Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 8

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

MANIERISTEN UND SCHELME, ROMANTIKER UND JUNGDEUTSCHE

«Das groteskeste Buch der deutschen Literatur» — wir sind mißtrauisch gegen Superlative. In diesem Falle zu Unrecht. Die *Geschichtklitterung* des Basler Doctoris iuris *Johann Fischart* aus Straßburg (1546/7—1590) verdient die Bezeichnung. Seit Mario Praz, Gustav René Hocke, Albrecht Schöne und andere Forscher den Blick stärker auf die Kunst der Emblematik gelenkt haben, lesen wir das Buch mit wacheren Augen. Wenn sich Fischart in einer seiner spielwitzigen Wortkaskaden rühmt, ihm sei «die halb Caballistisch kunst» geglückt, «daß ich den verstand [= Sinn] auff Oedipisch rätersweiß [= ratenderweise?] errathet», und neben anderen Geheimniskrämereien von «Alciatdispunctisch kunst» fabelt, wird der Leser hellhörig: Liegt hier doch ein Hinweis auf Andrea Alciato vor, den Urvater aller Emblematik, deren Sinn nach Erwin Panofskys treffender Formulierung darin besteht, «to complicate the simple and to obscure the obvious». Die erste Ausgabe der «Geschichtklitterung» ist 1575 erschienen, 44 Jahre nach Alciatos «Emblematum liber», die letzte 1590, im Todesjahr des Verfassers. Diese liegt in einem vorzüglichen Neudruck vor, dem ersten seit 1891: ein Beweis dafür — falls es eines solchen bedürfte —, wie sehr die zweite Hälfte des deutschen 16. Jahrhunderts im Schatten der Literaturforschung steht[1].

Die Schwierigkeiten, die dem Verständnis von Fischarts magnum opus entgegenwirken, sind freilich ungewöhnlich, wie das gut informierende Nachwort von *Hugo Sommerhalder*, dem Verfasser einer Fischart-Monographie (Berlin 1960), und das vortreffliche Glossar von *Ute Nyssen* zeigen, das die «Geschichtklitterung» recht eigentlich erschließt. Da ist zunächst das Verhältnis Fischarts zu seiner Quelle, dem ersten Buch von Rabelais' «Gargantua». Nach Sommerhalder ist das deutsche Werk «zu drei Vierteln Einschub und Zusatz Fischarts», und zwar in der Weise, daß «jede stilistische Eigentümlichkeit des Urtextes Fischart zu einer Intensivierung ihrer Funktion reizte, indem er sie erweiterte und forcierte». Ute Nyssen bringt ein Beispiel: Für Rabelais' schlichte Feststellung «tous dancerent» stehen bei Fischart 32 asyndetisch gereihte Verben, deren fünf letzte lauten: «... gigageten [= schrien wie Esel], armglocketen, hendruderten, armlaufeten, warmschnaufeten», was zugleich bestätigt, daß es Fischart schier unmöglich war, der Versuchung eines Reimes zu widerstehen. Und hier trifft Ute Nyssen das Stichwort, auf das es ankommt: «Sprachalchimie», oder mit Sommerhalders moderner Metapher: «Diese rhetorischen Figuren, die Wortverdrehungen, Lautmalereien und Reimspiele können nur einem Dichter gelingen, dessen Welt gewissermaßen in ihren Molekülen locker und jederzeit zur Auflösung bereit ist.» Genau darin besteht auch die Voraussetzung der emblematischen ars combinatoria — und eines guten Teiles der jüngsten Literatur (worauf schon Helmut Heißenbüttel in einer Rezension der «Geschichtklitterung» hingewiesen hat): in der Verbindung von unzusammengehörigen Dingen, nicht nach den Regeln der Naturtreue, sondern einer künstlichen, monströsen, ‹alchimistischen› Kombination. Dieser Gesichtspunkt könnte dazu führen, Fischart aus der ‹Spätrenaissance› heraus- und dem Barock näherzubringen. Auch die 32 meisterhaften, auf Bütten gedruckten Holzschnitte eines unbekannten Künstlers in Boschs Manier (nach den «Songes drolatiques de Pantagruel» von 1565) wären wohl geeignet, die ‹alchimistische› These zu stützen.

Die Groteske ist auch ein wesentliches Element des *Abenteuerlichen Buscón*, eines der

großen Schelmenromane der spanischen Literatur, «erstlich beschrieben durch *Don Francisco de Quevedo y Villegas*, hier aber ins Hochdeutsche übersetzt von einem Liebhaber», das heißt von *H. C. Artmann*[2]. Im Nachwort berichtet *Fritz Schalk* wenig über den Autor, der 1580 bis 1645 gelebt hat, um so ausführlicher über die politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen und die Merkmale der Gattung. Der Pícaro ist «eine Figur, die eine überpersönliche Geschichte hat»; ihr Schicksal spiegelt bis zu einem gewissen Grade die Enttäuschung der Spanier über den moralischen und politischen Verfall ihres Goldenen Zeitalters. Die materiellen Lebensbedingungen erscheinen problematisch und deshalb darstellenswert; auch das Erotische gewinnt wirklichkeitsnahe Züge, wenngleich es sich von der Deftigkeit Rabelais' und Fischarts freihält. Vagabondage gilt als mögliche Lebensform, vom Helden Don Pablos in verschiedenen Berufen durchprobiert, bis ihm am Ende die Erkenntnis dämmert: Auch in «Indien», wohin er auswandern will, wird sich das Schicksal des Umgetriebenen kaum wenden, «denn nie verbessert der seinen Zustand, welcher nur die Örtlichkeit ändert und nicht auch sein Leben und seine Sitten». Das ist, wie Schalk bemerkt, «ein Schluß zwar, aber kaum ein Abschluß, oder ein Schluß vielmehr, der auf eine unbegrenzte Fortsetzung hinzuweisen scheint». Das Stigma der Rastlosigkeit und Unabgeschlossenheit haftet der Gattung bis in ihre deutschen Ausläufer an; darum die «Continuationen» des «Simplicissimus» und seinesgleichen. Ähnlich wie bei Fischart scheint die Welt unerschöpflich, allerdings nicht im Hinblick auf die unbegrenzte Fähigkeit zur Verknüpfung der in ihren Molekülen gelockerten Gegenstände, sondern der faktisch zahllosen Situationen, die das Leben bietet. Eine der Voraussetzungen des Schelmenromans besteht darin, daß «die Entdeckung der Welt und des Menschen», wie Burckhardt das Phänomen bezeichnet hat — die Entdeckung ihrer Weite, ihrer Schönheit, ihrer Niedertracht —, in der Renaissance bereits stattgefunden hatte. Sie hilft erklären, weshalb das Problem des Realismus in dieser Epoche aktuell werden konnte.

Surrealist ante litteram

Wenn man mit Hocke fünf ‹manieristische› Epochen in der europäischen Literatur unterscheiden will, so wäre der dem ‹eigentlichen› Manierismus folgende Zeitabschnitt die Romantik. Eine solche Gliederung hat Vorteile; sie läßt verstehen, weshalb sich viele Romantiker an das — in Hockes Sinne — ebenfalls ‹manieristische› Mittelalter und an die Zeit von 1520 bis 1650 anschlossen, und wirft auch Licht auf ihre Schreibweise. Zu den wenig gelesenen Romantikern gehört der preußische Edelmann *Achim von Arnim*, dessen *Sämtliche Romane und Erzählungen* in drei sorgfältig redigierten Bänden *Walther Migge* zum ersten Male seit über hundert Jahren neu herausgegeben hat[3]. Dürfte der Rezensent gleich einen Wunsch aussprechen, so möchte er Migge als Herausgeber der fast vergessenen Dramen und theoretischen Schriften Arnims wiederbegegnen. Arnims «Schaubühne» ist künstlerisch freilich noch problematischer als viele seiner Erzählungen, und eine Arnim-Renaissance wird man trotz Migges warmherzigem Nachwort, das mehrfach an die Verwandtschaft des deutschen Autors mit den französischen Surrealisten erinnert, kaum erwarten dürfen. Diese hatten zwar nicht ganz Unrecht, wenn sie Arnim einen «Surrealisten in Zeit und Raum» nannten — aber Jacob Grimm hatte ebenso recht, wenn er seinem Bruder schrieb, Arnim und sein Freund Brentano wollten das Alte «durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört, nur von einer bald ermüdeten Zahl von Liebhabern wird es aufgenommen». Dieses Urteil findet sich neben anderen aufschlußreichen Äußerungen über die Romantiker im *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, 1881 von *Herman Grimm* und *Gustav Hinrichs* herausgegeben, in zweiter, vermehrter und verbesserter Auflage besorgt und erläutert von *Wilhelm Schoof*[4], über dessen fruchtbare Tätigkeit als Grimm-Herausgeber und -Forscher wir hier wiederholt berichtet haben (vgl. «Schweizer Monatshefte», 37. Jahr, Heft 5, August 1957, S. 426; 42. Jahr, Heft 9, Dezember 1962, S. 975; 43. Jahr,

Heft 7, Oktober 1963, S. 800). Die besondere Bedeutung der neuen Sammlung besteht darin, daß sie auch eine Quellenschrift für die Entstehung der Germanistik als Wissenschaft darstellt.

Das Wort von der «bald ermüdeten Zahl von Liebhabern» ist angesichts der Neuausgabe von Arnims erzählerischem Werk noch immer am Platze; auch dem Urteil Jacob Grimms über Arnims Verhältnis zur Geschichte wird der aufmerksame Leser zustimmen. Dies gilt weniger für die «Kronenwächter», die noch eine gewisse Faszination ausüben. Wenn man aber etwa in der Novelle «Angelika, die Genueserin» liest, wie «ein deutscher Doktor der Philosophie» namens Winckelmann, der sich in Italien «seinen Unterhalt teils durch Kunsthandel, teils durch Unterricht erwarb», bei einer jungen Dame Hauslehrer für griechische Philosophie wird, so mutet dies allerdings surrealistisch an, und man versteht Wilhelm Grimms Verstimmung: «Wer... Winckelmann kennt, der weiß auch genau, daß, was in Deiner Erzählung von ihm gesagt wird, geradezu nicht wahr ist, und das mag man nicht leiden: es wäre ebenso, als wenn Du Carl V. auch zum Könige von Preußen gemacht hättest...» Arnim hat eine unglückliche Liebe zur Geschichte; sein Verhältnis zum Historischen ist gestört, wie oft auch das Verhältnis zu seinen Mitmenschen — vielleicht durch seinen Standpunkt «zwischen den Fronten» des Konservatismus und der Fortschrittlichkeit, den Migge überzeugend beschreibt, vielleicht noch mehr durch die angeborene Unfähigkeit zum Durchhalten einer einmal gewählten Form, denn historische Sujets dulden Formbrüche am wenigsten. Wenn Migge den Zerfall der Rahmenhandlung für die Novellensammlung von 1812, die immerhin so gelungene Stücke enthält wie «Isabella von Ägypten», zu verteidigen sucht, indem er die Hypothese aufstellt: «Es ist, als verdränge das freiere dichterische Selbstbewußtsein des Autors diese Einkleidung», so bezeugt eine solche Interpretation zwar die uneingeschränkte Liebe des Interpreten zu seinem Gegenstand, aber es erhebt sich energisch der Wunsch des Lesers nach einem gefestigten ästhetischen Urteil. Entschuldigungen für künstlerisch mißglückte Leistungen zu finden ist nicht schwer; aber «ein freieres dichterisches Selbstbewußtsein» erklärt weder Stilbrüche noch die Ursache, weshalb die meisten von Arnims Erzählungen den Leser so rasch ohne Teilnahme lassen — trotz unsrer zeitlichen Nähe zum Surrealismus. Unterzöge man sich freilich der Mühe, die romantischen Stilelemente Arnims mit den surrealistischen Bretons genauer zu vergleichen, so würde man voraussichtlich bald zu der Überzeugung kommen, daß hier ein moderner Autor auf der Suche nach literarischen Ahnen gewissen äußeren Ähnlichkeiten höheren Wert beimißt, als sie verdienen. Von einer Filiation im eigentlichen Sinne kann kaum die Rede sein. — Trotzdem ist der Neudruck dieser halbverschollenen, zum Teil erstmals veröffentlichten Texte aus dokumentarischen Gründen lebhaft zu begrüßen, zumal Migge die Entstehungsgeschichte jedes einzelnen Stückes genau verfolgt, Briefzeugnisse beibringt und durch die Aufdeckung neuer Quellen solide Forschungsarbeit geleistet hat. —

Auch Brentanos Beziehungen zu den Brüdern Grimm verliefen nicht reibungslos. Während Jacob an Brentanos Kunstmärchen «die Art eitler Koketterie, mit einer gewissen Fertigkeit in allerlei poetischen Worten zu prunken», tadelte, fand dieser die Grimmschen Märchen «äußerst liederlich und versudelt» und nannte die Treue, mit der sie nacherzählt waren, «sehr lumpicht», wobei er sich auf Basiles «Pentamerone» berufen konnte, das «auch mit allerlei eleganten Reminiszenzen und sogar mit Petrarchischen Versen bespickt» war. Aus solchen Meinungsverschiedenheiten spricht eine prinzipiell verschiedene Auffassung vom Sinn der Märchenerzählung: «Dem Dichter war es um ein lebendiges Weiterbilden, den Gelehrten um treues Bewahren zu tun.» Die treffende Formulierung stammt von *Friedhelm Kemp*, dem wir eine Neuausgabe von *Clemens Brentanos Werken* danken[5]. Bisher liegen Band II und III vor, in denen «zum erstenmal sämtliche wichtigen erzählenden und kritischen Arbeiten Brentanos aus den Jahren 1798 bis 1818», darunter der «God-

wi», die Rheinmärchen, die italienischen Märchen, die Spätfassungen des «Gockels» und des «Fanferlieschens» sowie die Paralipomena veröffentlicht sind. Band I soll die Gedichte und die «Romanzen vom Rosenkranz», Band IV die Schauspiele Brentanos enthalten. Auch diese Ausgabe vereint Texte, die man bisher mühsam zusammensuchen mußte, in einer Gestalt, welche die glückliche Mitte zwischen kritischer Treue und den Ansprüchen eines modernen Lesers hält. In einigen Fällen, etwa in der Frage der Interpunktion, scheint Migge allerdings genauer verfahren zu sein als Kemp; auch Entstehungsgeschichte und Anmerkungen in den Arnim-Bänden sind sorgfältiger gearbeitet. Fehler (Brentanos Todesjahr: III 1070) können in den folgenden Bänden berichtigt, Unklarheiten (Basiles Titel «Fiaba delle fiabe» ist in ähnlichem Sinne zu verstehen wie «Buch der Bücher»: III 1090) beseitigt werden. Auf jeden Fall begrüßen wir die Bemühungen des Hanser-Verlages, endlich wieder zuverlässige und vollständige Romantikertexte bereitzustellen. Als Leser empfinden wir bei Brentano, einem Poeten von höheren Graden als Arnim, reineren Genuß; selbst die 15 Lithographien nach des Dichters Entwürfen zum Erstdruck des «Gockels» verraten trotz bedenklichem Geschmack ein genialisch verwildertes Fabuliertalent.

Romantische Utopiker

Mit wenigen Ausnahmen ist die deutsche Romantik in Nationalismus, Reaktion und Mystizismus eingemündet. Vergleicht man die Entwicklung, welche die entsprechende Geistesbewegung in Rußland genommen hat, so ergibt sich ein anderes Bild. Eine Sammlung von 26 Erzählungen, unter dem Titel *Der Polarstern — Ein Spiegel der russischen Romantik* herausgegeben und übersetzt von *Erich Müller-Kamp*, ermöglicht dem der russischen Sprache unkundigen Leser den ersten Überblick über die geistigen Strömungen vom Ende des 18. bis zum Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts[6]. Natürlich gibt es auch dort Märchen, Spukgeschichten und arme Spielleute (Lermontow), eine «Geheimnisvolle Unbekannte» (Glinka), ein «Blümlein Rosenrot» (Aksakow) und mehr dergleichen wohlvertraute Requisiten romantischer Phantasie. Doch es fällt bereits auf, daß die beiden Herausgeber des Almanachs «Der Polarstern», nach dem die moderne Sammlung heißt, ein anderes Ende nahmen als unsre Romantiker: Wegen ihrer aktiven Teilnahme am Dekabristenaufstand von 1825 wurde der eine gehenkt, der andere eingekerkert. Auch die russische Form der romantischen Phantasie hat schon früh eine Richtung eingeschlagen, die uns zwar in der englischen und französischen Literatur des vorigen Jahrhunderts begegnet, in der deutschen aber fehlt. Da beginnt etwa der Fürst Odojewskij (1803—1869) in seiner Brieferzählung «Das Jahr 4338» ganz brav mit Mesmerismus und Somnambulismus, als hätte er soeben Arnims «Majoratsherren» oder eine Erzählung von Hoffmann gelesen. Bald aber ist von ganz anderen Dingen die Rede. Ein chinesischer Student berichtet, wie er mit einem Elektrozug durch den Himalaya-Tunnel gebraust ist, und — «jetzt höre und schaudere! Ich setzte mich in den russischen Aerostat!». Zwar ist der junge Mann der Meinung, seine eigene Regierung habe gut daran getan, wegen der Unglücksfälle das Fliegen zu verbieten; «aber in Rußland ist das etwas ganz anderes. Wenn du gesehen hättest, mit welchem Spott die Russen meine Befürchtungen, meine Fragen nach Vorsichtsmaßregeln anhörten — sie verstanden mich nicht. Sie glauben so sehr an die Macht der Wissenschaft und an die eigene Geistesgegenwart und Stärke, daß für sie das Fliegen durch die Luft dasselbe bedeutet wie für uns das Eisenbahnfahren.» Im Nachlaß Odojewskijs fanden sich weitere phantastische Entwürfe. Da ist vom Verkehr mit dem Mond die Rede, um der Übervölkerung auf Erden zu steuern, und die Armeeangehörigen, welche die gefährlichen Expeditionen durchführen, «nehmen verschiedene Gase mit sich, um Luft zu bilden, die es auf dem Mond nicht gibt»; oder von «elektrischen Gesprächen», die den Briefwechsel ersetzen; oder — hier atmete der

Unterzeichnete erleichtert auf — von mathematischen Formeln, welche dazu dienen, eine Enzyklopädie genau auf der Seite aufzuschlagen, die man sucht, und mit deren Hilfe «man rasch ausrechnen kann, wieviel Seiten man danach ohne Schaden auslassen kann». Erich Müller-Kamp spricht von einer «in die Form einer technischen Utopie gekleideten Kritik an den bestehenden Zuständen» Rußlands, was gewiß richtig ist. Der Leser aber nimmt mit Erstaunen wahr, welche Art von Utopien die russischen Romantiker sich bereits 1835 ausgemalt haben.

Es sind zum Teil die gleichen Autoren (Schukowskij, Puschkin, Gogol, Lermontow), denen man in der von *Kurt Faßmann* herausgegebenen Sammlung *Briefe der Weltliteratur — Rußland im 19. Jahrhundert* wiederbegegnet, ergänzt durch die großen Autoren des Realismus (Gontscharow, Turgenjew, Dostojewskij, Tolstoj, Leskow, Tschechow und andere)[7]. Die Anthologie gehört zu einer Sonderreihe der Kindler-Taschenbücher, die 24 Paperbacks umfaßt und von der Antike bis zur Gegenwart reicht. Neben dem russischen 19. Jahrhundert liegen uns folgende Nummern vor: *Antike — Griechenland; Aus dem Trecento; Liebesbriefe; Deutsche Klassiker* I und II; *Deutsche Romantiker; 19. Jahrhundert — Künstler*[8]. Der Herausgeber hat jede Nummer durch einen allgemeinen Übersichtsartikel, jeden Autor durch eine knappe Charakterisierung eingeführt und die Briefe mit Erläuterungen und Nachweisen versehen. Zahlreiche ältere und neuere Übersetzer haben an der Verdeutschung der fremdsprachigen Autoren mitgewirkt; in dem der russischen Literatur gewidmeten Paperback ist ein großer Teil der Briefe überhaupt erstmals übertragen worden. Das Prinzip «Variatio delectat» hat die Auswahl bestimmt, oft auf Kosten der Vollständigkeit, wie bei der großen Zahl der im Corpus vertretenen Autoren nicht anders zu erwarten ist. Ein Beispiel aus der Romantiker-Sammlung: A. W. Schlegel schreibt an Mme de Staël über politische und persönliche Umstände, über Camões und Goethe und schließt mit einer sehr persönlichen Bemerkung ab; erhalten geblieben sind bei Faßmann nur die Zeilen über Goethe, etwa ein Drittel des Briefes. Der Passus ist interessant; aber er vermittelt natürlich keinen Eindruck vom Verhältnis des «Sklaven» Schlegel zu seiner Herrin Germaine im Jahre 1812. Wer den zuvor abgedruckten Brief von 1805 im Gedächtnis hat, muß annehmen, es habe sich seither nichts geändert; in der Tat war aber manches anders geworden. Mit einem Wort: Anthologien dieser Art geraten in Gefahr, sich zu übernehmen und mit Pröbchen zu begnügen; eine von Stimmungen, persönlichen und historischen Umständen so abhängige, im Charakter so differenzierte Gattung wie der Brief als weltliterarisches Dokument läßt sich nun einmal nicht in 24 Paperbacks pressen (auch wenn einige Nummern doppelt zählen).

Das Ärgernis Heine

«C'est Schiller qui plus que tout autre eut à souffrir par les conversations dont l'honorait madame de Staël... Quand il parlait avec elle, le pauvre homme en eut quelquefois le vertige; il regardait alors d'un air effaré la belle main de son interlocutrice, dont la vanité féminine se méprit sur le trouble du poète.» Diese pikante Anekdote teilte *Heinrich Heine* seinen französischen Lesern mit. Sie findet sich unter den Anmerkungen zu den «Geständnissen» im XIII. Band der *Sämtlichen Werke*, die der Jenaer Germanist *Hans Kaufmann* in vierzehn Bänden herausgegeben und der Kindler-Verlag in seine Taschenbuchreihe als Lizenzausgabe des Ostberliner Aufbau-Verlages übernommen hat[9]. Etwas verschämt steht auf der Rückseite der einzelnen Bände «Kritische Ausgabe». Von einer solchen kann natürlich keine Rede sein, auch wenn der Verlag bemerkt: «Als Kritische Ausgabe soll für die Taschenbuchausgabe ... ‹textkritisch durchgesehen und kommentiert› verstanden werden.» Es kommt nicht darauf an, was die Werbung unter ‹kritisch› verstanden wissen möchte, sondern was gemeinhin dafür gilt. Den Tatsachen entsprechend schreibt Kaufmann: «Unsere Ausgabe kann und will die noch immer fehlende historisch-kritische Aus-

gabe nicht ersetzen.» Sie stützt sich vielmehr auf die Ausgaben von Elster, Walzel und Hirth und beschränkt sich im übrigen bei der Textwiedergabe auf eine «maßvolle Modernisierung» von Heines Orthographie und Zeichensetzung, verfolgt also gerade *keine* kritischen Ziele. Hingegen enthält sie «die bisher umfassendste Sammlung der Heineschen Werke» mit den inhaltlich wichtigen Varianten, bei denen auch die oft abweichenden französischen Fassungen berücksichtigt (und ins Deutsche übersetzt) sind; überdies «eine Reihe von Texten, die bisher nur in literaturwissenschaftlichen Fachzeitschriften oder anderweitig verstreut veröffentlicht waren und hier zum erstenmal in eine Gesamtausgabe eingeordnet» sind. Ich meine, dieses Ergebnis wäre als Zwischenlösung durchaus anzuerkennen, zumal mir die Anordnung der Texte bei Kaufmann glücklicher erscheint als bei seinen Vorgängern. Darüber im einzelnen zu referieren, würde zu weit führen, weil das komplizierte Problem der Anordnung von Heines Werken eigentlich schon in die Prolegomena zu der erwünschten kritischen Ausgabe hineinführt. Als «Grundlage für die wissenschaftliche Arbeit» (Kaufmann) darf sich die vorliegende Ausgabe jedenfalls mit Recht bezeichnen.

Für die Textrevision und die Erläuterungen zeichnete ursprünglich *Gotthard Erler* verantwortlich. In Band VII heißt es dann unter «Corrigenda» zu Band I bis V (S. 277): «Die Anmerkungen wurden für die Taschenbuchausgabe vom Kindler Verlag bearbeitet, das heißt stellenweise gekürzt oder erweitert. Die ‹Bibliographischen Hinweise› und die biographische Skizze ‹Heinrich Heines Leben› wurden ebenfalls von der Redaktion des Kindler Verlages verfaßt.» Diese Skizze scheint dort so gut gefallen zu haben, daß sie gleich in jedem der vierzehn Bände abgedruckt worden ist. Ohne Kenntnis der Ausgabe des Aufbau-Verlages läßt sich nicht beurteilen, worauf sich die Kürzungen bzw. Erweiterungen der Anmerkungen beziehen; man darf wohl annehmen, daß sie erfolgt sind, um östliche Fußangeln zu entfernen. Manchmal sind solche freilich im Dickicht der Erläuterungen verborgen geblieben, so wenn man über den Alexandriner erfährt (VII 294), er sei das «Versmaß des klassischen französischen Dramas aus der Zeit des Absolutismus». Abgesehen davon, daß die Beschränkung auf das Drama nicht stimmt, fragt man sich vergeblich, was der Alexandriner, der auf ein ehrwürdiges Alter zurückblicken kann, mit einer politischen Herrschaftsform zu tun habe. Auch von handfesteren Fehlern sind die Erläuterungen nicht frei, zum Beispiel VI 264: Machiavellis Vor- und Zuname sind unrichtig geschrieben, seine Lebensdaten stimmen nicht, «Istorie fiorentine» ist ein Plural, das Werk ist 1525 abgeschlossen und postum veröffentlicht worden, Dante ist nicht «der Dichter der italienischen Renaissance». Und dies alles auf drei Zeilen! Wer immer dafür verantwortlich sein mag — es wäre die Aufgabe der Redaktion gewesen, hier entwirrend einzugreifen. Bei dieser Gelegenheit hätten zahlreiche überflüssige Erläuterungen (etwa Goethes Lebensdaten) getilgt, dafür aber notwendige Verweise angebracht werden sollen (etwa zu Vitzliputzli, VII 295, ein Hinweis auf Heines Gedicht im «Romanzero», III 52ff.). Die Kommentierung literarischer Werke ist ein zu ernstes Geschäft, als daß man sie mit der linken Hand betreiben könnte. Wie man Texte korrekt und sinnvoll erläutert, zeigt der von *Michael Mann* herausgegebene Band *Heines Zeitungsberichte über Musik und Malerei* aus der Zeit von 1821 bis 1847, meist für die «Augsburger Allgemeine Zeitung» geschrieben, seither aber nicht wieder in dieser originalen Form, sondern in Heines eigenen Bearbeitungen im Buch «Lutezia» gedruckt[10]. Der Herausgeber nennt seinen Abdruck «einen bescheidenen Vorboten der kritisch-historischen Ausgabe», und zwar mit vollem Recht: Die Texte entsprechen den Originalen, auch in der Orthographie und Zeichensetzung, die Erläuterungen sind nicht nur eben hinlänglich, sondern fördern — vor allem durch ihre Verweise — das Verständnis. Zwölf Abbildungen illustrieren Heines Kunstberichte. Auch auf die ausgezeichnet redigierten *Heine-Jahrbücher* des Düsseldorfer Heine-Archivs unter der Schriftleitung des sachkundigen *Eberhard Galley* sei bei dieser Ge-

legenheit hingewiesen[11]. Neben dokumentarischen Aufsätzen (zum Beispiel Arthur Stern: «Heinrich Heines Krankheit und seine Ärzte») und einer Bibliographie bringen sie Interpretationen der Dichtungen (Franz Finke: «Heinrich Heine als Lyriker des Übergangs») und gute Abbildungen.

Kaufmanns Gesamtausgabe und Manns Publikation der Kunstberichte legen dem Leser die Frage nahe, welche von Heines Werken die Zeiten der Verketzerung in ihrer Heimat am besten überstanden haben. Der Subjektivität jedes Geschmacksurteiles eingedenk, läßt sich ganz allgemein folgendes feststellen: die Prosa eher als die Dichtung, die Alterslyrik besser als die Jugendverse, die Gedichte mehr als die Erzählungen und Dramen. Zwei Grundtöne der Lyrik sind heute deutlicher vernehmbar als zuvor: der ironische und der leidende in seiner doppelten Gestalt, als Wort des Verfolgten und des Schwerkranken. Wir stünden am Ende des ‹feuilletonistischen› Zeitalters, schreibt Michael Mann in seiner Einleitung, Heine «fast an dessen Anfang». Dennoch berühren uns die publizistischen Werke am nächsten, vor allem wenn sie Produkte des polemischen Temperaments oder einer übermütigen Laune sind. Hier bricht der fatale Hang zur Sentimentalität am wenigsten durch; hier spricht Heine als freier Mensch; hier — etwa in der «Romantischen Schule» — bekennt er sich zum «Herrlichsten und Heiligsten», was Deutschland hervorgebracht habe, zur Humanität und zum Kosmopolitismus, zu Luther, Lessing und Goethe, den freien Geistern deutscher Zunge. Wie denn überhaupt die «Romantische Schule», zu Unrecht als Pamphlet geschmäht, diejenige Schrift ist, in der Heine sich dem Leser ganz unverhüllt offenbart, von der Vorrede mit dem Bekenntnis, das Carducci so liebte («Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie»), bis zu den antiklerikalen Fanfaren des Schlußkapitels («Es sind die Feinde meines Vaterlandes, ein kriechendes Gesindel, heuchlerisch, verlogen und von unüberwindlicher Feigheit»). Denn Heine *wollte* der Mit- und Nachwelt «ein Ärgernis geben». Dieses Ziel hat er erreicht.

Freilich — er saß in Paris. Wie es denen erging, die in der stickigen Luft der Restauration leben und schaffen mußten, zeigen die von *Rolf Kabel* veröffentlichten Auszüge des Schauspielers, Regisseurs, Theaterdirektors und Theaterhistorikers *Eduard Devrient Aus seinen Tagebüchern;* der I. Band umfaßt die Jahre 1836 bis 1852 in Berlin und Dresden, der II. Band die Karlsruher Zeit von 1852 bis 1870[12]. Devrient war ein energischer Reformator der deutschen Bühne; wo er wirkte, trat er dem Schlendrian und dem «kulissenreißerischen Ton» entgegen — auch bei seinem eigenen Bruder. So wurde er, gegen die Widerstände des Hofes und der Zunft, einer der Schöpfer des modernen Ensembletheaters. Doch seine Tagebücher sind nicht nur theatergeschichtliche Dokumente; sie geben Einblicke in das politische Leben der Zeit. Devrient stand auf der Seite der Gemäßigten. Als Laube, von Richard Wagner unterstützt, ihm seine «Struensee»-Tragödie zur Aufführung aufdrängen will, notiert er: «Die Prätension dieser jungen Deutschländer ist unerträglich; alle Theater sind ihre Domänen, die sie abweiden und ausholzen wollen nach Belieben.» Doch auch er hält es für eine Schmach, «ein deutscher Untertan zu sein», und verachtet die «Lakaientugenden» der Konformisten, weil sie es mit den Despoten halten, die das Volk wie «Negersklaven» behandeln. Die Aufstände von 1848 begrüßt er mit Jubel; aber mit bestimmten Einschränkungen verteidigt er Adel und Königtum und nimmt darum auch an den Dresdner Barrikadenkämpfen im Mai 1849 nicht teil, die Wagner zur Flucht nach Paris zwingen. Später resigniert er und schließt seinen Frieden mit der Restauration. Er findet es zwar unerträglich, daß selbst «der Atem überwacht» wird, doch er verzweifelt an der Fähigkeit seiner Landsleute, ihr Geschick selbständig in die Hand zu nehmen: «Der Bürozopf hängt uns hinten und der Sabberpichel vorne.» Und während das Dresdner Theater im Juni 1849 mit Goethes «Tasso» wegen seines «loyalen Tones» wiedereröffnet wird, intrigiert man sieben Jahre später in Karlsruhe gegen den

gleichen «Tasso», weil «es unanständig sei, daß eine Prinzeß darin einen Dichter liebe»...

Devrients Tagebücher sind ein aufschlußreiches Kultur- und Gesellschaftsdokument ihrer Epoche. Kabels Publikation bringt eine Auswahl, deren dokumentarischer Wert auch dadurch kaum gemindert wird, daß der Herausgeber leider darauf verzichtet hat, die Auslassungen zu kennzeichnen und die Eintragungen zu kommentieren, was in vielen Fällen zum Verständnis der Zusammenhänge unentbehrlich wäre. 21 Tafeln ergänzen die wichtige Publikation. Devrient war ein gebildeter Mann und kluger Beobachter seiner Umwelt. Seine Begegnungen mit Alexander von Humbolt, der sich warm für ihn verwandte, mit Laube, Gutzkow, Ludwig, Freytag, vor allem mit Wagner, aber auch mit Hofleuten und Komödianten, Musikern und Sängern sind frisch erzählt, seine Urteile originell. Obwohl er mit Wagner aus künstlerischen und politischen Gründen oft in Streit geriet und ihn für einen «Phantasten» mit «großen sozialistischen Rosinen im Kopf» hielt, erkannte er schon früh seine Bedeutung: «Der Kerl ist ein Poet durch und durch... Er ist... der bedeutendste Kopf von allen, die ich in Dresden kenne.» Was Devrient in der Einleitung zu seiner grundlegenden «Geschichte der deutschen Schauspielkunst» in fünf Bänden (1848—1874) schrieb, gilt auch für seine Tagebücher: «... ich gebe, was ich gefunden, ich zeige, was ich gesehen.» Und prophetisch genug klingt inmitten der Begeisterung für den ‹Fortschritt›, an dem sich Devrients Zeit berauschte, die nüchterne Notiz des Chronisten: «Die Bildung des 19. Jahrhunderts hat doch wenig an der menschlichen Bestialität geändert.»

Horst Rüdiger

[1] Karl-Rauch-Verlag, Düsseldorf 1963 bis 1964. [2] Insel-Verlag, Frankfurt/Main 1963. [3] Carl-Hanser-Verlag, München 1963 bis 1965. [4] Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1963. [5] Carl-Hanser-Verlag, München 1963—1965. [6] Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg und München 1963. [7] Kindler-Verlag GmbH., München 1964. [8] Ebd. 1964—1965. [9] Ebd. 1964. [10] Insel-Verlag, Frankfurt/Main 1964. [11] Hoffmann und Campe-Verlag, Hamburg 1963—1964. [12] Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1964 (= Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin).