankreich des Zweiten Kaiserreichs eine systematische Anwendung.

17 Zur Doppeldeutigkeit und zu den Schwankungen des Napoleon-Bildes (einerseits das Bild großer Ingenieurtätigkeit, die die Fortschritte der Naturbeherrschung sichtbar macht, und des — mit entsprechenden administrativen und militärischen Techniken — Zerstörers gewachsener, Natur gewordener sozialer Strukturen, des „Robespierre à cheval" [Napoleon]; andererseits das Bild des staunenerweckenden Dompteurs, der die Gesellschaft, jetzt als Naturwesen und anarchisches Aggregat der Einzelegoismen aufgefaßt — als deren Erreger, deren cäsaristischer Komplex er gleichzeitig gilt —, bezwingt („J'ai refermé le gouffre anarchique et débrouillé le chaos" [Napoleon]) siehe z. B., außer bereits zitierter Literatur, Emmanuel de Las Cases, Mémorial de St. Helène (die Grundlage der seit 1812 im Blick auf Napoleon in Umlauf gesetzten Evangelienliteratur);

François René de Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe (Napoleon dort „le roi prolétaire"); Graf von Segur, Geschichte Napoleons und der großen Armee im Jahre 1812 („Genius" der Revolution, die „sich in ihm bewunderte"); Heinrich Heine, Französische Zustände („ein Saint-Simonistischer Kaiser"); Ders., Die Nordsee („Geist", der, „weil er nicht wie der unsrige diskursiv, sondern intuitiv ist, vom synthetisch Allgemeinen, der Anschauung eines Ganzen als solchen, zum Besonderen geht"; zur Bezugnahme auf diesen *intellectus archetypus* Kants vgl. Goethe, Anschauende Urtheilskraft); Ralph Waldo Emerson, Repräsentanten des Menschengeschlechts („Repräsentant", „Organisator" der „gewerbetreibenden Massen", „Chef der Mittelklasse", „Prophet" der „Metropolen des Handels, des Geldverkehrs und materieller Macht"; als Personalisierung bürgerlicher Klasseninteressen und der bürgerlichen Tätigkeit: transzendentale Absicht der Natur; und: ebenso einheitlich wie maschinenmäßig Handelnder); J. W. v. Goethe, Gespräche mit Eckermann; K. Marx u. F. Engels, Die deutsche Ideologie. Zu den Schwankungen des Napoleon-Bildes zwischen den zwei Extremen einer Evangelienliteratur einerseits und einer „légende noir" andererseits und zu einzelnen Stadien des Napoleonfiebers, zu seinem Wiederaufflackern infolge des zwischen Frankreich und England in ihren Kolonialangelegenheiten bestehenden Gegensatzes siehe J. Godechot, L'Europe et l'Amérique à l'Epoque Napoléonne, in: Nouvelle Clio Bd. 37, Paris 1967. Siehe zur Neubelebung des Napoleonkults auch J. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen; M. Scheler, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, u. F. Nietzsche in allen seinen Werken; ferner, zum Einbau des philosophischen Transzendentalismus, hier auf schopenhauerischer Grundlage, ins Selbstbewußtsein des Heros: Carl Peters, Die Gründung von Deutsch-Ostafrika, Berlin 1906, bes. S. 67 f. — An dieser Stelle sei mit Nachdruck auf den engen Konnex hingewiesen, der zwischen der Ausbreitung des Heroenkultes auf der einen und der Entwicklung der Massenpublizistik auf der anderen Seite, bezeichnenderweise vom Anfang an, bestanden hat — ein Zusammenhang, den Napoleon möglicherweise manipulierte und der bei Stanley wiederkehrt. Von diesem Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Heroenkultes und der Kapitalisierung des Zeitungswesens zeichnet ein eindringliches Bild Th. P. Greene, America's Heroes. The Changing Models of Success in American Magazines, New York 1970. Die Führung des Zeitschriftenbetriebes als neuerdings profitorientiertes Unternehmen, durch die überhaupt die Erweiterung des Zeitschriftenmarkts zustandekommt (ihre Elemente: Preissenkungen, Vervielfachung der Auflage, Verbesserung der Verteilerorganisation infolge des Ausbaus des Verkehrsnetzes, Annoncenwesen, mechanische Bildreproduktion), stellt die technische, organisatorische und geldliche Grundlage her, auf der die Inauguration des Heroenkultes in Gang gesetzt wurde. 1892 in Gestalt einer Napoleonserie eingeführt, vor dem Hintergrund von zahlreichen Trustgründungen und im Anschluß an die Pariser bonapartistische Bewegung, hat er zunächst den Nebeneffekt, daß die Zeitschrift zu anhaltender Prosperität gebracht wird; er hat hauptsächlich die Funktion, die Massen, „who had lost any rational hope or conception of the way to succeed in their society" (S. 114), an den Umbau der Sozialordnung forthin zu gewöhnen, dem Publikum, das von unbehaglichen Vorahnungen erfüllt wurde im Angesicht der „men of force with iron jaws, steel wills, and magnetic personalities" (S. 113), den Mangel an „personal force, indomitable will, and that mysterious quality of magnetism" in das Bewußtsein einzubrennen, dem Orientierungsverlust entgegenzuwirken, mit „mental suggestion and dreams of wish fulfillment" (S. 114). Inwieweit Stanley, der unter dem gleichen sozialpsychologischen Prägedruck stand, sich dementsprechende Urteile bildete, zeigt die Definition Gordons, des „Helden von Khartum": „He had all the elements in him of the man that was needed: indefatigable industry; that magnetism which commands affection, obedience, and perfect trust; that power

of reconciling men, no matter of what colour, to their duties; that cheerful promise that in him lay security and peace" (Autobiography, S. 337 f.). — Bedeutung kommt im Hinblick auf den Transport wie auch auf die charakterologische Bearbeitung des Napoleon-Bildes ferner der sogenannten Trivialliteratur zu und ihrer vornehmlich dämonologischen Typenbildung. Siehe z. B. R. L. Stevenson, Der Flaschenteufel; W. Collins, Die Frau in Weiß, u., vor allem, M. Leblanc, 813 — Das Doppelleben des Arsène Lupin.

18 Autobiography, S. 80 u. S. 194.

19 How I found Livingstone, S. 432.

20 a.a.O., S. 693, S. 694 u. S. 701. Ein früherer, bei der zweiten Reise von Cook gebrauchter Ausdruck lautete: „experimental gentlemen" (B. Smith, a.a.O., S. 42). — Der Entdecker Stanley wurde in den *Proceedings of the Royal Geographical Society* kritisiert „for unnecessarily resorting to force in his encounters with hostile tribes during the famous search for Livingstone": Chr. Bolt, Victorian Attitudes to Race. London u. Toronto 1971, S. 146. Abgesehen von der Parallele zwischen dem Verhaltenskodex der *R. G. S.* auf der einen Seite und des konservativen, großen Handelskapitals auf der anderen (siehe zu dem z. B. D. S. Landes, Bankers and Pashas. London 1958), stößt der Heros, so wie an die kategoriale Schranke im allgemeinen, auf den Widerstand der Staatsadministrationen im besonderen. Vgl. die Bemerkung von Sidney Low, das „governing element" habe von Stanleys Größe notgedrungen erst in der Reaktion auf die öffentliche Meinung hin „etwas erkannt" (zitiert nach Stanley, Autobiography, S. 400). In diesem Zusammenhang erhält über die langanhaltenden Jeremiaden der Entdecker (und der einschlägigen Geschichtsschreibung) hinaus ein Artikel der Wiener *Neuen Freien Presse,* den Le Bon zitiert, grundsätzliche Bedeutung. Darin ist die Rede vom „bürokratischen Haß gegen alle kühnen, großen Unternehmungen", von der „Unzufriedenheit der Bürokraten und Beamten, die sich mittels des Strafgesetzes an denen rächen, die sich über die andern erheben möchten". „Die Völker bedürfen der wagemutigen Männer" (z. B. Stanleys oder hier insbesondere des „Helden" Lesseps), die, in einem solchen gegebenen „Krieg der Gesellschaftsklassen", „an sich selbst glauben und ohne Rücksicht auf ihr eigenes Ich alle Hindernisse bewältigen". „Das Genie kann nicht vorsichtig sein, mit Vorsicht könnte es den Kreis menschlicher Betätigung nie erweitern" (Psychologie der Massen. Stuttgart ^{6}1938, S. 116 ff.). „Brutale Siege", „alles vernichtender Druck", „theatralische Effekte", „große Kombinationen", „offenes und kategorisches Handeln", Heroismus, Genie und die Technik der Selbstlegitimation vermittels der Usurpation von Feudaltiteln erscheinen im Rahmen einer gleichen Konstruktion des Verhältnisses von Heros und Gesellschaft auch als das Instrumentarium Arsène Lupins, des „Herrschers des Verbrechens" und „Herrn der Welt" im Roman Leblancs Das Doppelleben des Arsène Lupin. Im verlängerten Gedankenspiel Leblancs ist Arsène genötigt, um seine Handlungsfreiheit zu bewahren, gleichermaßen wie als Heros auch als Polizeipräfekt zu agieren, sich als ersterer in der Rolle des letzteren zu verfolgen, d. h. ein Doppelleben zu führen (a.a.O.). Eine direkte Bezugnahme auf Carlyles „Helden und Heldenverehrung" findet sich in M. Leblanc, Arsène Lupin, Der Gentleman-Gauner. Zürich 1971, S. 44.

21 How I found Livingstone, S. 691 u. S. 471. Zu Stanleys Abgrenzungsbemühungen siehe den dem Text nachgestellten Exkurs.

22 a.a.O., S. 103.

23 a.a.O., S. 365 u. S. 652.

24 a.a.O., S. 576.

25 „bound on a nobler enterprise than its famous Grecian prototype": a.a.O., S. 478. Die Verschiedenheit dieser beiden Unternehmungen wird folgendermaßen gekennzeichnet: „We were bound upon no mercenary errand, after no Golden Fleece, but perhaps to discover a highway for commerce" (ebd.).

26 a.a.O., S. XXII. Vollständig: „ein Ikarischer Flug des Journalismus"; vgl. dagegen den für Einsicht ins Realitätsverhältnis, d. h. in den Erfolgszwang, zeugenden Ausdruck: „It is only by railway celerity that I can live" (Autobiography, S. 243 f.).

27 Antonio Pigafetta, Die erste Reise um die Erde 1519—1522. Tübingen u. Basel 1968, S. 63.

28 Der Gestus wechselt zwischen der Darstellung der Aktionen auf der einen Seite und ihrer mythologischen Benennung auf der anderen, fernerhin zwischen publikumsbezogenen Veröffentlichungen und Autobiographie. Verbunden mit dem Eingeständnis eines Zwiespalts zwischen impulsiver, „knabenhafter Aktion" und „mannhafter Reflexion", wird zunächst an einem Zusammenhang von „craze for action" und Antikenstudium festgehalten, explizit *versus* Theorie (Autobiography, S. 240 u. S. 237). 20 Jahre danach erscheint diese Bildungsfassade zum Einsturz gebracht: „But the cure of all doubt, grief, misery, and mystery is action" (a.a.O., S. 367).

29 How I found Livingstone, S. 719.

30 Henry Morton Stanley, My Kalulu. New York 1969, gegenüber S. IX.

31 How I found Livingstone, S. 429 f., u. Autobiography, S. 250. — Die Verwandlung des großen Entdeckers in einen geistesschwachen Exzentriker, der starrköpfig sich weigert, nach Hause zurückzukehren und stattdessen es vorzieht, sich „endgültig" in Afrika „zu vergraben", erweckte anhaltende Aufmerksamkeit. (Vgl. Anm. 45).

32 How I found Livingstone, S. 421 f. u. S. 428—435; Autobiography, S. 271 u. S. 274 f.; Memorial to Livingstone, a.a.O., S. 281—284. Stanley hat die Frage eines Abreißens oder vorsätzlichen Abbruchs der Verbindungen zwischen Livingstone auf der einen Seite und der *Royal Geographical Society* auf der anderen übrigens mit dieser seiner gegenständlich-akkumulativen Verfahrensweise in einen direkten Zusammenhang gebracht, unter folgenden zwei Gesichtspunkten: Das Abstandnehmen Livingstones von der Verbindung mit der *R. G. S.* beruhe, so meinte er, zum einen auf der Befürchtung, „that his despatches may be subjected to captious emendations", d. h. der „Dogmatisierung" und „Theoretisierung" (wobei hinzukomme, daß ihm unterstellt werde, er sei ein Mitglied der „partisan clique to unsettle the pet theories of geographers at home" [How I found Livingstone, S. 467 f. u. S. 472]); zum anderen aber auf „schwerem Zweifel", „that his discoveries should be at the beck and call of any member who had a desire to enrich himself at his expense", also an der Gewährleistung seines Besitzrechtes durch die *R. G. S.*, die nicht garantiert, „that the information conveyed to it would not be made the subject of pecuniary profit" (a.a.O., S. 467 u. S. 471). Stanley, der, das Beispiel Livingstones vor Augen, durchaus für ein dauerhaftere Werte bildendes Akkumulationsprinzip, das auf Entsagungsleistungen beruht, eintrat, der sich über eine beschleunigte Umsetzung von Entdeckungen in Geld abschätzig äußerte, führt Livingstones Forschungsarbeit zu diesem Zeitpunkt auf die „strengen Diktate der Pflicht" zurück (a.a.O., S. 432 u. S. 437); in einer späteren, kondensierten Fassung geht er, statt von diesem Aspekt der „abstrakten Tugend" (a.a.O., S. 619), vom Gesichtspunkt eines zwischenmenschlichen Pakts aus: dem der „over-scrupulous fidelity to a promise that he had made to his friend Sir R. Murchison" und des „insatiable zeal for his word". „Heedless of his beggared state, forgetful of his past miseries, unconscious of his weakness, his fidelity to his promise drives him on with the zeal of an honourable fanatic. He *must* fulfil his promise, or die in the attempt!", heißt es dazu im Sinne der Ablösung des alten Inhalts einer asketischen, gattungsbezogenen und akkumulativen Aufgabenstellung durch einen individualistischen, zugleich männerbündischen Ehr- und Treuebegriff (Autobiography, S. 267 ff.). — Diese Zersetzung des ehedem durch die Institution der öffentlichen Meinung repräsentierten allgemeinen

Begründungszusammenhanges der Akkumulation von Erfahrungen und ihr Ersatz durch (private) Treuebündnisse ist thematisch komplex behandelt in den Romanen von Joseph Conrad. — Ein Beispiel für das Altertum des Verdachtes auf Verlust von Autonomie: der Disput über Bougainville in Denis Diderot, Nachtrag zu „Bougainvilles Reise". Frankfurt a. M., 1965, S. 7 f.

33 How I found Livingstone, S. 234, in marktschreierischer Weise: „Who wishes to civilize Africa? Who wishes to open trade direct (. . .); to get the ivory, the sugar, the cotton, the orchilla-weed, the indigo, and the grain of these countries? Here is an opportunity!" Vgl. außerdem Stanleys Aufstellungen von den pflanzlichen Produkten, S. 522—527, Bodenschätzen, S. 533, von Produktionstätigkeit und vom etablierten Zwischenhandel, S. 540 f., zum Prospekt des Eisenbahnbaus, S. 681 f. Zu den wirtschaftspolitischen Nebenzwecken der nachfolgenden Unternehmungen vgl. Autobiography, S. 294.

34 Sidney Low; zitiert nach Stanley, Autobiography, S. 393.

35 Low, a.a.O., S. 398.

36 a.a.O., S. VIII f.

37 Low, a.a.O., S. 398. Stanley habe sich „über Afrika im Stile eines Rhinozerosses bewegt", heißt es dazu bei R. West, Brazza of the Congo, London 1972, S. 93, und dabei, so auf einem Flugblatt während seines Wahlkampfs „dieselbe Spur hinterlassen wie ein rotglühendes Plätteisen auf einem Bettlaken" (P. Daye, Stanley. Leipzig 1937, S. 232). West stellt im übrigen Brazza, Stanleys Rivalen bei der Eroberung des Kongogebiets und, wie letzterer höhnte, „neue(n) Apostel Afrikas" (Daye, a.a.O., S. 141), in eine Linie mit Livingstone, die der „friedlichen Expansion", und setzt Stanleys „Drohungen mit der Gewalt" (a.a.O., S. 83) dazu in einen gesetzmäßigen Gegensatz: „He seldom bothered to parley or to explain, and he interpreted any threat to himself as a declaration of war" (a.a.O., S. 95). Andererseits: „Had Stanley employed the same method (wie Brazza, in den Fußstapfen Livingstones) to make his way across Africa, he might not have reached the Congo mouth before the twentieth century" (a.a.O., S. 96 f.). West bildet Livingstone ab vor dem archaischen Hintergrund des tiefverästelten, auf Zwischenhandelsbeziehungen der Eingeborenen ruhenden Handelsnetzes der individuellen „Helden des Kommerzes" (a.a.O., S. 59). Stanley hingegen vor dem des Agentursystems und des Direkteinkaufes von den Produzenten (a.a.O., S. 51). Dem letzteren in seiner die Zirkulation universalisierenden, riegelzerbrechenden Funktion arbeitete in schroffer Form bereits Hegel vor (Die Vernunft in der Geschichte, S. 268). Vgl. zum Ganzen Ph. D. Curtin, The Image of Africa. British Ideas and Action, 1780—1850. Madison 1964, bes. S. 7 ff., S. 68 ff., S. 255 ff., S. 272 f., S. 408 ff., S. 415, S. 429, S. 461 f. u. S. 467 f.; Th. Severin, The African Adventure. London 1973, S. 193, S. 197 ff., S. 204 u. S. 238.

38 Die merkwürdige Unterredung, bei der die Suche nach Livingstone in einen Zusammenhang mit der Vergrößerungsabsicht von Bennet jr. gebracht ist und in ein ganzes Bündel weiterer, ihr äußerlicher Reiseziele eingeschnürt wird, findet sich in How I found Livingstone, S. XVI—XX. Stanley, der seither von Bennet weder zusätzliches Geld noch Instruktionen erhalten hatte und erst eineinhalb Jahre nach der Auftragserteilung nach Afrika übersetzte (a.a.O., S. 425 f.; Autobiography, S. 251), versuchte gleichwohl späterhin, diesen faktischen Charakter eines Geschäftsvorhabens zu korrigieren (How I found Livingstone, S. 563). In Erwägung des Geschäftszwecks und im Interesse an der Erhaltung seines Beschäftigungsverhältnisses (a.a.O., S. XXIII; vgl. auch S. 680 ff. u. Autobiography, S. 243 f.), ist es jedoch Stanleys erste Maßnahme, nicht nur Beweismittel für die Identität Livingstones zu sammeln, sondern auch denselben davon in Kenntnis zu setzen, daß er, Stanley, ein Anrecht erworben hätte durch seine Entdeckung auf eine angemessene Gegenleistung (How I found Livingstone,

S. 421). Stanley, im Hinblick auf Privateigentum äußerst skrupelhaft, machte einen scharfen Unterschied zwischen dem Nachrichtenwert seiner auftragsgemäßen Entdeckung auf der einen Seite und den Entdeckungen Livingstones auf der anderen, „Früchte(n) seiner eigenen Arbeit", für welche dieser Lohn erwarte und von denen Stanley „kein Jota oder Tüpfelchen" „rauben" mochte (ebd. u. S. 619; vgl. auch S. 559). — Bennet jr. finanzierte gemeinsam mit dem *Daily Telegraph* auch die Kongo-Expedition (Autobiography, S. 197 f.), späterhin de Longs Pol-Expedition (E. Samhaber, Knaurs Geschichte der Entdeckungsreisen. München/Zürich 1970, S. 444).

39 How I found Livingstone, S. 330.

40 a.a.O., S. 421 u. S. 425 f. Stanley hatte von der Natur seines Auftrags her und sowohl der über Livingstone in Umlauf gesetzten Gerüchte halber als auch wegen dessen obskur gewordener Gestalt bereits im Vorausgehenden mannigfache Schwierigkeiten, dem schemenhaften Gegenstand und seiner Unternehmung, deren Direktheiten zum Trotz, Realität beizumessen. Die Vorgeschichte jener „rigid mental cross-examination and (...) analysation of my position", welche der Auffindung Livingstones den Charakter eines „Traumresultats" nehmen und den Eindruck der „Gespensthaftigkeit" zerstreuen sollten (a.a.O., S. 420—423), bildeten daher auf der einen Seite eine aus Todesangst entsprungene, mit Realitätsvergewisserung (objektiv wie subjektiv) verbundene, bellend-appellative Ausdrucksweise (siehe z. B. a.a.O., S. 309) und auf der anderen Seite die Reflexion auf Livingstone als eine „Mythe", als „Vexierrätsel", als „only an object to me — a great item for a daily newspaper" (a.a.O., S. 329 f. u. S. 425; vgl. auch a.a.O., S. 313). „Up to this moment", schrieb Stanley im Rückblick, „my mind had verged upon non-belief in his existence, and now a nagging doubt intruded itself into my mind that this white man could not be the object of my quest, or if he were, he would somehow contrive to disappear before my eyes would be satisfied with a view of him" (Autobiography, S. 264; vgl. auch How I found Livingstone, S. 423). So wie im Zusammenhang seiner Fragestellung nach den Gründen für die strenge Pflichtauffassung Livingstones, führte er auch im Rahmen des Realitätsprüfungsverfahrens das Freundschaftsmotiv an: „The myth after which I travelled through the wilderness proved to be a fact; and never was the fact more apparent than when the Living Man walked with me arm in arm [...]" (How I found Livingstone, S. 607). — Interesselosigkeit und Faszination auf der einen, Schauspielhaftigkeit und Rollenmäßigkeit auf der anderen Seite führte Stanley als Beobachter des spanischen Bürgerkriegs zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen sich und der Wirklichkeit an (Autobiography, S. 242).

41 How I found Livingstone, S. 83. Zum inneren Verhältnis Stanleys zu Livingstone und zur Rangordnung der beiden Entdecker siehe den dem Text nachgestellten Exkurs.

42 How I found Livingstone, S. 82 f. Für die enervierende Monotonie und die manische Form dieses Typus von Geschichtsschreibung siehe z. B. H. Johnston, Geschichte der Kolonisation Afrikas durch fremde Rassen. Heidelberg 1903, S. 174—191. Für die Zwangshaftigkeit und Aggressivität des Konkurrenzverhältnisses der Entdecker, die ihre Unaustauschbarkeit — was bei Johnston als Resultat ihrer Denkmalsform sowie der Sprachlosigkeit des Autors erscheint — vorzugsweise in der Äußerlichkeit ihres Erscheinens, im schieren Bezeichnungswesen zum Ausdruck brachten, siehe die Beispiele bei TH. Severin, a.a.O., S. 193, S. 197, S. 199 f., S. 215—223 u. S. 235 f. Über das Medium, in dem der Anspruch der Entdecker auf Verewigung fixiert wird, die Atlanten und geographischen Lexika, siehe z. B. Low, a.a.O., S. 392 f. u. S. 395. — Das Bewußtsein der Erstentdeckung wirkt von jeher wie kompensatorisch eingeschaltet: „Wäre es nicht wegen der Freude, die dem Menschen natürlicherweise aus der Tatsache erwächst, daß er der erste Entdecker ist, und sei es auch nur von Sand und Un-

tiefen, dann wäre dieser Dienst unerträglich", schrieb schon Cook (J. R. Hale, Die Reisen der Entdecker. Reinbek 1971, S. 160). Inwieweit die Aufklärung diesem Anspruch der Entdecker entsprochen hatte, sich als Subjekte ihrer Unternehmungen zu konstituieren, und zwar mit der Hilfe von Erstentdeckungen, (freilich mit der Einschränkung, daß „Feuer und Schwert" daran „keinen Anteil haben", und natürlich unter der Voraussetzung, daß die sachlichen Erkenntnisse erweitert wurden), zeigt z. B. G. C. Lichtenberg, Einige Lebensumstände von Capt. James Cook, in: Werke Bd. 3. München 1972, S. 56 f. Zum Funktionswandel und zur Veränderung des Inhalts dieses Anspruchs auf Konstituierung von Subjektivität als auch der öffentlichen Geltung einzelner Entdeckersubjekte vgl. z. B. Ph. D. Curtin, a.a.O., S. 319 f., u. Joseph Conrad, Geography and some Explorers, in: Tales of Hearsay and Last Essays. London 1963. Vgl. dazu, insbes. zu Conrads Diktum, daß der Reisende nunmehr dazu „verdammt" sei, „seine Entdeckungen auf breitgetrampelten Pfaden zu machen" (Travel, in: a.a.O., S. 84 ff.), den humoristischen Ausdruck eines afrikanischen Königs: „Sie dachten, erster Schritt? Etwas Neues? Es tut mir sehr leid. Wir sind entdeckt" (Saul Bellow, Der Regenkönig. München 1964, S. 53).

43 Über den Eroberer und Triumphator Stanley nach (allmählicher) „Akzeptierung durch die Welt in ihrer Gesamtheit (. . .) als Heros" siehe Autobiography, S. 287, S. 400, S. 412, S. 418 f., S. 424—428, S. 539, u. bes. S. 431 (Stanley über die sakramentalen Erscheinungsformen seines Kults). Zum Gesichtspunkt eines „neugebackenen" Stanley-Bildes und Nebels der Legendenbildung, zu Stanleys Daraufhinarbeiten sowie automatenhaftem Auftreten, zu Umfang und Zahl der Triumphzüge vgl. P. Daye, a.a.O.; zur grassierenden Mystik und Kultentwicklung und zur Einbeziehung weiterer Heroen vgl. West, a.a.O., G. Le Bon, a.a.O., S. 116, Th. Severin, a.a.O., S. 191 u. S. 235 f., u. B. C. Meyer, Joseph Conrad. Princeton 1967, S. 94 ff. u. S. 155 f.

44 „It was to the discovery and rescue of Dr. Livingstone (. . .), that popular attention was drawn to Africa" (The Congo and the Founding of its Free State, Bd. II, S. 382).

45 Autobiography, S. 411; vgl. auch S. 422. Dem Prototyp — „In Darkest Africa, or the Quest, Rescue, and Return of Emin Pasha" — war noch Trader Horn, ein legendärer Vertreter der Händler aus dem Kongogebiet mit typischem „Grundstock geheimnisvoller Ortskenntnis" (Joseph Conrad, Sieg. Frankfurt a. M. 1962, S. 17), verächtlich in die Parade gefahren (West, a.a.O., S. 66). — Zum Fortwuchern des Themas siehe W. G. Fuchs u. R. C. Reitberger, Comics, Reinbek 1973. Zu der direkten Linie in der Weiterführung und Variierung des Typus, die auch Bedürfnissen einer gehobenen Leserschicht Rechnung trägt, vgl. z. B. die Stellung Henry Curtis' zu seinem Bruder in seinem topologischen Interesse an der Wiederherstellung der (zerbrochenen) Bruderbeziehung (in: Henry Rider Haggard, King Salomon's Mines); die Konstellation des Hauptmanns de Saint-Avit und Hauptmanns Morhange (in: Pierre Benoit, L'Atlantide; mit bedeutsamer Konsequenz tötet hier der Heros den Genius: aus Ranküne); das Verhältnis Majors Hannay und Hauptmanns Sandy (in: John Buchan, Grünmantel) und das Marlows und Herrn Kurtz' (in: Joseph Conrad, Herz der Finsternis). Die Tatsachen des Herrn Kurtz (vorsätzliches Abbrechen der Verbindungen mit der Zivilisation, Zerfall der Zielprojektionen und der operationalen Verhaltensweise, Exzentrik, Liaison mit einer afrikanischen Prinzessin) decken sich zum größten Teil mit dem im Hinblick auf Livingstone geäußerten Verdacht. Zur Affizierung Conrads durch Stanleys Rettungsunternehmungen siehe Meyer, a.a.O., S. 94 ff.

46 Dazu siehe Autobiography, S. 412—418. Der Monarch, heißt es insbesondere, war „very certain of being able to get the Congo Railway started now; for the Belgian people were thoroughly roused up, and were even enthusiastic. He said my letters from Africa and my present visit had caused this change.

My description of the Forest had fired their imagination; and the people seemed to be about as eager to begin the railway as they were previously backward, indifferent, even hostile. The railway shares had been nearly all taken up" (a.a.O., S. 414 f.). „Die Straßenjungen in Brüssel und Antwerpen", urteilte Stanley persönlich im Hinblick auf seine jetzige Visite, „sind für mich der Beweis, daß das hier endlich erwachte Interesse für Afrika von Stockwerk zu Stockwerk herabstieg, in eine soziale Schicht nach der anderen eindrang und nach den ganz Großen nun auch die Allerkleinsten erfaßt. Wie dieses Belgien sich geändert hat!" (Daye, a.a.O., S. 213). Der neuerdings (im Jahre 1890) erfolgten Zustimmung Leopolds zum Bau der Kongoeisenbahn aufgrund dieses Umschwungs (nach nochmaliger Befreiung eines weißen Mannes aus dem Schwarzen Erdteil) war eine mittlerweile zwölfjährige Agitation im Hinblick einerseits auf Leopold, andererseits auf die Hochburgen des Finanz-, Industrie- und Handelskapitals in England vorausgegangen zum Zweck der Erschließung des Kongo. „There are 40,000,000 of naked people beyond that gateway and the cotton-spinners of Manchester are waiting to clothe them. Rochdale and Preston women are waiting for the word to weave them warm blue and Christian savelist. Birmingham's foundries are glowing with the red metal that shall presently be made into ironwork in every fashion and shape for them, and the trinkets that shall adorn those dusky bossoms, and the ministers of Christ are zealous to bring them, the poor benighted heathen, into the Christian fold", führte Stanley einmal aus (Address to the Manchester Chamber of Commerce. Manchester 1884, S. 34 f.; West, a.a.O., S. 101). Siehe dazu F. Engels, England 1845 und 1885, in: MEW, Bd. 21, S. 196. Zu Stanleys (in Belgien vorläufig, in England anhaltend ergebnisloser) Promotertätigkeit vgl. The Congo and the Founding of its Free State, Bd. I, S. V f., Dorothy Stanley, in: Autobiography, S. 533 f., u. West, a.a.O. — Stanley zählte auf die Nachfrage des Königs nach etwelchem Produkt, „das marktgängig ist in Europa", wiederum — unter der Voraussetzung des Eisenbahnbaus — Elfenbein auf und Holz sowie Kautschuk. Er erteilte darüber hinaus Ratschläge für die Verknüpfung der neuentdeckten Rohstoffvorkommen mit dem (auszubauenden) Verkehrsnetz und gab Anregungen für die Zivilisierung der Eingeborenen unter dem Aspekt der Ausbeutung des „Wertes (ihrer) Muskelkraft" (Autobiography, S. 415 ff.; vgl. auch S. 536).

47 How I found Livingstone, S. 607.

48 H. Johnston, a.a.O., S. 192.

49 a.a.O., S. 196 f.; Autobiography, S. 291, S. 318, S. 385 u. S. 405; The Congo and the Founding of its Free State, Bd. II, S. 238, passim. Stanley schränkte allerdings die Bedeutung derartiger „Helden der Arbeit", die sich ehedem, „auf den Arbeitsmärkten Europas, durch intensive Strebsamkeit ausgezeichnet hatten", unter quantitativen Gesichtspunkten auf ein Minimum ein. Es sei ein interessantes Studium, bemerkte er, zu beobachten, wie ihre „superfervid imaginations" und ihre „unalterable resolution ‚to do or to die'", „how the exaggerated anticipations, by which they had duped themselves, took quickly flight before the revelations of reality" (The Congo and the Founding of its Free State, Bd. II, S. 239—242; vgl. auch Autobiography, S. 345, passim). Zu dem Inhalt der geforderten realitätstüchtigeren Qualifikation, scharfer, übrigens in ähnlicher Weise wie von Carlyle entwickelter, maschinenmäßiger Disziplin, siehe insbes. Autobiography, S. 390.

50 a.a.O., S. 330 ff.; vgl. auch How I found Livingstone, S. 313. (Vornehmlich im Zusammenhang der Kongo-Expedition und außerdem, nach Vorstellung Stanleys, in doppelter Hinsicht: in bezug auf diese Unternehmung selbst und im Hinblick auf ihre Beurteilung durch die Stammesangehörigen der Dienstleute.)

51 Autobiography, S. 353; vgl. auch a.a.O., S. 537.

52 a.a.O., S. 295.

53 a.a.O., S. 280.

54 a.a.O., S. 283.

55 Dorothy Stanley, in: a.a.O., S. 335; vgl. auch Low, a.a.O., S. 399 f. Im übrigen ein Versatzstück kolonialistischer Ideologiebildungen. Vgl. z. B. R. Kirkpatrick, Die spanischen Konquistadoren. München o. J., S. 46 u. S. 61 (dort mit Rücksicht auf Balboa und Cortez).

56 a.a.O., S. 352. Die Neubestimmung dieser zentralen Qualität erhält die folgende, nach zwei Richtungen hin unterscheidende Umschreibung: Auf der einen Seite erscheint die Gründung des Kongofreistaates als „the greatest single enterprise of Stanleys life. Perhaps nothing else so called out and displayed his essential qualities"; auf der anderen Seite erscheint sie als „a multiple task, involving a host of workers", im Vergleich mit der Livingstone- wie auch der Kongo-Expedition, bei der er „das Alpha und das Omega" war (a.a.O., S. 351 f.). — Zu *Felsenbrecher*, dem Eingeborenen-„Ehrennamen" Stanleys: eigentlich, in ihrer Sprache, im Gegensatz zu diesem technokratischen Gesichtspunkt, *Steinregen* (Daye, a.a.O., S. 129).

58 Gladstone, zu dem Stanley in gespannten Beziehungen stand (Autobiography, S. 419 ff.), hat Gordon „den Helden der Helden" genannt, Königin Victoria bezeichnete ihn als ihren „teuren, hochherzigen und heroischen Bruder" (A. Nutting, Gordon von Khartum. Wien 1966, S. 7 f. u. S. 311). Zur Unerschütterbarkeit von Gordons Nimbus siehe Stanley, a.a.O., S. 537 f. — Das Ausmaß, bis zu dem Stanley über die planvolle Indienstnahme des Heroenkults durch einen neuen Typus von Imperiumsgründern sich im klaren war (wie z. B. durch Cecil Rhodes, für den Stanley eintritt wie ein Kumpan, vgl. a.a.O., S. 454 f.), wird ebenso wie der umfassende Gebrauch, den er von Kolonialerwerbungen machte als einem Werkzeuge zur strategischen Vermeidung des Klassenkampfs und zum Schutze des Privateigentums, deutlich sichtbar in der Wahlrede, die er als Kandidat der Liberal-Unionists hielt (im Bezirk North-Lambeth): „Yet I cannot but feel that the destinity of the English working-classes depends in the last resort on measures, on enterprises, of a larger scope. In the highlands of Africa, which skilful diplomacy has secured for England, those lands to which the Mombasa Railway will be the first practicable road, there is room and to spare for some twenty millions of happy and prosperous people. There is no need for the poorest among us to covet his neighbour's wealth, while nature still offers such immense, such inexhaustible boons. Only let England be united at home, wise abroad, and no man can assign a limit to the stability of our Empire, or to the prosperity of her sons" (a.a.O., S. 442). Über Stanley als Politiker siehe Autobiography, S. 439, passim; vgl. dazu R. Koebner u. H. D. Schmidt, a.a.O., S. 204 f., u., zum Ugandaprojekt, R. Robinson u. J. Gallagher, Africa and the Victorians. London 1961, S. 307, passim; zu den *stations civilisatrices* Leopolds siehe Th. Severin, a.a.O., S. 249, S. 257 u. S. 260.

Axel Hauff

Die einverständigen Katastrophen des Karl Valentin

Inhalt

Einleitung 245

I. Sprach- und Verhaltensformen der Valentinschen Helden in typischen Konfliktsituationen 248

1. Konflikte in der Zirkulationssphäre 248
   a) Die Konfrontation des kleinen Warenproduzenten mit dem Großunternehmen 248
   b) Die Kraftprobe des kleinen Warenproduzenten mit dem Zins- und Wucherkapital 251
   c) Der Zusammenstoß der Verkaufsstrategie des Kapitals mit den Kaufwünschen und finanziellen Möglichkeiten des Valentinschen Helden 254
   d) Die Desillusionierung auf dem Kunstmarkt 258
2. Die Bedrohung des Valentinschen Helden in der Sphäre der privaten Reproduktion 262
   a) Die Kompensationsversuche der ökonomischen Situation des kleinen Warenproduzenten im Medium der Familie 262
   b) Goethes „Faust" als Provokation 265
   c) Das Scheitern im Versuch, gesellschaftlichen Konventionen zu genügen 267

II. Die literarische Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität vom Beginn der Weimarer Republik bis zum Jahr 1939 bei Karl Valentin 270

1. Untersuchung der sozial-ökonomischen Prozesse während dieses Zeitabschnittes 270
2. Karl Valentins Kenntnisnahme und literarische Umsetzung der Realität 275
   a) Die ökonomisch-soziologische Standortbestimmung der Valentinschen Helden 275
   b) Die literarische Widerspiegelung der Realität am Beispiel der Valentinschen Sprache 277

III. Die eingeschränkte Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit des Valentinschen Helden 281

1. Die verfehlte Zweck-Mittel-Kalkulation 281
2. Technik als Mythos 283
3. Die Tendenz der Selbstzerstörung des Valentinschen Helden 287

IV. Die Gewinnung qualitativ neuer Positionen durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus 289
1. Karl Valentins Verhältnis zum Nationalsozialismus 289
2. Die Reflexion der politischen Verhältnisse in Valentins literarischer Produktion 291
a) Die ideologisch-propagandistische Ebene 291
b) Die politisch-administrative Ebene 294
3. Karl Valentins literarisch-politische Position nach 1945 297
Schlußbemerkung 301
Anhang 301
Anmerkungen 302

Einleitung

Mäße man die Bedeutung eines Autors am Interesse, das die Literaturwissenschaft ihm entgegenbringt, so wäre es um Karl Valentin schlecht bestellt. Der Stand der Forschungsliteratur über Karl Valentin ist, jedenfalls im Gegensatz zu dem überaus positiven Urteil, das sich die literarische Intelligenz von Feuchtwanger über Tucholsky bis Brecht über ihn gebildet hat, überaus dürftig. Dabei ist Valentins Werk von nicht zu gering einzuschätzender Wirkungsbreite. Die Auflage seiner Texte geht weit über die Hunderttausend; das tatsächlich erreichte Publikum, das außerdem über zahlreiche Schallplatten und neuerdings auch wieder über Filme den Zugang zu Karl Valentin gewonnen hat, geht in die Millionen.

Als Grund für diese literaturwissenschaftliche Abstinenz gegenüber dem Valentinschen Werk ließen sich einige Vorurteile der bürgerlichen Literaturwissenschaft anführen. Zum ersten schrieb Valentin viele seiner Stücke, Szenen, Dialoge und Couplets in bayerischem Dialekt. Dadurch haftet an seinem Werk der Geruch mehr lokal beschränkter Bedeutung, wenn nicht gar exotischen Provinzialismus', der die Mühe der Analyse nicht zu lohnen scheint. Zum zweiten schrieb Karl Valentin keine Romane, Essays oder Novellen, auch keine Schauspiele — sieht man einmal von zwei Szenenfolgen ab, die den Kriterien eines Schauspiels genügen würden[1] —, sondern kurze Sketche, Dialoge, Monologe und Lieder für den Biersaal mit Bühne, vergleichbar allenfalls mit heutigen Kellertheatern. Beide hier angeführten Gründe sind selbstverständlich höchst formal. Das Schweigen der Literaturwissenschaft über Karl Valentin erklärt sich nämlich nicht aus dem Genre oder den sprachlich verwendeten Mitteln. Es sind die Inhalte, die untersucht zu werden nach einer ganz bestimmten, jeweils am konkreten Gegenstand zu entwickelnden Interpretationsmethode verlangen. Auf die Lösung dieser Aufgabe hat die bürgerliche Literaturwissenschaft jedoch bezüglich des Valentinschen Werkes bis heute teils verzichtet, teils ist sie aus ihrem spezifischen Unvermögen daran gescheitert.

Die wenigen vorhandenen Untersuchungen über das Werk von Karl Valentin tragen somit allesamt Spuren der Unsicherheit im methodischen Vorgehen, das als Mischung von immanenter Methode und biographischer Faktenhäufung sich seines wissenschaftlichen Anspruchs meist selbst entledigt.

Dieses Vorgehen beginnt bereits bei der Charakterisierung des Autors Karl Valentin. Die häufigst zitierte der gutgemeinten, nichtsdestoweniger

undeutlichen Bestimmungen lieferte 1924 Kurt Tucholsky in der „Weltbühne": Karl Valentin ist für ihn „ein seltener, trauriger, unirdischer, maßlos lustiger Komiker . . . , der links denkt"[2]. Vogler wähnt in ihm einen „Philosophen des Alltags"[3]; Horwitz versucht ihn soziologisch zu bestimmen als einen „kleinbürgerlich-proletarischen Aristokraten"[4]; Zuckmayer übernimmt unkritisch Valentins Selbstverständnis und tituliert ihn als „Volkssänger, weiter nichts"[5]; und für Michael Schulte war Valentin „der beste Volkssänger seiner Zeit . . . , und das nicht einmal zu Recht, denn er war viel mehr"[6]. Worin dieses Mehr besteht, verrät Schulte leider nicht. Vermutlich in irgendwelchen transmateriellen Eigenschaften, denn Valentin ist „fast lebendiger, seitdem er tot ist"[7], wie ein anderer Zeitgenosse aberwitzig und zynisch zugleich behauptet.

Einig sind sich ausnahmslos alle Kritiker darin, daß Valentins Szenen und Dialoge mitunter komisch wirken. Über die Herkunft der Komik herrscht hingegen wieder weniger Einigkeit. Teils wird sie auf ethnische Ursachen zurückgeführt, teils scheint Valentins Komik biologisch-anthropologisch bedingt. So weiß Gürster zu berichten, daß „Valentins große komische Kunst . . . doch ganz tief in wesentlichen Zügen der bayerischen Volksart (verwurzelt)" liegt[8]; Hausenstein macht dafür Karl Valentins Eltern — der Vater stammt aus Hessen und die Mutter aus Sachsen — verantwortlich, denn „vom Sächsischen . . . kommt das Proletarische dieser Tragikkomik. . . Aus dem Hessischen . . . kommt das Geistig-Radikale, das Dichterisch-Kühne"[9]; Schulte wiederum behauptet schlechtweg, „daß sein Humor nicht einmal deutsch ist", sondern vielmehr „typisch englisch"[10]. Die biologisch-anthropologischen Bestimmungen stehen dem um nichts nach. Valentin war eben einfach „zum Opfer der Sprache . . . geboren"[11]. „Seine Komik kommt aus dem Kopf"[12], meint Henrichs, aber er meint es nicht ernsthaft, denn wenige Sätze später bestreitet er, daß das Valentinsche Werk mit Komik überhaupt etwas zu tun habe: „Wo Valentins Komik die Hirnwelt verläßt, irdischer, konkreter wird, . . . kommt nicht mehr heraus als sentimentale Zivilisationskritik."[13]

Die Mittel, mit denen diese Komik erreicht wird, finden ebenfalls die verschiedensten tiefschürfenden Begründungen. Da ist einmal die Rede von der „neuen Logik", die der „qualvolle Verkörperer schwerster Zeitnöte (mitbegründet)" hat[14]; warum, bleibt offen, ebenso die Antwort auf die Frage nach der spezifischen Qualität dieser angeblich „neuen Logik", die mitunter auch im Gewand der „eigenen Logik"[15] erscheint. Selbst das Wort Dialektik muß herhalten, freilich weniger als wissenschaftlicher, denn als verunklärender Begriff wie bei Hans Mayer in der Verbindung: „vertrackte Dialektik"[16], oder einfach als nichtssagendes Spielzeug in Form der „spinnenden Dialektik"[17] wie bei dem Theaterwissenschaftler Niessen.

Der Hinweis, daß Valentin in Bayern zu Hause war, veranlaßt einige Autoren, Spekulationen bezüglich der „Volkstümlichkeit" von Karl Valentin in Zusammenhang mit der literarischen Tradition anzustellen, in der er sich angeblich befindet. Für Alfred Kerr ist „der Komiker Valentin . . . ein Nestroy"[18], Zuckmayer hingegen weiß zu berichten, „Valentin ist und bleibt naiv, Nestroy nie"[19]. Für einen anderen Kritiker ist Valentin lediglich der „vertrackte Nachfahre Nestroys"[20], aber auch der Raimunds[21].

Bei der Charakterisierung des Gesamtwerkes von Karl Valentin wird das wissenschaftliche Chaos perfekt: „Was er parodiert, ist linguistisch"[22], tönt Zuckmayer, und Henrichs bescheinigt Valentins Szenen so etwas wie geschlechtliche Spannung, denn sie beruhen angeblich „auf der Konfrontation von weiblich-praktischer Vernunft und männlich-kindischem Starrsinn"[23]. Ein nicht gerade zu wissenschaftlicher Aktivität ermunternder Zuruf stammt schließlich von Budzinski, einem renommierten Mann der Kabarett-Branche. Nachdem dieser festgestellt hat, daß „Valentin ... weder Literatur machte, noch Zeitkritik übte"[24], orakelt er, bei Karl Valentin handele es sich um „ein wohl im letzten Grunde sich der Deutung entziehendes Phänomen"[25].

Die hier zitierten Äußerungen legen einerseits Zeugnis ab von der generellen Unsicherheit, mit der sich die betreffenden Autoren an Valentins Werk vorbeizudrücken versuchen, sie offenbaren darüber hinaus die Schranken einer Literaturwissenschaft, die ihrem eigenen Selbstverständnis nach kein Teil der Gesellschaftswissenschaft sein will. Die Folge ist, daß das Werk von Karl Valentin ahistorisch gesehen wird, als ob es mehr oder minder unvermittelt in den Käfig der neuen deutschen Literatur hereingebrochen sei und von da ab wohl oder übel zu ihrem Bestand gerechnet werden müsse. Die Folge ist dann aber auch, daß die handelnden Subjekte im Werk von Karl Valentin als ungesellschaftliche, jenseits der Klassen und Schichten oder gar als über ihnen schwebende, atomisierte Individuen verstanden werden, die als Menschen „an sich" Handlungen nach irgendwelchen willkürlichen Spielregeln vollziehen.

Das Scheitern fast aller Charakterisierungen seines Werkes beruht auf einer simplen, aber folgenschweren Täuschung der Valentin-Interpreten: auf der Gleichsetzung der Valentinschen Helden mit Valentin selbst. Durch diesen Irrtum verschwindet die für die Literaturwissenschaft wichtige Frage nach der Perspektive, die die Valentinschen Helden nicht besitzen, die aber Valentin in der kritischen Darstellung dieser Helden — z. B. durch die später von Bertolt Brecht ausformulierte und auf den Begriff gebrachte Technik der Verfremdung — durchaus zeigt. So erheiternd die Sprachlosigkeit einzelner Autoren angesichts des Gesamtwerkes von Karl Valentin ist — ist doch die Sprachlosigkeit einzelner Autoren durchaus Produkt der von ihnen angewandten Methode —, so vernünftig scheinen Aussagen zu Einzelphänomenen, in denen ansatzweise die Handlungen der Personen von einer sozial-ökonomischen Detailanalyse ausgehend bestimmt und, daraus ableitend, Sprachstrukturen und -techniken im Werk Karl Valentins getroffen werden. Die Probleme nämlich, die sich diesen Helden auf Grund ihrer Lage stellen, sind weder Probleme des Großbürgertums, noch sind es die Probleme von Arbeitern; es sind vielmehr die Probleme des verarmten Kleinbürgertums zwischen den beiden Weltkriegen. Ihre Siege und mehr noch ihre Niederlagen sind also mitnichten „allgemein menschlich", es sei denn, die gesamte Menschheit bestünde aus verarmten Kleinbürgern.

So bemerkt Schäble, daß Valentins Komik „eine der kleinen Leute war"[26]. Präziser formuliert Hausenstein, daß „die soziologischen Typen, die Valentin auf der Bühne geprägt (hat), ... zum größten Teil ... (von) kleinbürgerlichem Stil"[27] waren. Es ist die „Kleinbürgerwelt, in der Valentin

und Liesl Karlstadt herumstreiten"[28], und unter dem Blickwinkel der Kleinbürgerwelt stellen sich auch ihre Probleme: „Nur für den kleinen Mann wird der Umzug ... zum Problem"[29]; was er bräuchte, ist nicht so sehr ein „viereckiger Nudelwalker", der nicht „ständig vom Wagen rollt" — meint Schäble in bezug auf die Szene „Der Umzug" —, sondern „eine ordentliche Speditionsfirma, die das für ihn erledigt"[30].

In der inneren Spannung, die sich zwischen den derart bestimmten Subjekten und den von ihnen intendierten Absichten ergibt, wobei „bürgerliche Ideale ... fortwährend komisch sabotiert (werden)"[31], liegt ein Wesenszug des Werkes von Karl Valentin. Diese Spannung kann jedoch nur transparent gemacht werden, wenn bei der Untersuchung des Valentinschen Werkes vom konkreten Menschen in der konkreten gesellschaftlichen Situation ausgegangen wird. Denn nur im Versuch, mittels konkreter sozialer Standortbestimmung der Valentinschen Helden deren spezifische Sprach- und Verhaltensformen zu analysieren, können auch verallgemeinernde Aussagen über den Gesamtcharakter des Valentinschen Werkes getroffen werden.

I. Sprach- und Verhaltensformen der Valentinschen Helden in typischen Konfliktsituationen

1. Konflikte in der Zirkulationssphäre

Eine kursorische Durchsicht des Valentinschen Werkes fördert eine überraschende Einheitlichkeit des Gesamtwerkes zutage: Einen wesentlichen Bestandteil bilden Verkaufsgespräche im weitesten Sinn, Probleme der Warenzirkulation und der Realisation des Werts einer produzierten Ware. So unbestritten die Tatsache ist, daß die in der Zirkulationssphäre auftretenden Konflikte in letzter Instanz ihren Ursprung im unterschiedlichen Nebeneinander bestimmter Produktionsweisen haben, also genau genommen Probleme der Produktionssphäre sind, so einsichtig ist auch die Tatsache, daß die Probleme der unterschiedlichen Produktionsweisen erst in Erscheinung treten können, wenn es darum geht, die Qualität der Produktion unter Beweis stellen zu müssen, also in der Sphäre der Warenzirkulation.

Wenn im folgenden Probleme der Zirkulation analysiert werden, so geschieht das also mit der Absicht, die Erscheinungsformen des Konfliktstoffes auf den wesentlichen Gehalt der Konflikte zurückzubeziehen. Den Dreh- und Angelpunkt dieser Vorgehensweise bildet die Untersuchung typischer Konfliktsituationen am Beispiel typischer Szenen seines Werkes: den Verkaufsgesprächen im weitesten Sinne.

a) Die Konfrontation des kleinen Warenproduzenten mit dem Großunternehmen am Beispiel „Buchbinder Wanninger"

„Der Buchbinder Wanninger hat auf Bestellung der Baufirma Meisel & Co. 12 Bücher frisch eingebunden, und bevor er dieselben liefert, frägt er telefonisch an, wohin er die Bücher bringen soll und ob und wann er die Rechnung einkassieren darf. Er geht in seiner Werkstätte ans Telefon und wählt eine Nummer, wobei man das Geräusch der Wählerscheibe hört."[1]

So lautet der Vorspann, den Karl Valentin einer seiner populärsten Szenen gab. Es ist die um 1939 entstandene Geschichte eines kleinen Warenproduzenten, der der Gewalt einer Großfirma mit ihren vielfältigen Methoden, kleinere Unternehmen in ihre Abhängigkeit zu bringen, ausgeliefert ist[2]. Über zehn Stationen hinweg wird der Buchbinder weitervermittelt. Keiner der Firmenangehörigen ahnt, welche Bedeutung dieser Anruf für den Buchbinder hat, keiner scheint für die Entgegennahme des von ihm ausgeführten Auftrages zuständig zu sein, keiner kann für die Hilflosigkeit des Abhängigen, der ja für die Großfirma gearbeitet hat und nun seine berechtigten finanziellen Forderungen stellt, mit mehr als nur formalen Höflichkeitsfloskeln sein Interesse bekunden. So offensichtlich das Firmen-Gesamtinteresse nicht mit dem Interesse der einzelnen Vermittlungsinstanzen identisch ist, so offensichtlich zeigt es sich andererseits, daß es genau diese Identifikation ist, die phänomenologisch den modernen Großbetrieb kennzeichnet. Je mehr nämlich die Personen der speziellen Unterabteilungen im jeweiligen Herrschaftsgefüge der Großfirmen austauschbar sind, desto selbstherrlicher stellen sie sich in naiver Identifikation mit dem großen Ganzen vor: Portier, Sekretariat, Verwaltung und Nebenstelle 33 präsentieren sich deshalb nicht als spezifische Agenturen des Unternehmens, sondern als das Unternehmen selbst, als „Baufirma Meisel & Co".

In der Konfrontation mit der Baufirma zerbröckelt sichtbar das Selbstbewußtsein des kleinen Warenproduzenten. Von Vermittlungsstelle zu Vermittlungsstelle erfährt Buchbinder Wanninger die erdrückende Macht des sich zunächst anonym haltenden Apparates, in dessen Unterabteilungen die einzelnen Beschäftigten das Gesamtunternehmen selbstverständlich genau so wenig wie ein Außenstehender überblicken; im Gegensatz zu dessen Ohnmacht gereicht ihnen ihr Status jedoch zur bequem ausnutzbaren Machtposition, hinter der sie sich verschanzen können.

Nachdem die Weiterverweisung seitens der einzelnen Agenturen fünfmal vollzogen ist, ist die Reaktionsweise Wanningers bereits so beeinträchtigt, daß er nur noch hilflos-servil stammeln kann:

> Buchbindermeister: Ja, ich habs dene andern jetzt scho a paarmal gsagt, ich möcht Ihnen nur des jetzt mitteilen Fräulein, daß ich die Dings-Bücher fertig jetzt habe und ob ich die Bücher da zu Ihnen hinbringen soll oder hintrage und die Rechnung soll ich dann vielleicht eventuell auch gleich mitschicken, wenn Sie's erlauben![3]

Die sublime Form des Protestes im ersten Satz — sie wird selbstverständlich zurückgenommen, muß zurückgenommen werden, denn Wanninger will ja seinen Lohn — wird vom Unternehmen durch die Vermittlung mit dem ersten Individuum, dem Ingenieur Plaschek, honoriert.

> Plascheck: Hier Ingenieur Plascheck!
> Buchbindermeister: Ja, hier die Bau —, hier ist der — wer ist dort? Hier ist der Buchbinder Wanninger . . .[4]

Wanninger ist durch die Metamorphose des Apparates zum Individuum so konsterniert, daß er als Individuum erst einmal in der Form eines Chiasmus reagiert und sich jetzt seinerseits als Apparat vorstellt. Der Schock bleibt auch nach der Korrektur. Die Frage, ob die Rechnung auch mit-

geschickt werden soll, drückt sich bei Wanninger als Versuch der Anpassung aus, den neuen Bedingungen gegenüber eine angemessene Verhaltensstrategie zu entwickeln, nämlich so:

> Buchbindermeister: . . . ob die Bücher dann alle zu Ihnen hinkommen sollen, daß ichs hintrag und ob ich d'Rechnung auch, auch hinoffe — offerieren sollte, bitte, zu Ihnen![5]

Spätestens an dieser Stelle wird klar, um was für eine Art Betrieb es sich bei der Buchbinderei Wanninger handelt: um einen armseligen Ein-Mann-Betrieb, in dem der Arbeiter zugleich sein eigener Chef, Prokurist, Expeditor und Bote ist.

Bei der nächsten Vermittlungsstelle wird schließlich auch sprachlich bestätigt, was der ökonomische Prozeß der Buchbinderei Wanninger längst verdeutlicht hat: Wanninger kann nicht Schritt halten. Er registriert schon gar nicht mehr, daß es sich bereits um eine neue Instanz handelt, als er mit dem Architekten Klotz verbunden ist:

> Klotz: Architekt Klotz!
> Buchbindermeister: Wanninger, Wanninger, ich hab, ich hab a, ich möcht dem Herrn Ingenieur nur das jetzt mitteilen, . . .[6]

Wanninger stellt sich hier bereits ohne Titel vor, nur noch, quasi als Hilferuf, zweimal seinen Namen stammelnd. Die nächste Vermittlungsstelle, Direktor Hartmann, vernimmt am anderen Ende der Leitung schon den Zweifel Wanningers an seinem Subjekt-Sein:

> Buchbindermeister: Ja, der Ding is hier, der Buchbinder Wanninger . . .[7]

Die Vorstellung „Der Ding is hier", früher schon einmal angedeutet, hält sich von jetzt an bis zum Schluß der Szene durch. Dort heißt es schließlich:

> Buchhaltung: Firma Meisel & Compagnie, Buchhaltung!
> Buchbindermeister: Hallo, wie? — Ja, der — ich möchte nur der Firma mitteilen, daß ich die Bücher jetzt fertig hab . . .[8]

Das namenlose Subjekt, das den einzelnen Beschäftigten in der Baufirma so sehr gleicht, ist geschaffen. Die kleine Besitzpersönlichkeit ist getilgt. Im Nachhinein stellt sich heraus, daß sie ohnehin entbehrlich war. Denn nicht ob ein selbstbewußter Buchbindermeister oder ein sprechendes „Ding" anruft, ist für die Baufirma von Belang, sondern was Wanninger für diese Firma geleistet hat.

> Buchbindermeister: . . . und ich dadats, dats jetzt Ihnen hin — hin — hinoweschicken, hinaufschicken in eichere Fabrik und da möcht ich nur fragen, ob ich auch die Rechnung hin — hinbeigeben, beilegen soll, auch![9]

Das Possesivpronomen „eichere (= euere) bringt noch einmal sprachlich zum Ausdruck, wie die Frontstellung des kleinen Warenproduzenten zum Großbetrieb aussieht, nicht nur objektiv, sondern jetzt auch im Bewußtsein Wanningers. Einerseits siezt er noch die Frau von der Buchhaltung,

andererseits schlägt er den kumpanenhaft, auf Gleichgestelltheit bedachten Ton an. „Eichere Fabrik" — so redet der patriarchalisch gestimmte Chef die Untergebenen einer anderen Firma an, aber auch der ganz Ohnmächtige seinen Herren, um jovial ein zwischenmenschliches Terrain zu behaupten, das in allen entscheidenden Fragen längst an den Stärkeren gefallen ist. „Eichere Fabrik" markiert aber auch, daß Wanninger diese andere Welt des Großbetriebes akzeptiert, eine Welt, zu der er nicht gehört und auch niemals gehören wird, solange er Buchbindermeister ist. Als er endlich die Erfolglosigkeit seiner Aktion durch den Hinweis auf die geregelte Arbeitszeit im Großbetrieb[10] als zusätzliche Verhöhnung — und nur so kann er diesen Hinweis verstehen — bescheinigt bekommt, ist sein Urteil perfekt: Als am anderen Ende der Hörer aufgelegt wird, weiß Wanninger, was er von der Belegschaft der Baufirma Meisel & Co., und zwar in Gänze, zu halten hat: „Saubande, dreckade!"[11]

b) Die Kraftprobe des kleinen Warenproduzenten mit dem Zins- und Wucherkapital am Beispiel „Der Bittsteller"

Konsequenzreicher als beim „Buchbinder Wanninger" gestalten sich die Auseinandersetzungen beim „Bittsteller"[12]. Ein „armer Mann aus dem Volk"[13], Schreinermeister Brandstetter, ist gezwungen, eine Geldanleihe aufzunehmen und spricht zu diesem Zweck bei einem Geldverleiher und Börsenspekulanten, dem Herrn Geheimrat Müller, vor. Hätte nur Brandstetter ein Interesse am Geheimen Rat und nicht auch der Geheime Rat ein Interesse, Brandstetter zu Wucherzinsen Geld zu verleihen, so käme das Geschäft, das sich letztlich nur als eins für den Geheimen Rat erweist, nicht zustande.

Dabei ist allerdings das gegenseitige Interesse zu keinem Zeitpunkt der Verleih-Aktion auf beiden Seiten gleich stark. Die anfängliche Zurückhaltung des Geheimen Rat gegenüber Brandstetter, der sich zunächst einer zielgerichteten Vorgehensweise bedient, wird durch eine offensive Vorgehensweise des Geheimen Rat abgelöst, der nun wiederum mit einer zum Scheitern verurteilten Defensivtaktik Brandstetters ein leichtes Spiel hat. In diese Defensive gelangt Brandstetter durch eine scheinbar gegen ihn verschworene Umwelt, aus der es für ihn kein Entrinnen gibt. In Wirklichkeit ist diese „verkehrte Welt" aber nicht ausschließlich objektiv gegebenes Faktum, dem sich Brandstetter gegenübersieht. Brandstetter selbst ist auch, wenngleich ungewollt, Produzent dieser Welt, zu der er sich in Opposition befindet.

Am Ende wird er schließlich Opfer eines kostspieligen Streiches, den der Sohn des Geheimen Rat ihm spielt: Brandstetters Arm wird mit einem Bindfaden an einer wertvollen Skulptur befestigt, die er beim Verlassen des Raumes herunterstürzt. Der verursachte Schaden beträgt 300,— Mark, 150,— Mark wollte sich Brandstetter zur Sanierung seiner Schreinermeisterwerkstatt leihen, mit über 150,— Mark Schulden verläßt er schließlich das hochherrschaftliche Haus.

Wie kommt es zu diesem Schluß? Auffällig ist die völlige Ungleichheit der um ihren Vorteil kämpfenden Parteien. Der Abhängige begibt sich in erneute Abhängigkeit: Ein finanziell schlecht gestellter Schreinermeister muß bei einem wohlhabenden Börsenspekulanten um einen Kredit bitten.

Als gut erzogener selbständiger Kleinunternehmer weiß Brandstetter, daß man mit seinen Wünschen nicht sofort herausplatzt. So versucht er zunächst einmal, mit den ihm zur Verfügung stehenden, stets unangemessenen und plumpen Mitteln eine gemeinsame Kommunikationsbasis zu schaffen. Es erweist sich jedoch sofort, daß diese Mittel nur sehr bedingte Anwendungsmöglichkeiten besitzen:

> Brandstetter: Ja, mein Name ist Brandstetter, Holz-Schreinermeister. Wir kennen uns doch.
> Der Herr Geheimrat: Ich habe Sie noch nie gesehen.
> Brandstetter: Doch, doch. Sind Sie nicht einmal vor sieben oder acht Jahren mit der Elektrischen durch die Neuhauser Straße gefahren, da sind wir uns auf der hinteren Plattform vis-à-vis gesessen.
> Der Herr Geheimrat: Erstens sitzt man auf einer Plattform nicht, und zweitens fahr ich nie mit der Elektrischen. Nur mit dem Auto.
> Brandstetter: Nacha müssen wir uns irgendwo in einem Auto getroffen haben.
> Der Herr Geheimrat: Aber ein Auto hat doch keine Plattform.
> Brandstetter: Nein. Ich richt mich da ganz nach Ihnen, Herr Motorrat — ah — Herr Geheimrat[14].

Schließlich ist es der Herr Geheimrat und nicht Brandstetter, der sich an ein flüchtiges Kennenlernen erinnert, und zwar in Brandstetters Funktion als Gelegenheitsarbeiter, als „Spritzbrunnenaufdreher beim Baron Rembremerding"[15].

> Der Herr Geheimrat: Spritzbrunnenaufdreher, ja ist denn das auch ein Beruf?
> Brandstetter: Beruf weniger ... im ganzen Jahr hab ich ja bloß zwei Mark verdient.
> Der Herr Geheimrat: Zwei Mark im ganzen Jahr? Aber davon kann man doch nicht leben.
> Brandstetter: Ja, leben schon, aber wie!
> Der Herr Geheimrat: Mir ist das ganz unverständlich.
> Brandstetter: Da heißts einteilen.[16]

Nun ist die Sparsamkeit zwar eine Tugend, die das Großbürgertum beim kleinen Mann sehr zu schätzen weiß — das Großbürgertum selbst hat den Aufschub bei der Befriedigung spontan entstehender Wünsche nicht nötig, wie die sofortige Erfüllung eines kostspieligen Wunsches des Sohnes im Verlauf der Szene zeigt —, aber die Sparsamkeit dermaßen auf die Spitze getrieben, erscheint dann doch unglaubwürdig, und das berechtigte Nachfragen des Geheimen Rat klärt die Koketterie mit der Sparsamkeit schnell auf. Gewahr werdend, daß es sich bei Brandstetter um eine mit Skepsis zu betrachtende Person handelt, gelingt ihm, nachdem er festgestellt hat, daß dieser „Beruf" lediglich aus zwei Handgriffen pro Jahr bestand, die Fehlleistung:

> Der Herr Geheimrat: Ja, wissen Sie, Herr Brandstifter —
> Brandstetter: -stetter, bitte!
> Der Herr Geheimrat: Herr Brandstetter, für diese kurzen zwei Tätigkeiten finde ich zwei Mark eigentlich ganz gut bezahlt.

> Brandstetter: Natürlich ists gut bezahlt. Ich mach ja auch dem Herrn Baron Rembremerding keine Vorwürfe, nur zwenig is halt zum Afdrahn gwesen.
> Der Herr Geheimrat: Wieso das?
> Brandstetter: Ich mein so. Wenn der Herr Baron Rembremerding in seinem Park tausend solchene Spritzbrunnen ghabt hätt, die wo mer alle Tag auf- und zudrehn hätt müssen, das wären dann zweitausend Mark pro Tag gewesen, des wär a Gschäft.[17]

Nicht darauf eingehend, daß unter diesen Bedingungen die Stellung als Sprinbrunnenaufdreher in eine erheblich schlechter bezahlte Gärtnerstellung umgewandelt worden wäre, nimmt der Geheimrat das absurde Beispiel völlig ernst: Den fehlenden Komfort sieht er lediglich als konjunkturbedingte Mangelerscheinung an:

> Der Herr Geheimrat: Aber ich bitte Sie, welcher Mensch kann sich heutzutage den Luxus von tausend Spritzbrunnen leisten!
> Brandstetter: Ja, niemand.[18]

Die Verständigungsbasis wäre an dieser Stelle hergestellt. Doch trotz des scheinbar gütlichen Einvernehmens entwickeln sich determinierte Verhaltensweisen der handelnden Subjekte zuungunsten Brandstetters. Der Geheimrat hat seinen Klienten schließlich vollkommen in der Hand. In diesem Augenblick verdichtet sich bei Brandstetter die Ahnung, daß er diese Stätte nicht unbeschadet verlassen wird, zu Gewißheit. Nur folgerichtig denkt er an Flucht.

> Brandstetter: I kann ja vielleicht morgen wiederkumma.[19]

Bis zu dieser Phase der Auseinandersetzung kam auch schon einmal Buchbinder Wanninger. Was nun beim Schreinermeister Brandstetter über Wanninger hinausgehend einsetzt, ist der Versuch einer Gegenstrategie auf die Bedrohung und sein endgültiges Scheitern. Nachdem der Geheimrat sein unbedingtes Interesse an Brandstetter bekundet hat, bleibt der Schreinermeister mit dem Sohn des Geheimen Rat, Bubi, allein zurück. Dieser spannt Brandstetter sofort in seine Dienste ein, kommandiert ihn herum und beschimpft ihn, wenn er nicht zur völligen Befriedigung Bubis spurt. Brandstetter fügt sich seinen Wünschen aus gutem Grund, denn sonst, das weiß er, „gibt mir der Alt koa Geld"[20]. Bei seinen Handreichungen stellt er sich jedoch wieder einmal so ungeschickt an, daß es zum Streit kommt, wobei Bubi ihn mit der Werkzeugkiste bewirft und ihn „altes Kamel"[21] nennt. Das ist für Brandstetter zu viel, und er beschließt, dem Sohn eine Tracht Prügel zu verabreichen. Die Regieanweisung dazu lautet:

> „Er packt ihn, gibt ihm Ohrfeigen, schlägt ihn mit dem Beil. Bubi schreit, schlüpft unter den Schreibtisch und weint laut. Brandstetter wirft alles Mögliche unter den Schreibtisch und schlägt mit dem Schirm hinein."[22]

Eine Serie von Flüchen wie „Herrschaftskrüppel"[23] und „Salonstrizzi"[24] begleitet die Aktion, während der Brandstetters Klassenhaß geballt zum

Ausbruch kommt. Als der Geheimrat zurückkommt, betritt er eine Stätte der Verwüstung. Ein kurzes Verhör verschafft ihm den genauen Überblick über die Schuldfrage. Überflüssig fast zu erwähnen, daß er ausschließlich seinem Sohn glaubt. Bezeichnenderweise sind es jedoch nicht die verabreichten Schläge, die den Geheimrat in Rage bringen, sondern die vielen Schimpfworte, die den Adressaten (Bubi) als typisches Exemplar einer bestimmten Klasse denunzieren sollten, dabei jedoch auch den Absender (Brandstetter) als Vertreter einer bestimmten Schicht entlarvten.

> Der Herr Geheimrat: ... Meinem Kinde solche Scheußlichkeiten zu sagen, das ist der Gipfel einer verruchten Phantasie.
> Bubi: Ja, und dann hat er noch gesagt, ich bin eine Schafottpflanze und ein Salonstrizzi.
> Der Herr Geheimrat: A — A — A — A — und Sie wagen es, mich zu bitten um ein Darlehen von —
> Brandstetter: Von 150 Mark, wenn ich bitten darf.
> Der Herr Geheimrat: Schweigen Sie! Sie kommen als Bittsteller und führen sich hier auf wie ein Straßenräuber. Nehmen Sie sich in acht. Aber ich gebe Ihnen das Geld. Kommen Sie her![25]

Der Schluß wurde bereits angedeutet: Die Rache für die bezogenen Schläge besorgt der Sohn des Geheimen Rat selbst. Er ist es, der ein zusätzliches Geschäft für seinen Vater vermittelt, indem er sein Opfer mit sicherem Instinkt an dessen schwächstem Punkt trifft: an dessen mangelnder Zahlungsfähigkeit. So bekommt Bubi die Genugtuung, das Brandstettter als Geschädigter wieder abziehen muß, denn der Geheimrat kassiert den Wucherzins:

> Der Herr Geheimrat: Sie bekommen einhundertfünfzig Mark auf die Dauer von drei Monaten, verpfänden zur Sicherheit Ihre Werkstätte mit Inventar und zahlen eine Kleinigkeit Zinsen, sagen wir fünfzehn Mark.[26]

c) *Der Zusammenstoß der Verkaufsstrategie des Kapitals mit den Kaufwünschen und finanziellen Möglichkeiten des Valentinschen Helden am Beispiel „Im Schallplattenladen"*

Die Voraussetzung für eine Verkaufsaktion ist bekanntlich, daß ein Verkäufer vorhanden ist, der seine Ware verkaufen will, und ein Käufer da ist, der eine Ware kaufen will. Daß das Gleichgewicht von Angebot und Nachfrage nur dann stimmt, wenn statt Nachfrage: zahlungsfähige Nachfrage gesetzt wird, verdeutlichen viele der Valentinschen Verkaufsgespräche.

Ein Handel kommt, wenn der Valentinsche Held die Rolle des Käufers oder Verkäufers übernimmt, meist nicht zustande; angeblich, weil die Ware nicht den speziellen Vorstellungen des Käufers entspricht, tatsächlich, weil ein solcher Kauf die finanziellen Möglichkeiten weit übersteigt. Der mögliche Kaufakt fördert jedoch noch andere Aspekte zutage. Zum ersten den, daß der Käufer mit der Ware, die ihm verkauft werden soll, eigentlich gar nichts Rechtes anzufangen weiß, er vielmehr der Verkaufsstrategie des Kapitals mit ihren vielfältigen und raffinierten Werbemethoden zu erliegen droht; zum anderen den, daß der Käufer oft noch rechtzeitig sieht, daß

der Verkäufer mitnichten die Bedürfnisbefriedigung des Kunden, sondern vielmehr den eigenen Gewinn im Auge hat. Diese Verhaltensweise geht von der Vorstellung aus, daß der Akt Verkaufen — Kaufen nicht ein Akt beiderseitigen Vorteils ist, sondern daß der Verkäufer nicht ohne Hinterlist verkaufen will, dem Käufer also nicht gleichermaßen nutzen kann, was dem Verkäufer nutzt.

Sehen wir uns daraufhin die Szenenfolge „Im Schallplattenladen"[27] an. Von den verschiedensten (auch filmischen) Fassungen belegen zumindest zwei die These, daß der Kunde in der ersten Phase des möglichen Kaufaktes der Werbung erlegen ist. Die 1928 entstandene Textfassung[28] zeigt den Valentinschen Helden, wie er in einen Laden eintritt und Zigarren verlangt. Als die Verkäuferin ihm zu verstehen gibt, daß es sich hier um ein Schallplattengeschäft handelt, in dem es entsprechend nur Schallplatten und Grammophone zu kaufen gibt, ist die Antwort: „So? Dann gebn S' mir halt ein Gramaphon!"[29] Der 1934 gedrehte Film[30] zeigt Valentin als den von ihm selbst dargestellten Helden, wie er sich als Passant die Nase an einer Schaufensterscheibe eines Musikgeschäftes plattdrückt und schließlich den Laden betritt. Er möchte eine Grammophonnadel nach einjährigem Gebrauch zum Nachspitzen in Reparatur geben. Daß so etwas nicht möglich ist, allenfalls eine Schachtel mit hundert Nadeln zum Preis von sechzig Pfennigen zu kaufen ist, veranlaßt den Kunden, rasch seine voraussichtliche Lebenserwartung überfliegend, fünfunddreißig Nadeln zu verlangen. Daß er im Verlauf der Szene Kaufinteresse an Schallplatten, Musikinstrumenten und phonographischen Geräten bekundet, deutet weniger auf eine von Anfang an bestandene Kaufabsicht, die er aus einer möglichen Zurückhaltung nicht unmittelbar äußern wollte, als vielmehr eben darauf, daß er sich plötzlich gezwungen sieht, dem Bild einer an Kulturgütern interessierten bürgerlichen Persönlichkeit zu entsprechen.

Die gesamte Szenenfolge durchzieht die Spannung, ob Valentins Held nun endlich zum Kauf entschlossen ist, oder ob er den Griff zur Geldbörse noch einmal abwenden kann. Davor bewahrt wird er jedoch nicht durch eine nüchterne Kalkulation seiner Finanzlage, sondern durch die diffuse Artikulation immer neuer, völlig andersgearteter Kaufwünsche. Ist endlich einmal Konsensus erreicht, so erweist es sich, daß für den Valentinschen Helden der Gebrauchswert einer Ware sich in recht untypischer Weise manifestiert: in der Möglichkeit, das Produkt zu vernichten.

> Verkäufer: . . . (Er bringt diese Platte herein, gibt sie der Verkäuferin, die sie Karl Valentin hinhält; der schlägt sie mit dem Stock entzwei.)
> Verkäuferin: Um Gotteswillen, was machen Sie denn da?
> Karl Valentin: Die will ich nicht haben. Die Platte spielt meine Hausfrau seit Jahren jeden Tag, zum Hals wächst mir die Platte raus, Hemmungen hab ich bekommen, dem Irrsinn war ich schon nahe. Diese Platte rotte ich aus, die kauf ich überall auf . . .[31]

Abermals wird der spezifische Gebrauchswert einer Schallplatte verkannt, als die Verkäuferin biegsame Schallplatten heranschafft. Valentins Helden interessiert an dieser Art Schallplatte nicht die Qualität als Tonträger zur Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse, sondern allein die Materialbeschaffenheit, nämlich ihre Biegsamkeit. Nachdem er bei herkömmlichen Platten

ebenfalls den Materialtest gemacht hat, den diese Platten selbstverständlich allesamt nicht bestehen, verliert die Verkäuferin, auch angesichts des verursachten großen Schadens, die Geduld. Hilfesuchend wendet sie sich an ihren männlichen Kollegen, der sofort in die Offensive geht:

> Verkäufer: . . . Was wollen Sie denn eigentlich hier im Laden?
> Karl Valentin: Einen Gramaphon kaufen!
> Verkäufer: Also, was ist denn mit dem hier?
> Karl Valentin: Das ist doch der, bei dem Sie nur fünf Mark verdienen, das will ich nicht.
> Verkäufer: Und mit dem da, wie stehts damit? (Er weist auf das Reisegramola.)
> Valentin: Ja, ich reise ja nie!
> Verkäufer: Ja, was wollen S' denn dann? (Er wird wütend.)
> Karl Valentin: Wieso denn? Haben Sie Kaufzwang?
> Verkäufer: Was heißt hier Kaufzwang?
> Karl Valentin: Ich kann mir doch in einem Laden einen Gramaphon ansehen und kann ihn erst zu Weihnachten kaufen. Das kann ich doch machen, wie ich will! . . . Und übrigens, heute ist die Zeit nicht mehr, daß man in einen Laden hineingeht und kauft sich ganz einfach einen Gramaphon, heute kommt zuerst die Magenfrage![32]

Viele der Valentinschen Verkaufsszenen gleichen dieser. Zwar hat der Kunde am Ende nichts zu kaufen brauchen, der Preis, den er dafür zahlen muß, übersteigt jedoch nicht selten um ein Vielfaches den der glücklicherweise nicht gekauften Ware.

Sehen wir uns daraufhin noch einmal den Kunden an. Was das für ein Mensch ist, darüber informiert er selbst: Obwohl er die Absicht äußert, Zigarren kaufen zu wollen, verliert er sich in der Warenauswahl eines Schallplattengeschäftes. Ganz offensichtlich handelt es sich hierbei nicht um irgendeine Planlosigkeit — die stellt sich erst später ein, als klar wird, daß er in diesem Geschäft keine Tabakwaren kaufen kann —, denn der intensive Blick eingangs der Szene verrät, daß er damit rechnet, hier auch Zigarren kaufen zu können. Nur mit dieser Hoffnung betritt er überhaupt den Laden. Es handelt sich hier also eher um eine Vorstellung von romantischen, tendenziell vorkapitalistischen Distributionsverhältnissen: um die Utopie vom kleinen Krämerladen, der sämtliche Güter des täglichen Gebrauchs zum Kauf bietet. Daß eine entwickelte warenproduzierende Gesellschaft, in der es Artikel wie Schallplatten gibt, auch auf dem Handelssektor streng arbeitsteilig verfährt, hat der Valentinsche Held noch nicht nachvollzogen. Daß er diesen Durchblick noch nicht hat, weist ihn einerseits als Träger mittelständischen Bewußtseins aus, der den aktuellen Stand der Entwicklung des Handels noch nicht zur Kenntnis genommen hat, dessen Bewußtsein also der gesellschaftlichen Realität hinterhertrabt, andererseits ist dies auch der Grund für seine Prädisposition, in ein Verkaufsgespräch wie dieses hineingezogen zu werden.

Es ist jedoch nicht nur sein Bewußtsein, welches dem aktuellen Stand der Entwicklung nicht Rechnung zu tragen vermag. Auch seine materielle Lage scheint unter dem Druck ökonomischer Verhältnisse, gekennzeichnet

durch den Prozeß der immer stärker zunehmenden Konzentration des Kapitals, nicht Schritt gehalten zu haben. „Heute kommt zuerst die Magenfrage"[33] — diese Haltung kennt eine bessere Vergangenheit. Diese bessere Vergangenheit sah den Kunden nicht nur in finanziell günstigeren Verhältnissen, von dieser Zeit hat der Kunde auch sein Selbstbewußtsein in die Gegenwart hinübergerettet. Diese Selbsteinschätzung dokumentiert sich dadurch, daß er der berechtigten Ansicht ist, als Kunde — jedenfalls so lange er den Anschein der Zahlungsfähigkeit aufrechterhalten kann — mit größter Aufmerksamkeit und Zuvorkommenheit bedient werden zu müssen. Als selbstbewußtes Subjekt betritt er den Laden, als „autonomes Subjekt" verwahrt er sich dagegen, sich vorschreiben zu lassen, wann er kaufen muß. Daß er es sich überhaupt nicht leisten kann, größere Ausgaben zu machen, verdeutlicht die Szene eingangs, als er aus Sparsamkeitsgründen nicht einmal sechzig Pfennige auszugeben bereit ist. Wenn er trotz seiner Zahlungsunfähigkeit zwischendurch den Wunsch hegt, sämtliche Exemplare einer verhaßten Schallplatte durch Aufkauf ausrotten zu können, so zeigt dieser Wunsch einmal mehr die Unfähigkeit des Valentinschen Helden, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, nämlich: zwischen handwerklicher Einzelproduktion und industrieller Massenproduktion unterscheiden zu können. Unterstrichen wird diese Haltung noch, als ihm auf die Frage „Was kostet die (Platte)?" der Preis genannt wird und seine Antwort darauf lakonisch lautet: „Geben S' mir die Hälfte!"[34] — Die Verkäuferin interpretiert diesen Wunsch ihres Käufers zu diesem Zeitpunkt noch nicht als mangelnde Zahlungsfähigkeit, sondern primär als eine Bewußtseinslage, die an der Verkaufsweise von Naturalprodukten orientiert ist. Auch die vom Käufer gewählte Verhaltensstrategie, die Artikulation immer neuer Kaufwünsche, ist eher Ausdruck der Flucht vor der Notwendigkeit, endlich eine bestimmte Ware kaufen zu müssen. Hat er den Laden erst einmal betreten, kann er ihn seiner Meinung nach nicht mehr verlassen, ohne einen triftigen Grund dafür anzugeben, nichts kaufen zu müssen. Ein triftiger Grund wäre beispielsweise sein offenes Eingeständnis der Desorientiertheit bezüglich des Warenangebots und der derzeit üblichen Verteilungsweise, die ihn mehr zufällig in den Schallplattenladen gehen ließ. Diesen Grund zu äußern, hindert ihn sein wenn auch angeschlagenes, so doch immerhin noch relativ stark ausgeprägtes Selbstbewußtsein. Dieser Grund wird gänzlich unangebbar, nachdem er zu lange ein zu großes Interesse an einem möglichen Kauf phonographischer Artikel gezeigt hat. Ein weiterer triftiger Grund wäre das Eingeständnis mangelnder Zahlungsfähigkeit, aber eben dieser Grund darf auf keinen Fall genannt werden. Aus diesem Bündel von Gründen, die teils in den finanziellen Möglichkeiten des Käufers begründet liegen, teils aber auch durch zusätzliche situationsbedingte Verhaltensweisen erklärt werden müssen, entsteht eine Verhaltensdisposition des Kunden, die nur als Rationalisierung eines zwar konsumfreudigen, aber verarmten Käufers zu interpretieren ist: Nur Dumme kaufen, denn im Grunde wird man bei jedem Kauf betrogen. — Einziges Mittel, gegen diese betrügerische Verkaufsstrategie anzugehen, bleibt bis auf weiteres die Verweigerung, der Konsumverzicht. Wenn deshalb der schon fast perfekte Kaufakt zum Schluß doch nicht zustande kommt, verdeckt der Vorwand des Valentinschen Helden, daß der Zeit-

punkt für einen Kauf noch nicht reif sei, die Tatsache, daß die finanziellen Mittel für einen Kauf im Grunde gar nicht vorhanden sind.

d) Die Desillusionierung auf dem Kunstmarkt

Verkaufsgespräche in modifizierter Form bilden bei Karl Valentin zahlreiche Kunstdarbietungen. Die Verunsicherung des Helden als einem kleinen Warenproduzenten auf dem Sektor der Kunst entspricht exakt der orientierungslos gewordenen Grundhaltung des Buchbinder Wanninger. Sie findet ihren Ausdruck in der Art, wie der Valentinsche Held die Widerspiegelung der Wirklichkeit durch das Medium Kunst bewerkstelligt. So fällt auf, daß die Kunstproduktion ausschließlich in der gesellschaftlichen Sphäre geschieht, in der auch die Helden der oben beschriebenen Szenen ihre soziale Identität finden. Zum zweiten orientiert sich die Wahl des jeweiligen Kunstgegenstandes am kulturellen Lebensniveau eben dieses Personenkreises. Inhaltliche Mängel und die nur noch gebrochen darstellbare künstlerische Produktion bedingen ein Scheitern. Dieses Scheitern in der Artikulation ästhetischer Phänomene entspricht wiederum dem Scheitern bei der Erfüllung ökonomischer Anforderungen.

Bei dem Vortrag des Liedes „In einem kühlen Grunde"[35] ist eine starke Konzentrationsunfähigkeit des Künstlers offensichtlich. Schon der Anfang des vorzutragenden Liedes fällt ihm nicht mehr ein. Nach conférencierhaften Einlagen, die von Valentin als mißglückende Überbrückung der Peinlichkeit und keinesfalls als notwendige Vorbereitung auf den zu erwartenden Kunstvortrag transparent gemacht werden, hat er schließlich mehr zufällig Text und Melodie gefunden; da entgleitet ihm erneut das Bewußtsein über die auszuübende Funktion. Er reflektiert das Thema und gelangt nach umständlichen Ausführungen schließlich zur Einsicht in die Fragwürdigkeit der künstlerischen Aussage. Mehr als eine Strophe kommt so erst gar nicht zustande.

Die gleiche Konzentrationsunfähigkeit des Vortragenden dokumentiert sich auch in „Die Uhr von Loewe"[36]:

> „Gestatte mir, Ihnen die Ballade Die Uhr von Loewe vorzutragen mit Zitherbegleitung. Ich begleite mich selbst. Gott sei Dank kann ich mich selbst begleiten. Neulich hab ich mich selbst nach Hause begleitet. . . — Die Uhr von Loewe — aber die Hauptsache is eben, daß man sich selbst begleiten kann, da bin ich meinem Vater noch dankbar, daß er mich so streng musikalisch erzogen hat. Ich hab als Kind zu Haus nur mit der Stimmgabel essen dürfen, gschlagen hat mich mein Vater nach Noten. — 's Schönste war, wie mir mei Vater 's Zitherspielen lernen hat lassen, da hat er mir eine ganz alte Zither gekauft, bei einem Tändler um zwei Mark, auf dieser Zither war keine einzige Saiten mehr drauf, also nicht amal a einzige, aber mei Vater hat gsagt, zum Lernen tuts die auch. — Die Uhr von Loewe. Ich schicke voraus, daß der Loewe kein Uhrmacher war, sondern Komponist. Die Uhr von Loewe. Sehn Sie, weil wir grad von einer Uhr reden. . ."[37]

Es kommt schließlich zum Abbruch des Vortrages, angeblich weil, wie es in der Schallplattenfassung heißt, „leider kein Platz mehr vorhanden"

ist[38]. In Wirklichkeit jedoch, weil die assoziative Denkstruktur des Vortragenden immer neue Gedankenketten zu produzieren in der Lage wäre und diese Szene — wie viele bei Valentin — immer weiterlaufen könnte, würde ihr nicht auf diese Weise abrupt ein Ende bereitet.

Konzentrationsunfähigkeit und nur noch assoziatives Vorgehen, die Flucht in immer neue Themenbereiche, die Unfähigkeit, überhaupt einen Gedanken bis zu einem Ergebnis weiterzuverfolgen, läßt sich als Ausdruck einer Ahnung deuten, die eine in der Realität bedrohte Schicht von ihrer gesellschaftlichen Lage hat; der Ahnung nämlich, daß die stringente Weiterverfolgung eines Gedankenganges Erkenntnisse zutage fördern könnte, aus denen dann auch Konsequenzen gezogen werden müßten. Die Angst vor unangenehmen Konsequenzen ist der Motor für die Verdrängung von Einsichten, die sich aus der problemorientierten und auf Problemlösung bedachten stringenten Entfaltung der Gedanken ergeben könnten. Die Legitimation für die Unnötigkeit weil scheinbare Unmöglichkeit realer Veränderung bezieht der Kleinbürger also aus einer bestimmten Denkweise, die die Notwendigkeit der Veränderung erst gar nicht erkennen läßt. Die Konzentrationsunfähigkeit ist daher ein Charakteristikum sozial-determinierter Denk- und Verhaltensweise. Ab einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Prozesses der Konzentration des Kapitals, seit dem auch feststeht, daß der kleine Warenproduzent früher oder später keine reale Überlebenschance mehr hat, wird diese Denk- und Verhaltensweise für das Kleinbürgertum zur conditio sine qua non, zum System.

Zu einem Abbruch anderer Art, diesmal nämlich nach massivem Protest aus dem Zuschauerraum, kommt es bei dem Vortrag des Liedes „Die vier Jahreszeiten"[39]. Nachdem der Künstler seinen Empfindungen für Frühling, Sommer und Herbst durch völlig identische Begriffe Ausdruck verliehen hat — offensichtlich besitzen die drei Jahreszeiten für ihn keinerlei spezifische Qualitäten —, erschallen zu Beginn der vierten Strophe, bei der versuchten Beschreibung des Winters, Pfiffe und Buh-Rufe. Das Publikum, offensichtlich verärgert, daß seine Kunst-Erwartungen nicht erfüllt werden konnten, verzichtet auf den weiteren Genuß: „Also hören Sie doch auf, das ist ja lächerlich, das mit dem Winter das wollen wir gar nicht mehr hören, das ist ja lächerlich!"[40]

Das durch angeblichen Kunstverstand ausgestattete Publikum, das sich gegenüber dem bereits zur Persiflage gewordenen Kulturgut einmal adäquat verhält, trägt jedoch nur vordergründig zum Scheitern der künstlerischen Produktion bei. Im zugespitzten Fall eines solchen Scheiterns, beim Vortrag der „Romanze in c-moll oder Das Lied vom Sonntag"[41] ist sogar ein Hund anwesend, der durch regelmäßiges Jaulen den Künstler spätestens nach jeder Halbstrophe in seinem Vortrag unterbricht. Der Hund als zusätzlicher Störfaktor unterstreicht jedoch bloß die in Form und Inhalt ohnehin vorhandene Brüchigkeit des Kunstwerkes. Nicht nur, daß es sich in diesem Lied inhaltlich um banale oder tautologische Aussagen handelt — Reflexion über die Straßenbahn, die mal mit und mal ohne Anhänger fährt —, auch die ästhetische Form der Darbietung weicht stark von den Erwartungen ab: Das Jaulen des Hundes ist von Anfang an vorhanden, und zwar in der Stimme des Künstlers.

An dieser Stelle scheint es angebracht, einige Bemerkungen über die stimmliche Variationsbreite des Valentinschen Gesangs zu machen. Im oben beschriebenen Fall kann sich der Sänger der Tonhöhe nur mit Mühe annähern; hat er sie einmal erreicht, so kämpft er verbissen dagegen an, sie wieder zu verlieren. Was hier als verfremdende Gesangstechnik erscheint, wurde erstmals von Bertolt Brecht analysiert und in dessen Konzeption der epischen Spielweise aufgenommen. Speziell in bezug auf den Gesang in seinen Stücken verweist Brecht ausdrücklich auf Valentins Vorbildcharakter. Was Valentin brachte, so bemerkt Brecht 1955 in den bis heute unveröffentlichten Arbeitsgesprächen gegenüber dem italienischen Regisseur Giorgio Strehler anläßlich einer Inszenierung der Dreigroschen-Oper im Mailänder Piccolo-Theater, „brachte er bösartig und verdrossen und ganz dünn. Er spielte immer jemanden, der nur für Geld spielt, mit einem Minimum an Aufwand, so daß er eben gerade den Vertrag erfüllte"[42].

Diese Vertragserfüllung verdeutlicht Valentin in dem Lied „Trommelverse"[43] dadurch, daß er „sich nicht etwa bemüht, die Notenwerte der Partitur einzuhalten"[44], sondern den Akzent auf die Rhythmik legt, wodurch sein Gesang sich mitunter „dem reinen Sprechen annähert"[45]. Diese Technik verwendet Valentin jedoch nicht durchgängig; in anderen Fällen verändert er seine Stimme nicht; die Verfremdung gelingt ihm dann, wie im Beispiel „Die vier Jahreszeiten", durch die Überakzentuierung des „Bühnen-R", die als Ausdruck eines inhaltlichen Defizites und Hilflosigkeit bezüglich der Gestaltungsmittel die formalen Stilmittel in ihrer Funktion als Rettungsanker deutlich werden läßt.

Auf Grund des sehr differenzierten Charakters des Valentinschen Gesangs muß man bei seiner mitunter gebrochenen Vortragsweise annehmen, daß es sich hierbei um ein bewußt eingesetztes Kunstmittel handelt.

Die Kümmerlichkeit des Valentinschen Gesangs findet ihre Ergänzung in einer äußerst spärlichen Instrumentierung:

> „. . . Die Uhr von Loewe (Gitarrenakkord). Mit Gitarrenbegleitung. Gitarre ist eigentlich viel zu schwach für diese Ballade. Aber ich spiele sehr gut. . ."[46]

Mit diesen Worten wird die Dürftigkeit der musikalischen Ausstattung durch den Sänger rationalisiert, die in Wirklichkeit Ausdruck für ein Verhältnis zu Kunstwerken als Produkten ist, die mit möglichst minimalem Aufwand hergestellt und verkauft werden müssen.

Der Warencharakter der Kunst und das mitunter durchaus profane Verhältnis des Kunstproduzenten zu seinem Kunstprodukt werden von Valentin nirgends deutlicher enthüllt als in den Situationen, in denen ein Künstlerteam zu einer Kollektivleistung angehalten wird. Hier steht für die Mitglieder einer Künstlergruppe nicht etwa das Kunstwerk als Objekt kollektiver Willensanstrengung im Mittelpunkt des Interesses, sondern vielmehr die Kritik des künstlerischen Produktionsprozesses und seiner Bedingungen, unter denen fürs „höhere Ganze" produziert werden soll, und das nach Tarif-Entlohnung.

Die Szenenfolge „Tingeltangel"[47] verdeutlicht diesen Konflikt. Hier springt das offensichtlich gespannte Verhältnis der einzelnen Musiker zum Dirigenten unmittelbar ins Auge. Sie anerkennen zwar, daß sie durch

ihren Arbeitsvertrag gezwungen sind zu spielen[48], daß der Vertrag aber ein Mitbestimmungsrecht bei der Wahl des Dirigenten ausschließen soll, leuchtet ihnen nicht ein. Deshalb setzen sie sich gegen den Dirigenten, der erst unlängst ohne ihr Einverständnis diesem kleinen Orchester zugeteilt worden ist, besonders gegen seine Eigenwilligkeit und seine autoritäre Vorgehensweise, massiv zur Wehr, wenn möglich auch in Form der spontanen Arbeitsniederlegung.

> Der Kapellmeister: ... Also, heut muß amal ganz genauso gspielt werden, wie ich dirigiere!
> Karl Valentin: So kenna ma net spieln, da kriegn ma fünf Jahr wegn groben Unfug!
> Der Kapellmeister: Ruhig! — Heut muß amal so gspielt werdn, wie ich dirigiere — und wem das nicht paßt, der soll machen, daß er heim kommt! (Alle gehen.) Wo laufen S' denn hin?
> Karl Valentin: Uns paßts nicht!
> Der Kapellmeister: Ihr paßts mir schon lang nimmer! — Setzen S' Ihnen hin![49]

und:

> Der Kapellmeister: Also, jetzt fang ma an und probierns amal — und wenns nix is, dann hörn ma wieder auf!
> Karl Valentin: Hörn ma glei auf![50]

und:

> Der Kapellmeister: Also fertig, die Sängerin will doch singen!
> Karl Valentin: Wegen uns brauchts nicht singen.[51]

Das Desinteresse der Musiker an dem zu vollbringenden Kunstwerk ist offensichtlich, überrascht aber nicht, wenn man sich der Äußerung Brechts erinnert: Sie spielen für Geld und trachten danach, ihren Lohn mit minimalem Aufwand zu bekommen. Dieses einzig sie einigende Interesse produziert im konkreten Fall auch so etwas wie Solidarität. Als der von Karl Valentin dargestellte Musiker einmal ein paar Takte hinterherspielt, kann er sich dank der solidarischen Unterstützung seiner Kollegen mit der Behauptung herausreden, es sei ein Echo gewesen[52].

Das Lohnempfängerverhalten der Musiker dokumentiert sich noch in einer anderen, sehr bezeichnenden Weise: Da sie ohnehin von jeglicher Einflußnahme auf die Produktion des Kunstwerkes ausgeschlossen sind — der Kapellmeister ist objektiv Kleinunternehmer, er bestimmt, was und wie gespielt wird —, entwickeln sie eine Einstellung zur Kunstproduktion, wie sie sonst nur für das Verhältnis eines Arbeiters zum kapitalistischen Produktionsprozeß bezeichnend ist: Sie entwickeln keinerlei Eigeninitiative und Verantwortungsbewußtsein für das „große Ganze" der Musik. Das, was sie zu tun angehalten werden, führen sie ohne jegliche Anteilnahme aus. Denn nur für die Erfüllung ihres Arbeitsvertrages werden sie bezahlt, für das exakte Spielen der ihnen vorgelegten Noten und für nichts darüber hinaus.

Unter diesen Produktionsbedingungen können die darzubietenden Musikstücke nicht die erwartete ästhetische Qualität bekommen. Der Verlauf

der Szene disqualifiziert nicht nur den austauschbaren Dirigenten, sondern informiert darüber hinaus über den Wert, den eine Gesellschaft ihrer kulturellen Tradition beimißt. Die Rebellion im Bereich der Kunstproduktion bleibt jedoch perspektivelos:

> Der Kapellmeister: Keiner paßt auf, keiner richtet sich nach mir, für was bin ich denn überhaupt da?
> Karl Valentin: Das haben wir uns auch schon oft gedacht.[53]

oder:

> Der Kapellmeister: ... ich kann mich doch (wegen eines fehlenden Kragenknopfes — A. H.) nicht aufhängen deshalb.
> Karl Valentin: Warum nicht?[54]

2. Die Bedrohung des Valentinschen Helden in der Sphäre der privaten Reproduktion

a) Die Kompensationsversuche der ökonomischen Situation des kleinen Warenproduzenten im Medium der Familie

Die Bedrohung des Kleinbürgertums über den ökonomischen Sektor hinaus auch in der Sphäre der privaten Reproduktion erweist sich im konkreten Fall innerfamiliärer Konfliktsituationen als Angriff auf die soziale Rolle des Familienoberhauptes seitens der anderen Familienmitglieder, besonders aber seitens der Frau. Der Versuch der Selbstbehauptung des Familienvaters wird um so schwieriger, als die Legitimation seiner speziellen Funktion innerhalb der kleinbürgerlichen Familie von der Leistung abhängt, die er für die Familie erbringt. Diese Leistung bemißt sich für alle Familienteile nachkontrollierbar an der Höhe des Lebensstandards, am Quantum des zur Verfügung stehenden Geldes und an der Vermittlung eines als ausreichend empfundenen Sicherheitsgefühls für alle Familienmitglieder.

Max Horkheimer analysierte 1936 den durch die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten verursachten psychisch-sozialen Verfallsprozeß der bürgerlichen Familie. „Unternehmer und Gehaltsempfänger war bis auf die jüngste Zeit in der bürgerlichen Familie der Mann... Wenn er aufhört, Geld zu verdienen oder zu besitzen, wenn er seine soziale Position verliert, kommt auch sein Prestige in Gefahr."[55] Der Valentinsche Familienvater steht mit seiner Arbeitsweise auf der Schwelle zwischen selbständigem Kleinunternehmer und Lohnabhängigem. Allein dadurch, daß er immer wieder gerade noch seine Subsistenzmittel und damit auch sein Prestige retten kann, erfüllt er jedoch die Bedingungen für eine intakte bürgerliche Familie nicht. Denn im gleichen Maße wie beim Lohnarbeiter wirkt beim kleinen Warenproduzenten ein Mechanismus, den Horkheimer wie folgt beschrieben hat: „Tritt, wo die Familie noch Produktionsgemeinschaft ist, das Oberhaupt in seiner produktiven gesellschaftlichen Leistung unmittelbar vor Augen, so ist seine Position in der zur Konsumptionsgemeinschaft eingeschrumpften Familie wesentlich durch das von ihm hereingebrachte Geld vermittelt und für die Seinen um so schicksalhafter. Infolge dieser raumzeitlichen Trennung von beruflicher und familiärer Existenz kann

nun jeder bürgerliche Vater, auch wenn er im sozialen Leben eine armselige Stellung hat und den Rücken krümmen muß, zu Haus als Herr auftreten. . ."[56]

Den Versuch, im Privatbereich wettzumachen, was auf öffentlichem Terrain erschüttert wurde, thematisiert Valentin in etlichen Unterhaltungen, die in mehr oder minder heftige Ehestreitereien übergehen. Zentrales Problem für das angeschlagene Selbstbewußtsein des Mannes ist es, gegenüber seiner Frau Recht zu behalten, was an den Szenen „Der Hasenbraten"[57] und „Wo ist meine Brille"[58] verdeutlicht werden kann.

Schon ahnend, daß seine Arbeit vom Standpunkt der gesellschaftlichen Produktivität längst fragwürdig geworden ist und nicht er es ist, der Bedingungen stellen kann, daß vielmehr nahezu nach Belieben mit ihm umgesprungen werden kann, riskiert der Valentinsche Held sinnlose Aufbäumungsversuche gegenüber jedweder Bevormundung im familären Bereich, um den Verlust seines Selbstwertgefühls zu kompensieren.

> Die Frau: Da hast a Kraut! (Sie steht auf und gibt ihm Sauerkraut auf einen Teller.)
> Der Mann: (wirft es zornig mit der Hand zurück) Ich nimm mir mei Sach scho selber.[59]

Die naheliegende Annahme, daß die Frau des Hauses, obwohl sie ihrerseits vom Mann abhängig und deshalb besonders leicht zu unterdrücken ist, durch die Organisation des Haushaltes die faktische Herrschaft im Haus ausübt, erweist sich als unberechtigt. Die Denk- und Verhaltensweise der Frau ist von der des Mannes in solchem Maße abhängig, daß der Blindheit seiner Kritik die Stumpfheit ihrer Gegenargumentation völlig angemessen ist. Von dieser wechselseitig bedingten und sich wechselseitig bestärkenden Unbeholfenheit künden sämtliche Szenen und Dialoge Valentins, die zwischen Eheleuten abgewickelt werden. Die Ehe als Gemeinschaft zu gegenseitigem Vorteil wird hier zum Zuchthaus, zur Stätte gegenseitiger psychischer und nicht selten auch physischer Verstümmelung, wie z. B. in „Der Theaterbesuch"[60].

Die gegenseitige Behinderung bei der Artikulation spezieller Wünsche darf jedoch nicht auf den Gegensatz von Mann und Frau zurückgeführt werden, sondern muß in Zusammenhang mit den spezifischen Situationen gesehen werden, in denen sich der Kleinbürgermann gegenüber der Kleinbürgerfrau und umgekehrt bewähren muß. Das zeigt sich etwa, wenn beide Partner bemüht sind, sich gegenüber einem Dritten verständlich zu machen, z. B. als der Sohn einmal von einem überraschend erfolgenden Theaterbesuch seiner Eltern schriftlich informiert werden soll.

Beim Abfassen dieses Briefes beweist der Mann stellenweise seine Überlegenheit, die darin besteht, daß er offensichtlich über hinreichende Kenntnisse auf dem Gebiet der Geschäftskorrespondenz verfügt. Das bekunden seine Formulierungsvorschläge bezüglich der Ortsangabe, der höflichen Anrede und der freundlichen Schlußempfehlung. In der Sache jedoch, nämlich bezüglich der Fähigkeit, Zusammenhänge und zeitliche Abläufe darzustellen, ist er genauso hilflos wie seine Frau.

Die gegenseitige Behinderung der Eheleute hat wenigstens noch ein — wenn auch gegenüber der intendierten Absicht noch so verzerrtes — Ergeb-

nis. Wenn der eine den anderen Partner gewähren läßt, zeigt sich dagegen, daß es zur präzisen Artikulation im Verlauf vielfältiger Reflexionen gar nicht mehr kommt: Das Aufsetzen eines Beschwerdebriefes an einen Freund, der sich angeblich in Familienangelegenheiten eingemischt hatte und zu dem deshalb die Kontakte abgebrochen werden sollen, endet nach dem fünften Versuch, ihm gründlich und begründet die Meinung zu sagen, mit der kläglichen Fassung:

„Sehr geehrter Herr!

Ich beschließe nun mein Schreiben und erachte die ganze Angelegenheit für erledigt.

Hochachtungsvoll
Lorenz und Babette Geier“[61]

Verflüchtigt hat sich die „kurze Wut“, die sich für Augenblicke als „lange Wut“ zu behaupten trachtete, wie es Brecht seine Mutter Courage sagen läßt[62]. Mangelndes Durchstehvermögen im Vorbringen der Beschwerde und die allgemeine Erfahrung, daß Konfliktstrategien erfolgreich durchzustehen nicht Sache des kleinen Mannes ist, zwingen Lorenz und Babette Geier zu realistischem Handeln, zum gewohnten Klein-Beigeben. Die „ganze Angelegenheit“ erscheint bezüglich der Folgekosten — Entzweiung mit dem Freund — im nachhinein doch so geringfügig, daß es für einen wirklichen Aufstand nicht mehr reicht.

In diesem sozialen Spannungsfeld kommt es stets auch zum intellektuellen Vergleichskampf zwischen Mann und Frau, der bei Valentin regelmäßig den Charakter von Beckmesserei annimmt. Dabei geht es dem Mann einzig darum, seine mangelhaften Kenntnisse oder auch sein völliges Unwissen zu vertuschen, um gegenüber der Ehefrau seine Autorität zu retten.

Die Unsachlichkeit der Gesprächsführung, die besonders in den Szenen „Wo ist meine Brille?“ und „Der Hasenbraten“ ins Auge springt, zeigt ganz deutlich, daß nicht die sachlichen Probleme, sondern die Probleme der kommunizierenden Personen, deren allgemeine Problematik heimliches Thema der Auseinandersetzung sind. Die Schwierigkeiten bei der Erklärung von Sachzusammenhängen erweisen sich in letzter Instanz als die Schwierigkeiten von Personen, bei denen sich der drohende Identitätsverlust in der Verunklärung der Objektwelt widerspiegelt. Deshalb wird bei den Valentinschen Eheleuten weniger um die Sache gestritten, als vielmehr die spezifische Gegenargumentation des Partners als Aufhänger benutzt, um dem Bedürfnis nach Streit nachgeben zu können, weil man sich von ihm eine Klärung der Objektwelt erhofft.

Als weitgehend von der Sache losgelöstes Prinzip der Selbstbehauptung demonstriert Valentin konsequenterweise auch denjenigen, schon absurden Fall von Streitsucht, wo gerade die völlige inhaltliche Übereinstimmung der Eheleute der Grund für einen Ehekrach wird, wie z. B. in der Szene „Streit um schöne Worte“[63].

Der Versuch der Selbstbehauptung des Mannes gegenüber seiner Frau wird zum Normverhalten innerhalb eines bestimmten sozialen Milieus. Wandeln sich die gesellschaftlichen Bedingungen bei gleichzeitigem „Zu-

rückbleiben" der eigenen Verhaltensweise, so legen der Ehestreit und seine sprachliche Unangemessenheit diesen Widerspruch offen.

b) Goethes „Faust" als Provokation

An der Szene „Der Theaterbesuch"[64] kann exemplarisch gezeigt werden, welcher Mechanismus einem Handlungsablauf zugrunde liegen muß, der das Scheitern bezüglich der gesellschaftlichen Erwartung in der Ausfüllung einer sozialen Rolle — hier das Streben nach kultureller Bereicherung trotz materieller Misere — mittels Aneignung der bürgerlichen Klassik bewirkt. Bevor jedoch im einzelnen untersucht wird, warum diese Rollenerwartung als Provokation empfunden werden muß, ist es erforderlich, eine soziale Standortbestimmung der potentiellen Theaterbesucher vorzunehmen.

1. Auffällig sind die bescheidenen, aber durchaus nicht proletarischen Wohnverhältnisse. Die Eingangsszene beleuchtet eine übliche Zweizimmerwohnung. Das Essen wird nicht in einer Wohnküche eingenommen, sondern im Wohnzimmer. Es gibt andererseits aber auch kein spezifisches Eßzimmer, wie es in großbürgerlichen Wohnverhältnissen üblich ist.

2. Vor dem Essen, das der Mann mit der Begründung, „dann hat man zwei Portionen"[65], vor einem Spiegel einnimmt, werden die Würstchen vom Mann rasch in die Hand genommen und mit einem Metermaß ausgemessen, wobei er sich das längere Würstchen zuschlägt. — Die Tatsache, daß der Mann selbst noch am Feierabend einen Zollstock mit sich trägt, deutet darauf hin, daß er sich der Arbeitskleidung deshalb noch nicht entledigt hat, weil er keine geregelte Arbeitszeit kennt. Denn wer in Arbeitskleidung Abendbrot ißt, arbeitet entweder nach dem Essen weiter oder besitzt gar keine spezifische Feierabendkleidung. Wer möglicherweise noch nach dem Essen weiterarbeitet und wer zum Abendessen in Arbeitskleidung erscheint, bei dem liegt ferner die Vermutung nahe, daß sich sein Arbeitsplatz in der unmittelbaren Nähe der Wohnung befindet. Die Art des Arbeitsmittels besagt zudem etwas über den Beruf des Mannes: Wer ständig mit einem Zollstock herumläuft, ist beruflich in der Sphäre des Handwerks tätig.

3. Daß es sich bei diesem Handwerksbetrieb nicht gerade um ein florierendes Unternehmen handelt, sondern daß die finanzielle Lage schon lange Zeit sehr angespannt ist, wird von Valentin durch die im Haus bestehende Eßkultur überzeichnet, die sich nicht gerade durch kulinarische Differenziertheit auszeichnet:

> Der Mann: Schon wieder Eintopf
> Die Frau: Bei uns hats doch noch nie was anderes geb'n.[66]

4. Ebenfalls ein Indiz für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht und deren schlechte Finanzlage ist das Fehlen jeglicher regelmäßiger kultureller Gepflogenheiten wie der eines Theaterbesuchs. Das verrät die gegenseitige Belehrung über die möglichen Anfangszeiten einer abendlichen Theaterveranstaltung:

> Die Frau: Aber die Theater gehn doch meistens erst später an — um acht Uhr.

Der Mann: Naa, zwischen halb acht und acht Uhr gehns an.
Die Frau: Naa, vor acht Uhr auf keinen Fall; immer gehn die Theater erst später an; weißt noch, vor vier Wochen war'n ma amal in an Frühschoppen, der ist erst um zehn Uhr angegangen.[67]

Aus diesem Defizit an geistig-kulturellen Betätigungsmöglichkeiten entwickelt sich der Konflikt. Die Frau hat von der Hauswartsfrau zwei Theaterkarten geschenkt bekommen. Der Mann, der für alles, was er erhält, schwer arbeiten muß, kann sich einen solchen Akt der Freundlichkeit nicht erklären und ahnt deshalb nichts Gutes.

Der Mann: . . . Warum geht's denn net selber nei, des alte Luada?
Die Frau: Ja mei, sie wird halt koa Zeit ham.
Der Mann: So so, s i e hat keine Zeit, aber w i r müssen schon Zeit habn.
Die Frau: Aber sei doch net so undankbar.
Der Mann: Da siehst doch ganz deutlich, daß die Frau irgendwas gegen uns hat, sonst tat's doch net ausgerechnet uns die Karten schenken.
Die Frau: Aber sie wollte uns doch nur eine Freude bereiten.
Der Mann: Sie uns?! Haben wir vielleicht ihr schon mal eine Freude bereitet?! — Niemals![68]

Treibende Kraft bei der Entschlußfassung, dennoch ins Theater zu gehen, ist die Frau. Sie will endlich einmal wieder Abwechslung in den Alltag bringen. Auch in der praktischen Organisation des täglichen Lebens ist sie eindeutig dominant: Sie nimmt die Theaterkarten an, sie bringt, noch während ihr Mann darüber räsonniert, ob es nicht vielleicht schon zu spät ist, das Essen auf den Tisch, sie hilft ihrem Mann bei der Kleidersuche und beim Anziehen, und sie setzt, noch während der Mann ißt, einen Brief an den Sohn auf, damit dieser auf die Ausnahmesituation vorbereitet ist, seine Eltern abends einmal nicht zu Hause anzutreffen.

Anders der Mann. Sein Arbeitstag war vermutlich anstrengend und nicht sehr erfolgreich. Er will seine Ruhe haben. Abwechslung und Einstellung auf neue Situationen — und erst recht auf einen anspruchsvollen Theaterabend, an dem Goethes „Faust" gespielt wird — sind ihm lästig. Was ihn schließlich mit dem Gedanken eines Theaterbesuchs versöhnt, sind nicht etwa intellektuelle, sondern eher erotische Erwartungen. Voll rührender Eitelkeit kämmt er sich deshalb einen imaginären Scheitel auf der Glatze.

Die Frau: Jetzt möcht ich bloß wissen, was da zu kämmen gibt, . . .
Der Mann: Das bin ich noch so gewöhnt von früher her.
Die Frau: Wie nur der Mensch so eitel sein kann — für wen richtst dich denn gar so schön z'samm, mir g'fallst, und wem andern brauchst net g'fallen.
Der Mann: Vielleicht sitzt im Theater ein sauberes Madl neben mir[69].

Die Illusion, die er sich bezüglich seiner Wirkungsmöglichkeiten auf junge Mädchen macht, ist natürlich ebenso offensichtlich, wie die Hoffnung irreal ist, wenn schon aus dem Immergleichen, dann aber als erstes aus der Beziehung zu seiner Frau ausbrechen zu können.

Die Überlegenheit der Frau im Verhältnis der beiden Eheleute hat jedoch ihre Grenzen. Geht es um ungewohnte Tätigkeiten, steht sie ihrem Mann in puncto Unbeholfenheit um keinen Deut nach. Das belegt der Abschnitt, in dem die Frau mit Unterstützung ihres Mannes einen Brief an den Sohn schreiben will, dessen Namen sie sich in diesem Moment nicht einmal in Erinnerung rufen kann.[70]

Eine ähnlich hilflose Verhaltensweise legt die Frau an den Tag, wenn sie die noch notwendigen Arbeitsschritte bis zum Theaterbesuch von den überflüssigen Tätigkeiten nicht zu unterscheiden vermag.

> Die Frau: Jetzt muß i noch a bisserl aufräumen.
> Der Mann: Ja, d'Stieg'n tät ich noch putzen und d'Fenster putzen, langweiliges Frauenzimmer.[71]

Völlig immobil erweisen sich beide, wenn es um die Wahl der dem gesellschaftlichen Ereignis angemessenen Kleidung geht. Die Frau kommt wegen der ständig neu aufgestellten Alternativen nicht schnell genug zum Resultat, der Mann nicht, weil er keine saubere Kleidung findet. Als er schließlich irgendein Hemd anzieht, protestiert die auf Status bedachte Frau: Wenn schon kein Wohlstand vorzuführen ist, dann wenigstens Sauberkeit.

> Die Frau: ... mit dem Hemd geh ich nicht fort, keinen Schritt, wenn dich da wer sieht, de Leut meinen ja, ich bin a Drecksau.
> Der Mann: Des macht ja nichts.
> Die Frau: Nein — du ziehst jetzt ein anderes Hemd an! ...
> Der Mann: Aber den Tag werd ich mir merken; nie mehr, nie mehr ins Theater.[72]

Daß den „kleinen Leuten" nichts geschenkt wird, daß sie alles in irgendeiner Form bezahlen müssen, bleibt Erfahrungstatsache, die es ihnen nicht möglich macht, auf einen einfachen Akt der Menschenfreundlichkeit anders als mit Mißtrauen zu reagieren. Im Verlauf der Szene wird diese Erfahrung wieder einmal bestätigt. Der ungewohnte Druck, zu einem bestimmten Zeitpunkt im Theater sein zu müssen, hat fatale Folgen: Quetsch- und Brandverletzungen, zerschlagenes Geschirr und ein obligatorischer Ehekrach, der mit Tränen endet.

Geschenke bringen nur Unglück — wäre die kurzgeschlossene Lehre, die aus dieser Szene gezogen werden könnte. Bei genauerer Analyse erweist es sich, daß sie nur Angehörigen einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht Unglück bringen; denen nämlich, die durch eine überraschende Wendung aus ihrem Alltagsleben gebracht, offenbaren müssen, daß sie nicht Treibende, sondern Getriebene ihrer selbst produzierten Verhältnisse sind, wo ein zusätzlicher Faktor das latente Chaos, in dem sie leben, manifest werden läßt.

Daß das Dasein dieser Leute nicht durch Kunstgenuß mit der schlechten Wirklichkeit versöhnt wird, sondern der mögliche Kunstgenuß als Bedrohung erscheint, kennzeichnet den Valentinschen Realismus.

c) Das Scheitern im Versuch, gesellschaftlichen Konventionen zu genügen

Eine ähnliche Form der Selbstbehauptung gegenüber einem Familienangehörigen, diesmal allerdings in der Sphäre der Öffentlichkeit, demon-

striert Karl Valentin in der Szene „Der Firmling“[73]. Im Unterschied zu anderen Szenen gibt hier Valentin deutlich die Klassenzugehörigkeit seines Helden an: „... des kann i mir als Mittelstandler net erlaubn, ... ich bin koaner von der Burschoisie, i muaß mir mei Geld mit der Hände Fleiß verdienen ...“[74].

So drückend Klassenunterschiede im täglichen Leben auch erfahren werden, im Ausnahmezustand scheint der kleine Mann darüber erhaben. Dieser Ausnahmezustand ist beispielsweise ein Tag, an dem die kleinbürgerliche Familie ein Fest feiern kann. Das ist der Tag, an dem — oft unter Zuhilfenahme von Alkohol — für kurze Zeit vergessen wird, wie die langfristige Organisation des Lebensunterhaltes überhaupt noch bewerkstelligt werden kann. Das ist für den Familienvater auch der Tag, an dem er einmal über alle Stränge schlägt. Daß durch individuelles Ausbrechen aus den Gesellschaftsbeziehungen diese Beziehungen selbst außer Kraft gesetzt werden könnten, bleibt dabei in der Regel ein kostspieliger Irrtum. Am „Firmling“ kann dies exemplarisch studiert werden.

Ein Vater betritt bereits stark angetrunken mit seinem Sohn, einem Firmling mit Namen Pepperl, ein gut-bürgerliches Speiselokal. Nur in diesem Zustand der Trunkenheit und nur weil es der Firmtag seines Sohnes ist, ist der Vater über jeden Zweifel erhaben, daß dieses Lokal seinen Verhältnissen vielleicht nicht angemessen sein könnte. Doch schon bei der Wahl der Getränke und der ursprünglich gar nicht vorgesehenen Bestellung von Speisen erweist sich der von der Deklassierung Bedrohte als Deplazierter.

> Vater: He, Kellnerin, zwei Halbe!
> Kellner: (kommt auf die Bühne) Was wünschen die Herrschaften?
> Vater: Zwoa Halbe Bier und etliche Brot.
> Kellner: Bedaure, Bier wird bei uns nicht verschenkt.
> Vater: Mir wollns ja net gschenkt, mir zahlen ja.
> Kellner: Ich meine, wir führen kein Bier, hier gibts nur Wein — wir haben Weinzwang.
> Vater: Na bringst zwoa Halbe Weinzwang.
> Kellner: Ich bringe Ihnen die Weinkarte.[75]

Weder kennt sich der kleine Handwerker in anderen als den ihm geläufigen Konsumgewohnheiten aus, noch reflektiert er die Bedingungen, unter denen in veränderten Situationen konsumiert wird. So ist die Tatsache, daß man hier kein Bier bekommt, für ihn ebenso ungewohnt wie ein „Herr Ober“ anstelle einer Kellnerin, der gegenüber man seine Absicht, Getränke bestellen zu wollen, durch Pfiffe kundtut[76]. Unter „Weinzwang“ kann sich der Vater allenfalls ein Getränk vorstellen, das wie Bier halbliterweise bestellt wird. Als der Sohn ein Stück Emmentaler wünscht, wird dem Vater erstmals die Unangemessenheit des allzu gewöhnlichen Wunsches seines Sohnes in einem so feinen Lokal bewußt.

> Vater: An Emmentaler werns da herin net ham. (Er schaut in die Weinkarte.) Ja, hams scho oan, aber da hoaßt er anders, da hoaßt er Affenthaler. (Er pfeift.) [77]

Die Bestellung wird zum Desaster. Der Kellner entscheidet schließlich für Limonade. Zum Vater, dessen Alkoholpegel bereits eintaxierend:

Kellner: Und Sie auch eine Limonade?
Vater: Mir wars ja gnua, mir bringst an Schnaps![78]

In des Vaters Stammkneipe würde die einfache Bezeichnung Schnaps, weil sowieso nur eine Sorte vorhanden ist, vielleicht noch hinreichen. In einem so vornehmen Lokal wie diesem ist die Antwort das fragende Aufzählen sämtlicher — selbstverständlich vorrätiger — Sorten, das hier vom Kellner als Diskriminierung funktional gemacht wird.

Kellner: Was für einen darf ich bringen? (Er liest die Likörkarte ab): Allasch, Kirschwasser, Zwetschgenwasser, Rum, Kognac, Magenbitter, Kräuter...
Vater: Net so viel, einen nur![79]

Nachdem endlich eine Einigung über die Qualität des Getränks zustande gekommen ist, brechen Unklarheiten über die Quantitäten auf:

Kellner: Also eine Limonade und ein Gläschen Macholl.
Vater: Was, a Gläschen? A Flaschn möcht i, a Glasl is bei mir scho leer, wenn i's anschaug. Bring a Flaschn.[80]

Der Kellner hat inzwischen Klarheit darüber bekommen, welchem sozialen Milieu sein Gast entstammt, und erinnert an den vermutlich nicht so dicken Geldbeutel. Damit hat er jedoch den wunden Punkt getroffen, und für den Vater hört jetzt der vertraute Ton auf:

Vater: Dös geht Ihna an Dreck o.[81]

Unter den üblichen Bedingungen hätte er sich vielleicht der zu bezahlenden Summe erinnert; heute ist sie ihm egal. Die Wut darüber, daß ihn der Kellner an seine offensichtlich nicht sehr günstige finanzielle Lage erinnert, drückt der Vater mit der ihm eigenen Form der Verachtung aus: Er siezt den Kellner zum ersten und einzigen Mal. Und zum ersten und einzigen Mal im Verlauf dieser Szene wählt er damit die sprachliche Form, die der Lokalität ohnehin angemessen wäre. — Sein Zorn ist allerdings sofort wieder verraucht. Anläßlich der Schwierigkeiten, unter starker Alkoholeinwirkung eine präzise Essensbestellung aufgeben zu können, fällt der Kellner schließlich das Urteil über seine Gäste:

Kellner: Das ist eine nette Bagage, die wissen nicht, was sie wollen, die sollen doch woanders hingehen, in eine Bauernwirtschaft, das ist ja furchtbar.[82]

Daß er mit dem Urteil nicht ganz Unrecht hat, demonstriert der Verlauf der Szene. Der Vater erweist sich als völlig unfähig, in einer anderen gesellschaftlichen Sphäre als der gewohnten auch angemessene Verhaltensweisen an den Tag zu legen. So behält er während der gesamten Szene den Hut auf, schnupft Tabak und klatscht dem Kellner, als wär's die „Marie vom Hofbräuhaus"[83], auf das Gesäß. Nach dem Genuß einer halben Flasche Macholl beginnt der Vater zu singen, zu raufen und andere Gäste zu belästigen, indem er versucht, sie in seine Selbstgespräche einzubeziehen. Diese Gespräche, in denen der Vater die Gäste im Lokal auf ein für ihn eminent wichtiges Ereignis aufmerksam machen möchte, stellen den

denkbar ungeschickten Versuch dar, seine Vereinzelung zu durchbrechen und die soziale Distanz zu den anderen Gästen zu überwinden. Er erzählt ihnen nämlich von den Schwierigkeiten, die er hatte, den heutigen Firmtag von seinen finanziellen Voraussetzungen her überhaupt erst begehen zu können. Nur durch einen glücklichen Zufall ist es ihm gelungen, einen passenden Anzug für den Festtag seines Sohnes zu bekommen. „Ein Kriegskamerad"[84] hat ihm diesen geschenkt. Anders wäre es dem Vater nicht möglich gewesen, den Tag wenigstens von den äußeren Bedingungen her würdig zu begehen. Im Zustand der Trunkenheit wird ihm trotz aller Verdrängungsversuche wieder einmal bewußt, daß ihm in irgendeiner Weise Unrecht geschehen ist. Ohne diese Ahnung präzise artikulieren zu können, ruft er Zeiten in Erinnerung, von denen er meint, daß er in ihnen noch etwas gegolten habe: „Ich hab gekämpft für König und Vaterland!"[85] — Doch gerade die soziale Deklassiertheit eines Betrunkenen und seine penetrante Erzählung von dem bereits erwähnten glücklichen Zufall isolieren ihn erst recht von den anwesenden Gästen.

Völlig betrunken reißt der Vater Tisch und Stühle um und bleibt schließlich mit dem Mobiliar am Boden liegen. Als der Kellner mit den bestellten Makkaroni hereinkommt, konstatiert er erneut: „Sie gehören beide nicht in dieses feine Lokal, das ist ja furchtbar!"[86] Das Nudelgericht wird dennoch serviert, aber der Vater ist nicht mehr in der Lage, es zu verspeisen. Als der Tisch wieder einmal, diesmal mit allen Speisen und Getränken, umgestoßen wird, bemächtigt er sich der Makkaroni, indem er sie schnell in seine Taschen steckt, schon gewahr, daß sein Aufenthalt in diesem Lokal nicht länger toleriert werden wird. Um dem Rausschmiß zuvorzukommen, befolgt er den Rat seines Sohnes, einfach davonzulaufen. Vater: „Ja, dann brauch ma nix zahln."[87] Aber diese Rechnung ist ohne den Wirt gemacht. Mit dem Ruf des Wirts „Halt, zahlen, zahlen!"[88] endet diese Tragikomödie.

II. Die literarische Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität vom Beginn der Weimarer Republik bis zum Jahr 1939 bei Karl Valentin

1. Untersuchung der sozial-ökonomischen Prozesse während dieses Zeitabschnittes

Die politischen und ökonomischen Prozesse im nachkaiserlichen Deutschland sind nach einer relativ kurzen Periode der Aussicht auf eine Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse in der Novemberrevolution von 1918 durch die allgemeine Restauration der alten Wirtschaftsmacht geprägt[1]. Gewechselt hatte zwar die Staats- und Regierungsform, nicht gewechselt hatte jedoch die gesellschaftliche Produktions- und Aneignungsweise. Der Vertrag von Versailles, in dem den Herren der Wirtschaft und des Großgrundbesitzes die Rechnung präsentiert wurde, führte mit seinen Kriegsfolgekosten zu anhaltenden Schwierigkeiten, die wirtschaftliche und gesellschaftliche Lage im Sinne der alten Mächte wieder zu stabilisieren. Einmal mehr gelang es der Bourgeoisie, die ungeheueren Reparationskosten auf diejenigen abzuwälzen, die ohnehin Leidtragende des verlorenen Krieges waren: die werktätige Bevölkerung.

In der Zeit der Weimarer Republik wurde nämlich eine Tendenz forciert, die bereits kurz vor der Jahrhundertwende offensichtlich geworden war: die rasche Zentralisation und Konzentration des Kapitals und damit der beschleunigte Niedergang des Kapitalismus der freien Konkurrenz, wie er noch im 19. Jhd. vorherrschend war. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung millionenfacher Enteignung war die Inflation von 1923.

Die Herausbildung von Trusts und Monopolverbänden, das Entstehen des Bankkapitals und der damit zusammenhängende Funktionswechsel des Staates treten von jetzt an auch stärker ins Bewußtsein der Öffentlichkeit[2]. Denn von der Tendenz der Monopolisierung und den damit verbundenen wirtschaftlichen Aktionen, in denen die Warenverknappung und Preistreiberei der Inflationszeit ein Element darstellte, waren vor allem die werktätige Bevölkerung, aber auch Teile des Bürgertums betroffen, sofern sie nämlich ihre oftmals nicht unbeträchtlichen Geldbestände als Sparvermögen den Banken überantwortet hatten.

Ebenfalls sehr stark von der Inflation betroffen waren auch die kleinen Kapitale, die kleinen Warenproduzenten, Handwerksbetriebe, Ladenbesitzer u. ä.[3]. Während im Deutschen Reich im Jahre 1907 noch 2,09 Millionen Betriebe (bis fünf Beschäftigte) registriert wurden, existierten, bezogen auf das Vorkriegs-Reichsgebiet, im Jahre 1925 nur noch 1,66 Millionen Betriebe. D. h. durch Kriegs- und Nachkriegszeit, vor allem aber durch die Inflation wurden ca. 430 000 Betriebe liquidiert[4].

Neben der Ruinierung zahlreicher mittelständischer Existenzen ist ein weiteres Phänomen für die sozial-ökonomische Situation der 20er Jahre charakteristisch: das absolute Anwachsen einer sozialen Schicht, die als „neuer Mittelstand", als „white collars" bezeichnet wird und mehr und mehr das ökonomische und politische Geschehen der Zeit zwischen 1918 und 1939 mitbeeinflußte. „Die Zahl der Industriearbeiter (ohne Bergbau) stieg in Deutschland zwischen 1907 und 1925: um 12 Prozent; die Zahl der Angestellten um 111 Prozent."[5] Der Prozeß der Vergrößerung der Angestelltenzahl geht bis 1929 sprungartig weiter. „Ihre Lage hat sich seit den Jahren vor dem Krieg von Grund auf verändert. Schon rein zahlenmäßig: es gibt heute (1929 — A. H.) in Deutschland 3,5 Mill. Angestellte. . . Im gleichen Zeitraum, in dem sich die Zahl der Arbeiter noch nicht verdoppelt hat, haben sich die Angestellten annähernd verfünffacht."[6]

Beide sozialökonomische Tendenzen, die Ruinierung des „alten Mittelstandes" und das Anwachsen des „neuen Mittelstandes", sind auf dieselbe Ursache zurückführbar: Der Prozeß der Konzentration des Kapitals führt zur Herausbildung immer mächtigerer Industriekomplexe, denen gegenüber sich kleine und Kleinstbetriebe als immer weniger konkurrenzfähig erweisen; andererseits wird zur Organisation der Produktion in den riesigen Unternehmen ein immer größerer Stab von Mitarbeitern benötigt, der mit der unmittelbaren Produktion selbst nichts mehr zu tun hat. Die Jahre 1925 bis 1932 zählen in der Wirtschaftsgeschichte Deutschlands zu den Jahren der raschesten Konzentration des Kapitals. Sie kann an folgenden Vergleichszahlen verdeutlicht werden: „Das durchschnittliche Kapital pro Aktiengesellschaft betrug 1925 1,47 Mill. Mark, 1932 bereits 2,31 Mill. Mark. Um mehr als 50 % hat das Kapital pro Aktiengesellschaft zugenom-

men, während gleichzeitig die Zahl der Aktiengesellschaften von 13 010 im Jahre 1925 auf 9634 im Jahre 1932 zurückging."[7] Zahlreiche Kartell- und Syndikatsverbände werden Mitte der 20er Jahre gebildet. Es entstehen Trusts wie IG-Farben (1925) und Vereinigte Stahlwerke (1926)[8].

Die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten zwangen die Monopole und auch die von den Monopolen abhängigen Unternehmen zu immer drastischeren Maßnahmen wie Steigerung der Arbeitsintensität, Entlassung, Kurzarbeit und Lohnabbau. Daß diese Maßnahmen zu Lasten der Lohn- und Gehaltsempfänger, insbesondere der unteren sozialen Klassen und Schichten gingen, belegen die Zahlen der Arbeitslosen zwischen den Jahren 1925 und 1932. Die bei den Arbeitsämtern registrierten arbeitslosen Arbeiter und Angestellten beliefen sich im Jahr 1926 auf 2,01 Millionen, im Februar 1932 schließlich auf 6,13 Millionen[9]. „Dazu kommen noch die Arbeitslosen, die es aufgegeben haben, sich bei den Arbeitsämtern zu melden, zwei Millionen oder noch mehr im Winter 1932/33."[10]

Die „Verarmung des unteren Mittelstandes neben dem Reicherwerden des Monopolkapitals (ist) ein charakteristischer Zug der Nachkriegszeit"[11]. Während vor dem Ersten Weltkrieg der „untere Mittelstand" als „wichtigstes Merkmal die grundsätzlich gesicherte Existenz, die Kombination von Kapitalbesitz und Arbeitseinkommen"[12] hatte, kann dies für die Zeit nach 1918 nicht mehr behauptet werden. Der „untere Mittelstand" besteht jetzt aus den Millionen kleinen Angestellten, an deren objektiver Proletarisierung, d. h. Verschlechterung und Angleichung der Arbeits- und Lebensbedingungen an die der Arbeiterklasse, kein Zweifel mehr bestehen kann. Ihre Existenzunsicherheit sowie ihre schlechte ökonomische Lage teilen sie mit den Kleingewerbetreibenden, den Kleinhändlern oder kleinen Handwerkern, für die allerdings einige Merkmale des „alten Mittelstandes" noch gelten mögen, wenngleich diese Merkmale über das tatsächliche Einkommen nichts oder nur sehr wenig besagen.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle extensiver auf die sozio-ökonomischen Prozesse zwischen 1918 und 1939 einzugehen. Der hier versuchte kursorische Überblick mag andeuten, wie stark sich die ökonomische Lage des Kleinbürgertums — ob es nun dem „alten" oder „neuen" Mittelstand zuzurechnen ist — der Lage der Arbeiterklasse annäherte, während im gleichen Zeitraum die Monopole ständig reicher und mächtiger wurden und durch ihre Einflußnahme auf den Staat, z. B. auch durch die „Adolf-Hitler-Spende" der deutschen Industrie und die letztendliche Machteinsetzung der NSDAP in die Führung des Staates[13] alle anderen Klassen und Schichten noch stärker in ihre Abhängigkeit brachten.

In den Jahren 1933 bis 1939 tritt zwar, nicht zuletzt auf Grund der Zerschlagung unabhängiger Interessenvertretungen der Arbeiterklasse und dem Verbot ihrer Parteien SPD und KPD, im Gegensatz zur Weimarer Republik eine relative Beruhigung der wirtschaftlichen Lage ein; an der weiterwirkenden Tendenz der Ruinierung des „alten" Mittelstandes ändert sich jedoch — allen propagandistischen Reden zum Trotz — grundsätzlich nichts[14]. 1933 existierten noch 1,82 Millionen Kleinbetriebe (bis zehn Beschäftigte), 1939 sind es nur noch 1,64 Millionen. Ungefähr 180 000 selbständige Kleinbetriebe sind also verschwunden[15].

Der oben dargelegte ökonomische Prozeß ist in seinen bedeutenden Auswirkungen auf die sozialen Umschichtungen durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

Er führte erstens zur Herausbildung einer neuen Schicht, der Schicht der Angestellten; er trug zweitens zur Ruinierung großer Teile des nichtmonopolistischen Bürgertums bei; er bedrohte drittens permanent das traditionelle Kleinbürgertum in seiner Existenzweise; er bewirkte viertens durch die — für diese Zeit allerdings nicht typische, aber in seinen Auswirkungen durchaus nicht zu unterschätzende — ständig zunehmende Flucht der Landarbeiter in die Städte und Kleinstädte eine relative Abnahme der arbeitenden Bevölkerung auf dem Land[16] und fünftens eine damit Hand in Hand gehende Konzentration des Landbesitzes in den Händen immer weniger Gutsherren.

Aus diesem Prozeß der sozialen Umschichtung resultiert nun trotz der objektiven Annäherung der nichtproletarischen Klassen und Schichten an die Lage der Arbeiterklasse nicht gleichermaßen ein ideologischer Annäherungsprozeß. „In psychologischer Hinsicht ... wurden die unteren Mittelklassen immer mehr von den Arbeitern und der oberen Bourgeoisie an die Wand gedrängt, deren Gewerkschaften, Kartelle und Parteien in den Vordergrund rückten. Die psychologische Verarmung der unteren Mittelklasse verstärkte in hohem Maße die emotionale Unsicherheit ihrer Mitglieder und befruchtete auf diese Weise das Feld, auf dem die verschiedenen Bewegungen des Massenprotestes gediehen, durch die sich die Mittelklassen zu rächen versuchten."[17] Was Lipset als „psychologische Verarmung"[18] bezeichnet, kann wohl eher als Ausdruck des Fehlens einer eigenständigen dritten Ideologie verstanden werden[19]. Denn dieser Massenprotest, sofern er von kleinbürgerlichen Schichten getragen wurde, gerierte sich zwar sowohl vage antikapitalistisch als auch gleichermaßen antisozialistisch, konnte gleichzeitig aber seine Parteinahme für eine bestimmte sozial-ökonomische Formation, nämlich die kapitalistische, nur schlecht kaschieren. Die faschistische Demagogie: „Gegen das raffende, für das schaffende Kapital!" artikulierte präzise die Wünsche des von den ökonomischen Verhältnissen überrollten Mittelstandes, wobei freilich die Frage, ob eine Kartellbildung zum „raffenden" oder zum „schaffenden" Teil des Kapitals gehöre, für die Opfer ziemlich gleichgültig war.

So ist es nicht verwunderlich, daß die Weigerung, organisiert für seine Interessen einzutreten[20], weit verbreitet war und antigewerkschaftliche Propaganda wie die Behauptung, daß es primär an den „maßlosen Forderungen" der Gewerkschaften liege, wenn es in Deutschland wirtschaftlich nicht vorwärtsgehe, auf fruchtbaren Boden fiel.

Derart sozialpsychologisch disponiert verhalten sich die Angestellten, der „neue Mittelstand"[21]. Erklärungen dafür lassen sich u. a. in der sozialen Herkunft dieser Zwischenschichten finden: Oft handelt es sich um ehemalige Angehörige der Arbeiterklasse, die inzwischen auf Grund besonderer, für die Arbeiterklasse nicht verallgemeinerbarer Bedingungen in die Lage versetzt wurden, sich von dieser zu emanzipieren. Nicht selten rekrutieren sich die Angestellten auch aus Teilen des nichtmonopolistischen Bürgertums, ja sogar aus Teilen des verarmten Adels. Doch die neuen Arbeitsverhältnisse vermitteln ihnen mitnichten ein Gefühl der Sicherheit.

„Früher glaubte jeder, eine Lebensstellung zu haben, heute hat er Angst vor der Kündigung. Nun fühlen sie, wie dem Arbeiter zumute ist."[22] Dieses Gefühl, das Kracauer hier registriert, wird in der Mehrzahl jedoch nicht in die angemessene Handlungsweise umgesetzt: „Im Kampf um bessere Arbeitsbedingungen haben sich" 1929 nur „30 Prozent der Angestellten gewerkschaftlich organisiert"[23]. Der dem Bürgertum eigene Individualismus wirkt auch dann noch als Ideologie fort, wenn sich die Bedingungen längst grundsätzlich verändert haben und aus einem Selbständigen ein Lohn- oder Gehaltsempfänger geworden ist. Noch immer wird nämlich das Schicksal von Millionen von jedem einzelnen als individuelles erklärt, das allein durch individuelle Anstrengung „korrigiert" werden könne.

Was in bezug auf die antigewerkschaftlichen Affekte seitens der Angestellten gesagt wurde, gilt erst recht für die kleinen Warenproduzenten und Kleinhändler. In jedem Fall ist es die klassenmäßige Herkunft, die sie von der Arbeiterbewegung Distanz einnehmen läßt, beim „alten Mittelstand", dem traditionellen Kleinbürgertum, wird dieser Tatbestand im eigenen Firmenschild neben der Haustür versinnbildlicht[24], das den Schein — und es ist in den meisten Fällen tatsächlich nur noch der Schein — einer ökonomischen Selbständigkeit vorspiegelt. Denn die Konzentration des Kapitals bringt mannigfache Abhängigkeiten gerade auch für den kleinen Warenproduzenten[25]. Rohstoffe und Hilfsmittel werden von großen Zulieferbetrieben umgeschlagen, Organisationsformen wie die der Kettenläden beginnen mehr und mehr den kleinen „Kolonialwarenladen" zu verdrängen.

So ist an eine Reproduktion des Kapitals auf erweiterter Stufenleiter, an Betriebsvergrößerungen und an strukturelle Verbesserungen durch technische Innovationen bei einem kleinen Warenproduzenten gar nicht zu denken. Der erwirtschaftete Gewinn reicht über das notwendige Maß der rein physischen Reproduktion hinaus — wenn dann überhaupt noch etwas übrig bleibt — allenfalls zu einer bescheidenen Sparrücklage. Die dadurch immer weiter abnehmende Konkurrenzfähigkeit kann finanziell nur durch den Aufwand an noch mehr (lebendiger) Arbeit abgefangen werden. Das geschieht meist dadurch, daß Familienangehörige, vor allem beim Kleinhandel, in den Arbeitsprozeß mit einbezogen werden. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, sich einen oder mehrere Lehrlinge „zu halten". Fast immer aber stellt sich die Notwendigkeit, dem Konkurrenzdruck dadurch zu begegnen, daß eine Verlängerung bzw. Aussetzung der festgesetzten Arbeitszeit stattfindet, eine Erscheinungsform, die vor allem beim kleinen Warenproduzenten und Handwerker beobachtet werden kann.

Mit den Angestellten teilen die traditionellen Kleinbürger bestimmte Ideologeme wie die Leugnung der Existenz von Klassen[26] und setzen dafür, vor allem mit dem Erstarken des Faschismus, das Modell einer Ständegesellschaft, in der ihre rückständige Produktionsweise angeblich goldenen Boden habe und in der ihr politisches Artikulationsvermögen als „gesund" eingeschätzt und geschätzt wird[27].

In der soziologischen und politologischen Literatur wird daher an dieser Stelle immer wieder betont, daß die NSDAP mit ihrer antisozialistischen Orientierung und ihrem Versprechen, die kleinbürgerlichen Zwischen-

schichten in einer imaginären Volksgemeinschaft aufzuheben, im wesentlichen aus dem „alten" und „neuen" Mittelstand eine gewaltige Massenbasis erhielt[28]. Soziologische Diagramme bestätigen, daß die faschistische Bewegung in allen Ländern Europas fast ausschließlich im Kleinbürgertum wirklich verankert war[29].

2. Karl Valentins Kenntnisnahme und literarische Umsetzung der Realität

a) Die ökonomisch-soziologische Standortbestimmung der Valentinschen Helden

Betrachtet man das Valentinsche Werk, soweit es zugänglich ist, und stellt es den wesentlichen sozialökonomischen Prozessen der Weimarer Republik und der Zeit von 1933 bis 1939 gegenüber, so ist eins augenscheinlich: das relativ schmale soziale Spektrum, das Valentin dem Publikum in seinen literarischen Abbildern anbietet. Bis auf ganz wenige Ausnahmen, zu denen noch gesondert Stellung bezogen wird, artikuliert Valentin in seinem Werk im wesentlichen die Probleme des verarmten Kleinbürgertums zwischen den beiden Weltkriegen. Dabei handelt es sich nicht einmal um das Kleinbürgertum schlechthin. Nur zwei Szenen widerspiegeln die bedeutenden sozialen Umwälzungsprozesse in Form der Herausbildung einer Angestelltenschicht[30]. Der absolut überwiegende Teil literarischer Abbilder bezieht seine Themen aus dem sozialen Umkreis des „alten" Mittelstandes, dem traditionellen Kleinbürgertum.

So kennzeichnet Valentin den sozialen Standort seiner Helden häufig durch direkte Berufsangabe wie Buchbindermeister, Bauschreinermeister oder allgemein Schreiner. Andere Szenen und Dialoge geben indirekt Auskunft über die soziale Stellung, in der sich der Valentinsche Held befindet. Das geschieht etwa in den Szenen „Der Badeofen", „Im Photoatelier", „Tingeltangel", „Der reparierte Scheinwerfer", „Fremdenrundfahrt" und „Valentin fährt Straßenbahn"; etwas versteckter auch in Szenen wie „Der Umzug", „Der Theaterbesuch", „Die Mondrakete", „Der Firmling", „Das Christbaumbrettl", „Im Schallplattenladen", „Teppichklopfen", „Hausverkauf" u. a. Ob diese soziale Einordnung nun durch die Beschreibung der Wohn- und Arbeitsverhältnisse geschieht oder allgemeine Informationen über die finanzielle Lage gegeben werden — fast immer handelt es sich um einen „armen Mann aus dem Volk"[31] oder um „arme kleine Leute"[32]. Selbsteinordnungen wie „Mittelstandler"[33] oder „Ich bin koaner von der Burschoisie"[34] sind typische Aussagen, die, bezogen auf die Art der sozialen Problematik, auch für diejenigen Szenen und Dialoge gelten, in denen eine ökonomisch-soziologische Standortbestimmung nicht explizit vorgenommen wird, sich der Held vielmehr durch einfache, sozial identifizierbare Denk- und Handlungsweisen ebenfalls als Kleinbürger verrät.

Wenn eben behauptet wurde, daß das Spektrum literarischer Abbildung der gesellschaftlichen Realität bei Karl Valentin sehr schmal ist, so muß doch — auf dem Hintergrund der historisch-soziologischen Darstellung im vorangegangenen Kapitel — festgestellt werden, daß die in diesem Spektrum dargestellte soziale Schicht bis in einzelne sprachliche Artikulationen und charakteristische Verhaltensweisen hinein mit außerordentlicher Differenziertheit gestaltet ist. Nicht nur, daß Valentin das Kleinbürgertum als

wichtigen Faktor in der Zeit der Weimarer Republik und im Faschismus erkannte und dessen Probleme verarbeitete — auch die Qualität der Valentinschen Widerspiegelung zeugt von tiefem Verständnis für die Probleme des Kleinbürgertums und dessen Hoffnungen.

So erstaunlich also die Tatsache ist, daß Valentin fast ausschließlich Probleme des traditionellen Kleinbürgertums artikuliert und die Probleme des „neuen" Mittelstandes nahezu ausspart, so erstaunlich ist auch die Tatsache, daß Landarbeiter und Fabrikarbeiter oder generell Lohnarbeiter überhaupt nicht ins Blickfeld treten; jedenfalls nicht bis zum Jahr 1945. An keiner einzigen Stelle werden vor 1945 bei Valentin die Probleme der Arbeiter in ihrem ökonomischen und politischen Kampf zum Ausgangspunkt einer Szene oder eines Dialoges genommen — und das in der Weimarer Republik, in der es eine Fülle von Auseinandersetzungen unter maßgeblicher Beteiligung der Arbeiter und ihrer Organisationen gab, die Valentin schwerlich entgangen sein dürften.

Andererseits ist aber die Qualität des Konfliktstoffes, auch wenn bei Karl Valentin Kleinbürger unter sich sind, niemals dergestalt, daß Valentin in einer einzigen Silbe die Arbeiter oder ihre Organisationen diffamierte oder sie einem auch nur harmlosen Gespött auslieferte.

Wie es zu dieser Parteinahme kommt, kann heute, obwohl es gerade im Hinblick auf eine in jüngster Zeit einsetzende Karl-Valentin-„Renaissance" interessant wäre, leider noch nicht geklärt werden. Zum ersten werden bis auf den heutigen Tag sämtliche Privataufzeichnungen, Gesprächsprotokolle und Reflexionen über einzelne Szenen sowie die Rezeption des Publikums konsequent der Öffentlichkeit vorenthalten[35]. Zum zweiten geben die zahlreichen Biografien von Freunden und Bekannten sowie von Valentins Tochter Bertl Valentin-Böheim gerade in dieser Hinsicht keine genaueren Aufschlüsse. — Nicht zuletzt dürfte jedoch auch Valentins eigene Biografie die Inhalte seiner literarischen Produktion mit beeinflußt haben. Valentin war selbst gelernter Schreinermeister[36]. Als „alter" Mittelständler mußte er den Beruf wechseln: Gegen Ende der ersten großen Wirtschaftskrise in diesem Jahrhundert im Jahre 1903 übernahm er die hochverschuldete väterliche Speditionsfirma[37], die er 1906 unter dem anhaltenden Druck der wirtschaftlichen Schwierigkeiten schließlich aufgeben mußte[38].

Die Frage nach der Genese genau dieser Parteinahme, die nicht selten zusammen mit der Frage auftaucht, ob Valentin sich dieser Parteinahme bewußt war oder nicht, hat in letzter Instanz jedoch nur sekundäre Bedeutung. Was Gegenstand der Beschäftigung sein sollte, ist vor allem die im Werk objektivierte Aussage, die Qualität der Verarbeitung von Problemen einer bestimmten Epoche und sozialen Gruppe. Gerade die Fähigkeit, bestimmte Probleme einer gesellschaftlich nicht irrelevanten Schicht auf einem hohen Grad der Verallgemeinerung ästhetisch adäquat widergespiegelt zu haben, kennzeichnet Karl Valentins Realismus. Bis 1945 ist bei Valentin jedenfalls eine, wenn auch diffuse Tendenz vorhanden, sowohl den gesellschaftlichen Status des Kleinbürgertums als einer angeblich eigenständigen Klasse immer wieder in Frage zu stellen bzw. zu negieren, als auch die Versöhnung des Kleinbürgertums mit der Bourgeoisie zu vereiteln.

b) Die literarische Widerspiegelung der Realität am Beispiel der Valentinschen Sprache

Wenn im folgenden in Karl Valentins Werk sprachliche Mittel und Strukturen einer soziologisch genau bestimmten gesellschaftlichen Schicht untersucht werden, dann in dem Bewußtsein der Schwierigkeit, daß hier die ästhetische Verdichtung der Sprache dieser gesellschaftlichen Schicht betrachtet werden muß. Aus Gründen der Operationalisierbarkeit müssen einzelne sprachliche Phänomene notwendigerweise aus dem Handlungszusammenhang gelöst werden, sofern der Handlungszusammenhang für die jeweils konkrete Untersuchung nicht von entscheidender Bedeutung ist. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus der Tatsache, daß in Valentins Werk wie sonst selten die Sprache mit den dargestellten Handlungsabläufen identische Aussagekraft besitzt, daß darüber hinaus Sprache und Gestik an den Autor und Schauspieler Karl Valentin gebunden sind, woraus sich unter anderem das Scheitern zahlreicher Aufführungsversuche ohne den Akteur Karl Valentin und seine Begleiterin Liesl Karlstadt erklärt[39].

Im vorangegangenen Teil der Arbeit wurden Valentins Sprachträger bestimmt. Die spezifische Rückständigkeit der gesamten Denk- und Lebensweise des Kleinbürgertums — vergleichbar, aber nicht identisch etwa mit der des Bauerntums[40] — drückt sich naturgemäß auch sprachlich aus. Es erweist sich, daß das sprachliche Scheitern mit dem gesellschaftlichen Scheitern zusammenfällt, wie umgekehrt scheinbare Siege auch als sprachliche Siege, als Ausdruck angeblicher Sprachmächtigkeit erscheinen.

Mit der Unfähigkeit des Kleinbürgertums, neue, den veränderten Bedingungen angemessene Verhaltensstrategien zu entwickeln, korreliert die Unfähigkeit, in neuen Situationen die angemessene Sprache zu sprechen. Valentins Held trifft nicht den „richtigen Ton". Die damit auftretenden Verständnisschwierigkeiten machen, auch wenn sie „nur" phonetischen Ursprungs sind, regelmäßig auf den unterschiedlichen Bedeutungsinhalt des jeweils artikulierten sprachlichen Zeichens aufmerksam. Der Ursprung der Fehlinterpretation einer sprachlichen Figur liegt in den jeweils verschiedenen Erfahrungshorizonten von Sprecher und Angesprochenem. So gelingt es Valentin, mittels Sprache auf die bestehenden schichtenspezifischen Unterschiede aufmerksam zu machen, d. h. die jeweils gesellschaftlich differierenden Interessen und die Unmöglichkeit ihrer Vermittlung, die sich in der sprachlichen Artikulation verraten, zu verdeutlichen.

Als wichtiges sprachliches Mittel zur Verdeutlichung einer Interessenkollision verwendet Valentin die Technik der Rückübertragung: Worte, ja ganze Sätze und Redewendungen, die eindeutig metaphorischen Charakter besitzen, werden auf ihre ursprüngliche Bedeutung zurückgeführt, um das in der Übertragung verhüllte Interesse zu demonstrieren.

Dieser Verfremdungstechnik bedient sich Valentin z. B. dadurch, daß er seine Helden die Aussagen ihrer Gegenspieler wörtlich nehmen läßt. Was Klaus Heinrich in bezug auf Eulenspiegels Kritik an der Sprache formuliert, gilt auch für die Sprachkritik, die Karl Valentin durch seine Helden vorbringt: „Die Verkehrungen der Sprache ... machen Sprache als eine verkehrte schuldig: an all den bösen Folgen nämlich, die der scheinbar wörtliche Gebrauch heraufbeschwört. Die friedensstiftende Macht

der Sprache will der nicht länger anerkennen, der erkennt, daß sie mißbraucht wird als ein billiger Ersatz für Frieden, weil sie anerkennen hieße: den Mißbrauch bestätigen."[41] Mit der Technik des Wörtlich-Nehmens steht Valentin in einer bedeutenden plebejischen Literaturtradition, die von „Eulenspiegel" bis zu Hašeks „Schwejk" reicht.

Wo der Valentinsche Held die Bedingungen der Kommunikation erfüllt und sein Kontrahent auf die inhaltliche Bestimmung der sprachlichen Zeichen, auf ihre Begrifflichkeit, wegen der angeblichen Allgemeingültigkeit verzichtet, werden die einzelnen sozialen Standorte deutlich. Was unhinterfragte Redewendungen mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit zu verschleiern versuchen, nämlich das besondere Interesse des Sprechenden, wird dadurch das besondere Verständnis des jeweils Angesprochenen der falschen Allgemeinheit überführt.

In der Szene „Der reparierte Scheinwerfer"[42] benutzt Valentin die Technik der Äquivocation. Der Direktor eines Theaterunternehmens vermeidet vor dem Bühnenpersonal und den Orchestermitgliedern den klar umrissenen Arbeitsauftrag und nimmt statt dessen die Rolle eines freundlichen Beraters an, dem offensichtlich die Erinnerung an seine gesellschaftliche Rolle, Arbeitsaufträge gegen Entlohnung zu vergeben, in diesem Rahmen unangenehm ist:

> Direktor: Also wollen Sie so gut sein, schaunsn halt amal an. (gemeint ist der Scheinwerfer — A. H.)
> Valentin: Ja, anschaun könn man schon.
> Simmerl: Ob er aber vom Anschaun alloa brennt, des glaub i kaum.[43]

In zahlreichen Fällen demonstriert Valentin, daß es seinen Helden trotz intensiver subjektiver Bemühungen zur Anpassung an die ungewohnte Situation objektiv unmöglich ist, auf Dauer ihre soziale Herkunft zu verbergen. Die Bedingungen einer allgemeingültigen und verständlichen Sprache zu erfüllen, ist eben nicht nur eine Frage des guten Willens.

So kann nachträglich festgestellt werden, daß die sprachlichen Fehlleistungen beim „Bittsteller" (vgl. I. 1. b) über die Ansicht informieren, die die beiden kommunizierenden Personen voneinander haben. Das geschieht einerseits durch die unbewußt zur Schau getragene Gleichgültigkeit bezüglich gesellschaftlicher Konventionen, die sich bei Brandstetter in der Unkenntnis von Titeln verrät („Ich richt mich da ganz nach Ihnen, Herr Motorrat — ah — Herr Geheimrat"[44]; „Herr Zweirat, Herr Geheimrat[45]; „eigentlich schaut er (der Sohn — A. H.) mehr Ihrer Frau Geheimrat, Ihrer Alten, Ihrer geheimen Alten, Ihrer alten geheimen Frau, Ihrer Geheimfrau . . ."[46]). Die sprachliche Fehlleistung bei der Namensgebung kann aber auch — wie es beim Geheimrat der Fall ist — Ausdruck einer Geringschätzung des Gesprächspartners sein (Der Herr Geheimrat: „Ja, wissen Sie, Herr Brandstifter —"[47]), die schließlich von derjenigen Person, deren Name so entstellt wurde, selbst akzeptiert wird[48].

Vor allem in der sprachlich mißglückten Anpassung verrät der kleinbürgerliche Held seine tatsächliche gesellschaftliche Position. Die Ahnung von der gesellschaftlichen Kluft und sein Wunsch, diese zu überwinden, lassen ihn nicht selten zum Mittel des Fremdwortgebrauchs greifen. Das Resultat macht die mißlungene Identifikation jedoch erst offensichtlich.

Brandstetters „Notlage ist eben so kompriminierend"[49]. Der Buchbinder Wanninger möchte die gebundenen Bücher gerne zuschicken; aus den Wortassoziationen von hinaufschicken, dem Dialektwort obischicka und dem gehobenen Geschäftsterminus offerieren wird gegenüber dem Herrn Ingenieur Plascheck ein „hinoffe-offerieren"[50].

Ähnlich wie in der Sinnvermittlung durch den Gebrauch von Fremdworten scheitert der Valentinsche Held auch im Gebrauch von Fachtermini, die jenseits seines Erfahrungshorizontes liegen. Hier begegnen Neubildungen wie „Montorrat"[51] aus den Wortassoziationen von „montieren" und „Motor", und der geläufige Springbrunnen wird zur „Funktäne"[52]. Einfache Äquivocationen begegnen in der Szene „Die Mondrakete"[53] — „Das ist die Seitensteuer — das ist die Einkommensteuer — na, das Höhensteuer ... wo man hinschaut, nix wie Steuern"[54] — und „Im Senderaum"[55]: „Nein, wir haben nichts zu verkaufen, hier wird nur gesendet" — „Ja, dann senden Sie meinem Freund halt den Draht!"[56] und „Wenn die rote Lampe brennt ... dann läuft das Mikrophon." — „Wohin?"[57]

Als Mittel der Verfremdung, um durch das sprachliche Mißverständnis den unterschiedlichen sozialen Standpunkt und das damit verbundene unterschiedliche Interesse zu verdeutlichen, fungieren sämtliche Sprachkonstruktionen, in denen bereits von der Anlage der Szene oder des Dialogs her unterschiedliche Ausgangspositionen bezogen werden. So in allen Verkaufsgesprächen, in denen der tauschwert-orientierte Standpunkt des Verkäufers dem gebrauchswert-orientierten Standpunkt des Käufers gegenübersteht, wie z. B. in den Szenen „Hausverkauf"[58] und „Im Hutladen"[59].

Das signifikanteste Mittel sozialer Standortbestimmung ist die Verwendung der Dialektsprache bei Valentin. Sie bildet für den Rezipienten möglicherweise einen Störfaktor, steht jedoch als bewußt eingesetztes Formgestaltungsprinzip mit den von Valentin thematisierten Konflikten in dialektischer Verbindung. Daß Karl Valentin seine überwältigenden Publikumserfolge gerade nicht in der bayerischen Metropole, sondern in Berlin erlebte, während er im bayerischen Hinterland so gut wie gar keine Erfolge zu verzeichnen hatte[60], ist Indiz dafür, daß ein nur formales Verständnis der Valentinschen Texte die wirklichen Probleme im Valentinschen Werk nicht erschließen kann[61]. Im Gegenteil, gerade in Berlin konnte der von Valentin eingesetzte Dialekt leichter als soziale Kontrastsprache erkannt werden als in Bayern, wo dieser Dialekt quer durch alle Klassen und Schichten gesprochen wird. Der Grund für seine Popularität liegt also weniger in der Verwendung formaler Stilmittel, vielmehr sind es die verhandelten Probleme in ihrer mundartlichen Darstellung, ist es die inhaltliche Volksverbundenheit, nicht etwa eine bloß allgemein menschliche Problematik im sprachlichen Gewand des Provinzialismus, die vom Publikum verstanden werden.

So gibt es kaum eine Szene oder einen Dialog bei Valentin, in denen der kleinbürgerliche Held nicht auch oder gerade wegen seiner Dialektsprache seiner sozialen Herkunft überführt werden kann.

Zumeist sind es Angehörige des wohlhabenden Bürgertums, bzw. deren unmittelbare Helfer, die sich des Hochdeutschen bedienen wie z. B. der Arzt, der Richter, der Apotheker, der Geldverleiher oder der leitende Angestellte des kapitalistischen Großbetriebs. Ja, als sprachliche Typisie-

rung wird sogar ein vom Hochdeutschen abgehobenes preußelndes Offiziersdeutsch eingesetzt, wie es beispielsweise beim Fabrikdirektor gegenüber seinen nur hochdeutsch redenden leitenden Angestellten[62] oder bei einem Instrukteur gegenüber einem neuen Mitarbeiter[63] begegnet.

Wo bei Valentin einmal Personen, die sozial über dem Valentinschen Helden rangieren, auf die sprachliche Ebene dieses Helden herabsteigen, vereitelt der kleinbürgerliche Held gewitzt derlei Anbiederungsversuche durch einfachen Rollentausch, weil er weiß, daß ein solches Sprachverhalten nur als Täuschungsmanöver über die real fortbestehende Abhängigkeit zu werten ist[64]. Diesen Vorgang kann man im Valentischen Werk besonders dann beobachten, wenn umgangssprachliche Redewendungen seitens der sozial höher rangierenden Person verwendet werden. Die Ausdrucksweise des Kellners eines sehr vornehmen bürgerlichen Speiselokals „Bier wird bei uns nicht verschenkt" wird in ihrer euphorischen, den Zahlzwang unterschlagenden Wendung sofort gekontert: „Mir wollens ja net gschenkt, mir zahln ja."[65] Auch die umgangssprachliche Freundlichkeit eines Fotohändlers bei der Bitte: „Schaun Sie doch in vierzehn Tagen wieder her" meint selbstverständlich, daß es beim Schauen nicht bleiben soll. Solange jedoch divergierende Interessenstandpunkte sprachlich verwischt werden, ist es nur legitim, auf die Verschleierung mittels einer naiven Auflösung dieser Metaphrase hinzuweisen und also zu antworten: „Ich seh so schlecht."[66]

Der Valentinsche Held verliert vollends die gewohnte Sprache, wenn ihm seine gesellschaftliche Lage unmittelbar bewußt gemacht wird, konkret: wenn er zahlungsunfähig oder kreditunwürdig erscheint, oder wenn an seiner moralischen Integrität gezweifelt wird. Auf einen vermeintlichen oder tatsächlichen Angriff dieser Art reagiert er so affektiv, daß er genau dadurch seine soziale Decouvrierung einleitet und die bis dahin vorhandene Harmonie zwischen den sozial unterschiedlichen Subjekten gründlich zerstört. Wo es um Geld geht, fallen die charakterlichen Masken. Die Analyse der Szene „Der Firmling" hat diesen affektbedingten Sprachwechsel und damit die soziale Decouvrierung deutlich gemacht[67]. Völlig enthemmt rächt sich auch Brandstetter nach dreimaliger Rückversicherung, daß wirklich niemand den Racheakt stören könnte[68]. Und es sind weniger die Tätlichkeiten, die bei der Ahndung des Racheaktes ins Gewicht fallen, als vielmehr die Subjektklassifizierungen, die auf ein dichotomisches Weltbild schließen lassen.

In welch starkem Maße die Verunsicherung des Kleinbürgers vorangeschritten ist, läßt sich an sprachlichem Fehlverhalten wie diesem beobachten: Ein rein formaler Akt der Kontrolle von Eintrittskarten für den Zoologischen Garten wird im Affekt von dem zu Kontrollierenden als Angriff auf die moralisch-gesellschaftliche Integrität verstanden:

> Billetteur: Bitte die Herrschaften Biletten vorzeigen!
> Valentin: Was heißt: Billetten vorzeigen! Haben Sie noch kein Billett gesehen vom Zoologischen Garten?
> Billetteur: Schon viele, aber die Ihren noch nicht.
> Valentin: Die sind doch alle gleich.
> Karlstadt: Dös is doch weg'n der Kontrolle.

Valentin: I brauch koa Kontrolle, i bin koa Schwindler, oder glaub'n Sie. . .[69]

Im Affekt transportiert die unkontrollierte Sprache die wirklichen Gedanken und somit die wirklichen Verhältnisse an die Oberfläche: „Wir lassen uns das nicht gefallen, Sie sind nicht auf uns angewiesen, aber wir auf Sie, das müssen Sie sich merken!"[70] Dieser Wutausbruch widerspiegelt statt der vermeintlichen Stärke die tatsächliche Ohnmacht.

Der vordergründige Eindruck, daß die Sprache bei Karl Valentin aus einem Instrument der Verständigung zu einem Mittel der Destruktion zwischenmenschlicher Beziehungen umfunktioniert werde[71], hält der genaueren Analyse der Valentinschen Sprachstruktur nicht stand.

Es ist ja nicht d i e menschliche Sprache, deren Versagen Valentin vorführt, sondern argumentative Versatzstücke, eine die Interessen verschleiernde Sprache. Valentin funktioniert also nicht die Sprache zu einem Mittel der Destruktion um, sondern er übt Kritik an einer bestimmten Sprache, die er als destruierte charakterisiert. Seine Kritik an bestimmten Sprachformen zielt gerade nicht auf die völlige Negation der Sprache als Verständigungsmittel, sondern muß verstanden werden als bestimmte Negation, als Negation der Auffassung nämlich, daß die Sprache als ein neutrales, interessenunabhängiges Medium in den zwischenmenschlichen Beziehungen zu betrachten sei.

In diesem Zusammenhang sind auch Valentins Endlos- oder Kreislaufdialoge[72] zu verstehen als Ausdruck der Ohnmacht, aus einem zyklischen Weltbild und den damit verbundenen zyklischen Denkstrukturen auszubrechen. Nicht die Welt schlechthin ist absurd, wie Schulte meint[73], sondern die Bedingungen, die ein solches Bild von d e r Welt, wie es in den Köpfen der Valentinschen Helden vorherrscht, entstehen lassen können, sind unvernünftig und absurd. Valentin und seinen Helden daraus einen Vorwurf machen zu wollen, wäre seinerseits absurd. Denn: „Solang die Masse das Objekt der Politik ist, kann sie, was mit ihr geschieht, nicht als einen Versuch, sondern nur als ein Schicksal ansehen; sie lernt so wenig aus der Katastrophe, wie das Versuchskarnickel über Biologie lernt."[74] Nicht, ob die Helden Valentins dazulernen, ist Kriterium für den Realismus Karl Valentins, sondern daß das Publikum Erkenntnisprozesse vollziehen kann, wenn ihm offensichtlich widersinnige Aktionen vorgeführt werden. Wenn es deshalb einmal vorkam, daß Protest aus dem Zuschauerraum laut wurde, weil der Held Valentins scheiterte, so war Valentin sich bewußt, seinen Zweck erreicht zu haben. „Eine Betrachterin aus dem Volke (verlangte), unzufrieden, protestierend ihr Eintrittsgeld (zurück), mit der Begründung: ‚Der ko ja nix!' — Der kann ja nichts. Valentin hat solche Wirkung . . . immer für einen seiner stärksten Erfolge gehalten."[75]

III. Die eingeschränkte Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit des Valentinschen Helden

1. Die verfehlte Zweck-Mittel-Kalkulation

Der Unfähigkeit des Valentinschen Helden, die gesellschaftliche Realität in ihren Gesetzmäßigkeiten zu begreifen, entsprechen im Konfliktfall ohn-

mächtige Versuche, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu verbessern. Ob diese Vorschläge über das Ziel hinausschießen oder gar nicht erst zielgerichtet sind — sie verraten gleichermaßen eine Ungeschultheit bei der Vorgehensweise, wie sie zwar nicht auf das Kleinbürgertum beschränkt, aber doch für dieses typisch ist. Auf die Probe gestellt, geriert sich kleinbürgerliche Kritik, wo sie enthemmt und radikal auftritt, immer als im Hegelschen Sinn abstrakte Negation. Eben weil alles falsch erscheint, beraubt sich diese Kritik eines archimedischen Punktes innerhalb des zu Verändernden. So verschwindet auch noch das Richtige im Falschen, werden notwendige Differenzierungen zwischen Wesen und Erscheinungsform verwischt, und die angestaute Wut, wo sie aufs Ganze geht, entlädt sich lediglich an den Erscheinungsformen. Da „werden die Mittel haftbar gemacht für Zustände, deren Ursachen im Bereich der Zwecksetzungen und der gesellschaftlichen Organisationsform zu suchen wären. Sodann werden die Mittel isoliert gesehen"[1]. Ein typisches Beispiel hierfür ist die kleinbürgerliche Systemkritik in Form einer Kritik an der Bürokratie schlechthin, einer scheinbar verselbständigten Macht. Diese Kritik tut so, „als käme es nicht darauf an, w e r im Büro sitzt und z u w e l c h e m Z w e c k e u n d w i e, auch v o n w e m k o n t r o l l i e r t er Anweisungen erteilt, sondern als entspränge das Übel dem Umstand, daß vom Büro und nicht etwa vom Sattel aus regiert wird"[2].

Ihren Ausdruck finden derartige Vorstellungsweisen in der Karikatur staatlicher oder kommunaler Erlasse, Verwaltungsakte oder behördlicher Verhaltensweisen: Während ein Haus in unmittelbarer Nähe abbrennt, unterhält sich der Bürgermeister bei Valentin mit einem Feuerwehrkommandanten — trotz Kenntnisnahme der sich abzeichnenden Katastrophe — über die Qualität von Löschspritzen[3]; ein andermal droht ein Kleinkind im fünften Stockwerk eines brennenden Hauses zu sterben, weil der Feuerwehrtrompeter nicht seine Amtsbefugnisse überschreiten darf und will. „Liebe Frau, das geht mich nichts an, das müssen Sie dem Feuerwehrmann sagen, ich bin der Trompeter; aber daß Sie sehen, daß ich auch tue, was in meinen Kräften steht: blasen tu ich Ihrem Kind schon, daß es runterkommen soll."[4]

Die absurdistische Wirkung derartiger Passagen stellt sich unmittelbar ein, wo nicht nur die Folgen einer falschen Zuordnung von Zweck und Mittel demonstriert werden, sondern verfehlte Zweck-Mittel-Kalkulationen direkt initiiert werden. Die „neue Straßenverkehrsordnung"[5] bezieht z. B. ihre Impulse aus der unangemessenen Zuordnung von Zweck und Mitteln.

Der Zweck, Verkehrsunfälle zu verhüten, soll durch das Mittel der Separierung einzelner Verkehrselemente erfüllt werden.

> Mein Prinzip wäre folgendes: Am Montag dürfen in ganz München nur Radfahrer fahren, am Dienstag nur Automobile, am Mittwoch nur Droschken, am Donnerstag nur Lastautos, am Freitag nur Straßenbahnen, am Samstag nur Bierfuhrwerke. Die Sonn- und Feiertage sind nur für Fußgänger. Auf diese Weise könnte nie mehr ein Mensch überfahren werden. — Ein zweiter Vorschlag wäre auch dieser: Von 6 bis 7 Uhr morgens sind die Straßen Münchens nur für Radfahrer, von 7 bis 8 Uhr für Automobile, . . .[6]

Dabei ist die unterlassene oder falsche Zweck-Mittel-Kalkulation nur eine Möglichkeit, die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit von gesellschaftlicher Realität durch den Valentinschen Helden auszudrücken. Sie kann sich genauso in bewußt vorgenommener, vom Ergebnis her betrachtet „auf dem Kopf stehender" Zweck-Mittel-Kalkulation äußern. Eine derartig umgestülpte Kausalverknüpfung zeigt Valentin im Dialog zwischen einem Arzt und einem Patienten. Der Patient ist auf der verzweifelten Suche nach einer Krankheit. Bar jeglicher medizinischer Kenntnisse mutmaßt er dabei Zusammenhänge, die ausschließlich in der unlogischen Artikulation seiner Beschwerden und der falschen Bestimmung von Ursache und Folge bestehen.

Der Grund für die komische Wirkung der Pointe liegt schließlich in der Übertragung kaufmännischer Praktiken auf den Bereich der medizinischen Versorgung. „Gute Ware gegen gutes Geld" bedeutet für den Kleinbürger bei Vorauszahlung seiner Krankenkassengebühren, daß er sich eine ordentliche Krankheit „anschafft", deren Diagnose und Therapie dann auch von der Krankenkasse bezahlt wird:

> Valentin: Was? Gsund bin i? Mir wars ja gnua, für was bin i denn bei der Krankenkasse?![7]

Folgt man dieser Verkehrung von Mitteln und Zweck, so dient offenbar nicht das Krankenkassenwesen dem Menschen, sondern die Menschen haben gegebenenfalls krank zu sein, damit das Krankenkassenwesen überhaupt eine Legitimität erhält. Dieser Lösungsvorschlag wirft ein bezeichnendes Licht auf die sozialen Institutionen im Kapitalismus und darf nicht etwa gegen Valentins kleinbürgerlichen Helden gewendet werden. Denn nicht die Einstellung der jeweiligen Personen zu einem verkehrten Gesundheitswesen ist abzuändern, sondern ein Gesundheitswesen, das offensichtlich vornehmlich dazu dient, aus der Gesundheit wie der Krankheit seiner Klienten Gewinn zu schlagen. Damit wird in dieser Szene exemplarisch die kritische Funktion deutlich, die Valentin all denjenigen Szenen gibt, in denen er die eingeschränkte oder ungenügende Wahrnehmungsfähigkeit seiner Helden vorführt: diese eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit ist nicht gegen das jeweilige Subjekt zu wenden, sondern gegen die absurden gesellschaftlichen Verhältnisse.

2. Technik als Mythos

Eine herausragende Bedeutung als Beispiel für falsche Zweck-Mittel-Kalkulation erlangt die Konfrontation des kleinbürgerlichen Helden mit der Technik. Valentin benutzt die durch die Entwicklung der Produktivkräfte ermöglichten technischen Errungenschaften nahezu als Gegenspieler zu seinen Helden, um letztere ihrer schichtenspezifischen Denk- und Handlungsweise zu überführen. Auf Grund dieser Programmatik ergibt sich auch, daß Valentin nicht wahllos technische Errungenschaften als Gegenstände menschlichen Scheiterns im allgemeinen vorführt, sondern nur bestimmte Produktionsinstrumente und technische Produkte mit der schichtenspezifischen Verhaltensweise seiner Helden in Kollision bringt.

Untersuchen wir zunächst die Qualität der technischen Errungenschaften, die mit dem Valentinschen Helden konfrontiert werden. Hier fällt auf,

daß es sich fast ausschließlich um Gegenstände und Hilfsmittel zur besseren Bedürfnisbefriedigung im Bereich der privaten Reproduktion handelt, also — abgesehen vom Telefon — um Konsumgüter wie Radio, Grammophon und Auto, nicht aber um Produktionsmittel wie Maschinen, Laborapparaturen usw.[8]. Technik aus dem Bereich der großen Industrie kommt also kaum vor. Wo diese Art von Technik allenfalls einmal auftaucht, handelt es sich um den Dienstleistungssektor[9] oder um die Produktionssphäre eines kleinen Handwerksbetriebs[10], der meist nicht mehr als zwei Beschäftigte zählt.

Die Frage, wer mit Produkten des technischen Arbeitsprozesses und Produktionsinstrumenten im oben beschriebenen Sinn konfrontiert wird, konnte bereits geklärt werden: Der Valentinsche Held, der sich technischer Geräte bedienen muß, ist bis auf ganz wenige Ausnahmen der traditionelle Kleinbürger, also der kleine Warenproduzent, Kleinhändler u. ä. Bedingt durch die feudal-patriarchalische Einbeziehung der Familienmitglieder in die Produktion und Distribution, bedingt durch die Überschaubarkeit des Betriebs und die persönliche Bekanntschaft mit dem Konsumenten oder Käufer, erscheint dem kleinen Warenproduzenten die bisher praktizierte Produktionsweise menschlicher, steht er technischen Innovationen eher skeptisch-ablehnend gegenüber.

Der Kleinbürger hat erkannt, daß er mit der sich ständig verändernden Produktionsweise ökonomisch Schritt halten muß und es wegen der fehlenden Geldmittel doch nicht kann. Deshalb hat er in bezug auf die Weiterentwicklung der Produktivkräfte und die damit verbundenen technischen Innovationen eine recht ambivalente Verhaltensdisposition ausgebildet: eine Technik-Feindlichkeit, die jederzeit in eine Technik-Hypertrophierung umschlagen kann. Dieser Umschlag ist bei Karl Valentin seltener aufgezeichnet. In sehr vielen Szenen und Dialogen kann man hingegen Angst, Skepsis und Ablehnung gegenüber technischen Geräten und, wo die Kollision nicht ausbleibt, das Scheitern des kleinbürgerlichen Helden in der Auseinandersetzung mit der Technik erkennen.

Als Beispiel mag hier zunächst die Szene „Im Senderaum“[11] stehen, in der Valentins Held für einen „bekannten Freund“[12] und Radiobastler einen Antennendraht kaufen soll. Daß er eine Rundfunkanstalt mit einem Geschäft für Radioartikel verwechselt, ist eine Voraussetzung für die zahlreichen Kollisionen.

. . .
Valentin: Haben Sie Hörer?
Karlstadt: Wie?!
Valentin: Ob Sie vielleicht Hörer haben?
Karlstadt: Sie haben aber eine komische Aussprache. Ja, natürlich, Hörer haben wir nach vielen Tausenden.
Valentin: (deutet an seinem Kopf an, was er meint) Nein, einen brauch ich nur.
Karlstadt: Ach so, Sie meinen einen Kopfhörer.
Valentin: Nein, einen schwarzen.
Karlstadt: Sind Sie ein Schwarzhörer?
Valentin: Nein, einen schwarzen Kopfhörer. . .[13]

Die Sprachverwirrung, die durch Unkenntnis über technische Geräte und deren Wirkungsweise zustandekommt, entlarvt die Person, die hier mit dem Rundfunkpersonal konfrontiert wird, sehr rasch als rückständig. Die Zugehörigkeit dieses Helden zum Kleinbürgertum wird deutlich, als er von der Rundfunkanstalt für fünf Mark als Inspizient engagiert wird, um die einem Text entsprechenden Geräusche zu machen. Zu diesem Zweck bekommt er eine Schnellausbildung:

> Karlstadt: Hier steht . . . unser Mikrophon (Sie zeigt es ihm).
> Valentin: Sehr angenehm. (Verbeugt sich)[14]

Mit der Verbeugung vor dem Mikrophon beweist er, daß er so etwas wie ein anonymes Publikum nicht kennt. Denn aus der Sicht des Kleinbürgertums gibt es so etwas wie die Produktion für den anonymen Markt — sowohl im idellen wie im materiellen Bereich — nicht. Für den kleinen Warenproduzenten ist der Kunde und Konsument immer konkret faßbar.

Nachdem Valentins Held in seiner Funktion als Inspizient gelernt hat, daß auf bestimmte Worte hin ein passendes Geräusch produziert werden muß, entwickelt er im Verlauf des Vortrags eigene Überlegungen und produziert auch dann Geräusche, wenn sie fehl am Platze sind, wodurch sie, auf falschem Textverständnis beruhend, den Vortrag in seiner Gesamtbedeutung verfälschen. So bezieht er das Rundfunkpersonal in seine naturalistische Geräuschfabrikation mit ein und stört damit nicht nur die Hörer beim Verständnis des Textes, sondern darüber hinaus auch noch die an der Sendung beteiligten Produzenten bei der Erfüllung ihrer Aufgabe.

In vielen Szenen und Dialogen des Werkes erweist sich an der disfunktionalen Bedienung der Technik durch den Valentinschen Helden, daß er die Technik nicht als Mittel zur Erleichterung des menschlichen Lebens verstehen kann, sondern eher Technik als eine dem menschlichen Einfluß sich entziehende Macht mystifiziert, die sich schließlich sogar gegen den Menschen richtet. In solchen Szenen wird der Held auf Grund seines Unverstandes und seiner Ungeschicklichkeit schließlich Opfer irgendeines technischen Geräts. Am weitesten geht Valentins Demonstration kleinbürgerlicher Beschränktheit im „Bittsteller". Hier spielt der Schreinermeister auf dem vom Sohn quer durchs Zimmer gespannten Antennendraht mit seinem Regenschirm Seilschwebebahn und wird schließlich mit demselben Antennendraht fast stranguliert[15].

In der disfunktionalen Bedienung erweist es sich auch, daß der Valentinsche Held den Gebrauchswert bestimmter Gegenstände gar nicht kennt.

Während der Geheimrat Müller im „Bittsteller" ein wichtiges Telefonat führt, hat Brandstetter das ihm unbekannte Tischtelefon betrachtet und seinen Regenschirm auf die Gabel gelegt.

> Der Herr Geheimrat: . . . Haben Sie denn noch nie ein Tischtelefon gesehen?
> Brandstetter: Naa, i kenn des neimodische Glump net.
> Der Herr Geheimrat: Für was haben Sie 's denn angschaut?
> Brandstetter: I hab glaubt, des is a Waag.[16]

Das Gemeinsame all dieser Verhaltensweisen, die Valentins Helden an den Tag legen, besteht im realen Unvermögen, neue, den veränderten Be-

dingungen angemessene Verhaltensstrategien zu entwickeln. Alles, was jenseits seines unmittelbaren Erfahrungsschatzes liegt, den der Kleinbürger — hier in der Gestalt eines Schreinermeisters — im Laufe seines Lebens gewonnen hat, erweist sich als unintegrierbar in den bestehenden Erfahrungshorizont. Die besondere Hartnäckigkeit des Schreinermeisters im Versuch, dem „neimodischen Glump"[17] zu widerstehen, das offen zugestandene Desinteresse an Dingen, die nichts mit der unmittelbaren Produktion und Distribution eines Kleinbetriebes zu tun haben, muß als gelungene psychische Verdrängungsleistung, als folgerichtige Antwort auf die mit der technischen Innovation auftretende Existenzbedrohung verstanden werden.

An einigen Stellen schlägt die Angst und Skepsis vor technischen Neuerungen in eine naive Technik-Hypertrophierung um.

In der Szene „Der neue Buchhalter"[18] aus dem Jahre 1937 identifiziert sich der ruinierte kleine Warenproduzent, der jetzt in einer größeren Firma zu arbeiten beginnen will — ähnlich wie die kleinen Namenlosen der Baufirma Meisel & Co. —, voll mit der Macht bzw. den Machtmitteln, die ihm möglicherweise gestern noch feindlich gegenüberstanden und denen er seinen Ruin zu verdanken hat. In seiner (Über-)Kompensation gelangt er so weit, daß er der Technik nachgerade eine Omnipotenz andichtet. Plötzlich stellen sich ihm nun sämtliche Probleme als nur noch technische und durch technische Neuerungen behebbare dar. Für die zunehmende Zahl von Werksangehörigen und Kunden namens Meier, bei denen, wenn sie sich am Telefon melden, bedauerlicherweise wenig Unterscheidungsmerkmale vorhanden sind, schlägt der neue Buchhalter das Fernsehtelefon als Lösung vor[19]. Völlig außer acht gelassen wird dabei die reale massenhafte Anwendungsmöglichkeit dieses technischen Geräts in einer bestimmten Phase der Entwicklung der Produktivkräfte.

Freudig überrascht über die technische Neuheit einer biegsamen Schallplatte und überwältigt vom Eifer für die Sache, entwickelt der Valentinsche Held an anderer Stelle einen geradezu kindlichen Spieltrieb und verursacht dabei einen erheblichen Sachschaden[20].

Wie eine Allegorie auf den „Heldenmut" gerade der kleinen Leute mutet eine Szene an, der Valentin den Titel „Die Mondrakete" gab. Ausgestattet mit ihren besten Charakterzügen, nämlich Gutmütigkeit und blindes Vertrauen auf höher geordnete Instanzen, entschließen sich seine beiden Helden, hier in Gestalt von Kosmonauten, zu einer Fahrt zum Mond.

> Der Herr Oberbürgermeister: Glauben Sie, daß der Flug gelingt?
> Liesel Karlstadt: Natürlich. Die Voraussetzungen sind ja alle da. Mir sind da — das Flugzeug ist da — der Mond ist da.
> Karl Valentin: Das einzige Hindernis ist die Entfernung von der Erde zum Mond.
> Der Herr Oberbürgermeister: Und Sie haben die Hoffnung, daß Sie wiederkommen?
> Liesl Karlstadt: Ja, die Hoffnung, die müssen wir haben.
> Karl Valentin: Die Hoffnung, das ist das Wichtigste. Wichtiger wie die Raketen und das Flugzeug. Wir haben halt zwölf Raketen und ein Stück Hoffnung[21].

In Prozesse verwickelt, die sie nicht durchschauen, erfüllen sie einen Auftrag, der mit Sicherheit weniger ihrem persönlichen Forscherdrang entspringt, vielmehr als Produkt dieser manipulierten Gutmütigkeit zu verstehen ist. Eben weil der Sinnzusammenhang des großen Ganzen fehlt, lassen sie sich so bereitwillig begeistern für große Aufgaben, deren Erfolg in Frage steht und für deren Mißlingen ihnen die Schuld gegeben werden kann. Das Gelingen hängt nämlich angeblich ab von der Sorgfalt, mit der jeder einzelne seine Aufgabe erfüllt.

> (Valentin ... kommt mit der Ölkanne ... schmiert Propeller, Seitensteuer, Fernrohr, Globus, Fähnchen und sein Zigarettenetui.)[22]

Welche Unterstützung sie tatsächlich erhalten von denjenigen, um deretwillen in letzter Instanz das ganze Spektakel inszeniert wird, erweist sich an der bereitgestellten „Verpflegung", die aus kaum mehr als aus Reklamesprüchen und Markenartikeln der — was „Maggi" und „Odol" betrifft, sogar monopolistischen — Konsumgüterindustrie besteht.

> (Karl Valentin und Liesl Karlstadt packen miteinander ein: Zwei Worte — Rauscher — Schlicht — Trinke Spaten — Grammophonplatten von Hieber — Schinken — Odol — Maggi — Eckelweine — usw.)[23]

Als die zwei Flieger Rechenschaft über ihre theoretische Pilotenqualifikation ablegen, überrascht ihre Ahnungslosigkeit schon nicht mehr, nachdem man bereits die Qualität der Vorbereitungen begutachten konnte.

> Valentin (erklärend): Also, das ist ein Ölkandl. Das ist die Seitensteuer — das ist die Einkommensteuer — na, das Höhensteuer. Das ist das Steuerrad. Also Sie sehen, wo man hinschaut, nix wie Steuern. ... Das sind die verschiedenen Manometer — das is der oa, — das is der ander, des is der dritte und der, des wissen wir selber noch net. Da müssen wir erst d'Gebrauchsanweisung lesen. ..
> Und dann sind wir noch ganz raffiniert ausgestattet. Sie sehen, hier haben wir die Raketen. Funktionieren die Raketen nicht, dann fliegen wir mit dem Benzinmotor weiter. Funktioniert der Benzinmotor nicht, so fliegen wir mit den Raketen weiter. Gehn der Motor und die Raketen nicht, dann fliegen wir sowieso.[24]

3. Die Tendenz der Selbstzerstörung des Valentinschen Helden

Dem orientierungslos gewordenen Kleinbürger stellen sich die gesetzmäßigen Zusammenhänge menschlicher Gesellschaft als unbegreifbar dar. Der Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt droht für ihn zu erstarren, ja sogar sich gegen ihn zu entfalten und zu seinen Ungunsten zu lösen. Der Anschein, daß sich die Objektwelt als unbeherrschte und überhaupt unbeherrschbare notwendigerweise gegen die Subjekte kehrt, verdichtet sich für den kleinbürgerlichen Helden zur bitteren Gewißheit. Von einer Beherrschung der Umwelt kann also beim Valentinschen Helden kaum noch die Rede sein.

Anhand der Zusammenstöße des Valentinschen Helden mit der Technik wurde gezeigt, wie die zunehmende Orientierungslosigkeit des kleinbürger-

lichen Helden bei der Bewältigung von Konfliktsituationen zum Scheitern des Subjektes führt. Darüber hinaus wurde dort bereits angedeutet, daß die Objektwelt immer häufiger einzig noch mittels ihrer Vernichtung durch den Valentinschen Helden „angeeignet" werden kann.

Was sich als falsche Zuordnung von Zweck und Mittel darstellt, in der die Zwecke über den zur Verfügung stehenden Mitteln aus Mangel an Zielstrebigkeit in Vergessenheit geraten — die „idealistische" Kausalverknüpfung als Ausdruck bornierter Erkenntnisfähigkeit zeitigt trotz formallogischer Verknüpfung paradoxe Resultate —, wird bei Valentin nicht selten dadurch erreicht, daß die Mittel von seinen Helden erst gar nicht als Mittel, sondern als Zwecke gesehen werden. Diese so zum Selbstzweck erhobenen Mittel geraten dann notwendigerweise in Konflikt zu den mit diesen Mitteln erreichbaren Zwecken.

Im Extremfall wird für den kleinbürgerlichen Helden aus der falschen Zweck-Mittel-Kalkulation also eine Opposition zweier Zwecke. Die Aufhebung dieses Widerspruchs hat notwendig die Zerstörung sowohl des Objekts wie des Selbstbewußtseins des Subjekts zur Folge.

Der Film „Der Zithervirtuose"[25] deutet eine solche Selbstzerstörung des Subjekts an: Ein Refrain muß wiederholt werden, auf dem Notenblatt steht aber nicht, wie oft, so daß der Virtuose nach der letzten Note der zu wiederholenden Phrase verzweifelt den Kreislauf erneut beschreitet[26]. Das Erzielen einer ästhetischen Qualität als dem einen Prinzip, dem es zu genügen gilt, wird durch das andere Prinzip, Notenwerte und musikalische Zeichen exakt einzuhalten, verunmöglicht. Der Fehler im Objekt wird als subjektives Unvermögen gedeutet, dem scheinbar nur mit Durchstehvermögen abgeholfen werden kann.

„Der neue Schreibtisch"[27] versinnbildlicht dies auf eine ähnliche Weise. Das Resultat: Ein Heimwerker feiert absolut kretinhaft blickend sein vollbrachtes Opus; auf einem Stuhl ohne Beine, vor einem Tisch ohne Beine sitzt er, umgeben von einer Handsäge und zahlreichen — ehemals Stuhl- und Tischbeine gewesenen — Holzstummeln. Ein zu hoher wackelnder vierbeiniger Tisch sollte einem Schreibtischstuhl angepaßt werden — und wurde. Diese Montage zweier scheinbar gleichberechtigter Prinzipien, nämlich Ordnung und Interesse, erinnert an die berühmte Chaplin-Szene, in der Charlie Chaplin alle aus einem zugeklappten Koffer herausragenden Kleidungsstücke kurzerhand mit einer Schere abschneidet: Als Eigentümer von Gebrauchsgegenständen erfüllt er auf diese selbstschädigende Weise die Anforderungen, die an ihn als Tourist gestellt werden, nämlich daß sich die mitzuführenden Kleidungsstücke im und nicht außerhalb des Koffers befinden sollen.

Die Ohnmacht des Valentinschen Helden produziert sich immer wieder neu und auf erweiterter Stufenleiter. Eben weil der Mensch dem Menschen ein Wolf zu sein scheint und der Kampf um die nackte Existenz vom Kleinbürger nur gegen die anderen und nicht mit den anderen gedacht werden kann. — Wer den Sinn von musikalischen Zeichen hinter den formalen Vorschriften verschwinden läßt[28], weil er sich schließlich daran gewöhnt hat, Sinnfragen überhaupt zu unterlassen und sich nur noch an die Vorschriften zu halten, der produziert auch Sinnloses; wer derart blind gegen

seine Interessen zu wüten vermag, wie der Valentinsche Held, dem, aber auch nur dem, bleibt als Ausweg letztlich nur noch seine eigene Zerstörung.

Parallel zu dieser selbstzerstörerischen Verhaltensweise verläuft der Prozeß zunehmender Anonymisierung. Auf die sprachlichen Fehlleistungen bei der Selbsttitulierung Brandstetters wurde bereits hingewiesen[29]; die zunehmende Anonymisierung im „Buchbinder Wanninger" zeigt einen anderen Aspekt desselben ökonomisch und sozialpsychologisch erklärbaren Prozesses: „Der Ding is hier" und schließlich „Ja, der"[30] genügt als Visitenkarte, denn was benötigt wird, ist nicht das Individuum, sondern seine Funktion.

Mit der Auflösung des Selbstwertgefühls verliert auch die Wirklichkeit für den Valentinschen Helden an Bedeutung. Mitunter nimmt Valentin die bessere Wirklichkeit in Träumen zum Ausgangspunkt eines Dialogs. Diese Träume werden von seinen Helden allerdings nicht gesponnen, um gleichsam antizipatorisch utopische Entwürfe gegen die schlechte Wirklichkeit zu stellen, sondern sie haben unter der spezifisch kleinbürgerlichen Betrachtungsweise des Valentinschen Helden ausschließlich die Funktion, der Wirklichkeit zu entfliehen und — als Fernziel — auf die Wirklichkeit überhaupt verzichten zu können: Weil seine Frau nachts das am Abend zuvor gesehene Theaterstück noch einmal nachgeträumt hat, fragt sich der sparsame Kleinbürger, ob künftig auf den Theaterbesuch nicht überhaupt verzichtet werden könne[31].

Das im täglich neuen Scheitern in der Auseinandersetzung mit der Objektwelt gestörte Selbstbewußtsein führt schließlich zu der falschen Überlegung, ob nicht das menschliche Subjekt in der sich scheinbar automatisch entfaltenden Objektwelt nur stört — der Zithervirtuose legt diesen Schluß nahe —, weil durch menschliche Unzulänglichkeit Fehler hervorgerufen werden, die eine gut funktionierende Maschine nicht machen würde.

Doch auch im Umgang mit anderen Menschen bezeugt der Kleinbürger sein Gefühl, überflüssig zu sein. So fragt der Valentinsche Held im Zustand völliger Demoralisiertheit auf den Befehl des Arztes, sich auf eine Liege zu bequemen, noch bescheiden: „Bittschön, is hier wohl frei?"[32] — Von dieser Haltung ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur völligen Selbstverleugnung und Zurücknahme der eigenen Person. In der Szene „Eine Schlamperei" nimmt der Delinquent selbst noch angesichts seiner unmittelbar bevorstehenden Enthauptung, während das Beil gesucht wird und ihm in der Zwischenzeit ein Stuhl angeboten wird, diesen Stuhl dankend an und setzt sich mit den Worten: „Bin so frei!"[33]

IV. Die Gewinnung qualitativ neuer Positionen durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus

1. Karl Valentins Verhältnis zum Nationalsozialismus

Verfolgt man Karl Valentins nichtliterarische Äußerungen und Verhaltensweisen während des Dritten Reiches, so zeigt sich, daß seine ethische wie ästhetische Grundposition ab 1933 keineswegs durch den zunehmenden politischen Druck des Regimes erschüttert wurde. Im Gegenteil: die latent antikapitalistische, genauer: antimonopolistische Stoßrichtung seines künstlerischen Schaffens profiliert sich zunehmend in den Jahren vor dem

Zweiten Weltkrieg. Er ist weder „privat" noch „als Künstler" zu irgendwelchen inhaltlichen Zugeständnissen an die Kulturpolitik der NSDAP bereit. Fast sämtliche Szenen und Dialoge mit sozial-engagierter Thematik erhalten in dieser Zeit ihre deutliche Ausprägung[1], die am offenkundigsten sozialkritischen Szenen entstehen überhaupt erst in dieser Zeit. Auch zahlreiche biografische Hinweise deuten auf diese zunehmende Bewußtheit Karl Valentins und seine allmähliche Erkenntnis über den Zusammenhang zwischen Staats- und Wirtschaftsform hin. So unterbreitete Valentin Mitte der dreißiger Jahre dem Regisseur Erich Engel den Vorschlag, doch auch einmal einen Film über Bankdirektoren zu drehen, und zwar im Stile von „Ali Baba und die vierzig Räuber". Engel verstand den Zusammenhang nicht: „Aber, lieber Valentin, was hat denn das mit Bankdirektoren zu tun?" — „Sie san gut! San denn des vielleicht koane Raiber?"[2]

Verständlich, daß Valentins Verhältnis zur NSDAP äußerst gespannt war. Deren Funktionäre wußten, daß Valentin gerade wegen seiner ungeheuren Popularität[3] nicht einfach kaltgestellt werden konnte. Ihre Versuche, sich Valentin wenigstens indirekt propagandistisch dienstbar zu machen, schlugen jedoch fehl. So arrangierten einmal einige NS-Leute ein Zusammentreffen Hitlers mit Valentin, das wohl so kurz und einsilbig verlief, daß Hitler wütend abfuhr und vom Komiker Valentin ein für allemal genug hatte[4]. Auf die Frage: „Herr Valentin, was sag'n Sie eigentlich zum Hitlerregime?" soll Valentin 1935 geantwortet haben: „Ich sag garnix. Des werd' ma doch noch sag'n dürf'n!"[5]

Das Verhältnis Valentins zum Faschismus verschlechterte sich von Jahr zu Jahr. Mehrmals bestellte ihn die Gestapo zu sich, wie z. B. 1938, um ihn wegen seiner Witze einzuschüchtern; und Valentin war sich seines schlechten Eindruckes bei der NSDAP durchaus bewußt, denn er hat sich mehrmals „schon im Konzentrationslager landen sehen"[6]. Dennoch unterließ er keine Gelegenheit, die Distanz zwischen sich und dem faschistischen Regime zu betonen. So war es nicht untypisch für Valentin, einem „wohlgenährten hohen Funktionär der Partei" anläßlich einer Aufführung von der Bühne herab zu sagen: „Naa, naa, möcht's mich gern dawisch'n, aber de Witz (gemeint waren angekündigte Witze über die NSDAP — A. H.) kommen erst, wenn's ihr net da seid's!"[7]

So sichtbar versteckt Valentin seine Meinung über dieses Regime kundtat, so klar war auch seine Ansicht über eine der ideologischen Stützen der faschistischen Propaganda, die Rassenlehre. Einmal weigerte sich ein Kapellmeister aus „rassischen Gründen", zu Valentins Auftritt einen Marsch von Leo Fall zu spielen. Valentin meinte daraufhin: „... Nur guat, daß da Edison koa Jud war ... sunst könnt' ma heut' Petroleumlamp'n anzünd'n!"[8]

Valentins Opposition war jedoch, darüber kann keine noch so wohlwollende Interpretation des Valentinschen Werkes hinwegsehen, stellenweise auch hilflos und dem faschistischen Terror gegenüber unangemessen. Diese Hilflosigkeit spiegelt Valentins damalige Perspektivelosigkeit wider, seine Unfähigkeit, aus dem eigenen Blickwinkel eine gesellschaftliche Alternative zu entwickeln.

Ende der dreißiger Jahre ging die NSDAP auch gegen Karl Valentin schärfer vor. Seine Weigerung, auch nur ein einziges Mal für das NS-

Regime Partei zu ergreifen, wurde von offizieller Seite sehr richtig als objektive Stellungnahme gegen die NSDAP ausgelegt. Das hatte auch für Valentins Auftreten in der Öffentlichkeit Folgen. Zunächst kam es — sicherlich nicht zuletzt auch aus politischen Gründen — zum Bruch mit Liesl Karlstadt, die noch neunundvierzigjährig als Mulitreiberin bei den Gebirgsjägern für den Sieg Hitler-Deutschlands kämpfte und 1941 zum „Stabsgefreiten Gustav"[9] befördert wurde. Zu ihrem deutlichen freiwilligen Engagement für den Faschismus steht Karl Valentins antifaschistisches Engagement in krassem Gegensatz. „Ab Dezember 1940 wurde ich von der NSDAP boykottiert und weder für Film noch für Rundfunk herangezogen"[10], berichtet er selbst, und seine Tochter bemerkt dazu: „Wegen ihrer ‚sozialen und Elendstendenzen' haben die Nazis seine letzten und sicher auch reifsten Tonfilme verboten."[11]

2. *Die Reflexion der politischen Verhältnisse in Valentins literarischer Produktion*

Valentin war kein Regime-Gegner vom Typ etwa eines Ossietzky, verfügte er doch kaum über die politische Begrifflichkeit, die seiner Sozialkritik eine klare antifaschistische Wendung gegeben hätte. Zwischen Konzentrationslager und moralisch-politischer Korruption bestand für ihn im Medium des Kabaretts ein schmaler Bereich ästhetischer Wirkungsmöglichkeit, den er jedoch so gut wie nie zu unpolitischer Spielerei benutzte.

Wer bei heutiger Betrachtungsweise diese Artikulation leicht als allzu zaghafte, kaum noch erkennbare Parteinahme abtut, der unterschlägt jedoch erstens die Bedeutung eines nicht auf der NS-Linie befindlichen Kabaretts für die damalige Zeit, zum andern übersieht er, daß das Publikum im Faschismus — ohne dies jetzt im einzelnen belegen zu können — vermutlich für Systemkritik entschieden stärker sensibilisiert war. So genügte es damals vermutlich, allein durch sprachliche Andeutungen oder bestimmte Gesten den polistischen Kontext in einem Maße klarzustellen, wie wir es heute nur noch mit Mühe nachvollziehen können.

Was Valentin allerdings nicht verabsäumte, war, die Kritik in vielen seiner Szenen und Dialoge in einer Art Sklavensprache vorzubringen. Sie war für ihn Voraussetzung zum Überleben und die einzige Möglichkeit, Dinge zur Sprache zu bringen, deren politische Eindeutigkeit er im Zweifelsfall schnell als bloßes Mißverständnis hätte uminterpretieren können. Auf Grund dieser Sklavensprache scheint Valentins Auseinandersetzung mit dem Faschismus auf den ersten Blick nur oberflächlicher Natur zu sein. Eine genauere Untersuchung wird dieses Urteil jedoch revidieren müssen.

a) *Die ideologisch-propagandistische Ebene*

Im Jahr 1936 fanden die Olympischen Spiele erstmals in Deutschland statt. Von der NSDAP vor allem zu dem Zweck inszeniert, das faschistische Regime international „salonfähig" zu machen, zog diese einzigartige Propagandaschau des faschistischen Deutschland Millionen Besucher nach Berlin. Wer nicht kam, war Karl Valentin. Eine Fotografie[12] zeigt ihn einen Tag

nach Abschluß der Olympiade auf dem ersten Platz der Reihe 36 (!) im menschenleeren Stadion sitzend:

> Nur einen Tag zu spät und dennoch zu spät! ... Trotzdem ich mich setzte, war es doch entsetzlich, als ich alleine dasaß, in einer Hand die verfallene Eintrittskarte, die andere Hand in meiner eigenen Hosentasche. — Um mich herum saß nirgends niemand — das große Schweigen ringsum war still und lautlos. — Meine einzige Unterhaltung war das „Warten". Zuerst wartete ich langsam, dann immer schneller und schneller, kein Anfang der Olympischen Spiele ließ sich erblicken, ... Freudezerknittert traten wir per Verkehrsmittel die Heimfahrt an ...[13]

Das Nicht-Mitmachen, wo das Mitmachen Gebot war, charakterisiert Valentins Haltung gegenüber dem NS-Staat. 1939 widmet er der Entwicklung des Volkswagens zwar ein Couplet, aber nur um vor Autofahrten zu warnen[14].

Ein anderes, vordergründig als Nonsense-Lied verfaßtes Couplet, in dem es nichts zu Lachen gibt, zumal „während der Inflationszeit ... das Lachen verlernt" wurde[15], thematisiert in einer Strophe die absolute Orientierungslosigkeit. In einer Frühfassung dieser Strophe aus dem Jahre 1911 assoziierte Valentin wahllos Ländernamen und überschrieb diese Strophe „Ein politischer Vers"[16]. In einer späteren Fassung läßt er diese Bestimmung weg und reiht jetzt nur noch scheinbar wahllos Städtenamen aneinander — unter ihnen Leipzig, wo 1923 die letzten Arbeiteraufstände niedergeschlagen wurden; Berchtesgaden, wo Hitler seine Zweitresidenz hatte, und Berlin, die Reichshauptstadt. Anschließend heißt es: „Dieser Vers g'fällt mir gar nicht. Über den könnt' ich auch nicht lachen, höchstens einmal, haha."[17] Die vorausgehende Strophe dazu lautet:

> Schwarz war die Nacht, schwarz war das Zentrum
> Im Reichstag drinnen in Berlin
> Dann wollt' ich noch was Schwärzres sehen
> Und fuhr dann nach dem Schwarzwald hin
> Doch, welche Täuschung, der war — grün.[18]

Es ist kaum anzunehmen, daß diese Art Couplets, wenn auch an anderer Stelle als „Blödsinnverse"[19] tituliert, als Blödsinnverse verstanden werden sollten oder verstanden wurden. Es spricht vielmehr einiges dafür, daß Valentin diese Art Verstellung benutzte, um bestimmte politische Gedanken zu artikulieren, die anders der politischen Zensur nicht standgehalten hätten. Die Vermutung, daß es sich hier um eine den besonderen Bedingungen der Zeit der Unterdrückung angemessene subtile Zeitsatire handelt, wird durch zahlreiche andere zu gleicher Zeit entstandene literarische Dokumente bestätigt.

1942, als die Rundfunk-Sondersendungen nur noch „Frontbegradigung" um „Frontbegradigung" bejubelten, wendet Valentin die schon oben beschriebene Verkehrung von Zweck und Mitteln auf das bedeutendste Instrument der faschistischen Propaganda, den Rundfunk, an.

> Inspizient: Aber der Rundfunk ist doch dafür da, daß die Hörer etwas hören.

> Valentin: Nein. Der Rundfunk ist deshalb da, daß man alle Monat seine Radiogebühren bezahlt.[20]

Mit besonderer Abscheu erfüllten Valentin offensichtlich die Propagandareden der NSDAP. Als Anspielung auf diese Reden muß man die „Vereinsrede"[21] von 1937 verstehen, zumal wenn man weiß, daß Valentin die NSDAP „Verein" nannte[22]. In ihr werden das Pathos der NS-Propaganda und ihre zu nichts verpflichtenden Phrasen bis in die einzelne Diktion hinein ironisiert:

> ... Schatten der Gegenwart möchte ich verpflanzen wie Minderwertigkeiten, welche nur zu deutlich aufgerollt werden, wenn uns die Zeit nicht selbst den Stempel des Daseins auf die Stirn drückt. Aber wenn wir der Einsicht nähertreten, so werden die Nebenstehenden die Schäden und Nutzen am eigenen Leibe verspüren, denn zu heiß wurde noch keine Suppe gegessen, und wenn, dann verbrennen sich die den Schnabel, die sich mit den bittersten Enttäuschungen selbst am Ufer der Vernunft ins Lächerliche gezogen haben ...[23]

Valentin demonstriert die Verlogenheit dieses Pathos', indem er im Grunde nur verdeutlicht, was Charakteristika einer solchen Rede sind: die Unterstellung eines gemeinsamen Interesses von Herrschern und Beherrschten; die Militanz in sprachlichen Ausdrucksformen, die dem Zuhörer suggerieren soll, daß tatsächlich ein ernsthaftes Bemühen seitens des Redners vorliege, die anstehenden Probleme im Interesse der Gesamtheit zu lösen; der Rückgriff auf Fremdworte und lateinische Sprichworte, der als pseudohumanistische Umrahmung über die Barbarei hinwegtäuschen soll; die Schaffung von Außenseitergruppen und das Versprechen, gegen sie vorzugehen; das Verschweigen der tatsächlich verfolgten Absichten durch die permanente Apostrophierung der Notwendigkeit, zum Handeln schlechthin bereit zu sein; die Untermauerung der Rede durch hochstaplerisches Antippen von ohnehin nicht näher auszuführenden komplizierten Zusammenhängen; schließlich die Verheißung einer besseren Zukunft.

Es ist bezeichnend, daß Valentin seine (fiktiven) Zuhörer immer dann frenetisch Beifall spenden läßt, wenn irgendeine Reizvokabel aus dem Spracharsenal der faschistischen Propaganda den Abschluß oder Höhepunkt eines Satzes bildet: „ein für allemal ausgemerzt"[24], „herumgewühlt"[25] und „ausgerottet"[26] lösen gleichsam als Pawlowsche Reflexe Artikulationen aus, die dem Zuhörer sonst innerhalb des völlig sinnentleerten Textes an keiner Stelle ermöglicht werden.

Einen nicht unbedeutenden Bestandteil in Valentins künstlerischer Produktion dieser Zeit nehmen Szenen und Dialoge ein, in denen (erfundene) historische Ereignisse und Gestalten als Provokation gegenüber den barbarischen Zuständen unter der Herrschaft des Faschismus funktional gemacht werden. Bekanntlich versuchten die deutschen Faschisten in Zusammenhang mit ihrer Rassenlehre ihre angeblich bevorzugte Stellung innerhalb der Völkerfamilie und ihre daraus abgeleiteten räuberischen Ziele im Rückgriff auf die Urgeschichte in Form einer großgermanischen Genealogie propagandistisch zu legitimieren. Vor diesem Hintergrund bedeuten Valentins Ausflüge in die Geschichte nicht Flucht vor der Gegenwart, sondern

in ihnen wird die Geschichte als unverdächtige Hülle benutzt, um aktuelle Inhalte zur Sprache bringen zu können.

So thematisiert er z. B. in der Szene „Musterung in alter Zeit"[27] — entstanden 1942 — Probleme der Wehrerfassung und die Bedingungen der Wehruntauglichkeit. Für einen Feldzug, dessen Sinn nicht klargemacht wird, braucht „Ritter Unkenstein" unbedingt „1000 Mannen"[28]. 985 „Mannen" mußten bereits wegen Wehruntauglichkeit entlassen werden. Unter Angabe allermöglichen Gründe demonstrieren die letzten 15 „Mannen" eine objektiv wehrkraftzersetzende Moral. Der eine hat Sommersprossen und behauptet, deshalb nur halbjährlich verwendbar zu sein; ein anderer gibt als Grund für seine Wehruntauglichkeit an, ein notorischer Feigling zu sein; der dritte ist kurzsichtig und kann und „will auch gar keinen (Feind) sehen"[29]! Was alle eint, ist ihre pazifistische Grundhaltung, die sich der ausgefallensten medizinischen und pseudomedizinischen Argumente bedient. Der Krieg ist nicht ihre Sache; wer ihr Feind ist, lassen sie sich nicht vorschreiben und wissen sie richtiger zu bestimmen als der sie musternde Stabsarzt. Und sie haben durchweg Erfolg.

Ebenfalls aus dem Jahre 1942 stammt die Szene „Eine Schlamperei"[30], in der eine Hinrichtung „mit dem Beil"[31] vollzogen werden soll. Im gleichen Jahr, in dem hunderte von antifaschistischen Widerstandskämpfern in Zuchthäusern und Hinrichtungsstätten auf barbarische Weise ermordet wurden, konzipiert Valentin seine Hinrichtungsszene so, daß der Delinquent wieder freigelassen werden muß. „Ort und Zeit: Ein Gefängnishof in München im Jahre 1700!"[32] So trägt, anders als bei der faschistischen Propaganda, die Beschwörung der Vergangenheit bei Valentin nicht etwa dazu bei, die gegenwärtige Barbarei zu legitimieren, sondern die Vergangenheit dient vielmehr als Folie zur Anklage und moralischen Verurteilung des faschistischen Terrors.

b) Die politisch-administrative Ebene

Betrachtet man Valentins literarische Verarbeitung des Faschismus auf der politisch-administrativen Ebene, so erweist sich, daß Valentins Komik in bezug auf dieses Regime ausgesprochen dissonant und sarkastisch ist.

1940 verkauft der Held einer Szene sein Haus, um künftig in einem tausend Meter tiefen Bergwerk sicher wohnen zu können. Offensichtlich unter dem Eindruck der ersten schweren Luftangriffe auf deutsche Städte stehend, scheinen ihm weder Bunkersysteme noch die Luftabwehr ausreichend Schutz zu bieten. In Valentins Sklavensprache wird auch gefragt, wovor man sich heutzutage zu schützen hat:

> Karlstadt: Vor wem?
> Valentin: Vor Meteorsteinen.
> Karlstadt: Aber Meteorsteine sind doch ganz selten.
> Valentin: Schon, aber bei mir geht die Sicherheit über die Seltenheit.[33]

Auch die Umstellung der gesamten Volkswirtschaft auf die Kriegsproduktion wird zum Gegenstand der Valentinschen Kritik. Dabei geht die schlechte Versorgungslage der Bevölkerung Hand in Hand mit einer immer drastischeren Rationierung. In einem Brief an seinen Schwiegersohn schreibt Valentin nach 1940:

„Aber auch dieser Brief ist schwer zustande gekommen. Jeder Brief besteht doch aus Papier, und Papier gibt es kaum mehr. Die Bleistifte nehmen wir als Brennholz her, weil es kein Brennholz mehr gibt... Meine Frau hat alle Hände voll zu tun. Ihre Hauptbeschäftigung besteht darin, alle unsere Kleider, bzw. Bekleidung von Woche zu Woche enger zu machen... Ein Vegetarier hat mir kürzlich eine Fleischmarke geschenkt. Die habe ich mir als seltenste Marke ... in mein Briefmarkenalbum geklebt ..."[34]

Ob diese Darstellung nun für jeden einzelnen den tatsächlichen Gegebenheiten entsprach oder nicht — hier geht es ausschließlich um die Tendenz der Valentinschen Kritik, die satirisch die Versorgungslage in ganz anderen Farben malte, als es seitens der staatlichen und kommunalen Administration zugegeben werden konnte. Die Funktion dieser Kritik besteht darin, die Identität von individueller Erfahrung und staatlicher Propaganda zu leugnen.

Weniger verschlüsselt gestalten sich in dieser Zeit die Auseinandersetzungen zwischen dem „kleinen Mann aus dem Volk" und den Organen des Staatsapparates, der Polizei und der Justiz in Valentins Sketchen.

Mit Schwejk'scher Gewitztheit überführt der wegen Diebstahl Angeklagte in der Szene „Sisselberger vor Gericht"[35] den Richter seiner unlogischen Argumentation. Der Schluß der Szene bleibt freilich offen, denn es geht hier „am Gericht nicht um logische oder unlogische Dinge"[36], wie der Richter schließlich zugeben muß, sondern — welch Gegensatz! — „einzig und allein um Ihren Fall"[37].

Der moralische Sieger bleibt, in dieser wie auch in anderen Gerichtsszenen, durchweg der plebejische Held, der dem Richter hämisch bescheinigt, daß er die Sprache des Volkes überhaupt nicht versteht, dessen Welt nicht kennt und folglich genaugenommen über Personen aus dem Volk auch gar nicht richten dürfe[38].

Ähnlich pejorativ wie der Justizapparat werden bei Valentin die Polizeiorgane dargestellt. Hier ist die Überlegenheit des Valentinschen Helden noch offensichtlicher.

Schutzmann: Was blinzeln Sie denn so?
Valentin: Ihre Weisheit blendet mich...[39]

Um keine Antwort auf die inquisitorischen Fragen des Schutzmanns verlegen, scheitert die rechtmäßige Bestrafung des Verkehrssünders schlichtweg an der Schwierigkeit des Polizisten, dessen Namen zu erfassen. So wird aus der Macht staatlicher Organe eine faktische Ohnmacht, weil das zu Beherrschende nicht mit der richtigen Nomenklatur belegt werden kann:

Schutzmann: Wie heißen Sie denn?
Valentin: Wrdlbrmpfd.
Schutzmann: Wie?
Valentin: Wrdlbrmpfd —
Schutzmann: Wadlstrumpf?
Valentin: Wr — dl — brmpft!
Schutzmann: Reden S' doch deutlich, brummen S' nicht immer in Ihren Bart hinein.

Valentin (zieht den Bart herunter): Wrdlbrmpfd.
Schutzmann: So ein saublöder Name! — Schaun S' jetzt, daß Sie weiterkommen.[40]

Wrdlbrmpfd ist vor dem Schutzmann geschützt; das genügt ihm aber nicht:

Valentin: An schönen Gruß soll ich Ihnen ausrichten von meiner Schwester.
Schutzmann: Danke — ich kenne ja Ihre Schwester gar nicht.
Valentin: So eine kleine stumpferte — die kennen Sie nicht? Nein, ich hab mich falsch ausgedrückt, ich mein, ob ich meiner Schwester von Ihnen einen schönen Gruß ausrichten soll?
Schutzmann: Aber ich kenne doch Ihre Schwester gar nicht — wie heißt denn Ihre Schwester?
Valentin: Die heißt auch Wrdlbrmpfd —[41]

So wie der Valentinsche Held in dieser Szene — entstanden um 1939 — in der überschwänglichen Provokation der Staatsorgane sein Gefühl der Überlegenheit auskostet, so hat er in anderen Szenen wie z. B. in „Der billige Jakob"[42] oder in „Radlerpech"[43] die Lacher auf seiner Seite, wenn es darum geht, einem Befehl der Exekutive nur allzu korrekt nachzukommen.

Mit der Szene „Familiensorgen"[44] aus dem Jahre 1943 gewinnt Valentins Verarbeitung der Wirklichkeit eine zuvor nicht verzeichenbare „Humorlosigkeit". Bis dahin bestand seine Verarbeitung immer noch im Versuch, Komik als befreiendes Element in den sich zuspitzenden Konflikten zu funktionalisieren. Nach Stalingrad versagt auch bei Valentin die Möglichkeit einer kritisch-heiteren Lösung. Der „Komiker" Valentin hält in den „Familiensorgen" mit seismographischer Präzision die Auswirkung des zunehmenden Terrors der Faschisten gegenüber der Bevölkerung, in diesem Fall einer „bürgerlichen" Familie[45] fest. Über den Anlaß der dort demonstrierten Bedrohung einer Familie durch die faschistischen Exekutivorgane werden nur Andeutungen gemacht wie: „Der Bürgermeister ist doch der, von dem wir alles erfahren haben"[46] und „der Bürgermeister hätt ja garnix gwußt, wenn ihm net d'Mutter — unser eigene Mutter — des gsagt hätt."[47] W a s der Bürgermeister von der Mutter angeblich erfahren hat und w a r u m er es auf keinen Fall wissen durfte, bleibt im Dunkeln. Um so greller treten die Folgen dieser offenbar gewichtigen Information seitens eines Familienmitgliedes an einen Außenstehenden zutage, denn irgendeiner hat der Familie „die Suppn eibrockt"[48]. In einer erbarmungslosen Bezichtigung aller Familienmitglieder durch alle Familienmitglieder bleibt der Denunziant zwar unerkannt — so weit ist der Familienverband noch intakt —, aber im Verlauf der Familienauseinandersetzung wird sehr schnell klar, daß es hier nahezu um Tod oder Leben geht und die Alternative einzig Familiensolidarität oder Flucht heißen kann:

Afra (schreit hysterisch): Du Schuft, du elendiger! Wenn i aa bloß a gwöhnliches Weib bin, aber so weit laß i die Sach net kumma — i und koa andrer kunnts euch sagn, aber d'Liab zu meine Eltern preßt mir Die Lippen zsamm.[49]

Afra erreicht ihr Ziel, den Schuldigen vor der Familie zu schützen und gleichzeitig die Familie zusammenzuhalten, nicht, denn alle anderen Familienmitglieder wollen aus Angst vor möglichen Folgen die Schuldfrage klären, um sich nicht der Beihilfe oder Verdunkelung verdächtig zu machen. Um dieser erneuten Denunziation innerhalb des Familienverbandes zuvorzukommen, zieht Afra die Konsequenz:

> Afra: Na, in dem Haus hab i nix mehr verlorn. I geh. (Ab)
> Heinrich: Die Afra geht — na geh i aa. (Ab)
> Vater: Wenn de zwoa gehn, na geh i aa. (Ab)
> Mutter (schreit weinend dem Vater nach): Vater! Du gehst auch? Dann — hab ich da herinn auch nix mehr zu suchen. (Ab. Bühne leer. Vorhang zu.)[50]

3. Karl Valentins literarisch-politische Position nach 1945

Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus endet für Valentin selbstverständlich nicht mit dem Jahr 1945. So widerspiegeln seine literarischen Dokumente jetzt den komplizierten Klärungsprozeß dessen, was mit „Vergangenheitsbewältigung" beschrieben wird, d. h. Valentins literarische Produktion ist jetzt Ausdruck für die nach dem Krieg auf vielfältige Weise hervorbrechenden Versuche einer neuen ästhetisch-politischen Standortbestimmung der künstlerischen Intelligenz in Deutschland. Der aktuellpolitische Bezug zu den wichtigen Umwälzungsprozessen, wie sie in den Westzonen vor allem im Überbau versucht wurden, ist in Valentins Spätwerk augenscheinlich.

Die Schwierigkeit, gültige Aussagen über Valentins Spätproduktion zu machen, ergibt sich daraus, daß ca. zwanzig Prozent des Valentinschen Werkes — und das betrifft hauptsächlich seine Produktion ab 1942 — bis heute nicht zur Veröffentlichung freigegeben wurden. Die Gründe dafür — will man den Herausgebern und Nachlaßverwaltern glauben — liegen in der angeblich geringen ästhetischen Qualität. So wird behauptet, diese Werke seien gekennzeichnet durch „Primitivität des Denkens"[51]; da fehle die „selbstkritische Distanz"[52], die man jetzt auf einmal dem übrigen Werk offenbar zugesteht; oder es „sackt die Qualität klaftertief ab"[53]. Man fragt sich mit Recht, nach welchen Kriterien diese apodiktischen Urteile über die ästhetische Qualität des Valentinschen Werkes nach 1945 gefällt werden.

Mit dem behaupteten Qualitätsverlust des Valentinschen Werkes geht angeblich auch eine Wesensveränderung Valentins Hand in Hand: Es finde eine „merkwürdige Wendung"[54] Valentins vom „Volkskomiker" zum „verbitterten Misanthropen"[55] statt. Der entscheidende Grund, weshalb „man (ihm) seine eingereichten Manuskripte zurückgegeben (hat) mit der Begründung, es gebräche ihnen an Humor"[56], ist jedoch eher darin zu finden, daß Valentin „ein politisch engagierter Schriftsteller"[57] wurde.

Diese Tatsache überrascht insofern nicht, als bereits die Nationalsozialisten seine letzten Tonfilme verboten hatten[58]. Nach 1945 erwiesen sich auch die Programmgestalter des US-lizensierten Radio München Valentin gegenüber als „wenig entgegenkommende Zensoren"[59]. Daß die von den Nazis verbotenen Filme zunächst einmal erneut beschlagnahmt wurden[60], statt

endlich der Öffentlichkeit übergeben zu werden, lag offensichtlich auf der kulturpolitischen Linie der anglo-amerikanischen Alliierten, der manche hoffnungsvollen politisch-ästhetischen Neuansätze in der Literatur — wie z. B. auch das Schicksal der Nachkriegszeitschrift „Der Ruf" verdeutlicht — geopfert werden mußten[61].

Trotz aller fadenscheinigen Begründung für diese Zensur muß jedoch konstatiert werden: Mit Valentins Zuwendung zu politischen Fragen schwindet tatsächlich die vielzitierte Komik aus seinem Werk[62]. Bis auf wenige Ausnahmen erhalten seine Szenen und Dialoge jetzt einen geradezu lehrstückhaften Charakter. Karl Valentin konnte also offensichtlich nach 1945 nicht einfach zum gewohnten Stil zurückkehren und so tun, als wäre nichts geschehen. Die neuen Inhalte, denen er sich jetzt zuwandte, verlangten auch nach neuen Darstellungsformen.

„Ihr Kampf"[63] heißt ein Dialog voll politischer Anspielungen aus dieser Zeit, in dem eine gewisse Frau Braun über ihre unglückselige zwölfjährige Ehe mit einem „Tyrannen"[64] berichtet. Der „Schuft" habe ihr „den Himmel versprochen, ... eine rosige Zukunft"[65]. „Nicht nur er allein hat es auf mein Vermögen abgesehen gehabt, seine netten Freunderln dazu"[66]; „einen Tausender um den andern" hat er „herausgeholt zur Gründung einer GmbH"[67]; jetzt „sitz ich da mit meinen Kindern in Not und Elend und kann betteln gehen"[68]. An einen ernsthaften Widerstand war damals nicht zu denken, denn es herrschte „Angst und Furcht"[69], überdies wollte sie sich nicht „den Kindern zuliebe ... scheiden lassen"[70].

Bei der Auswertung dieser zwölfjährigen Tyrannei gleitet Valentin jedoch nicht in die nachkriegsübliche Version der sogenannten Kollektivschuld oder die ebenfalls übliche Version einer angeblich schuldlosen Verstrickung in eine tragische Lage ab. Vielmehr antwortet die Frau auf die Aussage: „Sie sind ja im wahren Sinn des Wortes eine Märtyrerin"[71] mit einer Schlagfertigkeit, die für die Zukunft durchaus mehr Widerstandsgeist verheißt: „Eine Märtyrerin? Ein Rindviech war ich 12 Jahre lang!"[72]

An einer anderen Stelle beschreibt Valentin, wie es zu dieser Tyrannei kam. Dort rechnet er mit einer Regierungsform ab, in der die Volksvertreter Demokratie lediglich als die Aufrechterhaltung parlamentarischer Spielregeln interpretieren und sich nicht an die inhaltliche Ausführung des Wählerwillens gebunden sehen: „'s Volk wird nicht gefragt, denn das Volk sind ja die Parteien"[73], heißt es in „Vater und Sohn über den Krieg"[74]. In dieser Szene thematisiert Valentin auch die Kriegsschuldfrage und kommt zu folgendem Schluß:

> Sohn: ... Dann ist ja der Schwindel schuld an den Kriegen.
> Vater: Ja, so ist es — und diesen Schwindel heißt man internationalen kapitalismus.[75]

Daß die Kriegsschuldigen bestraft werden müssen, war für Valentin keine Frage. In den Nürnberger Prozessen schien ihm eine Möglichkeit zu liegen, die „Kriegsverbrecher ... zur Verantwortung" zu ziehen[76]. Bald jedoch — so bezeugen es zahlreiche Balladen nach 1945 — mußte Valentin eines klar erkennen: daß das Interesse der US-Alliierten an einer effektiven Entnazifizierung offensichtlich geringer war als ihr Bestreben, die kapitalistische Wirtschaft zu restaurieren, mit anderen Worten, daß eine

Entfernung von aktiven und bewußten NSDAP-Mitgliedern aus Polizei, Verwaltung, Justiz und vor allem aus der Wirtschaft gegenüber den Bestrebungen, die alte Wirtschaftsform notfalls auch wieder mit den „bewährten Fachleuten" zu installieren, hintangestellt wurde.

Daß sich dieses Interesse bereits 1946 bei Radio München durchgesetzt hatte, konnte Karl Valentin bei seinen eigenen literarischen Bemühungen erfahren. So wurde u. a. in einem von ihm verfaßten Couplet mit dem Titel „Da stimmt was nicht, da stimmt was nicht, da ist was nicht in Ordnung"[77] die erste Strophe gestrichen. Sie lautete:

Ein feines Auto fährt daher
Und innen sitzt ein Millionär
Trotzdem, daß er ein Ding da war
Geht es ihm heut ganz wunderbar.[78]

Auch die schlechte Versorgungslage des größten Teils der Bevölkerung und die dafür Verantwortlichen tauchen nach dem Krieg in Valentins Werk wieder auf. Bereits 1943 hatte er den Zusammenhang zwischen der Ernte-vernichtung und dem Profitstreben in dem Lied „Der Herrgott schaut von oben runter"[79] angedeutet, unter den Kriegsbedingungen allerdings noch auf eine eindeutige Interpretation verzichtet. Damals hieß die Strophe:

Kaffee der wurd ein Weltprodukt
Wir krieg'n ja keinen mehr
Da is er schon, — man nimmt ihn „Drüb'n"
zum Kesselheizen her. . .[80]

In der Fassung von 1946 wird der Angriff auf die politisch Verantwortlichen deutlicher:

In USA wie kann das sein
Heizt man mit Bohnenkaffee ein
Bei uns in Deutschland das ist stark
zahlt man pro Pfund 300 Mark.[81]

Zu solch überhöhten Preisen — das erkannte auch Valentin — kam es durch den behördlich nur zaghaft unterbundenen Schwarzhandel, der denen nützte, die ohnehin relativ günstige Ausgangsbedingungen nach dem Krieg vorfanden: den Großindustriellen und Großgrundbesitzern und ihren alliierten Helfern. Im Lied „Malz-Schieber. Zu singen nach der Melodie: Auf, auf, zum Kampf sind wir geboren"[82] aus dem Jahre 1947 klagt Karl Valentin das Zusammenspiel von Kontrollorganen und organisierten Malz-Schieber-Banden an. Die fünfte Strophe lautet:

Am Bahnhof draußen waltet die Kontrolle
die strenge wacht, bei Tag und auch bei Nacht
Und als die Malz-Transporte abgefahren
Da hat der Kontrolleur grad Brotzeit g'macht.[83]

Valentin erkannte also, daß die schlechte Versorgungslage auch Produkt einer korrumpierten Verwaltung war und daß von der schlechten Versorgungslage wiederum wenige profitierten, die sie durch künstliche Warenverknappung überhaupt erst verursachten. In seiner bereits erwähnten

achtzehn Strophen umfassenden Ballade „Da stimmt was nicht, . . ." heißt es in der sechzehnten Strophe:

Die Hungersnot, das ist bekannt,
die herrscht im ganzen deutschen Land
Doch viele gibt es aber noch
Die hab'n zu Essen — noch und noch.[84]

Die Ballade endet mit den kämpferisch-anklagenden Widerspruch:

Die Fleischnot herrscht im Bayernland
Gab kurz der Radio bekannt
Im Münchner Schlachthof lagert Vieh,
In solchen Mengen wie noch nie.[85]

Die Raktion derer, die Valentin nach 1945 hätten zu Wort kommen lassen können, wurde bereits angedeutet. Man war zwar bereit, den „alten" Valentin gelegentlich auch im Rundfunk zu senden, nicht aber demjenigen Hilfestellung zu geben, der aus der Vergangenheit gelernt hatte. Valentin zog für seine Mitarbeit bei Radio München daraus die Konsequenz, daß er sich — in Alternative zur Erwerbslosigkeit — die Inhalte dessen, was gesendet werden konnte, mehr oder weniger diktieren ließ[86]. „Vielleicht zeigt die neue Sendeleitung doch noch ein weiches Herz und läßt für viele alte Münchner und Münchnerinnen zum Christkindl a paar alte Schallplatten (von uns) laufen — wie viele und welche, wissen wir net, denn mir zwoa hab'n da drinn nix mehr z'reden"[87], schrieb er in einer Anzeige in der Süddeutschen Zeitung vom 24. 12. 1947. Gegenüber dem damaligen Chefredakteur derselben Zeitung, Werner Friedmann, bemerkt er in einem Brief bissig, daß dieser ihn „ja seit einem Jahr vollkommen ‚hergeschenkt'" hat, und daß paradoxerweise nur noch der „alte Münchner Humor" in dieser „mondänen Zeit" verlangt werde[88]. Und das bei der gleichzeitigen Auflage an ihn, „neue zeitgemäße Darbietungen zu bringen"[89].

Bei dem, was Valentin an wirklich zeitgemäßer Darbietung produzierte, vermißten die Verantwortlichen von Radio München den „Humor" und schickten ihn deshalb wieder nach Hause[90]. In diesen Werken ging es um ein Thema, das damals die gesamte deutsche Bevölkerung zur Stellungnahme zwang: die Aktionseinheit der Arbeiterklasse.

In ganz Deutschland trat seit 1945 die Bewegung zur Vereinigung der beiden Arbeiterparteien SPD und KPD organisiert auf. In ihr sahen große Teile der Mitglieder von SPD und KPD die Waffe für einen wirklichen Neubeginn in ganz Deutschland. Auch in München begrüßten am 8. August 1945 führende Funktionäre der SPD und der KPD, unterstützt von der Basis in den Betrieben u n d den Zentralen beider Parteien, die Bildung einer langfristigen Aktionsgemeinschaft, die auf den Zusammenschluß beider Parteien hinauslaufen sollte[91]. Wenn es gelänge, die Einheit der Arbeiterbewegung organisatorisch und politisch herzustellen, würden aus den Ursachen, die es ermöglicht hatten, daß ein zweites Mal von deutschem Boden ein Weltkrieg ausgegangen war, die politischen Konsequenzen gezogen werden. So war es nicht nur der Wunsch von Millionen Arbeitern, mithilfe dieser Aktionseinheit jeden Krieg in Zukunft zu verhindern, es war u. a. auch der Appell zahlloser Intellektueller wie der Bertolt Brechts[92]

und Heinrich Manns[93], der diesen Wunsch unterstützte. Und auch Karl Valentins literarisch-politische Orientierung dieser Zeit war die Aktionseinheit:

> Sohn: Wenn sich aber die ganzen Arbeiter auf der Welt einig wären, gäb's dann auch noch an Krieg?
> Vater: Nein — dann nicht mehr — das wäre der ewige Friede . . .[94]

Schlußbemerkung

Trotz aller Perspektivelosigkeit des Kleinbürgertums — mit Ausnahme kleiner Teilerfolg, die die Regel des objektiven Niedergangs bestätigen — sind die Valentinschen Helden im Gegensatz zum tatsächlich existierenden Kleinbürgertum immer auch revoltierende Gestalten, und zwar in einer Tendenz, die das verarmte Kleinbürgertum zwischen den beiden Weltkriegen nicht teilte: Sie demonstrieren ihr Scheitern immer wieder coram publico und fordern ihre Zuschauer durch Kritik zur Veränderung auf. Das allgemeine Wissen, daß in dieser Zeit das Schicksal des kleinen Warenproduzenten objektiv besiegelt ist, genügt nämlich nicht. Es reicht auch nicht die Ahnung, daß es hoffnungslos ist, auf einen Umschlag des eigenen Schicksals auf die „Sonnenseite" derselben Gesellschaftsordnung zu warten. Die Verlogenheit irgendwelcher rückwärtsgewandter Versprechungen muß vielmehr ständig im Bewußtsein wachgehalten werden. Und wo die eigene Perspektivelosigkeit zur falschen Versöhnung mit den Verhältnissen neigt, muß dieses resignative Verhalten — bei Valentin u. a. dargestellt im Prozeß der Selbstzerstörung seiner Helden — verhindert werden. Das ist die kritische Funktion der Valentinschen Kunst, insbesondere seiner Komik, das ist das ethische Fundament seiner Ästhetik.

Sieht man einmal von Valentins Spätproduktion wie etwa dem Dialog „Vater und Sohn über den Krieg" ab, in dem bezeichnenderweise das Kleinbürgertum als geschichtlicher Faktor oder auch als Objekt der Politik, und zwar der großbürgerlichen, gar nicht mehr auftaucht, so sind Valentins Helden Gestalten des Übergangs von einer sozialökonomischen Formation zu einer anderen, in dem — und darin liegt der Ansatz für ihre tragische Komik — das Alte nicht mehr ist und das Neue noch nicht.

Anhang

Primärtexte

Karl Valentins Gesammelte Werke. Mit einer Erinnerung von Ernst Buschor „Museumsdirektor Karl Valentin" und einem Essay von Kurt Tucholsky „Der Linksdenker", München 1969

Valentin, Karl: Sturzflüge im Zuschauerraum. Der gesammelten Werke anderer Teil, herausgegeben von Michael Schulte. Mit einem Vorwort von Kurt Horwitz, München 1969

Valentin, Karl: Valentiniaden. Ein buntes Durcheinander von Karl Valentin, München 1941

Valentin, Karl: Erster und letzter Krieg, in: Der Simpl. Kunst — Karikatur — Kritik, München 1946, Jg. 1, Heft 9, S. 104

Valentin, Karl: Monologe. Mit einer Skizze von Bert Brecht und Erinnerungen von Ernst Hofrichter, München 1966
Valentin, Karl: Lache Bajazzo!, in: Münchner Post, München 1930, vom 4. 1. 1930
Valentin, Karl und Liesl Karlstadt — in: Süddeutsche Zeitung, München 1947, vom 24. 12. 1947 (= Zeitungsanzeige ohne Titel)
Valentin, Karl: Typoskripte aus dem unveröffentlichten Nachlaß, Sammlung Niessen. Theaterwissenschaftliches Institut der Stadt Köln, Rep. Nr. 1 ff.

Schallplatten

Karl Valentin. Das Schönste von damals, TELDEC „Telefunken — Decca" Schallplatten-Ges. m.b.H., Hamburg, HT — P 508
Karl Valentin. Das große Erinnerungs-Album. 1. Folge. Bisher unveröffentlichte Originalaufnahmen zum erstenmal auf Schallplatten, TELDEC „Telefunken — Decca" Schallplatten-Ges. m.b.H., Hamburg, TS 3140 / 1—2
Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, ELECTROLA GESELLSCHAFT m.b.H., Köln, 1 C 148—29 788/89

Filme

Valentin, Karl: Orchesterprobe. Buch: (nach den Episoden „Das komische Orchester", „Theater in der Vorstadt", „Hoffmanns Erzählungen", „Der Zufall" und „Dichter und Bauer" des Stückes „Tingeltangel") von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, 1933
Valentin, Karl: Theaterbesuch. Regie: Joe Stöckl; Buch: Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Bavaria-Film A. G. 1934
Valentin, Karl: Im Schallplattenladen. Regie: Hans H. Zerlett; Buch: (nach der Original-Szene) von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Ondra — Lamac / Bavaria 1934
Valentin, Karl: Der verhexte Scheinwerfer (oder: Der reparierte Scheinwerfer). Regie: Carl Lamac; Buch: (nach der Original-Szene) von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Ondra — Lamac 1934
Valentin, Karl: So ein Theater. Regie: Carl Lamac; Buch: (nach den Episoden „Das gestohlene Handtäscherl", „Verlorenes Glück" und „Souffleur in 1000 Nöten" des Stückes „Tingeltangel") von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Ondra — Lamac 1934
Valentin, Karl: Der Firmling. Buch: (nach der Original-Szene) von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Arya-Film GmbH 1934
Valentin, Karl: Der Zithervirtuose. Regie: Franz Seitz; Buch: (nach der Original-Szene) von Karl Valentin, Produktion: Arnold & Richter GmbH 1935
Valentin, Karl: Beim Nervenarzt. Regie: Erich Engels; Buch: Erich Engels und Reinhold Bernt. Nach bekannten Episoden, Produktion: Arnold & Richter GmbH 1936
Valentin, Karl: Das verhängnisvolle Geigensolo. Regie: Rolf Raffé; Buch: Rolf Raffé. (Nach einer Original-Szene) von Karl Valentin. 1936
Valentin, Karl: Musik zu Zweien. Regie: Erich Engels; Buch: (nach einer Original-Szene „Die verhexten Notenständer") von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Produktion: Arnold & Richter GmbH 1936

Anmerkungen

Die diese Arbeit belegenden Zitate aus dem Werk Karl Valentins stammen, soweit die Quellen nicht gesondert angegeben werden, aus:
Karl Valentin's Gesammelte Werke, München 1961; im folgenden zitiert als: A
und

Karl Valentin: Sturzflüge im Zuschauerraum. Der gesammelten Werke anderer Teil, hg. v. Michael Schulte, München 1969; im folgenden zitiert als: B

Einleitung:

1 „Die Raubritter vor München", A, S. 240 ff. und „Ritter Unkenstein", B, S. 222 ff.
2 P. Panter (K. Tucholsky): Der Linksdenker, in: Die Weltbühne, hg. v. Siegfried Jacobsohn, Berlin, 20. Jg. (1924), Bd. 2, S. 552.
3 E. Vogler: Deutschlands klassischer Komiker. Karl Valentin zum Gedächtnis, in: Aufbau 4 (1948), S. 338.
4 K. Horwitz: Karl Valentin in einer anderen Zeit, in: B, S. 19.
5 C. Zuckmayer: Volkssänger, weiter nichts; Carl Zuckmayer über Karl Valentin: „Sturzflüge im Zuschauerraum", in: Der Spiegel, Nr. 51/1969, S. 156.
6 M. Schulte: Karl Valentin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1968 (= rororo bildmonographien Bd. 144), S. 37.
7 zitiert nach B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort! Mein Vater Karl Valentin, München 1971, S. 169.
8 E. Gürster: Karl Valentin, in: Die Weltbühne, 18. Jg. (1922), Bd. 2, Heft 52, S. 690.
9 W. Hausenstein, in: B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 168.
10 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 106.
11 B. Henrichs: Komik aus dem Kopf, in: Die Zeit, Nr. 22, 2. 6. 1972, S. 14.
12 ders.: a.a.O.
13 ders.: a.a.O.
14 E. Buschor: Museumsdirektor Karl Valentin, in: A, S. 425.
15 M. Schulte: Nachwort, in: B, S. 307.
16 H. Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition, München 1965 (= Sonderreihe dtv Bd. 45), S. 27.
17 K. Niessen: Brecht auf der Bühne, Köln 1959, S. 8.
18 A. Kerr: Die Welt im Drama, hg. v. G. F. Hering, Köln 1954, S. 525.
19 C. Zuckmayer: Volkssänger, weiter nichts, a.a.O., S. 157.
20 O. E. Hasse, in: B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 169.
21 ders.: a.a.O., S. 169.
22 C. Zuckmayer: Volkssänger, weiter nichts, a.a.O., S. 157.
23 B. Henrichs: Valentin ohne Valentin, in: Theater heute, 12. Jg. (1971), Heft 4 (April), S. 17.
24 K. Budzinsky: Die Muse mit der scharfen Zunge, München 1961, S. 12.
25 Ders.: a.a.O., S. 178.
26 G. Schäble: Der Dramatiker Karl Valentin, in: Theater heute, 13. Jg. (1972), Heft 2 (Febr.), S. 22.
27 W. Hausenstein: Die Masken des Münchner Komikers Karl Valentin, in: Die Wandlung. Eine Monatsschrift. Hg. v. D. Sternberger, Heidelberg 1948, S. Jg., Heft 6, S. 521.
28 G. Schäble: Der Dramatiker Karl Valentin, a.a.O., S. 22.
29 ders.: a.a.O., S. 22.
30 ders.: a.a.O., S. 22.
31 B. Henrichs: Komik aus dem Kopf, a.a.O., S. 14.

Teil I:

1 K. Valentin: Buchbinder Wanninger, A, S. 67.
2 In seinem Buch „Bertolt Brecht und die Tradition" unterläßt es Hans Mayer, den Gegenspieler des Buchbinder Wanninger genauer zu bestimmen. Er charakte-

risiert die Großfirma nicht aus ihrem ökonomischen Wesen, sondern lediglich phänomenologisch als das allgemeine „Getriebe der Ämter und Hierarchien". Dabei stellt er eine Analogie zwischen Wanninger und Josef K. bei Kafka fest und schlußfolgert dann: „Der Konflikt zwischen vertrauter und entfremdeter Umwelt durchzieht alle Szenen des großen Münchner Schauspielers und Szenenschreibers." Auf Grund der sozio-ökonomischen Entleerung der Valentinschen Textstücke kommt dann kaum mehr zustande als eine unpräzise Charakterisierung des Valentinschen Werkes und die Feststellung, daß es mit dem Werk Brechts insofern übereinstimme, als in beiden „das spannungsreiche Verhältnis des Außenseiters zur Umwelt" thematisiert werde. Vgl. Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition, a.a.O., S. 28.

3 K. Valentin: Buchbinder Wanninger, A, S. 68.
4 ebda.
5 ebda.
6 ebda.
7 ders.: a.a.O., S. 69.
8 ebda.
9 ebda.
10 ders.: a.a.O., S. 70.
11 ebda.
12 K. Valentin: Der Bittsteller, A, S. 283 ff.
13 ebda., S. 283.
14 K. Valentin: Der Bittsteller, A, S. 285.
15 ebda.
16 ders.: a.a.O., S. 286.
17 ebda., S. 286 f.
18 ebda.
19 ebda., S. 294.
20 ebda.
21 ebda.
22 ders.: a.a.O., S. 295.
23 ebda.
24 ebda.
25 ders.: a.a.O., S. 296 f.
26 ders.: a.a.O., S. 296.
27 K. Valentin: Im Schallplattenladen, A, S. 341 ff.
28 ebda.
29 ebda., S. 342.
30 Im Schallplattenladen. Regie: Hans H. Zerlett; Buch: (nach der Originalszene) von Karl Valentin und Liesl Karlstadt. Produktion: Ondra-Lamac/Bavaria. 1934.
31 K. Valentin: Im Schallplattenladen, A, S. 346.
32 ebda., S. 357 f.
33 ebda., S. 357.
34 Im Schallplattenladen (Filmfassung), a.a.O.
35 In einem kühlen Grunde, in: Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Electrola Gesellschaft m.b.H. Köln, LP 1 C 148—29 788/89.
36 K. Valentin: Die Uhr von Loewe, B, S. 42 f.
37 ebda.
38 Die Uhr von Loewe, in: Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, a.a.O.
39 Die vier Jahreszeiten, in: Karl Valentin. Das Schönste von damals; Teldec-Schallplatten-Gesellschaft m.b.H., Hamburg, LP HT — P 508.
40 ebda.
41 K. Valentin: Romanze in c-moll oder Das Lied vom Sonntag, B, S. 83.

42 Dreigroschenoper-Gespräch Brecht-Strehler, aufgezeichnet von H. J. Bunge am 25. 10. 1955, in: Bertolt-Brecht-Archiv Nr. 1379/13.
43 K. Valentin: Trommelverse, B, S. 88 f.
44 Dreigroschenoper — Gespräch Brecht — Strehler, a.a.O.
45 ebda.
46 Die Uhr von Loewe, in: Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, a.a.O.
47 K. Valentin: Tingeltangel, A, S. 147 ff.
48 ders.: a.a.O., S. 152.
49 ders.: a.a.O., S. 151.
50 ders.: a.a.O., S. 152.
51 ders.: a.a.O., S. 155.
52 ders.: a.a.O., S. 154.
53 ders.: a.a.O., S. 173.
54 ders.: a.a.O., S. 175.
55 M. Horkheimer: Autorität und Familie, in: Studien über Autorität und Familie, hg. v. M. Horkheimer, Paris 1936, S. 80.
56 ders.: a.a.O., S. 66.
57 K. Valentin: Der Hasenbraten, A, S. 90 ff.
58 ders.: Wo ist meine Brille?, A, S. 88 f.
59 ders.: Der Theaterbesuch, A, S. 137.
60 ders.: Der Theaterbesuch, A, S. 134 ff.
61 ders.: Die Erbschaft, A, S. 237.
62 B. Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder, in: Gesammelte Werke 4, Stücke 4, Frankfurt 1967, S. 1394 f.
63 K. Valentin: Streit mit schönen Worten, B, S. 147 f.
64 K. Valentin: Der Theaterbesuch, A, S. 134 ff.
65 ders.: a.a.O., S. 137.
66 ebda.
67 ders.: a.a.O., S. 136.
68 ders.: a.a.O., S. 135 f.
69 ders.: a.a.O., S. 136 f.
70 ders.: a.a.O., S. 138.
71 ders.: a.a.O., S. 142.
72 ders.: a.a.O., S. 143.
73 K. Valentin: Der Firmling, A, S. 270 ff.
74 ders.: a.a.O., S. 276.
75 ders.: a.a.O., S. 270 f.
76 ders.: a.a.O., S. 271.
77 ebda.
78 ders.: a.a.O., S. 272.
79 ebda.
80 ebda.
81 ebda.
82 ebda.
83 ders.: a.a.O., S. 273.
84 ders.: a.a.O., S. 276.
85 ders.: a.a.O., S. 277.
86 ders.: a.a.O., S. 277.
87 ders.: a.a.O., S. 278.
88 ebda.

Teil II

1 H. Böhme: Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt 1968, S. 111.

2 Vgl. R. Hilferding: Das Finanzkapital. Eine Studie über die jüngste Entwicklung des Kapitalismus (1. Aufl. 1910), Berlin 1947, S. 468 und H. Böhme: Prolegomena, a.a.O., S. 118.

3 R. Kühnl: Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus — Faschismus, Reinbek 1971 (= rororo aktuell Nr. 1342/1343 A), S. 82.

4 J. Kuczynski: Die Lage der Arbeiterklasse 1917—1933, in: Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Teil I, Bd. 5, Berlin (DDR) 1966, S. 54.

5 E. Lederer: Die Umschichtung des Proletariats, in: Die Neue Rundschau, Berlin/Leipzig 1929, Bd. 2, Heft 8, S. 150.

6 S. Kracauer: Die Angestellten, in: Schriften 1. Bd., Frankfurt 1971, S. 212.

7 J. Kuczynski: Die Lage der Arbeiterklasse, S. 10.

8 ebda.

9 J. Kuczynski: Die Lage der Arbeiterklasse, a.a.O., S. 197.

10 ebda.

11 Dutt, R. P.: Was ist Faschismus?, in: Theorien über den Faschismus, hg. v. Ernst Nolte, Köln 1967, S. 307.

12 H. Walter: Die Misere des „neuen Mittelstandes", in: Die Weltbühne, hg. v. Siegfried Jacobson, Berlin, 25. Jg. (1929), Heft 4, S. 131.

13 Vgl. G. W. F. Hallgarten: Hitler, Reichswehr und Industrie, Frankfurt 1962; H. A. Turner: Hitlers Secret Pamphlet for Industrialists, 1927, in: The Journal of Modern History 40 (1968), S. 348 ff.

14 H. Böhme: Prolegomena, a.a.O., S. 129.

15 J. Kuczynski: Die Lage der Arbeiterklasse, a.a.O., S. 54.

16 R. Hilferding: Das Finanzkapital, a.a.O., S. 484.

17 S. M. Lipset: Der „Faschismus", die Linke, die Rechte und die Mitte, in: Theorien über den Faschismus, hg. v. Ernst Nolte, Köln 1967, S. 453.

18 ebda.

19 R. Hilferding: Das Finanzkapital, a.a.O., S. 483.

20 ders.: a.a.O., S. 485.

21 E. Bloch: Erbschaft dieser Zeit (Erweiterte Ausgabe), Frankfurt 1968, S. 33 f.

22 S. Kracauer: a.a.O., S. 244.

23 ders.: a.a.O., S. 214.

24 R. Hilferding: Das Finanzkapital, a.a.O., S. 480.

25 ders.: a.a.O., S. 487 f.

26 ders.: a.a.O., S. 481.

27 E. Bloch: Erbschaft dieser Zeit, a.a.O., S. 110.

28 H. Böhme: Prolegomena, a.a.O., S. 124.

29 R. Kühnl: Formen bürgerlicher Herrschaft, a.a.O., S. 82 f.; vgl. auch R. Hilferding: Das Finanzkapital, a.a.O., S. 486.

30 K. Valentin: Der neue Buchhalter, B, S. 107 ff. und K. Valentin: Sisselberger vor Gericht, A, S. 103 f.

31 ders.: A, S. 283.

32 ders.: A, S. 331.

33 ders.: A, S. 276.

34 ebda.

35 Bis zum heutigen Tag ist es mir nicht gelungen, Privataufzeichnungen Karl Valentins, insbesondere den „Konvolut komischer Briefe" einzusehen. Ein Besuch im Theaterwissenschaftlichen Institut der Stadt Köln bestätigte mir zwar die Existenz solcher Privataufzeichnungen, eine Einsichtnahme wurde jedoch verweigert.

36 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 139.

37 ders.: a.a.O., S. 16.

38 ebda.

39 B. Henrichs: Valentin ohne Valentin, a.a.O., S. 16 f. und G. Schäble: Der Dramatiker Karl Valentin, a.a.O., S. 22 f.

40 Es gibt bei Karl Valentin einige wenige Szenen und Dialoge, in denen sein Held einmal ein Bauer ist. Daß die Verhaltensweise dieser bäuerlichen Helden von Valentin ähnlich charakterisiert wird wie die seiner kleinbürgerlichen Helden, kann man z. B. an der Szene „Schwieriger Kuhhandel" studieren; vgl. K. Valentin: B, S. 133 f.

41 K. Heinrich: Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, Frankfurt 1964, S. 92.

42 K. Valentin: Der reparierte Scheinwerfer, B, S. 197 ff.

43 ebda.

44 ders.: Der Bittsteller, S. 285.

45 ders.: a.a.O., S. 286.

46 ders.: a.a.O., S. 290.

47 ders.: a.a.O., S. 286.

48 ders.: a.a.O., S. 294.

49 K. Valentin: Der Bittsteller, A, S. 292.

50 ders.: Buchbinder Wanninger, A, S. 68.

51 In der Apotheke, in: Karl Valentin. Das Schönste von damals, a.a.O., S. 2.

52 K. Valentin: Der Bittsteller, A, S. 286.

53 ders.: Die Mondrakete, A, S. 187 ff.

54 ders.: a.a.O., S. 195.

55 ders.: Im Senderaum, A, S. 202 ff.

56 ders.: a.a.O., S. 204.

57 ders.: a.a.O., S. 210.

58 ders.: Hausverkauf, B, S. 140 f.

59 ders.: Im Hutladen, B, S. 163 ff.

60 E. Engel: Philosophie am Mistbeet. Ein Karl-Valentin-Buch, München 1969, S. 84.

61 K. Horwitz: Karl Valentin in einer anderen Zeit, in: B, S. 13 f.

62 K. Valentin: Buchbinder Wanninger.

63 ders.: Der neue Buchhalter, B, S. 107 ff.

64 ders.: Der Firmling, A, S. 270 f.

65 ders.: a.a.O., S. 270.

66 ders.: Bei Schaja, B, S. 171.

67 ders.: Der Firmling, A, S. 272.

68 ders.: Der Bittsteller, A, S. 294; dem selben Mechanismus gehorcht übrigens eine Geschichte von Bertolt Brecht: Der hilflose Knabe, in: Geschichten vom Herrn Keuner, in: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1967, S. 381.

69 ders.: Im Zoologischen Garten, A, S. 215.

70 ders.: Sturzflüge im Zuschauerraum, B, S. 196.

71 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 103 und ders.: (Nachwort) B, S. 307.

72 K. Valentin: Bei Schaja, B, S. 171; ders.: Interessante Unterhaltung, B, S. 126 u. a.

73 M. Schulte: (Nachwort) B, S. 308.

74 B. Brecht: Anmerkungen zu „Mutter Courage und ihre Kinder", in: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1967, S. 1443.

75 W. Hausenstein: Die Masken des Münchner Komikers Karl Valentin, a.a.O., S. 520.

Teil III

1 W. F. Haug: Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden, Frankfurt a. M. 1966, S. 73.

2 ders.: a.a.O., S. 72.

3 K. Valentin: Großfeuer, A, S. 226; diese Szene wird später von Lion Feuchtwanger verarbeitet; vgl. Lion Feuchtwanger: Der Komiker Hierl und sein Volk, in: ders.: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz, Berlin und Weimar 1973, S. 212 ff.
4 K. Valentin: Der Feuerwehrtrompeter, B, S. 47.
5 ders.: Auf dem Marienplatz, A, S. 33.
6 ders.: a.a.O., S. 34.
7 ders.: Beim Arzt, B, S. 151.
8 Vgl. W. Hausenstein: Die Masken des Münchner Komikers Karl Valentin, a.a.O., S. 523.
9 K. Valentin: Im Senderaum, A, S. 202 ff.
10 ders.: Die verfluchte Hobelmaschine, A, S. 97 ff.
11 ders.: Im Senderaum, A, S. 202 ff.
12 ders.: a.a.O., S. 203.
13 ders.: a.a.O., S. 204.
14 ders.: a.a.O., S. 206.
15 ders.: Der Bittsteller, A, S. 291.
16 ders.: a.a.O., S. 287.
17 ebda.
18 ders.: Der neue Buchhalter, B, S. 107 ff.
19 ders.: a.a.O., S. 109.
20 ders.: Im Schallplattenladen, A, S. 341 ff.
21 ders.: Die Mondrakete, A, S. 194.
22 ders.: a.a.O., S. 187.
23 ebda.
24 ders.: a.a.O., S. 195.
25 Der Zithervirtuose. Regie: Franz Seitz; Buch: (nach der Original-Szene) von Karl Valentin, Produktion: Arnold & Richter GmbH 1935
26 ebda. Vgl. auch: Tingeltangel, A, S. 164.
27 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 59 (Fotografie).
28 Vgl. Der Zithervirtuose, a.a.O.
29 K. Valentin: Der Bittsteller, A, S. 294.
30 ders.: Buchbinder Wanninger, A, S. 69.
31 ders.: Im Gärtnertheater, B, S. 46.
32 Beim Nervenarzt. Regie: Erich Engel; Buch: Erich Engel und Reinhold Bernt. Nach bekannten Episoden von Karl Valentin, Produktion: Arnold & Richter GmbH 1936.
33 K. Valentin: Eine Schlamperei, B, S. 264.

Teil IV

1 B(ertl) Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort! Mein Vater Karl Valentin, München 1971, S. 156.
2 E. Engel: Philosophie am Mistbeet. Ein Karl-Valentin-Buch, München 1969, S. 73.
3 Vgl. E. Engel: Philosophie am Mistbeet, a.a.O., S. 55; ders.: a.a.O., S. 72; ders.: a.a.O., S. 84; B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort, a.a.O., S. 104; V. Mann: Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann, Konstanz 1949, S. 336.
4 B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 147.
5 dies.: a.a.O., S. 147.
6 dies.: a.a.O., S. 73.
7 dies.: a.a.O., S. 133.
8 dies.: a.a.O., S. 147.
9 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 32.

10 B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort, a.a.O., S. 144.
11 dies.: a.a.O., S. 156.
12 dies.: a.a.O., S. 112/113.
13 K. Valentin: Karl Valentins Olympia-Besuch 1936, A, S. 47.
14 ders.: Moritatensänger, B, S. 220 f.
15 Karl Valentin singt und lacht dazu, in: Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt, Elektrola Schallplattengesellschaft m.b.H., Hamburg, 1 C 148—29 788/89, Seite 2.
16 K. Valentin: Die bayerischen Seen, B, S. 87.
17 Karl Valentin singt und lacht dazu, a.a.O.
18 K. Valentin: Typoskripte aus dem unveröffentlichten Nachlaß, Sammlung Niessen. Theaterwissenschaftliches Institut der Stadt Köln, Rep. Nr. 407.
19 ders.: Blödsinnverse, B, S. 84.
20 ders.: Der zweite Tenor fehlt, B, S. 260.
21 ders.: Vereinsrede, B, S. 66 f.
22 B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 72.
23 K. Valentin: Vereinsrede, B, S. 66 f.
24 ders.: a.a.O., S. 66.
25 ders.: a.a.O., S. 66.
26 ders.: a.a.O., S. 67.
27 ders.: Musterung in alter Zeit, B, S. 293 f.
28 ders.: a.a.O., S. 293.
29 ders.: a.a.O., S. 294 f.
30 ders.: Eine Schlamperei, B, S. 262 f.
31 ders.: a.a.O., S. 262.
32 ebda.
33 ders.: Hausverkauf, B, S. 141.
34 B. Valentin: Du bleibst da . . . , a.a.O., S. 84 f.
35 K. Valentin: Sisselberger vor Gericht, A, S. 103 f.
36 ders.: a.a.O., S. 104.
37 ebda.
38 Vor Gericht, in: Karl Valentin. Das Schönste von damals, a.a.O., S. 2.
39 K. Valentin: Der Radfahrer, A, S. 109.
40 ders.: a.a.O., S. 110.
41 ebda.
42 ders.: Der billige Jakob, A, S. 265 ff.
43 ders.: Radlerpech, A, S. 199 ff.
44 ders.: Familiensorgen, B, S. 265 ff.
45 ders.: a.a.O., S. 265.
46 ders.: a.a.O., S. 266.
47 ebda.
48 ebda.
49 ders.: a.a.O., S. 267.
50 ebda.
51 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 62.
52 ders.: a.a.O., S. 60.
53 ders.: a.a.O., S. 64.
54 ders.: a.a.O., S. 60.
55 ders., in: B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 165.
56 ders.: Karl Valentin, a.a.O., S. 60 f.
57 ders.: a.a.O., S. 60.
58 B. Valentin: Du bleibst da, und zwar sofort!, a.a.O., S. 156.
59 M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 66.
60 B. Valentin: a.a.O., S. 156.

61 Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegsschrift. Hrsg. von Hans Schwab-Felisch. Mit einem Geleitwort von Hans Werner Richter, München 1962, S. 7.
62 B. Valentin: a.a.O., S. 165.
63 K. Valentin: Ihr Kampf, in: M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 60 f.
64 ders.: a.a.O., S. 61.
65 ebda.
66 ebda.
67 ebda.
68 ebda.
69 ebda.
70 ebda.
71 ebda.
72 ebda.
73 K. Valentin: Vater und Sohn über den Krieg, B, S. 176.
74 ebda.
75 ders.: a.a.O., S. 179.
76 K. Valentin: Erster und letzter Krieg, in: Der Simpl. Kunst — Karikatur — Kritik, München 1946, Jg. 1, Heft 9, S. 104.
77 K. Valentin: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 388.
78 ebda.
79 ders.: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 197.
80 ebda.
81 ders.: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 388.
82 ders.: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 77.
83 ders.: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 77.
84 ders.: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 388.
85 ebda.
86 B. Henrichs: Komik aus dem Kopf, a.a.O., S. 14.
87 K. Valentin und Liesl Karlstadt, in: Süddeutsche Zeitung vom 24. 12. 1947 (Zeitungsanzeige).
88 K. Valentin: Typoskripte, a.a.O., Rep. Nr. 407.
89 K. Valentin und Liesl Karlstadt, in: Süddeutsche Zeitung vom 24. 12. 1947.
90 B. Henrichs: Komik aus dem Kopf, a.a.O., S. 14, vgl. auch M. Schulte: Karl Valentin, a.a.O., S. 67.
91 R. Badstübner: Restauration in Westdeutschland 1945—1949, Berlin (DDR) 1965, S. 117 ff.
92 B. Brecht: Einigung der deutschen Hitlergegner im Exil u. ders.: Heinrich Mann, in: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 19, S. 478—481.
93 H. Mann: An das Volk von Berlin! In: Freies Deutschland, Mexiko, Sonder-Heft, 9. Mai 1945, S. 6, zitiert nach: W. Herden: Geist und Macht. Heinrich Manns Weg an die Seite der Arbeiterklasse, Berlin und Weimar 1971, S. 297 f.
94 K. Valentin: Vater und Sohn über den Krieg, B, S. 179.

DAS ARGUMENT

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

Ästhetik und Literaturwissenschaft

26 Probleme der Ästhetik (I)

W. Benjamin: Einleitung zu C. G. Jochmann; *C. G. Jochmann:* Die Rückschritte der Poesie; *M. Landmann:* Die Kunst als Rückzug und Angriff; *K. Csipak:* Stellung der Musik in der Gesellschaft; *Th. Metscher:* Geschichte und Mythos bei Beckett; *F. Tomberg:* Zur Kunsttheorie Th. W. Adornos; Besprechungsschwerpunkte: Literatur- und Kunsttheorie; Philosophie des Existentialismus; BRD-Zeitgeschichte

28 Probleme der Ästhetik (II)

F. Tomberg: Kafkas Tiere und die bürgerliche Gesellschaft; *W. F. Haug:* Waren-Ästhetik und Angst; Besprechungsschwerpunkte: Probleme der Ästhetik; Architektur und Städtebau; BRD Zeitgeschichte

49 Kritik der bürgerlichen Germanistik Wissenschaft als Politik (II)

P.-G. Völker: Die inhumane Praxis einer bürgerlichen Wissenschaft – Zur Methodengeschichte der Germanistik; *W. Dahle:* Neutrale Sprachbetrachtung? Didaktik des Deutschunterrichts; *Th. Metscher:* Dialektik und Formalismus – Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus; Besprechungsschwerpunkte: Germanistik; Arbeit; Befreiungsbewegungen

64 Probleme der Ästhetik (III)

F. Tomberg: Kunst und Gesellschaft heute; *W. F. Haug:* Die Rolle des Ästhetischen bei der Scheinlösung von Grundwidersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft; Besprechungsschwerpunkte: Massenmedien; Parlamentarismus und Parteien

DAS ARGUMENT

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

72 Probleme der Ästhetik (IV)
Literatur- und Sprachwissenschaft

B. J. Warneken: Abriß einer Analyse literarischer Produktion; *G. Giesenfeld:* Zum Stand der Trivialliteratur-Forschung; *G. Voigt:* Sachlichkeit und Industrie; *Ch. Friemert:* Das Amt „Schönheit der Arbeit"; *M. Nerlich:* Romanistik und Anti-Kommunismus; *D. Richter:* Ansichten einer marktgerechten Germanistik; Diskussion: *P. Eisenberg u. H. Haberland:* Das gegenwärtige Interesse an der Linguistik; Besprechungen: Soziolinguistik; Rechtsradikalismus

77 Widerspiegelungstheorie und Ideologiekritik
Fragen der marxistischen Theorie (V)

Th. Metscher: Ästhetik und Abbildtheorie; *H. J. Sandkühler:* Materialistische Hermeneutik; *J. Hodek:* Musikpädagogik als Ideologie; Vietnam-Aufruf; Besprechungsschwerpunkte: Kritische Theorie; Musik und Gesellschaft; Faschismus; allgemeine Politologie; politische und ökonomische Kybernetik; Haushaltspolitik der BRD

90 Widerspiegelungs-Diskussion: Literatur- und Kunsttheorie
Streitfragen materialistischer Dialektik (IV)

Editorial: Anführungs-Zeichen in „Prokla"; *P. Bürger:* Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?; *Th. Metscher:* Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst; *U. Hahn:* Kagans System der Ästhetik; *W. Pfaffenberger:* Sachverständigengutachten 1974; *H. Immler:* Literaturbericht zur Umweltpolitik; Besprechungsschwerpunkte: Einführungen in die Philosophie; Sprache im 20. Jh.; Ausbildung; Sozialrebellen; Sozial- und Wirtschaftsgeschichte; Außenpolitik; Arbeitsrecht

DAS ARGUMENT AS 3