

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BÜCHER

DER MANIERISMUS

Die Geschichte des Manierismus, jener Stilepoche der bildenden Kunst zwischen 1520 (Tod Raffaels) und etwa 1620, wurde im wesentlichen im 20. Jahrhundert geschrieben. Max Dvorák gab als erster diesen bisher übersehenen und auch massiv unterschätzten 100 Jahren eine positive, stilistisch einheitlich faßbare Bedeutung (in seinem 1924 erschienenen Buch «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte»). Indem er das Phänomen des manieristischen Stils aus seiner bloß regionalen, italienischen Relevanz lösen und als Resultat einer ganz Europa umfassenden Tendenz glaubhaft machen konnte, vermochte er auch den Manierismus als Epochenstil zu fassen. Dvoráks Auffassung setzte sich zwischen den beiden Weltkriegen durch und fand vor allem in den Arbeiten von Antal, Voß, Hoffmann, Pevsner, Weisbach und Friedländer reiche Bestätigung. Verschiedene Ausstellungen über den Manierismus bekräftigten anschaulich das von gelehrter Seite Vorgebrachte, so daß der Manierismus heute als Begriff für die Stilepoche zwischen Renaissance und Barock durchaus und mit gutem Recht anerkannt werden darf. Eine nicht zu unterschätzende Gefahr erwuchs diesem so gesicherten Stilbegriff durch dessen extensive Auslegung von Seiten Gustav René Hockes, der den Manierismus-Begriff im Anschluß an Curtius auf die in allen Kulturepochen wirksame Tendenz des Antiklassischen erweiterte. Manierismus ist nach Hocke eine Komplementäerscheinung jeder Klassik, eine fundamentale Möglichkeit der Kunst von der Antike bis heute, der klassischen Utopie eines «schönen», harmonischen Einvernehmens zwischen Welt und Überwelt, zwischen Mensch und Umwelt das Bild des Menschen entgegenzuhalten, der ein vielfach gebrochenes, fazettiertes, in jedem Falle problematisches Verhältnis zu Gott und Umwelt hat. Damit wird der Epochenbegriff des Manierismus allerdings umgebogen zu einem Grundbegriff der Interpretation, mittels

dessen zeitlich und räumlich voneinander entfernte Kunstwerke assoziativ in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Nicht umsonst trägt daher Hockes reiches Werk selbst den Charakter des Willkürlich-Kombinatorischen, ja Manierierten. Die Tendenz aber, den Begriff des Manierismus als Kennzeichnung der Epoche von 1520—1620 beizubehalten und ihn daher entsprechend zu sichern, ist aber im großen ganzen doch viel deutlicher und ist auch von den neueren Forschern (Baumgart, Bousquet, Frey und Würtenberger, mehrheitlich vertreten).

Einen gewichtigen Beitrag zur Manierismus-Forschung hat nun jüngst *Arnold Hauser* geliefert mit seinem Buch: *Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (Verlag C. H. Beck, München 1964). Schon der Untertitel des Bandes zeigt an, daß Hauser nicht schlechterdings die Tradition des Irregulären und Disharmonischen in der Kunst zu seinem Thema gemacht hat wie Hocke, sondern daß er den Manierismus historisch situiert, indem er ihn als Folge einer mentalen Krise der Renaissance und ihrer Bestrebungen versteht und daran den Ursprung der Moderne mit all ihren Implikationen knüpfen möchte.

In der Absicht, die weltanschaulichen, historisch-sozialen, wirtschaftlichen und technologischen Bedingungen der Stilepoche des Manierismus nachzuzeichnen, ist Hausers Werk einzigartig. Hauser versteht es meisterhaft — davon hat er schon in seiner «Sozialgeschichte der Kunst und Literatur» Zeugnis gegeben —, den Manierismus vor dem Hintergrund der utopischen Kunstform der klassisch orientierten Renaissance als einen relativ treueren Ausdruck der wirklichen Verhältnisse begreifbar zu machen. Der ganze erste, umfangreiche Teil ist diesem Vorhaben gewidmet. Der Mensch versteht sich im Manierismus als ein Gefallener; das Gleichgewicht zwischen Körper und Seele ist für ihn aufgehoben; der Mensch begreift sich als deren Widerspruch und äußert sich

daher in der ihn am meisten entlarvenden Beschäftigung, in der Kunst, entsprechend antihumanistisch, antiklassisch. Die Diskrepanz der Elemente, aus denen sich ein Kunstwerk manieristischer Kunst zusammensetzt, muß mithin als Ausdruck der Polarität alles Seins begriffen werden, als grundlegende Paradoxie, in der beispielsweise die Haltungen eines extremen Spiritualismus und eines ebenso outrierten Erotizismus als bloße Momente angelegt sind. Der geistesgeschichtliche Augenblick, in dem diese Diskrepanz des Menschen in sich selbst stattfindet, ist identisch mit der Geburtsstunde des modernen Menschen, der sich nicht mehr bloß als Individuum, sondern schlechterdings vom Individualismus her begreift. Michelangelo ist in diesem Sinn der erste moderne Mensch. Die Emanzipation der naturwissenschaftlichen Weltanschauung, die sich an die Namen Kopernikus, Galilei, Kepler knüpft, ist schon ein manieristisches Phänomen. Auch Luthers Promulgation des Einzelnen, der aristokratische Zug der lutherischen Prädestinationslehre läßt sich dem Manierismus als parallel verlaufendes Ereignis an die Seite stellen. Auch Machiavellis Idee von der Autonomie der Politik, seine Theorie des politischen Realismus ist in den wachsenden Trend auf eine immer intensivere Verselbständigung der Lebensbezirke einzuordnen, der im Manierismus künstlerisch fruchtbar wird. Die geistesgeschichtlichen Protuberanzen, die sich an den Namen Montaigne, Ignatius von Loyola, Gracián, Campanella, Shakespeare, Cervantes und anderen entzünden, sind Zeichen am Weg einer immer schärfer und differenzierter sich ausgliedernden Welt. Hauser übernimmt von Hegel den Begriff der Entfremdung, um das Entstehen des manieristischen Irrationalismus, dem von weither eine immer konsequentere Institutionalisierung und Veranständlichung des Lebens antwortet, zu beschreiben. Im Maße als die Mittel in den Institutionen, aber auch in der Kunst zum Zweck aufrücken, wird das Zuhandene irrational unabgeleitet, dem unerklärlichen Richtspruch der Fortuna überliefert. Die Reduktion des Lebens auf seine Bezirke, des Mittels zum Zweck, kurz, die Aufhebung

übergreifender Sinnbezüge entfremdet den Menschen von seinem eigenen Ich. Gerade das aber nötigt ihn, immer das eigene Ich werbend, fragend, liebend zu umkreisen im Versuch, die Entfremdung, die doch unrückführbar ist, zu durchbrechen. Es ist der Selbsterlösungsversuch des Narziß, der in Literatur und Kunst des Zeitalters thematisch oder implizit immer wieder durchexerziert und bis zur Erschöpfung, Enttäuschung (*desengaño*), ja bis zum Ekel ausgekostet wird. Don Quijote, Hamlet, Don Juan, Faust, Othello, alles Geschöpfe des Zeitalters, sind im Grunde narzißtische Charaktere. — Es ist schwer, Hausers weitgreifende Analysen der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzung, der religiösen Ereignisse, der politischen Ideologien und vor allem die zentralen Abschnitte über die Entfremdung und den Narzißmus — alles das im Zusammenhang eines sich ausformulierenden Epochenstils — in wenigen Zeilen komprimiert wiederzugeben. Manches mag den Leser in Hausers allzu gerafftem Überblick übertrieben anmuten. Der der mittelalterlichen Literatur Kundige wird beispielsweise Hausers Behauptung, daß es im Mittelalter keinen Humor gebe, weit von sich weisen. Im wesentlichen aber wird Hausers Ausführungen immer Beifall zu zollen sein.

Im zweiten Teil seines Werks schreibt Hauser die Geschichte des Manierismus in seinen Ausformungen in bildender Kunst und Literatur. Hier wird deutlich, daß er — im Gegensatz zu Hocke — den Manierismus als eine Stilform eigenen Rechts versteht, die sich nicht je neu in vollendeter Eigenart in der Kunstgeschichte wiederholen kann. Gerade in der vorsichtigen Art, wie Hauser trotzdem manieristische Tendenzen zum Beispiel in der neuzeitlichen Kunst gelten läßt, wird die unverkrampfte Haltung deutlich, die er seinem Gegenstand gegenüber einnimmt. Naturgemäß beansprucht in dieser Geschichte des Manierismus die Skizze des Manierismus in Italien den größten Raum. Vom latenten Manierismus der Hochrenaissance bei Raffael und seiner Schule, bei Michelangelo, Andrea del Sarto und Coreggio über die beiden dem Stil den

Durchbruch verschaffenden Manieristengenerationen um Pontormo, Rosso Fiorentino und Beccafumi einerseits und um Bronzino und Parmigianino andererseits bis zum Manierismus römisch-florentinischer, emilianisch-bolognesischer oder venezianischer Prägung ist der Manierismus sowohl in theoretischer wie in praktischer Hinsicht in Italien am reinsten, umfänglichsten und sichtbarsten ausgebildet. Von Italien aus gehen vielfältige Beeinflussungen nach Frankreich, den Niederlanden, Spanien und Deutschland, Verflechtungen, die Hauser ausführlich erörtert. Bisweilen aber ist er auch genötigt, eine Art Polygenese des manieristischen Stils mit viel Wahrscheinlichkeit anzunehmen. — Es handelt sich bei Hausers Skizze der Geschichte des Manierismus nun keineswegs um eine trockene Aufzählung der bloßen Daten und Ereignisse. Im Gegenteil, Hauser arbeitet immer zuerst unter Präsentation eines außerordentlich reichen Bildmaterials analytisch und interpretierend die Stilform heraus, dann erst — gleichsam unter der Hand — wird der Fluß geschichtlichen Geschehens fühlbar.

Knapper ist der Abschnitt über den Manierismus in der Literatur des Abendlandes gehalten. Da sich die Mittel der bildenden Kunst mit den Sprachmitteln der Dichtung nicht einfach parallelisieren lassen, ist Hauser genötigt, die manieristische Dichtung gleichsam ab ovo, nämlich von der Sprache her zu analysieren. Die Sprache ist im Manierismus nicht nur Mittel des Ausdrucks, nicht nur Form des künstlerisch Gestaltbaren, sondern zugleich Quelle der Inspiration; sie erreicht im Manierismus einen Grad der Selbstidentität und Autonomie, der ohne Vergleichbares dasteht. Der Inhalt wird nicht in die Sprache hineingetragen, sondern aus ihr herausgeholt. Sprache ist «konstitutive Form» der manieristischen Dichtung. Wird in einem Goethedicht ein Wirkliches auf seine symbolhafte Entität, Einheit und Totalität hin sprachlich transparent, so ist im manieristischen Gedicht die Sprache nicht im Umweg über irgendwelche Wirklichkeit erfahrbar, sondern im metaphorischen Charakter der Sprache selbst, im Aufbruch einer Unmenge

von Metaphern und Concetti (geistreicher Einfälle, bizarrer Anspielungen, Pointen und Witze), die weniger über den Verlust an Wirklichkeit hinwegtäuschen als die Sprache als Wirklichkeit retten wollen. Zur Illustration dieses Sachverhalts zitiert Hauser die Hauptvertreter manieristischer Literatur aus Italien (die Petrarkisten, Michelangelo, Tasso, Marino), Spanien (Góngora, Cervantes, Calderón), Frankreich (Montaigne, M. Scève, Ronsard, Garnier, de Sponde) und England (Marlowe, Shakespeare, Metaphysical Poets). Deutsche Dichter erwähnt er leider überhaupt nicht, obwohl Fischart vor allem mit seinen sprachautonomen und sprachautomatischen Grotteskwerken sicher eine sehr beachtenswerte, zwar außerordentlich krude, auf die menschlichen Vitalfunktionen reduzierte Spielart des Manierismus vertritt, eine Möglichkeit, die auch Shakespeare in seinen zotigsten Momenten nicht erreicht.

In einem letzten Abschnitt: «Der Manierismus und die moderne Kunst» versucht Hauser an ausgewählten Beispielen (Baudelaire, Mallarmé, Surrealismus, Proust, Kafka) die manieristischen Implikationen der Dichtkunst der Neuzeit aufzuweisen, allerdings ohne je die Dignität des Manierismus als einer eigenwertigen Stilepoche preiszugeben, höchstens daß er eine beschränkte Vergleichbarkeit unserer Zeit mit der des 16. Jahrhunderts zugibt.

Es ist schließlich — um diesen nur zu flüchtigen Überblick über das reiche Werk abzuschließen — keineswegs so, daß der Leser Hausers Schlüsse und Darstellungen in jedem Fall unbesehen und kritiklos zu seinen eigenen machen können wird. Manches wird er als zu pauschal gesehen verwerfen. Ein entscheidender Mangel ist auch die Abstinenz, der sich Hauser für deutsche Belange befleißigt. Immer aber wird der Leser dieses wohl umfassendsten Werkes über den Manierismus angeregt und bereichert. Dazu verhilft ihm nicht bloß der Reichtum der darin aufgezeigten Perspektiven, sondern entscheidend auch die gescheite, immer luzide Diktion, deren besondere Gabe Hauser in hohem Maß besitzt.

Alois Haas

NEUE WIELAND-AUSGABEN

Der Name Wielands ist den meisten unserer Zeitgenossen geläufig. Aber wer liest heute noch Wieland? Was weiß man von diesem Dichter? Er sei frivol, vielleicht ganz unterhaltsam, aber im ganzen nicht mehr sehr genießbar — das ist eine Art Gerücht, das noch heute umgeht und zum Teil darin begründet ist, daß Wieland — kaum noch gelesen wird. Bis vor wenigen Jahren waren die meisten seiner Werke nicht in neuen Drucken erhältlich. Gegenwärtig aber sind diverse neue Wielandausgaben am Erscheinen, und sie machen es uns leicht, diesen Dichter kennen zu lernen. Dieses Hindernis auf dem Weg zu Wieland wäre also weggeräumt!

Der etwas zweifelhafte Ruf Wielands ist ein Überbleibsel aus dem 19. Jahrhundert. 1852 schrieb der Literaturhistoriker und Theologe August Vilmar über Wieland: «... ein Stoff, wie er in den mit unglaublichem Beifall aufgenommenen *«Musarion oder Philosophie der Grazien»* verarbeitet ist, und in nichts anderem besteht, als in der Doctrin des Sinnenkitzels, ist kein Inhalt an dem Generationen sich erfrischen, stärken, nähren und erbauen können — er ist üppige Näscherei, wenn nicht geradezu Gift, durch welches die edelsten Organe zerstört und die kommenden Geschlechter geschwächt, gelähmt, verkrüppelt werden. Der Wielandschen Dichtung kann sich nur das versunkenste Individuum, nur eine in Kraftlosigkeit, Ohnmacht und Fäulnis verfallene Gesellschaft, nur eine der völligen Auflösung aller sittlichen, religiösen und politischen Bande entgegen gehende Nation zuwenden.» Die Romantiker, denen Wieland in seiner aufklärerischen Lebensfreude zutiefst entgegengesetzt war, waren die Begründer eines negativen Wieland-Bildes, das sich bis gegen Ende des letzten Jahrhunderts erhielt. In Wilhelm Scherers *«Geschichte der Deutschen Litteratur»* (1905) hieß es dann: «... ein junger Schwabe, der in der Schule der Schwärmerei eine glänzende phantasievolle Sprache erwarb, aber sich schließlich der Aufklärung in die Arme warf und einer der größten deutschen Epiker wurde: Christoph Martin Wieland.» Und etwas weiter hinten: «... und

es steht ihm ein Schmelz der Sprache zu Gebote, der schon nahe an das Höchste streift, was deutschen Dichtern überhaupt gelungen.» Obwohl ein ganz leicht abschätziger Unterton auch hier nicht zu überhören ist, ist es eindeutig, daß Wieland jetzt plötzlich anerkannt wird — und zwar nicht nur als erster Übersetzer Shakespeares oder als einer der ersten großen deutschen Übermittler antiker Kultur, sondern als Dichter im eigentlichen Sinn. Auch wenn heute der *«Schmelz der Sprache»* kaum das ist, was uns an diesem Dichter am meisten interessiert, sondern sein ganzer Stil, in einem viel weiteren Sinne, erfolgte doch am Anfang unseres Jahrhunderts die entscheidende Wendung: Wieland wurde wieder salonfähig.

Vielleicht hatte Wieland Goethes Satire *«Götter, Helden und Wieland»*, ein Totengespräch, worin Goethe sich über Wieland lustig macht, geschadet. Dennoch ist es gerade Goethe, der wohl als erster die umfassende Bedeutung Wielands erkannte. Seine Logenrede nach Wielands Tod zeugt davon. Aber schon vor jener Satire, am 20.2.1770, schreibt er an den Verleger Ph. E. Reich: *«Nach Öser und Schäckespearn ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann.»* Zahlreiche Briefe aus Goethes Frankfurter Zeit zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit Wieland. Goethe ist aber nur ein Beispiel dafür, wie sehr sich alle Literaten jener Zeit mit Wieland auseinandersetzten und sich von ihm, der die deutsche Sprache für Briefe und Romane wieder neu gesellschaftsfähig machte, beeinflussen ließen. Am wichtigsten waren Goethe damals die kleine Verserzählung *«Musarion»* (1768) und der Roman *«Geschichte des Agathon»* (1766/67). Für diese beiden Werke gilt die sehr treffende Aussage im 7. Buch von *«Dichtung und Wahrheit»* (1811): *«Übrigens gab man diesen Werken sehr gern einen heiteren Widerwillen gegen erhöhte Gesinnungen zu, welche, bei leicht verfehlter Anwendung aufs Leben, öfters der Schwärmerei verdächtig werden. Man verzieh dem Autor, wenn er das, was man*

für wahr und ehrwürdig hielt, mit Spott verfolgte, um so eher, als er dadurch zu erkennen gab, daß es ihm selbst immerfort zu schaffen mache.» Auch die beiden genannten Werke könnten wie der «Don Sylvio von Rosalva» (1764) überschrieben sein: «Der Sieg der Natur über die Schwärmererei.» Vor allem in «Musarion» verleiht Wieland seinem «Widerwillen gegen erhöhte Gesinnungen» auf heitere Art Ausdruck, während die Tatsache, daß ihm diese Probleme selbst zu schaffen machen, der autobiographische Charakter also, vor allem im «Agathon» deutlich zutage tritt.

«Musarion oder Die Philosophie der Grazien, Ein Gedicht in Drei Büchern», ist seit 1964 in einem Reclam-Bändchen erhältlich¹. Das knappe Nachwort Alfred Angers bildet eine sehr geeignete erste Hinführung zu Wieland, wie ja überhaupt die «Musarion» als Einführung in Wielands Werke sehr geeignet scheint. Anger hat dem Text zahlreiche Anmerkungen beigelegt, die dem heutigen Leser, der viele Anspielungen, die einem gebildeten Menschen des 18. Jahrhunderts selbstverständlich waren, nicht mehr versteht, die Lektüre wesentlich erleichtern. Daß der Herausgeber den Text durchwegs in der Orthographie des 18. Jahrhunderts wiedergibt, hat einen gewissen Reiz. Es scheint mir aber nicht ganz klar, ob letztlich durch diese Patina, die mit dem Stil des Werkes ja wenig zu tun hat, der direkte Zugang zur eigentlichen Dichtung nicht doch etwas erschwert werde. Im ersten Band der Wieland-Ausgabe des Carl Hanser Verlages, der von Fritz Martini und Reinhard Döhl bearbeitet wurde, empfindet man es jedenfalls als Erleichterung, daß die Orthographie unsern Gepflogenheiten angepaßt ist. Gerade weil wir es in diesem Band mit längeren Romanen, nicht nur mit einem beschwingten, leicht lesbaren Versgebäude zu tun haben, sind wir dankbar, daß uns auf diese Art die Lektüre erleichtert wird.

Dieser erste Band der Hanserschen Wieland-Ausgabe enthält die beiden Romane «Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva» und «Die Geschichte des Agathon»². Beide Werke stammen vom gut 30jährigen Wieland, der sich damals als Kanzleiver-

walter in seiner Heimatstadt Biberach niedergelassen hatte und — trotz der starken beruflichen Beanspruchung — in rascher Folge eine ganze Reihe von kleineren und größeren Werken schrieb. Es ist die eigentliche Rokoko-Zeit Wielands. Außer den beiden hier vorliegenden Romanen sind es vor allem kleinere Gebilde, meist in Versen, die zu jener Zeit entstanden³. Sie wuchsen heraus aus dem Kontakt mit dem Kreis um den Grafen Stadion und seinen Rokoko-Salon auf Schloß Warthausen, wo Wieland häufig verkehrte. Es ist wichtig, diesen Hintergrund neben dem biederem Alltagsleben Wielands zu sehen, denn die Werke jener Zeit sind nicht denkbar ohne einen ganz bestimmten Leser- oder Zuhörerkreis, den der Dichter vor Augen hatte und an den er sich in einzelnen Anspielungen oder in langen Exkursen wandte. — Eine ausgesprochen gesellige Atmosphäre ist in allen diesen Werken spürbar; dazu gehört, daß fast alles kurze anmutige Verserzählungen sind. Der Dichter ist zu höflich, seinem Publikum viel schwerere Kost vorzusetzen. Oder wäre er dazu gar nicht fähig? Das muß an den beiden genannten Romanen überprüft werden.

Es handelt sich hier nicht nur um sehr viel längere und in Prosa verfaßte Stücke; der «Agathon» will ja ein «philosophischer» Roman sein. Ein nützliches Beispiel soll dem Leser vorführen, «quid virtus et quid sapientia possit». Das Publikum soll also nicht nur amüsiert werden, was für den sehr unterhaltsamen und recht phantastischen «Don Sylvio» noch gilt, sondern soll belehrt, ja gebessert werden. Wie ist das möglich, ohne daß der Dichter dem geselligen und lebenswürdigen Grundton jener Zeit dabei untreu wird? Bei genauer Analyse zeigt sich, daß gerade im «Agathon» wie in kaum einem andern Werk ein geselliger Stil par excellence entwickelt wurde. Die Rücksichtnahme auf den Leser, das Gespräch mit ihm, das Eingehen auf mögliche Einwände, längere — wie kleine Zusammenfassungen wirkende — Kapitelüberschriften, die eine Art von Standortbestimmungen im Gewirr der Romanhandlung bilden — dies alles soll auch in diesem Roman, der «ernst» sein will, dem Leser Erleichterung schaffen. Es ist ein aus-

gesprochen ordentlicher, ein aufklärerischer Stil, der jedes Ding an seinen Ort setzt, innerhalb seiner Umgebung genau plazierte, fast analysiert.

Daß es sich bei den Figuren dieses Romans um «Charaktere» handelt, wie der Dichter selbst ankündigt, ist das eigentlich Neue. Noch die an und für sich reizvollen und außerordentlich liebenswürdigen Figuren von Salomon Geßner sind unwirkliche Wesen. Sie sind meist unendlich edel, gefühlvoll und vorbildlich, aber nicht individuell charakterisiert. Darum ist die Idylle die ideale Form für diesen Dichter; auf kleinem Raum läßt sich alles sagen, was über diese Menschen überhaupt zu sagen ist. Agathon dagegen verändert, entwickelt sich vor unsern Augen; er läßt sich beeinflussen, sein Charakter bildet sich mit der Zeit. Er entwickelt sich vom jungen Schwärmer zum tüchtigen — vernünftigen und dennoch gefühlvollen — Mann. Die Helden von Geßner oder gar von Gellert, die ja im Grunde auch Schwärmer sind in ihrer übertriebenen Tugendhaftigkeit, erscheinen uns dagegen wie Marionetten. Wieland will *Menschen* darstellen und er will sich selbst schildern, wie er sich in entsprechenden Umständen verhalten hätte. Diese autobiographische Tendenz bildet gewissermaßen die Gewähr für die Menschlichkeit seiner Personen.

Daß der «Agathon» vorläufig unvollendet blieb, daß Wieland am Schluß die abschließende Philosophie, die alles abrunden sollte, schuldig bleibt, zeigt uns, daß ein vollendeter Entwicklungsroman zu jener Zeit noch nicht möglich war. Es ist doch eindeutig ein Werk der Rokoko-Zeit, der Zeit des kleinen Formats. Und so hat vielleicht auch der damalige Leser gar keinen philosophischen Abschluß erwartet — sondern, worauf der Erfolg dieses Werkes schließen läßt, die offene Form selbstverständlich hingenommen, vielleicht sogar geschätzt.

Wir danken es Fritz Martini, daß er in seiner Ausgabe den «Agathon» in der ersten Fassung wiedergibt, ohne die Korrekturen und Ergänzungen einer späteren Epoche, die dem Geist des Rokoko fremd ist, zu übernehmen. Das Nachwort Martinis gibt

eine glänzende Schilderung des Wieland jener Biberacher Jahre überhaupt. Obwohl der Roman in der antiken Welt, sozusagen auf neutralem Boden spielt, muß man die ganze damalige Situation Wielands kennen — und auch dann wird man anfangs vielleicht etwas Mühe haben beim Lesen dieses Werkes. Fritz Martini, die höfliche Geselligkeit Wielands fortsetzend, hilft uns durch seine Einführung dabei ausgezeichnet, und die Herausgeber geben uns im einzelnen immer wieder wertvolle Hinweise in den Anmerkungen. Ob diese Ausgabe wohl dazu beiträgt, Wieland neue Leser zu verschaffen?

Wir haben gesehen, daß Wieland im «Agathon» weitgehend sich selbst darstellt. Auch er war einst das, was er als Schwärmer bezeichnet. Davon zeugen seine Briefe aus dem Jahrzehnt, das seiner Biberacher Zeit vorausging, aus seiner Schwärmer-Zeit. — Seit 1963 liegt der erste Band von «Wielands Briefwechsel», «Briefe der Bildungsjahre» (1. Juni 1750 bis 2. Juni 1760), vor. Obwohl der Kommentarband noch fehlt, ist es erfreulich, daß Wielands Briefe jetzt allgemein zugänglich sind⁴. Im vorliegenden Band handelt es sich in erster Linie um Wielands Zürcher Zeit (1752—1759), um seine Beziehung zu Johann Jakob Bodmer, die zuerst vorsichtig angeknüpft, dann zu einer — allerdings recht einseitigen — Brieffreundschaft wird und zu Wielands Reise nach Zürich führt. Bezeichnend für den Schwärmer Wieland ist die Tatsache, daß alle jene Briefe, die an den noch unbekannteren Bodmer gerichtet sind, besonders gefühlvoll und überbordend sind. Die Gefühle, die ausgedrückt werden, beruhen also wie bei den Schwärmern Don Sylvio und Agathon nicht auf Erfahrungen, sondern haben ihren Ursprung in der Einbildungskraft des Dichters, bestenfalls in schriftlichen Äußerungen oder Gerüchten über die betreffenden Personen. So ist die Beziehung zu fast allen Briefadressaten des vorliegenden Bandes eine eminent schwärmerische, die sich, sobald eine persönliche Begegnung stattfindet, eher abkühlt. Bei der Beziehung zu Sophie Gutermann, der ersten großen Liebe des Dichters, findet zwar keine Abkühlung statt, aber auch an sie schreibt er schon, bevor er sie zum

ersten Mal sieht, so begeisterte Briefe, daß der Grund für seine große Liebe wohl ebenso sehr in seiner Einbildungskraft, in seiner Absicht zu lieben, als in Sophies Natur liegt.

Neben Sophie und J. J. Bodmer sind Pfarrer Johann Heinrich Schinz in Zürich und der Arzt Johann Georg Zimmermann in Brugg die Hauptempfänger von Wielands Briefen. Ihnen teilt er seine Pläne mit, diskutiert mit ihnen über Werke anderer Autoren, macht ihnen — oder ihren Frauen — Komplimente oder ergeht sich in philosophischen Spekulationen. Diese Briefe sind alle in keiner Weise Kunstwerke, keine in sich geschlossenen Gebilde. Was vielleicht enttäuscht, ist die Tatsache, daß er keine ausführliche Schilderung seines Lebens in Zürich gibt. Man hätte gern von ihm selber gehört, wie er mit Bodmer zusammen am gleichen Tische aß, mit ihm zusammenarbeitete, mit ihm diskutierte. Aber seine Schweizer Freunde scheinen den «Betrieb» bei Bodmer alle so gut zu kennen, daß sich eine Beschreibung erübrigt — und andere Adressaten sind für diese Zeit kaum vorhanden. So spüren wir nur in Andeutungen, aus kleinen Bemerkungen, wie sich Wielands anfangs begeistertes Verhältnis zu Bodmer langsam abkühlt, wie plötzlich von einzelnen besonders empfindsamen Damen der Zürcher Gesellschaft die Rede ist, wie diese immer wichtiger werden, wie er bei Bodmer auszieht, um Söhnen aus guten Zürcher Familien Unterricht zu erteilen und wie er schließlich überhaupt dem literarischen Zürich, das von Bodmer geprägt ist, untreu wird, um — nach einem kurzen Intermezzo in Bern — in seiner Heimatstadt Biberach ein ganz neues Leben zu beginnen. Man kann sich des Gedankens nicht ganz erwehren, Wieland habe im Grunde nie so vollkommen zu Bodmer gepaßt, wie er es sich selbst gewünscht hätte. Während seines

ersten halben Jahres bei dem vorher so angeschwärmten Lehrer, dessen Einladung nach Zürich er sich so ersehnt, durch viele Briefe fast erschmeichelt hatte, verstummt er fast ganz als Briefschreiber. Es finden sich einzelne kleine Briefe an Bodmer selbst, in denen er sich für eine unbedachte Rede entschuldigt oder Bodmer um etwas bittet, obwohl er ja im gleichen Haus wie der Herr Professor wohnte. All dies läßt — allerdings nur indirekt — auf ein letztlich doch distanzierendes Verhältnis zwischen Bodmer und Wieland schließen. Aber Wieland war sich in seiner Tugendschwärmerei, in der alles, was von Bodmer kam, ihm ideal erschien, wohl gar nie bewußt, wie wenig er charakterlich zu seinem Lehrer paßte. Wieviel er ihm aber direkt oder indirekt zu verdanken hat — es sei hier nur daran erinnert, daß er wohl in Bodmers Haus Shakespeare kennen lernte, dessen erster Übersetzer er wenige Jahre später werden sollte —, geht aus Wielands Briefen nur sehr undeutlich hervor. Dennoch lohnt es sich, diese Briefe zu lesen, sich dabei auch ein wenig mit dem literarischen Klatsch jener Zeit auseinanderzusetzen und vor allem — Wieland dabei noch besser kennen zu lernen.

Regine Schindler-Hürlimann

¹Chr. M. Wieland: *Musarion oder Die Philosophie der Grazien*. Hg. von Alfred Anger, Universal-Bibliothek Nr. 95, Reclam, Stuttgart 1964. ²Chr. M. Wieland: *Werke I, Romane 1*, Carl Hanser Verlag, München 1964. ³Diese kleineren Werke aus der Biberacher Zeit sind in dem soeben erschienenen Band IV der Hanser-Ausgabe (*Gedichte und Verserzählungen 1*) enthalten. ⁴Chr. M. Wieland: *Briefwechsel I, Briefe der Bildungsjahre (1. Juni 1750 bis 2. Juni 1760)*. Hg. von Hans Werner Seiffert, Akademie Verlag, Berlin 1963.