Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 60 (1980)
Heft: 3

Buchbesprechung: Das Buch
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: 11.07.2025

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

Das Buch

ROMANTIK IM TASCHENBUCH

Anmerkungen zu einer Gedicht-Anthologie, einer Bettina- und einer Achim-von-Arnim-Monographie

Kaum zehn Jahre sind es her, dass Philologen-Kongresse mit Sprechchören oder Spruchbändern wie «Schlagt die Germanistik tot – macht die blaue Blume rot» in Schwierigkeiten gebracht worden sind. Von «Romantik» sprachen eher deren Verächter. Wer statt einer heruntergekommenen Vorstellung die «andere» Romantik nachweisen, von ihr die «Moderne» oder die Gegenwart geistesgeschichtlich ableiten wollte, erntete Hohn. Was «bürgerliche» Verleger und Herausgeber in den sechziger Jahren mit Lebensbeschreibungen oder Dokumenten zur sachlichen Erörterung dieser Epoche beizutragen suchten, wanderte bald ins moderne Antiquariat. Mehrbändige Ausgaben von Arnim, Brentano oder Tieck belasteten einen Verlag viele Jahre lang. Selbst preiswerte Taschenbuchausgaben verkauften sich schleppend. Wenn jemand meinte, Frauen wie Bettina von Arnim oder Caroline Schelling hätten auch heute etwas zu bedeuten, und über sie schreiben wollte, der war vor kurzem noch auf niedrig aufgelegte Zeitschriften angewiesen, deren Leser man eher des Rück- und nicht des Fortschritts verdächtigte.

Das freilich sind schnell wechselnde Gesichtspunkte. Der Grund des Wechsels ist nicht leicht zu nennen. Man muss wohl zuerst beschreiben, was greifbar geworden ist. Denn mittlerweile hat Romantik gerade bei jenen Konjunktur, die den Protest gegen ein «romantisierendes» Fach eingeleitet hatten; das Angebot an die Sub- und Gegenkultur wird von ihnen gelenkt [1]. Die Nostalgiewelle, die den Aufstand ablöste, hat auch die Verlage erreicht, die früh auf antibürgerlichen Kurs gegangen waren. «Nostalgie» (was eigentlich «Heimweh» und «Sehnsucht nach Vergangenem» bedeutet), das Schimpfwort von gestern, ist zum Kennzeichen des Konsums von Jugendlichen unbegrenzten Alters geworden – auch im Literaturbetrieb.

Dass die Lage sich geändert hat, dass die Romantik im Taschenbuch angeboten (und abgesetzt) wird, ist nicht nur durch die «runden» Jahrtage einzelner Personen veranlasst. Romantik soll nun nicht mehr die Suche nach der blauen Blume, sondern der Aufstand gegen die Übermacht der Systeme sein. Für diese aber wird nach wie vor der «Bürger» verantwortlich gemacht, jener Menschentyp, der von der rationalen, verfeinerten Herrschaft über die – vermeintlich – ursprüngliche Natur seinen perfiden Gewinn zieht und vermehrt. So kommen ein antibürgerlicher Affekt und der Geschmack an Ideen vor und nach 1800 zusammen. Auf Eichendorff etwa, den geschmähten Verfasser des «Tauge-

nichts», beruft man sich jetzt gegen «eine ausschliessliche Herrschaft des Rationalitätsprinzips, die schliesslich auch noch den menschlichen Geschmack undurchlässig macht für das, was einfach schön ist an Natur und nicht nützlich». So zu lesen in einem «Essay», mit dem Lienhard Wawrzyn eine «aufgelesene» Anthologie von «99 romantischen Gedichten»[2] einleitet (S. 47). Der Untertitel scheint ein Problem zu stellen: «Liebesleid und Natursehnsucht: die Antiträume des Bürgers». Es soll offenbar gezeigt werden, wie der «Bürger» – mit Hilfe romantischer Gedichte – sich «Liebesleid und Natursehnsucht» vorgaukeln lässt und dies gegen eine Wirklichkeit gebraucht, die ihm tiefgreifende Änderungen abverlangt.

Derartige Überlegungen betreffen die Kunst überhaupt; sie sind nicht originell und bewegten auch jene, die man zuerst «Romantiker» genannt hat. Die «Dialektik der Aufklärung» hat also Alternativen erneuert, die seit Novalis und Friedrich Schlegel als Reaktion auf die Selbstherrlichkeit der Vernunft und den völligen Herrschaftsanspruch des Menschen vielfach als Kunst- und Lebensphilosophie formuliert worden sind.

Von Glanz und Schlüssigkeit genuin romantischen Denkens ist Wawrzyns auf Breitenwirkung angelegte Romantikkritik betrüblich weit entfernt. Das liegt nicht an der Auswahl der Autoren. Ein Gymnasiast sollte die Namen gehört haben; aber der Deutschunterricht hat manchenorts das antiromantische Ressentiment noch nicht abgelegt. Wawrzyn will gewiss nicht nur zukünftige Germanisten oder Intellektuelle ansprechen; das ist gut.

Der Fachmann findet eine Reihe von Gedichten, die ihm kaum oder nicht geläufig waren, so Ernst Moritz Arndts «Ballade» (S. 87), Achim von Arnims «Die Polizei und der Vielgläubige» (S. 133 ff.) oder Theodor Körners «Bitte» (S. 167). Eine Anthologie zeigt immer Vorliebe und Geschmack; hier soll sie eben «Liebesleid und Natursehnsucht» als «Antiträume des Bürgers» verdeutlichen. Was ist das? Unklar bleibt auch, welche Gedichte dem «Bürgerlichen» und welche dem «Unbürgerlichen» zugerechnet werden. Soll etwa Wilhelm Müllers «Gesellschaftliches Trinklied für Philister» die Spiessigkeit des Bürgers oder des Verfassers bezeugen? Und wie gehen diese Probe einer verbreiteten Gattung oder die epigonal-romantischen Gesänge: «Das Wandern ist des Müllers Lust», «Am Brunnen vor dem Tore» oder «Ich hört' ein Bächlein rauschen» mit Müllers «Liedern der Griechen» (S. 169–173) zusammen? Von ihnen greift Wawrzyn eine vorzügliche Probe heraus: «Die verpestete Freiheit», ein Beispiel für ein ästhetisch vollwertiges politisches Gedicht. Doch was er dazu schreibt, könnte nicht nur den Philologen, sondern auch den lesenden Arbeiter stutzig machen: «Der Aufstand der Griechen gegen die Herrschaft der Türken hatte damals für fortschrittliche Köpfe eine ähnlich politisierende Bedeutung wie der Krieg in Vietnam.» (S. 168 f.). Muss man da nicht fragen, welche Wirkung die Herrschaft der Sieger in Vietnam und Kambodscha auf die «fortschrittlichen Köpfe» von heute hat?

Den historischen Gegenstand auf die Gegenwart beziehen zu wollen, ist richtig. Wawrzyn wird jedoch unseriös, ihm geht der Aktualisierungs-Gaul des öfteren durch. Man kann

allenfalls noch schmunzeln, wenn er einleitend über das Missverhältnis zwischen Arbeitenden und Besitzenden von damals wie heute schreibt: «Wenn wir hier das Verhältnis von Herrschaft und Unterdrückung um 1800 aus dem Blickwinkel betrachten, so nicht um die Feinheit, sondern die Ungleichheit des Genusses zu kritisieren. Wir haben Anlass, uns kritisch umzusehen, wo heute die gigantischen Reichtümer bleiben, die die Menschen seitdem geschaffen haben, wenn die Brathähnchen oder ‚Goldbroiler', wie man dazu in der DDR sagt, wie Pappmaché schmecken und die Braten in der Pfanne das chemisch gestaute Wasser fahren lassen.» (S. 25 f.). Dass dann auch Minister, die «Einbrüche und Lauschangriffe auf Bürgerwohnungen rechtfertigen» (S. 28), eins abbekommen, wundert nicht. Nur fordert Wawrzyns Begründung: Verachtung von Menschenrechten in einem (deutschen) Land, das nie eine Revolution zustande gebracht habe, zu der Überlegung heraus: ob im Heimatland der Französischen Revolution analog argumentiert wird, wenn der gleiche Fall ansteht?

Die «Kurzbiographien», die Wawrzyn jeweils voranstellt, sind häufig nur «aufgelesen» und setzen einen reichlich naiven Leser voraus. Meist erschöpfen sie sich in der Aufzählung der Einzelheiten, die die einfacheren biographischen Lexika oder Nachschlagewerke älterer Art bieten. Gewiss ist es schwer, im Rahmen einer Taschenbuch-Anthologie den jeweiligen Forschungsstand zusammenzufassen und alles zu einer Gesamtsicht zu vereinigen. Doch ist man hier froh, wenn wirklich die Fakten gegeben werden. Denn deren verkürzte Wiedergabe lässt weg, was dem Herausgeber unvertraut oder nicht genehm ist. So werden die religiösen Motive Wakkenroders (und deren Literarisierung) in Wawrzyns Formulierung unterschlagen (S. 98). Und mitunter schöpft er aus abgestandenen Wassern, so wenn er über Brentano kolportiert: «1817 trat er zum Katholizismus über, legte in der Berliner Hedwigskirche die Generalbeichte ab und entwickelte sich zu einem mystischen Dunkelmann.» (S. 103). Über diesen (Un-) Kenntnisstand sind die Hörer eines soliden Romantik-Kollegs hinaus. Wawrzyn kennt den Autor und dessen Probleme offensichtlich nicht. Aus dem Spätwerk wählt er zwei Gedichte aus, von denen er eines (Das «Weber»-Lied) korrekt wiedergibt; von dem anderen («Die Abendwinde wehen»), das sieben Strophen hat, findet sich nur die erste (S. 104 f.). Aus der mittleren Schaffensperiode Brentanos druckt Wawrzyn (S. 104 f.) ein Lied aus dem Drama «Die Gründung Prags» ab; dort wird es den «Mägdlein» der Herzogstochter Libussa in den Mund gelegt, und es gibt einen altböhmischen Mythos wieder. Das ist im Kommentar der Hanser-Ausgabe, nach der Wawrzyn druckt, erläutert [3]. Wawrzyn übergeht dies und gibt eigene «Bemerkungen» hinzu; die eine Szene: «In dem Bade spielt die Keusche, / Und die Woge wühlt berauschet, / Ringsum schweigt das Waldgeräusche, / Weil es lüstern niederlauschet», erklärt er so: «hier berauscht sich an der Berührung kein Lebewesen, sondern Brentano schickt Elemente der äusseren Natur vor, die tun dürfen, was im Mittelalter noch erlaubt war, in der Romantik aber verwehrt ist: ‚die Woge wühlt berauschet'. So kann die ‚Keu-

sche', die ‚in dem Bade spielt', bleiben, was sie ist – die Keusche – und die Phantasie des romantischen Lesers sich ausfabeln, ohne die Tabus der sinnlichen Wahrnehmung aufzubrechen. An Stelle eines Kleinbürgers mit lüstern rotem Kopf schweigt prüde voyeuristisch ‚das Waldgeräusche'. Die Natur hält den kleinbürgerlichen Atem an. Brentano gibt hier das Beispiel einer Phantasie, die von gesellschaftlich diktierten Hemmungen beherrscht ist, die so prüde ist, dass sie die Wellen und den Wind in voyeuristische Reflexionsflächen sozialer Tabus verwandelt.» (S. 106).

Hier hat sich die Phantasie des «auflesenden» Herausgebers «ausgefabelt». Der nicht ganz kenntnislose Leser hält nicht nur den Atem an, es verschlägt ihm denselben. Prüderie ist weder «der» Romantik noch der Dichtung des jungen oder alten Brentano vorzuwerfen; gerade seine Alterslyrik gehört zur erotischen Weltliteratur. – Auch an anderer Stelle kann man aus Unwillen (nicht Lüsternheit) einen roten Kopf bekommen, wenn man über Eichendorffs «Frische Fahrt» liest: «Eichendorffs Natur ist freilich auch feudal verwalteter Besitz: ‚Waldwärts Hörnerklang geschossen', das heisst: die adeligen Müssiggänger tummeln sich bereits in den Wäldern, dieser Schrecken der Bauern, der bei seinen Jagden die Saat niedertrampelt und den Bauern das Sammeln von Brennholz verbietet, erst recht das Jagen.» (S. 162). Dem Verfasser möchte man ins Stammbuch schreiben, was er solchen «Bemerkungen zu Eichendorffs Gedicht» als Motiv- und Situationserläuterung aus Ernst Bloch vorangesetzt hat: «Das Kind will Schaffner werden oder Zuckerbäcker. Sucht lange Fahrt, weit weg, jeden Tag Kuchen. Das sieht nach etwas Rechtem aus.» (S. 162).

Ungenauer Wortlaut, keinerlei Hinweise auf die Entstehung, den Kontext oder auf Wirkungszusammenhänge (wenigstens innerhalb der «aufgelesenen» Gedichte), historisch häufig falsche «Bemerkungen», die nur Unkritische oder Kenntnislose hinnehmen, – das hätten ein Lektor oder der Verlagsleiter verhindern können; sie hätten den Fortschritt diskutabler gemacht, den Verlag und Herausgeber im Munde führen. Die Absicht ist dennoch bemerkenswert: die Romantik, die «fortschrittlichen» Geistern vor kurzem noch als Ausbund des Reaktionären galt, soll gegen kapitalistische Spiessbürger wie DDR-Sozialisten als eine unverwirklichte Möglichkeit zu individueller wie gesellschaftlicher Entfaltung und Freiheit hervorgekehrt werden. «Aufklärung» ist hier nichts Dialektisches mehr, sondern ein Trauma. Manches ist von Ernst Bloch, Adorno und Horkheimer genommen, aber nicht verdaut. Das kann beinahe rühren, so wenn das auf Geburtenkontrolle bei Mittellosen bedachte, «staatstreue bürgerliche Verstümmelungsprogramm» C. A. Weinholds, «eines erfolgreichen Deutschen, eines späten Aufklärers» aus dem Jahre 1827, oder der analoge Vorschlag des «renommierten Pädagogen Campe zur Verhütung der Masturbation» von 1787 (mit Recht) angeprangert werden und daraus gefolgert wird: «Der Vorwurf des Irrationalismus, mit dem man die Romantik gerne begrüsst, erscheint in einem etwas milderen Licht, wenn man einen Blick wirft auf die menschenfeindlichen Züge der staatskonformen Aufklärung.» (S. 164 f.).

Ob man weiterhin die Geschichte in Rationalismus und Irrationalismus teilen soll? Wenn ja, dann ist diese Anthologie der zweiten Kategorie zuzuordnen. Die «emotionalen Bedürfnisse des Menschen» (worin bestehen, woher kommen sie?), der «Gefühlshunger», der «seit der Romantik zum kleinbürgerlichen Sozialcharakter gehört» (S. 54), sind so weder zu sättigen noch in Freiheit zu verwandeln. Hier zeitigt eine fragwürdige akademische Ausbildung ein ungutes Ergebnis. Man ist versucht zu sagen: besser keine Romantik-Renaissance als eine solche. Die Gedichte freilich werden sie überdauern. Das übrige gehört zur Geschichte eines Faches, dessen vielbesprochene Krise eine Krise seiner Kritiker geworden ist.

Besser ist es um eine andere Broschüre bestellt[4]. Sie unternimmt, was vor zehn Jahren von Progressiven abgelehnt worden ist: eine romantische Frau wird als Vorkämpferin «um die bürgerliche Emanzipation, die Rechte der Aussenseiter und Minderheiten, um das Recht auf ‚Abweichung'» beansprucht[5]. Gisela Dischner stellt Bettina von Arnim in einer «weiblichen Sozialbiographie aus dem 19. Jahrhundert» vor. Die syntaktisch falsche Fügung dieses Untertitels (nach dem karikierenden Vorbild von «ein lederner Handschuhmacher») meint die Biographie einer Frau aus dem 19. Jahrhundert, wobei soziale Aspekte (was bei einer Biographie nahezu selbstverständlich ist) betont werden sollen. Was Dischner – wie Wawrzyn – als neue Ansicht ausgibt, ist dem historisch Unterrichteten immer bewusst gewesen: dass die Romantik eine der geistes- und sozialgeschichtlich bedeutsamsten Epochen war, deren Vorgriffe heute noch nicht eingelöst sind. Fragwürdig sind allerdings Dischners Alternativen: Die Frühromantik sei als «ästhetisch-progressiv und gesellschaftskritisch zu begreifen. Die Spätromantik . . . wurde politisch reaktionär». (S. 19). Solch gestrige Klischees sind keine Ideologiekritik. Ähnlich ungenau ist, wenn Bettinas «Programm» ein «politischer Stellenwert» zuerkannt wird, während Achim von Arnim und Clemens Brentano lediglich «in einer kleinen Gruppe von Freunden im Experiment neuer kollektiv verstandener Verkehrsformen» gewirkt haben sollen. (S. 19). Doch wird man gelten lassen, dass eine knapp bemessene Studie ihren Gegenstand eigenwilliger behandelt als eine grosse Monographie, die eher auf Ausgeglichenheit und umfassende Kenntnis angewiesen ist[6].

Die Briefe übernimmt Dischner so, wie Bettina sie – dreissig, vierzig Jahre nach den Ereignissen – für den Druck überarbeitet hat. Der Vergleich mit den Originalen (soweit erhalten) hat jedoch gezeigt, wie sehr diese späten Redaktionen «romantisieren» (in Hardenbergs Verstand): Zeit und Gegebenheiten werden rücksichtslos und selbstherrlich auf ein Ideal hin stilisiert, und dieses soll im Nächstliegenden erkannt werden. So entsteht eine Scheinwelt, die fast noch mehr als eine erfundene Romanhandlung im Spannungsverhältnis zur Wirklichkeit steht; denn diese Briefromane täuschen Nicht-Fiktionalität vor. Dass sie die gemeinten Leser schwer erreichten, liegt jedoch weniger an der romantischen Verschleierung der Täuschung als an einem Reden, das immer feierlicher und weihevoller wird und in die Sätze das Höchste hineinzudrücken sucht. Der Ehrgeiz und der wachsende

Wille, mit umgearbeiteten Briefen und erfundenen Konstellationen die ungenügende Welt von Grund auf zu verändern, sind ebenso rational wie utopisch. Das sollte bei dem Phänomen Bettina nicht übersehen werden; es nötigt wohl zu Distanz. Man braucht hier und sonst das Bedenkliche nicht auszusparen, etwa Bettinas Goethe-Manie und vollends ihre Leidenschaft für andere, vorwiegend jüngere Männer; Dischner behandelt dies kaum. Ob dies ihrer Deutung im Wege gestanden wäre? Dann hätte sie nicht erkannt, dass Bettina gerade in dieser Lust zur Hingabe zu «romantisieren» verstand.

Der Kommentar beruht weitgehend auf den bisherigen Ausgaben; das ist verständlich und brauchte nicht erwähnt zu werden, wenn diese Ausgaben nicht von Vertretern jener Männerwelt stammten, die angeblich Bettinas Wirkung so ausdauernd unterdrückten. Dennoch: Dischner wählt geschickt aus Werken und Briefen aus und gibt Textauszüge von Novalis, Friedrich Schlegel bis Georg Simmel und Luce Irigaray bei, auch um Bettinas Gedanken in der Geschichte und Theorie des Feminismus zu verankern. Ob man jene – und Baader, Bachofen, Creuzer, Engels, Benjamin und Bäumler – zu Geschworenen eines «Feminals» machen soll? Bettina jedenfalls hatte nicht das Bedürfnis, ihre weibliche Daseinsweise zu rechtfertigen oder gegen Männer zu verteidigen. Doch ist anzuerkennen, dass Dischner wichtige Begriffe der Romantik gegen Fehldeutungen (durch Georg Lukács etwa, S. 68) in Schutz nimmt und den Gehalt und die anregende Kraft romantischer Vorstellungen – fast allzu gläubig – herausarbeitet. Untersuchenswert wäre übrigens, dass Bettina die Schriften Mirabeaus der Grossmutter La Roche vorlesen musste (vgl. S. 7).

Überhaupt fehlt es in der Forschung an Nachweisen, wer bei Bettinas Vorstellungen ungenannt Pate gestanden hat – bei der jungen wie bei der alten, die ihre Jugendbriefe redigierte und umdichtete. Die geistigen Urheber wie die konkreten Bezugspersonen braucht man sich nicht nur anhand sprachlicher Dokumente zu vergegenwärtigen; es gibt reichlich Porträts und Szenendarstellungen, von denen einige hier beigegeben sind. (Zeitlich passen sie nicht immer: zum «Frühlingskranz» – 1801–1804 – ein Clemens-Brentano-Porträt von 1837). Die Eigentümer der Vorlagen werden verschwiegen, nicht einmal ein Bildarchiv wird genannt –, eine Freibeuterei, die die Museen und Archive hinzunehmen scheinen.

Ein Gegenstück zu Dischners Bettina-Monographie bildet die Lebensbeschreibung, die Helene M. Kastinger Riley Bettinas Gatten Achim von Arnim gewidmet hat[7]. Entsprechend den Richtlinien der Reihe verbindet sie Zitate aus Briefen und Werken und erfreulich viel Ungedrucktes durch Bericht und Deutung und rekonstruiert so die Lebensgeschichte eines Mannes, den man mit Recht zu den Hauptgestalten der Romantik zählt. Ähnlich wie Dischner arbeitet Riley gegen ein Klischee; hier besteht es in der Meinung, die schon die Zeitgenossen hegten und für die Goethes unwilliger Ausspruch steht, dass Arnims überquellende Phantasie der beherrschten Form entbehre.

Riley hebt derartige Vorurteile auf, indem sie zeigt, wie sie zustandeka-

men, und setzt eine Schilderung, wie es eigentlich gewesen sei, dagegen. Aus einer geschickten, aber philologisch soliden Mischung aus Lebensbeschreibung und Werkdeutung entsteht ein neues Bild Achim von Arnims; Riley beschreibt ihn überzeugend als einen schöpferischen, aber hellwachen und kühnen Geist, als preussisch-märkischen Poeten, der notgedrungen die ererbten Güter bewirtschaftet und in der Not seines Vaterlandes weder chauvinistisch noch reaktionär wird. Man findet in der Tat selten so durchdachte und mutige Worte über Voraussetzungen und Folgen der Französischen Revolution, wie Arnim sie in Dichtungen und politischen Aufsätzen geäussert hat. Was er dort über Preussen, Deutschland und Europa sagt, grundiert das theoretisch, was er in poetischer Freiheit als Geschichtsdichtung entwirft. Die bekannten und viele weniger gelesene Dichtungen erhalten so einen Zusammenhang, und die naturwissenschaftlichen, staats- und gesellschaftskundlichen Arbeiten treten als überraschend gewichtiges Œuvre ihnen zur Seite. Das abschliessende Kapitel «Belletristische Kleinkunst» (das man besser zweiteilte in «Schriften zur Staats- und Gesellschaftstheorie» und «Kleinere Arbeiten zur Literatur») wie auch das über «Die politischen Schriften» könnten dazu anregen, Arnim als Theoretiker und Journalisten zu entdecken. Wenn auch dem fachlichen Liebhaber nicht alles, was Riley dazu schreibt, neu ist; er kann ihre abgerundete Darstellung dennoch geniessen und hofft, dass nun die Forschung wie deren Umsetzung in allgemeines Bewusstsein kräftig fortschreite. Die ausführliche und übersichtliche, mitunter ungewöhnlich notierende Bibliographie kann dabei helfen[8].

Der Leistung gegenüber fallen einige Corrigenda nicht ins Gewicht; sie lassen sich bei einer folgenden Auflage leicht beheben. Gelegentlich wünschte man sich die Bedingungen und Kriterien des Romantischen noch griffiger benannt. Das Problem Volkskunst – beim «Wunderhorn» etwa – wäre anhand der neuesten Forschung weiter zu verfolgen[9]. Die Lyrik Arnims kommt etwas zu kurz; sie ist schwierig, aber es gibt Vorarbeiten[10]. – Die Fehde zwischen dem Klassizisten Johann Heinrich Voss und den «Liederbrüdern» Arnim und Brentano, die als Muster einer Unverträglichkeit von Epochen-Vertretern gilt, ist eindeutig durch einen ausserliterarischen Anlass ausgelöst worden[11]. Einzelne Datierungen, so diejenigen, die Brentano betreffen, liessen sich präzisieren[12].

Das Buch ist, wie es bei den Rowohlt-Monographien erfreulicherweise üblich ist, reich bebildert, auch durch seltener zu sehende Abbildungen, so etwa die von Arnims Vorfahren oder das Bettina-Porträt von Ludwig Emil Grimm (S. 68). Dadurch kann man sich den Personenkreis und die Örtlichkeiten gut vorstellen. Dies wäre freilich noch besser gelungen, wenn die Personen in dem entsprechenden Lebensalter abgebildet worden wären; von den Brüdern Grimm, Eichendorff, Savigny oder Görres, die um 1810 junge Männer waren, hätte man nicht Altersporträts hernehmen müssen. Oft sind die Bilder zugeschrieben und datiert, häufig fehlen jedoch Vornamen, Entstehungszeit oder Vorlage, obwohl sie leicht zu ermitteln gewesen wären. Die heutigen Besitzer werden z. T. un-

genügend oder unrichtig nachgewiesen; der Verweis auf ein Bildarchiv befriedigt nicht (und dürfte rechtlich bedenklich sein). Das Bettina-Porträt auf S. 34 ist nach einer unbezeichneten Miniatur aus Goethes Besitz aufgenommen; ein «Aquarell» fertigte Achim von Arnim-Bärwalde erst 1880 an[13]. Misslich ist: das S. 27 gegebene Porträt zeigt nicht Clemens Brentano, sondern Ridolfo Schadow[14]. Das wahrscheinlich früheste Arnim-Porträt (um 1800, also den etwa neunzehnjährigen Arnim zeigend) ist jenes Brustbild von Silberstift und Pastell, das der Stuttgarter Antiquar Eggert im November 1976 anbot[15].

Die beiden Arnim-Porträts (S. 6 und 125) schreibt man wohl fälschlich Brentano zu. Dessen Zeichenkünste waren zu bescheiden, als dass ihm zwei so vorzügliche Bildnisse hätten gelingen können[16]. Die sicher von ihm stammenden Arnim-Porträts – als Kritzelei in Briefe eingefügt – sind weniger als dilettantisch. – Dies alles muss wohl der Verlags-Redaktion gesagt werden, die den Bildteil zu betreuen pflegt.

Riley wie Dischner ergänzen die Darstellung durch «Zeittafeln» –, Riley kürzer und die eigene Materialfülle bei weitem nicht auswertend, Dischner ausführlicher und detailreich. Einzelheiten wären anhand der Spezialliteratur zu verbessern; das ist unvermeidlich[17]. Wichtiger ist der hier anzuschliessende Grundsatz, dass eine historische Darstellung die Fakten (im umfassenden Sinne genommen) sorgfältig erfassen muss. Je vollständiger sie zusammengetragen werden, desto sicherer, umsichtiger und überlegter kann das Ganze beschrieben werden. Die Treue zum Geschehnis und die unermüdliche Suche nach der historischen Richtigkeit sind die einzigen Möglichkeiten, Fehlmeinungen und Ideologie (als unerkanntes Bewusstsein) zu verhindern oder aufzulösen.

Für Bettina wie Arnim wären ausführliche Chroniken, wie der Hanser-Verlag in München sie begonnen hat, dringend nötig[18]. Vielleicht wäre das zu erwartende Arnim-Gedenkjahr 1981 ein Anlass, eine derartige, unersetzliche Vorarbeit für die noch ausstehenden grossen, zusammenfassenden Lebens- und Werkbeschreibungen in Auftrag zu geben[19]. Bei diesen mühsamen und nur mit gründlicher Kenntnis zu bewältigenden Unternehmen wird auch bewusst, dass schon die Auswahl und Zusammenstellung der data und facta Wertungen unterliegen; ihre Kriterien müssen ausgesprochen werden, um die Entscheidungen zu begründen. Denn jener Grundsatz ist mehr als Stoffhuberei oder Materialfetischismus. Er setzt die gezügelte Unterordnung des Autors unter seinen Gegenstand voraus und verhindert die selbstgefällige, eigenmächtige, überhebliche oder wehleidige Verfälschung.

Man hat in den vergangenen Jahren solche Grundsätze als positivistisch abgetan und ist gegen die philologischen, textzugewandten Deutungen zu Felde gezogen. Was an die Stelle der immamenten Verfahren gesetzt wurde, walzte nicht selten den Text nur nach anderen Richtungen aus; oder man knetete Ingredienzien, die das Resultat wieder nur für das Grüppchen der Gleichgesinnten schmackhaft machten, hinein. Die anspruchsvolle, nie erschöpfend zu interpretierende Eigengesetzlichkeit der Dichtung, die Bertolt Brecht mit «Autonomie» (nicht

«Autarkie») meinte, geriet aus dem Blick.

Wer als Historiker Neues sagen will, muss das Vorhandene kennen und sehen, wie es entstanden ist. «Das Höchste wäre, zu begreifen, dass alles Faktische schon Theorie ist». Goethes «Betrachtung im Sinne der Wanderer» (136) ist eine hermeneutische Maxime ersten Ranges und fasst Überlegungen und Erfahrungen zusammen, die auf einer ständig geübten, schöpferischen Auseinandersetzung mit Welt und Geschichte gründen.

Bernhard Gajek

[1] Vgl. hierzu Anton Krättli, Hesse und die Gegenkultur. In: Schweizer Monatshefte 49, 1969/70, S. 1030 ff., ferner a.a.O. 57, 1977, S. 302 f. – Vgl. auch den Sammelband, der das Verhältnis der Studentenbewegung zur Literatur – nostalgisch – zu überblicken sucht: W. Martin Lüdke (Hrsg.), Nach dem Protest. Literatur im Umbruch. Frankfurt a. M. 1979 (edition suhrkamp 964). – [2] 99 romantische Gedichte. Liebesleid und Natursehnsucht: Die Antiträume des Bürgers. Mit einem Essay und Kurzbiographien aufgelesen von Lienhard Wawrzyn. Berlin 1978 (Wagenbachs Taschenbücherei 37). – [3] Clemens Brentano, Werke, Bd. 1, München 1968, S. 1098: «... In dem vorausgehenden Dialog zwischen Libussa und Scharka wird die dem Gedicht zugrundeliegende slawische Sage skizziert ...» (es folgen die entsprechenden Verse des Dramas). – [4] Bettina von Arnim. Eine weibliche Sozialbiographie aus dem neunzehnten Jahrhundert, kommentiert und zusammengestellt aus Briefromanen und Dokumenten von Gisela Dischner. Berlin 1977 (Wagenbachs Taschenbücherei 30). – Als umfassendere Lebensbeschreibung empfiehlt sich: Ingeborg Drewitz, Bettina von Arnim. Romantik-Revolution-Utopie. Düsseldorf-Köln 1969. Dass dieses Buch nun als Taschenbuch (Heyne-Biographien 56, München 1979) neu aufgelegt wurde, zeigt den Trend. – [5] So der Werbetext auf der letzten Umschlagseite. – [6] Zu Achim von Arnims politischen Vorstellungen vgl. die anschliessend besprochene Monographie von H. M. Kastinger Riley. Zu Clemens Brentano vgl. Wolfgang Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration. Tübingen 1977. Zur Brentano-Forschung ab 1972 vgl. meinen Literatur-Bericht im «Euphorion» 72, 1979, S. 439–502. – Zur historischen Interpretation von Bettinas Redaktionen vgl. Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Bd. 2, Stuttgart 1972, S. 197 ff. Vgl. Germanistik 19, 1978, S. 434. – [7] Achim von Arnim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Helene M. Kastinger Riley. Reinbek 1979 (rowohlts monographien 277). – [8] Die Literatur nach 1977 fehlt; das Manuskript war damals wohl schon abgeschlossen. – [9] Vor allem anhand der hist.-krit. «Wunderhorn»-Ausgabe durch Heinz Rölleke und dessen einschlägige Arbeiten. (Vgl. Schweizer Monatshefte 58, 1978, S. 539–542.) In der HKA Bd. 9, 2, Stuttgart 1977, S. 3, wird übrigens Brentano, nicht Arnim als Erfinder des Titelkupfers zum 2. Band des «Wunderhorns» genannt. – Einen anschaulichen Überblick über die Entstehung des «Wunderhorns» gibt Heinz Rölleke: «Was die Alten Schönes gesungen». Clemens Brentanos Auffassung «frommer Volkstümlichkeit». In: Lieb, Leid und Zeit. Über Clemens Brentano. Hrsg. von Wolfgang Böhme. Karlsruhe 1979, S. 11–26 (Herrenalber Texte 12). – Vgl. ferner: Anton Krättli, Die «übelangeschriebenen» Lieder. «Des Knaben Wunderhorn» – oder Poesie als Zusammenfall von Natur und Kunst. In: Schweizer Monatshefte 58, 1978, S. 527–538. – [10] So auch in der gründlichen Arbeit von Renate Moering: «Die offene Romanform von Arnims ‚Gräfin Dolores'». Heidelberg 1978. Hier, S. 145–207, die einlässliche Untersuchung der «Musik im Roman und der Liedvertonungen». – [11] Vgl.

Heinz Rölleke, Die Auseinandersetzung Clemens Brentanos mit Johann Heinrich Voss über «Des Knaben Wunderhorn». In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1968, S. 288 f. – [12] Vgl. Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt. München 1978. Zum Beginn von Arnims Bekanntschaft mit Brentano oder dessen Umzug nach Heidelberg vgl. dort S. 24 bzw. 42 f. – Riley fügt eine zweiseitige «Zeittafel» (S. 135 f.) an. Ob sie zum Arnim-Jahr, 1981 also, eine ausführliche Arnim-Chronik ins Auge fassen könnte? Sie wäre eine notwendige Vorarbeit für eine zusammenfassende Arnim-Biographie und würde gute Dienste tun, bevor diese fertig wäre. – [13] Die Miniatur wie das Aquarell befinden sich im Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Das Aquarell ist – als Ausschnitt – das Titelbild von Dischners Anthologie. Ganz und farbig ist es wiedergegeben in: Helmut Holtzhauer, Goethe-Museum. Werk, Leben und Zeit Goethes in Dokumenten. Berlin und Weimar 1969, S. 571. – [14] Darauf machte ich wiederholt aufmerksam, so im «Euphorion» 61, 1967, S. 366, und a.a.O. 72, 1978, S. 539. – [15] Es ist auf dem Umschlag des Kataloges 115 abgebildet und sollte DM 28 000.– kosten. Die Zuschreibung dürfte von der Hand des Malers stammen. – [16] Zu den beiden Zeichnungen teilte Dr. Herbert Jacob, Berlin, dankenswerterweise folgendes mit: «Beide Bilder, das auf Seite 6 wiedergegebene und das auf Seite 125, waren im Besitz der Staatsbibliothek Berlin; beide fallen unter die Kriegsverluste. Die Bilder waren im Jahre 1938 erworben worden. Mit Hilfe der Akzessionsjournale konnte ich der Sache nachgehen. Die Bilder waren im Lagerkatalog 61 der Berliner Firma Hellmut Meyer und Ernst unter den Nummern 182 und 182a angeboten worden; sie sind auch beide in diesem Katalog abgebildet. Bei der Beschreibung wird von beiden Porträts behauptet, dass sie von Brentano gezeichnet wären. Ein Beweis, etwa eine Signierung, wird nicht erwähnt. Zu der Nummer 182 (= Wiedergabe S. 6) wird angemerkt, dass auf der Rückseite «drollige Karrikaturen in der Art der Zeichnungen zum ‚Philister in der Geschichte' sich befänden. Das Format war 22 x 36 cm. Zur Nummer 182a (= Widergabe S. 125) wird gesagt, es handle sich um ein trotz der laienhaften Behandlung sprechend ähnliches Porträt. Das Format war 17 x 9 cm. Beide Bilder stammten aus dem Nachlass der Bettine und waren im Besitz der Familie Flemming und Heyking. – Seit wann die Bilder den Besitzer gewechselt hatten, ist nicht angegeben; zum Auktionsbestand der drei Henrici-Auktionen haben sie offenbar nicht gehört. Ich halte es für wahrscheinlich, dass die phantasievolle Bettine die Bilder für Zeichnungen Brentanos ausgegeben hat und dass diese ungeprüfte Behauptung über den letzten Verkäufer bis in den Katalog der Staatsbiebliothek gelangt ist (dort heisst es lakonisch: 2 Zeichnungen von Brentano Arnim darstellend). Ein Foto nach den Originalen gibt es hier nicht.» – H. Jacob verweist auch auf H. R. Liedkes Aufsatz in The Germanic Review 14, 1939, wo allerdings keine weiteren Gesichtspunkte genannt würden. Ferner macht er darauf aufmerksam, dass in Kastinger Rileys Arnim-Monographie S. 46 Sophie Brentano eine «geb. Mereau» statt geb. Schubart genannt werde. – [17] Dischner z. B. schreibt S. 185: «1825 Clemens Brentano sieht Bettina und Achim ein letztes Mal in Berlin.» Laut Feilchenfeldts Chronik (vgl. Anm. 12) sehen sich Brentano und Arnim im Oktober 1829 in Frankfurt a.M. zum letzten Mal; ebendort treffen Clemens und Bettina Ende September 1832 wieder zusammen (a.a.O., S. 140 und 149, vgl. auch S. 163–178 zu dem Briefverkehr der beiden Geschwister und zu Clemens' Testament, worin der Schwester ein Drittel des Vermögens übergeben wird.) – [18] Neben der mehrfach herangezogenen Brentano-Chronik von Konrad Feilchenfeldt wäre die noch umfänglichere «Benn-Chronik» von Hanspeter Brode (1978) zu

nennen. Brode schliesst an die Chronik eines jeden Jahres Ereignisse an, die über den engeren Bereich hinaus wichtig sind; Dischner verfährt ähnlich. – [19] Die Sammelausgabe «Ludwig Achim's von Arnim sämmtliche Werke», Bd. 1–21, die Wilhelm Grimm betreut hatte, will der Verlag Olms, Hildesheim, für das Jahr 1981 fotomechanisch nachdrucken.

NUR SCHEINBAR DER VERGANGENHEIT ZUGEWANDT

Der historische Roman «Kohlhaas» von Elisabeth Plessen

Vielleicht ist es gut zu wissen, dass die Autorin dieses Romans eine promovierte Germanistin ist. Bei Walter Höllerer nämlich hat sie über das Thema *«Fakten und Erfindungen – Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von Fiction und Nonfiction»* eine Dissertation geschrieben, sich also wissenschaftlich mit Problemen abgegeben, die sich ihr zwangsläufig stellen mussten, als sie ihr Buch über den historischen Kohlhaas, der übrigens Hans und nicht Michael geheissen hat, in Angriff nahm. *Elisabeth Plessen* ist durch ihren Roman *«Mitteilung an den Adel»* mit einem Schlag bekannt geworden. Was mich daran seinerzeit gestört hat: die Pose von Unerschrokkenheit, der etwas gespielte Mut, ganz als ob es nicht völlig in der Zeit läge, adeliger Lebensform abzusagen und das zu werden, was man progressiv zu nennen liebt. Jetzt freilich kann ich der Schriftstellerin Mut nicht mehr absprechen. In einer Zeit, in der die Gattung noch immer eher dem literarischen Unterhaltungsgewerbe anheimgegeben und aus der anspruchsvollen Literatur verbannt scheint, schreibt sie kühn einen historischen Roman. Und was noch weit mehr Mut braucht: sie schreibt ihn über einen historisch bezeugten und durch Quellen dokumentierten Vorgang, der für uns ältere Leser in einer hochberühmten literarischen Figur seinen meisterlichen Ausdruck gefunden hat: Michael Kohlhaas. Gegen Heinrich von Kleist anzuschreiben, war jedoch ihr Ziel keineswegs. Aber lässt sich denn vermeiden, dass wir unwillkürlich vergleichen, dass wir Kleists Meisternovelle neben den Roman über den historisch belegten Hans Kohlhase aus Cölln an der Spree stellen? Zwar wird berichtet, es gebe in der Bundesrepublik jetzt schon Abiturienten, denen weder der Name Kleists noch derjenige des Kohlhaas bekannt sei. Sie haben nie von diesen beiden gehört. Uns anderen jedoch wird man nachsehen, dass wir den Mann, den Elisabeth Plessen *«aus den Wörtern pellt wie ein Ei aus der Schale»*, nämlich aus den Quellentexten, als literarische Figur ebenso verstehen wie den Rosskamm, den Kleist aus ihm gemacht hat. Nichts hindert daran, dass er jetzt, den Dokumenten entsprechend, als ein Kaufmann, der mit Heringen, Käse und Speck handelt, seine Fehde mit den Junkern und den Gerichten ausficht bis zum bittern Ende. Man kann deswegen nicht sagen, er sei authentischer. Denn die Autorin hat mit ihm vor, was ihn zu einer höchst aktuellen Figur macht. Als ihr Motiv beim Schreiben des historischen

Romans gibt sie – in einem nachgelieferten Essay über ihre Schwierigkeiten dabei – Faszination und Ärger im Hinblick nun doch auf Kleists Kohlhaas an. Dieser nämlich sei ihr schon in der Schule (damals las man ihn offenbar noch!) bei aller stolzen Rechthaberei von grossem Untertanengeist erfüllt erschienen. Kleist treibe in seiner Novelle Staatsfrömmelei, nehme den Kurfürsten sogar in Schutz und lasse zum Schluss einen Mystizismus aufkommen, der ihr völlig fremd sei. Sie sieht ihren Helden anders, ohne Staatsfrömmelei und ohne Mystizismus, vor allem aber ohne allen Untertanengeist. Dieser Mann hat einfach aufmerksam lange schon verfolgt, was im Namen der Obrigkeit etwa geschieht: es werden Juden hingerichtet, und früher schon wurden die rebellierenden Bauern niedergeschlagen. Dass Kohlhaas sein Recht bei den Gerichten nicht bekommt, passt sozusagen zu dem, was er über das Funktionieren der offiziellen Einrichtungen schon zu wissen meint. Und wenn er – im Zuge seines privaten Krieges – den Martin Luther in Wittenberg aufsucht, betrachtet er die Büttel und die Folterknechte und die Richter insgesamt als eine feindliche Partei und meint, Luther könne da einen Waffenstillstand vermitteln. Elisabeth Plessens Hans Kohlhaas ist nicht, wie Kleists Michael, *«einer der zugleich rechtschaffensten und entsetzlichsten Menschen»,* dessen oberste Richtschnur das Prinzip des Rechts, der Gerechtigkeit, der Durchsetzung dessen, was rechtens ist, genannt werden könnte. Sondern er erscheint als der Exponent einer Zeit, in der die revolutionären Hoffnungen des Bauernkriegs gescheitert sind und Resignation sich ausbreitet. Er ist nicht staatsfromm, im Gegenteil, er ist Anarchist in dem Sinne, dass er den Staat einfach negiert. Ihm kommen die Mächte, die den Bauern und den Juden und nun also auch ihm Übles zufügen, als Störenfriede, mehr und mehr als Todfeinde aller Selbstentfaltung vor, denen man den Krieg erklären muss. Nickel Minckwitz, ein Raubritter, sagt in diesem historischen Roman, Kohlhaas gehöre mit seinen Ansichten ins Paradies, er sei bloss probeweise ins Leben geschickt, solange bis er und die Welt zusammenstimmten. Und an anderer Stelle deutet die Erzählerin die Lage ihres Helden dahin, die Ordnung der Welt hätte eine andere sein müssen, damit das Wichtigste überhaupt, was Menschen einander antaten, in ihr ausgefochten werden konnte. In Formulierungen wie dieser scheint mir die Figur entschieden überfordert. Politisches Bewusstsein hat auch der Kohlhaas, den sich Elisabeth Plessen ausgedacht hat, vermutlich weniger als etwa Herse, sein Knecht. Aber er soll eben gezeigt werden als einer, der von den Zuständen enttäuscht ist, frustriert, verschaukelt, in seiner Menschenwürde gekränkt. Er bäumt sich auf, um die Resignation zu durchbrechen, die sich lähmend ausgebreitet hat.

Abgesehen von den interpretierenden, die eigene Situation beim Schreiben eines historischen Romans reflektierenden Einschüben, die nicht ganz selten sind und auf die noch zurückzukommen sein wird, erzählt Elisabeth Plessen spannend und mit viel Detailkenntnis. Der Liebhaber farbiger, figurenreicher Geschichten kommt auf seine Rechnung bei ihr und kann sich an ihrer Hand in ent-

fernte, unruhige Zeiten versetzen lassen, in Landschaften und Kämpfe aus dem Geschichtsbuch. Zum Beispiel auch nach Wittenberg, wo Hans Kohlhaas überraschend bei Martin Luther auftaucht, um die Vermittlung des Reformators zu erreichen. Luther erscheint in Elisabeth Plessens Roman als alter, kranker Mann, der Nierensteine hat und an Koliken leidet, der literweise warmes Bier trinken und mit dem Springseil hüpfen muss: *«Von dem asketischen, ausgemergelten, von neuen, grossen Ideen besessenen Mönch von einst war ihm nicht mehr viel geblieben.»* Ein Etablierter eben, einer, der im Grunde nicht mehr in Frage kommt, wenn es darum geht, die Welt wirklich zu verändern. Für Luther, wie er hier geschildert ist, gibt es in den Fragen, die Kohlhaas an ihn heranträgt, nichts mehr zu diskutieren. Melanchthon ist da zugänglicher. Er hält dem Besucher allerdings vor, aus all dem Terror und Gegenterror hätten nur einige wenige einen Vorteil, nämlich die Landesoberhäupter, deren Macht nur noch grösser werde, je gründlicher Kohlhaas gegen die Gewalt der Gerichte vorgehe. Und er prophezeit den totalen Polizeistaat, um es mit Worten unseres eigenen Zeitalters zu sagen.

Bei Elisabeth Plessen ist die Geschichte von Kohlhaas nicht das Beispiel eines ungeheuren Falls von Kompromisslosigkeit. Es geht ihrem Kaufmann aus Cölln an der Spree nicht einfach darum, dass ihm sein Recht werde. Nicht das *«fiat justitia, pereat mundus»* ist sein Wahlspruch, sondern er sieht sich gedrängt, gegen eine Gewalt anzugehen, die er nicht anerkennen kann. Es gibt in dem Roman Stellen, die den Vergleich des Kohlhaasischen Angriffs gegen diese Macht mit Terroranschlägen von heute provozieren. Nicht nur, dass die Erzählerin ganz bewusst ein Vokabular einsetzt, das Assoziationen dieser Art unvermeidlich macht: sie spricht etwa von *«Sympathisanten»* oder vom *«Krisenstab»,* und unter dem Titel *«Interna oder der Plural konservativer Übertreibung»* beschreibt sie, wie in der brandenburgisch-kurfürstlichen Kanzlei die Beutezüge des Nickel von Minckwitz und die Fehde des Hans Kohlhaas, so unterschiedlich auch die Motive der beiden sind, in ein und denselben Topf geworfen werden. Mit andern Worten: Elisabeth Plessen will aufzeigen, dass es zu den Techniken und Taktiken der Ämter gehört, die Unbotmässigen zu *«kriminalisieren».* In ihrem Essay über die Schwierigkeiten beim Schreiben eines historischen Romans erklärt sie, sie habe einen *«aktuellen historischen Roman»* im Sinn gehabt: *«Ich wollte zwischen Mutmassung und Vorstellung (auch offen deklarierter Mutmassung und Vorstellung) und meinen Erfahrungen aus den letzten zehn bis fünfzehn Jahren, die mich Ähnlichkeiten – nicht Parallelen – zwischen dem Gestern und Heute entdecken liessen und mir so überhaupt erst den Anstoss zu einer Auseinandersetzung mit zurückliegender deutscher Geschichte gaben, und den Dokumenten, die ich benutzte, hin und her pendeln, zwischen Erfindungen also und Fakten. Und ich wollte Ich sagen in meinem Buch, d. h. eingreifen, mich einschalten.»*

Das tut sie ausgiebig. Nicht nur ist damit ihre wissenschaftliche Beschäftigung mit zeitgenössischer Epik im Grenzgebiet zwischen Fiction und Nonfiction angesprochen, sondern es

ist die scheinbar aus den Quellen erarbeitete historische Figur Kohlhaas als Elisabeth Plessens ureigene Version deklariert. Es geht hier nur darum, dies klarzustellen, nicht aber es abzulehnen. Das Verfahren ist legitim, es ist eine tausendfach zu belegende Form des Weiterlebens geschichtlicher Ereignisse und Gestalten, welche die Nachfahren eben gerade nicht durch das faszinieren, was sie von ihnen unterscheidet, sondern durch das, worin man bei geschickter Umdeutung Ähnlichkeiten entdecken könnte. Der Historiker mag Einspruch erheben. Als Faktum hat dennoch zu gelten, dass Kleists Rosskamm, der bei Elisabeth Plessen mit Heringen, Speck und Honig handelt, heute offenbar zur Identifikationsfigur für den fundamentalen Protest geworden ist, für Auflehnung und Opposition im weitesten Sinne. Er verkörpert das totale Misstrauen gegen die Macht der Institutionen, sie seien nun staatlicher oder wirtschaftlicher Natur. Symptomatisch ist, dass ja auch *Otto F. Walter* ein Kohlhaas-Motto über seine jüngste Erzählung gesetzt hat, den Alleingang eines Mädchens gegen die Kernkraftwerke: *«Er setzte hinzu, ob das wohl menschlich wäre?»*

*

So ist denn aus dem Gerechtigkeitsfanatiker ein Gesetzloser, aus dem Mann, der ungeheuerliche Ansprüche an die Nichtkorrumpierbarkeit staatlicher Macht gestellt hat, ein Desillusionierter geworden, der schon gar nicht mehr an die Möglichkeit der Satisfaktion glaubt. Beides sind literarische Figuren, beides Gestalten, die wohl charakteristisch sind für die Zeit, in der sie geschaffen wurden, charakteristisch auch für ihre Autoren. Der historische Kohlhaas aber ist ein anderer. Welch ein Gefälle von Kleists starrsinnigem Rosskamm zur Deutung der Figur aus der Sicht einer Autorin des Jahrgangs 1944! Vergleiche wären da höchst ergiebig. Aber falls zutrifft, dass es heute schon Abiturienten gibt, die weder von Heinrich von Kleist noch von Michael Kohlhaas je gehört haben, wird es dazu je länger je weniger kommen. Der gemeinsame Vorrat der Generationen an Überlieferung, an Bildern und Vorbildern schwindet rasch dahin, und es gibt ja, gerade was den Deutschunterricht betrifft, höchst wirksame Bestrebungen, diesem Gedächtnisverlust nach Kräften nachzuhelfen. Statt dichterischer Texte werden in den Lehrplänen und Richtlinien lieber Wallraffs Industriereportagen und Erika Runges «Bottroper Protokolle» als Klassenlektüre empfohlen. Und vielleicht ist der Wandel einer literarischen Figur überhaupt nur möglich, wenn ihre überlieferten Ausprägungen im Bewusstsein neuer Generationen verblassen und schliesslich ganz erlöschen. Hier jedoch geht es um weit mehr als um Veränderungen einer beliebigen dichterischen Gestalt. Denn Kleists Kohlhaas ist ein Exemplum, eine extreme Möglichkeit des Menschen, extremer jedenfalls als der Aussenseiter, den Elisabeth Plessen anbietet. Dieser mag für Angehörige der Achtundsechziger-Generation sogar unmittelbar einfühlbar sein: jener erscheint absurd, verstiegen in seiner Staats- und Rechtsgläubigkeit. Was er in der Wahrhaftigkeit eines überzeitlichen Beispiels vor Augen führt, ist aber die ungeheure Spannung zwischen dem Leben, wie es gemeinhin

ist, und dem äussersten Anspruch auf Gerechtigkeit. An ihm kann man lernen, was verhältnismässig und was unverhältnismässig ist. An ihm kann man wie an einem Musterfall die Gebrechlichkeiten staatlicher und anderer Ordnungen ebenso wie die Ungeheuerlichkeit menschlichen Starrsinns erkennen, und in der Auseinandersetzung damit dürfte sich jener Konsens ergeben, den eine Gesellschaft nicht ungestraft aufgeben kann. Dass einer *«ein Kohlhaas»* sei, bezeichnet ihn – in solcher Übereinkunft – als *«entsetzlich in seiner Rechtschaffenheit»*. Durch sein Gegenbeispiel macht er die Lebensnotwendigkeit des Kompromisses einsehbar. Den gibt es für Elisabeth Plessens Heringshändler freilich so wenig wie für den Rosskamm Kleists; aber während er für diesen eine mögliche Rettung wäre, eigentlich nur seiner Härte und Unbeugsamkeit wegen nicht erreichbar, ist er für den Kohlhaas aus Cölln an der Spree, von dem der aktualisierende historische Roman von Elisabeth Plessen erzählt, auch darum undenkbar, weil es in seinen Vorstellungen die übergreifende, höhere Ordnung schon gar nicht gibt, also kein Prinzip des Rechts zum Beispiel, keine im Prinzip anerkannte Obrigkeit, sondern düstere, feindliche, den einzelnen Menschen missachtende Mächte.

Anton Krättli

[1] Elisabeth Plessen, Kohlhaas, Roman. Benziger Verlag, Zürich 1979.

EIN WEIBLICHER MICHAEL KOHLHAAS

Zu Otto F. Walter, «Wie wird Beton zu Gras?» [1]

«Ein schönes Buch» – so beginnt Günther Blöcker seine enthusiastische Rezension des letzten Buches von Otto F. Walter. Eine immerhin erstaunliche Charakteristik! Ein Buch über Gösgen 1977 – und ein schönes Buch! Heisst das, dass die Problematik nach den Ereignissen und politischen Auseinandersetzungen der letzten Jahre so bekannt, so wohlvertraut geworden ist, dass darüber zu reden niemandem mehr wehtut (notabene: ohne dass die reale Situation wesentlich verändert wäre) – oder hat Walter mit seiner Darstellung der Sache die stechende und ätzende Spitze genommen? Solche Vermutungen werden durch die vorwiegend erfreute, ja begeisterte Reaktion der bürgerlichen Presse gestützt: was Walter darstellt, ist Verletzung durch die Gesellschaft und Auflehnung gegen sie – und eben diese Gesellschaft antwortet mit Rührung, ja mit Wohlwollen . . .

Nicht dass die Charakteristik Blökkers mir unverständlich wäre – aber gerade die Eigenschaften, welche den Roman zu einem «schönen» Buch werden lassen: der klare Fluss der Erzählung, die Einfachheit der Sprache, wecken eher meinen Widerstand, der wiederum nicht die letzte Antwort auf das Buch ist. Was ich im folgenden darzustellen habe, ist eine komplexe (vielleicht in sich widersprüchliche?) Reaktion auf ein scheinbar einfaches Buch, allerdings, hoffentlich, nicht ein laues «Weder-noch», «Ja, aber», son-

dern Nebeneinander und Widerstreit des Gegensätzlichen.

Die Geschichte ist rasch und leicht notiert. Da ist ein junges Mädchen, das ohne politische, ohne umweltschützerische Motivation in die Demonstration des 2. Juni gerät, das dort, über alle Erwartung hinaus, im friedlichen Zusammenleben der Demonstranten eine Art Verwirklichung dessen erlebt, was ihm, kaum bewusst, als die richtige Art des Lebens vorschwebte, und dem durch das Eingreifen der Polizei diese neu gewonnene Welt zerbricht. Der Schock, den Esther Moll erlebt, wirkt sich erst in der folgenden Woche aus; Gösgen wird für sie zu einer zweiten, schmerzlichen Geburt, zum Anfang eines neuen aufmerksamen Wahrnehmens der Welt, in der sie bisher wie blind gelebt hat. Sie fühlt sich von der Umwelt (Chef im Büro, Lehrer, Vater, Lautsprecher im Warenhaus) bedrängt wie vom Polizeikordon in Gösgen, versinkt schliesslich in Fieberträume, aus denen sich – traumhaftes Geschehen, das allmählich zu Wirklichkeit wird – der am äussersten Rand des Wahrscheinlichen angesiedelte Schluss löst: von ihr angestiftet und begleitet, macht der jüngere Bruder einen von ihm schon früher entdeckten und zu einem Reduit seines persönlichen Lebens umfunktionierten Panzer flott und steuert ihn gegen die Druckerei des Tagblatts in Olten, in dem Esther den eigentlichen Urheber einer Kampagne gegen den älteren Bruder sieht. Das Buch, das mit einem Bild der friedlichen Zusammengehörigkeit der Menschen begann, endet in einer hilflosen Attacke (*«sind wir jetzt Terroristen»* – die naive Frage des Bruders), einer Aktion der Selbsthilfe, unternommen mit der Absicht, ein Zeichen zu setzen gegen die alte, von Macht und Normen bestimmte Welt und als Ausdruck der Hoffnung für eine neue Art des Zusammenlebens.

Vom Schluss her gesehen erscheinen die beiden Geschwister denn auch als späte Nachfahren von Michael Kohlhaas (ein Satz aus dem Kohlhaas: *«Er setzte hinzu, ob das wohl menschlich wäre»* ist dem Buch als Motto vorangestellt) – wobei das Mädchen deutlich als eine weibliche Variante der Kleist-Figur konzipiert ist (als eine Gegenfigur übrigens auch zu Ulrike Meinhof): sie benützt das Instrument der Gewalt wirklich nur als ein Zeichen, während der Bruder von Erinnerungen an männliche Kampf- und Abenteuerlust überwältigt wird), und noch in der Aktion selbst erlischt ihr Hass auf einzelne Menschen, weicht einer resignierten Art von Mitleid; sie erkennt: *«Die Macht hat kein Gesicht.»* Noch durchaus kindlich in ihrem Verhalten, schaut sie doch sich selber zu, und schon während sie handelt, erkennt sie verzweifelt die eigene Hilfslosigkeit und die Wirkungslosigkeit des Unterfangens.

Es gibt in diesem schmalen Buch Passagen von grösster Intensität. Das Motiv des vergessenen Panzers, die Teenager-Romantik im Instrument der Gewalt gehört dazu, ebenfalls natürlich die gerade erwähnte Kohlhaas-Fahrt in den Vormittag hinein, aber auch die zurückhaltende und doch sehr genaue Beschreibung des überempfindlichen, hellwachen Zustandes, in dem sich Esther nach Gösgen befindet (*«Warten, Warten. Worauf? Irgendeinmal würde das Leben vielleicht doch noch anfangen? Aber vielleicht, dass das hier bereits das Leben*

war, es hätte längst begonnen, und sie hatte davon nur nicht viel bemerkt?»). Aber es ist auch – und trotz der allgemeinen Begeisterung über das Buch – nicht schwer, daran Kritik zu üben. Wenn Walter das «Alte» und das «Neue» einander gegenüberstellt, so zeichnet er damit gewiss vor allem das einfache Denk- und Orientierungsschema der jungen Esther, aber er gerät selbst auch in die Nähe einer gewissen Schwarz-Weiss-Zeichnung: Esther und ihr jüngerer Bruder sind liebenswert-rührende Figuren, der ältere Bruder, Nick, weist sich über Mut, politische Einsicht und Verantwortungsgefühl aus, die Vertreter der bestehenden Ordnung dagegen sind zwar nicht ohne Sympathie, vor allem mit Mitleid gesehen, vor allem als innerlich zerstört durch Leistungs- und Erfolgsdruck, aber sie haben doch als Repräsentanten des «Alten» zu agieren, marionettenhaft an Fäden hangend, von denen keiner recht weiss, wer sie zieht. Man wird dem Autor auch nachrechnen können, dass er – ganz entgegen seiner bisherigen schriftstellerischen Praxis – das Buch zu sehr mit Didaktik belädt, überhaupt, wiederum entgegen seiner bisherigen Übung, menschliches Verhalten nicht nur darstellt, sondern auch deutet. (Eindrücklich etwa die Stelle, da der jüngere Bruder auf einmal eine innere Schriftdeutsch-Blockade erfährt und seinen Aufsatz zwanghaft mit Mundartwörtern durchsetzt, als Widerstand gegen eine aufgezwungene, angelernte Sprache – aber überflüssig, da dem Leser selber zuzutrauen, die psychologische Deutung durch den älteren Bruder.)

Aber mit der Aufzählung der einzelnen Pro und Kontra bleibt man doch gerade bei diesem Buch zu sehr an der Oberfläche. Vielleicht könnte man sagen, das politische Engagement habe gelegentlich den Sieg über die künstlerische Strenge des Autors davongetragen. Aber *«Wie wird Beton zu Gras»* ist nicht einfach ein politisch engagiertes Buch – es dokumentiert zugleich Walters Suchen nach einer neuen, einer einfacheren Form des Erzählens. Und das ist alles andere als eine Nebensache und keineswegs eine Frage der Form allein – und es ist, so paradox dies tönen mag, gerade bei Walter eine durchaus komplexe Sache.

Verglichen mit allen früheren Büchern dieses Autors liest sich die neue Erzählung ausgesprochen leicht, sie wirkt wie eine ungebrochene, unreflektierte Erzählung alten Stils, ein Stück Fiktion, die sich als Realität ausgibt. Aber auch hier unterlässt Walter es nicht, sein eigenes Erzählen zu kommentieren, freilich so knapp und beiläufig, dass die entsprechenden Passagen leicht überlesen werden könnten. Aber gerade sie führen zu einem tieferen Verständnis des Buches, lassen auch dessen Stellenwert im Werk des Autors deutlich werden. Sie enthalten einerseits ein stichwortartiges Protokoll über das von Zweifeln und Zögern begleitete allmähliche Verfertigen einer Geschichte – aber mehr noch eine zurückhaltende und zugleich ergreifende Darstellung eines schriftstellerischen Umgangs mit einer Figur. Es wäre allzu einfach zu sagen, hier habe sich der Autor in sein eigenes Geschöpf, eben die junge Esther Moll, verliebt. Von künstlerischem Narzissmus ist auf jeden Fall nichts zu spüren; da nähert sich ein hochbewusster, erfahrener Schriftsteller einer Figur, die ihm an Einsicht, Verständ-

nis, Wissen weit unterlegen ist – und er tut es mit einer fast respektvollen Zurückhaltung. Dass er mehr weiss als sie, ist ihm nicht Anlass zu Überlegenheit und schon gar nicht zu ironischer Distanz – er befürchtet eher eine Form des Hochmuts, der Anmassung des Schreibenden gegenüber der lebendigen, als lebendig erlebten Figur: «*Wirklich, lässt sich das so hinschreiben? Lässt sich so schreiben von einem Schreiber, der über diese noch nicht achtzehnjährige Frau und deren Verstehen vielleicht nur anmassend hinausschreibt . . .?*» das dürfte einer der wichtigen Sätze des Buches sein, die Angst vor dem «Hinausschreiben über die Figur», dem Hinausschreiben über das Lebendige ein Angelpunkt des Werkes.

Es geschieht in dieser Erzählung freilich nicht zum erstenmal, dass Walter das darstellt, was man «einfache» Menschen nennt. Kaum je kommen in seinem früheren Werk Intellektuelle vor, direkte Spiegelungen seiner eigenen Persönlichkeit. Aber es geschieht hier – nach Ansätzen in der «*Verwilderung*» – zum erstenmal, dass er «einfache» Menschen in einer einfachen, allgemein zugänglichen Sprache darstellt.

In seinem zweiten, wohl schwierigsten Roman, dem «*Herrn Tourel*» liess er beispielsweise einen Debilen sprechen, der seinerseits die Erzählung eines jungen Mädchens wiedergibt: in einem kühnen Monolog von abgerissenen Gedanken, zerbrochenen bilderreichen Sätzen – vielleicht wirklich eine Annäherung an den inneren Gedankenstrom der beiden Figuren, die im Reden eins werden. Ein grossartiges Stück Prosa – aber an der Grenze des Zugänglichen, verständlich nur für eine Minderheit – böse gesagt: Prosa für Literaten. Im Gegensatz dazu erhalten die Figuren in der neuen Erzählung eine Sprache zugeteilt, die aus ihrer Umgangssprache aufgebaut ist (nicht einfach deren Kopie), mit den üblichen Wendungen der Jugendlichen, auch mit Mundart durchsetzt. Zugespitzt gesagt: Walter schreibt so, dass Esther Moll sich selber lesen könnte.

Wohlverstanden: das ist kein Plädoyer für eine neue Einfachheit in der Literatur und keine Abwehr gegen schwierige Texte. Aber gerade für einen Autor wie Walter ist das Bemühen um eine verständliche Sprache wesentlich – auch wenn er, wie zu vermuten, in späteren Werken wieder zu komplexeren Formen übergehen wird. In zunehmendem Mass spielt ja in seinem Werk die Vorstellung eines neuen, friedlichen Zusammenlebens der Menschen eine Rolle. Zu dieser (utopischen) Vorstellung gehört gewiss die Möglichkeit der Verständigung: durch gemeinsames Handeln, aber auch durch Sprache. Jedoch von einer Utopie dieser Art zu reden und gleichzeitig für Literaten zu schreiben, musste für einen Schriftsteller von der Integrität eines Otto F. Walter unerträglich werden: Esther Moll, seine Figur, gleicht diesen Widerspruch aus; in ihm, durch sie erreicht der Autor eine für ihn neue Art der Verständigung mit dem Leser, einen unmittelbaren (für den «reinen» Künstler vielleicht gefährlichen) Kontakt.

Elsbeth Pulver

[1] Otto F. Walter, Wie wird Beton zu Gras? Fast eine Liebesgeschichte. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979.