



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Popularität und Trivialität. 4th Wisconsin Workshop 1973

Wisconsin Workshop (4th : 1972 : Madison, Wis.)

Frankfurt (am Main), Germany: Athenäum-Verlag, 1973

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/7RWG5QARBGWLC8C>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

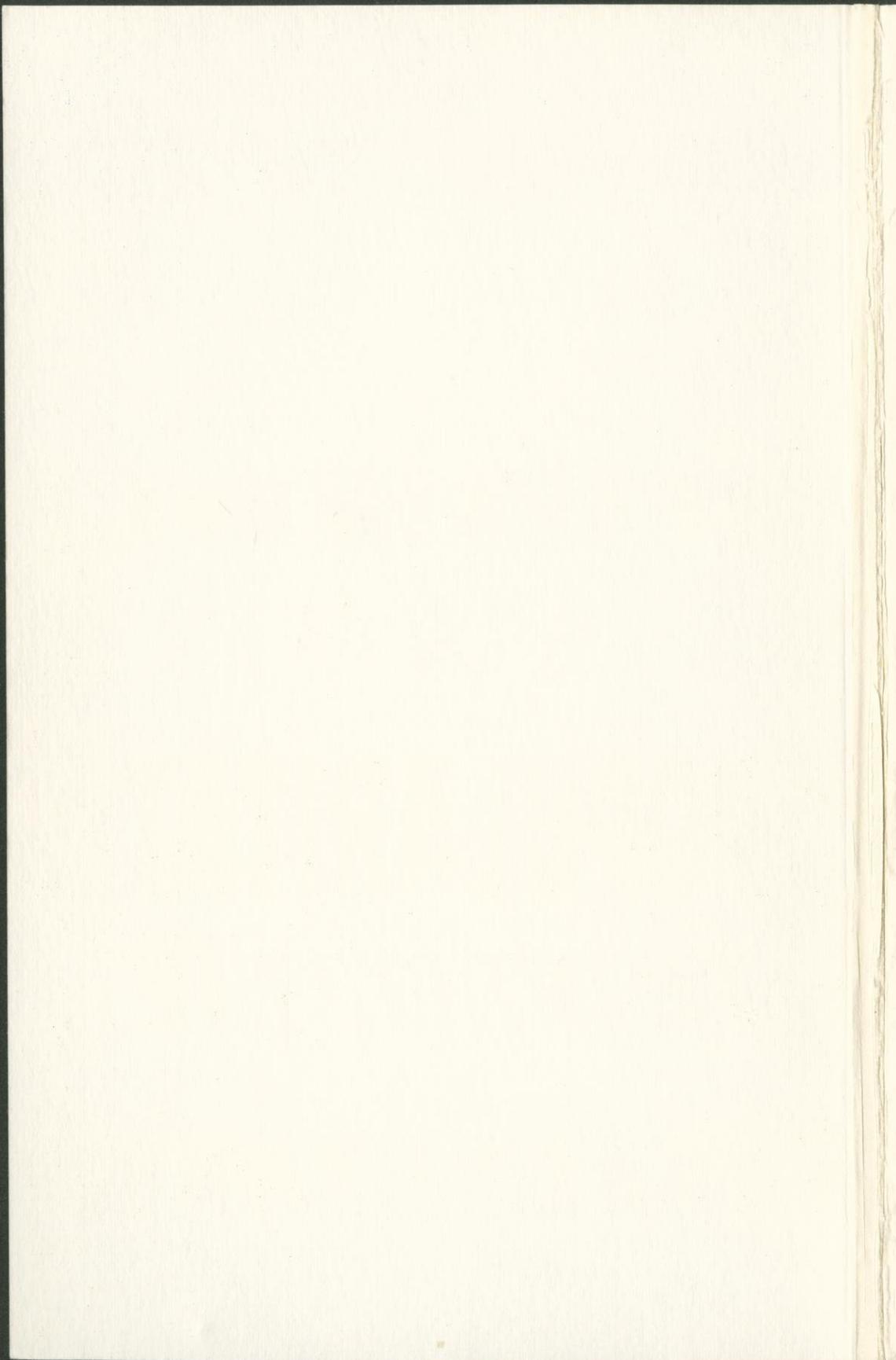
WISSENSCHAFTLICHE PAPERBACKS
LITERATURWISSENSCHAFT

REINHOLD GRIMM
JOST HERMAND
(HERAUSGEBER)

POPULARITÄT
UND
TRIVIALITÄT

FOURTH WISCONSIN WORKSHOP





GRIMM/HERMAND (Hrsg.):
POPULARITÄT UND TRIVIALITÄT

WISSENSCHAFTLICHE PAPERBACKS
LITERATURWISSENSCHAFT

herausgegeben von

*Willi Erzgräber · Reinhold Grimm · Walter Hinck
Erich Köhler · Klaus von See*

ATHENÄUM VERLAG

POPULARITÄT UND
TRIVIALITÄT

Fourth Wisconsin Workshop

herausgegeben von
REINHOLD GRIMM
und
JOST HERMAND

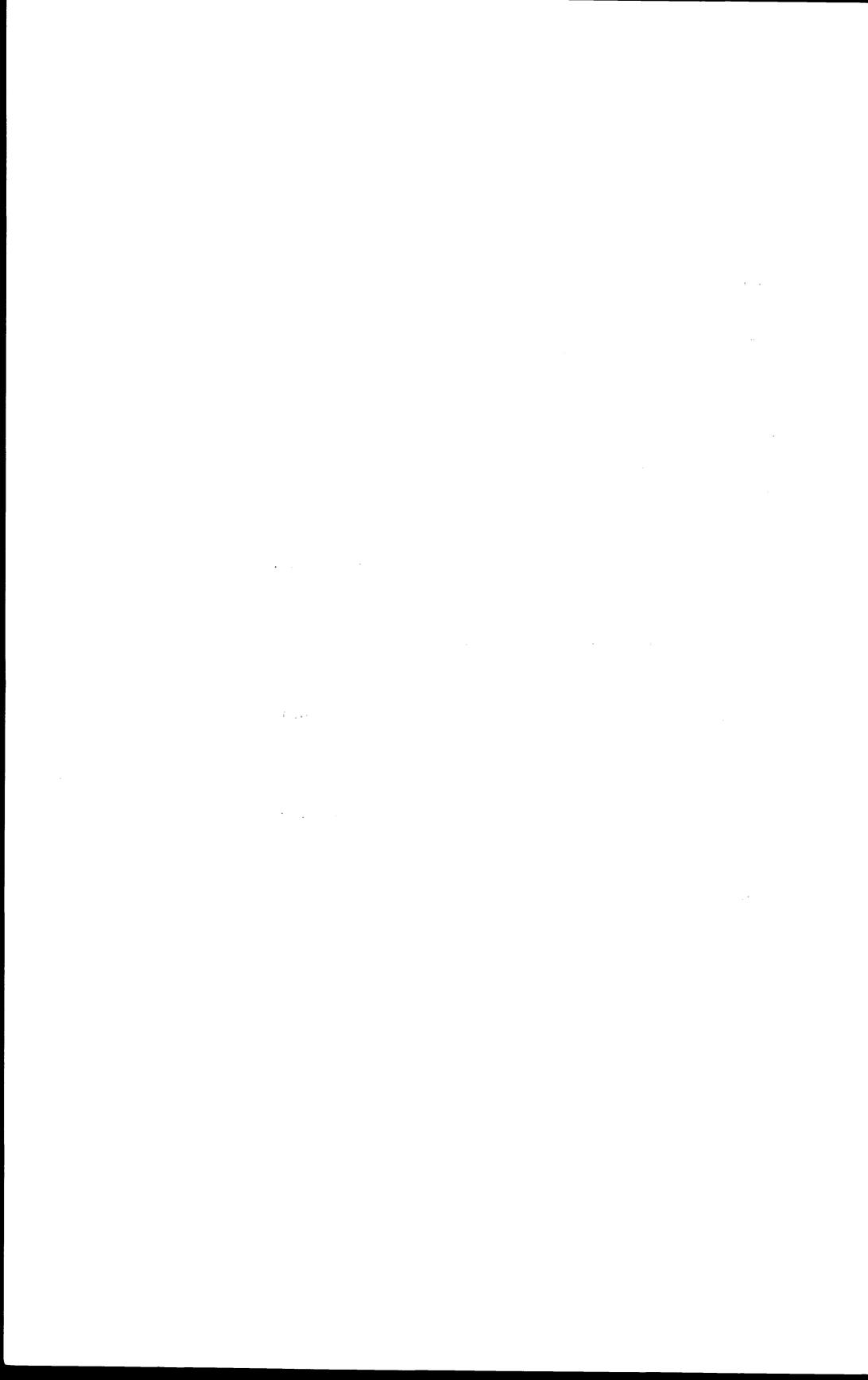
ATHENÄUM VERLAG

Alle Rechte vorbehalten
© 1974 by Athenäum Verlag GmbH · Frankfurt/Main
Herstellung: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten
Printed in Germany

ISBN 3-7610-4629-4
Bestell-Nr. 460029-2

INHALT

Vorwort	1
<i>Max L. Baeumer</i> Gesellschaftliche Aspekte der ‚Volks‘-Literatur im 15. und 16. Jahrhundert	7
<i>Klaus L. Berghahn</i> Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers	51
<i>Horst Denkler</i> Volkstümlichkeit, Popularität und Trivialität in den Revolutionslustspielen der Berliner Achtundvierziger	77
<i>George L. Mosse</i> Was die Deutschen wirklich lasen. Marlitt, May, Ganghofer	101
<i>R. K. Angress</i> Sklavenmoral und Infantilismus in Frauen- und Familienromanen	121
<i>Jack D. Zipes</i> Kindertheater. Die Radikalisierung einer Popularform in Ost- und Westdeutschland	141
<i>Peter Uwe Hohendahl</i> Promoter, Konsumenten und Kritiker. Zur Rezeption des Best- sellers	169
Namensregister	211



VORWORT

Was die Germanistik der fünfziger Jahre noch entrüstet von sich gewiesen hätte, ist inzwischen zu einem Gemeinplatz geworden: nämlich daß nicht nur die oberen 4,76 %, sondern auch die unteren 95,24 % der lesenden Bevölkerung eine ‚Literatur‘ besitzen. Wer hätte das im heideggerisch-existentialistischen oder wellekisch-neokritischen Lager vor 1960 überhaupt für möglich gehalten? Doch seitdem sind zum Glück einige Jahre ins Land gegangen, in denen sich auf methodischem Gebiet so viel geändert hat, daß man Begriffe wie ‚Erlesenheit‘ oder ‚Ästhetizismus‘ als geradezu peinlich empfindet. Gibt es heute noch Literaturwissenschaftler von Bedeutung, die sich lediglich der werkimmanenten Interpretation oder ontologischen Durchleuchtung etablierter ‚Meisterwerke‘ widmen und alles übrige vornehm ignorieren? An die Stelle solcher Haltungen ist inzwischen ein wesentlich konkreteres Verhältnis zur Literatur getreten. Seit dem Beginn der sechziger Jahre, als sich nach einer Phase angestrengtesten Wiederaufbaus in der westdeutschen Wirtschaftswundergesellschaft die erste Freizeitwelle ausbreitete, die eine weitverzweigte Medienkultur nach sich zog, sah sich auch die Literaturwissenschaft mehr und mehr gezwungen, sich mit dem höchst komplexen Problem einer schichtenspezifischen Betrachtungsweise aller künstlerischen Phänomene auseinanderzusetzen. Und so wurde nach Jahren kunstfrommer Interpretation ab 1960 endlich wieder vom Verhältnis hoher zu niederer Kunst und damit von der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst überhaupt gesprochen.

Die Anstöße dazu kamen vielfach aus dem Bereich der Zeitungswissenschaft und der Soziologie. Die Germanistik reagierte dagegen auf diese Relevanzforderung anfangs nur sehr zögernd. Doch schließlich wollte auch sie nicht länger hinterdreinhinken. Neben den streng Orthodoxen, die sich energisch gegen eine Öffnung nach unten sperrten und sich weiterhin in der Aura der Meisterwerke sonnten, meldeten sich auch hier einige Forscher zu Wort, die den Bereich der sogenannten ‚niederer Literatur‘ nicht von vornherein als ‚Schund‘ abtaten, sondern als durchaus wissenschaftswürdig bezeichneten. Man fand sogar flugs einen Namen dafür, indem man das Ganze als ‚Trivilliteratur-Forschung‘ klassifizierte. Unter dieser Rubrik lassen sich, im Hinblick auf die behandelten Objekte, vier verschiedene Attitüden beobachten. Erstens die der ‚verkürzten Interpretation‘, die zwar das ‚Triviale‘ wissenschaftlich wahrnimmt, es jedoch in hochnäsiger Herablassung nur einer höchst oberflächlichen und summarischen Behandlung unterwirft. Zweitens die der Degradierung des ‚Trivialen‘ zum absolut Minderwer-

tigen und historisch Austauschbaren, die sich an Walther Killys Büchlein *Deutscher Kitsch* (1962) ablesen läßt, wo die gesamte Trivialliteratur von Claren bis Binding als eine einzige amorphe Masse behandelt wird. Drittens die der snobistischen Diffamierung, indem man wie ein Bloomsbury-Intellektueller fragt: „Beethoven?! Das nennen Sie Musik?“, um dann selbst die Werke eines Gerhart Hauptmann, Rilke oder Hesse einfach als ‚kitschig‘ zu verwerfen. Viertens die Attitüde einer zwar gewissenhaften Forscherlichkeit, die aber bei noch so fleißiger Aufarbeitung bisher vernachlässigter Genres nie auf einen leicht ironisierenden oder mokanten Ton verzichten kann und damit sowohl ihren Gegenstand als auch ihr eigenes Bemühen weitgehend relativiert.

Vieles an diesen frühen Trivialliteratur-Forschungen läßt sich nur dann verstehen, wenn man es unterm Aspekt der Alibifunktion einer in ideologische Bedrängnis geratenen Wissenschaft sieht, die sich auch einmal ‚relevant‘, auch einmal ‚soziologisch‘ geben wollte. Damals hatten die meisten Germanisten noch das Gefühl, daß diese weiten Felder eigentlich zur Domäne der Soziologie oder Zeitungswissenschaft gehören und daß die Literaturwissenschaft im strengeren Sinne lieber bei ihrem traditionellen Leisten – der hingebungsvollen Interpretation des geschmacklich ‚Erlesenen‘ – bleiben solle. Dennoch war damit eine Forschungsrichtung etabliert, die nicht nur Alibifunktion hatte, sondern auch einige vernünftige Ergebnisse zeitigte, zumal sich die Relevanzforderung nach 1960 von Jahr zu Jahr verschärfte und von ernsthafteren Germanisten nicht mehr so schlankweg abgelehnt werden konnte wie in den späten fünfziger Jahren.

Seine ersten Blüten trieb dieser neue Forschungszweig in den Aufsätzen von Hermann Bausinger, Hans Friedrich Foltin und Dorothee Bayer, in Essaysammlungen wie dem von Gerhard Schmidt-Henkel und anderen herausgegebenem Band *Trivialliteratur* (1964) und den von Heinz Otto Burger herausgegebenen *Studien zur Trivialliteratur* (1968) oder in Büchern wie *Der Trivialroman* (1962) von Walter Nutz, *Der aktuelle Unterhaltungsroman* (1964) von Wolfgang Langenbucher und *Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (1964) von Marion Beaujean. Einen weiteren Impuls erhielten diese mehr historisch ausgerichteten Bemühungen durch den methodenkritischen Aufsatz „Trivialliteratur als Forschungsproblem“ von Helmut Kreuzer, der 1967 in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* erschien. Hier wurde die traditionelle „Dichotomie von Kunst und Kitsch, Dichtung und Trivialliteratur“ zum erstenmal grundsätzlich in Frage gestellt und alles Literaturhafte als Literatur anerkannt. Dennoch gab sogar Kreuzer den Begriff ‚Trivialliteratur‘ nicht ganz auf, den er – im Widerspruch zu seinen eigenen Theorien – als „Bezeich-

nung der Literatur unterhalb der literarischen Toleranzgrenze der literarischen Geschmacksträger einer Zeit“ definierte.

Doch solche Formulierungen wurden in den Jahren 1967/68, im Zeichen einer steigenden Radikalisierung des politischen und literarischen Lebens, von den neuen Gruppen der Germanistik schon kurz nach ihrem Erscheinen als viel zu vorsichtig und ästhetisierend empfunden. Unter dem Einfluß der Außerparlamentarischen Opposition, der Pop-Kultur und der verschärften Wendung nach links wurde in diesen Jahren von der extremistischen Phalanx, zu der sich auch manche Autoren des *Kursbuchs* gesellten, immer wieder die Abschaffung der ernsten Kunst, der sogenannten ‚E-Kunst‘, der Hochliteratur, der Literatur der 4,76 % gefordert. Angesichts des fast totalen Zusammenbruchs der seriösen Musik und Malerei hielt man auch das Ende der seriösen Literatur im ‚bürgerlichen‘ Sinne für unmittelbar bevorstehend – und nannte daher nur noch das relevant, was einen ausgesprochenen Massencharakter besitzt. Die linke Avantgarde innerhalb der Literaturwissenschaft ging deshalb ab 1967 mehr und mehr zum Studium der Massenmedien, der Masseliteratur und des Films über, während sie die Behandlung der ‚Hochliteratur‘ höhnisch den Germanisten älterer Schule überließ.

Seitdem ist eine Vielzahl an Arbeiten über Heftchenromane, Boulevardstücke, Jugendbücher, Science-Fiction, Wildwestromane, Krimis, Schlagertexte, Detektivgeschichten, Comic Strips usw. entstanden, in denen diese Gattungen nicht mehr ironisch abserviert, sondern völlig ernst genommen werden. Unter dem Eindruck der immer gewaltiger anwachsenden Bewußtseins-Industrie wird dabei diese Art von Literatur immer wieder als die eigentliche Literatur von heute hingestellt. Nach Meinung dieser Kreise hat sich eine Literaturwissenschaft, die den Anspruch auf Relevanz erhebt, vor allem mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, um nicht ins gesellschaftliche Aus, unter den Mief der Talare oder in die Gefilde eines snobistisch angehauchten Ästhetizismus zu geraten. Anstatt sich also weiterhin den Meisterwerken der literarischen Vergangenheit zu widmen, bemühten sich diese Leute, endlich im Hier und Jetzt tätig zu werden und die Massen über jene kulturellen Berieselungstaktiken aufzuklären, denen sie in den heutigen Massenmedien konstant ausgesetzt sind. Indem man sich auf radikale Aktualität verlegte und Gebiete erschloß, von denen die älteren Professoren zumeist überhaupt keine Ahnung hatten, glaubte man zugleich das Beseitigen zu können, was man bis dahin das ‚Elend der Germanistik‘ genannt hatte. Inner- und unterhalb der alten Germanistik sollte endlich eine neue Germanistik, eine Medien- und Kommunikationsgermanistik entstehen, die absolut benjaminisch, absolut ‚jetztzeitig‘ ausgerichtet ist

und jedes Kunstwerk nur noch unter dem Gesichtspunkt der Manipulation und der technischen Reproduzierbarkeit betrachtet.

Vor allem auf dem Höhepunkt der Apo-Bewegung und der Pop-Welle wurde diese Medienkritik mit wahren Fanatismus betrieben. Interessanterweise kam es dabei oft zu einer seltsamen Identifizierung mit den behandelten Objekten, seien es Comic Strips oder Detektivgeschichten, die man mit betont antibürgerlichem Zynismus als wesentlich besser und relevanter als den letzten Grass-Roman empfand. Diese Kreise waren nicht an den Lesern der *Zeit* oder der *FAZ* interessiert, das heißt nicht an einer kleinen, kulturell privilegierten Oberschicht, sondern am konsumgeschädigten ‚kleinen Mann von der Straße‘. Statt lediglich zu kritzeln oder zu spötteln, wollten sie, oft mit überspannten Hoffnungen auf eine allgemeine Kulturrevolution, den gesamten Literaturbetrieb auf eine völlig neue Basis stellen.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, hat auch hier inzwischen eine gewisse Ernüchterung Platz gegriffen. Es herrscht wieder mehr kritische Distanz zu dem Phänomen ‚Massenliteratur‘. Viele haben eingesehen, daß ein solches kulturpolitisches Harakiri sinnlos wäre, da man nichts – nicht einmal die Hochliteratur – den Sauriern überlassen darf, wenn man an Wirkung und Änderung interessiert ist. Und so sind neben den mediengebundenen Genres auch die hochliterarischen Formen der Gegenwart und Vergangenheit aufs neue als wissenschaftswürdige Gegenstände veränderungsorientierter Germanistik aufgetaucht. Man kann sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß es sich dabei um Phänomene von unübersehbarem Wirkungsradius handelt und daß es töricht wäre, in literaturwissenschaftlichen Seminaren nur Vulpius, aber nicht Goethe, nur Comic Strips, aber nicht Brecht zu analysieren. Was heute großgeschrieben wird, ist daher die dialektische Aneignung und nicht mehr die totale Verwerfung von ‚Literatur‘.

Und doch war diese Apo-Stimmung als Durchgangphase außerordentlich wichtig. Denn durch sie wurde in weiten Kreisen endlich ein Bewußtsein für die kulturpolitische Bedeutung der Massenmedien, die Manipulation innerhalb der sogenannten U-Kunst und das Spannungsfeld zwischen Protest und Affirmation geweckt. Diese Errungenschaften sollten nicht vorschnell verworfen, sondern in einer weit ausgreifenden Literaturgeschichte sinnvoll aufgehoben werden. Um sowohl aus der Sackgasse der bloßen Hochliteratur- und der bloßen Trivialliteratur-Forschung herauszukommen, wäre es an der Zeit, nunmehr alles Geschriebene ein für allemal als ‚Literatur‘ zu betrachten und für die dialektische Aneignung und Verarbeitung nutzbar zu machen. Statt sich snobistisch oder pseudoradikal auf eine einzige Sparte der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten zu beschränken, sollte man in Zukunft zu einer

größeren Differenziertheit und methodischen Vielfalt vorstoßen und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Literatur wesentlich schichtenspezifischer stellen, als das bisher geschehen ist. Einfach von ‚hoch‘ und ‚niedrig‘ zu sprechen, ist entschieden zu grob. Außerdem wird eine solche Frage fast in jeder Epoche historisch anders lauten müssen – je nach Art und Umfang des Lesepublikums, des Bildungsgrades, des gesellschaftlichen Systems und der die Literatur vermittelnden Medien. Ob sich dafür überhaupt Begriffe wie ‚trivial‘, ‚volkstümlich‘, ‚populär‘ usw. eignen, sei einstweilen dahingestellt. Wie auf allen Gebieten, wo es um wirklich konkrete Fragen geht, erweist sich auch hier eine abstrakte Systematisierung als höchst problematisch. Viel wichtiger wäre es, in aller Klarheit zu erkennen, welche gesellschaftliche Funktion Literatur jeweils hatte, welchem Interesse, welcher Klasse, welchem ästhetischen Programm sie diente, ob sie sich der herrschenden Gewalt widersetzte oder mit ihr konform ging. Erst im Rahmen solcher Bezugspunkte könnten auch Begriffe wie ‚populär‘, ‚volkstümlich‘ und ‚trivial‘ einen gewissen Nutzwert bekommen. Werden sie dagegen unhistorisch verwendet, landet man nur allzu leicht bei irgendwelchen romantischen, faschistischen oder vulgärmarxistischen Verschwommenheiten. Das haben inzwischen selbst die Public-Relations-Manager eingesehen, die wesentlich schichtenspezifischer arbeiten als so mancher Germanist.

Der vorliegende Sammelband, der die Vorträge des im November 1972 in Madison stattgefundenen „Fourth Wisconsin Workshop“ enthält, behandelt eher historisch konkrete Fragen, als sich kühn in abstrakten Systematisierungen zu ergehen. Max L. Baeumer versteht im Hinblick auf das 15. und 16. Jahrhundert den Begriff ‚volkstümlich‘ nicht im Sinne von gelesener, sondern von erzählter, vorgetragener und gesungener Literatur, während sich Klaus L. Berghahn mit dem problematischen Volkstümlichkeitskonzept Schillers auseinandersetzt, der sich in scharfer Ablehnung des Bürgerschen Sturm und Drang zum Gedanken der nationalen Veredelung bekannte. Horst Denkler betont die echte Popularität gewisser Genres im Rahmen der Achtundvierziger Literatur, die man wohl als niedrig, aber nicht als trivial bezeichnen kann. George L. Mosse beschäftigt sich mit der massiven Popularität der Marlitt, May und Ganghofer, Ruth K. Angress mit der schmachvollen Popularität der sogenannten ‚Frauenromane‘ aus den letzten hundert Jahren, die selbst die Werke der Marlitt ideologisch und ästhetisch noch zu unterbieten versuchten. Jack D. Zipes geht es um die radikale Popularität im neuen Kindertheater und um dessen Aufklärungsabsicht innerhalb des ost- und westdeutschen Gesellschaftssystems, während Peter Uwe Hohendahl die manipulierte, gemanagte und schichtenspezifische

Popularität gewisser Bestseller-Romane behandelt, deren Erfolge meist durch ein geschickt gelenktes Zusammenspiel aller Medien zustande kommen.

In allen Vorträgen wie auch in den anschließenden Diskussionen ergab sich immer wieder die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Literatur überhaupt. Wenn man darauf eine stichhaltige Antwort finden will, kann man sich wohl kaum auf eine ‚wertfreie‘ Untersuchung älterer Literatur beschränken, sondern muß versuchen, nach echter Popularität im Sinne des Fortschrittlichen zu fragen. Mit den Methoden der älteren Trivialliteratur-Forschung – wie verfeinert auch immer – ist derlei nicht zu leisten. Probleme dieser Art setzen nicht nur größere historische Kenntnisse und genauere Methoden der Rezeptionsgeschichte, sondern auch eine bestimmte Engagiertheit voraus. Gerade in solchen Fragen wird auch der Literaturhistoriker nicht umhin können, sich sowohl mit den kulturpolitischen Spannungen der Vergangenheit als auch denen der Gegenwart auseinanderzusetzen und zugleich seinen eigenen Standpunkt zu definieren. Die Zeiten des schicken Alibi sind vorbei. Heute, wo es um Probleme der Manipulation, des Protestes und der Affirmation geht, muß man sich im Sinne der Aufklärung wieder zum ‚Kunstrichter‘ aufwerfen. Denn in diesen Dingen ist Ästhetisches stets zugleich Gesellschaftliches. Hier ist man selber mitbetroffen.

Die Herausgeber

GESELLSCHAFTLICHE ASPEKTE DER ‚VOLKS‘-LITERATUR
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

I

Die Begriffe „Volksliteratur“ und „Trivilliteratur“ werden in der modernen Literaturwissenschaft, Soziologie und Volkskunde weitgehend einander gleichgesetzt. Man unterscheidet nicht nur zwischen „Hochliteratur“ und „Volksliteratur“, sondern zugleich auch zwischen „Trivilliteratur“ und „ihrem Gegenbegriff, der hohen Literatur“. Volksbücher, Legenden, Märchen, Sagen, Lieder einschließlich des Bänkelsangs, Ritter- und Räuberromane, Witz-, Zauber- und Traumbücher, Ratgeber, Kalender, und nicht zuletzt auch religiöse Erbauungs- und Unterhaltungsschriften, werden ausdrücklich in die Volks- und Trivilliteratur eingeschlossen.¹ Neben den Romanen sollen es gerade diese aufgezählten literarischen Kleinformen des 15. und 16. Jahrhunderts sein, welche auch im 18. und 19. Jahrhundert zum großen Teil die sogenannten „Massenlesestoffe“ der Volks- und Trivilliteratur ausmachen.² Hans Friedrich Foltin zum Beispiel möchte die unterhalb der Hochliteratur liegenden Schichten der, wie er meint, „mehrdeutigen“ Volksliteratur mit „Trivial- und Unterhaltungsliteratur“ bezeichnen, wobei Trivilliteratur, als die unterste Schicht, „eine Funktion und nicht in erster Linie den ästhetischen Wert zum Ausdruck bringt“.³ Dennoch versuchte er drei Jahre vorher, in einem grundlegenden Übersichts- und Einteilungsaufsatz, das ganze Gebiet der Volksliteratur – allerdings mit Ausschluß des Volksliedes – unter dem Titel und Sammelbegriff „minderwertige Prosaliteratur“ im Gegensatz zur „echten Dichtung“ zu erfassen.⁴ Un-

- 1 Hermann Bausinger, Wege zur Erforschung der trivialen Literatur. In: *Studien zur Trivilliteratur* [im folgenden zitiert als *Studien*]. Hrsg. v. Heinz Otto Burger (Frankfurt am Main, 1968), S. 1 ff.; hier S. 2 f. u. 20 ff. – Ebenso Rudolf Schenda, Die Bibliothèque Bleue im 19. Jahrhundert. Ebd., S. 137 ff.
- 2 Ders., Kleinformen der Trivilliteratur aus sechs Jahrhunderten [im folgenden zitiert als *Kleinformen*]. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 10 (1966), S. 49 ff.; hier S. 49 f.
- 3 Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivilliteratur, insbesondere im Bereich des Romans. In: *Studien*, S. 242 ff.; hier S. 260 f.
- 4 Die minderwertige Prosaliteratur. Einteilung und Bezeichnungen. In: *DVjs* 39 (1965), S. 288 ff.; im folgenden zitiert als Foltin.

terhalb der Trivialliteratur als Unterhaltungsliteratur soll dann noch die „Schundliteratur“ rangieren. Sie wird von der einen Seite als literarisch minderwertig („Kitsch“) klassifiziert und zugleich als ethisch schlechte und an gefährliche Triebe appellierende Literatur bekämpft.⁵ Andererseits spricht etwa Klaus Ziegler von „Schund“ und „guter Schundliteratur, deren Wesen in der radikalen Lösung vom Wirklichen und seiner Problematik beruht“, während „der Unterhaltungsliteratur mit der Kunstichtung das tapfer-nüchterne Bekenntnis zur Problematik des Daseins gemeinsam“ sei.⁶

Es ist das Verdienst Helmut Kreuzers, in seinem kritischen Forschungsbericht *Trivialliteratur als Forschungsproblem* nachgewiesen zu haben, daß die gattungsmäßige Einteilung in gute und schlechte, hohe und niedere Literatur nach pauschal kanonisierten, ästhetisch-soziologischen und ästhetisch-diskriminierenden Gesichtspunkten dominierender Geschmacksträger einer Zeitgenossenschaft völlig unzulänglich ist.⁷ Trivialliteratur ist vielmehr ein zeitgebundenes Phänomen ästhetischer Abwertung innerhalb einer historischen Epoche. Kreuzer definiert Trivialliteratur am Schluß seines Forschungsberichtes als „Bezeichnung der Literatur unterhalb der literarischen Toleranzgrenze der literarisch maßgebenden Geschmacksträger einer Zeit“. Sowohl in dieser historisch-objektiven Sicht als auch in der bisherigen Gleichstellung mit Volksliteratur drückt der Begriff ‚Trivialliteratur‘ eine ästhetische Abwertung und Diskriminierung aus. Die geschmackssoziologische Wertung durch eine ästhetisch bestimmende und meistens auch sozial gehobene Schicht oder Gruppe wird meines Erachtens jedoch immer eine soziale Deklassierung durch die Bezeichnung ‚Trivialliteratur‘ einschließen. Hier erhält die Frage der Berechtigung einer Gleichstellung von populärer oder Volksliteratur mit Trivialliteratur ihr besonderes Gewicht.

Was bedeutet aber in heutiger Sicht ‚Volksliteratur‘? Für Hermann Bausinger ist sie, in Heinz Otto Burgers *Studien zur Trivialliteratur* von 1968, „Quelle und [...] Bestandteil der Volkskultur“ (S. 4). Auf Friedrich von der Leyen fußend, definiert Foltin 1965 Volksliteratur „als für das einfache Volk verfaßte Literatur“⁸ und fährt fort, daß die für

5 Robert Schilling, *Literarischer Jugendschutz. Theorie und Praxis, Strategie und Taktik einer wirksamen Gefahrenabwehr* (Berlin-Spandau, Neuwied u. Darmstadt, 1959), S. 40; H. Beyer, Schundliteratur. In: *RE*, Bd. 3 (1928), S. 201 ff.; im folgenden zitiert als *Realexikon*.

6 Vom Recht und Unrecht der Unterhaltungs- und Schundliteratur. In: *Die Sammlung* 2 (1946/47), S. 565 ff.; hier S. 571 f.

7 Helmut Kreuzer, *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*. In: *DVjs* 41 (1967), S. 173 ff.; hier S. 184 f. – Im folgenden zitiert als Kreuzer.

8 Friedrich von der Leyen, *Volksliteratur und Volksbildung*. In: *Deutsche*

die gesamte minderwertige Literatur ausschlaggebende Unterhaltungsfunktion in der Volksliteratur durch Beimischung von einigem Bildungsgut und guten Lehren ergänzt werde. Mit „einfachem Volk“ meint Foltin die „Angehörigen der Grundschicht“, die „den Gegensatz zur Oberschicht in bezug auf die Bildung und ästhetische Schulung“ ausmacht, aber nicht ein fest im „Ursprünglichen“ verwurzelt Kollektiv bildet (S. 290). Je „nach der handwerklichen Sauberkeit, dem Grad der Wirklichkeitsverfälschung, den Stilmitteln und anderen Merkmalen“ ist Volksliteratur für ihn entweder Unterhaltungs- oder Trivilliteratur; in jedem Fall aber gilt sie ihm als „minderwertig“. Die soziale und gattungsmäßige Deklassierung und Diskriminierung aus ästhetischen Werturteilen einer sozial gehobenen Gruppe wird, in derselben Weise wie vorher von der Trivilliteratur, hier von der Volksliteratur überhaupt ausgesagt – ganz gleich, ob sie als ‚mittlere‘ Unterhaltungsliteratur oder ‚untere‘ Trivilliteratur eingestuft wird.

Karl Veit Riedel geht 1962 in einem grundsätzlichen Aufsatz *Volksliteratur und ‚Massen‘lesestoff* von der sehr breiten Definition aus: „Volksliteratur kann nichts anderes sein als die volkstümliche Literatur, das, was allgemein verbreitet ist und wirklich gelesen wird.“⁹ Riedel vermerkt und akzeptiert die Forschung der vorhergehenden dreißig Jahre: die Abgrenzung der Volksdichtung für die Volkskunde und Literaturwissenschaft durch Robert Petsch als diejenige, „die der Weltanschauung des gemeinen Mannes entspricht“;¹⁰ die Charakterisierung des Volkslesestoffes im Sinn von Otto Görner als das gesamte volkstümliche, allem und jedem vermittelbare, nationalsprachliche Prosaschrifttum sämtlicher erzählenden Literaturgattungen;¹¹ und nicht zuletzt die Feststellung Käte Hamburgers, daß vor allem die erzählende Dichtungsform der Masse der abendländischen Menschheit entspreche und eine eigentliche Trivilliteratur in der Form des Romans hervor gebracht habe.¹²

Riedel faßt abschließend zusammen, als Volksliteratur habe der ganze Lesestoff der Masse zu gelten, insofern er ein allgemeines Lesebedürfnis befriedige und – dies im Gegensatz zu Foltin – nicht der praktischen

Rundschau 157 (1913), S. 104 ff.; Hans Friedrich Foltin, *Die minderwertige Prosaliteratur* (s. o. Anm. 4), S. 291.

9 *Volksliteratur und ‚Massen‘lesestoff. Probleme und Wege der Forschung.* In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 6 (1962), S. 65 ff.; hier S. 65. – Im folgenden zitiert als Riedel.

10 *Volkskunde und Literaturwissenschaft.* In: *Jahrbuch für historische Volkskunde* 1 (1925), hier S. 144.

11 *Der Volkslesestoff.* In: *Die deutsche Volkskunde*, Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Spamer (Leipzig, 1934), S. 388 ff.

12 *Beobachtungen über den urepischen Stil.* In: *Trivium* 6 (1948), hier S. 89 ff.

Orientierung diene. Die literarische Qualität der Volksliteratur sei unerheblich, nur die allgemeine Verbreitung sei von Bedeutung (S. 82). Rudolf Schenda modifiziert Foltin und Riedel dahingehend, daß Volksliteratur „der gesamte massenhaft verbreitete Lesestoff für einfache (triviale) Leser“ sei, „der ein allgemeines Unterhaltungs-, Wissens- oder Erbauungsbedürfnis befriedigt“.¹³

Die Ungenauigkeit und die Verschiedenheiten dieser Definitionen sind offensichtlich. Erstens differenzieren sie nicht zwischen Volksliteratur und Volksdichtung. Letztere Bezeichnung geht als „Volkspoesie“ auf die im Sturm und Drang (Herder) und in der Romantik (Grimm, Uhland, Görres) entwickelte Erfindung und Vorstellung von der dichtenden Volksseele zurück und bedeutet heute volkstümliche, nur mündlich überlieferte und umgestaltete Dichtung, zu der nach dem Urteil der Romantiker und ebenso noch Foltins die Volkserzählung, das Volkslied, mit Einschränkungen das Volksschauspiel und andere, im einzelnen nicht genannte „einfache Formen“ gehören (S. 290). Zweitens wird die nicht erzählende Literatur meistens von der Volksliteratur ausgeschlossen. Drittens wird zwischen Volk, Masse, Grundschicht, einfachem Volk und gemeinem Mann kein Unterschied gemacht. Nur die gesellschaftliche Deklassierung und die ästhetisch abwertende Charakterisierung als ‚trivial‘ oder ‚minderwertig‘ ist den aufgezählten neueren Definitionen der Volksliteratur gemeinsam.

Die „Volkspoesie“, wie sie als Urform der Dichtung von Thomas Percy, James Macpherson, Herder, Grimm und Brentano begeistert gesammelt, zum Teil erfunden und als ein Mischprodukt aus objektiver Volksüberlieferung und eigener genialischer Neuproduktion konstruiert wurde,¹⁴ war zum größten Teil im 18. und 19. Jahrhundert aus Handschriften und Frühdrucken des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengestellt oder in diesen Jahrhunderten angesiedelt worden. Von nun an galten das 15. und 16. Jahrhundert als die Blütezeiten des deutschen Volksliedes, der Teutschen Volksbücher, der Volkssagen und Volksmärchen. Noch vor einigen Jahrzehnten pries Richard Benz in seiner letzten Ausgabe der *Deutschen Volksbücher* die gewaltige Ernte der Schöpferkraft deutscher Volksdichtung, die angeblich in diesen Jahrhunderten eingebracht worden sei. Noch 1930 spricht Günther Müller, einer der Begründer der neueren literaturgeschichtlichen Erforschung der Renaissance und des Barock, von der Literatur des 16. Jahrhunderts als von der Neugeburt und kulturschöpferischen Kraft einer „volkssprachlichen

13 *Kleinformen*, S. 50, Anm. 11.

14 Vgl. Hermann Bausinger, *Formen der ‚Volkspoesie‘* (Berlin, 1968), S. 9 ff.; im folgenden zitiert als Bausinger.

Allgemeinbildungsdichtung“, die „eine Neuformung des gesamten abendländischen Geisteslebens“ und „eine neue Artung der Literatur“ bewirkt habe.¹⁵ Diese Volksliteratur sieht man verkörpert in der kernigen und polternden Sprache und den Schriften eines Sebastian Brant, eines Luther, Hutten, Murner, Hans Sachs, Wickram und Fischart. Der eben zitierte Günther Müller erblickt in der Vielfalt von renaissancehafter, theologischer, konfessionell-kämpferischer, mystischer und Gebrauchsliteratur nur die verschiedenen „Wellen“ einer einzigen großen „Popularisierungsbewegung“. Nicht als Zeitalter des internationalen Humanismus ist das 16. Jahrhundert für ihn von Bedeutung, sondern als „die Renaissancezeit“, die „zugleich die Blütezeit der sogenannten Volksdichtung – des Volksliedes, Volksbuchs, Volksspiels – ist“ (S. 7). Mehr als seine Vorgänger und Zeitgenossen hat Wolfgang Stammler in seinem „Stoffbuch“ der Literatur von 1400 bis 1600 die sogenannte Volksliteratur differenziert, ihre mittelalterliche Überlieferung hervorgehoben, die Anwendung der romantischen Begriffe „Volkslied“ und „Volksbücher“ relativiert und eingeschränkt sowie andere populäre Literatur dieser Zeit in ihrem zeitgeschichtlichen Zusammenhang wenigstens angedeutet, wie Fastnachtspiel und Drama, Narrenliteratur, Schwankbücher, Ritterromane, bäuerliche Literatur, Streitschriften, Flugblätter und Wiedertäuferliteratur, Lehrprosa, erbauliche Literatur, Balladen und Gebrauchsliteratur.¹⁶

Von den beiden neuesten Gesamtdarstellungen der Literatur des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts nimmt Heinz Otto Burger 1969 einen Günther Müller und Wolfgang Stammler direkt entgegengesetzten Standpunkt ein und schließt die gesamte Volksliteratur aus, indem er sich nur mit *Renaissance, Humanismus, Reformation* – aber, wie es im Untertitel des Buches heißt, *im europäischen Kontext* – beschäftigt. Hierbei widmet er der Reformation jedoch nur fünf von 460 Seiten, da er seinen Band mit dem Jahr 1520 beendet. Seine glänzend geschriebene Literaturgeschichte behandelt in Wirklichkeit nur den lateinischen und deutschen Humanismus. Von der vielfältigen und gleichzeitigen sogenannten Volksliteratur ist bei Burger nie die Rede. ‚Volkslied‘ und ‚Volksbuch‘ werden mit keinem Wort erwähnt. Nur beiläufig wird einmal ein Fastnachtspiel angeführt. Der bedeutende Spruch-, Schwank- und Fastnachtspieldichter Hans Folz zum Beispiel, dessen vierundsechzigjährige Lebenszeit ganz in die Periode der Burgerschen Literaturge-

15 Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* (Potsdam, 1930), S. 5.

16 *Von der Mystik zum Barock, 1400–1600* (Stuttgart, 1927). Im folgenden wird die zweite, durchgesehene u. erweiterte Aufl. von 1950 als Stammler im Text zitiert.

schichte fällt, ist nur einmal am Rande erwähnt, während Nietzsche viermal und Goethe zwanzigmal in dieser Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts vorkommen.¹⁷ Hans Rupprich dagegen, der den gleichen Zeitraum von 1370 bis 1520 unter dem Titel *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance* behandelt, versucht die gelehrte-lateinische Humanistenliteratur mit dem übrigen deutschen Schrifttum verbunden darzulegen und das gesamte literarische Material des Jahrhunderts zu sichten.¹⁸ Auch er vermeidet es, von einer Volksdichtung und Volksliteratur zu sprechen (mit Ausnahme eines siebzehnteiligen Unterkapitels über *Volkstümliche Lyrik*). Aber Rupprich geht bewußt von der soziologischen und politischen Situation aus und schließt alle bereits genannten Zweige der sogenannten Volksliteratur ein, jedoch unter dem jeweiligen Gesichtspunkt und Namen der lyrischen, epischen oder dramatischen Gattung, nicht mehr unter dem Aspekt einer hoch- oder abgewerteten Volksdichtung.

Das Zeitalter der Reformation und der eigentliche Zeitraum des 16. Jahrhunderts wurden bisher nur in der neueren DDR-Literaturgeschichte bearbeitet, und hier in neuer Ordnung und Wertung als bürgerliche und revolutionäre Literatur, insbesondere aufgrund der Bemerkungen von Marx und Engels über die Ritter- und Bauernkriege als Beispiele früher Klassenkämpfe gegen die Bourgeoisie.¹⁹ Die Beschwerden, Programme und Lieder der aufständischen Bauern, die Predigten und Manifeste Thomas Müntzers und die Aufrufe des Bundschuhes sind Zeugnisse revolutionär-populärer Dichtung und Literatur, die bis heute in der westlichen Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts kaum erwähnt wurden.

Aus dem bisherigen kurzen Überblick hat sich ergeben, daß die literaturgeschichtliche Auffassung von einer vielfältigen und umfassenden

17 *Renaissance, Humanismus, Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext* (Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1969), S. 143. Barbara Könniker folgt in ihrem Überblick *Deutsche Literatur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*. In: *Renaissance und Barock*. Hrsg. v. August Buck, 2. Teil (Frankfurt am Main, 1972), S. 145–176, der Auffassung Burgers und vermeidet es, von Volksliteratur zu sprechen; im folgenden als Könniker im Text zitiert.

18 *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. Teil 1 (München, 1970); im folgenden als Rupprich im Text zitiert.

19 *Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600*. Hrsg. v. Joachim G. Boeckh u. a. (Berlin, 1961), S. V; im folgenden zitiert als Boeckh. – Die neueste Darstellung *Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert*. Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Ingeborg Spriewald innerhalb des Zentralinstituts für Literaturgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Berlin u. Weimar, 1972) folgt dieser Linie.

Volksliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts in demselben Maß zurücktrat, in dem sich die Unhaltbarkeit der romantisch-nationalen Vorstellung von einer ewig schöpferischen Volkspoesie immer mehr durchsetzte. In gleicher Weise brachte es die Gleichsetzung von Volks- und Trivalliteratur mit sich, daß der Anfang der Volksliteratur von einer Reihe von Forschern, wie wir gesehen haben, auf das Ende des 18. oder auch nur das beginnende 19. Jahrhundert datiert wird. Wenn es erst um die Wende zum 19. Jahrhundert hochwertige Literatur gegeben haben soll, von der sich eine minderwertige triviale Literatur abhebt, und wenn letztere besonders oder eigentlich nur im trivialen Roman von Bedeutung ist, dann kann man natürlich von Volksliteratur gleich Trivalliteratur nicht vor dem 19. Jahrhundert sprechen. Wenn weiterhin erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Volksliteratur die Rede sein kann, weil damals die Begriffe ‚Volkslied‘ und ‚Volkspoesie‘ konstruiert wurden (Bausinger, S. 10), oder wenn erst durch die moderne Industrialisierung, Vermassung und wachsende Freizeit der Bevölkerung Volksliteratur im eigentlichen Sinn möglich wird (Riedel, S. 65), dann darf man selbstverständlich keine Volksliteratur im 15. und 16. Jahrhundert feststellen oder suchen wollen.

Dennoch weisen die meisten Forscher der Volks- und Trivalliteratur darauf hin, daß es neben den trivialen Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts gerade die Volksbücher, Kalender, Praktiken und religiösen Erbauungsschriften aus dem 16. Jahrhundert waren, die von der unteren Volksschicht, dem gemeinen Mann des 18. und 19. Jahrhunderts, gelesen wurden.²⁰ Waren nun diese sogenannten literarischen „Kleinformen“ von Volks- und Erbauungsschriften bereits im 16. Jahrhundert Volks- und Trivalliteratur oder waren sie damals „nicht-minderwertige“ Literatur einer sozial höheren Schicht? Wer bildete überhaupt die untere Schicht des Volkes, wer war der gemeine Mann oder die Leserschaft solcher Literatur im 16. Jahrhundert und in den folgenden Zeiträumen, und welchen Zweck und welche Wirkung hatte dieser Lesestoff in seinen verschiedenen sozialen und geschichtlichen Zusammenhängen? Eine Forschung, die sich mit rein literarästhetischer Wertung befaßt, kann hier keine Antwort geben. Was die Romantiker von der schöpferischen Volkspoesie glaubten, wie Goethe *Hans Sachsens poetische Sendung* sah, welche *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* und über Bürgers Volksballaden sich Schiller machte und unter welchem Gesichtspunkt Karl Marx den „Volksverstand“ und „die plebejische Form für spießbürgerlichen Inhalt“ als das Wesen der gro-

20 Riedel, S. 79; Bausinger, in: *Studien*, S. 17 ff.; hier auch Foltin, S. 243 ff., u. Schenda, S. 135 ff.; ebenso ders., *Kleinformen*.

bianischen Literatur des 16. Jahrhunderts bezeichnete,²¹ all diese interessanten Ansichten und Feststellungen sagen uns nicht, wer das mindere, gemeine Volk in dieser Zeit war, wer ihre sogenannte Volksliteratur mit welcher Absicht produzierte und wie deren zeitgenössische Wirkung und Wertung war. Die Antworten liegen, wie der Problembereich und die Fragen selbst, außerhalb einer lediglich schöngestimmigen Literaturwissenschaft, die in narzißtischer Selbstbespiegelung nur die Aussagen von Literaten über Literatur in immer neuer Fragestellung und Verzückung betrachtet und erforscht. Schon seit einiger Zeit, besonders aber seit dem Aufkommen der marxistischen Literaturwissenschaft, wird die Beteiligung der politischen und sozialen Geschichtswissenschaften sowie der Literatursoziologie zur Beantwortung unserer Grundfragen gefordert. Bisher liegen zu dieser Zusammenarbeit nur bescheidene Ansätze vor, und diese schließen die frühe Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts nur zum Teil ein. Im folgenden soll daher versucht werden, einige wesentliche soziale und politische Voraussetzungen, Charakteristika und Wirkungen der Literatur für das sogenannte niedere Volk im 15. und 16. Jahrhundert zu untersuchen.

II

Unsere erste Frage lautet: Wer bildete die ‚Grundschrift‘, die unterste Klasse des Volkes im 15. und 16. Jahrhundert? Diese Grundfrage zur Erforschung der Volksliteratur wird hier zum erstenmal gestellt. Die übliche Einteilung in Adel, Bürger, Bauern und – um mit Luther zu reden – den geistlichen und weltlichen Stand ist ungenügend. Der Ausdruck „gemeiner Mann“ oder „gemeines Volk“ hat nach Grimms *Deutschem Wörterbuch* in dieser Zeit noch keine sozial klassifizierende oder politische Bedeutung, ebensowenig das Wort „Volk“ überhaupt. Das „gemeine Volk“ ist erst 1702 gesellschaftlich herabsetzend als Übersetzung für *vulgus* oder *plebs*, jedoch ohne ausgesprochen politische Klassifizierung verzeichnet.²² Nach Rupprich war die Einwohnerschaft der freien Städte „geschichtet in die Geschlechter, die Kaufleute, die Handwerker, kleine Ackerbürger, Gesellen, Tagelöhner und sonstiges dienstbares Volk“ (S. 14). Jeder Hörige und Pflichtige wurde mit seiner Aufnahme in die Stadt persönlich frei (S. 15). Thomas von Aquin (1323

21 Karl Marx, Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*. Hrsg. v. Michail Lifschitz (Berlin, 1948), S. 250; im folgenden als Marx und Engels im Text zitiert.

22 Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12, Abt. 2 (Leipzig, 1951), Sp. 453 ff.; hier im besonderen Sp. 463.

kanonisiert) hatte die Notwendigkeit der ständischen Gliederung, des sachlichen und moralischen Zweckwertes der Arbeit und des Privateigentums theologisch begründet und zum erstenmal eine bürgerliche Ethik aufgestellt (S. 17). Niederlassungen der Prediger- und Bettelorden wurden ein Teil des Stadtlebens. Für die bürgerlichen und höheren Stände gab es ein beschränktes Schulwesen. Wirtschaftlicher Wohlstand bewirkte eine erhöhte Lebenshaltung und kulturelle Ansprüche. Im 14. und 15. Jahrhundert griff die Dichtkunst vom Adel und den Patriziern auf die Mittelschicht der Kaufleute und Handwerker über. Der zunftmäßig geordnete Meistersang stellte den literarischen Gipfel des Prozesses der Verbürgerlichung dar (S. 15).

Wie steht es aber mit der Schicht der Bevölkerung, die Rupprich reichlich ungenau als „Tagelöhner und sonstiges dienstbares Volk“ bezeichnet? Die abhängige Landbevölkerung der Bauern außerhalb der Städte war entweder unfrei oder auch, wie in einigen niederdeutschen Gebieten und in der Schweiz, persönlich frei. Mißernten, Seuchen, das Ansteigen der Agrarpreise und die Abwanderung der Landbevölkerung in die ersehnte Freiheit und den Wohlstand der Städte führten zur Notlage, Unterdrückung und Ausbeutung der arbeitenden Landbevölkerung und bereits seit dem 13. Jahrhundert zu Bauernunruhen, die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Süd- und Südwestdeutschland zu regelrechten Aufständen und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zu den bekannten Bauernkriegen erweiterten. Diese Entwicklung spiegelt sich in einer eigenen Bauern- und Revolutionsliteratur wider, die wir später eingehender betrachten werden. Das „Kollektiv für Literaturgeschichte“ in der DDR, fußend auf den Anschauungen von Karl Marx, Friedrich Engels²³ und einigen russischen Historikern über die deutsche Geschichte im 16. Jahrhundert,²⁴ sieht die Bildung von zwei neuen Gesellschaftsklassen in dieser Zeit: der Bourgeoisie (bestehend aus Kaufleuten, Wucherern, der bürgerlichen Intelligenz, ein paar reich gewordenen Zunftmeistern, kleinen Handwerkern und selbst einzelnen bäuerlichen Heimarbeitern) und des Proletariats (bestehend aus Kleinproduzenten, Bauern, Handwerkern, Heimarbeitern).²⁵ Genauer heißt es über die letztere Klasse: „Die verarmten Zunftelemente, die Gesellen und die expropri-

23 Friedrich Engels, *Der Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie*. In: Marx, Engels, Lenin, Stalin, *Zur deutschen Geschichte*, Bd. 1 (Berlin, 1953).

24 S. D. Skaskin, A. S. Samoilo, A. N. Tschistoswonow, *Geschichte des Mittelalters*. Hrsg. von dem Historischen Institut der Akademie der Wissenschaften der UdSSR und der Historischen Fakultät der Moskauer Staatlichen W. M. Lomonossow-Universität, Bd. 2 (Berlin, 1958).

25 Boeckh, S. 7 f.

ierten Bauern, die ihrer Stellung in der gesellschaftlichen Produktion entsprechend den Proletariern nahestanden, aber die Stufe des Proletariats im eigentlichen Sinne dieses Wortes noch nicht erreicht hatten, bildeten zusammen mit den Manufaktur-Arbeitern jene unterste Schicht der Stadtbevölkerung, die als Plebs bezeichnet wurde.“²⁶ Es ist das zweifellose Verdienst der DDR-Literaturgeschichtsschreibung, erstmalig von der Grundlage der wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen auszugehen. Jedoch scheinen die Verfasser zur gleichen Zeit auch die von Engels im letzten Jahrhundert vertretene Auffassung über das deutsche Mittelalter als heutige wissenschaftliche Basis rechtfertigen zu wollen. Die angebliche Zusammensetzung der beiden neuen Klassen der Bourgeoisie und des Proletariats beruht nicht auf der tatsächlichen ständisch-bürgerlichen Ordnung und entspricht auch nicht ganz den Besitzverhältnissen im 15. und 16. Jahrhundert.

Gehen wir von den wirklichen gesellschaftlichen Bedingungen aus, so gehören Kleinproduzenten und Handwerker zum mittleren Bürgerstand, während die eigentliche Unterschicht der arbeitenden Bevölkerung in den Städten aus persönlich freien, aber besitzlosen Arbeitern besteht. Für einen geringen Tagelohn arbeiten sie in Heimarbeit in ärmlichen Mietwohnungen oder auch in Arbeitsstuben, d. h. in kleinen Manufakturbetrieben der patrizischen oder bürgerlich-gehobenen Handelsunternehmer. Neben dem vereinzelt vorkommenden Bergbau und Hüttenwesen ist es besonders die Produktion von Wolle, Baumwolle und Leinen, in der die Tagelöhner arbeiten. Zum Teil gibt es diese Industrien auch in kleinen, ärmlichen Landgemeinden. In einigen Gegenden werden solche Arbeiter Woll-, Tuch- und Bergknechte oder -knappen genannt. Da ihre Existenz gänzlich von der noch unorganisierten, wechselhaften Materialeinfuhr und willkürlich zugewiesener und bezahlter Arbeit abhängt, sind die Tagelöhner oft ohne Verdienst und brotlos. Dann gehören sie zu der großen Zahl der Armen, sind untätig und wandern zum Teil von Ort zu Ort. So haben wir auf der einen Seite bereits im 14. und 15. Jahrhundert eine Baumwoll- und regelrechte Textilindustrie, die von Italien nach Deutschland eingeführt worden war. Auf der anderen Seite bilden die in diesen gewerblichen Handelsindustrien beschäftigten Tagelöhner, auch im modernen marxistischen Sinn des Wortes, das Proletariat der Städte. Sie sind wirtschaftlich unselbständig, besitzlos, von den Unternehmern ausgebeutet, zwar formalrechtlich und persönlich frei, aber ohne Geltung und Bürgerrecht (das nur der Besitzende hat) und werden politisch unterdrückt.²⁷ Inwiefern sie auch ideologisch

²⁶ Skaskin u. a., *Geschichte des Mittelalters*, Bd. 2, S. 23; zitiert nach Boeckh, S. 8.

von der besitzenden und herrschenden bürgerlichen Gesellschaft niedergehalten sind, wird später noch ausgeführt werden. Das „sonstige dienstbare Volk“ besteht aus dem Gesinde, den Knechten und Mägden der begüterten Bürger. Sie rekrutieren sich durchweg nicht aus der Schicht der besitzlosen Tagelöhner, sondern stammen vom Land. Mit der Aufnahme in die Stadt werden sie zwar persönlich frei, bleiben aber besitzlos sowie wirtschaftlich und sozial an die Familie, das Haus des Dienstherrn gebunden. Die Juden, in abgetrennten Stadtteilen lebend, sind nicht nur vom bürgerlichen Gemeinschaftsleben, sondern auch von der Tagelohnbeschäftigung, dem Ackerbau, dem dienstbaren Volk und dem geregelten, öffentlichen Handelsgewerbe ausgeschlossen. Auswärtige Bettler und fahrendes Volk existieren ebenfalls außerhalb des bürgerlichen Lebenskreises. Erst Luther fordert ihre soziale Einordnung in die Stadt, die in der Fürsorge und besonders in der Eingliederung in den Arbeitsprozeß der besitzlosen Tagelöhner besteht.²⁸

Das Tagelöhnerproletariat und die Knechte und Mägde konstituieren zusammen mit den Bettlern und Fahrenden die unterste Volksschicht in den Städten oder, nach der Bezeichnung der DDR-Literaturgeschichte, die „städtische Plebs“.²⁹ Für die Zeitgenossen sind sie im religiösen und sozialen Sinn „die Armen“, pejorativ „der Pöbel“. Gesellschaftlich und politisch existieren sie praktisch nicht und machen doch oft den vierten Teil der Stadtbevölkerung aus. Die zahlenmäßig stärkste Schicht der Gesamtbevölkerung bilden die zum Teil freien, zum Teil enteigneten Bauern. Vom Adel, von der Geistlichkeit und im Bereich der Städte auch von diesen ausgebeutet und unterdrückt, kämpfen sie in lokalen Erhebungen und im großen Bauernkrieg von 1525 vergeblich um ihre Eingliederung in die Ständeordnung. Im Verlauf des Bauernkrieges verbinden sie sich in verschiedenen Gegenden, besonders in Süd- und Mitteldeutschland, mit der „städtischen Plebs“ zu einer ungeheuren Masse, die aber militärisch und politisch völlig unwirksam bleibt. Das Tagelöhnerproletariat entwickelt in Deutschland, im Gegensatz zu den unterdrückten Bauern, kein ausgesprochenes Klassenbewußtsein und keinen eigenen Versuch einer gewaltsamen Änderung und Verbesserung seiner Lage. Während die ausgebeuteten Lohnarbeiter der Textilindustrie in Florenz, die Ciampi, 1378 erfolgreich revolutionieren und für drei Jahre

27 Vgl. *Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Georg Klaus u. Manfred Buhr (Hamburg, 1972; fotomechanischer Nachdruck der 7. Originalausgabe Leipzig, 1970), Bd. 1, S. 105.

28 Vgl. Max L. Baeumer, *Martin Luthers soziale Reformen in seiner Schrift an den Adel*. In: *Zeitschrift für Sozialreform* 2 (1961), S. 65 ff.

29 Boeckh, S. 26.

die Herrschaft an sich reißen,³⁰ treten in Deutschland die „Tuchknechte“ nur gegen Ende des Bauernkrieges, im Gefolge der aktiveren thüringischen „Bergknappen“ und lediglich in religiös-revolutionärer Zielsetzung von Thomas Müntzer aufgeboden, kurz und ohne Erfolg in Erscheinung.

Sich selbst unter- oder außergesellschaftlich zu ‚organisieren‘ ist der abhängigen, besitzlosen Unterschicht nicht möglich. Wohl haben die kirchlichen Laienbruderschaften der gegenüber der bischöflichen und weltlichen Obrigkeit sehr selbständigen Bettelorden ein gewisses Interesse, auch die Besitzlosen in ihren religiös-gesellschaftlichen Bereich zu ziehen, sie religiös zu betreuen und ihnen einige niedere Funktionen bei Prozessionen und anderen massengottesdienstlichen Veranstaltungen zu übertragen. Aber das bürgerliche Stadtreghment und die pfarrkirchliche Obrigkeit, denen die Massengeschäftigkeit der mächtigen Mendikantenorden sowieso ein Dorn im Auge war, haben diese Laientätigkeit argwöhnisch überwacht. So gehört das Proletariat des 15. und 16. Jahrhunderts in kirchlicher und damit auch in sozialer Hinsicht letzten Endes zur undifferenzierten Masse der Armen, deren einzige Existenzberechtigung, zumindest bis zu Luther, ausdrücklich darin gesehen wird, daß sie von Gott als Objekt für die christliche Liebestätigkeit der Besitzenden bestimmt sind. Da also das Proletariat der Knechte und Tagelöhner keinen eigentlichen Stand in der bürgerlichen Gesellschaft bildet, wird es auch im zeitgenössischen Schrifttum nie als solches genannt. Ja, es besitzt noch nicht einmal einen Namen. Dagegen hat der Bauer in der stadtbürgerlichen Literatur wenigstens eine negative Bedeutung: als Inbegriff der Dummheit und als beliebtes Spottobjekt. Die soziologische Basis für die Erforschung der Volks- und Trivialliteratur ist somit eine proletarische Bevölkerungsschicht, die für die etablierte Gesellschaft und soziale Ordnung sowie für die zeitgenössische Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts mehr oder weniger nicht existiert. Hier sei nur am Rand bemerkt, daß die Beachtung und Wertschätzung der untersten Volksschicht im 17., 18. und sogar noch im beginnenden 19. Jahrhundert nicht besser ist und daß auch hier eine genaue Kenntnis der sozialen Lage des niederen Volkes als Voraussetzung zur Bestimmung des wirklichen Verhältnisses der unteren sozialen Schichten zu einer sogenannten Volksliteratur noch fehlt.

30 Vgl. Gene A. Brucker, *Florentine Politics and Society, 1343–1378* (Princeton, 1962), S. 363 ff. u. 379 ff.

III

Die zweite Grundfrage zu unserem Thema richtet sich auf die Lesekenntnis der untersten Volksschicht, zumindest auf die Aufnahme- und Wirkungsmöglichkeiten, welche die Literatur im Bereich dieser Volksschicht überhaupt haben kann. Die Antwort auf ihren ersten Teil ist sehr ernüchternd. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts konnten weite Kreise der niederen Bevölkerung noch gar nicht lesen, vom 15. und 16. Jahrhundert ganz zu schweigen. Bausinger weist darauf hin, daß die vielgepriesene Bildungsemanzipation um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nur halb so aufregend gewesen sei. Er summiert: „Das Volk – untere Bürgerschichten und Landbewohner – konnte immer noch nicht lesen und hatte auch nichts zu lesen.“³¹ Daß Preußen schon 1717 die allgemeine Schulpflicht eingeführt hat, bedeutet wenig, wenn ihre Mängel und Lücken noch 1879 öffentlich kritisiert werden und ihre Durchführung mit der allgemeinen Wehrpflicht verbunden werden muß.³² Aus diesen Tatsachen schließt Riedel, erst seit rund hundert Jahren habe die Fähigkeit zu lesen eine allgemeine Verbreitung gefunden, und so könne es Volksliteratur im eigentlichen Sinn nicht vor dem 19. Jahrhundert gegeben haben (S. 65). Diese Folgerung geht jedoch zu weit, da Lesen, besonders in den vergangenen Jahrhunderten, vor allem ‚Vorlesen‘ bedeutet. Wir können nicht von unserer modernen Eigenart des individuellen Lesens als einer Form des gewollten Alleinseins und der bewußten Abschließung von der Gesellschaft ausgehen. Wenn heute als wichtigste Funktion der Volksliteratur, neben der allgemeinen Orientierung und Normierung, das individuelle Abreagieren und die private Ersatzbefriedigung des einzelnen Lesers formuliert wird,³³ dann wäre diese moderne Wirksamkeit und Bedeutung der Volksliteratur ihrer Funktion und Wirkungsweise in den früheren Jahrhunderten, und besonders im 15. und 16. Jahrhundert, direkt entgegengesetzt. Die frühere Literatur ist aber vor allem aufgeschriebenes Wort: Sammlung, Stütze und Hilfsmittel mündlicher Dichtung, des Geschichtenerzählens und der Predigt. Mit der Erforschung des mündlichen Charakters dieser Volksliteratur schlagen wir einen zweiten neuen Weg ein. In dieser Zeit wird nicht nur in der Kirche gepredigt und im kleinen Kreis erzählt. Auch auf dem Marktplatz wenden sich die volkstümlichen Laienprediger an alle Volksschichten. Hier und auf den Gassen werden sensationelle Flugblätter und Wunderberichte verlesen und Geschichten vorgetragen.

31 *Studien*, S. 140.

32 F. A. Brockhaus, *Conversations-Lexikon* (Leipzig, 121879), Bd. 13, S. 375; Bd. 14, S. 919.

33 Riedel, S. 84.

„Cantastorie“ nennen die italienischen Humanisten des 15. Jahrhunderts solche volksbeliebten Markterzählungen.³⁴ Deshalb ist diese Literatur rhetorisch, dialogisch, kompilatorisch. Deshalb stehen am Anfang ihrer organisatorischen Ausbreitung im 16. Jahrhundert die Sammelwerke der Sprachbücher, Volks-, Rätsel-, Tier-, Jagd-, Koch-, Lieder-, Trost-, Predigtbücher usw. Deshalb sind es fast ausschließlich die sogenannten „Kleinformen“ des mündlichen Gebrauchs, die den Beginn der volkstümlichen Literatur ausmachen, und darum verschwinden im 16. und 17. Jahrhundert gedruckte, zur Literatur gewordene Stoffe oft wieder in die mündliche Tradition, um nach Jahrzehnten in veränderter Form von neuem Literatur zu werden. Auch die bildliche Literatur und die Bilderdrucke dienen dem mündlichen Gebrauch. So wenden sich zum Beispiel die Armenbibeln, die *Biblia pauperum*, in ihren billigen und massenhaften Blockbuchreproduktionen nicht an die armen Leute und Analphabeten, als die „Armen“ im Geiste, wie es sogar im *Sachwörterbuch der Literatur* heißt,³⁵ sondern an die *pauperes praedicatores*, die armen Prediger aus den Reihen der Bettelmönche und des niederen Klerus, für die solche bildlich-textlichen Bibelauszüge bereits im 14. Jahrhundert als Handschriften hergestellt wurden. Diese Bestimmung geht außerdem aus der gleichbleibenden allegorisch-typologischen Komposition der *Biblia pauperum* in Gruppen von je drei Bildern hervor: einer mittleren Darstellung aus dem Neuen Testament (z. B. „Judas empfängt das Blutgeld“) entsprechen zwei alttestamentliche Seitenbilder (z. B. „Joseph wird von seinen Brüdern verkauft“ und „die Ismaeliten verkaufen Joseph an Potiphar“). Zu allen drei biblischen Szenen gehört je ein lateinischer Text (*titulus*). Die Handlung der beiden alttestamentlichen Szenen wird jeweils in einer sogenannten *lectio* unter Hinweis auf die Bibelstelle zusammengefaßt. Die einzelnen Bilder sind weiterhin durch entsprechende Prophetengestalten (*auctoritates*) mit erklärenden lateinischen Spruchbändern zu einem Ganzen verbunden.³⁶ Die *Biblia pauperum* haben daher als anschauliche Predigtanweisungen für die (im materiellen und geistigen Sinn) armen und anspruchslosen Kleriker vor allem einen ‚mündlichen‘ Zweck.

So wird im eigentlichen Sinn erst durch den Buchdruck Literatur, und so war damals jede Volksliteratur zuerst als mündliche und mündlich

34 Vgl. Fritz Schalk, *Das Publikum im italienischen Humanismus* (Krefeld, 1955), S. 12.

35 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 4. verbesserte u. erweiterte Aufl. (Stuttgart, 1964), S. 35 f.

36 Vgl. Elisabeth Soltészin in: *Biblia pauperum*. Die vierzigblättrige Armenbibel in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom (Hanau, Budapest, 1967), S. IV ff.

tradierte Volksdichtung im wahrsten Sinn des Wortes ‚gesprochene Dichtung‘. Noch bis ins 19. Jahrhundert haben wir sogar in der gehobenen Literatur feste Lesekreise, und noch in dieser Zeit las der einzelne Leser halblaut vor sich hin, weil das Buch als aufgeschriebenes Wort zuerst und vor allem v o r gelesen wurde. Wie konnten die reformatorischen Schriften im 16. Jahrhundert innerhalb von ein paar Monaten Gemeingut des analphabetischen Volkes werden, wie die Flugblätter der Bauern und die Manifeste Thomas Müntzers das Volk revolutionieren, wenn sie ihm nicht vorgelesen wurden? Was sind die Herolde, Town Criers, Moritatensänger, Priester, Bußprediger, Ablaßverkäufer, geistlichen und Laienspieler, Possenreißer, Landsknechtswerber und fahrenden Sänger und Schüler anderes als die Sprecher oder Vorleser der ‚mündlichen‘ und jetzt auch ‚geschriebenen‘ Literatur? Daß Luthers *Schrift an den christlichen Adel* 1520 in 4000 Erstexemplaren gedruckt wird, bedeutet nicht viel; aber daß sie von 4000 Vorlesern zur gleichen Zeit an 4000 verschiedenen Orten dem Volk vorgetragen werden kann, macht die Ausbreitung der Reformation beinahe der Radio- und Fernsehübertragung unserer Tage vergleichbar. Vor 1520 lagen 35 Schriften Luthers bereits in 370 Ausgaben vor, und Stammler nimmt sogar an, daß sie in mehr als 250 000 Abzügen verbreitet waren (S. 321). Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat ihre ganz besondere publizistische Bedeutung für das 16. Jahrhundert in der bisher weithin übersehenen Tatsache, daß die jetzt in Massen hergestellten, verbilligten Schriften von den zahlreichen Sprechern, Vorlesern und Predigern im mündlichen Vortrag direkt an größere Volksgruppen weitergegeben werden und daß in diesen Druckerzeugnissen nicht nur, wie in den bisherigen Handschriften, Gedankengut der Vergangenheit überliefert wird, sondern daß hier zum erstenmal die aufreißenden Ideen der Gegenwart und das Wort lebender Zeitgenossen im gedruckten Pamphlet und im Buch festgehalten und in mündlicher Vervielfältigung unmittelbar unter dem Volk verbreitet werden. Volksliteratur im 15. und 16. Jahrhundert ist erzählte Mär, fromm-erklärende Postille, vorgelesene Wunderzeitung, gehörte Predigt, gesungenes Lied, vorgetragenes Spiel, schimpf-scherzender Schwank, verkündetes Manifest und ausgeschrieenes Flugblatt.

Daß die Eigenart und Hauptfunktion dieser Volksliteratur durch ihren mündlichen Vortrag bestimmt ist, wird auch aus der allgemeinen Entwicklung der Sprache im 15. und 16. Jahrhundert sichtbar. Die Zeit ist nachgewiesenermaßen absolut gleichgültig gegenüber einer Scheidung des Deutschen in eine Hochsprache und eine niedere Sprache des Volkes.³⁷ Dem Wirken Luthers geht die Mischung von gehobenem Amts-

37 Vgl. hier u. zum folgenden Arno Schirokauer, Frühneuhochdeutsch. In:

deutsch und niederem Grobianismus voraus, ganz gleich, ob man letzteren heute als allgemeinen Ausdruck des Zerfalls der mittelalterlichen Kultur³⁸ oder als Humanismus mit negativem Vorzeichen erklärt.³⁹ Dem Volk „auff das maul“ schauen, „wie sie reden“, mit diesem Wort seines *Sendbriefs vom Dolmetschen* hat Luther die Norm der Zeit ausgedrückt. Oder wie Schirokauer sagt: „Das nun muß als Luthers Tat gelten, daß er dem Jargon der gährenden Unterschichten, dem anonym geprägten, im anonymen Volk wurzelnden Sprichwort, der sub-literarischen Volkssprache mit ihren drastischen und gefühlsseligen Kernsprüchen die Tore in die Bibel geöffnet“ (Sp. 902). Aus dem vorlutherischen „Überfluß des Herzens“ wird das bekannte Musterbeispiel Lutherscher Übertragung „wes das hertz vol ist, gehet der mund uber“. Lautet Matth. 11, 28 vor Luther: „Kumend zu mir alle die arbeitend und beladen sind / und ich will üch ruw geben“, so heißt es in der Bibel des Reformators: „Kompt her zu mir, alle die yhr müheselig unnd beladen seytt, ich will euch erquicken.“ Matth. 15, 26, *panem mittere canibus*, „daz brot zugeben den hüntlein“, ist bei Luther bewußt ins Plebejische erniedrigt: „und werff das brott fur die hunde“. Wenn die süddeutschen Nachdrucker der Lutherbibel ihren Texten lange Listen von im Oberdeutschen ungebräuchlichen Wörtern beifügen, dann suggerieren sie in ihrem Kommentar zu Luthers „schlechten“ Ausdrücken, daß diese nur im Alemannischen oder Bairischen so anstößig seien, während sie im Mitteldeutschen eine höhere Bedeutung hätten. In seiner bewußten Toleranz, dem Volk „auffs maul“ zu schauen, greift Luther selbst in seiner Bibelsprache unter die ohnehin schon ziemlich tiefstehende Umgangssprache, wie Schirokauer mit Recht hervorhebt. Bezeichnenderweise rückt Luther aber nach 1525, nach seinem Bruch mit den revoltierenden Bauern, von den sprachlichen Radikalismen seiner Septemberbibel von 1522 ab. „Gruntzen“ wird zu „grollen“, „kollern“ zu „sich wälzen“, „verstarrt“ zu „verwundert“, ein „blaßtücker“ zu einem „teuscher“; und das drastische „Wir sind als ein Kerich der Welt und eins jedermans Schabab worden“ lautet in der späteren farblosen Wendung nach 1527 „ein Fluch der Welt und ein Fegopfer aller Leute“ (Sp. 904). Doch folgt die Mehrzahl der Nachdrucker vorerst noch dem Wittenberger Erstdruck von 1522, und es ist gerade das grobianische Deutsch der Evangelien, das schnell ins Volk dringt.

Luther steht in seiner Plebejisierung der Sprache nicht allein. Von

Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. 1 (Berlin, 21966), Sp. 898 ff.; im folgenden im Text zitiert als Schirokauer.

38 ²RE, Bd. 1 (1958), S. 605.

39 Schirokauer, Sp. 901.

Geiler von Kaisersberg und Sebastian Brant bis zu Heinrich Bebel und Kaspar Scheit verbinden gelehrte Humanisten, Professoren und Universitätsrektoren ihr hohes Deutsch mit wirksamem Grobianismus und gebrauchten Sprache und Redensarten aus dem Bereich der untersten Volksschicht, wenn sie dem Volk predigen oder von seinem Leben erzählen. Auch hier ist es die Betonung des mündlichen Aspektes, des Vortrags, der erhobenen Stimme und des Aufrufs. Hutten bekennt in seiner *Clag und vormanung*: „Latein ich vor geschriben hab, / das was eim yeden nicht bekindt. / Yetzt schrey ich an das vatterlandt / Teütsch nation in irer sprach.“ Die Not und Beschwerung, die alle Stände der Christenheit drückt, zwingt Luther zu Beginn seiner *Schrift an den christlichen Adel* „zu schreien und zu rufen“. In seiner Bibel von 1522 übersetzt er Komparative des griechischen Urtexts durch deutsche Superlative. Statt des halblauten, feinen Wortes werde das extremste und krasseste gewählt, meint Schirokauer. Man schreibt nicht Sätze, sondern Aufrufe und Ausrufe, nicht Worte, sondern Schlagworte, nicht Schriften, sondern Flugschriften, drastisch und überlaut (Sp. 899). Im Wort der lutherischen Bibel wird der niedere und analphabetische, aber bibelfeste Bauer aus dem *Karsthans* redengewandt und triumphierte in der Kampfschrift *Ein schöner Dialogus* als Kunz und Fritz gegenüber den lateinkundigen Herren und gelehrten Pfaffen: „Sy redent gar on trauren / Und sind gut Lutherisch bauren.“ Die mündliche Verbreitung, Aufnahme und Wirkung der Schriften Luthers in der Sprache des Volkes bestätigt Karsthans im Gespräch mit dem Reformator, wenn er sagt: „Ich hab etlich büchlin, so ir gemacht haben, h o e r e n l e s e n, und wan ich hindersich oder für sich gedenck, so ist es eben die warheit.“ Im *Gesprech Büchlin neuw Karsthans* heißt es ebenso: „D’halben sichst du jetzund / manchen ungelerten leyen / d’allein hat Luterische geschriff l e s e n h o e r e n / mer von den Ewangelio und grund unsers glaubens wissen zu sagen / dann manchen pfaffen / der [...] vil buecher durchlesen hat.“ Heinrich von Kettenbach berichtet in seinem Traktat *Ein neu Apologia und Verantwortung Martini Luthers*: „man fynt jetzunt zu Nornburg, Augspurg, Ulm, am reynstram, in schweytz, in Sachssen wyber, junckfrawen, knecht, bachanten, handtwerckslüt, schneider, schuster [...] die mer wysen in der bibel (welch die heylige schryfft ist) dann alle hohen schulen, auch Paryß, Coeln etc.“⁴⁰ Aber sobald das grobianische Lutherdeutsch die Sprache des Aufruhrs, des Bundschuhs und der Bauernkriege geworden ist, wird es auch von den Nachfolgern Luthers verworfen. 1529 verfügt im reformierten Straßburg der Rektor Otto Brunsfels: „Der Muttersprache sich in unserer Schule zu bedienen,

40 Zitiert nach Boeckh, S. 282 f. (Hervorhebungen von mir).

ist ein Vergehen, das nur durch Schläge gesühnt werden kann“ (Sp. 915). Im 17. Jahrhundert schaffen die Hofdichter zusammen mit den Fürsten in den Sprachgesellschaften eine vom Ausländischen und von der niederen Mundart gereinigte Hochsprache, während die Lutherbibel für lange Zeit keine Veränderungen mehr erfährt und am hochsprachlichen Leben nicht mehr teilnimmt. Das gesäuberte und genormte Kunstdeutsch des Barock ist jetzt zugleich die mustergültige Hoch- und Schriftsprache des absolutistischen Hofes und seiner Beamten um Thron und Altar. Die Sprache, welche die Deutschen von nun an als ‚Hochdeutsch‘ lernen, schreiben und sprechen, ist ein Fürstendeutsch.

IV

Nach der Erörterung der sozialen Voraussetzungen, des Publikums und der Sprache sollen Wesen und Wirkung der Volksliteratur kurz in ihren einzelnen Hauptformen im 15. und 16. Jahrhundert erläutert werden. Damit wenden wir uns jetzt der dritten Grundfrage dieser Untersuchung zu, der Fragestellung nach den typischen Formen der Volksliteratur. Die bevorzugte Beachtung der Prosa und besonders des Trivialromans hat in der neueren Forschung dazu geführt, daß man die breiten und vielfältigen Gebiete des Volksliedes und des Volksschauspiels weitgehend vernachlässigt und sogar von der eigentlichen Volksliteratur ausschließt. Eine solche Verengung widerspricht den tatsächlichen Verhältnissen, ist unhistorisch und daher falsch. Zwar sind nur geringe Reste von Volksliedern dieser Zeit erhalten, aber wir besitzen eine umfangreiche Kenntnis der allgemeinen Tradition des Liedgutes aller Völker und Zeiten und zahlreiche zeitgenössische Zeugnisse über das weltliche und geistliche Volkslied in dieser seiner angeblichen Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert. Wie kein anderer Zweig der Volksliteratur entspricht das Volkslied der Vorstellungswelt weiter Volkskreise und lebt in mündlicher Weitergabe und Umgestaltung fort. Deuten schon die ältesten Bezeichnungen als *Carmen barbarum*, *seculare* und *vulgare* seine enge Verbindung mit dem niederen Volk an, so ist es dennoch Gemeingut aller Schichten. Seine zeitgenössischen Namen im 16. Jahrhundert als „Buhlied“, „Grasliedlein“, „Tanz-“ und „Trinklied“ lassen den geselligen Charakter des Volksliedes erkennen. „Reuterliedlein“, „Bergreihen“, „Gesellenlied“ weisen es als Ständelied aus, während „Straßenlied“, „Bauerngesang“ und „Gassenhauer“ die Zugehörigkeit zur untersten Volksschicht aussagen.⁴¹ Parallel zu seiner wachsenden

41 RE, Bd. 3 (Berlin, 1928/29), S. 487 ff.

Ausbreitung laufen die fortwährenden Verbote und Einschreitungen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit gegen das Volkslied. Hurenlieder (d. h. Liebeslieder), weltliche Wechselgesänge, Lieder und Chorgesänge sind seit dem frühen Mittelalter als Sünden und Missetaten in offiziellen Beichtspiegeln verzeichnet. In einem Beichtbuch des 14. Jahrhunderts werden unter den Sündern, deren Strafen dauernd zunehmen, diejenigen besonders genannt *qui novas choreas, [...] cantilenas inveniunt*, also neue Reigentänze und Volksliedchen erfinden. Das Trierer Provinzialkonzil von 1310 verbietet einzelnen Sängern und singenden Gruppen an Feiertagen den Aufenthalt auf Dörfern und Stadtgassen. Luther widmet 1524 sein Wittenberger Gesangbuch besonders der Jugend, „damit sie der bullieder und fleischlichen gesenge los worde“. Martin Bucer zieht 1545 gegen „die teuflischen buol-lieder“ zu Felde, Johann Oecolampad gegen die „üppigen und leichtfertigen“ Lieder, ebenso der Herausgeber eines geistlichen Gesangbuches 1570 in Basel. 1559 und 1568 verbietet zum Beispiel der Rat der Stadt Freiburg im Breisgau das „Kränzleinsingen“, 1579 das „Sternensingen“ am Dreikönigsfest, 1594 der Rat von Hildesheim den „Umzug mit dem Sterne“.⁴² Offensichtlich richten sich diese Verbote vor allem gegen den Gemeinschaftsgesang und die mit dem Singen verbundenen Ansammlungen der niederen Stadtbevölkerung. Wir müssen annehmen, daß die Volkslieder, neben der religiös-moralischen Verwerfung, besonders wegen ihres gruppenbildenden und damit die bürgerliche Ordnung gefährdenden Charakters bekämpft wurden. So gehört das Volkslied im 15. und 16. Jahrhundert (und auch noch später) zur „Literatur unterhalb der literarischen Toleranzgrenze“, aber nicht aus einem „historisch-geschmackssoziologischen Aspekt“, wie Kreuzer (S. 190) die Trivialliteratur allgemein und richtig definiert, sondern aus historisch-moralischen und sozial-machtpolitischen Gründen.

Geistliche und weltliche Spiele des Mittelalters und der anschließenden Jahrhunderte liegen lediglich in einigen oft nur stichwortartigen Texten und in kurzen Beschreibungen vor. Die Forschung ist bisher kaum über erste Versuche einer Sichtung und Ordnung des überlieferten Materials hinausgekommen. Die geistlichen Oster-, Passions-, Weihnachts-, Leben Jesu-, Propheten-, Legenden-, Mirakel-, Paradies- und Prozessionsspiele sind als gruppenmäßige Frömmigkeitsäußerungen vor allem in den Städten von Bürgern, aber auch in einigen bäuerlichen Gemeinden, unter der Regie von Geistlichen aufgeführt worden. Massenszenen und Massenwirkung stehen im Vordergrund. Die allgemeine

⁴² Vgl. hierzu und zum Vorhergehenden Otto Böckel, *Psychologie der Volksdichtung* (Leipzig, Berlin, ²1913), S. 159 ff.

Tendenz der sittlichen Volksbelehrung mit drastischen Mitteln wird in den sogenannten „Moralitäten“ besonders offenbar, in denen Tugend und Laster, Armut und Reichtum als redende Figuren auftreten. In der Revue eines *Gerechtigkeitsbildes* (1493 in Wesel auch als Wandgemälde dargestellt) werden die religiös-gesellschaftlichen Mißstände sichtbar. In einem ernsthaften Basler Fastnachtspiel wird die Hartherzigkeit der Gutsherren gegen ihre Pachtbauern angeprangert. Im *Spiel von den sieben Farben* treten ebensoviele Tugenden und Laster auf.⁴³ Die weltlichen Spiele haben sich schon im Mittelalter aus säkularisierten Kultbräuchen des Jahreswechsels zu satirischen Rüge-, Gerichts- und Ehespielen entwickelt. Hinzu kommen die durch herumziehende, mehr oder minder gebildete Spielleute und vagierende Zoten- und Possenreißer überlieferten Reste des römisch-antiken Mimus und der germanischen und höfischen Heldensagen. Die Übergänge von den derbkomischen Neidhartspielen, in denen Ritter und Bauern sich um den Fund der ersten Frühlingsveilchen streiten, zu den ausgelassenen zeit- und gesellschaftssatirischen Fastnachtspielen und den gleichzeitigen drastisch-moralisierenden Puppenspielen sind sehr fließend. Wie die geistlichen Spiele sind sie Ausdruck des stadtbürgerlichen Gemeinschaftslebens und werden entweder als Großspiele auf dem Markt oder als Stubenspiele in der Stadt und auf dem Dorf oder auch als Umzugsspiele und Rederevuen auf den Gassen von fahrenden Spielleuten oder Bürgern aufgeführt. Das Fastnachtspiel ist Ausdruck der ausgelassenen Lebensfreude und Gemeinsamkeit des Stadtbürgertums vor der Fastenzeit, vor allem in West- und Süddeutschland. (In den niederdeutschen Gebieten ist das Fastnachtspiel weniger obszön.) Die Stoffe sind dieselben wie in den anderen weltlich-bürgerlichen Spielen; nur fehlt die moralisierende Tendenz, und der Realismus ist bis an die äußersten Grenzen der Zote und des Sexuellen getrieben. Auch politisch-soziale Themen werden hier, wie in den Spruchgedichten, mit satirischer Schärfe abgewandelt: bestechliche Richter, ausbeuterische Herren, korrupte Fürsten, verkommene Geistliche und wucherische Händler und Juden. In *Des Türken vasnachtspiel* begrüßt Hans Rosenplüt den Erbfeind der Christenheit als Retter des Volkes, klagt den Adel der Unterdrückung von Bürgern und Bauern und die Fürsten, Geistlichen und Amtsleute als Armenschinder an, um dann unter der schützenden Fastnachtsmaske sogar zur Revolution aufzurufen. Breiter und ausführlicher ist der Bereich des Analen und Genitalen behandelt. So mag die Handlung eines Fastnachtspiels, wie etwa auch in 25 % aller Historien des *Till Eulenspiegels*, nur in der vorgeführten Setzung eines menschlichen Kothaufens bestehen. Diesen

43 Vgl. Stammler, S. 294 u. 628.

Tatbestand machen nicht nur die begleitenden Holzschnitte überdeutlich: schon der Name „Eulenspiegel“ deutet in seiner Zusammensetzung im Nieder- und Mitteldeutschen nicht nur auf den Spiegel, in dem sich die Menschen erkennen, sondern meint auch, den „Spiegel“ als Hinterteil (heute noch in der Jägersprache für das Hinterteil des Rehs) „eulen“, d. h. „fegen“, „reinigen“. In den Aufzügen der Liebesnarren, den Brautwerbungs- und Ehegerichtsszenen wird die Frau besonders erniedrigt. Am wenigsten werden die Stadtbürger verspottet, Adel und Klerus in geringem Maß. Am ärgsten sind jedoch die Bauern betroffen. Feindschaft gegen die Juden zeigt sich in den geistlichen und in den Fastnachtspielen.⁴⁴ Die unterste Schicht der besitzlosen Tagelöhner, Mägde und Knechte tritt jedoch nie in Erscheinung, höchstens daß einmal ein Knecht seinen Herrn hinters Licht führt. In den Stücken zeitpolitischer Satire werden Bürger und Bauern vom Adel und Klerus erpreßt, während die Armen nicht unter den Bürgern und Patriziern, von denen sie in Wirklichkeit abhängen, sondern unter Fürsten und Geistlichen zu leiden haben. Diese sozialen Abstufungen und Unterschiede in den Spielen lassen erkennen, daß das Fastnachtspiel vor allem für die arrivierten bürgerlichen Stände aufgeführt wurde. Dennoch ist anzunehmen, daß die Unterschicht der Tagelöhner, Knechte und Mägde ebenfalls unter den Zuschauern dieser öffentlichen Spiele sein durfte. Die Spiele erschöpfen sich durchweg in Anklage und mündlicher Polemik; eine Änderung oder Besserung der sozialen Verhältnisse wurde auf der Bühne nicht dargestellt.

Noch stärker und wirkungsvoller als gegen das Volkslied richtet sich die zeitgenössische Kritik gegen dieses weltliche und geistliche Volksspiel im 16. Jahrhundert und führt zur teilweisen, ja in bestimmten Gegenden vorübergehend zur totalen Ausrottung des Volksspieles. Hatte die Kirche im Mittelalter sich nur gegen Auswüchse des Profanen gewendet, so werden im Zug des neuen reformatorischen und puritanischen Denkens vor allem das religiöse Brauchspiel der kirchlichen Fest- und Heiligtage und das ausgelassene Fastnachtspiel bekämpft. Zum großen Teil sind diese polemischen Auslassungen und Beschreibungen auch die ersten umfangreichen Zeugnisse über das Volksschauspiel überhaupt. Sebastian Franck (1534), Thomas Naogeorg (in seinem *Regnum Papisticum* von 1553) und Burkard Waldis (zwei Jahre später in seiner deutschen Übersetzung *Das Pöpstisch Reych*) schildern das Sommer- und Winterspiel im Frühling als verabscheuungswürdiges, ausgelassenes Treiben:

44 Vgl. Rupprich, Kap. 4: Dramatische Dichtung in deutscher Sprache; hier S. 282 ff.

Da lachen sie und fröhlich sein
 Füllen sich voll mit bier und wein.
 Was sie sonst narrenwerck erdichten
 Und umb die selbe zeit anrichten
 Verdreust mich schreibens aller wort.⁴⁵

Im Augsburgers Papistenbuch wird an den Aufführungen zu den Jahresfesten Christi Himmelfahrt und Fronleichnam der Tumult und die Hoffart des Volkes gerügt. Johann Fischart kritisiert in seinem *Binenkorb Des Heyl. Römischen Imenschwarms* das Passionsspiel der „Metzigerzunfft zu Freiburg im Pribßgaw“ als ein Spiel „durch all strassen unnd gassen [...] mit allen den sibem schmerzen unser lieben Frawen [...] dann ein lauter Faßnachtspiel, die Kinder darmit zu lachen, unnd betrübte Hertzen fröhlich zu machen [...] unnd sich so voll sauffen, daß sie vor andacht von Bäncken fallen“ (S. 21–22). Schon im vorreformatorischen Eulenspiegel-Volksbuch von 1515 wird als dreizehnte Historie eine Schwankgeschichte unter dem Titel berichtet: „Wie Ulenspiegel in der ostern mettin ein spiel macht, daz sich der pfarrer und sein kellerin mit den buren raufften und schlugen.“ Hans Sachs bringt neben demselben Osterspielschwank noch drei weitere Schwänke, in denen er sich über Volksspiele lustig macht. Ihm folgen Pauli in *Schimpf und Ernst*, Bebel in seinen *Facetiae*, Wickram im *Rollwagenbüchlein*, Montanus in der *Gartengesellschaft* und Kirchhoff in seiner Schwanksammlung *Wendunmuth*. War Albrecht Dürer in seiner Beschreibung der Antwerpener Mariä-Himmelfahrt-Prozession von 1520 noch positiv beeindruckt von der andächtigen Menge der Gläubigen, so rügen die reformatorischen Berichte die unmoralische und nicht zu kontrollierende Massenbewegung des Volkes bei solchen Festen und Spielen, „derohalben viel Volks, fremdts und inländisch, dahin kommen“.⁴⁶ Mit derselben Argumentierung begründet Luther in der *Schrift an den christlichen Adel* seine Forderung nach Abschaffung der Heiligenfeste. Wie das Volkslied, so wird auch das Volksschauspiel aus religiös-moralischen und aus sozialpräventiven Gründen von der herrschenden Schicht abgewertet und bekämpft. Eine ästhetisch-literarische Bewertung von Volksliteratur gibt es im 16. Jahrhundert noch nicht.

Auch eine feste Abgrenzung der epischen, lyrischen und dramatischen Formen besteht im 15. und 16. Jahrhundert grundsätzlich nicht. Für die Volksliteratur dieser Zeit ist die vielfältige und verschiedene Wiedergabe

45 Dieses und die im folgenden Text unter Seitenangabe vermerkten Zitate aus Leopold Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart* (Berlin, 1954), S. 20.

46 Schmidt, S. 23 (die Sage vom Passionsspiel zu Bahn in Pommern).

ein und desselben Stoffes in Reim oder Prosa, in dramatischer Darstellung oder kurzer Erzählung charakteristisch. Dieselbe Geschichte erscheint, nur wenig abgeändert, einmal als Schwank, dann als Fastnachtspiel oder als lehrhafte Erzählung. Wir können nur kurz die soziologischen Aspekte dieser umfangreichen Literatur in Inhalt, Form und Wirkweise behandeln. Von besonderer volksliterarischer Bedeutung ist der satirisch-komische Schwank. Er erscheint als Spiel und als Anekdote, als Lehrstück und als Predigtmärlein, als Lügendichtung und als Schwankmärchen, in zahlreichen Sammlungen, in Tierdichtungen und Volksbüchern. Als lustige mündliche Erzählung ist der Schwank im 15. und 16. Jahrhundert literarische Mode geworden. Er besteht aus „anschaulichen Szenen“, reiht Bilder aneinander und erlaubt in seiner epischen Bildhaftigkeit eine Fülle von Abwandlungen.⁴⁷ So kann ein und derselbe Schwank in seinen vielfältigen Variationen laufend wiederholt, immer wieder neu erzählt werden. Auch in der dramatischen Darstellung wird er mehr anschaulich und dialogisch erzählt als wirklich gespielt. Somit ist auch der Schwank grundsätzlich und zuerst ‚mündliche‘ Dichtung und wurde vor allem für den mündlichen Vortrag aufgeschrieben, gedruckt und gesammelt. In der neueren Forschung weist man darauf hin, daß die Schwankdichtung im 15. und 16. Jahrhundert nicht mehr nur der Unterhaltung und Belehrung dient, sondern vom Stadtbürgertum auch als Ausdruck seines Standesbewußtseins und zur Absetzung gegenüber Hof, Klerus und Bauerntum verwendet wird.⁴⁸ Aus dieser Tatsache ergibt sich der bürgerlich-volkstümliche und zugleich sozialkritische Charakter der Schwankdichtung und dieselbe derbe und aggressive Form in Wort und Bild, wie wir sie an den Fastnachtspielen erläutert haben. Die Themen sind zum großen Teil aus den mittelalterlichen Schwänken des Pfaffen Amis, des Kalenbergers und Neidharts übernommen; nur benötigen sie keine geistliche Entschuldigung und längere Moral mehr. Neben der Parodierung allgemeinmenschlicher Schwächen und der beliebten Profanierung der Frau und des Sexuellen finden wir in den Schwänken die wirkliche soziale Klassifizierung der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts ausgedrückt und die verspotteten Stände und Gruppen deutlich vom mittleren und gehobeneren Bürgertum abgesetzt: Herren, Bauern, Knechte, Handwerker, Geistliche. In dieser Reihenfolge zählt 1963 Siegfried Neumann die „sozialen Bereiche“ für die *Volksschwänke aus Mecklenburg* auf, ohne jedoch näher auf den in ihnen ausgedrückten gesellschaftlichen Affront einzugehen.⁴⁹ Die Knechte schließen die hier nicht genannten, besitzlosen Tagelöhner

47 Bausinger, S. 143.

48 RE, Bd. 3, S. 209; Bausinger, S. 146.

49 (Berlin, 1963), S. XXI.

ein, mit denen sie die unterste Schicht bilden. Der Gegensatz des niederen Klerus zu den höheren, meist adeligen Geistlichen wie des Bürgers zum Klerus überhaupt kommt hier nicht zum Ausdruck. Auf dem Weg mündlicher Übertragung dringt der Schwank auch in den bäuerlichen Bereich ein und zeitigt im sagenhaften schlauen Markolf und in dem geschichtlichen Till Eulenspiegel den Typus des pöbelhaft-schlauen Bauern, der nicht nur den Herren und Pfaffen, sondern vor allem auch dem etablierten Stadtbürger überlegen ist.

Die vielen und umfassenden Schwankbücher sind in erster Linie Sammlungen zum mündlichen Vortrag. Aus diesen Sammelwerken schöpfen die Erzähler oder Vorleser und tragen dazu bei, daß jeder weiteren Auflage neue und veränderte Schwänke hinzugefügt werden. Schon die Namen der meisten Schwanksammlungen lassen eindeutig erkennen, daß die Schwänke primär dem gesellschaftlichen Vortrag und der mündlichen Unterhaltung vorbehalten sind. Aus den Predigten Geilers von Kaisersberg hat Johannes Pauli zum großen Teil die 693 Märlein und Schwänke für seinen *Schimpf und Ernst* gesammelt. Jörg Wickrams *Rollwagenbüchlein* enthält nach der Vorrede des Verfassers Schwänke, „so man in schiffen und auff den wagen / deßgleichen in scherheuseren unnd badstuben / zu langweiligen zeiten erzellen mag [. . .] sunder allen anstoß zu lesen und zu hören“. Jakob Frey verspottet Pfaffen und Bauern in seiner Sammlung *Gartengesellschaft*. Martin Montanus ergänzt sie mit *Das Ander theyl der Gartengesellschaft* und einem nicht minder obszön-geselligen *Wegkürtzer*. Michael Lindener, selbst ein verkommener Trunkenbold, der vier Jahre nach der Herausgabe von zwei Schwanksammlungen wegen Mordes gehängt wird, offeriert in seinem *Rastbüchlein* und in *Katzipori* Geschichten und unflätige Zoten zum Erzählen. Der elsässische Chronist Bernhard Hertzog will mit den Vers- und Prosaschnurren seiner *Schildwacht* Wacht- und Rotenmeister unterhalten, während Hans Wilhelm Kirchhoff den Schwänken seines *Wendunmuth* von 1563–1603 noch historische Anekdoten und Landsknechtsgeschichten hinzufügt. Ob freilich Kirchhoff mit seiner siebenbändigen Sammlung noch in erster Linie an Zuhörer dachte, erscheint zweifelhaft. Ebenso fehlt in der Überschrift *Wendunmuth* der unmittelbare Bezug auf eine zuhörende Gesellschaft. Nach 1560 nimmt die mündliche, die Vortragsfunktion der Schwankliteratur ab. Mit dem Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auch der sprachliche Stil einiger Schwanksammlungen flüssiger und sogar teilweise zierlich-geblümt in der Art des galanten Stils des 17. Jahrhunderts: etwa wenn Valentin Schumann in seinem *Nachtbüchlein* von „rubinrotem Mund“ und „schneeweißen Händlein“ spricht. Daß damit auch die krassesten Roheiten vermieden werden, wie im *Nachtbüchlein* oder im niederdeut-

schen *De klene Wegekörter* von 1592 und in dem ebenfalls späteren *Lalenbuch* und *Schiltbürgerbuch* von 1597 und 1598, versteht sich von selbst. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Sprache und der Charakter der Volksliteratur nicht mehr ganz so pöbelhaft, weniger auf das niederste gesellschaftliche Niveau eingestellt. Auch das Fastnachtspiel verliert um 1600 mit Jakob Ayrer seine volksbreite Bedeutung. Ayrer verbindet es zwar mit zwischenaktlichen Singspielen und dem Bühnenwirksamen Stil der englischen Komödianten und produziert so regelrechte Theaterstücke, die aber dennoch wenig aufgeführt wurden.

Das Märchen, das wir uns als phantastische Kindererzählung im privaten Hauskreis vorzustellen pflegen, tritt in seiner Frühform und besonders im 16. Jahrhundert fast ausschließlich als Schwankmärchen in Erscheinung. So ist das Märchen vom Margretlein, das im Wald ausgesetzt und im wundersamen Haus eines Erdkühleins genährt und gepflegt wird, eines der Märchen, die Montanus als *History von einer Frawen mit zwey Kindlin* in seine Sammlung von Schwankerzählungen aufnimmt und derentwegen er 1558 als Sammler von „lauter Weibertheding oder Kindermerlein“ kritisiert wird, die jeder Bauernknecht zu einem Buch zusammenstellen könnte.⁵⁰ Ebenso sind die sogenannten Volksbücher, für wen sie auch immer in noch so vernachlässigter Form und billigen Drucken geschrieben und verbreitet sein mögen, zuerst und zum größten Teil Sammlungen von Schwänken und Geschichten um eine bestimmte Person oder gesellschaftliche Gruppe, bestimmt zur mündlichen Erzählung. „Zum geistigen Besitz des gesamten Volkes“, wie es im *Reallexikon* und anderswo so schön heißt, wurden sie nicht durch „den Lesehunger weiter Volksschichten“, sondern durch die Zuhör- und Erzählfreudigkeit des Volkes. Sebastian Brant beginnt seine Vorrede zum *Narrenschiff* mit der Feststellung, daß jetzt alle Lande voll heiliger Schriften und Bücher seien und dennoch niemand besser und weiser geworden sei. So will er selbst ein Buch voller Narren zusammenstellen und Kundschaft von ihnen geben: „Sie müssen hören [die] worheit all (71).“ Von den Schwänken selbst und dem, der sie vorträgt, heißt es im 72. Kapitel *Von groben narren*: „Den büttet man eyn glaß mit wyn / Und lacht syn / das das huß erwaß / Man bitt jnn / das er noch eyns sag (66–68).“ Vom *Reineke Fuchs* wird in der Vorrede bemerkt, daß er „zu lesen und zu hören“ geschrieben worden sei. Ja, sogar im *Till Eulenspiegel*, dessen ursprüngliche niederdeutsche Überschrift *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* den lese-literarischen Charakter des Volksbuches hervorhebt, betont der Verfasser in der Einleitung: „Die Lesenden und Zuhörenden mögen gute kurtzweilige

50 Zitiert nach Bausinger, S. 157 f.

Fröden und Schwänk daruß fabulieren.“ Gegen Ende des 16. Jahrhunderts, bei Fischart beispielsweise, fehlt jedoch der Hinweis auf die Hörer des Buches. Um diese Zeit ist das Volksbuch wahrscheinlich nicht mehr in erster Linie für den mündlichen Vortrag gedacht. Wie die Lalegeschichten und Schildbürgerstreiche sich 1597/98 auf eine bestimmte Gemeinde konzentrieren, so vereinigt das Volksbuch vom *D. Johann Fausten* von 1587 alte Sagenmotive und umlaufende Magiergeschichten zu einem eindeutig konzipierten Roman eines nicht mehr volksmäßigen Helden. Mit einer thematisch einheitlichen Sammlung von Schwänken und Geschichten zum beliebigen Vortrag hat das Faustbuch nichts mehr zu tun.

Warum sind es aber gerade diejenigen germanischen und höfischen Sagen, die sich mit dem Los und der Befreiung von unschuldig Unterdrückten und Bedrängten beschäftigen, und diejenigen Übersetzungen und Novellen aus der romanischen Literatur, die den Sieg der Liebe über die trennenden Standesunterschiede zwischen Adel und niederem Volk verherrlichen, welche die Auswahl und Umformung in die weit verbreiteten Volksbücher bewirkten? Warum diese sozialen Gesichtspunkte und Themen? Die Antwort ist darin zu suchen, daß solche Erzählungen den Hoffnungen und Wünschen des Volkes auf Befreiung von sozialer Abhängigkeit und Unterdrückung entsprechen. Auflehnung und scharfe Kritik an den sozialen Mißständen der Zeit, der Ausbeutung durch die herrschenden Klassen, und die Behauptung des eigenen niederen Standes zeichnen sowohl die Schwänke und Fastnachtspiele als auch die Volksbücher des 16. Jahrhunderts aus, besonders die hochdeutschen Übertragungen des *Reineke Fuchs*, den Luther als „lebendige Kontrafaktur des Hoflebens“ pries,⁵¹ den *Till Eulenspiegel* sowie das *Lalenbuch seltzamer Zeitung* und *Schildbürgerbuch*, das „unerhörte / und bißher unbeschriebene Geschichten und Thaten“ erzählt. Auch die Zeitkritik der Narrenliteratur auf religiös-moralischem Hintergrund stellt in ihren bekannten Erzeugnissen von Sebastian Brant bis zu Thomas Murner weiter nichts als eine umfassende Sammlung von ‚mündlicher‘ Literatur dar: lange Reihen von Strafpredigten, moralische Schwänke und Fastnachtsschelten. Wir wissen, daß Brants Freund Geiler von Kaisersberg das *Narrenschiff* zu einer ganzen Folge von Predigten verwandte, die anschließend auf lateinisch und deutsch wieder gedruckt wurden. Mehr als 26 Ausgaben des *Narrenschiffs* erscheinen allein im 16. Jahrhundert, die Übersetzungen ins Lateinische, Französische, Englische und Niederdeutsche sowie die vielen plagiierten Bearbeitungen nicht mitgerechnet. Der nicht minder erfolgreiche Volksprediger Thomas Murner über-

⁵¹ Rupprich, S. 309.

trug die Narrenliteratur in die niedere Sprache des Volkes und den rüpelhaften Jargon der Gasse. Nach dem Vorbild der Strafpredigten von Brants *Narrenschiff* teilt er die Kapitel seiner eigenen *Narrenbeschwörung* und *Schelmzunft* ein und betitelt sie mit geläufigen Sprichwörtern und Redensarten, wie „den Affen scheren“, „aus einem hohlen Topf reden“, „das Gras wachsen hören“ und „Läuse in den Pelz setzen“. Hier und ebenso in der *Geuchmatt* und in der *Mühle von Schwindelshheim* werden alle Stände, besonders aber die eigenen klerikalen Standesgenossen rücksichtslos satirisiert. Die beiden ersten Dichtungen hat Murner selbst 1512 in Frankfurt zu einer Reihe von Predigten verwendet. Im Gegensatz zur humanistischen Einzelpersonifizierung der Stultitia bei Erasmus wird in der volksmäßigen Narrenliteratur deren gesellschaftskritischer Charakter in einer mehr ständisch-bürgerlichen Klassifizierung der Narren als Narrenzunft, Narrenkarren, -schiff, -mühle, -wiese, als Gerichtsverhandlung, als „lutherische Narren“ oder als Fastnachtsfest unter einem „Narrenpapst“ sichtbar. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert ist es dagegen der Einzelnarr, der Riese Gargantua bei Fischart, der deutsch-patriotisch träumende Philander von Sittewald Moscheroschs und der Einsiedler-Abenteurer Simplicissimus bei Grimmelshausen, der die moralischen und sozialen Mißstände der Zeit anprangert. Den gleichen Übergang von gesellschaftlicher Thematik zum Einzelhelden stellten wir in der Entwicklung des Volksbuches fest. Wie bei Fischart die soziale Gruppierung und Motivierung der Narrensatire bereits zurücktritt, so fehlt bei ihm auch, im Gegensatz zu Brant, Kaisersberg, Pauli und Murner, die eindeutige mündliche Tendenz und Funktion der Predigt und ihre Aufnahme durch Zuhörer. Während Narrenliteratur immer scharfe moralische und gesellschaftliche Kritik übt, zeigt sie nur im ausgehenden 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert in ihrer Form, Absicht und Wirkung einen so ausgeprägt ‚mündlichen‘ und bürgerlich-klassengegensätzlichen Charakter.

Den größten und zugleich am wenigsten erforschten Anteil an der Volksliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts macht das religiöse Lehr- und Erbauungsschrifttum aus. Vor allem ist die Bibel damals, wie bis in die Jetztzeit, das populärste Buch. Dies war sie nicht im wörtlichen Sinn der neuen Forderung Luthers, daß jeder Christ seinen Glauben selbst aus der Bibel lesen muß, sondern in ihrer viel unmittelbarerem und wirksamerem Bedeutung für Auge und Ohr: als fester Vorlesungsbestandteil der alten und neuen Liturgie, des täglichen Gebetes und Gottesdienstes, als immer wiederholter Inhalt der Predigt und mündlichen Belehrung im Zyklus der Sonn- und Feiertage des Kirchen- und Kalenderjahres, als eindringliches Schauspiel in Wort und Bild zur

Weihnacht, Passion, zu Ostern, Kirchweih und an anderen Festen in der Kirche und auf dem Markt, als geistliches Lied und täglicher Lebenspruch, als Bild und Figur in Kirche und Haus, als aufgeführte und vorgetragene Geschichte der Welt, des Lebens und des ewigen Heils. Von der Wiege bis zum Grab begleitet den Menschen nicht der geschriebene Text, sondern das gesprochene, gehörte, angeschaute, gespielte und gesungene Wort der Bibel. In ihm denkt, spricht und lebt er. In der Sprache und den Bildern der Bibel verfassen die geknechteten Bauern ihre Manifeste und erheben sich gegen die Unterdrückung des Adels und der Geistlichen. Die damalige Bedeutung der Bibel ist heute vielleicht nur mit der totalen ‚Indoktrination‘ des roten Mao-tse-tung-Buches für die chinesischen Massen vergleichbar. Um die Bibel rankt sich das vielfältige, im einzelnen heute noch unübersichtliche und für den modernen Forscher ungenießbare fromme Erbauungsschrifttum. Hier können nur einige für unser Thema wichtige Gesichtspunkte hervorgehoben werden.

Die Exempel oder kleinen Beispielgeschichten, in der antiken Rhetorik „Musterbeispiele menschlicher Vorzüge und Schwächen“,⁵² dienen dem Mittelalter und den folgenden christlichen Jahrhunderten nicht, wie Curtius meinte, einfach „zur Erbauung“, sondern zur gezielten moralischen „Belehrung“ und „Abschreckung“. Sie stammen zunächst aus den Gleichnissen der Bibel und den Legenden der Heiligen, dann auch aus antiken Quellen, den *Gesta Romanorum*, aus Berichten von Tagesereignissen und wieder aus anderen Legendensammlungen. Von den Legenden übernehmen sie Wunder und Schrecken, Tugend und Laster. Die Übergänge vom mhd. *bîspel* (*spell* = *narratio*) als Übersetzung von *parabola* zur weltlichen Fabel im 15. Jahrhundert und von ihr zu einer sozialsatirischen Erzählung im 16. Jahrhundert sind fließend, die verschiedenen Gattungen oft bedeutungsgleich.⁵³ Immer meinen sie ‚gesprochene Erzählung‘ und sind Predigtmärlein oder Spruchdichtung. Diese bedeutet nach Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* den „gesprochenen ‚Sprechspruch‘ sentenziös-didaktischen Inhalts [...] zum mündlichen Vortrag durch Rezipienten oder das Publikum selbst bestimmt, später auch zur schriftlichen Verbreitung“. Im 16. und noch im 17. Jahrhundert wird Spruchdichtung durch sogenannte „Reimsprecher“ oder „Pritschmeister“ öffentlich vorgetragen, nachdem sie sich mit der Pritsche, einem lauten Klapperwerkzeug, Gehör verschafft haben. Vereinzelt ist sie auch sozial anklagend. Das Gedicht *Von dem Kriege der Fürsten und Reichs-*

52 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 61967), S. 69.

53 Vgl. Bausinger, S. 199 u. 201 f.

städte des berühmtesten Reimsprechers, Herolds und Wappendichters in fürstlichen Diensten, Peter Suchenwirt im Wien des endenden 14. Jahrhunderts, schildert die Klassengegensätze und den Aufstand der Unterdrückten besonders kraß und mag für andere Zeitanklagen stehen:

Den reichen sind die chasten vol,
 Den arm sind si laere,
 Dem povel wird der magen hol,
 Daz ist ein grozzew swere,
 Wan si sehent weib und chind
 Vor hunger gel gestellet,
 Die arm dez undurfftig sind,
 Gar übel in daz gevellet.
 Tzuhant der povel samet sich
 Mit manigerhant waffen,
 In den gazzen, dunchet mich,
 Fraysleich und ungeschaffen;
 Ayn hauffen dringt dem andern vor,
 Werelich gar vermezzen:
 ‚Den reichen schrotet auf die tor,
 Wir wellen mit in ezzen‘;
 ‚Pazz tzimpt, wir werden all erslagen,
 Ee wir vor hunger sterben,
 Wir wellen daz leben frischleich wagen
 Ee wir also verderben‘.

Erst im Bild des Aufruhrs erhält die Klasse der Besitzlosen, der Armen, ihren Namen und wird „Pöbel“ genannt. Aber Suchenwirt ist noch im Gefolge höfischer Dichtung ein Mahner der Fürsten und nicht ein Herold der Revolution. Vorerst malen solche Exempel noch den Teufel an die Wand. Lustige Beispielgeschichten dagegen gehören zum Bestand der beliebten Predigtmärlein, die Heiterkeit und Gelächter in der Kirche hervorrufen und von reformatorischen Kreisen vorübergehend unterdrückt werden. Geiler von Kaisersberg ist der bekannte Meister des Predigtmärleins und hat die Lacher auf seiner Seite, wenn er seine eigenen Standesgenossen an den Pranger stellt und seine Geschichte mit dem Satz beschließt: „Willst du haben dein Haus sauber, so hüt‘ dich vor Mönchen, Pfaffen und Tauben.“⁵⁴

Auch die erwähnten Heiligenlegenden sind von Anfang an vor allem ‚mündliche‘ Literatur gewesen, sowohl in ihrer Urform als ‚legenda‘ (im Gottesdienst und in der Klostersgemeinschaft zu ‚lesende‘ Stücke aus den Vitae der Tagesheiligen) als auch in ihren weiteren Formen als geistliche Volkssagen und sensationelle Wunderberichte. Die heute noch

verbreitete Meinung, daß es sich bei den *legenda'*, dem Namen entsprechend, ursprünglich nicht um eine Erzählungsgattung gehandelt habe,⁵⁵ ist falsch. *Legenda'* bedeutet damals und noch heute im katholischen Gottesdienst und im klösterlichen Gemeinschaftsleben ausschließlich ‚vorzulesende‘ Teile aus den *Acta sanctorum*, deren siebzigbändige Sammlung, 1643 begonnen und 1794 vorläufig abgeschlossen, zur Zeit an 25 000 Heiligenlegenden umfaßt. Die vielen Einzelleben von Heiligen, ihre Drucke in Flugschriften und Kalendern sowie die sensationellen kurzen Wunderberichte sind, wie auch alle anderen Kleindrucke dieser Art, zuerst zum Vorlesen bestimmt. Im Wettstreit um die Wundertüchtigkeit der Lokalheiligen und bei den ins Politische gesteigerten Geschäftsunternehmen und -kämpfen um Reliquien werden die Heiligenleben in Form und Inhalt bewußt auf die bürgerlich-ständische Zuhörerschaft abgestimmt, und der sensationelle Wundercharakter wird geschäftstüchtig von den Produzenten herausgestellt. Daher lehnen die Protestanten die Legenden scharf ab, und Luther fragt spottend, „wer der Heiligen Lügenger [. . .] mit jren Wundern aufbracht“.⁵⁶

Wie sich Luther und der Protestantismus gegen die weltlich-volkstümlichen Predigtmärlein und Heiligenlegenden wenden, so erlebt andererseits die Erbauungsliteratur durch die Reformation einen neuen Aufschwung. Die Predigt soll nicht mehr die Zuhörer mit allen möglichen Schwänken, Wunderberichten und Heiligengeschichten interessieren und fesseln, sondern vor allem die neue Lehre verstandesmäßig-nüchtern erklären und mit Bildern der Tagesarbeit und aus dem ständisch-bürgerlichen Alltag praktisch erläutern. Luthers Kirchenpostillen und sein *Betbüchlein* von 1522, seine Predigten und Bibelinterpretationen sind die Vorbilder. Auf katholischer wie protestantischer Seite geht die Produktion von kleinen Traktaten, Gebet- und Andachtsbüchern im Taschenformat und billigem Kleindruck weiter. Die Zahl der Seelenspiegel, Seelengärtlein, Sterbebücher, Beichtbüchlein usw. ist unermesslich. Oft läßt der Titel einen predigthaft-erzählenden Charakter oder eine bewußte Hinwendung an die niederen oder besondere Stände erkennen, so Veit Dietrichs *Kinderpredigt über die Sontags und der fürnembsten Fest Evangelia* und *Etliche Schrifften für den gemeinen man / von un-terricht Christlicher lehr und leben* oder Marcus von Weidas *Spigell des ehlichen ordens* und *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie*. Das wichtigste Erbauungsbuch, das nächst der Bibel am meisten verbreitet und in alle Kultursprachen übersetzt wird, ist die

55 Leopold Schmidt, *Die Volkserzählung* (Berlin, 1963), S. 235; Bausinger, S. 190; Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 370.

56 Zitiert nach Grimms *Deutschem Wörterbuch*, Bd. 6, Sp. 535.

Imitatio Christi des Thomas von Kempen. Von seinem lateinischen Original gibt es über 300 Handschriften und mehr als 2000 Drucke. 1434 wird es ins Deutsche übertragen und noch heute als Vorlesungsbuch in kirchlichen Gemeinschaften und bei religiösen Exerzitien gebraucht. Die vier Bücher der *Imitatio* bestehen aus spruchartig kurzgefaßten und volkstümlichen Ermahnungen zu einem frommen Leben. Sie waren ursprünglich unabhängig voneinander verfaßte Traktate. Zum Teil stellen sie Meditationen, zum Teil Dialoge zwischen Herr und Knecht oder Schüler dar. Inhaltlich lehren sie im Sinn des Spätmittelalters die Verachtung der Welt und die Herzenshingabe an Christus, weshalb sie auch von den Pietisten sehr geschätzt wurden. In ihrer Form sind sie ganz auf das stückweise Vorlesen, zuerst für einfache Klosterleute, dann für alle Volkskreise abgestimmt. Auch bei der *Imitatio Christi* liegt die breite Volkswirkung in ihrem mündlich-literarischen Charakter begründet.

Der Übergang von religiöser Erbauungsliteratur zur weltlich-unterhaltenden Thematik, wie wir ihn im Bereich der Legende und Beispiel-erzählung feststellten, wird in der Flut volkstümlicher Kleinformen und billiger Kurzdrucke im 15. und 16. Jahrhundert besonders deutlich. Aus der großen Legendensammlung der berühmten *Legenda aurea* sind allein 173 Frühdrucke in billigen Einzelauszügen verzeichnet. Ein ‚Doctrinal‘ für verheiratete Frauen gibt Anstandsregeln; während ein anderer Frühdruck, ein ‚Doctrinal‘ für Neuverheiratete, jungen Ehemännern Anweisungen für ihr Verhalten im Haus, im Bett und auf der Straße offeriert. Als weitere deutsche und französische Beispiele „trivialer“ Kleinformen aus der Zeit der Inkunabel im 15. Jahrhundert zitiert Rudolf Schenda ein „nützliches Bergbüchlein“ für lernende Bergleute, eine „Küchenmeisterei“ von Rezepten für Fasten-, Fleisch- und Eierspeisen, ein Theaterstück von Abraham und Isaak, die Geschichte „der jungen Nonne von Paris“, die gegen den Willen der Mutter der Welt entsagt, und einen Bericht „Attila, die Gottesgeißel in der Vulgärsprache“, in dem Schenda als besondere Delikatesse die Begattungsszene der Prinzessin mit dem Lieblingshund herausstellt (S. 51 f.). Für das 16. Jahrhundert bringt Schendas Auswahl von Kleindrucken den mehrfach verzeichneten Bericht von der Überschwemmung des Tiber in Rom, bei der beinahe sogar der Papst ertrunken wäre; mehrere Erdbebenberichte aus Italien; die „Wunderneue Zeitung“ von 1539 von dem armen Bauern, dem ein großer Mann eine Rieseneiche aus dem Wald vor das Herrenhaus schaffte, von wo sie nicht weiter befördert werden konnte; oder das Gewitter von Mecheln 1546, das in mehreren Flugschriften berichtet wurde, weil der Blitz in einen Pulverturm einschlug; dazu einen Bericht von der Wundergeburt siamesischer Zwillinge in Herbsleben 1553; die Ballade von einem prophezeienden Kind in schneeweißen Kleidern; der

Bericht von der Wunderhostie zu Seefeld in Tirol; und nicht zuletzt eine Kriegsgreuelgeschichte, die als „vor unerhörte, wahrhaftige Newe zeytung“ gleich dreimal aufgezeichnet wurde und in der es heißt: „So hieng er sie nackend an die Bäume, schoß mit den Bogen nach der Scham; der hatt die Ehr, der sie am besten treffen mocht.“ Im 17. Jahrhundert sind solche Einblattdrucke nicht mehr so lüstern und obszön. Fromm-brave Volksgeschichten des 16. Jahrhunderts erscheinen als Volksbüchlein noch in der *Kolportage-Bibliothèque Bleue* im Frankreich des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die Geschichten der Susanna, Geneveva, Griseldis, der schönen Helena und sogar ein veredelter Till Eulenspiegel. In einer Ausgabe des *Münchner Tagsblattes* von 1803 wird berichtet, daß die alten Ablaßbüchlein, Himmelsschlüssel und Rosengärtlein unter Bauern, Bürgern, Soldaten und Tagelöhnern immer noch reißenden Absatz finden.⁵⁷ Hier dürften wir es allerdings größtenteils nicht mehr mit öffentlichem Vorlesungsstoff, sondern bereits mit privatem Lesematerial zu tun haben.

Alle diese literarischen Kleinformen werden heute als Trivialliteratur bezeichnet, ganz gleich in welchem Jahrhundert und unter welchen sozialen und literarischen Bedeutungen und Absichten sie vertrieben und gelesen werden. Für das 16. Jahrhundert erscheint die ästhetische Klassifizierung als Trivialliteratur jedoch ungerechtfertigt. Der literarische Grobianismus etwa, wie er als Ausdruck der allgemeinen Vergröberung und Verrohung, im Anschluß an die höfischen und frühbürgerlichen Tischzuchten, von Brant, Erasmus, Murner, Hans Sachs, Friedrich Dedekind, Kaspar Scheit und anderen als satirische Heiligsprechung der Zucht- und Sittenlosigkeit für alle Stände Mode geworden war, wird von diesen seinen Vertretern im 16. Jahrhundert ironisch in positivem Sinn angewendet und zugleich in negativer Wertung abgelehnt und als Schimpfwort gebraucht. Jedoch ist die Wertung und Abwertung in keinem Fall ästhetisch, sondern immer moralisch und politisch. Einzelne Satiren des *Narrenschiffs* zum Beispiel werden zwar zu Schwänken umgearbeitet, aber Brant selbst brandmarkt die Schwanksammlungen, ebenso wie die Ritterromane, als unzüchtig und sündhaft. Die Geistlichen bekämpfen die Volksbücher bis ins 17. Jahrhundert als *pestiferi libri* und Luther die Heiligenlegenden als verwerfliche „Lügenden“. Grobianus ist für ihn ein übles Schimpfwort. Jede einzelne Gattung der Volksliteratur wird von hohen und niederen Ständen gebraucht und doch zugleich auch von der Obrigkeit aus moralischen und noch mehr

57 Elfriede Moser-Rath, *Predigtmärlein der Barockzeit*. Exempel, Sage, Schwank und Fabel in geistlichen Quellen des oberdeutschen Raumes (Berlin, 1964), S. 82 f.

aus politischen Gründen niedergehalten. So sahen wir, wie das gesellschaftliche Singen von Volksliedern, von geistlichen Liedern bei Prozessionen, oder wie weltliche und geistliche Volksspiele systematisch unterdrückt werden. Auch die zuletzt besprochenen Einblattdrucke und Traktate und selbstverständlich die konfessionellen und politischen Flugblätter und Manifeste werden vor allem wegen ihrer revolutionierenden Einwirkung auf die niederen Stände laufend und doch erfolglos verboten: in den Reichstagsbeschlüssen von 1524 und 1530 und in den kaiserlichen Edikten von 1541 und 1548, von den vielen lokalen Magistratsverboten ganz zu schweigen. Wenn wir die von Kreuzer geforderte historisch-geschmackssoziologische Betrachtungsweise übernehmen und mit ihm Trivialliteratur als Literatur unterhalb der literarischen Toleranzgrenze der maßgebenden Geschmacksträger der Zeit definieren wollen, dann gibt es im 16. Jahrhundert überhaupt keine deutschsprachige Trivialliteratur, weil (von der geringen Anwendung des amtlichen Kanzleideutschs abgesehen) alle Literaten, seien es Vertreter der Kirche, des Adels, der Humanisten oder bürgerliche Schriftsteller, dieses grobe und gemeine Volksdeutsch gebrauchten, weil außerdem noch kein ästhetischer Maßstab für Literatur in neuhochdeutscher Sprache vorhanden war und weil deshalb noch keine Geschmackswertung für sie ausgesprochen werden konnte. Erst im 17. Jahrhundert erarbeiten die Hofdichter und Sprachgesellschaften maßgebende ästhetische und rhetorisch-poetische Grundsätze und machen die Sprache hof- und damit gesellschaftsfähig. Gleichzeitig mit der Etablierung einer neuen, nicht mehr volksmäßigen deutschen Sprache und Literatur im 17. Jahrhundert macht sich auch eine erste ästhetische Abwertung und Verwerfung der bisherigen Volksliteratur bemerkbar. Theobald Hoeck bemüht sich 1601 in seinem *Poetischen Blumenfeld* um eine neue Gesellschaftslyrik und empfiehlt den „teutschen Poeten“, daß sie „besser zögen am Riemen“ und nicht, wie bisher, „Schmieden ein so hinkend's Carmen, / Ohn' Füß' und Armen“. Johann Ettner tut 1697 in *Deß Getreuen Eckharts unwürdiger Doctor* die Volksbücher als „bauernroman“ ab. Andere Barockdichter und -poetiker bezeichnen sie nicht nur als „unsittlich“ und „schädlich“, sondern auch in der Form als „grob“ und „unflätig“ und betiteln ihre Verfasser als „Fatzmänner“.⁵⁸ Martin Opitz schreibt 1624 in seiner *Deutschen Poeterey* für das Programm einer Hochsprache vor, daß sie weder Fremdländisches noch Mundartliches enthalten darf und sich in Lautstand und Satzbau nach dem Kanzleideutsch ausrichten muß. An die Stelle der Volksliteratur tritt weitgehend die gehobene Bildungsdichtung nach klassizistischem Muster. Die gemeine Sprache

des Volkes ist nicht mehr die allen gemeinsame Sprache, sondern wird ästhetisch und damit auch sozial zum Niedrigen abgewertet. Ja, sogar die Lutherbibel wird, wie wir gesehen haben, vom hochsprachlichen Leben ausgeschlossen, wird Subliteratur und antiquiert.

V

Zu den Kleinformen der Volksliteratur im 16. Jahrhundert gehören nicht zuletzt auch die Flugschriften, Lieder und Manifeste der Reformation und der Bauernkriege. Dieser sozialrevolutionären Flugblattliteratur gilt unser besonderes Interesse. Nur durch ihre flugschriftmäßige, mündliche Verbreitung konnten die Reformationsschriften Luthers eine solche breite und gleichzeitige Wirkung auslösen. Die besondere zeitgeschichtliche Bedeutung der Gutenbergschen Erfindung lag nicht in der Herstellung kostbarer Bibeln und Codices nach dem Muster der alten Handschriften, sondern in der billigen Produktion und Massenverbreitung kleiner Traktate und Flugblätter. Durch sogenannte „Buchführer“ wurden sie bis in die Dörfer gebracht (Könneker, S. 161). Auch die Vertreter und Gegner der Reformation bedienten sich dieses neuen und wirkamen literarischen Kommunikationsmittels. Wegen der Verbote durch die Behörden sind die meisten Flugschriften anonym verfaßt, von angeblichen Handwerkern, Bauern, Landsknechten, Hurenwirten und Bettlern, also bewußt von Angehörigen der niederen Stände.⁵⁹ Oft bestehen sie nur aus aneinandergereihten Zitaten aus der Bibel, aus Luthers Werken und Briefen und aus anderen Streitschriften. Oder sie sind in der Form von Dialogen, als mystische Offenbarungen, Weissagungen und Satiren verfaßt. Am meisten enthalten sie persönliche Verunglimpfungen. Eine einzige Sammlung verzeichnet beinahe 3000 Flugschriften allein von Luther.⁶⁰ Der Inhalt der Flugschriften ist nur von geringem literarischen Wert. Die Form ist meist frech und blasphemisch. Passionen, Evangelien, Heiligenlegenden, das Vaterunser, Avemaria und Be-

59 Eine Flugschrift von 1524 zum Beispiel trägt den Titel *Ein Sermon von der Abgötterey, durch den Pawern, der weder schreyben noch lesen kan, gepredigt zu Kitzing im Frankenland*. Ein anderer *Sermon gepredigt vom Pawren zu Wendt bei Nürnberg, am Sonntag vor Faßnacht, von dem freien Willen des Menschen*, in zehn verschiedenen Drucken vorliegend, stammt in Wirklichkeit von dem aus dem schwäbischen Kloster Eschenborn entlaufenen Mönch Diepold Peringer, mit guter Kenntnis des Lateinischen, Griechischen und der Kirchenväter.

60 A. Kuczynski, *Thesaurus libellorum historiam reformationis illustrantium*, 2 Bde. (1870 ff.). Diese und die folgenden Einzelheiten über Flugschriften nach Stammeler, S. 323 ff. u. 657 ff.

nedicite werden zur Parodie und Persiflage kirchlicher Einrichtungen und Gegner gebraucht. Den Namen Luther interpretieren die Anhänger als „lauter“, die Feinde als „Luder“; Thomas von Aquin wird zu „Thomas von Kackwin“, der lutherische Katechismus zum „Katzenschismus“, die Reformation zur „Deformation“, evangelisch zu „ewighöllisch“, Evangelist zu „Cacogelist“ und Luther zum „Bierpabst“. Den angeblichen Verfassern der Flugschriften entsprechend sind die Personen in den Dialogen auf der einen Seite: Bischof, Abt, Höfling und der Teufel, auf der anderen Seite: Bettelmönch, Nonne, Handwerker, Bauer, Gast- oder Hurenwirt, Knecht, Laienbruder, Jude, Landsknecht, Bettler und der Engel Gabriel. Wie der *Karsthans*, der *Neüw Karsthans* und die *Fünfzehnh Bundesgenossen* des Eberlin von Günzburg als protestantische Flugschriften verbreitet werden, so auf katholischer Seite die Pamphlete Murners (vor allem dessen Streitschrift *Von dem großen Lutherischen Narren*) und des Daniel von Soest, um nur einige zu nennen. Polemisieren die Katholiken in Umdichtung eines alten Weihnachtsliedes: „Resonet in Teufels Ohren / Lutherische Ketzler sein alle verloren“, so singt das Volk in Nürnberg nach der Melodie des Osterliedes *Christ ist erstanden*:

Martinus hat geraten,
Man soll die Pfaffen braten,
Die Mönche unterschüren,
Die Nonn'n ins Hurhaus führen!
Kyrieleis!

Hinter den konfessionellen Schmähliedern und wüsten Beschimpfungen, die den Vertretern des niederen Volkes von den gelehrten Verfassern der Flugschriften in den Mund gelegt werden, verbergen sich in Wirklichkeit die allgemeine Unzufriedenheit mit den sozialen Verhältnissen und die deutliche Tendenz zu ihrer gewaltsamen Änderung. In den Unruhen der Bauernkriege wird dieser Versuch einer revolutionären gesellschaftlichen Änderung durch die untersten Volksschichten in die Tat umgesetzt. Schon 1476 hatte der herumziehende Paukenschläger Hans Pfeifer von Böheim in Niklashausen an der Tauber seine Pauke auf Befehl der hochgelobten Jungfrau Maria verbrannt und predigte, wie es in einem späteren Bericht heißt, unter großem Zulauf von Handwerksknechten, Grasmägden und Bauernknechten aus Franken, Schwaben und Bayern die Aufhebung aller Landsteuern und -pachten, jeglicher geistlichen und weltlichen Obrigkeit, die Freigabe von Wald, Fluß und Weide an die geknechteten Bauern, gleiches Eigentum für alle und eine allgemeine Bruderschaft der Menschen anstelle der Stände. Als sich am Sankt-Margarethen-Tag angeblich 34 000 bewaffnete Bauern in Niklashausen versammelten, wurden die Massen von den Truppen des

Bischofs von Würzburg zerstreut und Hans Pfeifer als Ketzler verbrannt.⁶¹ Noch nach seinem Tod sangen die Wallfahrer in Niklashausen das streng verbotene Lied:

Wir wollens Gott vom himmel clagen, kirie eleyson,
Das wir die pffaffen nicht zue todt sollen schlagen, kirie eleyson.

Den von Hans Pfeifer propagierten sozialen Forderungen entspricht ungefähr auch das Programm der Erhebungen des Bundschuhs von 1493, 1502 und 1513 sowie des gemäßigteren Armen Konrads von 1514. Die im eigentlichen Bauernkrieg von 1525 veröffentlichten einzelnen Beschwerden und Sozialreformen der schwäbischen, fränkischen, thüringischen und Schwarzwälder Bauern⁶² sind im wesentlichen identisch mit den zwölf „gründlichen und rechten Hauptartikeln aller Bauernschaften und Hintersassen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit“. Städte oder einzelne Adelige, die sich den Bauern anschließen, werden auf diese zwölf Artikel verpflichtet. Sie fordern die freie Gemeindegewahl eines reformierten Pfarrers, die Verwendung des Kornzehnten für die Besoldung des Gemeindepfarrers und für die Unterstützung der Dorfarmen, die Abschaffung des Viehzehnten, die Aufhebung der Leibeigenschaft, freie Jagd und freien Fischfang, Rückgabe der Gemeindegewiesen, -weiden und -wälder, Einschränkung der Abgaben und Frondienste, Verhängung von Geldbußen nicht willkürlich, sondern nach „alter geschriebener Strafe“ und Abschaffung der Steuerabgaben beim Tod eines Bauern. Der zwölfte Artikel besagt: Nur dann treten die Bauern von einer der hier aufgestellten Forderungen zurück, wenn diese aus der Schrift als nicht dem Wort Gottes gemäß bewiesen wird. Die zwölf Artikel berufen sich auf das „alte Recht“ und die „göttliche Gerechtigkeit“. Sie sind keine Revolutionsprogrammation, sondern sehr gemäßigte und alte Forderungen der Beseitigung sozialer Ungerechtigkeiten. Die zwölf Artikel werden zum erstenmal im März 1525 zu Augsburg gedruckt und sind in 22 zeitgenössischen Drucken erhalten.⁶³

61 Vgl. Alfred Meusel, *Thomas Müntzer und seine Zeit*. Mit einer Auswahl der Dokumente des großen deutschen Bauernkrieges. Hrsg. v. Heinz Kamnitzer (Berlin, 1952), S. 7 ff.; im folgenden zitiert als Meusel.

62 Beschwerden der Gemeinde Bußmannshausen gegen Hans von Roth und dessen Rechtfertigung beim Schwäbischen Bund, 22. Februar 1525. Die Beschwerdeartikel der Stühlinger Bauern vom 6. April 1525. Klagschrift der Bauern an den Rat von Rothenburg. Ausschreiben des Bildhäuser Haufens vom heiligen Ostertag Anno 1525. Die Feldordnung der fränkischen Bauern vom 27. April 1525. Die Allgäuer Artikel vom 24. Februar 1525.

63 Adolf Waas, *Die Bauern im Kampf um Gerechtigkeit, 1300–1525* (München, 1964), S. 270, Anm. 103; im folgenden zitiert als Waas.

Die Pamphlete, Sendbriefe und Ordnungen, die nach den zwölf Artikeln gedruckt und verbreitet werden, machen zugleich die Ausweitung der gesellschaftlichen Reform- und Gerechtigkeitsforderungen zur gewalttätigen Revolution deutlich. Der Artikelbrief, den die Schwarzwälder Bauern am 18. Mai 1525 den zwölf Artikeln voraussetzen, spricht nicht mehr nur vom Bauern, sondern allgemein von „dem armen gemeinen Mann in Städten und auf dem Lande“ und von seiner Unterdrückung durch „geistliche und weltliche Herren und Obrigkeiten“. Er erklärt alle Gegner der „christlichen“ und „brüderlichen Vereinigung“ der Bauern in den weltlichen Bann. Insbesondere heißt es gegen Adel und Geistlichkeit: „Nachdem uns aber der Verrat, Bedrängnis und Verderben aus Schlössern, Klöstern und Pfaffenstiftern erfolgt und erwachsen ist, sollen die alle von Stund an in den Bann erklärt sein.“⁶⁴ Der Aufruhr greift jetzt auf viele kleine Landstädte und einzelne größere Reichsstädte über. Hier sympathisieren nicht nur die proletarischen Tagelöhner, die ebenfalls ausgebeuteten Stadtbauern und die kleinen, zum Teil schon nicht mehr selbständigen Zunfthandwerker mit den revoltierenden Bauern. Auch Gebildete und wohlhabende Bürger, wie der Miltenberger Rentamtmann Friedrich Weygandt und sein Mitarbeiter, der ehemalige Kanzleisekretär der Grafen von Hohenlohe, Wendel Hipler, unterstützen die Revolution und veröffentlichen zum Beispiel für das Bauernparlament in Heilbronn eine detaillierte „Ordnung oder Reformation zu Nutz und Frommen aller Christenbrüder“ des Heiligen Römischen Reiches, „die dem armen, gemeinen Volk – Bürgern und Bauern – zur Befreiung von eingeführtem Zwang, erdichteter, menschlicher, eigennütziger Lasten zu christlicher, brüderlicher Freiheit nütze, not und dienlich [...] und dazu vonnöten [ist], daß zuvorderst [die großen Hansen] alle geistlichen Fürsten und die Ihren zum Bündnis und zur Einigung mit den gemeinen Haufen der Bürger und Bauern getrieben und gebracht werden“.⁶⁵ Ähnlichen Inhalts ist eine mit Bibelzitatat gespickte Nürnberger Flugschrift von „oberländischen Mitbrüdern“ *An die versamlung gemayner Pawerschafft*. Von den vielen Verträgen der aufständischen Bauern mit süd-, mittel- und westdeutschen Städten seien nur die demokratische *Neue Ordnung* der Stadt Rothenburg vom 12. April 1525, die 42 Frankfurter Artikel und die Beschwerden und Artikel von Köln und Erfurt genannt. Sie erscheinen sofort im Druck, dienen auch für andere Städte als Vorbild und richten sich besonders gegen die höhere Geistlichkeit, die kirchlichen Besitzungen, die Steuern, in Westdeutschland auch gegen die Juden, weniger gegen den

64 Meusel, S. 226 f.

65 Meusel, S. 233 ff.; Waas, S. 124 u. 221 ff.

weltlichen Adel und in fast keinem Fall gegen den Stadtrat der höheren bürgerlichen Stände. Wichtig ist die Einrichtung einer allgemeinen öffentlichen Hilfskasse, des „Gemeinen Kastens“, für die Armen und Besitzlosen. Luther äußert sich zu den revolutionären Forderungen zuerst noch in mäßigenden und ambivalenten Flugschriften. Er ist grundsätzlich und in allen Schriften gegen „Aufruhr und Empörung“, so schon im Titel von *Eyn trew Vormanung tzu allen Christen* von 1522 und in der *Ermanunng zum fride auf die zwelf artikel der Paurschafft in Swaben* von 1525. Dennoch warnt er in *Eyn trew Vormanung* die Fürsten, daß der unterdrückte „gemeyne man [...] datzu redliche ursach habe mit pflegeln und kolben dreyn tzu schlagen, wie der Karsthans drauet“. In der *Ermanunng* findet er einige der zwölf Artikel der Bauern „so billig und recht“ und wendet sich gegen Fürsten und Herren, „die ir im weltlichen Regiment nicht mehr thut, denn das ir schindet und schatzt, euren Pracht und Hohmuth zu fuhren, bis der arme gemeine Mann nicht kann noch mag länger ertragen. Das Schwert ist euch auf dem Halse.“ Am entschiedensten aber wendet sich Luther dagegen, daß sich die aufständischen Bauern „eine christliche Rotte oder Vereinigung“ nennen und „nach dem Göttlichen Recht fahren und handeln“ wollen, ja sich in ihrer Revolution auf ihn und den neuen Glauben berufen.⁶⁶

Den schärfsten volksliterarischen Ausdruck finden die Bauernkriege in den Schriften, Manifesten und Briefen des thüringischen Predigers und Pfarrers Thomas Müntzer. Für die Literaturgeschichte der DDR steht Müntzer an der „Spitze der bäuerlich-plebejischen Volksreformation“, während es in westdeutscher Sicht heißt: „Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Religionsgeschichte und der deutschen Mystik.“⁶⁷ Friedrich Engels' Behauptung in seinem Buch *Der deutsche Bauernkrieg*, daß Müntzer „der Mittelpunkt der ganzen revolutionären Bewegung von Südwestdeutschland“ gewesen sei, ist inzwischen von der Forschung widerlegt worden.⁶⁸ Dennoch ist Müntzer der eigentliche Führer und Agitator des mitteldeutschen Bauernkrieges. Seine sozialrevolutionären Ideen entwickeln sich auf dem Hintergrund und in Verbindung mit seiner mystisch-theologischen Anschauung von einer Kirche von Ausgewählten, die in geduldigem Leiden das Kreuz auf sich nehmen müssen. In seiner ersten Pfarrstelle in Zwickau tritt Müntzer 1520 mit der dortigen wiedertäuferischen Sekte der „Zwickauer Propheten“ in nähere Verbindung. Diese rekrutieren sich besonders aus den Kreisen der aus-

66 Vgl. Waas, S. 202 ff.

67 Boeckh, S. 246; Waas, S. 132.

68 Friedrich Engels, *Der deutsche Bauernkrieg* (Neudruck Berlin, 1953), S. 52; Waas, S. 128.

gebeuteten Tagelöhner in den Woll- und Silberbergwerksindustrien, den „Tuchknappen“ und „Bergknappen“. Müntzer wird der einflußreiche Wortführer der Unterdrückten, muß 1521 wegen angeblicher Aufreizung des niederen Volkes die Stadt verlassen und hält sich vorübergehend in Prag, Mittel- und Süddeutschland auf. 1523 ist er Pfarrer in dem unruhigen Allstedt am Kyffhäuser, wo der Herzog von Mansfeld seinen Bergknappen den Besuch der Predigten Müntzers über das kommende tausendjährige Reich gleicher göttlicher Gerechtigkeit verbietet. Müntzer setzt sich scharf zur Wehr und gründet ein sogenanntes „Verbündnis“ von Bauern, Bergknappen, anderen Tagelöhnern und kleinen Handwerkern. Vor seinen Landesfürsten zur Predigt befohlen, spricht er über die *Außlegung des andern unterschydts Danielis, deß propheten* und läßt die „lieben herren“ wissen: „Die fursten seindt heydnische leuthe yres ampts halben, sie sollen nicht anders dann burgerliche einigkeit erhalten. Ach, lieber, ja, do fellt und streycht der grosse stein balde drauff.“ Und: „Die armen leien und bawrn sehn yn viel scherffer an dann yr.“⁶⁹ Müntzer läßt diese „Fürstenpredigt“, wie auch die folgenden Predigten und Manifeste, in seiner eigenen Druckerei drucken. Luther warnt öffentlich in einem *Brieff an die Fürsten zu Sachsen von dem auffrurerischen geyst zu Allstedt*. Müntzer flieht 1524 in ein anderes Industriezentrum, nach Mühlhausen, eine freie Reichsstadt mit 8500 Einwohnern. Hier findet er bereits unter der Führung des ehemaligen Mönches Heinrich Pfeiffer eine starke Opposition von „Tuchknappen“ und bürgerrechtslosen „Mitwohnern“ gegen das Stadtreime der Patrizier und bestsituierten Zunfthandwerker vor. Von Mühlhausen aus gibt er seine Predigt *Außgetrückte emplössung des falschen glaubens* in Nürnberg zum Druck. Er stellt sie unter das Motto: „Lieben gesellen last uns auch das loch weytter machen / auff das alle weltt sehen unnd greyffen müg / wer unser grosse Hansen sind / die Got also lesterlich zum gemalten mendleyn gemacht haben.“ Er unterzeichnet als „Thomas Muntzer mit dem hammer“ (S. 75). Unter Berufung auf den heiligen Paulus nennt er die Fürsten „hencker und büttel“ (S. 99). Dem Propheten Jeremias legt er über „die armen, elenden pauren“ die Worte in den Mund: „Sie haben ir leben mit der gantz sauren narung zubracht, auff das sie den ertzgottlosen tyrannen den halß gefüllet haben“ (109). Den Höhepunkt bildet der vierte Paragraph:

So anderst die christenheyt sol recht auffgerichtet werden, so müß man die wüchersüchtigen bößwichter wegthun und sie zü hundtknechten machen, da

69 Thomas Müntzer, *Politische Schriften. Manifeste. Briefe 1524/25*. Eingeleitet, kommentiert u. hrsg. v. Manfred Bensing u. Bernd Rüdiger (Leipzig, 1970), S. 66 u. 65; im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert.

sie denn kaum zü dienen und sollen prelaten der christlichen kirchen seyn. Das arm, gemeyne volck müß des geysts erinnerung pflegen und also lernen seüffitzen, Rom. 8, und bitten und warten auff eynen newen Johannem, auff eynen gnadenreychen prediger . . . (S. 111 u. 113)

Gegen Luther wehrt sich Müntzer mit der ebenfalls in Nürnberg gedruckten *Hoch verursachten Schutzrede und antwort wider das Gaistlose Sanfftlebende fleysch zu Wittenberg* und nennt ihn den „fürstenknecht“ und „doctor lügner“. Die Schrift schließt mit dem Wort: „Das volck wirdt frey werden, und got will allayn der herr daruber sein“ (S. 162).

Bei Müntzers häufigem Ortswechsel ist offensichtlich, daß er für sein seelsorgerisches und revolutionäres Wirken nicht in erster Linie die Bauern, sondern bewußt die Kreise der unterdrückten und verarmten Industriearbeiter in den Städten auswählt und sie durch die Gewalt seiner Predigten zum Widerstand aufruft und radikalisiert. Es geht ihm nicht, wie den übrigen Reformatoren, um die Behauptung von theologischen Unterscheidungslehren, um die Reinerhaltung des Glaubens und um einen systematischen, schrittweisen Aufbau der neuen Lehre und Gemeinde. Müntzer will vor allem predigen und die Unterdrückten revolutionieren. Wenn Luther und die Landesfürsten ihm das Predigen verbieten wollen, reagiert er besonders scharf und ausfallend.⁷⁰ Als „diener des wordt gottes“ unterzeichnet er den Druck seiner Fürstendpredigt. Von der Predigt her will er auch seine Lehre verstanden wissen. Christus selbst ist für ihn ein begnadeter Prediger.⁷¹ Der rechte Christenglaube, so heißt es in der *Außgetrückten emplössung des falschen glaubens*, ist uns nicht durch den stinkenden Atem der Schriftgelehrten überkommen, sondern durch das ewige, kräftige Wort des Vaters im Sohn mit der Erläuterung des heiligen Geistes (S. 115). Die neue Verkündigung und Zertrümmerung des Christenglaubens, den die Schriftgelehrten gestohlen und verdorben haben, macht auch das Leiden und die Betrübniß der Auserwählten durch die Gottlosen aus. Da muß der Christ klein und zuschanden werden. Die armen und verworfenen Bauern aber sind diese gedemütigten Auserwählten, die von Gott groß gemacht werden. Diese Auffassung, wie sie Müntzer im Anschluß an obiges Zitat über das ewige, kräftige Wort – und an vielen anderen Stellen – erläutert, gibt uns zugleich auch die Verbindung seiner my-

70 Müntzer an den Grafen Ernst von Mansfeld am 22. September 1523: „Und wenn ihr – wovor Gott sei – in solchen Taten und unsinnigen Verboten werdet verharren, so will ich euch [. . .] als einen verrissenen, unwitzigen Menschen ausschreiben und aufs Papier klecken.“ Zitiert nach Meusel, S. 147.

71 Meusel, S. 146.

stisch verankerten Leidenslehre mit seinem Aufruf zum revolutionären Kampf der Bauern und Besitzlosen. Sowohl die marxistische als auch die nicht-marxistische Forschung hat bisher den inneren Zusammenhang der religiösen und der sozialrevolutionären Anschauungen in Müntzers Lehre übersehen:⁷² Denn den rechten Glauben durch das ewige Wort annehmen bedeutet Leiden und Betrübnis. In ihrem Leid sind die armen und von den Großen verworfenen Auserwählten klein und erniedrigt. In ihrem Leid liegt auch die Freude ihrer Erhebung durch Gott, der die „großen Hansen“ verachtet und sie durch die Kleinen zuschanden werden läßt. Müntzer sagt dies mit folgenden Worten:

Es müß ein yeder die kunst gotes, den rechten christenglauben, nit durch stinkenden athem teüfflicher Schrifftgelehrten überkummen, sonder durchs ewige, krefftig Wort des vatters im sün mit erleütherung des heyligen geysts und also erfület / werden in seyner tieffe, in die höhe, Ephe., 3. cap.

Kurtzumb, es kan nit anderst seyn, der mensch müß seynen gestolnen, getichten christenglauben zü trümmern verstossen durch mechtig hoch hertzleyd und schmerzlich betrübnuß und durch unaußschlahlich verwundern. Da wirt der mensch seer kleyn und im vor seynen augen verechtlich. Damit sich die gotlosen auffbrüsten und hoch auffnutzen, versinkt der außewelte. Da kan er gott erheben und groß machen und kan sich nach der hertzlichen betrübnuß auch auß gantzem hertzen frewen in gott, seyнем heyland. Da müß das groß dem kleinen weychen und vor im züschanden werden. Ach, westen das die armen, verworffnen pauren, es were in gantz nütz. Gott verachtet die grossen Hansen, alls den Herodem und Caipham, Hannam und nam auff zü seyнем dienst die kleynen, als Mariam, Zachariam und Elysabeth. Denn das ist gottes werck. Er thüt auff den heütigen tag nit anderst. (S. 115)

Müntzers Briefe aus den Jahren 1524 und 1525 sind, mit Ausnahme des sogenannten *Manifests an die Mansfelder Bergknappen*, nicht gedruckt und liegen im Original und zum Teil in gleichzeitigen zeitgenössischen Abschriften vor. Sie sind nach Inhalt und Form keine Privatbriefe, sondern Manifeste und ermahnende und aufrufende Sendbriefe an seine Anhänger.⁷³ In seinem Brief aus Allstedt vom Juli 1524, an verfolgte Anhänger in Sangerhausen, redet er diese als die Auserwählten an und ermahnt sie zum Leiden unter dem Mutwillen der Tyrannen, der „herrn und fursten“ (S. 243 f.). Dagegen sagt er im Brief vom 22. Juli 1524 an den kurfürstlich-sächsischen Amtmann und Steuereinnahmer Hans Zeiß: „Nun sye [die Regenten] aber nit alleyne widder den glauben, sundern auch widder yhr naturliche recht handelen, so muß man sye erwurgen wye dye hunde“ (S. 247 f.). In seinem Manifest an die

72 Bensing u. Rüdiger, in Müntzers *Politischen Schriften*, S. 16 u. 32; Waas, S. 130.

73 Müntzer, *Politische Schriften*, S. 30 f.

Mansfelder Bergknappen ruft er offen und direkt die ausgebeuteten Bergarbeiter zur Revolution auf:

Wan euer nuhr drey ist, die gott gelassen, allein seynen nahmen und ehre suchen, werdet ir hundert tausent nit furchten. Nuhn dran, dran, dran, es ist zceyt, dye boßwichter seint frey vorzagt wie die hundt. (S. 257 f.)

Vom Jammern und Weinen dieser Gottlosen sollen sie sich nicht erbarmen lassen. In den Dörfern und Städten sollen sie besonders „die berggesellen“ aufrufen. Müntzer berichtet von anderen Haufen, die sich von ihren fürstlichen Bedrückern befreit haben, und bestimmt die einzelnen Führer für die Bergknappen. Die folgenden Zeilen belegen treffend den agitatorischen Zweck des Briefes, der ausdrücklich vorgelesen werden soll. Ja, Müntzer weist sogar darauf hin, daß sein Drucker auf dem Weg und in wenigen Tagen zur Stelle sei. So bewußt wird die Flugschriftenpropaganda im Bauernkrieg eingesetzt. So wichtig war den Führern und Zeitgenossen die mündliche Weiterverbreitung der Manifeste und Pamphlete:

Lasset diesen brief den bergkgesellen werden. Mein drucker wirt kommen in kurzen tagen, ich habe dye bothschaft kriegen. Ich kann es itzund nit anders machen,sonst wolt ich den bruedern underricht gnug geben, das ihnen das herz viel grosser solt werden dann alle slosser und rustung der gottloßen bößwichter auf erden. (S. 258)

Das Manifest endet mit einer erneuten Aufforderung zum Kampf in einer ungemein lebendigen und fanatischen Sprache, deren aufwiegelnde Wirkung noch heute beeindruckt:

Dran, dran, dran, dyeweyl das feuer hayß ist. Lasset euer schwerth nit kalt werden, lasset nit vorlehmen! Schmidet pinckepancke auf den anbossen Nymroths [der Herren], werfet ihne den thorn zu bodem! Es ist nit mugelich, weyl sie leben, das ir der menschlichen forcht soltet lehr werden. Mann kan euch von gotte nit sagen, dieweyl sie uber euch regiren. Dran, dran, weyl ir tag habt, gott gehet euch vor, volget, volget! (S. 258)

Dennoch bleibt diesen Revolutionsmanifesten und Sendbriefen die beabsichtigte Wirkung versagt. Die kriegsuntüchtigen Bauern und Tagelöhner werden eine leichte Beute des Heeres der Landesfürsten. Aber auch der siegreiche Gegner hat vor den Flugschriften Müntzers und den Liedern und Aufrufen der Bauern einen heillosen Respekt. Wer mit dem Text eines Bauernliedes oder Manifests entdeckt worden ist, wird besonders grausam gefoltert und getötet. Die in Nürnberg gedruckten Pamphlete Müntzers werden, sobald sie unters Volk kommen, vom Rat beschlagnahmt, die Gesellen, die sie gedruckt haben, ins Gefängnis ge-

worfen und der Kauf und Verkauf sämtlicher Schriften Müntzers bei Leibes- und Lebensstrafe verboten.⁷⁴ Noch 1554 erscheinen sie in Mailand und Venedig und späterhin bis 1590 auf dem Index.⁷⁵ Das Lied „Nun wult ir hören neuwe geschicht / wie es die von Molhusen han außgericht?“ wird bei Andreas Eberlein, einem Teilnehmer am Mühlhausener Aufstand, gefunden. Nach zweimaliger vergeblicher Folterung mit dem Ziel, den Verfasser des Liedes zu erfahren, wird Eberlein hingerichtet, während zwei weitere Gefangene noch am 26. November 1525 verhört werden, um aus ihnen mehr über die Herkunft dieses „schandlieds“ herauszupressen und an den sächsischen Kurfürsten zu berichten.⁷⁶ Von dem Nördlinger Taschenmacher Balthasar Glaser wird berichtet, daß am 31. März 1525 in seinem Haus Bauernhauptleute und Stadtverschworene zusammenkamen, den Aufstand der Riesbauern planten und Lieder zum Spott des Schwäbischen Bundes und zum Lob der Bauernschaft machten und sangen, vor allem *Das püntisch Liedlein* „Ain Geyr ist aussgeflogen / In Högew [Hegau] am Schwarzwald“.⁷⁷ Das Lied, das ein junger Bauernbursche, vor dem Ulmer Münster aufs Rad geflochten, noch gesungen haben soll,⁷⁸ „Und wenn der Wacholder wieder blüht, / Dann klopft man das Eisen, solange wie’s glüht“, wird noch später als Volkslied überliefert. In romantischer Verklärung leben die verbotenen Lieder des Bauernkrieges wieder auf im Liedgut der deutschen Jugendbewegung, der sozialistischen Jugend und der Hitlerjugend. Im 16. Jahrhundert verschwinden mit der Niederwerfung der Revolution und der folgenden totalen Unterdrückung der Bauern auch die Revolutionslieder und -manifeste. Vorübergehend wird die Reformation sogar mit der Revolution identisch erklärt. Ja, schon 1522 brandmarkt Murner die Reformationsschriften Luthers mit dem Stigma des Bauernaufruhrs, wenn er im *Großen Lutherischen Narren* sagt, daß „Luthers ler ein buntschuh ist“. Wie der mündlich-agitatorische Charakter der Volksliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts merklich zurücktritt, so erscheinen auch nach den reformatorischen Kampfjahren keine sozialrevolutionären Flugschriften mehr. 1577 werden noch einmal alle Flugschriften durch eine Reichspolizeiverordnung verboten. Im Dreißigjährigen Krieg, in den Befreiungskriegen und im Vormärz leben sie wieder für kurze Zeit auf.

74 Meusel, S. 161 f.

75 Müntzer, *Politische Schriften*, S. 30.

76 *Akten zur Geschichte des Bauernkrieges in Deutschland*. Hrsg. v. Walther Peter Fuchs, Bd. 2 (Jena, 1942), S. 734.

77 Wilhelm Zimmermann, *Der große deutsche Bauernkrieg* (Berlin, 1952), S. 331 f.

78 Meusel, S. 179 f.

VI

Abschließend stellen wir folgende Ergebnisse fest: Wir sprechen mit Recht von einer breiten und vielseitigen Volksliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Diese Volksliteratur ist weder hausbacken-altdeutsch noch ästhetisch orientiert; sie schöpft auch nicht aus einer romantischen Volksseele. Sie ist vielmehr eine religiös-moralische, bürgerlich-standesbewußte und gesellschaftskritische Gebrauchsliteratur.

Festzuhalten ist ferner, daß die Volksliteratur bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vor allem ‚mündlich‘ ist, d. h. zuerst der mündlichen Weiterverbreitung durch Vorlesen, Predigt, Vortrag und Aufführung vor allen Volksschichten diene.

Vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist die Volksliteratur im Zug der reformatorischen Entwicklung zum großen Teil agitatorisch und religiös-sozialrevolutionär. Als solche wendet sie sich bewußt an die unterdrückten Schichten der Bauern und, wie wir gesehen haben, auch des städtischen Proletariats.

Der Volkscharakter und die Popularität der Literatur einer Epoche können nur auf der Grundlage einer gesellschaftshistorischen Tatsachenforschung und nicht in ästhetischer Wertung bestimmt werden.

Die Volksliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts wurde in ihrer Zeit nicht aus ästhetisch-literarischen, sondern aus moralischen und gesellschaftspolitischen Gründen abgewertet und kann deshalb nicht trivial, d. h. „unterhalb der literarischen Toleranzgrenze der literarisch maßgebenden Geschmacksträger einer Zeit“ stehend (Kreuzer) genannt werden.

Wir haben nachgewiesen, daß im 15. und 16. Jahrhundert keine Identität von Volks- und Trivilliteratur besteht. Eine für alle Epochen gültige und allgemein begriffliche Gleichstellung von Volks- und Trivilliteratur ist daher falsch.

VOLKSTÜMLICHKEIT OHNE VOLK?

Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers

„Die neue Kunst [...] ist wesentlich volksfremd; mehr als das, sie ist volksfeindlich.“¹ Dieser Aphorismus von Ortega y Gasset vermischt in seiner forcierten Einseitigkeit Richtiges mit Falschem. Wäre der Satz wahr, so definierte sich moderne Kunst durch einen Verzicht auf ein breites Publikum. Und tatsächlich gewinnt man ja angesichts gewisser formalistischer Kunsttendenzen den Eindruck, als schließe sie sich durch ihre Esoterik immer hermetischer gegen das Publikum ab, erklärtermaßen bloß für die „happy few“ existierend, die sie zelebrieren können – als ob Kunst erst dann ihre absolute Vollkommenheit erreichte, wenn sie von niemandem mehr verstanden wird. Andererseits gab es natürlich immer eine Literatur, die volkstümlich sein wollte oder von breitesten Volksschichten gelesen wurde. Dennoch formuliert Ortega y Gasset ein berechtigtes Unbehagen am modernen Literaturbetrieb: Auf der einen Seite eine Kunstliteratur, an der sich nur eine exklusive Bildungs-elite delectieren kann, auf der anderen eine Unterhaltungsliteratur, die zur Zerstreung und Benebelung der Massen gerade gut genug ist.

Diese „kulturelle Doppelwährung“² – hier das Gold echter Dichtung, dort das Papiergeld trivialer Literatur – konnte von der Literaturwissenschaft auf die Dauer nicht ignoriert werden, wenn es auch einige Zeit brauchte, ehe man diese Problematik überhaupt zur Kenntnis nahm. In der Krise des Zusammenbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg hat Klaus Ziegler darauf hingewiesen.³ Er erkannte in der Dichotomie von Kunst- und Unterhaltungsliteratur „einen wirklichkeitsfremden Rigorismus“, der zu einem „literarischen Ruin der Leserschaft“ und einem „weitreichenden sozialen Ruin der Kunst“ führen müsse. „Indem man den Unverstand der lesenden Massen beklagt, überantwortet man sie resigniert dem ästhetischen Bankrott – und zugleich überantwortet man

1 Zit. nach *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Hrsg. v. Harald Bühl u. a. (Berlin, 1970), S. 563.

2 Hermann Bausinger, *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*. In: *Studien zur Trivialliteratur*. Hrsg. v. Heinz Otto Burger (Frankfurt, 1968), S. 6.

3 Klaus Ziegler, *Von Recht und Unrecht der Unterhaltungs- und Schundliteratur*. In: *Die Sammlung* 2 (1947), S. 565 ff.

damit die Kunstdichtung dem Bankrott der sozialen Isolierung.“⁴ Doch trafen diese Worte auf taube Ohren. Es dauerte noch fast zwei Jahrzehnte, ehe man diese Mahnung ernst nahm und die Unterhaltungsliteratur in die literaturwissenschaftliche Betrachtung einbezog. Teils sah man in dem neuen Forschungsbereich lediglich eine willkommene Erweiterung des Faches – man konnte weiterhin werkimmanent analysieren, um dann genußvoll Kitsch von Kunst zu sondern;⁵ teils bot sich der soziologischen Betrachtungsweise eine Chance, um nach der gesellschaftlichen Funktion der Trivilliteratur zu fragen und die literarischen Ansprüche des Publikums genauer zu untersuchen. Während es inzwischen eine ganz ansehnliche Reihe von historischen und soziologischen Arbeiten zur Trivilliteratur gibt,⁶ bleiben konkrete Untersuchungen über den Geschmack und die Lesegewohnheiten der verschiedenen Bevölkerungsschichten immer noch eine Seltenheit.⁷ Eine „Literaturgeschichte des Lesers“ gibt es höchstens in Ansätzen.⁸ Einer der wichtigsten ist Sartres berühmter Essay *Qu'est-ce que la littérature?* von 1948, vor allem das Kapitel „Für wen schreibt man?“. Zugegeben, die Belehrung, die man dort erfährt, ist marxistischer Provenienz. Aber ohne eine entschiedene Parteinahme für die unteren Schichten dürfte es kaum erkennbar werden, wie sehr das einfache Volk im Literaturbetrieb der Jahrhunderte von einer Elite bevormundet oder gar verachtet wurde und wie wenig volkstümlich die hohe Literatur im Grunde war. „Die herrschende Ästhetik, der Buchpreis und die Polizei haben immer eine beträchtliche Distanz zwischen Schriftsteller und Volk gelegt“, notierte Brecht, als er 1938 im Exil über Volkstümlichkeit meditierte.⁹ Nimmt man, wie Brecht und Sartre, die Bildungsinteressen der breiten Lesermassen ernst und fragt man sich, wie diese in der Literaturtheorie berücksichtigt werden, so kommen einem Zweifel – jedenfalls an jenem Volkstümlichkeitskonzept, das zur Zeit der deutschen Klassik formuliert

4 Ebd., S. 566.

5 Walther Killy, *Deutscher Kitsch* (Göttingen, 1962).

6 Zum Forschungsstand vergleiche Helmut Kreuzer, Trivilliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: *DVjs* 41 (1967), S. 173 ff.; Günter Giesenfeld, Zum Stand der Trivilliteratur-Forschung. In: *Das Argument* 72 (April 1972), S. 233 ff.

7 Vgl. Robert Escarpit, *Das Buch und der Leser* (Köln, 1961). Hermann Bausinger, Zu Kontinuität und Geschichtlichkeit trivialer Literatur. In: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Hrsg. v. Eckehard Catholy u. Winfried Hellmann (Tübingen, 1968), S. 385 ff.

8 Harald Weinrich, Für eine Literaturgeschichte des Lesers. In: *Merkur* 21 (1967), S. 1026 ff.

9 Bertolt Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus. In: *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), Bd. 19, S. 322.

wurde und noch heute Gültigkeit beansprucht. Davon soll hier die Rede sein.

Sucht man nach einer plausiblen Definition für Volkstümlichkeit, so lassen die westlichen Literatur- und Reallexika einen im Stich. Dort finden sich spaltenlange Informationen über Volksbücher, Volkssagen, Volkslieder und vor allem über Volk und Volkstum, dessen national-sakrale Bedeutungsfülle schier unausschöpflich scheint. Das verdroß schon Brecht: „Der Begriff volkstümlich selber ist nicht allzu volkstümlich.“¹⁰ Da die westliche Literaturwissenschaft den Begriff als literarische Kategorie offensichtlich ignoriert, suchen wir zunächst Rat im *Deutschen Wörterbuch* und dann bei Schiller.

Die Begriffsgeschichte von Volkstümlichkeit ist gottlob weniger problematisch als die von Volkstum, wovon es sich ableitet. Wir können uns daher kurz fassen. Schon zur Zeit seiner Prägung, um 1800, wird Volkstümlichkeit in doppelter Weise verwendet. Da es sich von Volkstum ableitet, liegt die Betonung des national Besonderen nahe, „das was die eigenthümlichkeit eines volkes ausmacht“.¹¹ Doch tritt diese Anwendung mehr und mehr zurück, um einer neuen Bedeutung Platz zu machen: „Die übereinstimmung mit dem wesen, der auffassung, dem gefühl des unverbildeten, naiven volkes, seiner unteren schichten.“¹² Wenn man auch den berüchtigten romantisch-nationalen Beiklang nicht ganz leugnen kann, so scheint der Begriff mit dem odiosen Volkstumsgedanken, den Turnvater Jahn seit 1810 propagierte, doch wenig belastet. Jedenfalls stellt Grimms Wörterbuch für das Adjektiv einigermaßen verwundert fest, daß sich volkstümlich „in seiner bedeutungsentwicklung eigenartig von volkstum sondere“.¹³ Es bezeichnet den „social unteren theil des volkes“, was der „art, auffassung, wohlgefallen der großen masse“ entspricht.¹⁴ Überlassen wir also die völkische Nuance den Wortforschern und denen, die davon noch nicht genug hatten. Wir benutzen ‚volkstümlich‘ vorzugsweise im Sinne von ‚populär‘, wie es schon bei Herder belegt ist.¹⁵ So scheinen auch Bürger und Schiller den Begriff in ihrer berühmten Kontroverse verwendet zu haben.

Doch bevor wir darauf eingehen, müssen wir uns in Erinnerung rufen, wie Schiller und die Bildungselite seiner Zeit über Trivialliteratur und Publikumsgeschmack urteilten, da nur auf dieser Grundlage ein rechtes Verständnis des Volkstümlichkeitskonzepts bei Schiller möglich

10 Ebd., S. 323.

11 Grimms *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XII, 2, Sp. 500.

12 Ebd.

13 Ebd., Sp. 499.

14 Ebd.

15 Ebd.: „Das wort volkstümlich kann den sinn von populär annehmen, so schon bei Herder“.

ist. Die Desintegration des bürgerlichen Publikums und das literarische Schisma, das Ortega y Gasset für die Moderne beklagt, zeichnen sich schon um 1770 ab.¹⁶ „Für die Dichtung der Goethezeit waren die Idee des Lesers und die Realität des bürgerlichen Publikums weitgehend inkongruent“, bemerkt Helmut Kreuzer in seinem Forschungsbericht zur Trivalliteratur.¹⁷ Gegen die entstehende sentimentale Unterhaltungsliteratur und den Geschmack des breiten Publikums polemisierte schon damals die literarische Elite – teils aus ästhetischen, teils aus bildungspolitischen oder schlicht ökonomischen Interessen, ohne freilich verhindern zu können, daß sich der lesende Durchschnitt von ihnen abwandte und seine Unterhaltung bei anderen Autoren suchte.¹⁸ „In diesen damals aktuellen, historisch notwendigen Auseinandersetzungen hat noch die moderne ästhetische Dichotomie und die Kitschdiskussion eine ihrer historischen Wurzeln.“¹⁹ Es wäre nun ebenso unterhaltsam wie bequem, die Trivalliteratur mit Verdikten der Klassiker nochmals in den Orkus zu stoßen. Wir wollen statt dessen der Frage nachgehen, wie sich der Strukturwandel des literarischen Marktes auf die Literaturtheorie der Klassik auswirkte und bei Schiller einen problematischen Volkstümlichkeitsbegriff entstehen ließ. Indem die Klassiker nämlich gegen die Unterhaltungsliteratur und den Lesepöbel ästhetisch zu Felde zogen und aus der Diskriminierung ihre eigene Ästhetik entwickelten, die weitgehend am literarischen Geschmack eines exklusiven Kreises orientiert war, verloren sie breiteste Leserschichten und damit die Möglichkeit, eine echt volkstümliche Kultur vorzubereiten.

Eine solche These mag überraschen, gilt Schiller doch als der „Zeitgenosse aller Epochen“,²⁰ der immer wieder als volkstümlich gerühmt wird. Hat er nicht selbst ein für allemal in der Bürgerrezension festgelegt, was volkstümliche Dichtung zu sein habe? Doch sei man vorsichtig, sich gegen den naiven Bürger vorschnell auf die Seite Schillers zu schlagen, ohne recht zu wissen, für welch herablassende Volkstümlichkeit man sich da entscheidet. Und was die Werke betrifft, so gibt es bekannt-

16 Vgl. dazu Marion Beaujean, *Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Bonn, 1964); Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivalliteratur seit der Aufklärung* (München, 1971); Peter Uwe Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. In: *Lili* 1 (1971), S. 11 ff.

17 Kreuzer, S. 186.

18 Vgl. dazu Jochen Schulte-Sasse, *Literarischer Markt und ästhetische Denkform. Analysen und Thesen zur Geschichte ihres Zusammenhangs*. In: *Lili* 6 (1972), S. 11 ff.

19 Kreuzer, S. 190. Diese These wurde durch das Buch von Schulte-Sasse bestätigt.

20 So der Titel der *Wirkungsgeschichte Schillers*, die Norbert Oellers herausgegeben hat (Frankfurt, 1970).

lich nicht nur die Balladen, sondern auch die Elegien und Xenien, nicht nur den *Tell*, sondern auch die *Braut von Messina*, nicht nur den Volkserzieher, sondern vor allem den idealistischen Ästhetiker. Aber lassen wir das – geht es hier doch weniger um die Wirkungsgeschichte der Werke als um Schillers Verhältnis zum zeitgenössischen Publikum und seine Theorie der Volkstümlichkeit.

Wenn die Rede auf Schillers Verhältnis zum Publikum und dessen Geschmack kommt, so lassen sich unschwer freundliche oder feindliche Stellen – je nach Bedarf – zitieren. So enthält beispielsweise das bekannte Schillerwort, wonach der Krieg das einzige Verhältnis gegenüber dem Publikum sei, das einen nicht reuen könne, nur die halbe Wahrheit. Man müßte auch darauf hinweisen, wie sehr sich Schiller immer wieder um sein Publikum bemühte. Es kommt der Wahrheit schon näher, wenn Rudolf Dau bemerkt: „Schiller führte zu allen Zeiten einen energischen Kampf um die Gewinnung bzw. Sicherung einer angemessenen Position auf dem Umschlagplatz der Literatur.“²¹ Das konnte bei einem freien Schriftsteller im 18. Jahrhundert auch gar nicht anders sein, wenn er sich gegen die aufkommende Unterhaltungsliteratur materiell einigermaßen behaupten wollte. Den Widerspruch zwischen Dichter und Tagesschriftsteller hat Schiller viel mehr als der ökonomisch jederzeit gesicherte Goethe am eigenen Leibe erfahren müssen. Allerdings sind Schillers Urteile über das Publikum weniger von Erfolgen oder Launen abhängig, vielmehr spiegeln sie einen historischen und soziologischen Prozeß, dessen Wendepunkt nach 1789 liegt. In Abwandlung eines bekannten Schlegelwortes könnte man sagen: Die Französische Revolution, Kants Idealismus und die „Modeliteratur“ der Zeit sind die bedeutendsten Tendenzen, die zur Ausbildung von Schillers klassischer Literaturtheorie führten. Diese Entwicklung soll kurz skizziert werden.

Der junge Schiller machte nicht nur durch Stoffwahl und Sprache der *Räuber* auf sich aufmerksam. Bemerkenswerter scheint es fast, wie er durch Vorrede, Avertissement und Selbstrezension das Publikumsinteresse zu manipulieren sucht. Nicht ohne Erfolg. Er wird bestallter Theaterdichter in Mannheim, schreibt in drei Jahren drei Stücke – und ist dennoch nicht so skrupellos und erfolgreich wie sein Konkurrent Iffland. Sein Vertrag wird nicht verlängert, während Iffland zum Erfolgsautor aufsteigt. Schiller verdingt sich sodann als „Tagesschriftsteller“, wird Mitarbeiter oder Herausgeber von Zeitschriften. Bald kennt er das Metier und weiß, daß man das Publikum „nach Spekulationen des Han-

21 Rudolf Dau, Schiller und die Trivilliteratur. In: *Weimarer Beiträge* 16 (1970), S. 166.

dels“ wählen muß.²² „Kaufmannsrücksichten“ sind ihm nicht mehr fremd, wie der Entwurf eines Journals zeigt, den er Körner mitteilt. Dessen Plan nämlich schien ihm „zu ernsthaft, zu solid – wie soll ich sagen? – zu edel“.²³ Nein, weltfremd war Schiller gewiß nicht. Er konnte es sich auch gar nicht leisten, sein Publikum, das ihn nur notdürftig ernährte, zu verachten. Nur manchmal klagte er, die Journalistenarbeit hindere ihn am Dichten.²⁴ Er scheitert auch als Herausgeber mehrmals. Nach zwei ruhigen und nicht besonders schöpferischen Jahren in Dresden und Gohlis wirft er sich schließlich auf die Geschichtsschreibung, weil er sich davon „mehr Anerkennung in der sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt [verspricht] als mit dem größten Aufwand meines Genies für die Frivolität einer Tragödie“.²⁵ Die Anerkennung ist eine dürftig bezahlte Professur in Jena. Nebenbei Editionen von Memoiren, Herausgabe von Übersetzungsserien, Aufsätze und Redaktionsarbeit für eigene und fremde Journale. Er arbeitet, bis er im Januar 1791 todkrank zusammenbricht. Kein Wunder, wenn ihm schon in dieser Zeit manchmal der Kragen platzt und er sein Publikum „Pöbel“ nennt.²⁶ Schillers größtes Zugeständnis an den Publikumsgeschmack überhaupt und zugleich sein größter Erfolg war der Fortsetzungsroman *Der Geisterseher*, der mehrere Auflagen erlebt, übersetzt und natürlich imitiert wird. Schon während seiner Arbeit an ihm nimmt er sich vor, mindestens dreißig Bogen zu schreiben. „Ich wär ein Narr, wenn ich das Lob der Thoren und Weisen so in den Wind schlüge. Göschen kann ihn mir gut bezahlen.“²⁷ Allerdings gab Schiller dem Marktzwang nicht gänzlich nach, das Werk blieb zur Bestürzung der Nachäffer Fragment.

Soviel dürfte nach dieser Skizze, die sich leicht erweitern und differenzieren ließe, schon deutlich sein: Schiller wußte, was es hieß, „marktabhängiger Schriftsteller“²⁸ zu sein. Er hatte zur Genüge erfahren, wie schwer es war, mit der aufkommenden Unterhaltungsliteratur zu konkurrieren. Dennoch blieb er dem Publikum gegenüber nachsichtig; ja, es beseelte ihn jener aufklärerische Erziehungsoptimismus, der sich nicht zu schade ist, zum Volk hinabzusteigen und dessen Anspruch auch öffentlich zu vertreten. Davon zeugen sowohl der Mannheimer Schaubühnenaufsatz wie die Vorrede zu den *Merkwürdigen Rechtsfällen*. Dort finden sich folgende bedenkenswerte Sätze: „Das immer allgemeiner werdende Bedürfnis zu lesen, auch bei denjenigen Volksklassen, zu

22 An Körner, 7. XII. 1784.

23 An Körner, 12. VI. 1788.

24 An Körner, 20. VIII. 1788.

25 An Körner, 7. I. 1788.

26 An Körner, 7. I. 1788 u. 29. II. 1788.

27 An Körner, 12. VI. 1788.

28 Dau, S. 166; vgl. auch Schillers Brief an Körner vom 18. I. 1788.

deren Geistesbildung von seiten des Staates zu wenig zu geschehen pflegt, anstatt von guten Schriftstellern zu edleren Zwecken benutzt zu werden, wird vielmehr noch immer von mittelmäßigen Skribenten und gewinnsüchtigen Verlegern dazu mißbraucht, ihre schlechte Ware, wärs auch auf Unkosten aller Volkskultur und Sittlichkeit, in Umlauf zu bringen. [...] Kein geringer Gewinn wäre es für die Wahrheit, wenn bessere Schriftsteller sich herablassen möchten, den schlechten die Kunstgriffe abzusehen, wodurch sie sich Leser erwerben, und zum Vorteil der guten Sache davon Gebrauch zu machen.“ Ja, Schiller geht so weit, das unterhaltende Buch zu empfehlen, „bis unser Publikum kultiviert genug sein wird, um das Wahre, Schöne und Gute ohne fremden Zusatz für sich selbst lieb zu gewinnen“.²⁹

Von dieser verständnisvollen Rücksicht auf das Publikum entfernte er sich dann nach 1789, genauer nach 1793, mehr und mehr. Die Entwicklung der Französischen Revolution erfüllte ihn mit Abscheu und veranlaßte ihn, den plebejischen Massen, den literarischen Sansculotten sozusagen, ein idealistisches Kunstprogramm entgegenzustellen. Die in dieser Zeit einsetzende Kantlektüre erleichtert ihm den Entwurf einer Ästhetik, die als Versuch gedeutet werden kann, „dem Zeitgeschehen durch zeitloses Denken beizukommen“.³⁰ Der sich ausbildenden Massengesellschaft, die lesen lernt und damit eine Literaturindustrie ermöglicht, steht Schiller kritisch, ja feindselig gegenüber. Diese konkreten Motive muß man vor Augen haben, um Schillers klassische Literaturtheorie zu verstehen. Von nun an bestimmen weniger die Vorstellung seines Publikums als die Grundsätze der Kunst seinen Standpunkt. Auch und gerade der Erziehungsgedanke wird den Forderungen der Kunst untergeordnet. Die berüchtigte Bürger-Rezension mag dafür als frühes Zeugnis dienen.

Als Schiller die erweiterte Neuauflage der Gedichte Bürgers 1791 rezensierte,³¹ hatte sich sein politischer und philosophischer Standpunkt schon derart geändert, daß er Bürgers antiphilosophische und plebejische Haltung ablehnen mußte. Wie wenige Jahre später in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* beginnt Schiller mit einer kulturphilosophischen Analyse. Das „philosophierende Zeitalter“³² ge-

29 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert (München, 21960), Bd. V, S. 864 ff.

30 Hans Mayer, *Der Moralist und das Spiel*. Zu Friedrich Schillers theoretischen Schriften. In: Schillers *Werke*. Insel Ausgabe (Frankfurt, 1966), Bd. IV, S. 815.

31 Die erste Auflage war 1778 erschienen, die zweite 1789.

32 Schillers *Werke*. Nationalausgabe (NA), Bd. XXII, hrsg. v. Herbert Meyer (Weimar, 1958), S. 245.

fährde die Totalität des Menschen und bedrohe die Existenz der Poesie. Politische, philosophische und naturwissenschaftliche Interessen bestimmen nach Schiller das Denken der Zeit. Doch führe gerade diese einseitige Entwicklung der Vernunft auf Kosten der Natur zu einer „Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht“.³³ Arbeitsteilung, Spezialistentum und Selbstentfremdung sind die Folgen dieses „Fortschritts wissenschaftlicher Kultur“.³⁴ Angesichts dieser Gefährdung des Menschen „ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt“ und „gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt“.³⁵ Aber wie kann sie das, da sie nicht einmal ein homogenes Publikum vorfindet? Zu den Schwierigkeiten, die das „philosophierende Zeitalter“ der Poesie bereitet, gesellt sich noch ein Kommunikationsproblem, nämlich die Desintegration des bürgerlichen Publikums: „Jetzt ist zwischen der *Auswahl* einer Nation und der *Masse* derselben ein sehr großer Abstand sichtbar.“³⁶ Damit ergibt sich für den modernen Dichter das Problem, wie sich der „Kulturunterschied“ zwischen Elite und Masse aufheben lasse. Wie muß eine Literatur beschaffen sein, die den Geschmack des Kenners und der Masse gleichermaßen befriedigt? Was ist volkstümliche Literatur in der Moderne? Für Bürger, der sich selbst gern als „Volksdichter“ bezeichnete, war Volkstümlichkeit „die Achse, woherum meine ganze Poetik sich drehet“.³⁷ Freilich sollte man den Ausdruck „ganze Poetik“ bei Bürger nicht gar so wörtlich nehmen. Zwar bemühte er sich mehrmals, seinen Grundsatz der Popularität zu erläutern,³⁸ aber von einer Theorie der Volkstümlichkeit kann man bei ihm im strengen Wortsinne nicht sprechen. Eher sind es Aphorismen, in kühnen ‚Sprüngen und Würfen‘ vorgetragen, wie in dem Fragment *Von der Popularität der Poesie*, das mit dem Satz abbricht: „Alle Poesie soll volksmäßig sein, denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“³⁹ Darin bestand Bürgers poetisches „Glaubensbekenntnis“, an dem er zeit seines Lebens festhielt.⁴⁰ Seine subjektive und theoriefeindliche Argu-

33 Ebd.

34 Ebd., S. 246.

35 Ebd., S. 245.

36 Ebd., S. 247.

37 Bürgers *Werke*. Hrsg. v. Lore Kaim u. Siegfried Streller (Weimar, 1956), S. 328.38 Aus Daniel Wunderlichs Buch, II. Herzensausguß über Volkspoesie (1776); Vorrede zur ersten Auflage der *Gedichte* (1778); Von der Popularität der Poesie (1784); Vorrede zur zweiten Auflage der *Gedichte* (1789).39 *Werke*, S. 341.

40 So auch in beiden Vorreden. In der zweiten Vorrede, auf die sich Schil-

mentation machte es Schiller und allen Kritikern, die ihm folgten, leicht. Nur sollte man es sich nicht allzu bequem machen und unbesehen Schillers Partei ergreifen. Zugegeben, Bürgers Popularitätsvorstellungen sind nach 1776 so originell nicht mehr. Sie gehen zurück auf Herders Gedanken zur Volkspoese, vor allem auf den *Ossian*-Aufsatz, den Bürger mit Begeisterung gelesen hatte.⁴¹ Dennoch läßt sich in dem emphatisch wiederholten Volkstümlichkeitskonzept mehr entdecken als nur Epigonalität und „emotionales Engagement“.⁴² Es enthält einen zeitgemäßen Lösungsversuch für das literarische Schisma.

Wie Schiller sind wir „weit entfernt, Hn. B. mit dem schwankenden Wort ‚Volk‘ schikanieren zu wollen“.⁴³ Statt dessen fragen wir schlicht: Wie sah Bürger sein Publikum? Für wen schrieb er? Angesichts der sich abzeichnenden Desintegration des bürgerlichen Publikums in eine Bildungselite und ein allgemeines Leseublikum hoffte Bürger noch, das ganze Volk mit allen seinen Ständen zu erreichen: „Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.“⁴⁴ Er möchte, bekennt er, „gleich verständlich, gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im ganzen dichten“,⁴⁵ möchte „sowohl in Palästen als Hütten“ gelesen werden.⁴⁶ In der Vorrede von 1789, in der er seine Gedanken zu diesem Thema nochmals zusammenfaßt, beruft er sich ausdrücklich auf die Geschmackstheorie der englischen Aufklärung, wonach die anthropologische Gleichheit aller Menschen ein allgemeingültiges Geschmacksurteil ermögliche.⁴⁷ Bürger zitiert Addisons *Spectator*: „Human Nature is the same in all reasonable creatures; and whatever falls in with it, will meet with admirers amongst Readers of all Qualities and Conditions.“⁴⁸ Dieser aufklärerische Optimismus und die Fiktion des einen Publikums mögen eine fromme Selbsttäuschung gewesen sein, die der Erfolg seiner ersten Gedichtssammlung nahelegte. Wenn von der Dichotomie zwischen „höherer Lyrik“ und Volkspoese die Rede ist, löst Bürger das Problem rein polemisch, indem er die Gelehrtdichtung mit samt den Autoritäten der Poetik als „Quisquilien-Gelahrtheit“ abtut

lers Kritik bezieht, lautet der Satz: „Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit.“

41 An Boie, 18. VI. 1773.

42 Walter Müller-Seidel, Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn. In: *Formenwandel*. Festschrift für Paul Böckmann (Hamburg, 1964), S. 302.

43 Schillers *Werke*. NA, Bd. XXII, S. 247.

44 Bürgers *Werke*, S. 340.

45 Ebd., S. 316.

46 Ebd.

47 Vgl. dazu David Hume, *Of the Standards of Taste* (1757).

48 Bürgers *Werke*, S. 353 f.

und ihnen empfiehlt: „Steiget herab von den Gipfeln eurer wolkigen Gelahrtheit, und verlangst nicht, daß wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinaufklettern sollen.“⁴⁹ Zwar räumt er ein, daß Poesie von Gelehrten gemacht werde, „aber nicht für Gelehrte als solche, sondern für das Volk“.⁵⁰

Damit sind wir bei der zweiten Frage, die für Bürgers dichterisches Selbstverständnis entscheidend war: Für wen schreibt er? Sicher nicht für die Bildungselite oder die Paläste, sondern für die Hütten, für die unteren Schichten. Die Kleinbürger, Handwerker und Bauern wollte er ins kulturelle Leben einbeziehen: „Und diese [die Poesie] sollte nicht für das Volk, nur für wenige Pfefferkrämer sein? Ha! als ob nicht alle Menschen – Menschen wären.“⁵¹ In diesem plebejisch demokratischen Ton polemisiert er auch gegen die Bildungsprivilegien der oberen Stände, die nicht deshalb einen besseren Geschmack haben, weil dieser ihnen angeboren, „sondern weil die oberen Klassen mehr Vermögen und Gelegenheit haben, ihre Söhne auf diese Stufe der Vollkommenheit [. . .] emporzuhelfen“.⁵² Um die Sprachbarriere zwischen dem gebildeten Poeten und dem einfachen Volk zu durchbrechen, empfiehlt er den Dichtern, aus den Volksliedern zu lernen, wie das Volk ansprechbar sei. In diesem Zusammenhang erwähnt Bürger auch eine Reihe von Berufsgruppen, für die der Volksdichter schreibt: „Bauern, Hirten, Jäger, Bergleute, Handwerksburschen, Kesselführer, Hechelträger, Botsknechte, Fuhrleute.“⁵³ Von seiner *Lenore* hoffte er, daß sie in Spinnstuben gesungen werde.⁵⁴ Diese Aufwertung der unteren Schichten und der Volkspoesie, die durchaus als Kritik an der höfischen Kultur und der klassizistischen Gelehrtentichtung zu verstehen ist, hatte zur Folge, daß Bürger in seinem Streben nach Popularität den Geschmack des einfachen Volkes ernst nahm, ja sich danach richtete. Volkstümliche Dichtung bedeutet für ihn nicht länger, sich herabzulassen als Gebildeter, um auch einmal ein Gedicht für das gemeine Volk zu schreiben; sie bedeutet für ihn vielmehr, Lebensweise, Gefühle und Handeln der unteren Schichten in sein Schaffen einzubeziehen. Damit erhält Bürgers Volkstümlichkeitskonzept eine soziale und politische Tendenz, die den rein literarischen Rahmen sprengt: nämlich dem gemeinen Mann durch Volkspoesie ein Bewußtsein seines eigenen Wertes zu vermitteln. Daß Bürger dem einfachen Volk so viel einräumte, haben ihm viele seiner Kritiker seit

49 Ebd., S. 321.

50 Ebd., S. 353.

51 Ebd., S. 338; vgl. dazu Lore Kaim-Kloock, *Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik* (Berlin, 1963), insbes. S. 65 ff.

52 Bürgers *Werke*, S. 347.

53 Ebd., S. 322.

54 An Boie, 10. V. 1773.

Schiller und bis heute nicht verziehen. Am abfälligsten urteilte wohl Gundolf über Bürger; er nannte ihn einen „Plebejer con amore“.⁵⁵

Für den Kulturphilosophen Schiller nun hatten sich seit 1789 die Vorstellung eines idealen Publikums und damit die Idee der Volkstümlichkeit derart modifiziert, daß er Bürgers Literaturkonzept scharf zurückwies. „Damit wird die Schillersche Rezension zu einem bedeutsamen literaturgeschichtlichen Dokument, in welchem bereits alles vorweggenommen wird, was später im einzelnen in den großen ästhetischen Schriften ausgeführt werden sollte.“⁵⁶ Es handelt sich also weniger um Kritik trivialer Lyrik als um eine kulturpolitische Kontroverse über eine Literaturtheorie, die ihre Maßstäbe im Volk suchte.

Zunächst kritisiert Schiller Bürgers optimistische Vorstellung vom Volk als einer kulturellen Einheit, wonach ein Volksdichter Standes- und Bildungsunterschiede überbrücken könne, ohne die Desintegration des Publikums auch nur als Problem zu empfinden. Schiller beurteilt die Situation des literarischen Marktes skeptischer und realistischer: „Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer sei in dem Weltalter oder die Troubadours dem ihrigen waren, dürfte in unsern Tagen vergeblich gesucht werden. Unsere Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten.“⁵⁷ Angesichts des Kulturunterschieds zwischen Elite und Masse gibt es für einen Volksdichter nur folgende Alternative: „Entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben.“⁵⁸ Während sich Bürger, wie wir sahen, den plebejischen Volksschichten verbunden fühlte und ihren Standpunkt vertrat, ohne auf das gebildete Publikum gänzlich zu verzichten,⁵⁹ versagt es sich Schiller, vom Standpunkt des

55 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* (Neudruck: 1947), S. 245. – Diesem Urteil kommt in jüngster Zeit Müller-Seidel am nächsten, wenn er feststellt: „Er Bürger hat die Idee der Volkstümlichkeit mit seiner Vorstellung von Popularität vulgarisiert. Man kann die derart vulgarisierte Idee nicht so unbesehen gegenüber Schiller verteidigen.“ Veredelt nicht andererseits Schiller die Idee der Volkstümlichkeit derart, daß sie letztlich in ihrer ästhetisch-idealistischen Abstraktheit das einfache Volk aus den Augen verliert?

56 Hans Jürgen Geerds, Schiller und das Problem der Volkstümlichkeit, dargestellt an der Rezension „Über Bürgers Gedichte“. In: *WZJ* 5 (1955/56), S. 174. 57 NA, Bd. XXII, S. 247. 58 Ebd., S. 248.

59 In der Vorrede zur zweiten Auflage heißt es, daß er seine Gedichte „der Kritik und dem Geschmack des gebildeten Publikums überlasse“ (349).

Volkes für das Volk zu schreiben, denn so tief könne man Kunst und Talent nicht herabsetzen, „um nach einem so gemeinen Ziele zu streben“.⁶⁰ Schiller meint, der Dichter müsse sich von den Forderungen des Publikums frei machen und durch die Erhabenheit seiner Kunst das geteilte Publikum vereinigen. Wahre Volkstümlichkeit bedeutet für ihn, „dem eckeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein“.⁶¹ So kann man es natürlich formulieren, wenn auch die Priorität klar erkennbar ist. Es dürfte keine Frage sein, was wem untergeordnet wird. Das wird im folgenden noch deutlicher. Schiller stimmt Bürgers Grundsatz, wonach die Popularität eines Gedichtes das Siegel der Vollkommenheit sei, scheinbar zu, um ihn dann in seinem Sinne umzubiegen. Der Sophismus der Schillerschen Argumentation besteht nämlich darin, daß er Bürgers These als Enthymem interpretiert und zu einem Schluß kommt, dem Bürger niemals zustimmen würde: Die Vollkommenheit eines Gedichtes ist ein absoluter innerer Wert. Bei der ästhetischen Beurteilung von Poesie spielt die Frage nach dem Publikum daher keine Rolle, sie ist „durchaus unabhängig von der verschiedenen Fassungskraft seiner Leser“.⁶² Erst wenn diese „erste unerläßliche Bedingung“ erfüllt ist, das Gedicht „die Prüfung des echten Geschmacks“ bestanden hat und „mit diesem Vorzug noch die Klarheit und Faßlichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volkes zu leben: dann ist ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt“.⁶³ Mit einem Wort: Kunst kommt vor Volkstümlichkeit. Schiller verteidigt im Grunde das höchste Niveau der Kunst gegen den Geschmack breiter Publikumsschichten. Volkstümlichkeit wird damit lediglich eine Zugabe, „ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben“.⁶⁴ „Grundsätze des Geschmacks“ wird Schiller niemals der Popularität opfern. Eher verzichtet er auf die Masse der Leser, als den Kenner zu verstimmen oder „von den höchsten Forderungen der Kunst etwas“ nachzulassen.⁶⁵ Damit wird zugleich die gesellschaftlich-politische Bedeutung des Volkstümlichkeitskonzepts von Bürger aufgegeben. Die Kunst wird autonom. „Die Ästhetik löst sich vom konkreten gesellschaftlichen Prozeß“, wie Hans Mayer es einmal formulierte.⁶⁶

Das ist eine deutliche Zurücknahme der Antigelehrtenpose, die in der Vorrede von 1778 deutlich spürbar ist; denn dort hatte er den gebildeten Kritikern, die er „Schemel- und Thronenrichter“ (327) nennt, noch das Recht zur Beurteilung seiner Volkspoesie bestritten. Wie überhaupt die Vorrede von 1789 viel konzilianter, um nicht zu sagen, resignativer ist als jene von 1778.

60 NA, Bd. XXII, S. 248.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 249.

63 Ebd., S. 250.

64 Ebd., S. 250.

65 Ebd., S. 248.

66 *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*. Hrsg. v. Hans Mayer (Stuttgart 1962), Bd. I, S. 33.

Dem seiner politischen Verantwortung und Parteilichkeit entbundenen Volksdichter, wie Schiller ihn sieht, bleibt dann bloß noch die kulturverfeinernde, gleichsam priesterliche Aufgabe, „eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volk bildend herniederzusteigen“.⁶⁷ Als „Wortführer der Volksgefühle“ läßt er sich zu ihm herab, um es „scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen“.⁶⁸ Auf keinen Fall darf er sich mit dem Volke „vermischen“, was Schiller Bürger vorwirft. Dadurch mag der Dichter zwar die Sympathien des Volkes gewinnen, da er dessen Interessen vertritt, aber gleichzeitig verliert er das Wohlwollen der Gebildeten – und Schillers. Dessen Geschmacksideal orientiert sich eben im Gegensatz zu dem Bürgers nicht am Volk, sondern an einer literarischen Elite. Freilich hat Schiller den Optimismus, daß dieses Ideal der wenigen durch ästhetische Erziehung ein allgemeines werden kann.⁶⁹

Soweit Schillers anspruchsvoller Volkstümlichkeitsbegriff, der im Grunde einer ästhetischen Utopie gleichkommt: nämlich die Desintegration des bürgerlichen Publikums durch höchste Kunst aufzuheben und das Volk durch ästhetische Erziehung auf das Niveau der Bildungselite zu bringen. Es ist eine vom Künstler verordnete, von oben diktierte Volkstümlichkeit, die auf die Rezeptionsmöglichkeiten des „großen Haufens“ kaum noch Rücksicht nimmt. Gemessen an solch idealistischen Forderungen, konnte Bürgers Theorie natürlich nicht bestehen. Diese Umdeutung und Ästhetisierung hielt sein populärer Volkstümlichkeitsbegriff nicht aus. Schillers Neuprägung und ästhetische Begründung des Begriffs setzte sich – Bürgers Antikritik zum Trotz – durch. Das hatte verhängnisvolle Folgen für die Entwicklung der Literatur wie der Bildungspolitik; denn die Kluft zwischen Masse und Elite ließ sich auf diese Weise nicht überbrücken. Schon Mitte des vorigen Jahrhunderts rügte Robert Prutz vergeblich: „So ist das traurigste Schicksal über die deutsche Literatur gekommen: geschrieben zu werden von Literaten für Literaten. Die Massen haben wir preisgegeben: was Wunder, daß sie ihre Unterhaltung anderswo suchen.“⁷⁰ Überraschenderweise findet

67 NA, Bd. XXII, S. 250.

68 Ebd.

69 Schulte-Sasse bemerkt in Schillers Theorie eine folgeschwere Entwicklung, da dieser den „ethischen Dualismus von Geist und Sinnlichkeit auf die Ästhetik“ übertragen habe. Damit habe Schiller nämlich „die sich allmählich abzeichnende Dichotomie der Literatur vollends auch in der Theorie verankert“ (S. 74; vgl. auch S. 77 u. 82).

70 Robert Prutz, Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen. In: *Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur* (Merseburg, 1847), Bd. II, S. 190 f.

Schillers Volkstümlichkeitskonzept noch heute gelehrte Verteidiger und hat daher fast kanonische Geltung.⁷¹

Schillers „Flucht in die Kunst“⁷² als direkte Reaktion auf die politischen Ereignisse in Frankreich erfährt in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ihre Begründung. In diesem Essay versucht er bekanntlich, dem politischen Geschehen der Zeit durch ästhetische Erziehung beizukommen. Es wurde oft genug kritisiert, wie weit sich Schiller in seiner Gedankenentwicklung vom aktuellen politischen Anlaß entfernt, bis er bei der Untersuchung des Spieltriebs das politische Problem ästhetisch überspielt. Schiller setzt das Scheitern der Revolution und damit des Vernunftstaates einfach voraus.⁷³ Er gewinnt dadurch die Möglichkeit, die Funktion der Kunst in der menschlichen Gemeinschaft universell zu definieren. Der Vernunftstaat kann nur durch die Erziehung des einzelnen zum guten Staatsbürger erreicht werden. Auf dieses Ziel bereitet die ästhetische Erziehung vor: Um politische Probleme in der Erfahrung zu lösen, muß man den ästhetischen Weg einschlagen, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“.⁷⁴ Die ästhetische Formel ‚durch Schönheit zur Freiheit‘ tritt also an die Stelle der politisch revolutionären ‚durch Freiheit

71 Zu ihnen gehört, wie wir schon sahen, Müller-Seidel, der unter anderem bemerkt: „Auch die Idee der Volkstümlichkeit ist dem Wandel der Verhältnisse unterworfen“ (303). Daher kritisiert er mit Schiller Bürger, der hinter der historischen Entwicklung zurückbleibe. Aber sollte sich seit Schiller nichts geändert haben? – Für Benno von Wiese ist „echte Popularität“ wie bei Schiller nur jene, „die den höchsten Ansprüchen der Kunst genügt“. „Bürger wird verurteilt“, so Wiese in seiner mehr referierenden als kritischen Weise, „weil er ... auf den aristokratischen Bereich der Bildung, wie er nur einer ‚Auswahl‘ der Nation wahrhaft zugänglich ist, verzichtet hat“ (*Friedrich Schiller*, Stuttgart, 1959, S. 430). – Einem ähnlichen Einwand begegnet man überraschenderweise auch bei Dau, S. 178: Schiller weise Bürgers Volkstümlichkeitsbegriff energisch zurück, weil dieser darauf verzichte, „auch die Gebildeten in die poetische Rezeption einzubeziehen“. Was übrigens 1789 (s. o. Anm. 59) nicht mehr ganz zutrifft! Selbst Lore Kaim-Kloock, die Bürgers Volkstümlichkeitskonzept so überzeugend verteidigt, findet, sobald sie auf Schillers Kritik zu sprechen kommt, ausgerechnet darin „eine entscheidende Schwäche Bürgers, daß er in seinem Bemühen um Popularität den herrschenden Volks- und Publikumsgeschmack zu wichtig nahm“ (S. 78 u. 96).

72 Müller-Seidel, S. 309. Das vollständige Zitat lautet: „Die Flucht – wenn überhaupt – ist eine Flucht in die Kunst als der einzigen Möglichkeit, der Bedrängnis des Irdischen zu entgehen.“

73 Vgl. dazu Georg Lukács, *Schillers Ästhetik*. In: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), S. 11 ff.

74 *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Bd. XX, hrsg. v. Benno von Wiese (Weimar, 1962), S. 312.

zur Gleichheit'. Die Revolution in Deutschland soll vertagt und durch eine ästhetische Evolution überflüssig gemacht werden.⁷⁵ Wer dennoch auf politischen Lösungen besteht, wird mit der Hoffnung auf einen ästhetischen Staat vertröstet oder gar verspottet: „Hier also im Reich des ästhetischen Scheins“, heißt es am Ende der Schrift, „wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte.“⁷⁶ Zu den politischen Schwärmern zählte für Schiller natürlich Forster und dessen Kreis in Mainz, deren Verhalten bloß „eine lächerliche Sucht zeigt, sich zu signalisieren“.⁷⁷ Angesichts solch politischer Vorsicht, solch ästhetischem Utopismus haben „die niedern und zahlreichen Klassen“,⁷⁸ die Schiller ja schließlich durch eine ästhetische Erziehung aus dem „Notstaat“ in den „Vernunftstaat“ führen will, wenig Konkretes zu erwarten. Die ästhetische Erziehung, so stellt sich am Ende heraus, ist eine Erziehung zur Kunst durch Kunst. Der Essay ist im Grunde eine Untersuchung „über das Schöne und die Kunst“,⁷⁹ wie es schon im Einleitungssatz heißt. Die Kunst dient keinen praktischen Zwecken mehr; der Mensch wird durch sie weder sittlicher noch politischer. Sie kann ihm bestenfalls das Ideal seiner möglichen Vollendung vorstellen, das Totalitätsideal beschwören. Der „ästhetische Staat“, von dem abschließend die Rede ist, hat kaum noch politische Relevanz: Dieser „Staat des schönen Scheins“ existiert dem Bedürfnis nach „in jeder feingestimmten Seele; der Tat nach [...] in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln“.⁸⁰ Ob damit auch der Weimarer Zirkel gemeint war, von dem Robert Minder einmal sarkastisch bemerkte, die Klassiker hätten sich an diesem abseitigen Fürstenhof ihr inneres Reich zurechtgezimmert, „ein sehr prekäres und gefährdetes, ein sehr einmaliger Bund zwischen Adel und Bürgertum“?⁸¹ Solche Vermutungen sind sicher zu profan, um Schillers Ideal zu lokalisieren. Es lag jenseits der zeitgenössischen Wirklichkeit in unbestimmter Zukunft. Wie isoliert der Weimarer Kreis war, wie wenig fähig, selbst die nächste Umgebung zu beeinflussen, entging schon den Zeitgenossen nicht. Ein Magister Laukhard berichtet darüber um 1800: „Wen könnte es wundern, daß noch 1787 die dickste Finsternis auf den weimarischen Dör-

75 In den ursprünglichen Briefen an den Augustenburger Prinzen beurteilt er die politischen Zeitumstände so pessimistisch, daß er alle Hoffnungen auf eine Regeneration im Politischen „auf Jahrhunderte“ aufgegeben habe (13. VII. 1793).

76 NA, Bd. XX, S. 412.

77 An Körner, 21. XII. 1792.

78 NA, Bd. XX, S. 319.

79 NA, Bd. XX, S. 309.

80 NA, Bd. XX, S. 412.

81 Robert Minder, *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich* (Frankfurt, 1962), S. 16.

fern herrschte! Man sollte gar nicht glauben, daß diese einem Landesherren gehören, dessen Residenzstadt mit den hellsten Köpfen Deutschlands geschmückt ist! Hier sieht man recht augenscheinlich, daß auch die besten Schriftsteller nicht einmal in ihrem nächsten Umkreis auf die Volksklasse wirken.“⁸² Das ist ein genaues Bild der zeitgenössischen Misere, der Schiller durch ästhetische Erziehung abhelfen möchte. Da er sich aber weder um das gemeine Volk noch um die Niederungen der Politik kümmert, fällt sein Erziehungsprogramm zu transzendental aus, um noch praktikabel zu sein. Die Schrift dient vornehmlich der Rechtfertigung autonomer Kunst und erlesener Literatenzirkel, kaum dem Volk, wenn sie auch immer wieder zu volkserzieherischen Zwecken zitiert wird.

Zu ähnlichen Einsichten gelangt man, wenn man unter diesem Aspekt einmal die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* betrachtet. Sie enthält neben ihrer bekannten Typologie Schillers „jüngstes Gericht über den größten Teil der deutschen Dichter“,⁸³ seine Romankritik, eine Skizze des idealen Publikums und einige Gedanken zur Erholungsfunktion der Literatur.

Die Schrift versteht sich als persönliche und historische Standortbestimmung des modernen Dichters. „Was der Dichtergeist in einem Zeitalter und unter den Umständen wie den unsrigen für einen Weg zu nehmen habe“, sei das Problem dieses Essays, schreibt Schiller an Herder.⁸⁴ Dementsprechend erhält die Analyse des sentimentalischen Dichters der Moderne ein deutliches Übergewicht. Wieder geht es um die Aufhebung der Antinomie von Natur und Kultur. Wie kann die Entfremdung von der Natur durch die Kunst überwunden werden? Der sentimentalische Dichter wird zum Anwalt menschlicher Totalität, und Aufgabe der Dichtkunst ist es, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“.⁸⁵ Freilich vermag sie nur das Ideal zu beschwören und uns durch Ideen zu rühren. Die Spannung zwischen Wirklichkeit und Ideal kann der Dichter in dreifacher Weise darstellen: satirisch, elegisch oder idyllisch. Die idyllische Empfindungsweise ist für Schiller die vollkommenste, da sie den Menschen im „Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darstellt“.⁸⁶ Die „Theorie der Idylle“ gipfelt im erfüllten Ideal, der Vereinigung von naiver und sentimentalischer Dichtung, wenn nämlich die „naive Empfindung auch unter den Bedin-

82 F. C. Laukhard, *Leben und Schicksale*. Zit. nach: *Gelesen und geliebt*. Aus erfolgreichen Büchern 1750–1850. Hrsg. v. H. Kunze (Berlin, 1959), S. 27.

83 An Goethe, 23. XI. 1795.

84 An Herder, 4. XI. 1795.

85 NA, Bd. XX, S. 437.

86 NA, Bd. XX, S. 467.

gungen der Reflexion, dem Inhalt nach, wieder hergestellt" wird.⁸⁷ Doch bleibt dieser Heilszustand, die Versöhnung aller Widersprüche, selbst in der Poesie eine Seltenheit. Bezeichnenderweise vollendete Schiller seine Herkulesidylle nie.

Mit diesem überschwenglichen Dichtungsideal ist nun wirklich die Poesie von der Prosa, die Kunst vom Leben geschieden. Der „Übermacht der Prosa“ des bürgerlichen, politischen, religiösen und wissenschaftlichen Lebens werden im übertragenen wie wörtlichen Sinne Grenzen gezogen, und für das poetische Genie weiß Schiller keinen besseren Rat, „als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückziehet, [...] seine eigne Welt formieret [...], da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde“. So heißt es recht eindeutig in jenem schon erwähnten Brief an Herder.⁸⁸ Dieser prekären Dichtungstheorie fiel daher nicht nur die marktbeherrschende Trivialliteratur zum Opfer. Auch der Roman konnte als Gattung vor der „hohen Reinheit des Ideals“ nicht bestehen. Als „Halbbruder“ der Poesie ließ Schiller ihn gerade noch gelten. Die Materialität seines Inhalts entspricht einfach nicht der Geistigkeit, die von einem „ästhetischen Kunstwerk“ erwartet wird.⁸⁹ Daß mit jenem Urteil weniger Wielands *Agathon* oder Goethes *Wilhelm Meister* gemeint waren als vielmehr die trivialen „Romanschreiber“, geht aus dem Kontext hervor. Schiller polemisiert in erster Linie gegen „jenes Übel der Empfindelei und weinerliche Wesen, welche durch Mißdeutung und Nachäffung einiger vortrefflichen Werke, vor etwa achtzehn Jahren, in Deutschland überhand zu nehmen anfang“.⁹⁰ Genannt werden *Siegwart* und die *Reise nach dem mittäglichen Frankreich*, wobei dem Roman Thümmels sogar bescheinigt wird, daß man ihn mit großem Vergnügen lesen könne. Denn so rigoros war Schiller nun auch wieder nicht; er las solche Romane selbst und ließ sie mit Maßen gelten, da sie „nur solche Foderungen beleidigen, die aus dem Ideal entspringen“.⁹¹ Er täuschte sich auch nicht darüber, daß sein poetisches Ideal vom „größten Teil der Leser“ überhaupt nicht und „von den besseren“ kaum zur Kenntnis genommen wurde.⁹² Aber das kümmerte ihn wenig, wenn er zur „Waage des echten Geschmacks“ griff, um die Kunst gegenüber der Unterhaltungsliteratur zu verteidigen.

In der Gefühlseligkeit der marktbeherrschenden Literatur sieht Schiller nicht nur eine kulturelle Dekadenzerscheinung, sondern auch ein notwendiges Phänomen der arbeitsteiligen Gesellschaft: „Der Geisteszustand der mehresten Menschen ist auf der einen Seite anspannende

87 NA, Bd. XX, S. 473.

89 NA, Bd. XX, S. 462.

91 NA, Bd. XX, S. 461.

88 An Herder, 4. XI. 1795.

90 NA, Bd. XX, S. 460.

92 Ebd.

und erschöpfende Arbeit, auf der anderen erschlaffender Genuß.“⁹³ Die „arbeitenden Klassen“ greifen deshalb in ihrer Freizeit zu Büchern, die sie unterhalten und entspannen. Schiller sieht darin eine berechtigte Forderung an die Dichtung. Die Frage ist nur, wie man die Kategorie der Erholung definiert. Für Schiller gibt es zwei Arten der Erholung; eine, die dem „Bedürfnis der sinnlichen Natur“ entspricht, und eine andere, die die „Selbständigkeit der menschlichen Natur“ wiederherstellt.⁹⁴ Es dürfte keine Frage sein, wofür sich Schiller – „in der Theorie“ – entscheidet. „Die gemeine Natur nehmlich, wenn sie angespannt worden, kann sich nur in der Leerheit erholen.“⁹⁵ Einen solch geistlosen Begriff von Erholung muß Schiller natürlich ablehnen; denn das hieße ja, sich der Last des Denkens entledigen „und die losgespannte Natur im seligen Genuß des Nichts, auf dem weichen Polster der Platitude pflegen“.⁹⁶ Diese sinnliche Art von Erholung mag dem abgearbeiteten Bürger genügen. Schiller ist sie zu platt. Sein „Ideal der Erholung ist die Wiederherstellung unseres Naturganzen nach einseitigen Spannungen“.⁹⁷ Das meint nichts Geringeres als den ästhetischen Zustand, die Harmonie zwischen Geist und Sinnen angesichts des Schönen. Die Voraussetzungen, die der ideale Leser für ein echt ästhetisches Vergnügen erfüllen sollte, entsprechen dem: „Einen offenen Sinn, ein erweitertes Herz, einen frischen und ungeschwächten Geist,“ kurz: „seine ganze Natur muß man beisammen haben“.⁹⁸ Schön, wer dazu nach einem arbeitsreichen Tag noch in der Lage ist. Es sind die wenigsten! Drum will Schiller es auch nicht „dem arbeitenden Teil der Menschen überlassen, den Begriff der Erholung nach seinen Bedürfnissen zu bestimmen“.⁹⁹ Darunter müßte nämlich das Ideal der Kunst leiden. Schiller gibt daher ohne schlechtes Gewissen die „arbeitende Klasse“ preis – sie ist eben „ein Opfer ihres Berufs“.¹⁰⁰ Aus Verantwortung gegenüber der Kunst muß er sich „nach einer Klasse von Menschen umsehen, welche, ohne zu arbeiten, tätig ist und idealisieren kann, ohne zu schwärmen. [...] Nur eine solche Klasse kann das schöne Ganze menschlicher Natur, welches durch jede Arbeit augenblicklich, und durch ein arbeitendes Leben anhaltend zerstört wird, aufbewahren.“¹⁰¹

Man erkennt, wie Schiller die soziale Funktion der Literatur seinem Kunstideal unterordnet, um nicht zu sagen, sie darüber vergißt. Zugegeben, er bezweifelt, „ob eine solche Klasse wirklich existiere“;¹⁰² er reflektiert bloß das ideale Verhältnis zwischen Literatur und Gesell-

93 NA, Bd. XX, S. 487.

95 NA, Bd. XX, S. 481.

97 NA, Bd. XX, S. 486.

99 NA, Bd. XX, S. 490.

101 NA, Bd. XX, S. 490.

94 NA, Bd. XX, S. 486.

96 NA, Bd. XX, S. 488.

98 NA, Bd. XX, S. 487.

100 NA, Bd. XX, S. 491.

102 Ebd.

schaft. Aber wenn das ideale Publikum praktisch nicht zu existieren scheint und der Geschmack des realen nicht akzeptiert wird, so hat sich Schiller kultursoziologisch in eine derart extreme Randsituation manövriert, daß er entweder für die herrschenden Müßiggänger oder für einen kleinen Kreis von Intellektuellen schreibt. In jedem Fall hat er den Kontakt zum bürgerlichen Durchschnitt verloren, vielleicht auch freiwillig darauf verzichtet. Die berechtigten Ansprüche derjenigen, die über wenig Bildungsmöglichkeit und noch weniger Freizeit verfügen, finden in Schiller keinen Verteidiger. So spricht Schiller über die Köpfe der Masse hinweg, niemals zu ihr oder ihren Standpunkt ergreifend. Mit einem Wort: Er ist klassisch, d. h. man muß sich um ihn bemühen, wenn man sich bilden will.

Jetzt erst kommt es auch zu jener radikalen Frontstellung gegen das Publikum, wonach der Krieg das einzige Verhältnis zu ihm sei, das einen nicht reuen könne.¹⁰³ Der Grund für das Zerwürfnis wird freilich einseitig beim Publikum gesucht, das seiner geistigen Elite gegenüber versage. So schreibt Schiller an Cotta, als der Mißerfolg der *Horen* sich abzeichnet: „Wenn es Leser gibt, die lieber die Wassersuppen in anderen Journalen kosten, als eine kräftige Speise in den *Horen* genießen zu wollen [...], so ist dieses freilich sehr übel, aber zu helfen weiß ich nicht.“¹⁰⁴ Und noch deutlicher heißt es im Entwurf eines Briefes an Fichte: „Es gibt nichts Roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der erste Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lektüre zu machen gewohnt ist.“¹⁰⁵ Bei aller Verachtung des Durchschnittslesers gibt Schiller den Erziehungsgedanken nicht preis. Allerdings betont er auch hier wieder, daß er nicht gewillt sei, popularisierenden Einflüssen von unten nachzugeben. Um die ganze Tragweite dieser Stelle zu verstehen, müssen wir daher noch kurz auf die Kontroverse zwischen ihm und Fichte eingehen, in deren Verlauf er sein schriftstellerisches Ideal formulierte.

Schiller hatte Mitte 1795 Fichtes *Horen*-Beitrag *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* zurückgewiesen. Fichte fühlte sich dadurch gekränkt und reagierte entsprechend scharf: „Daß wir über den populären philosophischen Vortrag sehr verschiedene Grundsätze haben, erfahre

103 An Goethe, 25. VI. 1799.

104 An Cotta, 3. IX. 1795.

105 Bruchstück eines Briefkonzepts an Fichte, 3. VII. 1795. – Vgl. dazu Herman Meyer, Schillers philosophische Rhetorik. In: *Schiller*. Festschrift des Euporion (Heidelberg, 1959), S. 91 ff.

ich nicht erst seit heute; ich habe es schon aus Ihren eigenen philosophischen Schriften gesehen.“¹⁰⁶ Schiller kaschiere seine strenge Systematik in populärer Weise, indem er einen unermeßlichen Vorrat von Bildern an die Stelle von Begriffen setze. Und dann fallen jene Worte, die Schiller treffen mußten, da sie sein Ideal philosophischer Prosa in Frage stellten: „Ihre Art aber ist völlig neu. [...] Sie fesseln die Einbildungskraft, welche nur frei sein kann, und wollen dieselbe zwingen, zu denken. Das kann sie nicht. Daher, glaube ich, entsteht die ermüdende Anstrengung, die mir Ihre philosophischen Schriften verursachen, und die sie mehreren verursacht haben. Ich muß alles von Ihnen erst übersetzen, ehe ich es verstehe, und so geht es anderen auch.“¹⁰⁷ Mit dieser Kritik traf Fichte den *nervous rerum* von Schillers philosophischer Prosa, die uns noch heute zu schaffen macht und die auch wir keinesfalls populär finden.¹⁰⁸ Aber Schillers Vorstellungen von populärer und schöner Prosa weichen eben von unseren erheblich ab. Über sein eigenes „Ideal der Schriftstellerei“ belehrt uns der Aufsatz *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, der als Antwort auf Fichtes Kritik zu lesen ist.

Was also erwartet Schiller von einem volkstümlichen philosophischen Vortrag? Die Frage ist schon falsch gestellt; denn Schillers Ideal ist bezeichnenderweise nicht der populäre, sondern der schöne Vortrag. Schiller hebt in einer für ihn typischen Weise den Widerspruch zwischen wissenschaftlichem und populärem Stil im schönen Stil auf. Weder wissenschaftliche Strenge noch populäre Verständlichkeit können, seiner Meinung nach, den gebildeten Zuhörer befriedigen, da sich beide Vortragsweisen an den Verstand wenden, mithin bloß didaktisch sind. Zwar bedient sich auch die populäre Diktion anschaulicher Beispiele und Bilder; aber die Einbildungskraft hat dabei bloß die Funktion, dem begriffsstutzigen Zuhörer die Erkenntnis zu erleichtern. Das didaktische Geschick des Volksschriftstellers mag wünschens- und lobenswert sein, befriedigt jedoch keineswegs Schillers Vorstellungen philosophischer Kunstprosa, wonach das freie Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand das entscheidende Kriterium ist. Der ideale Schriftsteller spricht das „Ensemble der Gemütskräfte“ an: er zielt auf den ganzen Menschen.¹⁰⁹ „In dieser Einheit von Verstand und Einbildungskraft, von Begriff und Bild, drückt sich die Totalität des Menschlichen aus, die Schiller als Natur bezeichnet.“¹¹⁰ Wieder stoßen wir auf seine Philoso-

106 Fichte an Schiller, 27. VI. 1795.

107 Ebd.

108 Vgl. dazu Elizabeth M. Wilkinson, *Zur Sprache und Struktur der ästhetischen Briefe*. In: *Akzente* 6 (1959), S. 389 ff.

109 Briefentwurf an Fichte, 3. VIII. 1795.

110 Herman Meyer, S. 126.

phie des Dreischritts und sein Postulat der menschlichen Totalität, die sich wie ein roter Faden durch die theoretischen Schriften ziehen. Wieder erweist sich Schiller als rigoroser Verteidiger der Kunst, hier philosophischer Kunstprosa, gegenüber popularisierenden Tendenzen.

Als Fichte behauptete, seine Schriften verstehe der Durchschnittsleser leichter und sie seien daher wirksamer, weist Schiller dieses Argument weit von sich: er empfinde „einen solchen Ekel vor dem, was man öffentliches Urteil nennt“, daß es ihm nicht zu verzeihen wäre, wenn er diesen heillosen Geschmack zu seinem Führer und Muster machte. Seine eigenen Schriften seien „aus einer direkten Opposition gegen den Zeitcharakter“ entstanden, ohne irgendwelche Zugeständnisse an das Publikum.¹¹¹ Eindeutiger läßt sich Schillers Absage an die Zeit und das Publikum kaum formulieren. Freilich muß er bei solcher Einstellung in Kauf nehmen, von der bürgerlichen Masse nicht verstanden zu werden. Er kalkuliert das ein: „Dem Ideal, das er [der Schriftsteller] in sich selbst trägt, geht er entgegen, unbekümmert, wer ihm etwa folgt und wer zurückbleibt.“ Und er weiß genau: „Es werden viele zurückbleiben.“¹¹² Viele sind berufen, aber Schiller hält es mit den Auserwählten! Nein, populäre Schriftstellerei war nicht sein Ideal und Volkserzieher wollte er nicht sein. Der ideale Schriftsteller, beharrt er, sei „ganz und gar nicht dazu gemacht, einen Unwissenden mit dem Gegenstande, den er behandelt, bekannt zu machen, oder im eigentlichsten Sinne des Wortes, zu lehren“.¹¹³ Nichts wäre daher irreführender, als Schiller immer wieder als Volkserzieher zu loben. „Der verkennt mich ganz, der mich als Lehrer schätzen will“, heißt es in dem schon erwähnten Briefentwurf an Fichte. Warum ihn also *partout* zu dem machen, was er selbst nicht sein wollte?

Um Schillers nationalpädagogische Absichten zu dokumentieren, zieht man seltsamerweise meist das Programm der *Horen* heran, obwohl es schon auf den ersten Blick einen Anspruch erkennen läßt, der es in direkten Widerspruch zu den realen Bedürfnissen der Leser und der Zeit setzen mußte. Wieder nimmt sich Schiller vor, „das vorher geteilt gewesene Publikum“ zu einen.¹¹⁴ Wieder will er dies durch eine Erziehung von oben erreichen, indem er „die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation in einer literarischen Assoziation“ versammelt, damit das, „was den Besten gefällt, in jedermanns Hände“ gelange.¹¹⁵ Der Geschmack der Elite soll zum Muster der „ganzen lesenden Welt“ werden. Das Postulat soll die Wirklichkeit zwingen. Doch leider lehrte die Erfahrung schon damals, daß Manifeste literarischer Eliten nur selten

111 Briefentwurf an Fichte, 4. VIII. 1795.

112 NA, Bd. XXI, S. 14.

113 NA, Bd. XXI, S. 15.

114 NA, Bd. XXII, S. 104.

115 Ebd.

volkstümlich sind. In der *Ankündigung* lesen wir: „Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeit erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.“¹¹⁶ Ob solch un- oder überpolitischer Haltung murtelt selbst Herman Meyer: „Der Stürmer und Dränger hatte unter Unterjochung und Befreiung etwas anderes verstanden!“¹¹⁷ Nun wandelt Schiller fern von den Bedrängnissen der Gegenwart und Politik durch Kunst zur Freiheit und zum „Ideal veredelter Menschheit“. Doch mit diesem überschwenglichen Programm ließ sich weder die Kluft zwischen Elite und Durchschnitt überwinden noch der Vernunftstaat heraufführen. „Der soziale Impuls ging nicht nur über die Niedrigen hinweg, er lenkte den Blick direkt in jene Höhen, in denen er sich verlieren mußte“, bemerkte jüngst ein scharfzüngiger Kritiker, der damit nicht so unrecht hat.¹¹⁸ Schiller wollte es zwar darauf ankommen lassen, „ob das Publikum uns, oder wir das Publikum zwingen“.¹¹⁹ Wir alle wissen, wie diese Kraftprobe ausfiel. Dennoch loben wir beharrlich jene klassische Zeitschrift, die weitgehend ein Organ interner Diskussionen der „Assoziation“ war und auf die Unterhaltungsbedürfnisse breitester Leserschichten, entgegen der volltönigen Ankündigung, wenig Rücksicht nahm. Daran stieß sich schon ein aufmerksamer Zeitgenosse: „In der Tat sieht man nirgends deutlicher, in welchem Verhältnis unsere Schriftsteller zu unserm Publico stehen, als hier. Gerade in diesem Journale, das dem Deutschen Volke recht eigentlich gewidmet sein soll, treibt sich ein Häufchen idiosynkrasistischer Schriftsteller in seinem engen Kreis herum, in welchen kein anderer, als ein Eingeweihter treten, und mit dem das Volk so wenig gemein haben kann, daß es vielmehr davor, als vor einem Zauberkreise zurückbeben wird. Die alte Wahrheit, daß unser Publikum und unsere Schriftsteller ihr Wesen für sich treiben, und zwei abgesonderte Menschenklassen ausmachen, die sich immer fremd bleiben, weil sie ein geteiltes Interesse besitzen, findet man leider hier vorzüglich bestätigt.“¹²⁰ Was Wunder, wenn die anspruchsvollen *Horen* nach wenig mehr als zwei Jahren ihr Erscheinen einstellen muß-

116 Ebd. S. 106.

117 Herman Meyer, S. 120.

118 Thomas Neumann, *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft*. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers (Stuttgart, 1968), S. 68.

119 An Cotta, 2. III. 1795.

120 Zit. nach Oskar Fambach, *Schiller und sein Kreis in der Kritik der Zeit* (Berlin, 1957), S. 152.

ten. Da nützte es wenig, daß Körner seinen Freund ermahnte, auch auf den „gewöhnlichen Leser“ Rücksicht zu nehmen,¹²¹ und Cotta, der Verleger, ihn drängte, durch populäre Stoffe für mehr „Unterhaltung und Erholung“ zu sorgen.¹²² Schiller folgte seinem schriftstellerischen und kulturpolitischen Ideal – und verlor seine Leser.

Nach dem Scheitern des ambitiösen Projekts schloß Schiller auch die Pforten zur Theorie und wandte sich wieder ganz der dramatischen Dichtung zu. Schon 1796 schreibt er an Körner, er habe in der Schwerfälligkeit und Flachheit des Publikums einen unüberwindlichen Feind: „Ich bekümmere mich auch nicht mehr darum, denn das Publikum in Rücksicht auf mich habe ich aufgegeben. Glücklicherweise kann ich bei meiner jetzigen und künftigen Schriftstellerei, der dramatischen, das Publikum, so wie es ist, ganz vergessen, und doch, bis auf einen gewissen Grad, es beherrschen und gewinnen.“¹²³ Ganz so friedfertig zog er sich jedoch nicht auf seine dramatische Rhetorik zurück. Zuvor rechnete er noch mit dem „Land der Philister“ ab. Die giftigen Gastgeschenke, *Xenien* genannt, richteten sich gegen alle, die Schillers und Goethes Kunstprogramm widersprochen hatten, vor allem gegen politisierende Zeitgenossen, literarische Journale und das deutsche Publikum. Eine „wahre poetische Teufelei“ nannte sie Schiller¹²⁴ – und das waren sie zweifellos. Diese Absage an die eigene Zeit macht recht deutlich, „wie isoliert Schiller und Goethe in ihrem Zeitalter blieben und bleiben wollten“.¹²⁵ Eine gemeinsam geplante Schrift über den Dilettantismus, die ihre Frontstellung gegen den Publikumsgeschmack nochmals gezeigt hätte, blieb Fragment.¹²⁶ War Schiller auch der systematischere und einflußreichere Theoretiker, so finden sich doch bei Goethe ebenfalls genügend Hinweise, die seine grundsätzliche Übereinstimmung mit ihm zeigen.¹²⁷ Trotz vieler Differenzen wissen sich die Weimaraner nicht nur untereinander, sondern auch mit manchen Zeitgenossen einig, wenn es darum geht, die hohen Ansprüche der Kunst gegen den geltenden Geschmack zu verteidigen. Ähnliche Tendenzen, wie wir sie in Schillers Literaturtheorie aufdeckten, lassen sich bei Friedrich Schlegel,¹²⁸ Solger¹²⁹ und Hegel¹³⁰ nachweisen. Die Elite der Kunstperiode dachte dar-

121 Körner an Schiller, 11. I. 1795.

122 Cotta an Schiller, 2. III. 1795.

123 An Körner, 28. X. 1796.

124 An Körner, 18. I. 1796.

125 Wiese, S. 522.

126 Vgl. dazu Schulte-Sasse, S. 101 ff.

127 Vgl. dazu Joachim Wohleben, *Goethes Literaturkritik. Die Wandlung der Grundeinstellung Goethes als Kritiker von der Rückkehr aus Italien bis zu seinem Tode* (Diss. F. U. Berlin, 1965).

128 Schulte-Sasse, S. 113 ff., Hohendahl, S. 24 f.

129 Schulte-Sasse, S. 126 ff.

130 Ivan Soll, Hegel as a Philosopher of Education. In: *Educational Theory* 22 (1972), S. 26 ff.

über bis auf wenige Ausnahmen gleich. Sie blieb in schöner Eintracht unter sich. „Indem die Klassik zur nationalen Kultur erhoben wurde, an deren Werken die Nation ihr Selbstgefühl aufrichten sollte, konnten klassisch-romantische Vorstellungsinhalte um so geschichtsmächtiger werden.“¹³¹ An den Folgen dieses Kulturkonzepts tragen wir noch heute.

Schillers kulturphilosophische Ideen auf solche Ergebnisse reduziert zu sehen, mag jene irritieren oder gar verstimmen, die sich noch immer seiner ästhetischen Optik befeißigen, sich an liebgewonnene Bildungsklišees klammern oder an den Ewigkeitwert eines klassisch-nationalen Erbes glauben. Wer es jedoch für keine Blasphemie hält, auch die Klassiker historisch zu sehen und nach der sozialen Funktion ihres Kunstprogramms zu fragen, wird in Schillers theoretischen Schriften ästhetisch-idealistische und geistesaristokratische Tendenzen finden, die kritisiert werden müssen, da sie zu normativen Bildungskonzepten erstarrten. Solch perspektivisch bedingte Betrachtungsweise mag anfechtbar sein, aber auch sie hat ihren Erkenntniswert, selbst wenn vertraute ästhetische Vorstellungen in ein problematisches Licht geraten. Wer eine Infrarotlinse benutzt, verzichtet von vornherein auf die Fülle des Spektrums, die damit nicht geleugnet wird; der beabsichtigte Effekt ist einfach der, daß man manches erkennt, was dem bloß affirmativen Auge entgeht. Natürlich kann man fortfahren, Schillers Grundsätze der Kunst zu verteidigen, ohne auf die literarischen Ansprüche breiter Leserschichten Rücksicht zu nehmen. Natürlich kann man weiterhin mit Schiller annehmen, das Publikum bringe „zu dem Höchsten eine Fähigkeit mit“, sein Geschmack müsse bloß veredelt werden.¹³² „Konserviert man solche Illusionen trotz aller gegenteiligen Erfahrungen“,¹³³ so muß man jedoch in Kauf nehmen, daß die Ästhetisierung der Literatur und die Entfremdung zwischen Elite und Masse total werden.

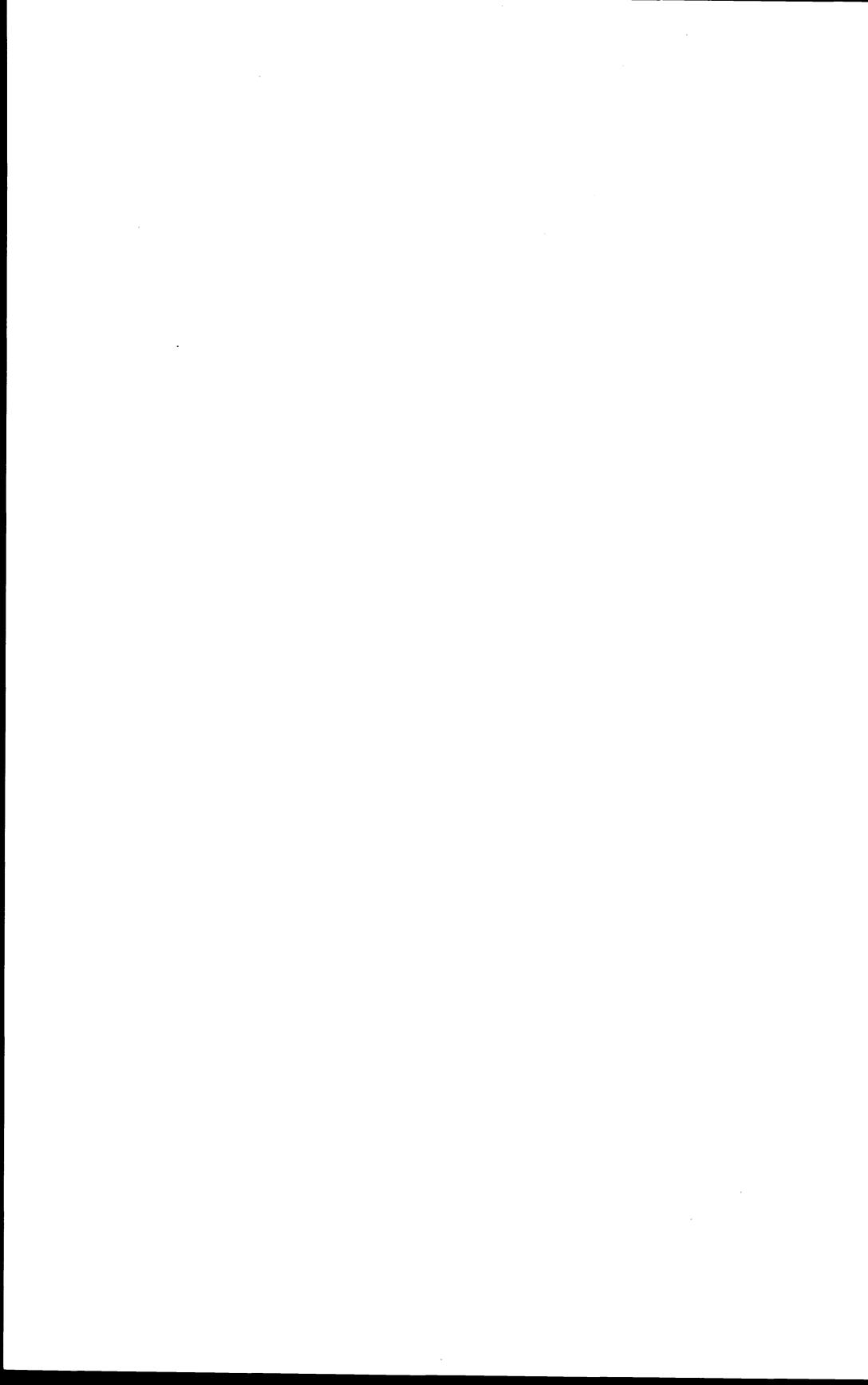
Auch Rezeptionsmythen müssen endlich einmal unzeitgemäß werden; und gegen überholte ästhetische Bildungsideale richtete sich diese Kritik eigentlich. Wir haben uns solche Mühe gegeben, Schillers ästhetisches Erziehungsprogramm systemimmanent zu verstehen und seine Widersprüche historisch zu erklären, daß wir am Ende doch der „Einschüchte-

131 Schulte-Sasse, S. 29; vgl. auch Klaus L. Berghahn, Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert. In: *Die Klassik-Legende*. Hrsg. v. Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Frankfurt, 1971).

132 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Hanser-Ausgabe, Bd. II, S. 815 f.

133 Wolfgang R. Langenbacher, Das Publikum im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts. In: *Der Leser als Teil des literarischen Lebens* (Bonn, 1971), S. 79.

„Klassizität“ erlegen sind, vor der Brecht einmal warnte. Solange Schillers ästhetisches Volkstümlichkeitsideal noch Gültigkeit hat und die ästhetische Komponente im Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft den Vorrang vor der politischen behauptet, wird man kaum mehr als die berühmten fünf Prozent der Bevölkerung erreichen. Schillers kulturkritische Diagnosen und idealistische Lösungsversuche mögen als historisch bedingte Antworten auf die Anfänge der modernen Massengesellschaft verständlich sein. Aber sein zeitbedingtes Kulturkonzept unserer Epoche als Muster aufzudrängen hieße doch wohl, unsere Probleme auf geradezu klassische Weise verfehlen.



HORST DENKLER

VOLKSTÜMLICHKEIT, POPULARITÄT UND TRIVIALITÄT
IN DEN REVOLUTIONSLUSTSPIELEN
DER BERLINER ACHTUNDVIERZIGER

I

Mitgerissen vom Freiheitskampf im altstädtischen Berlin und bereit zur Selbstverteidigung gegen Hofkamarilla und Armee, stürmten in der Nacht vom 18. auf den 19. März 1848 ortsvertraute Revolutionäre das Königstädtische Theater am Alexanderplatz.¹ Sie beschlagnahmten die Kulissen für den Barrikadenbau, deckten sich mit Theaterwaffen ein und verlegten die Bühne von den Brettern, die die Welt bedeuten, auf die Straße, wo die neue Welt revolutionärer Wirklichkeit geboren werden sollte. Obwohl revolutionsstrategisch beiläufig und belanglos, scheint diese Episode gleichnishaft über sich hinauszudeuten. Denn die nächtlichen Eindringlinge hatten das einzige Privattheater der preussischen Residenzstadt erobert, das neben den Königlichen Bühnen zugelassen war und dem Volk besonders nahestand, weil es aus Lizenzgründen, Kassenerwägungen und Selbsterhaltungstrieb den Zerstreungswünschen breiter Massen zu genügen suchte. Dieses kommerziell orientierte ‚Volkstheater‘ wurde nun den taktischen Geboten des revolutionären Tageskampfes wie den aktuellen Bedürfnissen der revolutionären Volksbewegung unterworfen und geriet so in den Sog der faktischen Revolutionsgeschehnisse, die bald mit kulturpolitisch-kunstideologischer Absichtlichkeit auf alle Kunststätten und Künste übergriffen, einer kurzlebigen revolutionsgeprägten Massenkultur den Boden bereiteten und dabei auch die Frage nach der Beziehung zwischen Volkstümllichkeit, Popularität, Trivialität revolutionsverpflichteter Kunst anklingen ließen. Den plötzlich freigesetzten Tendenzen zu volksverbundener Revolutionskultur und volkstümlicher Revolutionskunst lagen freilich politische, sozio-ökonomische, literaturideologische Antriebskräfte zugrunde, deren Zusammenspiel zunächst dargestellt werden muß, bevor

1 Theodor Fontane, *Die Berliner Märztage 1848* (Leipzig, o. J.), S. 17–19; zit. in: *Die deutsche Revolution 1848/49 in Augenzeugenberichten*. Hrsg. v. Hans Jessen (Düsseldorf, 1968), S. 84 ff. – Vgl. Veit Valentin, *Geschichte der deutschen Revolution von 1848–1849* (Köln u. Berlin, 1970), Bd. 1, S. 433 und Gerhard Walther, *Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse 1848–1874* (Berlin, 1968), S. 82.

Gewinn und Gefahr der Annäherung von Kunstprodukt und Kunstkonsument zu bestimmen sind.

II

Mit Ausbruch der revolutionären Unruhen in Wien, München, Berlin schienen allenthalben konventionelle Kunst und tradierte Wertungskriterien zu verblassen, zu versinken, zu vergehen: der jäh heraufgedämmerte „Tag der Freiheit“² überholte die restaurativen Apologien von Thron und Altar ebenso wie die zukunftsbeschwörenden Revolutionspropheteizungen, verdrängte die Erfindungen der Phantasie durch die phantastischen Ereignisse des Tages und erhob die Wirklichkeit der revolutionären Tatsachen zum Maß für die ästhetische Fiktion. Trotz tiefempfundener ‚Märzbegeisterung‘ fühlten sich daher vor allem die progressiven Autoren und Theaterleute um die Früchte des „Triumphs“³ ihrer agitatorischen Arbeit betrogen und begannen nun redselig zu klagen, daß „die Dichtung bei uns vor dem Geschrei politischer Parteileidenschaft“ verstumme, der „Muse nur ein schüchternes Dasein“ neben dem „Sturm unserer Volksversammlungen“, dem „Kanonendonner“ der Straßenschlachten gewährt bleibe und die Lebenspraxis „wichtiger geworden“ sei als ihr durch Bühne oder Buch vermitteltes „Spiegelbild“.⁴ Hinter solchen Beschwerden verbarg sich jedoch nicht nur die Enttäuschung der Sprecher über das Ausbleiben erlesener „neuer Kunstformen“,⁵ das Unbehagen über unerwartet-unverdiente Geltungseinbuße oder die Verärgerung über existenzgefährdende finanzielle Verluste; in ihnen meldete sich dazu die Bestürzung über die Hinfälligkeit und Wirkungsschwäche ästhetisch hochgewerteter Kunstgattungen, die publikumsgängigeren Strukturen, Formen, Ausdruckselementen weichen mußten, nachdem das Volk „die Politik in seine Hände“⁶ genommen hatte. Der Angriff der revolutionären Massen auf die gesellschaftliche Basis hatte offensichtlich auch den ideologischen Überbau in Mitleidenschaft gezogen, obwohl die kunstverständigen Intellektuellen aller Fraktionen diesen Umwälzungsprozeß nur zögernd verstehen wollten

2 Robert Prutz, *Zehn Jahre. Geschichte der neuesten Zeit. 1840–1850* (Leipzig, 1850), Bd. 1, S. VII.

3 Ders., *Die deutsche Literatur der Gegenwart. 1848 bis 1858* (Leipzig, 21870), Bd. 1, S. 11.

4 *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben* (1850), Bd. 2, S. 307; *Europa* (1848), S. 223 u. S. 392.

5 Karl Gutzkow, *Vor- und Nach-Märzliches* (Leipzig, 1850), S. 125.

6 Julian Schmidt, *Preußen und die Revolution*. In: *Die Grenzboten* (1848), 1. Semester, Bd. 1, S. 567.

und erst durch die ihrer selbst bewußt werdende und in aller Bewußtsein tretende Massenreaktion darauf gestoßen wurden. Neben der österreichischen Revolutionsmetropole Wien, wo die volkstümliche Revolutionskunst an die lokale Volkskunsttradition anschließen konnte und dabei gern zu eilfertigen Kompromissen mit der erprobten Vergangenheit und den ihr verpflichteten Inhalten, Formen, Lehren neigte, erzwang primär Berlin als der andere „große Endpol des deutschen Lebens“⁷ die Emanzipation einer eigenständigen Revolutionskultur. Dabei spielten mehrere revolutionstypische Sozialfaktoren mit.

Die auf etwa 3000 bis 4000 aktive Kampfteilnehmer geschätzten Berliner Revolutionäre hatten zwar zunächst die öffentliche Mehrheitsmeinung der 400 000 Mitbewohner Berlins für sich gewinnen und die Einigkeit des befreiten „Menschengeschlechts“ feiern können,⁸ sie vermochten jedoch nicht die nach der ersten Revolutionseuphorie aufbrechende und von Revolutionsangst, Ordnungssehnsucht, Pauperismus provozierte Klassenspaltung abzuwenden, mit der wachsende ideologische Konfrontationen und zunehmende kulturelle Divergenzen einhergingen. Die Schicht der Wohlhabenden, laut Statistik ungefähr 2 % der Gesamtbevölkerung,⁹ verkroch sich oder floh die Stadt und rückte von der revolutionären Tageskunst ebenso ab wie die konservativen Anhänger von Krone und Altar; die in der Barrikadennacht mutig hervorgetretenen Proletarier, mit ihrem Familienanhang etwa 40 % der Einwohnerschaft ausmachend,¹⁰ wurden trotz weithin bezugten Engagements für die Änderung der Gesellschaft und vielseitig belegter Sehnsucht nach angemessener Ausbildung, Aufklärung, Belehrung, Unterhaltung in den Kampf ums pure Überleben zurückgerissen; lediglich die politisch, gesellschaftlich, kulturell relativ gleichgestimmte Avantgarde des „noch immer und noch lange“ den „Kern der Bevölkerung“ verkörpernden „Mittelstandes“,¹¹ vermehrt um wenige Adlige, etliche Vertreter der Großbourgeoisie und eine breite kleinbürgerlich-proletarische Führungsgruppe, konnte als revolutionäre Kulturträgerin einspringen und durfte sich dabei auf „die Majestät der Masse, die Majestät

7 Ferdinand Gustav Kühne, *Portraits und Silhouetten* (Hannover, 1843), Bd. 1, S. 94.

8 Veit Valentin, Bd. 1, S. 434 u. 84; Zweiter Kongreß der deutschen Demokraten in Berlin am 26., 27., 28., 29. und 30. Oktober 1848. Beschlüsse. In: *Flugblätter der Revolution*. Eine Flugblattsammlung zur Geschichte der Revolution von 1848/49 in Deutschland. Hrsg. v. Karl Obermann (Berlin, 1970), S. 180.

9 Obermann, S. 22; Valentin, Bd. 1, S. 85.

10 Obermann, S. 20; Valentin, Bd. 1, S. 84.

11 Valentin, Bd. 1, S. 287.

der Gesamtheit“ berufen,¹² die verantwortlicher Volksliteratur den Weg zu bereiten, als „Lehrmeister und Regulator der Bühne“ zu handeln und repräsentative „öffentliche Versammlungen“ heranzubilden versprach.¹³ Diese von der Revolution kreierte Kulturschicht trat zwar im Namen des ganzen Volkes auf, schnitt jedoch Kulturverhalten wie Kunstwollen auf die eigenen Geistesbedürfnisse, Sozialverhältnisse, Wunschvorstellungen zu und verlangte eine ihnen entsprechende Literatur und Bühnenkunst. Beide mußten deshalb den folgenden drei Grundforderungen gehorchen.

Text und Aufführung sollten erstens finanziell erschwinglich sein, so daß sich ein Handwerksmeister mit etwa 30 bis 60 Silbergroschen Tageseinnahme¹⁴ Billett oder Buch oder Flugblatt gerade noch leisten konnte; die Eintrittspreise der Volksbühnen bewegten sich daher im allgemeinen zwischen 3 und 7 $\frac{1}{2}$ Silbergroschen,¹⁵ für ein Coupletheft mochten 10 Silbergroschen verlangt werden,¹⁶ Flugblätter kosteten durchweg 1 Silbergroschen pro Seite – Beträge also, die zum Beispiel für einen auf Selbstversorgung angewiesenen Leutnant mit einem Monatsgehalt von 25 Talern, 22 Silbergroschen, 6 Pfennigen schwer aufzubringen waren und einem Proletarier mit 6 bis 8 Silbergroschen Tagesverdienst gänzlich unerreichbar blieben.¹⁷ Aus dem Zwang zu niedrigen Preisen ergab sich notwendig die Vorliebe für literarische Kurztexte und szenische Sparkonzeptionen wie Moritat, Dialog, Genrebild, Comic Strip, Sketch, Feuilleton, da sie rasch und billig herzustellen waren und als Flugblatt, Heftchen, Kleinbuch günstig vertrieben bzw. an Straßenecken, in Bierhallen, auf Gasthofbühnen oder in Guckkästen, Schaubuden, Zirkusarenen, Gartentheatern leicht zu Gehör und Gesicht gebracht werden konnten. Gleichzeitig entsprach diese Rück- oder Neu-

12 Feodor Wehl, in: *Illustrierte Theater-Zeitung* (1846), S. 120.

13 Robert Prutz, *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart* (Leipzig, 1847), S. 347; Adolf Stahr, *Kleine Schriften zur Kritik der Literatur und Kunst*. Oldenburgische Theaterschau (Oldenburg, 1845), Bd. 1, S. 83; L. S., Publicum. In: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Hrsg. v. Karl Herloßsohn, Herrmann Marggraff u. a. Neue Ausgabe (Altenburg u. Leipzig, 1846), Bd. 6, S. 138.

14 Obermann, S. 21.

15 Curt Meyer, *Alt-Berliner politisches Volkstheater 1848–1850* (Emsdetten, 1951), S. 15 u. 27.

16 Walther, S. 175.

17 Kraft zu Hohenlohe-Ingelfingen, *Aus meinem Leben*. Aufzeichnungen (Berlin, 1897), Bd. 1, S. 108; zit. in: *Die deutsche Revolution 1848/49 in Augenzeugenberichten*, S. 288. – Curt Meyer, S. 27, 1 Taler = 30 Silbergroschen; 1 Silbergroschen = 12 Pfennig.

besinnung auf die ‚einfachen Formen‘ jedoch der zweiten Forderung der revolutionären Kulturträger, eine dem eigenen Erfahrungsbereich und Entwicklungsstand angepaßte Kunst zu schaffen und deren Inhalte wie Aussagen mit Rücksicht auf die oft mangelhafte Schulbildung der Mehrheit möglichst voraussetzungs-, anforderungs-, anspruchslos darzubieten. Diese von den Umständen erzwungene Selbstbescheidung kam aber der neuen Revolutionskunst letztlich zugute. Denn sie stimmte mit der dritten Forderung, daß die revolutionäre Kunst der revolutionären Klasse zu dienen habe, überein und begünstigte die Ausformung agitatorischer und propagandistischer Kunstwerke, deren politische Wirkung „kein Gott und kein Teufel“¹⁸ abdämmen konnte: wohlfeil und leicht zu verbreiten, aktuell, allgemeinverständlich und parteiisch, stillten sie das Verlangen nach Information, trugen sie zur volkstümlichen Unterhaltung bei, trieben sie die Aufklärung, Erziehung, Entscheidung der revolutionären Massen voran, die weniger auf neuartige ästhetische Genüsse als auf die einleuchtende Darstellung einer neuen Welt erpicht waren und das Neue der Form gern dem Neuen des Inhalts zuschrieben.

Als am besten vorbereitet für die Erfüllung der Forderungen nach Preisgünstigkeit, Solidarität mit der revolutionären Klasse, Ausrichtung auf ihre politischen Ziele und am vortrefflichsten geeignet zu Sammlung wie Projektion politischer und künstlerischer Tendenzen mußte sich jedoch das Revolutionstheater erweisen. Denn bereits im Vormärz waren Volkstheater-„Ideologien“¹⁹ entstanden, die eine realitätsgewisse, gegenwartsbedachte, gesellschaftsbewußte und dazu noch lustig-unterhaltsame Bühne verlangten, so daß bereits der Drang zur „Komödi-
rung“²⁰ von Umwelt, Zeit, Staat geweckt war. Praktisch blieben „Volk und Kunst“ jedoch daran gehindert, zusammen „nach einem neuen Inhalte und nach der Befreiung eines allmählich reif werdenden Ideales“ zu streben,²¹ weil bildungsbemühte Kritiker wie Friedrich Hebbel oder Karl Gutzkow die ästhetische Qualität des Volkstheaters beargwöhnten,²² das Stammpublikum der Hofbühnen den ‚Pöbelgeschmack‘ verachtete und die staatlichen Kulturverwalter vor populären Zeitpossen zurückschreckten, in denen „die verkehrten Richtungen und Zustände

18 Gruß zum neuen Jahr! (1848). In: Obermann, S. 52.

19 Meyer, S. 150.

20 Stahr, Bd. 2, S. 218.

21 Gottfried Keller, Brief an Hermann Hettner vom 16. 9. 1850. In: *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*. Hrsg. v. Jürgen Jahn (Berlin u. Weimar, 1964), S. 23 f.

22 Friedrich Hebbel, in: *Der Telegraph für Deutschland* (1839), S. 1122; Karl Gutzkow, *Pariser Eindrücke* (1846). In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12 (Frankfurt, 1846), S. 409 f.

der Gegenwart“ wie „die Verirrungen und Schiefheiten unserer socialen Verhältnisse“ zu „komischen Kontrasten“ verarbeitet²³ und öffentlich zur Schau gestellt wurden. Erst mit Ausbruch der Revolution fielen die ärgsten Hemmnisse. Die Berliner Behörden mußten die Zensur aufheben, das Monopol der Königlichen Theater wie des Königstädtischen Theaters durchbrechen, neue Konzessionen für Privattheatergründungen gewähren und die Spielplanreservate der Hofbühnen streichen.²⁴ Das dem Hof verpflichtete und auf die kapitalkräftigsten Bevölkerungsschichten angewiesene Königliche Theater suchte politisch zu lavieren, stagnierte künstlerisch wie finanziell und begann unter peinlichem Publikumsschwund zu leiden,²⁵ da sich sein alter Besucherstamm verängstigt oder verärgert zurückgezogen hatte und die von der Revolution geweckten neuen Zuschauergruppen den ihnen gewidmeten Revolutionsbühnen zuströmten oder das längst geschätzte Königstädtische Theater besuchten. Während die 1824 zum Nutzen des „politischen und gesellschaftlichen Lebens“²⁶ eröffnete ‚Königstadt‘ aber auch jetzt an ihrer jahrzehntelang gepflegten Possendramaturgie festhielt und dem bewährten Eindruck des auf fester Bühne ablaufenden Ensemblespiels vertraute, mußten die revolutionären Theater aus Finanznot, Aktualitätsbedürfnis, Wirkungssehnsucht einen neuen und zugleich eigenen Stil entfalten. Franz Mosers Sommertheater (gegründet 1847), das Vorstädtische Theater Louis Gräberts (eröffnet am 11. 5. 1848), Friedrich Spielbergers Deutsches Volkstheater (11. 5. 1848), das Volkskrakehl-Theater der Charlotte von Berg (11. 6. 1848), Carli Callenbachs Sommertheater (11. 6. 1848), das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater Friedrich Wilhelm Deichmanns (25. 6. 1848), Franz Mosers Nebenbühne (17. 9. 1848) sowie das Sommer-Theater im Krollschen Garten (27. 6. 1850),²⁷ sämtlich als Garten- oder Saalbühnen etabliert und bald entweder zu festen Häusern gelangend oder vom Pleitegeier ereilt, genügten nämlich nicht nur Brechts Forderung nach Rauchfreiheit, sondern lieferten „neben den geistigen Speisen auch eine leibliche“²⁸ und hatten

23 Dr. B [Bollmann?], in: *Monatsschrift für Dramatik, Theater, Musik* (1847), S. 123.

24 Meyer, S. 31 f.; Walther, S. 74 ff.

25 Walther, S. 55; Billettpreise der Königlichen Bühnen: 2 Taler – 7½ Silbergroschen, S. 56; Gerhard Wahnrau, *Berlin – Stadt der Theater*. Der Chronik I. Teil (Berlin, 1957), S. 404 u. 396.

26 Verus, *Das Königstädter-Theater in Berlin und seine Aufgabe*. In: *Theater-Loomotive* (1845), S. 213.

27 Theaterliste und Eröffnungsdaten nach Meyer, S. 4.

28 Freunde des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, *Anzeige*. In: *Spenerische Zeitung*, 9. 5. 1867; zit. in: Walther, S. 106.

deshalb die Aufmerksamkeit der noch theaterungewohnten, aber desto verzehrlustigeren Besucher durch drastische Holzhammer-Dramaturgie, karikierfreudigen Bühnenrealismus und aktualisierende Improvisationstechnik zu erwerben. Obwohl dabei die Neigung zu „Kulissenreißerei, Blödsinnsdramaturgie, Bühnenkraut, Schmierübungen“ von vornherein gefördert wurde und auf den Brettern häufig nur „Provinzial-Unruhen mit Musik“ stattzufinden schienen,²⁹ gewannen diese Theater die Liebe des revolutionären Theaterpublikums, die Mitarbeit der revolutionären Volksschriftsteller und manchmal auch die Gunst Thalias. Das bestätigen die überlieferten literarischen Dokumente, die als Mustertexte das Ziel revolutionärer Volkstümlichkeit erreichen, ohne den Gefahren der Trivialität zu erliegen, und in ihren Gegenbeispielen immer dann ins Triviale abgleiten, wenn sie auf Volkstümlichkeit spekulieren, dabei aber die Interessen des Volkes verraten, verletzen, hintergehen. Neun um Volkstümlichkeit bemühte Stücke aus den Tagen der Revolution und der Gegenrevolution, darunter drei untriviale Modelltexte mit erschließbarer Popularität, drei ähnlich ausgerichtete Szenarien, denen besondere Umstände die Popularität beeinträchtigten oder stahlen, und drei Trivialdramen, deren Popularität auf Volksbetrug beruht, sollen deshalb helfen, das Verhältnis von Trivialität, Popularität, Volkstümlichkeit im Berliner Volkstheater zu klären. Dabei empfiehlt es sich, induktiv vorzugehen, weil die Texte selbst Kriterien für die Erfassung des Volkstümlichen, Populären, Trivialen bereitzustellen versprechen.

III

Ein bezeichnendes Zeugnis für die vom Revolutionssieg entfachte Berliner Populärliteratur ist die anonym erschienene Gesprächsszene *Wat is Constution? Wat is Republik? (1848)*.³⁰ Denn obwohl für sie keine Aufführungsdaten zu erbringen sind, darf im Hinblick auf Ausstattung, Vertrieb und Preis mit der für Flugblätter angemessenen Verbreitung gerechnet und dazu der zeittypische Brauch öffentlicher Lesung und improvisierter Darstellung angenommen werden.

29 Walther, S. 112; *Kladderadatsch* (1848), H. 24, S. 94.

30 Anonym, *Wat is Constution? Wat is Republik?* Faksimile-Druck in: *Einheit und Freiheit*. Die deutsche Geschichte von 1815 bis 1849 in zeitgenössischen Dokumenten. Hrsg. v. Karl Obermann (Berlin, 1950), S. 359.

Preis 1 Sgr.

WAT IS CONSTUTION?
WAT IS REPUBLIK?

[*Zeichnung: Zwei Straßenarbeiter unterhalten sich. Rummel hält eine Flasche auf der flachen Hand.*]

Trummel: Nu sag mir mal, Rummelkin, wat schwabbeln se denn anjitzt immer von Constution – weest du et mir zu verdolmetschern, wat det egentlich vonnen Dingerings is?

Rummel: Wol unwissender Mitbürger det veruneinigten Deutschlands, det kann ick dir janz genau erklären, Pulletik det is meine starke Seite, davor blut ick, davor laaß ick mir dot schlagen (*trinkt*). Also, Simmal hier de Kimmelpulle – det is det Volk – Nu paß uf: Wenn ick nu de Pulle so hinstelle, det Allens uf de breite Grundlage ruht, denn steht det Ding feste, un det is Constution[.]

Trummel: Na scheene, wat hat denn aber der Proppen dabei zu dhun?

Rummel: Jarnischt nich, der is blos det overschte Ende von de Pulle.

Trummel: Wenn man aberscht de Pulle umdrehen duht, det Allens uf'n Proppen beruht?

Rummel: Schaafkopp, det is Monarchie, denn is och Allens uf'n Proppen, de Pulle kann nich stehn, se fällt bei'n kleensten Wind um, det heest also; Wenn de Monarchie umfällt, denn sucht se sich uf de breite Grundlage zu stellen un will eene feste Constution haben.

Trummel: Ah sooooo, Wat is denn aber Republik?

Rummel: Det is, wenn de den Proppen runnernimst, denn hat der Kimmel freien Spielraum, un jeder Tropfen kann unjehindert an den Ort seiner Bestimmung gelangen (*indem er trinkt*) siehste so –

Trummel: Ah, sooooo, Rummelkin, weeste uf die Art bin ick n'janzer Republikaner (*nimmt die Flasche*) [.] Vivat Republik.

Beide: Vivat es lebe die Republik.



Berlin, 1848.

Zu haben Charlottenstr. No. 15 und Unter den Linden No. 30 bei Jähns.

Druck von J. Draeger, Adlerstr. 9

Dem Wortsinne nach ist dieser Aufklärungsdilog zwar ‚trivial‘, da Sprache, Thema, Handlung „auf der Kreuzung, der Straße“³¹ lagen. Sie sind aber keineswegs „breitgetreten“, „abgedroschen“ oder „abgeschmackt“.³² Denn die fakten-, milieu- und situationsgerechte Diktion

31 Gerhard Schmidt-Henkel, Die Leiche am Kreuzweg. In: *Trivialliteratur*. Hrsg. v. Gerhard Schmidt-Henkel, Horst Enders, Friedrich Knilli, Wolfgang Maier (Berlin, 1964), S. 161.

32 Walter Nutz, *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*. Ein Beitrag zur Literatursoziologie (Köln und Opladen, 1966), S. 12.

protestiert gegen den unrepräsentativ gewordenen Literatur- und Konversationsstil der überrollten restaurativen Führungsminderheit; der Entscheidungszwang für absolute Monarchie, vermittelnden Konstitutionalismus oder egalitäre Republik vergegenwärtigt die früh aufbrechende Klassenscheidung zwischen konservativen Feudalen, liberaler Bourgeoisie, unbegüterten Demokraten; die szenische Lehrdemonstration spricht das Begriffsvermögen eines praktisch denkenden Publikums an und übersetzt dazu vielschichtige Theorie in konkret darstellbares Bühnengeschehen, ohne viele Worte zu verlieren. Literarischer Oppositionswille, politpädagogischer Lehrzweck, szenischer Bewegungsentwurf rechtfertigen die Schrumpfung der Handlung zum anekdotischen Zwiegespräch, die Vereinfachung der Charaktere zu Fragesteller und Antwortpender, die Reduktion der Argumente auf das Wortspiel zwischen ‚Politik‘ – ‚Pulle‘ – ‚Pulletik‘, die Integration aktueller Schlagwörter („breite Grundlage“) in Sprachaktion und Gebärdensprache, die Pointierung komplizierter historischer Sachverhalte (politische Emanzipation) zum sprachlich-mimischen Witz und erwerben sich damit jene Volkstümlichkeit, die zum Beispiel der 1848 abgefaßte *Deutsche Volks-Katechismus* schlichtweg mit dem Demokratischen³³ gleichsetzt. Denn hier redet offenbar die revolutionsaktive Avantgarde den der Belehrung, Bestätigung, Bestärkung bedürftigen Massen zu, führt sie – wie Lenin 1901 vom volksverbundenen Schriftsteller verlangte – heiter an die „ernste Wissenschaft“ der Selbstbestimmung heran,³⁴ lehrt sie das Vertrauen in die eigene Kraft und dient so den „Interessen des Volks“³⁵ wie dem gesellschaftlichen Fortschritt, auf den die Revolution tatkräftig hinzuarbeiten schien.

Bereits gefärbt von der Enttäuschung über den rasch gebremsten Revolutionsablauf ist die zur Schulung, Mahnung, Warnung der Massen vorgetragene „Gardinen-Predigt“ *Bürgerwehrecken, siehste wie De bist?*,³⁶ die laut Titelzeile von „Aujust Buddelmeyer, Dages=Schriftsteller mit'n großen Bart“ herausgegeben war und in Wahrheit von einem

33 G. Fritz, *Deutscher Volks-Katechismus* (Breslau, o. J.). In: Obermann, *Einheit und Freiheit*, S. 328.

34 W. I. Lenin, Über die Zeitschrift „Swoboda“. In: *Über Kultur und Kunst*. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden (Berlin, 1960), S. 80.

35 Bertolt Brecht, Zu: Volkstümlichkeit und Realismus. In: *Schriften zur Literatur und Kunst 2* (Frankfurt, 1967), S. 152.

36 Adalbert Cohnfeld, *Bürgerwehrecken, siehste wie De bist?* Eine Gardinen-Predigt, ihrem Gatten Ludewig beim Schlafengehen gehalten von Madame Bullrichen. Herausgegeben von Aujust Buddelmeyer, Dages=Schriftsteller mit'n großen Bart (Berlin, 1848). Faksimile-Druck bei Meyer, Anhang, Abb. 2.

Ausschußmitglied des Berliner Bürgerwehrklubs, nämlich dem Arzt Adalbert Cohnfeld,³⁷ verfaßt wurde. Da der für diesen Vortrag herangezogene Text den Druckvermerk „! 11. Auflage!“ trägt und miteinander konkurrierende Aufführungen der Direktoren Moser (18. 7. 1848) und Spielberger (21. 7. 1848) bezeugt sind,³⁸ steht seine ungewöhnliche Beliebtheit beim Publikum außer Zweifel. Offenbar erfüllte sich im Falle ‚August Buddelmeyers‘ die von Robert Prutz gewagte Hypothese: „Das Publikum ist wie ein Kind: es liebt den wieder, von dem es merkt, daß er es liebt.“³⁹ Deshalb brauchte sich der Autor auch nicht zu scheuen, dem Volk – wie Brecht vom Volkstümlichkeit suchenden Realisten forderte – „aufs Maul“ zu schauen, ohne „ihm nach dem Maul“ zu reden:⁴⁰ erregt über den autoritätsgläubigen Kadavergehorsam der zum Schutz antiautoritärer Revolutionserrungschaften aufgerufenen Bürgerwehr und erbost über ihren Verzicht, sich dem absprachewidrigen Einmarsch der Armee in die Hauptstadt mit Waffengewalt zu widersetzen, bestimmte Cohnfeld Madame Bullrichen zu seiner Sprecherin, die ihrem Gatten „beim Schlafengehen“ die revolutionären Leviten liest und in ihm, dem „ollen Waschlappen“, dem „Dämfriede“, dem „Näl-peter“, die revolutionsträgen Mitbürger tadelt. Obwohl der Autor mit dieser Revolutionsschelte Stiltzüge des Trivialschrifttums aufnahm, zeigt sich doch, daß er sie zur Wirkungssteigerung einzusetzen vermochte und der politisch-künstlerischen Absicht dienstbar zu machen verstand, ohne ihnen willfährig nachzugeben oder sich an sie zu verkaufen. Er ging zwar von einer vereinfachten Zwiegesprächssituation aus, stilisierte den Dialog jedoch zum Monodrama mit stummem Gegenspieler,⁴¹ das dem revolutionsscheuen ‚Heuler‘ über den Mund fährt und nur die ‚Wühlerin‘ als Anwältin der „Rechte“ des revolutionären Volkes zu Wort kommen läßt; er griff zwar auf die Handlungsklischees von Ehekrach wie Gattenstreit zurück und spielte genüßlich die Argumentationsmuster von ehelichem Pflichtversäumnis und ehelicher Pflichtverweigerung aus, band damit aber die politische Lektion an die allen Hörern vertraute Lebensbasis und setzte ihr die realistischen Koordinaten; er gewährte den Ehepartnern zwar das glückliche Ende im Bett, erwartete aber vom Publikum, daß es diese Vorgabe mit dem ‚happy ending‘ in der Wirklichkeit, d. h. mit revolutionärer Tat und Aktion belohnte. Um

37 Meyer, S. 126 f. (Cohnfeld gehörte dem provisorischen Ausschuß des Bürgerwehrklubs im April 1848 an).

38 Ebd., S. 40.

39 Robert Prutz, Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen. In: *Literarhistorisches Taschenbuch* 3 (1845), S. 446.

40 Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 153 f.

41 Meyer, S. 36.

eine „realistische Einstellung“⁴² zu seinem Publikum bemüht, die beschönigende Illusionen mied, solidarisch mit der revolutionären Klasse, ohne sich an sie anzubiedern, zur Volksbelehrung bereit, aber nicht vom ‚hohen Roß‘ herab urteilend, bot der Autor das politisch Neue im vertrauten Gewand und erleichterte damit die Umerziehung der preußischen Untertanen, denen ja jahrhundertlang der Autoritätsglauben und die Militärbegeisterung eingetrichtert worden waren. Gleichzeitig suchte Cohnfeld die Leser, Hörer, Zuschauer „zum Kampf“ für die von der Revolution gestiftete Zukunft zu begeistern⁴³ und sie zu bewegen, für sich selbst Partei zu ergreifen und sich auf die eigene Seite zu schlagen. Wenn das revolutionäre Volk daraufhin das Seine getan hätte, um die Lehren aus Text oder Aufführung zu ziehen und in die Wirklichkeit zu tragen, wäre dem Dramolett wohl jene überliterarische Volkstümlichkeit beschieden gewesen, die sich – jenseits von Kunstgenüssen und ideologischen Sandkastenspielen – mit den Resultaten politischer Änderungsprozesse konstituiert. Diese ‚Geschichte statt Geschichten‘⁴⁴ machende Wirkung blieb Cohnfelds Text aber ebenso versagt wie den Flugblättern Albert Hopfs, der mit *Nante als National-Versammelter* (1848)⁴⁵ aktiv in das Berliner Revolutionsgeschehen zwischen Parlamentseröffnung im Mai und Parlamentsauflösung im Dezember 1848 einzugreifen suchte.

Denn Hopf erlangte zwar mit seinen periodisch erscheinenden neun Dialogen den Beifall des Berliner Publikums, so daß sie bereits nach der im Selbstverlag gedruckten ersten Nummer von Louis Hirschfelds Verlag übernommen wurden, in Spielbergers Deutschem Volkstheater am 28. 5. und 10. 9. 1848 zur Aufführung kamen⁴⁶ und die Behörden schließlich zur Verfolgung des Verfassers wegen Majestätsbeleidigung bewogen. Trotz solcher Popularität vermochten die Texte jedoch den Verlauf der Berliner Revolution nicht zu beeinflussen, sondern blieben auf kritischen Kommentar, wütenden Protest, ohnmächtigen Widerstand beschränkt und bekräftigten letztlich nur die Machtlosigkeit selbst be-

42 Brecht, Über sozialistischen Realismus. In: *Schriften zur Literatur und Kunst* 3 (Frankfurt, 1967), S. 218.

43 Ders., Thesen für proletarische Literatur. In: *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 205.

44 Vgl. Kurt Hiller, *Die Weisheit der Langenweile*. Eine Zeit- und Streitschrift (Leipzig, 1913), Bd. 1, S. 121.

45 Albert Hopf, *Nante als National-Versammelter*. Neun Sitzungen (9 Flugblätter: Berlin, 1848); zit. nach: *Der deutsche Michel*. Revolutionskomödien der Achtundvierziger. Hrsg. v. Horst Denkler (Stuttgart, 1971), S. 290 ff., 484 ff. – Seitenangaben, die sich auf die nunmehr behandelten Stücke beziehen, werden fortan im Text mitgeteilt.

46 Meyer, S. 38.

liebter politischer Literatur gegenüber den organisierten Gewalten der politischen Realität. Obwohl nämlich die Gesprächsszenen zwischen dem zum Volksvertreter gewählten Dienstmann Nante, seinem lumpenproletarischen Freund Brenneke und weiteren prominenten oder anonymen Zeitgenossen wie dem preußischen König, der österreichischen Reichsverweserin und Berlinern aller Stände vor der heraufdämmernden Reaktion warnen, zur Wahrung der Revolutionserregenschaften aufrufen, gegen die Konterrevolution agitieren, sehen sie sich gezwungen, von Ausgabe zu Ausgabe deutlicher den Landgewinn der gegenrevolutionären Mächte zu konstatieren: je öfter sie von den Verschwörungstaktiken der „gegen't Volk“ (295) konspirierenden Hofpartei samt ihrer Verwaltungs- und Polizeiorgane berichten, das „Wechselfieber“ (293 f.) der auf Krone wie Volk verwiesenen Regierungen anprangern, den Fraktionismus der weithin arbeitsunfähigen preußischen Nationalversammlung beschreiben oder den Zerfall der revolutionären Aktionseinheit infolge der Interessengegensätze zwischen Großbourgeoisie, Kleinbürgertum, Arbeiterschaft bzw. Hauptstädtern und Provinzlern beklagen, um so unausweichlicher drängt sich die Einsicht in das Scheitern des jüngst erstrittenen Parlamentarismus und die Vergeblichkeit der revolutionären Anstrengung auf. Während Hopf jedoch seiner Pflicht als Chronist genüge, der die Wirklichkeit schildert, wie sie ist, mochte ihn noch immer die Hoffnung bestimmen, daß die Massen sich mit dieser Wirklichkeit nicht zufriedengeben würden. Deshalb suchte er sie für die einzig situationsgerechte Lösung, nämlich eine von neuem entfachte und in Permanenz weitergeführte Revolution (302, 314), zu gewinnen und bediente sich zu diesem Zweck aller jener Stilmittel, die von altersher „den Neigungen und Bedürfnissen, dem Geschmack und der Laune des Publikums“⁴⁷ besonders entgegenkommen und daher häufig in der trivialen Literatur anzutreffen sind. Hopf überzog den stereotyp verhedderten, primitiv verballhornten Parlamentsjargon Nantes, entwarf klischeehafte Situationen zur Demaskierung seines staatsmännischen Unvermögens, beutete seine Renommiersucht, Arbeitsscheu, Feigheit für wirkungsmechanisch vorgeprägte Aktions- und Reaktionsserien aus und dürfte so das Überlegenheitsgefühl, die Besserwisserei, die Selbstgerechtigkeit des Publikums gehörig bestärkt haben. Im Gegenzug beeilte er sich jedoch, den wohligen Selbstgenuß der Zeitgenossen zu torpedieren und in Unruhe wie Mißbehagen zu verwandeln: die Sprachwitze konnten erst ein befriedigtes Lachen aufkommen lassen, nachdem Leser und Zuschauer praktisch-politische Folgerungen aus

47 Robert Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen*. Separatdruck aus dem *Literarhistorischen Taschenbuch* 3, S. 417.

ihnen gezogen hatten; die Geschehnisse führen kein glückliches Ende herauf, weil dieses von den Berlinern selbst abhing; die unterschwelligsten Ängste des Publikums wurden nicht abgebaut, sondern bewußt geweckt. Phantastische Handlungsmomente ersinnend, um politische Illusionen zu zerstören, ästhetische Fiktionszusammenhänge ausbreitend, um die Macht der Wirklichkeit vor Augen zu führen, karikierend und stilisierend, um die Wahrheit zu entblößen, diente Hopf dem Volk, indem er es vor den Kopf stieß, seine falschen Gefühle desavouierte und ihm Vertrauen in die eigene Vernunft zuzusprechen suchte. Weil er damit aber – wie mit Brecht zu formulieren bleibt – „den fortschrittlichsten Teil des Volkes“ so vertrat, „daß er die Führung übernehmen kann“,⁴⁸ wuchs ihm jene literarisch erringbare Volkstümlichkeit zu, die auch seine besten politischen Texte überglänzt und Gottfried August Bürgers These bewahrheitet: „Popularität eines poetischen Werkes [hier gebraucht im Sinne von Volkstümlichkeit und Volksverbundenheit] ist das Siegel seiner Vollkommenheit.“⁴⁹

Die gleiche Anstrengung, ästhetisches Kunstwollen und politische Agitationsabsicht durch die Zustimmung der Volksmassen bestätigen zu lassen, prägt auch die aktuellen Zeitkomödien Glaßbrenners, Seemann/Dulks und Solgers. Dennoch scheint ihnen die meßbare Wirkung abzugehen, zumal ihnen die Aufführung als letzter Beweis ihrer Beliebtheit vorenthalten blieb. Für diese Popularitätseinbuße sind allerdings unterschiedliche Motive haftbar zu machen, die erneut Licht auf das Verhältnis von Volkstümlichkeit, Popularität und Trivialität im politischen Drama der Berliner Märzrevolution werfen.

An Adolf Glaßbrenners Moritatendrama *Das neue Europa im Berliner Guckkasten* (1848),⁵⁰ das Jost Hermand mit gutem Recht „den effektivsten deutschen Revolutionsszenen des 19. Jahrhunderts“ zugezählt hat,⁵¹ mochten die sonst so aktualitäts-süchtigen wie stoffflüsternden Theaterdirektoren aus dramaturgischen und politischen Gründen vorbeigegangen sein, obwohl sie als freie Unternehmer gezwungen waren, mit abwechslungsreichen Spielplänen aufzuwarten. Einerseits

48 Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 142.

49 Gottfried August Bürger, zit. bei Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs (München, 1971), S. 79.

50 Adolf Glaßbrenner, *Das neue Europa im Berliner Guckkasten* (Leipzig, 1848); zit. nach: *Deutsche Revolutionsdramen*. Hrsg. v. Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Frankfurt am Main, 1969), S. 77 ff.

51 Jost Hermand, *Unbequeme Literatur*. Eine Beispielreihe (Heidelberg, 1971), S. 85.

rekapitulierte der Autor nämlich die Revolutionsgeschichte des Jahres 1848 in den Kommentaren und Songs eines Guckkästners, der die von seinen Kunden gesehenen Geschehnispanoramen sprachlich-oratorisch umreißt und dabei potentielle Bühnenaktion in den beschreibenden Sprechtext hineinzieht, so daß sich dem Regisseur oder Arrangeur bestenfalls Gelegenheit zum Entwurf illustrierender Lebender Bilder geboten hätte und Wort wie Bild sich überdeckten, statt sich zu ergänzen. Andererseits gelangte Glaßbrenner zu einem weit radikaleren und revolutionsstrategisch konsequenteren politischen Standpunkt als viele seiner Zeitgenossen und rief damit den unversöhnlichen Haß der Gegenpartei auf sich wie seine Parteigänger herab. Während nämlich Cohnfeld nur die Sabotage der konstitutionellen Monarchie durch die Legitimisten kritisierte, ohne das monarchische System selbst in Frage zu stellen, während Hopf sein Verlangen nach permanenter Revolution erst angesichts der überall auflebenden konterrevolutionären Umtriebe ausformulierte, um die Revolutionserrungenschaften zu schützen, während das Wunschbild der Republik in der Genreszene des Anonymus im anekdotischen Gedankenspiel verharrt und sich als aktueller Witz erschöpft, setzte Glaßbrenner die permanente Revolution kategorisch voraus; denn das „Volk von Gottes Gnaden“ (98) habe „noch mehr Jucks aus de Häuser un Palais' wegzufegen“ (81) und müsse aus Achtung vor den gefallenen Freiheitskämpfern wie mit Rücksicht auf „die nächste Zukunft“ (89) die Entscheidungsschlacht gegen Reaktion, Konterrevolution, Restauration gewinnen, damit sich die Forderung nach einem republikanischen, demokratischen, sozialistischen Staatswesen erfüllen könne. Gerade weil sich aber seit Ausbruch der Revolution die Sprache des revolutionären Volkes gegenüber der harthörigen Obrigkeit „etwas verändert“ habe und „deutlicher geworden“ sei, so daß die „Rejierungen“ ihm nicht mehr entslüpfen konnten, wollte sich auch Glaßbrenner so „populair“ wie möglich ausdrücken (81): der von Brecht beschriebenen Rolle des volkstümlichen Schriftstellers als „Sprechwerkzeug“ des Volkes gemäß und im Einklang mit Bechers programmatischen Stichworten „Erlebnis Formulierung Tat“,⁵² nahm er den Revolutionsereignissen ihre Verklärung, erschloß er die in Enthusiasmusnebeln verborgenen Widersprüche der revolutionären Gegenwart, vertrieb er das faktenflüchtige Wunschenken revolutionsbegeisterter Schwärmer in der Hoffnung, daß die rechte Erkenntnis der Realität auch zu einem stimmigen politischen Bewußtsein führen und dieses wiederum Illusionen

52 Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 153; Johannes R. Becher, Vorbereitung. In: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. v. Kurt Pinthus (Hamburg, 1959), S. 213.

durch Aktionen ersetzen werde. Obwohl der Autor sich bei seiner Überzeugungsarbeit kulinarischer Mittel bediente und die Leser mittels Anspielung, Witz, Karikatur, Gag, rhetorischer Formel, pathetischer Gebärde zu lachend einstimmenden und nachdenklich zustimmenden Verbündeten gewinnen wollte, machte er es jedoch dem Publikum nicht leicht, das sich zu Engagement, Denkarbeit, Aktivität bereit finden und in geschlossener Phalanx für die Revolution einsetzen sollte. So gewiß Glaßbrenner zwar die von raschem Gefallen getragene Popularität des Bühnendichters abgehen mochte, sowenig konnte ihm der Rang des für das Volk kämpfenden volkstümlichen Schriftstellers streitig gemacht werden, wie ihn Lenin verstanden hat: „Er setzt beim unentwickelten Leser die ernste Absicht voraus, mit dem Kopf zu arbeiten, er hilft ihm, diese ernste und schwere Arbeit zu tun, und leitet ihn, indem er ihm hilft, die ersten Schritte zu machen, ihn l e h r t, selbständig weiterzugehen.“⁵³

Für den Verzicht der Berliner Theater, die Revolutionsallegorie *Die Wände* (1848)⁵⁴ von Otto Seemann und Albert Dulk aufzuführen, müssen andere Motive als im Falle Glaßbrenners angenommen werden. Die beiden Autoren bedienten sich nämlich der von Friedrich Theodor Vischer als totgeboren-unpopulär verdächtigten und von Hermann Hettner als „gelehrte Phantasterei“ abgetanen Form der aristophanischen Komödie,⁵⁵ um die Emanzipation des für handlungsunfähig ausgegebenen Hans Volk aus der Fürsorgeherrschaft von Zensur, Polizei, Bürokratie zu demonstrieren und sein Bekenntnis zur Volkssouveränität mit der Einführung der konstitutionellen Monarchie zu bekräftigen. Dabei entgingen Seemann und Dulk zwar der von Reinhold Grimm aufgezeigten Trivialisierungsgefahr, der vor allem „hochartifizielle Formen“ ausgesetzt sind,⁵⁶ sie entfernten sich jedoch mit der Wahl eines Revolutionsakte zelebrierenden Versdialogs, einer Fakten überhöhenden Handlungsallegorie, einer Widerstände einebnenden Schlußapothese von den Geschmackswünschen der revolutionären Aktivisten und verfehlten dazu deren politische Ziele, weil sie sich nur am Möglichen orientier-

53 Lenin, S. 80.

54 Otto Seemann u. Albert Dulk, *Die Wände*. Eine politische Comödie in Einem Acte (Königsberg, 1848); zit. nach: *Der deutsche Michel*, S. 172 ff., 470 ff.

55 Friedrich Theodor Vischer, Politische Poesie. In: *Jahrbücher der Gegenwart* (Tübingen, 1845), S. 252; Hermann Hettner, *Das moderne Drama*, Ästhetische Untersuchungen (Braunschweig, 1852), S. 163.

56 Reinhold Grimm, Die Formbezeichnung ‚Capriccio‘ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Studien zur Trivilliteratur*. Hrsg. v. Heinz Otto Burger (Frankfurt, 1968), S. 116.

ten und das Notwendige außer acht ließen. Diesen Ästhetisierungs- und Harmonisierungstendenzen entspricht die wirkungspsychologische Anlage des Textes, der die Leser nicht zum Mitdenken oder Mithandeln aufruft, sondern eine geschlossene Argumentationskette liefert, die eine fertige Ordnung präsentiert und dabei zur Vorspiegelung leichtfaßlicher Heilslösungen neigt. Versunkenen ästhetischen Vorbildern trauend und überholten politischen Programmen nachgebend, verloren Seemann und Dulk den Anschluß an die Avantgarde der progressiven Massen und verspielten die nur im Bündnis mit ihnen erwerbbar Volkstümlichkeit, die aus kompromißloser Volksverbundenheit erwächst.

Daß die gegen sämtliche Versöhnler gerichtete, mit allen Reaktionären brechende und nur dem Revolutionssieg zugekehrte Posse *Der Reichstagsprofessor* (1850)⁵⁷ von Reinhold Solger auf weite Verbreitung und szenische Aufführung verzichten mußte, ist allein den politischen Umständen der inzwischen hereingebrochenen Konterrevolution anzulasten, die lediglich den anonymen Abdruck dieses von Hettner gerühmten⁵⁸ Textes in einer von Zensur und Polizei verfolgten Zeitschrift durchgehen ließ und weiterreichende Wirkungen aufhalten konnte. Denn Solger bediente sich eines ungemein publikumswirksamen Rezepts, das selbst in einer auf amerikanische Verhältnisse übertragenen und in englischer Sprache erschienenen Komödienfassung nicht versagen sollte.⁵⁹ Er demonstrierte in einem konventionell angelegten, burlesk-grotesken Verwechslungsspiel, wie der „Parlamentskommunist“ (416) gescholtene linke Paulskirchen-Abgeordnete Oertel einem reaktionären Besitzbürger das Mündel abjagt und dem zur Frankfurter Mitte gehörenden „extremjemäßigten“ (402) Titelhelden die Braut ausspannt. Dabei verhalf er dem erfolgreichen Liebhaber zugleich zu der Gewißheit, im Bündnis mit der „Zeit“ schließlich auch die politische „Braut“, d. h. die Revolution, heimführen zu können (429). Dieses abgedroschene Handlungsschema liefert jedoch den Anlaß für einen höchst originell politisierten Dialog, der den Revolutionsfeinden und -schädlingen abgebrauchte Zitatsplitter zur Selbstdekuvierung in den Mund legt, ihre perversen Ordnungsvorstellungen durch Sprachpannen blamierend bloßstellt, ihre asozialen Interessen anhand oft wiederholter Lieblings-

57 Reinhold Solger, *Der Reichstagsprofessor*. Posse in einem Akt. In: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben* (1850), Bd. 4, H. 10, S. 59 ff.; zit. nach: *Der deutsche Michel*, S. 389 ff., 519 ff.

58 Hermann Hettner, Brief an Gottfried Keller vom 25. 2. 1851. In: *Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, S. 43.

59 Reinhold Solger, *The Hon. Anodyne Humdrum, or the Union must and shall be preserved* (New York, 1860); vgl. Milton Allan Dickie, *Reinhold Solger*, Diss. Pittsburgh (1930), S. 35.

phrasen enthüllt und zugleich den progressiven Helden aller Klassen die Gelegenheit zu schlagfertiger Abrechnung, blitzartiger Aufhellung, zupackender Agitation gewährt. Gelächter provozierend über die Blamage der Reaktionäre und Schadenfreude weckend über die symbolischen und faktischen Prügel, die sie beziehen, schien der Autor seinem Publikum die gewünschte wohligh-lähmende Befriedigung zu spenden; in Wahrheit ließ er es aber trotz allen Vergnügens beunruhigt, aufgereizt und herausgefordert zurück, weil es ja am eigenen Leibe erfahren mußte, daß sein Lachen noch verfrüht war und daß mit Grund nur lachen kann, wer zuletzt lacht. Die dem revolutionsverbundenen Volk entgegenkommende Komödienform, die seinem Lernbedürfnis entsprechende Argumentationsweise und die ihm nützliche Parteilichkeit schafften daher nur die Voraussetzungen für jene politisch beglaubigte Volkstümlichkeit, die das Volk im Sinne der vom Dramentext ausgesprochenen volksverbundenen Tendenzen zu bekräftigen hat. Denn der für das Volk eintretende Dichter darf sich ja nicht – wie Friedrich Schiller erwartete – damit bescheiden, das Volk ‚zur Kunst heraufzuziehen‘:⁶⁰ die Wirkung seiner Kunst hängt vielmehr davon ab, ob das Volk ihn und sein Werk annimmt und beider Lehren akzeptiert.

Während der volkstümliche Schriftsteller seine Volkstümlichkeit im Dienste der progressivsten Gruppen des Volkes erwirbt und als ihr nimmermüder Sprecher behauptet, entlarven sich die Popularitätshascher als Volksverführer. Denn sie regen die Herdeninstinkte des Publikums zu passiver Bequemlichkeit an, um billigen Applaus hervorzukitzeln, lenken die Aufmerksamkeit von den aktuellen Anforderungen, Schwierigkeiten, Problemen ab, indem sie der überholten Vergangenheit den Anschein des Dauernd-Bleibenden verleihen, betrügen das Volk um seine Zukunft und spielen damit den von altersher Privilegierten in die Hände, die sich aus wohlverstandendem Eigeninteresse gegen jede Veränderung sträuben. Daß sich dabei – wie Joseph von Eichendorff beschrieben hat – „ein ekelhaft zärtliches Verhältnis und Liebäugeln zwischen Dichterpöbel und Leserpöbel“ entfaltet,⁶¹ weil die in illusionäre Wunschwelten emigrierenden Realitätsflüchtlinge den Illusionsspendern mit Kauforgien und Aufführungsserien danken, bezeugen die Revolutionsstücke der Erfolgsschriftsteller Roderich Benedix, David Kalisch und Charlotte Birch-Pfeiffer.

Wie zielstrebig solche Kassenautoren der politischen Restauration vorzuarbeiten pflegten, zeigt sich bereits bei Benedix. Um das 1849 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater aufgeführte Lustspiel *Die Barri-*

60 Friedrich Schiller; zit. bei Schulte-Sasse, S. 79.

61 Joseph von Eichendorff; zit. ebd., S. 130.

cadenbauer (1851)⁶² in die Nachrevolutionszeit hinüberzuretten, durfte er sich damit begnügen, den Text als „harmloses Stückchen“ (Vorbermerkung) auszugeben und mit dem unverfänglichen Zweititel *Die Lügnerin* zu versehen. Der neuen alten Führungsclique tat der Einakter nämlich keinen Harm an, dem Revolutionsbewußtsein mag er jedoch um so mehr geschadet haben. Denn seine Fabel veralbert, verleumdet, verfälscht die Revolution und gewinnt dadurch – wie Adolf Stahr 1845 anlässlich ähnlicher Zerrbilder faktischen Geschehens feststellte – „eine gefährliche soziale Bedeutung“:⁶³ aus „Tollheit“, aus „Muthwillen“ und um die Bürgerwehr ein wenig zu „necken“ (20), verführt ein „unruhiger Kopf“ (7), politischer Schwärmer, stürmischer Herzensbrecher ehrliche Proletarier zum Barrikadenbau, flieht mit ihnen, ohne „an ernstlichen Widerstand“ (12) zu denken, findet bei seiner Angebeteten Unterschlupf und verlobt sich mit ihr, nachdem er sich von den als „würdige Volksmänner“ (37), „edle, souveräne Volksmitglieder“ (24), „unterdrückte Mitglieder der menschlichen Gesellschaft“ (24) verspotteten Kampfgefährten gebührend abgesetzt und seiner revolutionsmüden Braut versprochen hat, „keine Barricaden wieder“ zu errichten (37). Diese gegenrevolutionäre Tendenz kann auch durch die Beteuerung des Helden, beim entscheidenden „Kampf um die Freiheit“ (20) ernsthaft für die Revolution einzutreten, nicht verwischt werden, weil sein Gelöbnis jeglicher Konkretion entbehrt und dem posenartigen Gesamtgeschehen wie ein Feigenblatt aufgeklebt ist, das revolutionsfreundliche Zeitgenossen über die antirevolutionären Blößen des Stückes hinwegtäuschen sollte. Den engagierten Revolutionären in den Rücken fallend und ihren Wunsch nach politischer Mitbeteiligung und sozialer Gesellschaftsreform ins Komische herabziehend, reichte Benedix seinem Publikum anstelle des Brotes der politisch-literarischen Revolutionserrungenschaften die Steine der Trivialität: unvernünftige Handlungssprünge ersetzen zukunfteinholende Handlungskonsequenz, unrepräsentative Komödientypen verurteilen das Figurenspiel zu irrelevanter Nichtigkeit, unkonkretisierte Zitatklitterungen verderben Fakten zu Fiktionen, Parolen zu Klischees, Ideen zu Hirngespinsten. Mit diesem künstlerischen „Nicht-Wollen“, auf das Hans Friedrich Foltin die Formsorglosigkeit vieler Trivialliteraturproduzenten zurückführte,⁶⁴ verbinden sich jedoch

62 Roderich Benedix, *Die Lügnerin*, ursprünglicher Titel: *Die Barricadenbauer*. Lustspiel in einem Aufzuge. In: *Gesammelte Dramatische Werke*, Bd. 6 (Leipzig, 1851), S. 1 ff.

63 Stahr, Bd. 2, S. 33.

64 Hans Friedrich Foltin, Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur, insbesondere im Bereich des Romans. In: *Studien zur Trivialliteratur*, S. 268.

die typischen Beruhigungs-, Stabilisierungs-, Bestätigungsbemühungen des Trivialschrifttums: die Verlobung setzt aller politischen Aktivität ein Ende, die Freuden des trauten Heims lassen die gefährliche Öffentlichkeit versinken, die Privilegien, Gewohnheiten, Werte des Mittelstandes werden vor den Ansprüchen aufstrebender Klassen geschützt, Bewegung und Fortschritt geraten ins Zwielicht und müssen den Reaktionstopoi von Ruhe und Ordnung weichen. Um den änderungsunwilligen Theaterphilistern zu gefallen, erzeugte Benedix „Opium für die Untertanen“⁶⁵ und fügte ihnen damit – wie Hans Schwerte in ähnlichem Zusammenhang formuliert hat – „entscheidende soziale Verwundungen“ zu:⁶⁶ die Popularität des Autors resultierte aus der Manipulation der Volksmassen im Interesse der herrschenden Klasse und hatte nichts mit Volkstümlichkeit zu tun, die nur dem Parteigänger des Volkes zuteil wird, der die Widersprüche der bestehenden Wirklichkeit radikal aufdeckt und die Perspektiven progressiver Gesellschaftsentwicklung rücksichtslos vorentwirft.

Vieldeutiger, aber nicht minder gefährlich mutet dagegen Kalischs Posse *Berlin bei Nacht* (1850)⁶⁷ an, die am 12. 4. 1849 im Königstädtischen Theater uraufgeführt⁶⁸ und binnen Jahresfrist einhundertvierundzwanzigmal wiederholt wurde. Diesen Kassenerfolg verdankte der Autor nämlich seiner versierten Wirkungsstrategie. Er verstand sich zwar als Demokrat, wollte aber aus geschäftlichen Erwägungen ein breiteres Publikum als das seiner politischen Gesinnungsgenossen erreichen, suchte in berechnender Voraussicht ein auskömmliches Verhältnis zu den konservativen Kulturbehörden zu gewinnen und legte deshalb ein burleskes Resignationslustspiel vor, das Lesern wie Zuschauern anriet, den Durchbruch der Konterrevolution hinzunehmen, und ihnen außer Ironie oder Galgenhumor nur das Gelächter als ohnmächtige Waffe der Verzweiflung beließ. Für die Teilnahme der zur Theaterkasse strömenden Besuchermassen bürgte freilich nicht nur das szenisch geschickt aufbereitete Trivialgeschehen vom biederem Provinzonkel, der seine brave Nichte und seinen leichtsinnigen Neffen in dem Sündenbabel Berlin aufspürt und beide in den rettenden Hafen der Ehe lotst. Als wirkungsmächtiger erwies sich der Einfall, diese einfältige Handlung zur Projektion aktueller Streiflichter aus dem Berliner Revolutionsalltag zu

65 Karl Markus Michel, Zur Naturgeschichte der Bildung. In: *Trivialliteratur*, S. 10.

66 Hans Schwerte, Ganghofers Gesundheit. Ein Versuch über sendungsbeußte Trivialliteratur. In: *Studien zur Trivialliteratur*, S. 207.

67 David Kalisch, *Berlin bei Nacht*. Posse mit Gesang in 3 Aufzügen (Berlin 1850).

68 Meyer, S. 136.

benutzen. Denn dabei konnte das Vorrücken des „besonnenen, gemäßigten Rückschritts“ (36) konstatiert werden, der sich zwar noch gegen jeglichen „Reactions“-Verdacht (36) verwahrt, jedoch zugleich für die pessimistische Lagebetrachtung verantwortlich zu machen ist: „Ja in Berlin geht es niemals mehr los.“ (45) Gegen solche kritischen Zeitanalysen hätte freilich nichts eingewendet werden können, wenn sie angestellt worden wären, um politische Lehren aus der verfahrenen revolutionsgeschichtlichen Situation zu ziehen und die Katastrophe abzuwenden. Kalisch unterließ aber bewußt diesen Akt progressiver Parteinahme, beutete die von ihm aufgespürten Fakten zur Verspottung der Revolutionsmisere aus, zerrte die Blamage der Revolutionäre aus Effektgier ins Rampenlicht und floh ihre Reihen, um mit breiten Teilen seines Publikums über die jüngste Vergangenheit schadenfroh zu lachen, die dornige Gegenwart ungeschoren durchzustehen und vor der trüben Zukunft die Augen bedachtsam zu verschließen. Der Abfall des Autors von der Sache des revolutionären Volkes mußte jedoch besonders verhängnisvoll wirken, weil Kalisch es verstand, das politische Unbehagen der Zeitgenossen mit witzigen Anspielungen, treffenden Dialogpointen, schmissigen Couplets, kabarettistischen Aktionsszenen, allegorischen Zeittableaus zu zerstreuen und sie zu überreden, sich gleich ihm in den zwar ungeliebten, aber nur schwer abweisbaren Realitäten einzurichten und – wie Karl Friedrich Borée mit dem Blick auf die Trivialliteraturkonsumenten formulierte – „schwarz zu leben“.⁶⁹ Kalischs schriftstellerisches Talent verschärfte die verhängnisvollen Folgen seiner politischen Gesinnungsschwäche als Literat, die wiederum den literarischen Text der politisch-ästhetischen Wahrheit beraubte und ihn so notwendig ins Triviale abdrängte. Falsches Bewußtsein erzeugend, gewannen Text und Autor falsche Popularität: das mit ihnen lachende Volk schien nicht zu bemerken, daß es über sich selber lachte und lachend seine epochalen Pflichten vergaß.

Viel eher hätten die Zeitgenossen wohl die von nackter Profitsucht diktierte Popularitätshascherei der berühmt-berüchtigten Vielschreiberin Charlotte Birch-Pfeiffer erkannt und sich gegen ihre rohen „Zugstücke“⁷⁰ gewandt, wenn die gewitzte Autorin nicht auf einen raffinierten Trick verfallen wäre. Angesichts der siegenden Gegenrevolution verbarg sie sich nämlich hinter den adlige Herkunft vortäuschenden Initialen

69 Karl Friedrich Borée; zit. bei Dorothee Bayer, Falsche Innerlichkeit. In: *Trivialliteratur*, S. 242.

70 Charlotte Birch-Pfeiffer, Brief an Heinrich Laube. In: *Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel*. Auf Grund der Originalhandschriften dargestellt v. Alexander von Weilen (Berlin, 1917), S. 147.

„G. v. P.“ und ließ ihre reaktionäre Lokalposse *Vatersorgen* (1876)⁷¹ erst am 26. 10. 1850 im Krollschen Wintertheater aufführen,⁷² das als Sonderattraktion eines luxuriösen Vergnügungsetablissemments hohe Unkosten einzukalkulieren hatte und daher vor allem auf das revolutionsüberdrüssige Großbürgertum angewiesen war. Die Birch-Pfeiffer konnte es sich deshalb leisten, die „Vox populi“ mit zynischem Selbstbewußtsein zu überhören und das als „reine Sache der Mode“ entworfene „Zeitgemälde“ (195) zum Nutzen des eigenen Tantiemenkontos, zur Bestätigung des ruhesüchtigen Besitzbürgertums und zur Freude der Konterrevolutionäre auf den Markt zu werfen.⁷³ Fabel und Dialog ihres Machwerks sind mit geschultem Einfühlungstalent auf den von vornherin angepeilten Kundenkreis abgestimmt, der die Revolution am liebsten vergessen machen und die guten alten Restaurationsverhältnisse wiederhergestellt sehen wollte, damit die von Gott dazu Berufenen ungestört regieren, die für Handel und Wandel Bestimmten ungehindert ihren Geschäften nachgehen und die sogenannten niederen Stände fleißig, bescheiden, zufrieden arbeiten konnten. Zwei schneidige Studenten haben sich als „wüthende Demokraten“ (228) und „socialistisch-communistische Republikaner“ (233) ausgegeben, um ihre geheimen Liebchaften mit Klubtätigkeit und öffentlichen Umtrieben (217) zu tarnen; sie bringen das „schauderhafte Treiben“ (227) der Revolution in den schlechten Ruf einer teuren „Mode“ (200), weil sie die Kosten ihrer Liebespfänder mit Ausgaben für politische Zwecke motivieren; sie entringen ihren revolutionsfeindlichen Vätern die Erlaubnis zur Heirat des „braven“ (206), „seelenguten“ (206), „rechtschaffenen“ (210), „unbescholtenen“ (225), „wohlthätigen“ (206), „unverdorbene“ (213), „liebenswürdigen“ (213), „schönen“ (206) Bürgermädchens bzw. der schönen, gebildeten, stolzen, selbständigen, freisinnigen, vornehmen adligen Witwe, indem sie ihre Drohung, als „Freischärler“ (239) am Nationalkrieg in Schleswig-Holstein teilzunehmen, preisgeben und im Vorengenuß auf nahe Ehefreuden den „Tollheiten dieser Zeit“ (286) absagen. Nach diesem glücklichen Ende durfte die Autorin „alle guten Menschen leben“ (286) lassen, zumal sie vorher bekräftigt hatte, daß nur „frei“ sein kann, wer „Geld“ besitzt (237), daß die „Gleichheit“ (235) aller nicht zu „begreifen“ ist (230), „Brüderschaft“ und „Menschenrechte“ (228) als unsinnige „Schlagwörter“ (236 f.) abzutun sind und außer patriotischer Begeisterung für das Vaterland nebst herablassend-wohl-

71 Dies., *Vatersorgen*. Komisches Zeitgemälde in drei Acten. (Entstanden 1849.) In: *Gesammelte dramatische Werke*, Bd. 15 (Leipzig, 1876), S. 195 ff.

72 Meyer, S. 94 u. 138.

73 Birch-Pfeiffer, Briefe an Laube vom 2. 4. 1850 u. 31. 3. 1858. In: *Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel*, S. 37 und 132.

wollender Empfindung für das Volk (272) nur Liebe, Ehe, Familie dauerndes Glück versprechen. Bezeichnenderweise erfolgt diese Propaganda für die biedermeierlich-restaurativen Verinnerungs- und Gehorsamstugenden mit den Überredungstechniken der seit altersher als „wertpositiv, aufbauend, idealbildend“⁷⁴ posierenden Trivilliteratur. Aktuelle Fakten, politische Programme, soziale Reformabsichten werden von der Fiktion aufgesogen, vernutzt und entwertet; das nach herkömmlichem Komödienmodell ablaufende Typenspiel übertrumpft die unbequeme Wirklichkeit, hätschelt die Wunschkonstruktionen einer festumrissenen Verbraucherschicht und trägt zur Umnebelung und Lähmung⁷⁵ der Vernunft, der Tatkraft, des Pflichtbewußtseins bei; der Anspruch, über den Torheiten der Gegenwart zu stehen und die ewigen Werte humaner Lebenswürde zu pflegen, täuscht die Zuschauer darüber hinweg, daß sie nur von ihrer Zeit abgelenkt werden, damit die Herrschenden desto unbeschränkter im Trüben fischen und sie selbst neben dem „Narkoticum“ trügerischer Ruhe das „Surrogat“ ungefährdeten Lebens⁷⁶ genießen können. Die apolitische Wirklichkeitsflucht breiter Gesellschaftsschichten begünstigend und damit den Machthabern ebenso willfährig wie den Revolutionären schadend, läßt Charlotte Birch-Pfeifers Text hinter dem Mäntelchen der Popularität die ihm zutiefst eingeborene Volksfeindlichkeit erkennen und erweist sich damit als Muster der von Karl Marx angeprangerten „Schandliteratur“, die um des Profits willen einer inhumanen „Afterkultur“ Vorschub leistet.⁷⁷

IV

Nach dem Sieg der Konterrevolution, dessen Unabwendbarkeit spätestens 1849 feststand, wurden mit den politischen Revolutionserregenschaften auch die Berliner Revolutionsdramen verbannt und verschüttet, weil sie bei aktiver Parteinahme für die Märzereignisse den Restaurationsbestrebungen entgegenstanden und selbst bei antirevolutionärer Tendenz die Erinnerungen an die Volkserhebung wachzuhalten drohten. Um den Berlinern das Lachen nicht gänzlich vergehen zu lassen,

74 Michel, S. 19.

75 Schulte-Sasse, S. 22 ff. u. 140.

76 Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (München, 2¹⁹⁷¹), S. 60; Hermann Peter Piwitt, Atavismus und Utopie des ‚ganzen‘ Menschen. In: *Trivilliteratur*, S. 25.

77 Karl Marx, Chronologische Auszüge aus Schlossers ‚Weltgeschichte für das deutsche Volk‘. In: Karl Marx u. Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*. Hrsg. v. Manfred Kliem (Berlin, 1967), Bd. 1, S. 369; Clara Zetkin; zit. in: *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Hrsg. v. Harald Bühl, Dieter Heinze, Hans Koch, Fred Staufenbiel (Berlin, 1970), S. 99.

besannen sich die Reaktionäre jedoch auf die Wirkungsmittel der verfemten revolutionären Volksliteratur, entfremdeten sie ihrer ursprünglichen revolutionsstrategischen Bestimmung, beuteten sie für die eigenen revolutionsfeindlichen Zwecke aus und mißbrauchten sie zur Propagierung von öffentlicher „Ruhe und Ordnung“,⁷⁸ die der herrschenden Klasse freies Spiel ließen und den ins Untertanenverhältnis zurückgedrängten Massen die schwer erkämpfte politische Handlungsfreiheit beschnitten. Der zur Niederwerfung der Berliner Revolution herbeibeordnete pommersche General von Wrangel eignete sich den Berliner Dialekt an, „den er früher nie gesprochen hatte“, stellte sich als „kernhafter Witzereißer“ in „blitzender Kürassieruniform“ vor und führte auf der politischen Bühne ein ebenso falsches Spiel auf,⁷⁹ wie er es in den (jetzt für zeit- und gesellschaftsflüchtige Szenarien optierenden) Theatern zur Zerstreuung, Betäubung, Beschwichtigung des Publikums förderte und begünstigte. Beides wirkte, so faßte die Zeitschrift *Europa* Ende 1848 zusammen, „gewissermaßen [als] ein Opiumtrank, der uns unserer Sorgen vergessen macht“.⁸⁰ Diese um Volkstümlichkeit buhlende Anbieterpolitik des gegen die Interessen der Gesamtheit handelnden Konterrevolutionärs dürfte aber genau jene falsche Popularität erzeugt haben, die bereits bei der Analyse der zeitgenössischen Trivialdramen zu beobachten war. Denn die Volksmassen mögen zwar getäuscht werden und für geschichtliche Augenblicke jenen Verführern nachlaufen, die ihnen Sand in die Augen streuen, um ungestört ihre Geschäfte besorgen zu können; große Volksteile mögen dabei sogar eine gewisse Anfälligkeit für die zur eigenen Köderung ausgelegten und Volksverachtung wie Volksfeindschaft tarnenden Überredungsmittel zeigen, die notwendig dem Trivialen zugehören, weil sie überholte Inhalte in altgewohnt-anheimelnder Form schmackhaft machen müssen. Das seiner selbst bewußt gewordene und die Welt wie sich politisch verändernde Volk wird aber vor dem Prospectus der Geschichte nur jenen Werken den Rang verdienter Volkstümlichkeit zuerkennen, die Partei für seine ins Zukünftige reichenden Bedürfnisse ergreifen, das inhaltlich Neue auf diesem gemäße Weise neu darstellen und sich auch mit temporärer Unpopularität abfinden, weil – wie Brecht ausgeführt hat – das Volkstümliche erst volkstümlich werden muß, bevor es volkstümlich sein kann.⁸¹ Aus politischen, ästhetischen und wirkungspsychologischen Gründen gerät das Triviale damit aber zum Gegenpol des

78 Deutsche Männer und preußische Untertanen! In: Obermann, *Flugblätter der Revolution*, S. 445.

79 Valentin, Bd. 2, S. 246.

80 *Europa* (1848), S. 519.

81 Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 150.

Volkstümlichen und verdient den „Abscheu“, den Immermann 1836 vor ihm bezeugte:⁸² das Triviale ist – so darf in vorsichtiger Anlehnung an Brochs Untersuchungen über den Kitsch betont werden – das politisch, ethisch und also auch ästhetisch Böse.⁸³ Notgedrungen kann diese Schlußfolgerung zunächst aber nur für die Revolutionslustspiele der Berliner Achtundvierziger gelten. Ob sie zu verallgemeinern ist, bleibe dahingestellt.*

82 Karl Immermann, *Memorabilien*, Bd. 2, (Hamburg, 1843), S. 192, Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1836.

83 Hermann Broch, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*. In: *Dichten und Erkennen*. Essays. Hrsg. v. Hannah Arendt (Zürich, 1955), Bd. 1, S. 315 u. 348.

*Nachbemerkung: Dieser Aufsatz kann nur vorläufige Ergebnisse zusammentragen und muß sich damit bescheiden, mehr auf die Problematik der Fragestellung hinzuweisen als ihre Lösung anzubahnen. Denn ‚Volkstümlichkeit‘, ‚Popularität‘, ‚Trivialität‘ sind lediglich als Hilfsbegriffe ungleicher Herkunft und differenten Bedeutungsspielraums zu gebrauchen und bleiben durch andere aus der Rezeptionstheorie zu ersetzen, die der gesamten Frequenz alles Geschriebenen und Gedruckten gerecht zu werden hätten. Diese fehlen bislang und dürften in der Zukunft allein mit den Methoden der historisch-materialistischen Literaturwissenschaft zu erschließen sein.

GEORGE L. MOSSE

WAS DIE DEUTSCHEN WIRKLICH LASEN

Marlitt, May, Ganghofer

Die deutsche Trivalliteratur gewährt uns eine Reihe interessanter Einblicke in die Verhaltensmuster und Wunschvorstellungen dieses Volkes. Obwohl sich ihre Beziehung zur sozialen und politischen Realität nicht im Sinne einer unmittelbaren Widerspiegelung deuten läßt, erlaubt doch ihre Analyse einige bemerkenswerte Rückschlüsse auf den verhängnisvollen Verlauf der deutschen Geschichte der jüngsten Vergangenheit. In Ton und Inhalt gehen die Werke dieser Literatur weitgehend auf die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurück.

Jost Hermand hat die Vielfalt der literarischen Stile um die Jahrhundertwende beschrieben, die mit naturalistischen und impressionistischen Tendenzen beginnen und in der Suche nach dem heiligen Gral kulminieren.¹ Ein solcher Stilpluralismus existierte zweifellos. Die Trivalliteratur des gleichen Zeitraums, ja schon ein großer Teil der anspruchsvolleren Literatur der Jahrhundertmitte weist jedoch wesentlich engere Horizonte auf. Die quantitativ dominierenden Teile der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, soweit sie von den nationalen Einigungsbewegungen affiziert wurden, sind Ausdruck eines Verlangens nach spezifisch deutscher ‚Wesenheit‘ und wenden sich daher scharf gegen alle Formen der internationalen ‚Modernität‘. Während England und Frankreich weiterhin Literatur produzierten, die in fast allen westlichen Ländern Anklang fand, wurde die deutsche Literatur ab 1850 immer provinzieller, da sich hier der kulturelle Radius mehr und mehr auf Fragen der nationalen Bewußtseinsbildung verengte.

Und gerade auf dieses Identitätsverlangen hatte die Trivalliteratur einen entscheidenden Einfluß. Ihr Stil und Inhalt ist fast immer der gleiche. Doch diese ungewöhnliche Konstanz – die man ästhetisch bedauern mag – ist gerade das historisch Bedeutsame an ihr, da sich in dieser Gleichförmigkeit die mehr oder minder gleichbleibenden Wunschvorstellungen eines Großteils der deutschen Bevölkerung widerspiegeln. Diese Literatur wurde fast von allen Klassen gelesen, nicht nur von jenem legendären Dienstmädchen in ihrem Dachstübchen oder jenem

1 Jost Hermand, *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende* (Frankfurt, 1972), S. 14/15.

ebenso legendären kleinen Mann von der Straße. Schon die Tatsache, daß die Auflagen in die Millionen gingen, sollte uns warnen, bei der Beurteilung ihrer Rezeption nur einen bestimmten Sektor der Leserschaft ins Auge zu fassen. Stil und Inhalt dieser Werke müssen einen spontanen Widerhall in den Herzen weiter Bevölkerungsschichten gefunden haben und so zu wahren Massenphänomenen geworden sein.

Ihr Echo war in jeder Hinsicht überwältigend, da die Männer und Frauen, die diese Trivialromane schrieben, einen sicheren Instinkt für ihr Publikum hatten. Das trifft vor allem auf E. Marlitt (Eugenie John, 1825–1882), Ludwig Ganghofer (1855–1920) und Karl May (1842 bis 1912) zu, die den Markt an trivialer Literatur für lange Zeit beherrschten. Ihre Bücher sind ohne ihre Leser überhaupt nicht zu verstehen. Der gleichbleibende Tenor dieser Werke sagt uns wesentlich mehr über die unmittelbaren Wünsche und Hoffnungen der Durchschnittsbevölkerung dieser Ära als die sozialrevolutionäre oder völkische Literatur, die einen wesentlich kleineren Marktanteil hatte, obwohl sie ihren Lesern eine ‚bessere‘ Zukunft versprach.

Die Schauplätze ihrer Romane sind recht verschieden: die Marlitt bevorzugt die Kleinstadt, Ganghofer das Hochgebirge, May die Prärien Nordamerikas oder die Wüsten des Orients. Während die Marlitt ihren Horizont bewußt einengt, betonen ihre beiden männlichen Kollegen ständig den Gegensatz zwischen dem „Unendlichen“ und jenem „Gefängnis“, das „der zivilisierte Mensch eine Wohnung nennt“.² Karl May hegte eine besondere Abneigung gegen alles Einengende, da er in seiner Jugend einige Zeit im Gefängnis verbracht hatte. Ganghofers Haltung ist fast die gleiche. Auch seine Welt liegt außerhalb des Zivilisierten: im Bereich des Ursprünglichen, Gesunden und Kraftvollen, wie es sich bei den Älplern findet.³ Nur die Marlitt ist enger. Sie preist stets die traditionsgeheiligte bürgerliche Ordnung, wo alles „am altgewohnten Orte“ steht und man sich „sofort heimisch fühlt.“⁴ Ihre Kleinstadthäuser haben in der Tat etwas „Heimeliges“, wie man es in den Prärien oder Hochalpen nie erwarten würde.

Doch gerade in solchen scheinbaren Gegensätzen lag die Hauptanziehungskraft dieser Romane. Denn die Millionen von Marlitt-, Ganghofer- und May-Lesern des Zweiten Kaiserreiches hatten sowohl ein Verlangen nach weiten, offenen Räumen als auch den ebenso starken Wunsch nach Verwurzelung, nach Heimat, nach Herdnähe. Abenteuer und Idyll, Unendlichkeit und wohlgegründete Ordnung: diese tiefen und gegensätz-

2 Karl May, *Winnetou* (Bamberg, 1951), II, 446.

3 Vgl. Ludwig Ganghofer, *Der Dorfapostel* (Stuttgart, o. J.), S. 114.

4 E. Marlitt, *Im Hause des Kommerzienrates* (Leipzig, 1877), S. 41.

lichen Wunschvorstellungen erscheinen daher in der Trivialliteratur stets in geschickt harmonisierter Form. Die Marlitt, May und Ganghofer sind hier Teil einer Tradition, die das Kosmische und Romantische immer stärker domestiziert, und zwar nicht in Richtung auf das Völkische, sondern innerhalb des bewährten bürgerlichen Ordnungsdenkens.

Dies ist ein wichtiger Gesichtspunkt. Schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte ein Mann wie Wilhelm Heinrich Riehl den romantischen Impuls ins Völkische umgelenkt. Später, im 20. Jahrhundert, hieß es, daß „mit dem Sieg des Nationalsozialismus die geistige Dynamik des Menschen, die uns zuerst erschreckt hatte, in einem Gefühl allgemeiner Ruhe aufgehoben werde“.⁵ Die Trivialliteratur um 1900 hat an dieser Entwicklung kaum teilgenommen. Hier wurde zwar auch Ruhe und Romantik gepredigt, jedoch weder das eine noch das andere mit völkischer Schicksalsträchtigkeit angereichert.

Wie erobern sich Karl Mays Helden die Prärie? Beileibe nicht mit Feuer und Schwert. Obwohl in den amerikanischen Steppen nirgends jene gesicherten sozialen und politischen Zustände herrschen, wie sie May aus den deutschen Verhältnissen kannte, wirkt sein Old Shatterhand in allen drei *Winnetou*-Romanen (1893 ff.) wie eine ideale Verkörperung von ‚Gesetz und Ordnung‘. Ständig heißt es: „In der wilden Savanne verstecken sich die Bösen der Bleichgesichter, die vor den Gesetzen der Guten fliehen mußten.“⁶ Wenn Old Shatterhand einen dieser ‚Bösen‘ überwältigt hat, tötet er ihn nicht, sondern bringt ihn sofort vor den Richter. Statt Haß und Rache predigt er geradezu unentwegt das Prinzip der Gesetzestreue. Auf die Sünde muß die Strafe folgen; das ist für ihn notwendig mit dem „Begriff göttlicher und menschlicher Gerechtigkeit“ verbunden.⁷ Grausamkeit und Blutvergießen erscheinen ihm dagegen als etwas Verabscheuungswürdiges. Weil er seine Feinde nur kraftvoll niederschlägt, ohne sie zu töten, nennt man ihn beinahe liebevoll ‚Old Shatterhand‘.

Karl May nimmt nicht die Nazi-Brutalität vorweg. Im Gegenteil. Sein ganzes Œuvre predigt Mitleid, Gesetz und Ordnung. Selbst in der Prärie herrschen bei ihm keine anarchistischen Verhältnisse. Sogar hier darf ein Räuber nur von seinen Opfern abgeurteilt werden.⁸ Dennoch befürwortet auch May jenes grausame Gesetz, das da sagt, daß sich die Schwachen stets den Starken fügen müssen, wie es Gott bereits in sei-

5 W. Harless in *Marquartsteiner Blätter*, 2. Sondernummer (Oktober, 1933), o. S.

6 *Winnetou*, III, 392.

7 Ebd., II, 477.

8 Karl May, *Der Schatz im Silbersee* (Bamberg, 1952), S. 112.

nem Schöpfungsakt vorausgesehen habe. Das beste Beispiel für dieses Gesetz ist das traurige Schicksal der nordamerikanischen Indianer, die May zwar von Herzen liebt, deren Untergang ihm jedoch als etwas Schicksalhafteres und Notwendiges erscheint. Wie in der Ideologie des Zweiten Reiches sind hier bürgerliches Ordnungsdenken und sozialer Darwinismus kaum zu trennen – nur daß bei May stets das Gute triumphiert, und dies obendrein in einer Folge von Abenteuern, die für den Leser höchst spannungsvoll ist. Überall herrscht bei ihm der ‚Kampf ums Dasein‘, der jedoch in ein Moralkonzept eingebettet wird, mit dem sich seine Leser voll identifizieren konnten. Der soziale Darwinismus steht in seinen Romanen dem Sieg der Guten in der Welt in keiner Weise entgegen (was wiederum auf Gott zurückgeführt wird), sondern liefert geradezu die beste Erklärung für den Untergang der Schwachen und die Bestrafung der Bösen. Daß May dieses ‚Gesetz‘ in aller Farblosigkeit und Zwangsläufigkeit vordemonstrierte, muß für seine Leser eine Bestätigung ihrer eigenen Ideologie gewesen sein.

Ganghofer eroberte sich sein etwas rauheres Terrain auf ähnliche Weise, wenn auch nicht mit dem ständigen Nachdruck auf Gesetz, Ordnung und Gerechtigkeit. Er schrieb nicht über die nordamerikanischen Savannen, sondern über die deutschen Lande und betonte nach alter Tradition stets die Einheit des deutschen Menschen mit der deutschen Natur. Nur indem man in dieser ‚Natur‘ wie in einem mystischen Buche zu lesen versteht, erreicht man bei ihm Klarheit und Ruhe, befreit man sich aus der Narrheit der Spekulation und wird selber Teil der kräftigen, gesunden Natur.⁹ Ja, dieser Prozeß wird geradezu als eine Reinigung von allen bösen Instinkten verstanden. Daß damit ‚Kämpfe‘ verbunden sind (die das Interesse des Lesers wachhalten), entartet auch hier nicht ins Brutale, da sich in diesen Bewährungsproben stets das Gute und Schöne durchsetzt und damit die Anständigkeit über das Unanständige triumphiert. Die notwendige ‚Härte‘ im Kampf ums Dasein ist weder für May noch für Ganghofer etwas schlechthin Böses, sondern der Ausdruck einer Durchhaltekraft, die etwas ‚Heroisches‘ hat. Ein solcher Heroismus ist daher für sie nicht identisch mit Grausamkeit. Ihre Helden stehen nicht außerhalb der Gesetze, sondern sind stets die besten Repräsentanten der herrschenden Justiz- und Moralbegriffe. Ihre Kämpfe finden entweder unter Gleichrangigen statt, wo das Prinzip der Ritterlichkeit dominiert, oder dienen der Aufrechterhaltung der Ordnung, indem die Starken den Guten, aber Unterdrückten ihren Schutz angedeihen lassen.

⁹ *Schloß Hubertus*. In: *Ganghofers Gesammelte Schriften* (Stuttgart, o. J.), I, 86. Von jetzt ab zitiert als *Schriften*.

Inmitten einer Landschaft voller Gefahren und Geheimnisse verkörpert hier der Held die Ideale der Menschheit. Indem er diese Ideale in die Tat umsetzt, erreicht er eine Verbindung von Kampf und Ordnung, die seinem Heroismus jede Schärfe nimmt und ihn damit zwangsläufig verbürgerlicht. Auch Marlitts Heroinnen, die sich in einem ganz anderen Milieu bewegen, sind an diese traditionelle Moral gebunden. Nach Meinung dieser Autorin sollte man Frauen nicht den Gefahren und Versuchungen des Geschäftslebens aussetzen, sondern sie von vornherein in den sicheren Hafen des „Familienglücks“ lenken.¹⁰ Die Kämpfe ihrer Romanheldinnen sind daher meist, wenn auch nicht immer, innerlicher Natur. Was ihre Figuren auszeichnet, sind vor allem Zärtlichkeit und Gefühl. Im Gegensatz zu den ‚Helden‘ bei Karl May würden sie am Marterpfahl sicher Ströme von Tränen vergießen. Doch jede seelische Erregung vollzieht sich bei ihr stets im Rahmen einer Ordnung, in der ein sorgfältig arrangiertes „Gleichgewicht“ herrscht, das heißt wo neben der spießbürgerlichen Enge zugleich Fairneß und Toleranz geübt wird. Im Rahmen eines solchen „Gleichgewichts“ entstehen dann jene „schönen Seelen“, von denen die Marlitt so gern redet. Schiller hatte den Begriff „schöne Seele“ mit folgenden Worten umschrieben: „Ruhe aus Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte – Einheit von Vernunft und Natur.“¹¹ Bei Marlitts „schönen Seelen“ beruht dieses Gleichgewicht weniger auf der Balance von Vernunft und Natur als auf der Balance von Natur und Gefühl; dennoch bleibt auch bei ihr die Verbindung von Ruhe und Aktivität durchaus erhalten.

Neben dem Status quo gibt es darum in all diesen Romanen auch einen Hauch von Utopie, an dem jeder teilnehmen konnte. Und zwar manifestiert sich dieser utopische Glanz nicht nur in der Verherrlichung des Tugendhaften, sondern auch im Ideal der Schönheit. Vor allem bei Ganghofer ist das mit Händen zu greifen. Man denke an die Heldin seines Romans *Das Gotteslehen* (1899), die bereits als Kind an einem wunderschönen Maientag erblindet ist und für die es daher ewig Frühling bleibt. Kein Wunder, daß Ganghofer das Vorwort zu einem seiner Romane mit dem Satz beschließt: „1906, zu München, als an einem Wintertag die Sonne schien.“¹² Die traditionelle Sonnensymbolik ist überhaupt stark in diesen Werken. Hier wie in Fragen der Schönheit gibt man sich meist bewußt konventionell und hält sich an die üblichen Topoi. Die Schönheit – die im Auge des Beschauers ruht, wie Friedrich

10 *Im Hause des Kommerzienrates*, S. 369.

11 Vgl. E. Marlitt, *Das Geheimnis der alten Mamsell* (Leipzig, o. J.), S. 98 und Oskar Walzel, *Klassizismus und Romantik als europäische Erscheinung* (Berlin, 1929), S. 290.

12 *Schloß Hubertus*. In: *Schriften I*, XV.

Theodor Vischer einst gesagt hatte – offenbart sich für diese Autoren in einer Welt, die von Chaos und Unordnung gezeichnet ist, weitgehend im Bereich des Seelischen. Da aber Schönheit stets eine gesunde und glückliche Welt voraussetzt, kann sie in der ‚entfremdeten‘ Realität des 19. Jahrhunderts nie in Reinkultur erscheinen. Für Vischer findet darum die Projizierung der Schönheit ins Äußerliche nur noch im Bereich des Mythologischen oder Symbolischen statt, das heißt im Reich der Kunst, das außerhalb der häßlichen Industriegesellschaft liegt.¹³ Seine ästhetischen Schriften sind deshalb zugleich ausgezeichnete Dokumente für die Funktion der Schönheit im Trivialroman wie bei den nationalen Feierlichkeiten dieser Ära.

Schönheit ist hier immer etwas Außergewöhnliches, das aus dem Bereich des Ideals in die Wirklichkeit hereinbricht. Es sind daher in den Romanen der Jahrhundertwende gerade die Feste, die als die Höhepunkte des Lebens geschildert werden, da hier das Banale und Alltägliche in den Hintergrund tritt und sich ein symbolischer Kontakt zwischen dieser Welt und der Welt des Außerordentlichen ergibt, das heißt wo die Entfremdung durch ein ästhetisch erfahrenes Glück im Bereich der perfekten Illusion aufgehoben wird.¹⁴ Die liebevolle Ausschmückung eines Raums für ein Fest wird somit oft zum Ausdruck tiefster Wünsche. Besonders in den Trivialromanen dieser Ära geht deshalb der Alltag oft in ein ewiges Fest, eine Orgie des Schönen über. Und zwar ist diese Schönheit meist romantischer Natur: eine Schönheit der Sonnenuntergänge und des funkelnden Morgentaus. Aber wie bei Vischer enthält diese Schönheit stets etwas Ordnungsstiftendes. Wie schon im Bereich des Heroischen und Abenteuerlichen wird das Romantische wiederum gezähmt und das Chaos durch Gesetzmäßiges ersetzt.

Marlitts Schönheit beruht auf der „altgewohnten Ordnung“, die jedem Ding seinen festen Platz zuweist. Das zeigt sich vor allem bei ihren Wohnzimmerbeschreibungen, wo eine absolute Identität von Schönheit und Gemütlichkeit herrscht. Ganghofers Berge sind zwar ab und zu von dunklen Schatten überlagert, aber diese finsternen Mächte haben keine Gewalt über kindlich-reine Seelen.¹⁵ Im Einklang mit der herrschenden Ästhetik ist es auch hier der Betrachter, der Ordnung in das Chaos bringt. Und auch bei Karl May unterliegt die Natur ganz dem ordnenden Willen des Menschen. Seine ausführlichen Beschreibungen der Prärie

13 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1857).

14 Vgl. Ursula Kirchhoff, *Die Darstellung des Festes im Roman um 1900* (Münster, 1965), S. 13.

15 *Schloß Hubertus*. In: *Schriften I*, 8.

gehen nur dann ins Wilde und Ekstatische über, wenn die jeweiligen Schurken gerade ihren wohlverdienten Tod erleiden. Ansonsten sind die Savannen zwar mysteriös, jedoch – für den, der zu sehen versteht – ein wohltätiger Anblick der Ordnung und Schönheit. So erinnert sich Old Shatterhand in ihrer Mitte einmal spontan an ein paar schöne Umlandverse, ein andermal, als er zu verdursten droht, an das wohlgeordnete Familienleben in seinem deutschen Vaterhaus, wofür ihn Gott prompt vom Tode errettet. Bilder aus der deutschen Jugendzeit werden überhaupt gern verwendet. So sagt Hobble-Frank einmal, als er feindlichen Indianern gegenübersteht: „Ich bin so ruhig wie ein Meilenstein am Straßenrand.“¹⁶ Die wohlgeordnete Welt des wilhelminischen Deutschland dient auch hier dazu, dem wilden Leben auf den nordamerikanischen Prärien den Zaum anzulegen und ihm damit eine neue Schönheit zu geben.

Das Gesunde und Schöne ist in all diesen Romanen ein Symbol des Ewigen. Schon Hegel hatte geschrieben, daß das Prinzip der Schönheit nie auf dem Element des Zufälligen beruhen dürfe. Da das Wort ‚Schönheit‘ stets eine gesunde Welt impliziert, kann man nur in einer schönen Welt wirklich glücklich sein. Selbst der Tod verliert in diesen Bereichen seinen Stachel. So wird zwar Ganghofers blindes Mädchen von ihrem Liebhaber in eine Schlucht geworfen, der sich jedoch nach der Tat sofort das Leben nimmt. Aber dies ist eine Ausnahme: eine bitter-süße ‚Götterdämmerung‘ und kein heroisches Opfer à la Hermann Burtes *Wiltfeber*. Andere verfahren hier noch wesentlich schönheitsselig. Die ideologische Bedeutsamkeit solcher Schönheitskonzepte, die durch diese Romane in das Popularbewußtsein der Deutschen gefiltert wurden, kann kaum überbetont werden. Der Ausdruck „Wie schön!“ wurde schließlich selbst im Bereich der Massenpolitik und ihrer Rituale zum obersten Prinzip und sorgte auch hier für eine wohlgegliederte und augenerfreuende Ordnung.

Überhaupt gehen diese Entwicklungstrends Hand in Hand mit jener säkularisierten Religion, die sich mit dem deutschen Nationalismus im Zuge des 19. Jahrhunderts herausbildete. Die nationalen Mythen und Symbole waren von Anfang an sowohl mit dem Konzept der Schönheit als auch mit gewissen Formen der Christlichkeit verbunden. Nicht nur Ernst Moritz Arndt hatte erklärt, daß nationale Feiern mit einem stillen Gebet beginnen sollten; auch andere lehnten sich bei ihren patriotischen Festen an die liturgischen Formen des Protestantismus an.¹⁷ Obendrein

16 *Der Schatz im Silbersee*, S. 372.

17 Ernst Moritz Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft* (Frankfurt, 1814), S. 36.

spielt in diese Zusammenhänge auch noch das pietistische Konzept des „inneren Vaterlandes“ hinein, das einen bedeutsamen Platz in der Entwicklung des deutschen Nationalbewußtseins und seiner Selbstdarstellung einnimmt. All dies hatte einen unmittelbaren Einfluß auf die Trivialliteratur des wilhelminischen Deutschland. Hier wie dort sind die Symbole des Gesunden und Schönen stets mit einer pietistischen Gläubigkeit verbunden, die in vieler Hinsicht die Grundsubstanz für jene trivialisierten Heldentypen lieferte, deren Reden – wie bei Old Shatterhand – ständig ins Predigthafte übergehen.

So ist Marlitts Ideal der Schönheit und Güte immer mit einem ‚reichen Seelenleben‘ verbunden. Ihre pietistisch gestimmte Seele verwirft jeden trockenen Buchstabenfetischismus und sieht Gott in seiner ganzen Schöpfung am Werke. Dies ist die ‚Freiheit‘, um die sie bangt und die sie gegen Orthodoxe und Katholiken zu verteidigen sucht. Vor Gottes Angesicht sind dagegen für sie alle Menschen gleich, weshalb sie Überheblichkeit und mangelndes Mitleid schärfstens verdammt. So wie die häßliche Realität die ursprüngliche Schönheit immer wieder verdeckt, so wird auch die ursprüngliche Güte des Menschen nach ihrer Ansicht immer wieder durch die kirchlichen Institutionen korrumpiert. Trotz aller Erniedrigungen sagt darum eine ihrer Aschenputtel-Figuren: „Ich liebe die Menschen und habe eine sehr hohe Meinung von ihnen.“¹⁸ Marlitts Ideal der Freiheit und des Mitleids wirkt deshalb genauso ‚verinnerlicht‘ wie alle pietistischen Konzepte. Lediglich gegen Armut und Sklaverei gebraucht sie manchmal recht donnernde Worte – denn die menschliche Würde, die auf einem guten Herzen beruht, nimmt bei ihr immer den ersten Platz ein. Auch May und Ganghofer denken in diesem Punkt kaum anders. Old Shatterhand spricht ständig von der Einheit Gottes mit seiner Schöpfung, feiert selbst in der Prärie den Sonntag mit frommen Meditationen und komponiert sogar ein pietistisches *Ave Maria*. Winnetou stirbt als Christ, ja wird schon lange vor seinem Tode unbewußt Pietist. Aus seiner christlich veredelten Seele können daher nur edle Handlungen hervorgehen. Sowohl Winnetou als auch Old Shatterhand liefern beide gute Kommentare zu den Lehren Philipp Jakob Speners, des Begründers des deutschen Pietismus, der 1680 einmal sagte: „Es soll ein Kennzeichen der wahren Wiedergeburt sein, daß ein solcher Mensch das Gute tue, gleichsam von innen und also von Herzen, obwohl er fühlt, daß sein Fleisch selbst keine Lust dazu habe.“¹⁹

18 *Das Geheimnis der alten Mamsell*, S. 88.

19 *Das Zeitalter des Pietismus*, hrsg. von Martin Schmidt und Wilhelm Jannasch (Bremen, 1965), S. 59.

Wie diese Menschen gekleidet sind, spielt daher nur eine untergeordnete Rolle. Es ist nicht ihre äußere Erscheinung, die zählt, sondern der Edelmuth ihrer Taten. May zieht aus dem rohen und vernachlässigten Aussehen seiner „Westmänner“, über die man in kultivierten Kreisen sicher verächtlich gelächelt hätte, die bedeutsame Lehre: „Kleider machen keine Leute!“ Bei ihm sind es nur die edlen Herzen, die zu edlen Taten führen (was ausdrücklich als Wille Gottes hingestellt wird). Die einzige Ausnahme in diesem Glaubensbekenntnis ist der Satz: Die äußere Erscheinung eines Menschen mag noch so unwichtig sein, sein Gesicht ist dagegen das Spiegelbild seiner Seele. So erkennt etwa Old Shatterhand eine edle Gesinnung sofort am Gesichtsausdruck der ihm begegnenden Menschen. Manchmal werden auch biologische Tatsachen für diesen Wechselbezug ins Feld geführt. Das Rassistische bleibt jedoch noch ausgeschlossen, konnte aber später leicht auf dieses vorgeprägte Muster übertragen werden.

Die pietistische Ablehnung kirchlicher Institutionen führt in diesen Romanen oft zu einer erstaunlichen Toleranz, wie sie Karl May den Indianern, die Marlitt und Ganghofer den Juden gegenüber üben. In Marlitts *Heideprinzesschen* (1872) ist die Hauptfigur eine getaufte Jüdin, die durch die Intoleranz der Christen zum Wahnsinn getrieben wird. Ein Dienstmädchen haßt hier die Juden vor allem darum, weil sie Jesus Christus ans Kreuz geschlagen haben. Dagegen schreibt die Marlitt: „Wie kann ich meinen Zorn auslassen an Leuten, die als unschuldige Kinder auf die Welt kamen und von ihren Eltern in der alten Lehre aufgezogen wurden?“ Nach ihrer Meinung sollten alle Menschen ihre „schwarzen Herzen“ überwinden und eine neue Unschuld finden, die auf folgender Gesinnung beruht: „Ich hatte keine Wünsche, kein Verlangen, mein Herz war nur voll Zärtlichkeit.“²⁰ Dies ist eine wahre christliche Haltung, wie sie auch May gegenüber Negern und Indianern einnimmt. Ganghofers Joseph ist ein Arzt, der das erwähnte blinde Mädchen im *Gotteslehen* zu heilen versucht. Obwohl man ihn als Juden erniedrigt und gedemütigt hat und ihn böse Mönche sogar der Zauberei anklagen,²¹ braucht er nur seinen Gebetsriemen anzulegen, um die ganze Welt wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit zu sehen. Dies nur als Beispiel, um zu zeigen, daß es in diesen Romanen keinen ausdrücklichen Antisemitismus gibt. Im Gegenteil. In den meisten dieser Werke wird im Rahmen pietistischer Frömmigkeit ausdrücklich auf Toleranz gepocht.

20 E. Marlitt, *Das Heideprinzesschen* (Leipzig, 1872), I, 109, 61.

21 Ludwig Ganghofer, *Das Gotteslehen. Roman aus dem 13. Jahrhundert*. In: *Schriften*, IX, 281 ff.

Doch selbstverständlich hat diese Toleranz ihre Grenzen – vor allem dann, wenn es um Klassengegensätze oder nationale Unterschiede geht. So liest sich etwa Karl Mays Beschreibung Winnetous fast wie ein Pamphlet gegen die Unterdrückung der Indianer. Als jedoch Old Shatterhand aufgefordert wird, eine junge Indianerin zu heiraten, heißt es, „daß ein gebildeter Europäer nicht seine ganze Zukunft dadurch preisgeben kann, daß er ein rotes Mädchen heiratet“.²² Und zwar gibt er dafür keinerlei Gründe an, so grundsätzlich erscheint ihm dieser Unterschied. Auch gesellschaftliche Umwälzungen, vor allem wenn sie auf atheistischen Lehren beruhen, werden selbstverständlich nicht toleriert. Klekhi-Petra, der die Apachen zur Tugend erziehen will, wird von Karl May eindeutig als ehemaliger Revolutionär abgewertet und muß dafür büßen. Nach seiner ersten Niederlage hatte Klekhi-Petra bei einer armen Familie Unterschlupf gefunden. Unter seinem Einfluß war jedoch auch hier der Familienvater zur offenen Rebellion übergegangen und ins Gefängnis geworfen worden. „Sie waren arm, aber zufrieden gewesen“, heißt es ausdrücklich, bis ihnen der böse Revolutionär die Glückseligkeit geraubt habe.²³ Die Lehren, die Klekhi-Petra, der ‚weiße Vater‘, daraus zieht, sind deutlich genug: Genügsamkeit und die Einsicht, daß die gesunde, glückliche Welt, die sich in der Schönheit offenbart, auf einer vorgegebenen Ordnung beruht – und daß diese Ordnung auf Gott, den Schöpfer des Universums, zurückgeht. Ganghofer treibt es manchmal noch schlimmer. Wenn einer seiner Jäger über die Ungerechtigkeit seines Herrn murrte, wird ihm bedeutet, daß er die Welt nicht im richtigen Lichte sehe, da auf Erden alles nach einem absolut gerechten Plan eingeteilt sei.²⁴ Auch bei der Marlitt spielen die Klassenunterschiede eine kaum zu übersehende Rolle. Wenn eins ihrer armen Mädchen einmal in eine ‚gute Familie‘ einheiratet, stellt sich später meist heraus, daß sie eigentlich auch aus einer ‚guten Familie‘ stammt. Nur im Hinblick auf die Moral kennt die Marlitt keine Klassengegensätze, ja die Vertreter der Oberschicht werden von ihr in diesem Punkte oft weniger verehrend als die Mitglieder der arbeitenden Schichten dargestellt.

Wo jedoch die Tugend absolut im Mittelpunkt steht, treten manchmal selbst die Klassenunterschiede in den Hintergrund. Nicht sie, sondern die persönlichen Beziehungen sind dann das Wichtigste. Selbstverständlich lassen sich die sozialen Schranken nicht allein durch Tugend überwinden, doch man kann sich mit ihrer Hilfe wenigstens innerlich über-

22 *Winnetou*, III, 523.

23 Ebd., I, 122 f.

24 *Schloß Hubertus*. In: *Schriften*, I, 62.

diese Barrieren erheben und einem Mitglied der anderen Klasse Liebe spenden und von ihm Liebe empfangen. Eine solche Herzensseligkeit, wie uns Ganghofer erzählt, ist eine feste Brücke, die uns über manche Fährnisse des Lebens hinwegleitet.²⁵ Auch Marlitts Helden und Heldinnen haben oft ein Bedürfnis nach einer Liebe dieser Art. Bei einem solchen Nachdruck auf der seelischen Verschmelzung erwartet man zwangsläufig auch einige sexuelle Implikationen. Doch davon ist in diesen Romanen wenig zu spüren. Die wahre Liebe ist hier eine Gottesgabe, die alle Menschen – Männlein wie Weiblein – mit ihrem beseeligenden Band umschlingt. Wie sehr dieses Liebeskonzept zum rein Idealistischen, rein Gemüthhaften tendiert, zeigt sich bei der Schilderung der beliebten Familienszenen, die als höchste Form menschlicher Glückseligkeit dargestellt werden.

In einem von Ganghofers Romanen opfert ein Graf Tasso sein ganzes Vermögen, um sein Familienglück zu erhalten, damit der „Engel des großen Glücks“ wieder bei ihm Einkehr halte.²⁶ Eine von Marlitts Figuren ist vor allem darum ein Schurke, weil er seine Tochter durch seine religiöse Heuchelei um ihr „reinstes Familienglück“ betrügt.²⁷ Auch Old Shatterhand denkt gern an sein glückliches Elternhaus zurück. Alle diese Familien haben natürlich ein höchst traditionelles Ordnungsgefüge: der Mann regiert, die Frau waltet in der Stille und die Kinder müssen ihre Eltern ständig um Verzeihung bitten.²⁸ Doch trotz dieser Autoritätsstruktur beruhen die rein menschlichen Beziehungen in letzter Instanz fast immer auf der persönlichen Würde des einzelnen.

Der gleiche Glaube an Menschenwürde liegt der Arbeitsethik zugrunde, die in all diesen Romanen gepriesen wird. Marlitts Heldinnen arbeiten fast ununterbrochen, ohne dabei das Gefühl von Sklavinnen zu haben. Zufriedenheit bei der Arbeit gilt als Ausdruck einer gefestigten Persönlichkeit, als Zeichen dafür, daß man bereit ist, sich zu einem verantwortungsbewußten Handeln zu bekennen.²⁹ Ja, manchmal wird die Arbeit völlig aus der Klassenstruktur herausgelöst und als eine Haltung hingestellt, die jeder wahre Christ aus freiem Willen leistet. Die tugendhaften Apachen und die Bleichgesichter stimmen völlig darin überein, daß nur das, was man sich im Schweiß seines Angesichts erarbeitet hat, wirklich Wert besitzt.³⁰ In seiner Bewunderung der Arbeit preist May sogar eine Stadt wie San Francisco, wo niemand Zeit verschwendet und alles glatt ineinandergreift. Obendrein leben hier

25 Ebd., I, 263.

26 Ebd., II, 288.

27 *Das Heideprinzeßchen*, S. 257.28 *Das Geheimnis der alten Mamsell*, S. 201.29 *Winnetou*, I, 51.

30 Ebd., I, 420.

Menschen verschiedenster Herkunft völlig friedlich nebeneinander: der Brite, der Chinese und sogar der „schmutzige polnische Jude“.³¹

Selbstverständlich schließen Arbeit und Schönheit den „Dämon Leidenschaft“ aus,³² der als etwas Trübes und Minderwertiges empfunden wird. Und zwar beruht diese Verleugnung des Leidenschaftlichen nicht auf einer gesteigerten Rationalität, sondern ist Teil der traditionellen Ästhetik des 19. Jahrhunderts, die über Friedrich Theodor Vischer auf die ‚klassischen‘ Schönheitskonzepte Winckelmanns zurückgeht. Winckelmann hatte die Schönheit mit der „Einheit der Fläche des Meeres“ verglichen, „welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzet“.³³ Leidenschaften waren also nicht ausgeschlossen, wurden jedoch in ‚klassische‘ Formen gebändigt. Immer wieder versucht man im 19. Jahrhundert, das Klassische und das Romantische zu einer Synthese zu verschmelzen, indem man romantische Leidenschaften in klassischer Form präsentiert. Vor allem in den nationalen Symbolen erreichte man diese Verbindung, lange bevor die Romane der May, Marritt und Ganghofer geschrieben wurden. Noch das Mausoleum, das man Karl May nach seinem Tode errichtete, ist ein gutes Beispiel dieser klassisch-romantischen Synthese. Er erhielt tatsächlich eine kleine Walhalla, wenn auch in Radebeul in Sachsen und nicht an den Ufern der Donau. Was Kant für die Vernunft erreicht hatte, leistete Winckelmann für das Romantische: er gab ihm eine gewisse Begrenzung, die in Winckelmanns Worten den Zustand der innerlichen Erregung in „edle Einfach und stille Größe“ transponiert.³⁴ Diese Charakterisierung könnte auch auf alle Helden und Heldinnen der Trivilliteratur angewandt werden.

‚Wirklichkeit‘ ist in diesen Romanen immer das gesunde Leben, das sich in Schönheit, Liebe und Arbeit manifestiert. Leidenschaft muß daher stets eine bestimmte Form erhalten, Unruhe muß der Verwurzelung weichen. Diese Verwurzelung beruht meist in einer Glaubenshaltung, die aus pietistischen Quellen gespeist wird. Die Klassenstruktur bleibt zwar intakt, wird jedoch zu gleicher Zeit durch den Vorrang abgeschwächt, den man der menschlichen Würde und dem Persönlichen jenseits der bloß gesellschaftlichen Bindungen verleiht. Diese Einstellung läßt sich nicht einfach mit dem Schlagwort ‚patriarchalisch‘ umschreiben, da es schließlich in diesen Romanen auch den stolzen Individualismus eines Winnetou und Old Shatterhand gibt. Die Trivilliteratur

31 Ebd., III, 266, 269.

32 *Schloß Hubertus*. In: *Schriften*, I, 251.

33 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*. In: *Kunsttheoretische Schriften* (Straßburg, 1966), V, 153.

34 Ebd., S. 24.

dieser Ära ist überhaupt Ausdruck eines unveränderten Liberalismus, und zwar nicht nur in ihrer Arbeitsethik, sondern auch in ihrem Eintreten für Toleranz und Menschenwürde. Eine Welt, in der Schönheit und Harmonie herrschen soll, kann weder auf Rassenhaß noch auf religiöser Heuchelei oder Klassegebundenheit beruhen.

Wie steht es dagegen mit dem Konzept des Nationalen? Pietät vor dem Vergangenen gilt als Teil einer universalen Harmonie. Diese Vergangenheit braucht nicht unbedingt im Nationalen verankert zu sein. Nicht so sehr das Stammliche oder Volkhafte als die traditionellen Bindungen aller Menschen untereinander geben hier den Ausschlag. Wenn man das Wort ‚Pietät‘ gebraucht (und man gebraucht es häufig), wird es meist gegen die bösen Einflüsse der ‚Moderne‘ ausgespielt. Und doch spielt auch das ‚Deutsche‘ in diese Vorstellung hinein. Ganghofers Landschaften und Marlitts Tugenden werden oft mit den Metaphern des „edlen deutschen Familienlebens“ ausgeschmückt.³⁵ Doch das beste Bild des edlen Deutschen finden wir wohl bei Karl May. Wenn man seine Werke durchmustert und die verschiedenen Hinweise auf den deutschen Charakter zusammenträgt, ergibt sich ein höchst interessantes Gemälde.

Old Shatterhand ist selbstverständlich ein Deutscher von echtem Schrot und Korn. Und auch Mays andere Helden wie Sam Hawkes, Klekhi-Petra und so weiter sind meist ‚gute Deutsche‘. Sogar in der Wildnis der Prärie erkennen sich diese Männer sofort auf intuitive Weise als Deutsche. Sie alle sehnen sich nach der Zeit, wo dieses instinktive Erkennen zu einer wahrhaft nationalen Einheit führen wird. Aber Deutsche sind bei May auch durch äußerliche Züge leicht zu erkennen, vor allem an ihrem „gutmütigen Lächeln“, das auf „echt deutsche Abstammung“ hinweist. Es sind „sonderbare Käuze“, die furchterregend wie die Bären aussehen und doch selbst mit ihren ärgsten Feinden Mitleid haben.³⁶ Sie sind ‚ritterlich‘ und kämpfen nur, wenn sie angegriffen werden. Blut vergießen sie bloß, wenn man ihnen an den Kragen will. Obendrein sind alle Deutschen bescheiden. Sie fordern lediglich das, was ihnen von Rechts wegen zusteht. Sklaverei hassen sie ebenso wie Massenmord oder den Ku Klux Klan. Zudem sind sie hart wie Stahl. Die einzigen Tränen, die Deutsche vergießen, sind Freudenstränen.³⁷ Überhaupt halten sie ihre Gefühle immer im Zaum. Sie singen gern, aber lediglich fromme Choräle. Wenn sie an ihr fernes Vaterland denken, träumen sie von Männergesangvereinen oder einem Ruheplätz-

35 *Im Hause des Kommerzienrates*, S. 161 ff.

36 *Winnetou*, I, 120; II, 80; III, 36.

37 *Ebd.*, I, 270, 244, 426; II, 88.

chen für ihre alten Tage – in einer Kleinstadt oder irgendwo auf dem Lande.³⁸ Auch Sinn für Kultur ist selbstverständlich Teil des deutschen Charakters. So plant etwa Old Shatterhand, Bücher zu schreiben, obwohl seine Feinde das als ‚unmännlich‘ empfinden.³⁹ Kein Wunder, daß May sogar die Gelehrsamkeit preist. Wollte er nicht selbst in seiner Jugend Lehrer werden und hat er sich nicht 1902 von einer imaginären Chicagoer Universität einen Dokortitel gekauft? Natürlich versteht er unter einem Gelehrten keinen Bücherwurm. Mays Konzept wahrer bürgerlicher ‚Bildung‘ beruht ganz auf Idealen wie ‚Selbstentwicklung‘ und ‚innerliches Wachstum‘.⁴⁰ Kultiviert, aber hart; feurig, aber gerecht; gefühlvoll, aber diszipliniert: so steht bei ihm der Deutsche der Welt gegenüber. Er ist liebenswert und zugleich bereit, Liebe zu geben; er hat vieler Herren Länder gesehen, aber schätzt das Glück des stillen Winkels. Eine tiefe Achtung für Familie, harte Arbeit, Kultur und Frömmigkeit begleitet ihn, wohin er auch immer geht.

Aber dieser Deutsche ist kein Chauvinist, obwohl Old Shatterhand das Grab eines Apachen mit deutschem Eichenlaub schmückt.⁴¹ Denn alle diese Tugenden haben ihren Ursprung in Gott und werden als Charakteristika aller Menschen, die guten Willens sind, hingestellt. Ja, die Indianer besitzen sie manchmal in einem höheren Maße als die Deutschen. Wie es für May gute und schlechte Indianer gibt, so gibt es für ihn auch gute und schlechte Bleichgesichter. Der Lebensstil der deutsch-pietistischen Trapper, die Old Shatterhand in den Prärien trifft, unterscheidet sich daher nicht grundsätzlich von dem der Indianer in ihren Siedlungen. Beide bekennen sich zum Ideal der Freiheit. So weigern sich zum Beispiel die Indianer, aus bloßer Dankbarkeit Geld anzunehmen, um sich nicht zu „Knechten“ zu erniedrigen.⁴² Auf beiden Seiten regiert die Tugend, obwohl die Indianer ihre alten Sitten und Gebräuche beizubehalten versuchen, denen ‚gute‘ Weiße wie Old Shatterhand und Klekhi-Petra lieber eine andere Form geben würden. Imperialisten sind solche Helden nur im Sinne einer alles beherrschenden Gewaltlosigkeit. Sie wollen die Tugendhaftigkeit, die Gott den Menschen zum Geschenk gemacht hat, einzig und allein durch ihr gutes Beispiel verbreiten.

Keine Gewalt zu üben, gehört überhaupt zum ‚Mythos‘ dieser Helden. So gelingt es Old Shatterhand in mancher bedrohlichen Situation, sich allein durch die „Macht seiner Persönlichkeit“ und seinen „legendären Ruhm“ auch ohne Anwendung von Gewalt durchzusetzen. Dazu gehören allerdings einige magische Attribute, selbst wenn diese nur in

38 Ebd., III, 388; *Der Schatz im Silbersee*, S. 119.

39 *Winnetou*, III, 273.

40 *Der Schatz im Silbersee*, S. 71.

41 *Winnetou*, I, 384.

42 *Der Schatz im Silbersee*, S. 59.

der Einbildung seiner Widersacher bestehen. Old Shatterhands berühmter Henry-Stutzen liefert dafür ein gutes Beispiel. Manche seiner Gegner werden bereits durch seinen bloßen Anblick gelähmt, obwohl die Überlegenheit dieser Waffe lediglich auf der Erfindung eines cleveren Waffenschmieds beruht. Karl May ist sich der Faszination solcher ‚mythischen‘ Elemente wohl bewußt. Seine Schriften sind daher gute Beispiele für jenen „Hunger nach dem Mythos“, der im Rahmen der wilhelminischen Gesellschaft so oft anzutreffen ist.⁴³ Die Essenz eines solchen Mythos muß selbstverständlich das Gute und Tugendhafte sein, worin sich ein glücklicheres Leben manifestiert. Vor allem Old Shatterhand und Winnetou haben diesen charismatischen Anstrich. So sagt Winnetou einmal mit der Pose eines geradezu religiösen Heilsbringers: „Meine Hand richtet sich gegen die bösen Menschen, und mein Arm schützt jeden, der ein gutes Gewissen hat.“⁴⁴ Auch hier liegt der Nachdruck wiederum auf einem Tugendkonzept, das geradewegs aus der Welt des lutherischen Pietismus zu stammen scheint.

Manchmal muß jedoch selbst der edelste Held zur Gewalt greifen. Aber wie sehr May solche Akte verabscheut, zeigt sich vor allem da, wo er das Blutvergießen durch einen raffinierten Trick vermeidet. So heißt es einmal im *Schatz im Silbersee* im Hinblick auf einen solchen ‚Dreh‘: „Es war eine kleine Künstelei, die aber kein Betrug war, da es die Rettung Ihres Lebens galt, ohne daß die Roten davon einen Schaden haben.“⁴⁵ Um der Würde des Menschen willen wird daher selbst der Begriff der Tugend manchmal etwas weiter gefaßt, als man erwarten würde. Es sind dieses pietistische Erbe und zugleich die liberale Toleranzidee, die Karl Mays Helden davor bewahren, in die dumpfen Niederungen des Chauvinismus abzusinken. Nicht nach völkischen, sondern nach allgemein-menschlichen Grundsätzen wird hier der Mensch bewertet, nach Grundsätzen, die der gute Deutsche den anderen Menschen vorzuleben versucht.

Ganghofers Einstellung zum deutschen Wesen ist nicht viel anders. Auch er betont stets die Humanität, obwohl er wie May stets für die deutsche Einigung eintritt. Er legt freilich etwas mehr Nachdruck auf das Volkhafte, da sich seine Romane schließlich alle auf deutschem Boden abspielen. Indes die einzig spezifisch ‚deutsche‘ Tugend, die er je erwähnt, ist die Sauberkeit,⁴⁶ womit jedoch ein allgemeines Ordnungsprinzip gemeint ist. Nicht nur Ganghofer, auch die Marlitt stimmt in

43 Ebd., S. 391. Vgl. auch Theodore Ziolkowski, *Der Hunger nach dem Mythos*. In: *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Bad Homburg, 1970), S. 169–201.

44 *Der Schatz im Silbersee*, S. 239.

45 Ebd., S. 385.

46 *Schloß Hubertus*. In: *Schriften*, I, 214.

diesem Punkte völlig mit May überein. Bei ihr gibt es zwar die deutschen Wälder und die altdeutschen Tugenden, aber dahinter steht immer wieder das Prinzip der Toleranz und der Anerkennung der Würde aller Menschen. Manche Historiker haben sich bei der Betrachtung dieser Ära allzusehr auf jene Literatur beschränkt, in denen sich das deutsche Nationalbewußtsein mit einer Begeisterung für das Kriegerische verbindet.⁴⁷ Aber solche Werke, obwohl einige von ihnen sicher sehr verbreitet waren, können sich in keiner Weise mit der Popularität einer Marlitt, eines May oder Ganghofer messen, deren Romane zwar schon ein nationales Selbstbewußtsein, aber noch keine chauvinistische Überheblichkeit aufweisen.

Und doch haben diese Literatur und die Leserschaft, die in ihnen anvisiert wird, etwas eminent ‚Deutsches‘, das sich am besten mit dem Begriff ‚provinziell‘ umschreiben läßt. Keiner dieser Autoren ist weit in der Welt herumgekommen. Sowohl in ihren ästhetischen als auch moralischen Ansichten, die auf bewährten Gemeinplätzen beruhen, äußert sich eine typische Kleinstadtgesinnung, die ihren engen Gesichtskreis mit Ausflügen ins phantastisch Imaginierte zu kompensieren sucht. In ihrer Abneigung gegen alles ‚Moderne‘ sind die Marlitt, May und Ganghofer typische Vertreter jenes Provinzialismus, der aus den Traditionen des Klassisch-Romantischen und einem nationalen Identitätsverlangen erwachsen war und der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem der dominierenden Grundzüge deutschen Wesens entwickelt hatte. Das Nationalbewußtsein ist hier immer noch eng an die Welt der ästhetischen Idealität und der überlieferten Glaubensinhalte gebunden. Da dieses Ideal selbst nach 1871 eine Utopie blieb, nahm es allmählich immer verschwommenere und damit ‚universalere‘ Züge an. Das ‚Deutsche‘ ist deshalb nur ein Faktor im Ideenhaushalt dieser Romane, und zwar nicht einmal unbedingt der dominierende.

Diese Trivialautoren waren keine unmittelbaren Wegbereiter Adolf Hitlers. Wenn der letztere einmal bemerkte, daß ihm Karl May die Augen für die weite Welt geöffnet habe,⁴⁸ so muß man das ganz wörtlich verstehen. Denn Hitlers manichäisches Weltbild steht in einem absoluten Gegensatz zu den Tugendvorstellungen, wie sie in diesen Romanen gepredigt werden. Und doch war es für den Nationalsozialismus leicht, diese Art von Literatur zu seinen Zwecken heranzuziehen; ja, die Popularität des Nazischrifttums beruht zum Teil auf der skrupellosen Ausbeutung dieser Tradition. Wie bezeichnend, daß Hitler nicht nur

47 Vgl. Fritz Fischer, *Krieg der Illusionen* (Düsseldorf, 1969), S. 65/66.

48 Adolf Hitler, *Hitler's Secret Conversations*, übers. von N. Cameron und R. H. Stevens (New York, 1953), S. 257.

Mays blühende Phantasie, sondern vor allem auch jene vollendete ‚Würde‘ bewunderte, mit der dessen Helden das Leben zu meistern verstehen. Mays Tugenden waren genau die gleichen, die auch Hitler gegen seine Feinde verteidigen wollte. In diesem Punkte sind beide, May und Hitler, typische Produkte der bürgerlichen Moralität und Kultur des wilhelminischen Deutschland. Hitler sah keinen Widerspruch darin, seinem Neffen Winnetou als Vorbild absoluter Lebensmeisterschaft zu empfehlen⁴⁹ und zugleich ein absolut rassistisches Weltbild zu vertreten. Für ihn repräsentierte diese Figur spezifisch ‚deutsche‘ Tugenden. Hatte nicht schon ein früherer May-Bewunderer Winnetous Schwester als eine Indianer-Maid mit einem deutschen Herzen bezeichnet?⁵⁰ Diese Figuren waren alle längst zu Traumgestalten geworden, die man nicht mehr in ihrer wirklichen Umgebung sah.

Was auch immer Hitlers private Ansichten gewesen sein mögen, die offizielle Naziideologie beruhte zum Teil darauf, die Träume einer Marlitt, eines May und Ganghofer in die Realität umzusetzen. Denn auch die Nazikunst und -literatur ist voller Lob für das Schöne, Gute und Gesunde – wenn auch mit einem diktatorischen Anspruch verbunden, den die erwähnten Autoren sicher als unvereinbar mit der menschlichen Würde zurückgewiesen hätten. Doch gerade durch diesen Umsetzungsakt kam im Jahr 1933 die eigentliche Schwäche dieser Trivialliteratur ans Licht.

Ihre Welt war eine Traumwelt gewesen, die nichts mit der Wirklichkeit zu tun hatte. In scharfer Opposition zur ‚Moderne‘ schloß sie von vornherein jede Auseinandersetzung mit konkreten Fragen aus. Für diese Autoren gibt es kein soziales Elend, keine ökonomische Depression, keine Großstadtmisere. Selbst die Regierungsform erscheint ihnen unwichtig. Wichtig an ihr ist nur, daß sie das Volk vereint, anstatt es zu zersplittern. Die Marlitt verdammt daher ausdrücklich den Haß, der durch den Kampf der Parteien untereinander entfesselt wird.⁵¹ Dagegen preist sie Bismarck, und zwar nicht wegen seiner politischen Konzepte (für die sie sich kaum interessiert haben dürfte), sondern wegen seiner Kulturkampf-Gesinnung. Daß er sich gegen die katholische Kirche wandte, weil er ein geeintes Deutschland haben wollte, war für sie bereits eine gute Tat. Leute dieser Art wollen immer Einheit, Dauer, stabile Verhältnisse. Denn nur die Unveränderbarkeit ist für sie ein Garant gesunder Zustände.

49 Hans Severus Ziegler, *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt* (Göttingen, 1964), S. 76.

50 Ludwig Gurlitt, *Gerechtigkeit für Karl May!* (Radebeul, 1919), S. 140.

51 *Im Hause des Kommerzienrates*, S. 249.

Lediglich die Marlitt greift manchmal auch soziale Fragen auf. In ihren Werken gibt es sowohl Arbeiter als auch Streiks. Streiks werden jedoch von vornherein verdammt, selbst wenn sie gerechte Ursachen haben, da sie meist zu Gewaltakten führen, die aus Tugendgründen nicht zugelassen werden können.⁵² Für alle diese Autoren steht nicht die Gruppe, sondern das Individuum im Mittelpunkt, das wie Mays und Ganghofers Helden durch seine bloße Existenz ein gutes Beispiel gibt. Es sind die natürlichen Optimisten, die nach ihrer Ansicht Gottes Plan in der Welt durchführen. Solche Helden sind stets durch einen gesunden Aktivismus ausgezeichnet. „Der Wille eines einzigen, der stark ist, hat auf Erden des Guten mehr getan“, schreibt Ganghofer einmal, „als die schwache Liebe, die ihr [der Priester] predigt.“⁵³ Aber Stärke darf auch hier nicht mit Brutalität oder Ungerechtigkeit verwechselt werden. Diese ‚Helden‘ sind von Nietzsche ebensoweit entfernt wie von Hitler. Sie kommen aus der pietistischen Tradition des 18. Jahrhunderts und sind keine Vorläufer der Diktatur des 20. Jahrhunderts.

Und dies ist das Entscheidende. Der Traum vom besseren Leben blieb derselbe, während die Geschichte weiterging. Und so wurde der Druck und mit ihm die Frustrierung immer größer. Die Nazis, die sich der Popularität dieser Literatur wohl bewußt waren, behielten ihre Themen einfach bei und versuchten sie lediglich mit ‚völkischer Substanz‘ aufzuladen. Einer der populärsten Romane dieser Art war *Der Femhof* (1934) von Josefa Berens-Totenohl, der von der Partei offiziell empfohlen wurde.⁵⁴ *Der Femhof* schließt sich unmittelbar an die Tradition des Bauernromans an. Lediglich zwei Dinge sind anders: der eine der Schurken ist ein rassisch Minderwertiger, ein Zigeuner, und das Ganze hat ein ‚tragisches‘ Ende. Die Nazikritiker glaubten nämlich, daß das Tragische der deutschen Seele besonders nahestehe. Die Verbindung zwischen dem Tragischen und dem Heroischen sollte nach ihrer Meinung jene Seelentiefe ausdrücken, die allen deutschempfindenden Deutschen von Natur aus zu eigen sei.⁵⁵ Obendrein versuchte man damit einen dynamischen Charakter in die Literatur hineinzubringen, der nach politischer Veränderung drängt, um so jene Saturiertheit und Happy-End-Gesinnung zu überwinden, mit der diese Trivialromane meist schließen.

52 Ebd., S. 50.

53 *Das Gotteslehen*. In: *Schriften*, IX, 207.

54 Dietrich Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik* (Bonn, 1963), S. 398.

55 Ebd., S. 345, 338. Vgl. auch Uwe-Karsten Ketelsen, *Von heroischem Sein und völkischem Tod* (Bonn, 1970).

Doch diese Vermischung von traditionellen Themen und völkischer Substanz, mochte sie noch so oberflächlich sein, blieb an sich relativ selten, da sie die Gefahr einer Gleichstellung der Deutschen mit anderen ‚Rassen‘ heraufbeschwor. Karl May war daher bei manchen Parteiorganisationen gar nicht so angesehen, und seine Neuauflagen wurden bewußt niedrig gehalten.⁵⁶ Doch ein Autor wie May war einfach nicht zu unterdrücken! Obwohl manche Parteileute seinen Einfluß systematisch zu verringern suchten, setzten sich andere ganz offen für ihn ein. So sehen wir zum Beispiel in einem Propagandafilm für die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten von 1939 einen Jungen, der Karl May liest, während die anderen mit Schiffsmodellen, Festungen und Tanks spielen.⁵⁷ Hitler selbst hat seine Bewunderung für Old Shatterhand und Winnetou nie verleugnet. Trotz der Papierknappheit während des Krieges ließ er 1943 noch einmal 300 000 Exemplare des *Winnetou* drucken, um sie an die Truppen verteilen zu lassen.⁵⁸ Der Traum vom besseren Leben war auch ihm wichtiger als die Tatsache, daß nicht nur die Deutschen, sondern auch die Indianer diese Utopie repräsentierten.

Die Romane der May, Marlitt und Ganghofer haben sich deshalb stets viel besser verkauft als die ihrer ‚völkischen‘ Rivalen.⁵⁹ Selbst während des Dritten Reiches konnte die völkische Literatur mit der Auflagenhöhe dieser Art von Trivialliteratur nicht Schritt halten. Wie schon in den Jahrzehnten zuvor blieb das Völkische weiterhin am Rande der wirklich populären Literatur.

Die Deutschen waren nun einmal versessen aufs Gefühlvolle und Liberale in der Literatur. Und das war sicher keine Schande. Aber es war gefährlich, daß ihnen diese Schriften kein Verhältnis zu ihrer eigenen Gegenwart vermittelten, da sie in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit viel zu idealistisch und unreal waren. Ganghofers Irimbert, den böse Mönche seit Jahren eingekerkert haben, ruft einmal aus: „Ich lebe! Denn in meinem Herzen ist Traum und Freude!“⁶⁰ Der Arbeiter, der Kleinbürger, der Geschäftsmann: wer konnte sich schon angesichts der großstädtischen Industriezivilisation, die immer bedrohlichere Züge anzunehmen begann, mit einem Charakter wie Irimbert identifizieren? Folglich lasen solche Menschen alle diese Romane weiterhin als Utopien, während sie ihre politische und gesellschaftliche Erfüllung woanders suchten.

56 Strothmann, S. 239, 341.

57 H. Scholtz, *Unsere Jungen. Ein Film der nationalpolitischen Erziehungsanstalten* (Göttingen, 1969), S. 290.

58 Ziegler, S. 77.

59 Strothmann, S. 398.

60 *Das Gotteslehen*. In: *Schriften*, IX, 202.

Die deutsche Wirklichkeit und die deutsche Trivalliteratur kamen wohl nur in der wilhelminischen Ära einigermaßen zur Deckung. Sicher waren die ästhetischen und moralischen Prinzipien, die in diesen Romanen gepriesen werden, damals weit verbreitet. In diesen Jahrzehnten hatten viele das Gefühl, daß das Zweite Reich eine Gesellschaftsordnung propagierte, die sich mit der Ideologie einer Marlitt, eines May oder Ganghofer durchaus in Einklang bringen lasse. Aber nach dem Ersten Weltkrieg war dies nicht mehr der Fall – und diese Literatur wurde zu einer Märchenliteratur, wenn auch zu einer, die weiterhin auf Erfüllung drängte. Während des Dritten Reiches wurde die Realisierung dieser Wünsche tatsächlich angestrebt, freilich in einer Richtung, die mit den Idealen dieser Romane kaum noch etwas gemeinsam hat. Sie wurden zu einer Utopie, die auf andere Weise erreicht werden mußte. Old Shatterhand sollte endlich triumphieren; aber das konnte er nur, nachdem ihm Hitler den Weg bereitet hatte.

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

SKLAVENMORAL UND INFANTILISMUS
IN FRAUEN- UND FAMILIENROMANEN

In der Unterhaltungsliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts ist eine hartnäckige Tendenz spürbar, die Rolle der Frau in der Familie und Gesellschaft zu umreißen und festzulegen. Diese Tendenz soll hier anhand einiger Beispiele verfolgt werden. Außer dem Themenkreis, dem verhältnismäßig niedrigen literarischen Niveau und dem großen Publikumerfolg sind zunächst die Unterschiede dieser Romane augenfälliger als ihre Gemeinsamkeiten – Unterschiede in Art, Absicht und Background der Autoren bzw. Autorinnen. Nataly von Eschstruth war eine Hofdame, die ihre Romane gelegentlich keinem Geringeren als dem Kaiser widmete und gern einen den oberen Klassen angemessenen, gediegenen Patriotismus in sie einbaute. Hedwig Courths-Mahler begann hingegen als Dienstmädchen, schrieb mehr als zweihundert Romane, wurde durch ihre Schriftstellerei steinreich und hatte nach eigener Aussage keinen größeren Ehrgeiz, als „harmlose Märchen“ für „einige sorglose Stunden“ zu verfassen.¹ Bei ihr darf man also wohl von Büchern, die nach der Schablone gearbeitet sind, sprechen, während bei Agnes Günther, die nur *einen* Roman schrieb, das gerade Gegenteil zutrifft. *Die Heilige und ihr Narr* war auch insofern ihr Lebenswerk, als sie mit Einsatz aller ihrer Kräfte, noch in schwerer Krankheit und bis zum Tod daran arbeitete – mit einem Ernst, der von der Qualität des Hervorgebrachten ganz unabhängig war. Als sie 1911 starb, hinterließ sie mit den erst posthum veröffentlichten 750 Seiten ihres eigenartigen Schmökers einen der sensationellsten deutschen Bucherfolge. Er erreichte eine Millionenaufgabe; und noch nach 1957 fand es ein Verlag der Mühe wert, ein Photobuch mit dem Titel *Aus Agnes Günthers Wunderland*² herauszugeben.

Trotz der Unterschiede zwischen eleganter Gesellschaftskritik bei der Eschstruth, verträumter Innerlichkeit bei der Günther und den kleinbürgerlich-hausbackenen, handlungsfrischen Wunschträumen der Courths-Mahler haben alle drei Autorinnen einen merkwürdigen Hang

1 Walter Krieg, *Unser Weg ging hinauf*. Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen (Wien, 1954), S. 19.

2 Es handelt sich um den Stuttgarter Verlag Steinkopf. Der Text, dem auch die angeführten Lebensdaten entnommen sind, stammt von Agnes Günthers Sohn.

zur Verwendung von Mythologie und literarischen Leitmotiven. So ist zum Beispiel Eschstruths *Die Bären von Hohen-Esp* (1902) eine Parzivalerzählung, in der die Witwe eines früh verstorbenen Abenteurers ihren Sohn in weltfremder Einsamkeit auf dem Land erzieht. Er kommt als tumber Jüngling in die Hauptstadt, wird dort erst verspottet, erringt aber schließlich ein edles Weib und die Achtung der Welt. Die Autorin spricht selber ausdrücklich von Herzloyde und Parzival, so daß dem Leser die Parallelen nicht entgehen können. Courths-Mahler, bei deren Leserkreis literarische Hochstapelei wohl ein vergeblicher Aufwand gewesen wäre, erzählt Einschichtiges, ohne direkten Hinweis auf die Mythologie, die ihr trotzdem oft zur Unterlage dient. So bringt sie in *Schweig still, mein Herz* eine Orest-Hamlet-Handlung. Im Mittelpunkt steht ein Sohn, dessen Mutter unwissentlich den Mörder des Vaters geheiratet hat. Der Sohn lebt lange in der Verbannung (Amerika), von wo er ausschließlich mit der Schwester, die den Stiefvater haßt, Briefe wechselt. Reich geworden, kommt er zurück, rächt den Mord und befreit die Mutter.³ Bei Agnes Günther tut sich ein wahrer Hexenkessel von Symbolen auf, besonders von naturpopulärmystischen. Literarische Hinweise und Abwandlungen alter Themen von der Folklore bis zu Goethe sind bei ihr in solcher Hülle und Fülle zu haben, daß man damit mehrere dissertationshungrige Doktorkandidaten füttern könnte. Das Phänomen der Symbolik in der Trivial-Literatur wäre in der Tat eine Untersuchung wert, die ein interessantes Streiflicht auf gewisse Prämissen der gängigen Literaturkritik werfen würde. Ein Blick auf die eben genannten Romane würde die Jagd nach Symbolen, wenn sie nicht mit anderen Maßstäben verbunden ist, zumindest in Frage stellen.

Auch Rudolf Herzog sah sich wohl nicht so sehr als Unterhaltungsschriftsteller wie als Erzieher der Nation. Man kann in seiner *Geschichte Preußens* (1913) nachlesen, wie ernst es ihm war, wenn er, wie in *Die Stoltenkamps und ihre Frauen* (1917), das Familienwohl mit dem staatlichen Interesse verband. Und über William von Simpson läßt sich jedenfalls sagen, daß er in den *Barrings* (1937 erschienen, aber kein Nazibuch) den Verfall einer Familie mit ebenso emsiger Zähigkeit beschrieb, wie sie Thomas Mann bei ähnlicher Gelegenheit an den Tag legte.

Man kann also nicht behaupten, daß diese ganze, enorm vielgelesene und weitverbreitete Massenkultur nur zynisch hergestellte Machwerke

³ Interessant im Ansatz, wenn auch nicht immer überzeugend im einzelnen, ist Gertrud Willenborg, Adel und Autorität. In: *Trivialliteratur*, hrsg. v. Schmidt-Henkel u. a. (Berlin, 1964), S. 192–216. Der Aufsatz sucht zu zeigen, daß den Romanen der Courths-Mahler das Weltbild der autoritären Persönlichkeit zugrunde liegt.

enthielte. Andererseits trifft es sicher zu, daß solche Bücher einen nicht geringen Einfluß auf den Inhalt der heutigen, nun wirklich „am Fließband“ hergestellten Heftchenromane und auch auf die Leihbibliothekenproduktion ausgeübt haben. Schon darum lohnt es sich, ihre Weltsicht und ihren Standort zu untersuchen.

Im Grunde handelt es sich um eine Sklavenliteratur. Besonders die Behandlung der Frau grenzt stellenweise nicht nur an Frauenfeindlichkeit, sondern überschreitet diese Grenze sogar. Unter Sklavenliteratur sind hier Bücher gemeint, in denen nur derjenige oder vielmehr diejenige ein sinnvolles Leben führen kann, die sich den bestehenden Machtverhältnissen anpaßt und sich mit ihnen nicht nur abfindet, sondern ihnen auch mit Leib und Seele dient. Etwas davon steckt schon in den großen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts, Stifter und Gotthelf zum Beispiel; aber das ist eben ihre schwächste Seite. Doch gerade dieser Aspekt wird von den Unterhaltungsliteraten der späteren Epoche ausgebaut und aufgebauscht. Eine Sklavenmentalität wäre an sich legitimer literarischer Stoff, wenn die aus einer solchen Mentalität entspringenden Konflikte, Spannungen, Neurosen durchleuchtet und analysiert würden. Hier aber wird die Möglichkeit solcher Konflikte nicht bloß nicht zur Kenntnis genommen, sondern die ganze Problematik einer „Selbstlosigkeit“, die den Machthabern zugute kommt, wird schlankweg verdächtigt. Die so entstandene Literatur speist wiederum den realen Verdrängungsprozeß, so daß sich das krankhafte Resultat als das Schöne und Wahre zu geben vermag.

Die Traditionsgebundenheit dieser Literatur ist dermaßen stark, daß sie überhaupt nur solche Leser ansprechen kann, die sich mit dem Status quo abfinden müssen oder zu müssen glauben. Sie trägt zur Anpassungsfähigkeit der Minderberechtigten bei, und nur in diesem Sinne handelt es sich um „Frauen“-Romane. Denn ein vorurteilsloser Beobachter könnte doch wohl erwarten, daß diese Bücher das weibliche Leben mit liebevoller Sorgfalt und realistischen Einzelheiten beschreiben. Davon kann aber gar keine Rede sein. Vom Alltagsleben der Frauen wird nur sehr beschränkt gehandelt; Küche und Kinderzimmer, wo ja die Mehrzahl der Frauen ihre Lebensarbeit verrichten, sind nur selten der Schauplatz der Ereignisse. Schwangerschaften werden idealisiert oder ausgelassen; Kinder kommen in höchstens zwei Sätzen zur Welt, von denen anderthalb von der Aufregung des Vaters, ein weiterer halber von der Blässe der Mutter berichten. Einmal zur Welt gekommen, brauchen diese Wesen offenbar keine Windeln; denn die eigentliche Mühe der Kinderpflege wird ausgeklammert, während Männerarbeit stets betont wird. Menstruiert wird nie, nicht einmal andeutungsweise.

Was bleibt also übrig, wenn alles, was das Leben einer Frau ausmacht,

hintangestellt wird? Vor allem mehr oder minder phantasievolle Abwandlungen der patriarchalischen Rangordnung. Fast immer denken und fühlen Mädchen und Frauen im Schatten eines Mannes oder von einem Mann geleitet. Wird eine Frau von einem Mann enttäuscht, so wird sie von einem anderen Mann getröstet. In den seltenen Fällen, wo Frauen untereinander sind, tauschen sie – wenn sie sich nicht gerade Eifersuchtsszenen machen – entweder backfischhafte Dummheiten aus oder verhandeln über Junggesellen, die zu haben sind. Mit einer einzigen Ausnahme wird jede Unabhängigkeit als Charakterfehler bewertet und dementsprechend bestraft – meist durch Entziehung männlicher Gunst.

Diese Ausnahme bilden die Mütter, die womöglich (aber nicht unbedingt) verwitwet sind und für einen minderjährigen Sohn zu sorgen haben. Ihre Gestalt taucht wohl deshalb so häufig auf, weil sie eine gewisse Charaktererweiterung innerhalb des vorgeschriebenen Rahmens erlaubt. Das Kind muß jedoch ein Sohn sein; Töchter gibt es nur als Nebenfiguren. Die Heldin beweist ihren höheren Wert durch männlichen Nachwuchs, der schon während der Schwangerschaft feststeht. Mit unfehlbarer Sicherheit sprechen die Eltern von ihrem ungeborenen Kind als „er“.

Daß Söhne besser als Töchter sind, ist zwar ein primitives und uraltes Vorurteil aller Kulturen. Bemerkenswert dürfte aber nicht bloß sein, daß es in der Trivalliteratur des 20. Jahrhunderts, in Romanen, die doch hauptsächlich für Frauen bestimmt sind, den Leserinnen brühwarm immer wieder aufgetischt wird. Auch die Art und Weise, in der das geschieht, verdient Beachtung. Der Vorteil der männlichen Nachkommenschaft ist nämlich vor allem in seinem Verhältnis zum Besitz zu suchen: Männer können ein Erbe antreten. So verschmelzen Mutterchaftsbereitschaft und Hochachtung für Besitz in *Die Bären von Hohen-Esp*: „In der Burg deiner Väter, da überkommt es mich wie eine heiße, ehrfurchtsvolle Sehnsucht, wie eine jauchzende Begeisterung bei dem Gedanken, daß ich berufen sein möchte, diesem alten, trotzigem Bärengeschlecht einen Erben zu schenken, es fortzupflanzen in einem Sohn, welcher dereinst so edel, so ritterlich und herrlich sein wird, wie alle jene heldenhaften Männer“ (S. 36). Daß es sich überhaupt um ein Heldengeschlecht handelt, ist nur durch das Bestehen des Grundbesitzes verbürgt; denn der Besitzer selbst, der Mann der Sprecherin, ist ein Spieler und Verschwender, der alles verliert außer eben jener Stammburg.

Bei Agnes Günther läßt der Vater das Kind Rosemarie von Anfang an fühlen, daß sie nur ein armseliger Ersatz für einen Sohn ist, der das Fürstentum Brauneck erben könnte; und Rosemarie leidet auch unter

dieser vermeintlichen Minderwertigkeit. Statt aber die nachteiligen Wirkungen einer solchen Behandlung in der Psyche des Kindes zu verfolgen, bewegt sich die Autorin selbst in jenem Fahrwasser. Rosemarie setzt nämlich später einen Sohn in die Welt. Durch ein kompliziertes gerichtliches Verfahren, das mit den Worten begrüßt wird: „Rosemarie, wenn deine Söhne Herren von Brauneck würden!“ (30. Kapitel), übernimmt das Kind Namen und Erbe seines Großvaters mütterlicherseits. Auf diese Weise wird Rosemarie sozusagen zum Sohn erhöht; denn die Braunecksche Linie pflanzt sich durch sie fort. Die patriarchalische Erbgeschichte wird mit unkritischer Genugtuung ausgemalt und als Erfüllung von Rosemaries Dasein dargestellt.

Mit der Verquickung von Frau, Eigentum und Heimat sind wir beim Kernproblem angekommen. Das Verhältnis ‚Frau und Eigentum‘ ist am leichtesten dort einzusehen, wo die Frau selbst als Eigentum gewertet wird. Selbständige Besitzerin kann sie nur dann werden, wenn sie die Ehe bereits hinter sich hat, also schon besessen worden ist. Bei der Eschstruth läßt sich das genau ablesen. Angesichts einer Verlobung heißt es: „Ist es Wahrheit, hat Reimar es gewagt, Sie zum Eigentum zu begehren“ (*Gänseliesl*, Bd. I, S. 119)? Und an anderer Stelle: „Ist denn das Frauenzimmer eigentlich Witwe, daß sie so allein in der Welt herumsegelt und so selbständig über derart große Summen . . . verfügen kann“ (ebd., S. 275)? Was hier so unverblümt ausgedrückt wird, entspricht ganz einfach den wirtschaftlichen Tatsachen um 1900; es steht aber, gerade weil es nicht als kritische Aussage über den Sprecher aufzufassen ist, in scharfem, beinahe komischem Widerspruch zur Ritterlichkeit und Hofetikette, die das Lebelement der Beteiligten sind.

Doch die Frau ist nicht nur Besitz, sondern fungiert auch als Bewahrerin bzw. Verschwenderin des Besitzes. Was aber ist Besitz? Dazu eine Stelle von Simpson: „Dein Urgroßvater Barring . . . hat uns Barrings mit unserem lieben Wiesenburg das Größte gegeben, was uns Menschen geschenkt werden kann, nämlich die Heimat, die niemand uns rauben kann . . ., und mit der gesicherten Heimat hat er uns als unsere vornehmste Aufgabe die Pflicht hinterlassen, den eigenen Herd, die ererbte Erde als höchstes Lebensgut zu hüten“ (*Die Barrings*, S. 119). Durch die Verwandlung von Privatbesitz in Heimat wird es zur patriotischen Tat, sein Eigentum zu vermehren. Reicher werden ist höchste Pflicht. In diesem Begriffskreis haben die Frauen ihren Platz: „Daß wir das konnten, das verdanken wir zum großen Teil der hingebenden und selbstlosen Hilfe unserer Frauen“ (ebd.). Und schließlich: „Wiesenburg ist dankbar. Es läßt einen nicht im Stich, wenn man selbst ihm die Treue hält“ (S. 130).

Im letzten Zitat ist das Gut selbst zum Lebewesen erhöht. Wirtschaft-

liche Tüchtigkeit hat sich in Treue verwandelt. Auf Frauen angewendet, fehlt nur noch ein Schritt von solcher Treue zur ehelichen Treue. Er führt den Leser sachte zu der Einteilung von Frauen in zwei Gruppen: die guten, die den Besitz zusammenhalten und dementsprechend treu sind; und die bösen, die das Geld verschwenden und in assoziativ-unlogischer Folge schlechte Mütter und untreu oder gefährlich-sinnliche Gattinnen sind. Aber zuerst kommt das Geld; alles andere folgt aus dem mangelnden Verständnis fürs Eigentum.

Die Barrings sind ein vorzügliches, doch zugleich recht typisches Beispiel. Die eigentliche Handlung des Buches besteht im allmählichen Verlust eines preußischen Guts durch ein verschwenderisches Weib. Eine geschichtlich-symbolische Bedeutung gewinnt dieser Vorgang durch die persönliche Beziehung des alten Barring zu Bismarck. Eingeschobene Tagebuchstellen handeln von Politik und Vorgängen in der Hauptstadt: Wiesenburg ist in jeder Beziehung ein Stück Deutschland. Die Schuld der Frau besteht von Anfang an einfach darin, daß sie keinen Sinn für Immobilien hat. Am Ende des Romans wird sie Wiesenburg verkaufen; vorher aber macht sie nicht nur Schulden, sondern begeht noch alle erdenklichen Schlechtigkeiten, vernachlässigt ihre Kinder und ist grausam zu ihnen, ja quält am Ende sogar Tiere. Eine Szene, in der sie einen kranken, alten Hund an den Ohren zieht, paßt keineswegs in das Charakterbild, das anfänglich von ihr entworfen wurde. Es paßt nur in das Bild des bösen Weibs, das die Heimat verrät. Um das Schuldenmachen als gehörig unpatriotische Tat darzustellen, muß Gerda immer verabscheuungswürdiger werden, auch wenn ihre Schandtaten in unerklärtem Widerspruch zu ihrer adeligen Erziehung stehen. Häufig spricht der Autor mit frauenfeindlicher Verachtung von ihren Evaskünsten, ihrer weiblichen Schlaueit und der seelenlosen Sinnlichkeit, womit sie ihren Mann stets aufs neue bestriekt. Daß eine erotisch erfüllte Ehe ja glücklich genannt werden könnte, wird weder von Simpson noch von den anderen Autoren auch nur in Betracht gezogen.

Bei Agnes Günther gibt es ebenfalls ein böses Weib, dessen Haupt-eigenschaften der Hang zur Verschwendung und Pietätlosigkeit gegenüber alten Schlössern ist. Sie vergeht sich an der Tradition, indem sie moderne Möbel haben möchte, sich nach Zentralheizung in Berlin sehnt, ein Auto kaufen will und sich nicht über reiche Amerikaner entsetzt. Daraus folgt alles andere: Sie ist eine schlechte Ehefrau, sie ist unfähig, Mutter zu werden – man könnte von genetisch-moralischen Gründen sprechen –, quält ihre Stieftochter und versteigt sich am Ende sogar zu einem Mordanschlag. Bei alledem wird ihre Einstellung zum Besitz nie außer acht gelassen.

Diese bösen Frauen verkörpern nicht einfach den Typ der Mondänen.

Vielmehr geht es in allen Fällen um die Frau, die sich nicht unterwerfen will, ihrem eigenen Geschmack und Geltungsbedürfnis folgt – kurz, nach Unabhängigkeit sucht. Rudolf Herzog macht das am deutlichsten. Der Privatbesitz, den auch dieser Autor mit der Heimat gleichsetzt, ist hier nicht mehr deutscher Boden, sondern deutsche Fabriken. Herzogs Helden werden vom Erfolgsethos bestimmt, und sie tun eigentlich ihr Leben lang nichts anderes, als ihren industriellen Privatbesitz zu erweitern. Diese Lebensaufgabe wird selbstverständlich stark überhöht und ins Ideal-Patriotische umfunktioniert. Ein Beispiel liefert der Roman *Die Stoltenkamps und ihre Frauen*, der von der Entwicklung der deutschen Stahlwerke im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert handelt. Das Buch schließt mit der Rolle der Stahlwerke im Ersten Weltkrieg, d. h. mit der nationalen Rechtfertigung einer Privatindustrie. Wenn der Held demnach Besitzer und Verwalter der Heimat ist, so sind diejenigen, die sich weigern mitzumachen, Verräter am Vaterland und dürfen dementsprechend als Gesindel dargestellt werden.

In Herzogs Romanwelt ist der Held umgeben von treuen Frauen, treuen Freunden und treuen Arbeitern und Mitarbeitern. Er steht nicht nur im Mittelpunkt des Geschehens, sondern auch im Mittelpunkt dieser anderen Leben, die ihre Daseinsberechtigung nur durch ihre Bemühungen um ihn und sein Werk empfangen. Diese Entwertung aller Existenzen außer seiner eigenen wird bei den weiblichen Gestalten am weitesten getrieben und läßt sich durch die analoge Stellung von Frau und Arbeiter verdeutlichen.

Zwar behauptet Herzog, sich die Verherrlichung der Arbeit zum Thema gemacht zu haben, und schreibt Paradesätze wie: „Ein neuer Adel kommt herauf, ein Adel der Arbeit“ (*Stoltenkamps*, S. 117); aber in Wirklichkeit schreibt er über die Machtverhältnisse in Fabrik und Familie. Die Unterwürfigkeit, die er von den Arbeitnehmern gegenüber ihren Arbeitgebern fordert, betont er schon dadurch, daß er letztere die „Herren“ nennt. Der gute Arbeiter ist wie ein gut trainiertes Pferd – ein Vergleich, der einem älteren Arbeiter in den Mund gelegt wird. Er scheint dazu berufen, dem jungen Stoltenkamp Reitstunden zu geben: „Der Schenkeldruck muß sein, wegen Erzielung des Respektes“ (S. 57). Wer sich diesem Schenkeldruck entzieht, sich etwa einer Gewerkschaft anschließt, ist von Eigensucht besessen. Revolutionen sind verpönt, sogar solche, die so weit in der Vergangenheit liegen, daß eine halbwegs positive Beurteilung der konservativen Grundhaltung nicht schaden könnte. Doch 1848 „unterbrach die Arbeit, drohte mit dem Verlust des Gewerbefleißes und der Schaffensfreude“ (S. 271).

Selbstverständlich geht derlei nicht ohne Widersprüche ab. Denn was schuldet der Herr dem Untergebenen? Hier ist die Antwort: „Die ganze

Kraft des Angestellten gehört dem Hause, dem er sich verpflichtet hatte. Das Haus aber . . . hatte einen jeden Angestellten so zu stellen, daß der Wert seiner Arbeit in der Bemessung des Lohnes unbedingt seinen Ausdruck fand“ (S. 110). Unbedingt? Laut Herzog kann der Wert der Arbeit gar nicht durch Geld ausgedrückt werden. Der gute Mensch arbeitet um der Sache, nicht um des Lohnes willen. Ausdrücklich führt Herzog die Gestalt Max Schlechtendahls ein, der einfach seinen materiellen Lebensstandard durch den Gewinn aus seiner Arbeit aufbessern will und dessen Motive daher minderwertig sind.⁴ Der Arbeiter beweist seinen guten Charakter also einerseits dadurch, daß er in seinem – von ihm nicht mitbestimmten – Lohn das Äquivalent seiner Arbeit sieht, andererseits aber dadurch, daß er Lohn und Arbeit gar nicht miteinander vergleicht, sondern die Sache selbst, also vermutlich den Schenkeldruck des Fabrikherrn, genießt.

Soweit die Arbeiter; und nun die Frauen. Der alte Stoltenkamp stirbt mit den bezeichnenden Worten: „Ich hatte die rechte Frau, die nicht fragte und immer nur glaubte. Das hat so gut getan“ (S. 77). Die Witwe ist zweiunddreißig Jahre alt; Fritz, ihr Ältester, ist sechzehn. Sie hat fortan kein weiteres Bedürfnis, als für ihn und die Firma zu leben. Ähnlich wie der oben zitierte Arbeiter hebt sie selbst ihre Unterwerfung hervor, die somit als gültig ausgewiesen wird. Zu ihrem halbwüchsigen Sohn sagt sie: „Ich bin und bleibe deine Mutter, aber du wirst von heute an das Familienoberhaupt sein“ (S. 84). Der Verfasser betont die freiwillige Wahl eines Daseins, das unbefangenen Lesern bedrückend erscheinen muß, indem er andeutet, aber nicht ausführt, daß die Mutter in den ersten Jahren ihrer Witwenschaft noch Heiratsmöglichkeiten hatte (S. 231). Gezeigt wird sie jedoch nur in ihrer totalen Hingabe an den Sohn und dessen Arbeit. Nicht etwa, daß sie sich einen Teil dieser Arbeit aneignete, also ein selbständiges Interesse daran gewänne. Die Entschädigung kommt ihr nur indirekt und stellvertretend durch Fritz, und sie verallgemeinert diese Zufriedenheit, wenn sie sagt: „Ein schöneres und freundlicheres Leben kannst du einer Frau gar nicht schaffen, als du es deiner Mutter schaffst. Teilnehmen können an den Sorgen und Mühen des Menschen, den man liebt, ihm davon abnehmen, ihn darüber hinwegbringen und sehen dürfen, wie es sich

4 Es ist nicht zu übersehen, daß Herzog von Gustav Freytags *Soll und Haben* gelernt hat. Aber bei aller Kritik an Herzog muß man ihm zugestehen, daß seine Bücher frei von Antisemitismus sind. Allerdings passen die negativ gezeichneten Gestalten oft so gut in die antisemitische Schablone, daß er dadurch doch wieder dem Judentum – wie dem Fremdenhaß im allgemeinen – Vorschub geleistet haben mag. Herzog wird nach der Cottaschen Ausgabe von 1927 zitiert.

lohnt in den Erfolgen des geliebten Menschen“ (S. 183). Der „geliebte Mensch“ ist natürlich immer der Mann, während die Frau für die Hilfsaktion bestimmt ist.

Frau Stoltenkamp führt also die Geschäftsbücher für ihren Sohn; „denn wir Stoltenkampfrauen müssen für unsere Männer zu schaffen haben, um uns zur rechten Fröhlichkeit durchzuarbeiten“ (S. 231). Aber nur sie, die Mutter, hat das Recht, als Priesterin im Allerheiligsten, nämlich beim deutschen Stahl, zu wachen. Ansonsten verwendet Herzog viel Tinte auf die Ausklammerung von Frauen aus dem männlichen Bereich. Zeigt etwa eine Schwester Interesse fürs Geschäft, so wird ihr bedeutet: „Ein Stoltenkampmädchen hat in die Arbeit der Brüder nicht hineinzureden“ (S. 201). Als sie es trotzdem tut, zahlt Fritz sie aus und geht dann „als alleiniger Herr und Meister durch sein Werk“ (S. 259).

Diese in kindischer Formulierung ausgedrückte Geschwisterrivalität macht stutzen; denn der Infantilismus ist hier mit Händen zu greifen. Man wird sich allmählich bewußt, daß die völlige Befriedigung durch ein Ersatzleben in der zweiten Generation bei Herzogs Müttergestalten auch in der Sprache des Wunschlebens kleiner Jungen ausgedrückt werden kann: „Wozu braucht die Mutti einen Mann? Sie hat ja mich.“ Bestürzend ist nur, daß solche Produkte einer unentwickelten männlichen Psyche sich als Idealgestalten der weiblichen Rolle in Gesellschaft und Familie anbieten.

Auf noch kindischerem Niveau ist die Titelgestalt in Herzogs *Die Buben der Frau Opterberg* (1921) konzipiert. Frau Opterberg begegnet uns zuerst an der Rheinquelle, wohin sie mit Sohn und Adoptivsohn gewandert ist. Der Vater ist zwar nicht tot, wie in den *Stoltenkamps*, aber er ist ein künstlerisch veranlagter Schwächling. Das erlaubt dem Verfasser, das Schwergewicht wieder auf die Mutter-Sohn-Beziehung zu verlagern. Mit symbolischem Nachdruck wird die Mutter öfter als „Quelle“ bezeichnet und mit dem Rhein identifiziert. Als Deutschlandfigur fließt sie über von patriotischen Lehren und Maximen, hat aber kein Eigenleben, ist selbst völlig konflikt- und anspruchslos, nur immer hilfsbereit den Kindern gegenüber und in ihrer überlegenen Heiterkeit immer im Recht. Da sie zugleich eine allegorische und eine realistische Gestalt sein soll, spricht sie eine Sprache, die das Amorphe und Infantile des Inhalts in einem ungrammatischen, alltagsfernen Idiom wiedergibt: „Da seht! Da seht! Da springt der Rhein von der Mutterbrust. So sollt auch ihr jugendstürmisch springen und brausen und auch ab und an von der Bildfläche verschwinden, um eure Kräfte zu sammeln und als Mann hervorzutreten“ (S. 28 f.).

Die Jungen sind die einzigen „Kameraden“, die diese Mutter braucht. Wenn der Sohn aber später heiratet, so ändert sich die Sache, und die

Gattin hat sich ausschließlich um ihren Mann zu kümmern. Denn die richtige Gattin, nach Frau Christiane Opterberg, ist „der getreue Kamerad in gleichem Schritt und Tritt“ (S. 344) – wobei dahingestellt bleibt, wer dabei das Marschtempo angibt. Die ideale Mutter, die sich, wie gesagt, im Verlauf des Romans recht wenig um ihren Mann gekümmert hat, um dem unfreiwillig infantilen Geltungsbedürfnis ihres Sohnes zu genügen, fährt fort, die ideale Frau auszumalen: „Das Herz muß sie auf dem rechten Fleck haben, besonders wenn's der Mann gerade beansprucht . . . Und den Verstand muß sie an der rechten Stelle haben, daß sie an allem ihren Anteil nehmen kann, was des Mannes Wesen und geistiges Leben ausmacht, ohne aber, daß sie nun gleich als die Belehlerin und Besserwisserin auftreten will, denn dann wär ja für den Mann die Freud des Starken dahin“ (S. 344). Man mag einwenden, daß es eine recht gebrechliche Psyche ist, die solche Stärkung benötigt; auch fragt man sich umsonst, was denn geschehen soll, wenn die Frau nun wirklich etwas besser weiß als der Mann. In dieselbe Kategorie von Ansprüchen fällt die Forderung, daß die Frau zwar hübsch sein soll, aber nur für ihren Mann. Anweisungen, wie dies anzustellen ist, werden nicht gegeben.

Der Sucht, die Rolle der Frau immer neu zu fixieren, liegt meines Erachtens ein tiefgehendes Mißtrauen gegen Frauen zugrunde, das der Männerangst in Agnes Günthers Roman, von der noch zu reden sein wird, entspricht. Bei Herzogs bösen Frauen offenbart sich dieses Mißtrauen in der Furcht, sie könnten den Männern etwas wegnehmen und damit den Besitz, der ja für das männliche Ich dieser Romane so bedeutend ist, verringern und beschädigen. Daher führt ein schnurgerader Weg von der Verschwenderin zur Ehebrecherin. Für Männer, die Geld verschwenden, etwa leichtsinnige Brüder, wird dem Leser immer noch etwas Sympathie abgefordert. Denn bei ihnen ist es unwichtig, ob sie dienen oder nicht. Die sinnliche Frau dagegen ist eine Gefährdung des Helden, da sie ein selbständiges Gefühlsleben hat. Wenn sie nun noch obendrein das gemeinsame Eigentum als solches, nämlich als auch ihr gehörend betrachtet, so ist die Reiter-Pferd-Beziehung schwer gestört.

Die jüngere Frau Opterberg ist eine solche Frau, die nicht dienen will. Um das folgende Zitat richtig zu bewerten, muß man sich darüber klar sein, daß ihr Mann, ein Ingenieur, seine Lebensaufgabe in seinem Privatgeschäft sieht, das uns der Autor ohne einleuchtenden Grund als einen höheren Lebenszweck darstellt. Dies sind die Worte, die er zu seiner Frau Sabine sagt: „Du aber tust, als ob die Bedeutung von Lebensaufgaben nur darin bestände, möglichst viel Geld für die eigene wertere Persönlichkeit herauszuschlagen, komm' nachher, was da wolle. Ich möchte dir als meiner Frau mehr Ernst für meine Angelegenheiten

empfehlen“ (S. 208).⁵ Ihr Vergehen besteht also in der Verweigerung von völliger Selbstaufgabe. Indem der Autor und sein Held ihr die Sklavennatur absprechen, sprechen sie ihr auch die Weiblichkeit ab: „Ich hoffe ja noch immer, daß es nur der rechten Stunde bedarf, um dich zu deiner wahren Bestimmung hinzuleiten. Die seh ich aber nur in deiner Eigenschaft als Gattin und Mutter.“ In der ganzen Auseinandersetzung verwendet der Mann die Argumente und Ausdrücke des reinen Egoismus, um der Frau ebendiesen Vorwurf des Egoismus zu machen. Der Verfasser aber steht fest und ohne Ironie auf der Seite seines gerecht entrüsteten Helden. Sabine macht ihren Mann darauf aufmerksam, daß er ihr keine „eheliche Untreue“ nachweisen könne. Darauf fängt der Mann zu brüllen an (was Herzog mit „donnern“ bezeichnet, vermutlich damit sich der Leser nicht auf die falsche, d. h. weibliche Seite schlägt). „Sprich das Wort nicht aus!“, donnert also Martin Opterberg. „Pfui Teufel, wer gibt dir solche Marktweiberausdrücke in den Mund“ (S. 208)? Warum die Aufregung über das Wort „Untreue“, noch dazu in einem Buch, das nach dem Ersten Weltkrieg entstand? Kaum wegen der ja nicht vorhandenen Unanständigkeit; eher wohl deshalb, weil das Thema ‚Erotik‘ gefährlich ist in dieser mütterbezogenen und doch frauenfeindlichen puerilen Welt.

Den Gipfel ihrer Bosheit und Unweiblichkeit erreicht Sabine, wenn sie Skepsis bei der Aussicht auf Mutterfreuden zeigt. Denn um das Maß des ehelichen Ungehorsams voll zu machen, äußert sie den Wunsch oder die Meinung, daß man die Sache noch aufschieben könne. Dabei drückt sie sich so aus, als hätte sie ein Recht zu einer solchen Entscheidung, und besiegelt damit endgültig ihr Schicksal im Roman. Sie sagt sich nämlich deutlich von der Sklavenrolle los: „Ich denk gar nicht daran, meine Freiheit dranzugeben“ (S. 209). Von Freiheit, besonders von deutscher Freiheit, wie auch von Männerfreiheit, ist bei Herzog oft die Rede. Aber eine Frau, die Freiheit beansprucht, hat dadurch von vornherein die Sympathien von Autor und gehorsamem Leser verwirkt. Der Held hat von nun an das Recht, sich scheiden zu lassen – was er auch wenige Seiten später tut, nachdem er die Frau als Ehebrecherin ertappt hat.

Die wahre Liebe kommt erst mit Martin Opterbergs zweiter Verlobung, bei der die Braut „Haltet aus im Sturmgebraus“ zur Laute singt. Die Puerilität wird ins Nationalistische sublimiert: die verpfuschte sinnliche Ehe ist wie der verlorene Krieg, die neue keusche Liebe ist die

⁵ Von „heiliger Arbeit“, die nicht von Genußsucht besudelt werden darf, ist auf S. 302 die Rede.

Wiedergeburt Deutschlands. „So feierte Martin Opterberg den Friedensvertrag von Versailles, der ein atemlos gewordenes Volk mitten ins Gesicht schlug“ (S. 384). Bei dieser Feier „spürte er aus grauen, altgermanischen Tagen das Blut der Voreltern in sich wogen“ (S. 378). Kein Wunder, daß in dieser jugendbewußten Welt die Sexualität von Erwachsenen keinen Platz hat. Die neue Frau Opterberg ist anspruchslos und steht unter dem Einfluß ihrer Schwiegermutter. Hier sei nebenbei bemerkt, daß Karl Mays Romane einerseits die Antithese der Familienromane darstellen, andererseits aber auch die Erfüllung der eben beschriebenen Tendenz: sie bieten den Eskapismus in ein reines Männerreich, in dem die Helden ein von Frauen ungestörtes Junggesellenleben führen. Statt Familienbindungen gibt es in ihnen nur Freundschaft und Seelenbrüderschaft. Karl May ist Deutschlands Beitrag zum Traum von der frauenlosen Welt, wie er ja gerade die amerikanische Literatur so stark beherrscht.

Das weibliche Gegenstück zum infantilen Wunschbild der mütterlichen Geliebten und unterwürfigen Frau bildet die Flucht in die erotisch unterbaute Innerlichkeit. *Die Heilige und ihr Narr* ist vor allem eine Verherrlichung von sexuellen Verdrängungen, sozusagen ein Hohelied der Repression. Auf Hunderten von Seiten geschieht erstaunlich wenig. Der ungeheure Erfolg des Romans ist daher nicht im Spannungsmoment zu suchen, sondern eher in der glanzbildartigen Erfüllung oder Verkörperung von recht komplexen Wunschträumen. Das Buch handelt von einer Prinzessin, Rosemarie von Brauneck, die wir zuerst als mißverständenes, stark introvertiertes Kind kennenlernen. Sie wird von ihrer Umgebung für schwachsinnig gehalten, leidet aber eigentlich nur an einer Art von säkularisierter Heiligkeit (zweites Gesicht), an der Ausbeutung durch dickfellige Diener und an der Taktlosigkeit ihrer Verwandten. Von ihrem Verehrer und späteren Gatten, dem Grafen Harro von Thorstein, wird sie „Seelchen“ genannt; und fast der halbe Roman vergeht, bevor sie ihren richtigen Namen bekommt. Ihre literarischen Vorgängerinnen, auf die direkt und indirekt angespielt wird, sind unter anderem Mignon, Iphigenie, Ottilie. Als schöne Seele im Diminutiv entwickelt sie ihre Fähigkeit zum verklärten Leiden, ein Talent, das ohne Angst vor Konkurrenz mit der Männerwelt ausgeübt werden kann. Es ist kein geringes Kunststück, ein schönes, adliges, reiches und obendrein von einem edlen Grafen geliebtes Mädchen als Opfer darzustellen; aber es gelingt. Die Hauptvertreterin der feindlichen Welt, an der Rosemarie so konsequent leidet, ist die schon erwähnte Stiefmutter. Der Konflikt der beiden Frauen enthält unter anderem die Ablehnung des Industriezeitalters, das ja auch den Heimatromanen ihr Gepräge gibt. Rosemaries Vater hat das kostspielige Hobby, alte Schlösser zu

restaurieren, was die Autorin immer billigt, während sie die Modernisierungsversuche seiner Frau als Verschwendung anprangert.

Im Zusammenhang mit dem Pochen auf traditionelles Blut- und Bodentum bricht auch die reaktionäre Grundhaltung dieses scheinbar so unpolitischen Romans durch die humanitäre Oberfläche. Der verborgene Menschenhaß, der in dieser ganzen Literatur sein Wesen treibt, platzt heraus: „Es gibt in jedem Stand vornehme Seelen, – wobei ich allerdings sagen muß, daß mir unter der modernen Arbeitsbevölkerung, so wie sie sich jetzt in großen Städten herumtreibt, noch nie eine begegnet ist“ (19. Kap.). Bei einem Besuch in Berlin denkt die sanfte Rosemarie über die Passanten auf der Straße: „Das sind gar keine Menschen, das sind nur Schemen und Schatten“ (16. Kap.). Bei einem Besuch in Italien kommt ein hungerndes italienisches Kind zu ihr, dem sie „lächelnd“ zu essen gibt. Das Kind spricht „Kauderwelsch“, und als es ein deutsches Wort wiederholt, ist es, „als ob ein Tier zu reden anfänge“ (18. Kap.).

Nach ausgiebigem frühem Leiden heiraten Rosemarie und Harro. Harro hat aber seinem Schwiegervater versprochen, die Ehe noch nicht zu vollziehen, weil Rosemarie noch zu jung ist. Rosemarie und der Leser sind von diesem Arrangement leider nicht unterrichtet. Zur Hochzeitsnacht werden ein paar alte Tanten eingeladen, die die Braut zu Bett bringen, während der Bräutigam sich in sein Atelier – er ist unter anderem Maler – zurückzieht. Diese Szene fungiert als komisches Zwischenspiel; man scherzt diskret über nackte Tanten. Obwohl Rosemarie ein erwachsener Mensch ist, merkt sie jedoch keineswegs, daß etwas nicht stimmt. Nachdem dann einige Zeit vergangen ist, erfolgt ein Auftritt, der einen raffiniert pornographischen Kitzel für die Höhere-Töchter-Mentalität enthält. Harro kommt nämlich nicht weiter mit dem Bild, an dem er arbeitet, weil ihm das richtige Modell fehlt. Um ihm auszuhelfen, opfert sich seine jungfräuliche Frau und dient ihm als Akt, so daß er sie als nackte Fee malen kann, neben dem heimatlichen, sagenumspunnenen Brunnen.⁶ Die Situation erlaubt Rosemarie, zugleich schamlos und rein zu erscheinen. Wenn sich die Tochter aus gutem Hause nur mit schlechtem Gewissen in ein gefallenes Mädchen hineinzuträumen wagt, so darf sie es guten Gewissens bei dieser all ihre Reize bloßstellenden Prinzessin tun, besonders da es sich ja um einen symbolischen Vollzug der Ehe handelt. Die Symbolik hat den Vorteil, daß sie der Wirklichkeit des Geschlechtsaktes weiterhin ausweicht, sich also mit neurotisch-erotischen Mädchenträumen deckt. Und doch wird

⁶ Die Vorlage dürfte wohl die bekannte „Siguneszene“ in Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* gewesen sein.

der Mann befriedigt, da seine Frau ihn selbstverständlich zu seinem besten Gemälde inspiriert.

Schließlich erfährt Seelchen aber doch, daß ihrer Ehe etwas abgeht. In ihre ahnungslose Reinheit fällt der Bericht einer Magd über ein uneheliches Kind, und nun kommt Rosemarie endlich auf den Gedanken, daß sie im landläufigen Sinne nicht verheiratet ist. Sie läuft zu ihrem Mann, und es entspinnt sich folgendes Gespräch: „Du mußt keinen Schleier mehr darüber werfen, Harro. Sag mir, Harro, sag mir, warum bin ich nicht deine Frau? Ist etwas an mir, daß ich es nicht sein könnte?“ Harro erschrak heftig: „Du hast doch die Gedanken nicht schon lange mit dir herumgetragen! Ich bitte dich, das wäre mir furchtbar. Meine Rose, meine arme Rose! Nein, es ist alles so einfach! Du bist noch zu jung, du solltest noch geschont werden!“ (29. Kap.). Sie ist zwanzig.

Das Gegenstück zu Herzogs böser Frau, die noch keine Kinder haben will, ist Günthers gute Frau, die noch keine Kinder haben soll und von braven Männern geschont wird. Man sollte hier wohl auch an die begründete Angst unserer Großmütter vor dem Kindbett erinnern. Die Todesmöglichkeit, mit der sich damals noch jede schwangere Frau auseinandersetzen mußte, spielt gewiß eine Rolle bei der Behandlung dieses Themas. Bei Agnes Günther wird die Angst in ein Mysterium umgedeutet, ist aber zumindest vorhanden, während Herzog die Gefahren der Schwangerschaft völlig ignoriert oder in einen Vorwurf gegen die Frau verwandelt.

Mit Infantilismus hängt es auch zusammen, wenn der eigentliche und einzige Konflikt des Buches unter Frauen stattfindet und darin besteht, daß die ältere Frau der jüngeren erotisch-symbolischen Schaden zufügt; so verbrennt sie ihr zum Beispiel am Hochzeitstag den Arm. Aggressive Männer gibt es in dem Buch nicht; aggressiv ist nur die böse Frau. Man darf das wohl als Verschiebung pueril-weiblicher Angstvorstellungen ansprechen. Wer sich vor Männern fürchtet, den wird ein solches Buch beruhigen; denn sowohl Vater wie Gatte wirken einerseits stereotyp maskulin, andererseits aber auch unvollständig, in ihrem Gefühlsleben gehemmt, unerwachsen. Die Männer sind kräftig, energisch und Tatmenschen: Harro ist nicht nur Künstler, sondern auch Offizier, Baumeister und ein Hüne von Gestalt, sein Schwiegevater ist „Grand Seigneur, sehr sogar“ (19. Kap.). Sie wirken also nicht „kastriert“, um einem Klischee vorzubeugen; sie können vielmehr durchaus Hingabe und Dienstfeier von ihren Frauen erwarten. Eher ließe sich von einer Verharmlosung der aggressiven Potenz des Y-Chromosoms sprechen. Die Männer bedrohen die Leserinnen nicht, weder durch Kampflust unter sich – es „kämpfen“, wie gesagt, nur die Frauen – noch durch Zu-

dringlichkeit dem anderen Geschlecht gegenüber, wie es ja aus der soeben nacherzählten Hochzeitsgeschichte hervorgeht. Sie sind Beschützer, und besonders Harro wirkt manchmal wie ein gut abgerichteter Schäferhund. Bezeichnend ist auch, daß in dem langen ersten Teil des Romans das Verhältnis des Paares das eines Kindes zu einem Erwachsenen ist, sich also frei von erotischer Spannung abspielt, aber trotzdem bereits einer romantisch-innerlichen Verlobung gleichkommt.

Im Gegensatz zu Günther verbindet Herzog den männlichen Tätigkeitsdrang mit aggressivem Benehmen, und zwar sogar sehr eng. Der Triumph der Stahlwerke am Ende der *Stoltenkamps* ist schon im ersten Satz des Romans vorbereitet: „Die Faust des Vierzehnjährigen saß dem scheltenden Mann mitten zwischen den Augen.“ Diese Handlung wird mit den schlichten Worten bewertet: „Auf dich ist Verlaß, Fritz.“

In der Verarbeitung des Aggressionsprinzips fällt demnach der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Autoren auf. Denn Agnes Günther steht nicht allein. Bei den anderen Autorinnen sind die Männer ebenfalls nicht sehr leidenschaftlich und, wenigstens in ihrem Verhalten zu anderen Menschen, auch nicht draufgängerisch oder abenteuerlustig; sie sind also eigentlich nicht als konventionelle Liebesobjekte für die Leserin konzipiert. Zwar erscheinen die Helden der Eschstruth als schneidige Offiziere und die der Courths-Mahler als energische Unternehmer im Sattel und am Steuer; aber sie sind nie Männer, die an die Phantasie oder gar an erotische Phantasie appellieren. Wenn dennoch ein leidenschaftlicher Mann auftritt, so ist er Ausländer mit Zigeunerallüren und mithin ein Mensch, vor dem man sich als Mädchen hüten muß.

Mir scheint, daß diese vorwiegend nicht-erotisch aktiven Helden Komplementärfiguren zu den Beschränkungen des Mädchenlebens darstellen. Sie ergänzen in ihrer Handlungsfreiheit die Armseligkeit des Frauendaseins, das seinerseits der Leserin nicht genug Spielraum zur Einfühlung vermittelt. Wie bei Hermann Hesse die Frauen oft als Ergänzung der Männerpsychen gemeint sind, nicht als eigenständig, sondern als Projektionen, so wird hier vielleicht umgekehrt den männlichen Gestalten eine Funktion der weiblichen Psyche zugewiesen. Je passiver die Frau wirkt, desto aktiver muß der Mann erscheinen, um einen Ausgleich zu schaffen und der Leserin denn doch zu bieten, was sie sich als Mensch, insbesondere als junger Mensch, wünscht, aber in den Frauengestalten nicht wünschen darf: nämlich Ehrgeiz, Freiheit, Mut und Bewegung.

Man kann das am Reitsport erläutern, der von jeher eine aristokratische Betätigung für beide Geschlechter gewesen ist. In Eschstruths Romanen spielt er daher eine große Rolle. Nun erhebt sich freilich die

schwierige Frage: Wie gut darf ein Mädchen reiten? Offensichtlich nicht zu gut. Hier, wie anderswo, darf sie an Weiblichkeit nicht einbüßen, was sie an sonstigen Vorzügen gewinnt. Wer gut reitet, macht einen kräftigen, ja dominierenden Eindruck; Frauen aber haben schwach zu sein, wenn sie nicht gerade das Vermögen der Männer verwalten. In den *Bären von Hohen-Esp* muß am Anfang des Romans ein junges Mädchen zugleich stark und schwach wirken; denn sie wird später eine solche mütterliche Verwalterin, darf dabei aber nichts an Passivität, dem vorgeschriebenen Merkmal der Weiblichkeit, verlieren. So wird sie uns mit einem Pferd vorgestellt, und die Beschreibung lautet: „Jenes kraftvoll schöne Mädchen, welches wie eine Walküre das scheuende Pferd bändigt, ist doch nur ein schwaches, leidendes, demütiges und unendlich sanftes Weib“ (S. 26). Ein merkwürdiges Sowohl / Als auch. Vor allem muß die Frau aber ohne jeden sportlichen Ehrgeiz sein. Sie darf zwar gut reiten, soll es sogar, wie sie auch schön sein darf und soll; aber das eine wie das andere darf sie weder wissen noch wollen. Da die Leserin beides sowohl weiß als auch will, wird hier als exemplarisches Benehmen eine Heuchelei vorgeschlagen, für die sich Gegenbeispiele in der analogen Knaben- oder der hauptsächlich für Männer bestimmten Kriegliteratur wohl schwerlich finden ließen.

Nun hatte aber gerade die Eschstruth einen guten Blick für exzentrische Frauen. In der *Gänseliesl* gibt es eine burschikose Prinzessin, die sich bequem anzieht und das Reiten und Jagen ernst nimmt, also männlich wirkt. Streckenweise ist sie sympathisch, in ihrer fast lesbisch wirkenden Beziehung zu einer der Hofdamen sogar erfrischend originell. Aber sowie diese Gestalt zu selbständig wird, biegt die Autorin ins Konventionelle ab, und die arme Sylvie muß entweder tun, was nicht zu ihr paßt, zum Beispiel mit Herz Volkslieder zum Klavier singen; oder aber sie verliert den Beifall der Männer, weil sie sich vom Sport erhitzen läßt und beim Wettreiten gewinnen will. Es ist hart; aber Ehrgeiz ist eben für Herren, in der doppelten Bedeutung des Worts, und nicht für Sklaven und Frauen. Um das Thema ‚Reitkunst und Wettreiten‘ doch noch zu vervollständigen, schildert Eschstruth im selben Rahmen die sportliche Leistung der Männer, die ihrerseits bis zur Tollkühnheit getrieben werden darf. So springt ein junger Offizier, während der Zug in hundert Meter Entfernung heranbraust, über einen Schlagbaum, der schon heruntergegangen ist – und das nur, um eine Wette zu gewinnen. Die Erwartungen der Leserin müssen sich also von den Leistungen der Frau auf die des Mannes verschieben.

Wie mit sportlichen verhält es sich mit rechnenden Frauen. So unverhältnismäßig grob auch die Rolle von Geld und Besitz ist, so dürfen Mädchen und junge Frauen doch vom Wirtschaftsleben nicht mehr

wissen als Rosemarie, die derart süß und unschuldig von Zinsen spricht, daß Harro sich lustig macht: „Es ist eine Komik dabei. Weißt du, was ein Zins ist“ (26. Kap.)? Dabei ist Rosemarie eine reiche Erbin. Ungeklärt bleibt, wie und wann die verwitweten Mütter sich ihre wirtschaftlichen Kenntnisse aneignen. Die Leserin hingegen wird zum Rechnen geradezu aufgefordert; denn sie soll ja der Heldin eine gute Partie wünschen. Doch wenn die Romanfigur selbst sich an das erinnert, was ihr nottut, wird sie unsympathisch. Dazu ein Beispiel, wieder aus den *Bären von Hohen-Esp*. Dort gibt es ein mittelloses Mädchen, Thea, das den Parzivalhelden bewußt angeln will. Die Sache ist in jeder Beziehung hoffnungslos, und die Autorin zeigt nicht das geringste Mitleid für ein Mädchen, das sich seiner Lage bewußt ist: nämlich ohne Geld den höheren Klassen anzugehören. Dabei versteht sie sogar, daß es sich bei Theas Situation um ein politisch-soziales Problem handelt. Am Ende nämlich heißt es: „Sie tanzte Winter um Winter vergeblich. Jetzt hat sie sich der Frauenbewegung angeschlossen und schreibt sehr zornmütige und grünspanige Artikel gegen die Männer. Wenn es ihr glückt, ist das starke Geschlecht binnen Jahresfrist vernichtet“ (S. 574). Thea befindet sich in einer Lage, die ein Mädchen sehr wohl in die Richtung der Frauenbewegung weisen könnte; denn sie muß merken, daß das Ritterlichkeitsideal hinfällig wird, wo das Geld mangelt. Aber nicht die Situation, sondern das Mädchen, also das Opfer der Situation, wird zur Rechenschaft gezogen und lächerlich gemacht.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Frau Besitz ist, der Besitz (ob Grundstück oder Stahlfabrik) Heimat – Heimat als ideeller Wert – mit Goethezitat und großer Vergangenheit. Von da an geht es im Bogen zurück zur Frau als ideellem Besitz, als verkörperter Innerlichkeit. Die Verlogenheit, die den Großgrundbesitzer zum Hüter des Vaterlandes macht und den streikenden Arbeiter als unpatriotisch abstempelt, ist ohne weiteres einzusehen. Nicht unähnlich verhält es sich mit der Innerlichkeit der Mädchen, die weder von Geld noch von Erotik etwas verstehen dürfen, aber nur geheiratet werden, wenn sie sexuell und finanziell anziehend sind und deren einzige *raison d'être* doch im Geheiratetwerden besteht. Diese Bücher basteln eine Welt zusammen, die wie ein Spielkasten ist, in dem eckige Bausteine in runde Löcher passen sollen. Bei Herzog heißt es einmal fast wortwörtlich: „Wie sie aussieht, ist egal, solange sie nur anziehend ist.“ Was hat die Leserin von diesen Wesen, die immer gefallen, aber nie gefallsüchtig sind? Sie lernt, daß man sich nicht um das bemühen darf, was doch allein erstrebenswert ist. Sie muß mit einer Reihe von falschen Vorbildern sich abfinden, denen niemand folgen kann und bei denen zu guter Letzt Menschliches und Weibliches auseinanderklaffen.

Im heutigen Deutschland sind die *Barrings* im Bertelsmann-Lesering zu haben, und die *Erben der Barrings* sind sogar Bestseller.⁷ Die Courths-Mahler wird neu aufgelegt. Aber vor allem ist die hier behandelte Themenwelt noch ein Stück tiefer gesunken, nämlich auf das Niveau der Heftchenromane, wo, zumindest in den „Frauenromanserien“ sogar Sex noch tabu ist.⁸ Daneben gibt es auch „moderne“ Familienromane, wie etwa Willi Heinrichs *Geometrie einer Ehe*. Hier wird Erotik zwar offen behandelt; aber immer noch stehen die Typen der hingebenden und berechnenden Frau einander in scharfem Kontrast gegenüber, obwohl man jetzt mit beiden Typen ausführlich ins Bett gehen kann. Und noch immer ist die berechnende und daher unsympathische Frau zugleich die rechnende, d. h. die Geschäftsfrau. Bei Willi Heinrich wird sie als politisch reaktionär dargestellt, wo sie früher mit den gleichen negativen Vorzeichen zu kosmopolitisch gewesen ist. Nach wie vor wird ihre Minderwertigkeit dadurch bewiesen, daß sie keine Kinder will.

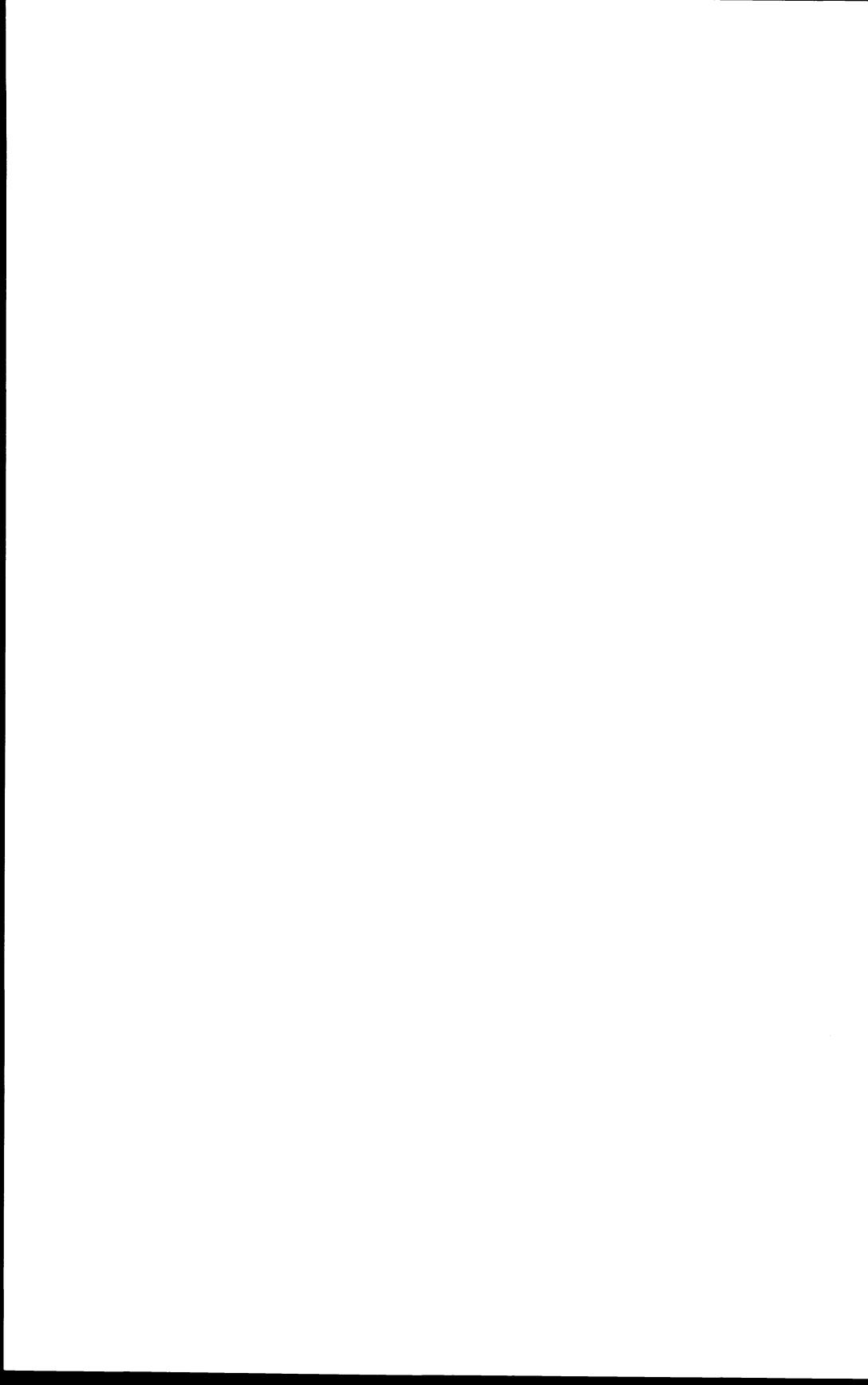
Zuletzt erhebt sich noch die Frage, ob es überhaupt eine andere Art von Frauenromanen gibt oder geben kann. Als Gegenbeispiel sei Schnitzlers zweiter und letzter Roman, *Therese* (1928), erwähnt, in dem ein Mädchen aus verarmter Offiziers- und Adelsfamilie sich ihren Unterhalt als Gesellschafterin und Gouvernante verdient. Thereses Ambitionen und Interessen sind nicht weiter gesteckt als die der Trivialheldinnen. Der Unterschied ist jedoch darin zu suchen, daß Schnitzler seine Heldin als Menschen ernst nimmt und sich mit ihren Bedürfnissen und Erlebnissen auseinandersetzt, ohne die Maßstäbe der Umwelt als gültig anzuerkennen. Der Ausgangspunkt bei Schnitzler ist nicht, daß Therese minderwertiges Glied einer hochwertigen Gesellschaft ist, der sie sich anpassen muß, um des Glückes würdig zu sein. Er schreibt daher keine Sklavenliteratur, sondern einen Roman über soziale und psychologische Probleme, in deren Mittelpunkt eine Frau steht. Derlei ließe sich als ernste Frauenliteratur bezeichnen. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade dieses Werk Schnitzlers heute stark unterschätzt und kaum noch besprochen wird.

Doch gibt es schon viel früher, am Anfang der deutschen Unterhaltungsliteratur, einen Frauenroman, der als Gegenbeispiel in Frage kommt. Sophie La Roches *Fräulein von Sternheim* ist mehr als die Rolle,

7 Vgl. Klaus Ziermann, *Romane vom Fließband*. Die imperialistische Massenliteratur in Westdeutschland (Berlin, 1969). Das Buch ist ein gehässiger Traktat gegen den „staatsmonopolistisch organisierten Literaturbetrieb“ (S. 8), enthält aber viel aufschlußreiches Material.

8 Zum Inhalt der Heftchenromane vgl. Barbara Weinmayer, Frauenromane in der BRD. In: *Kürbiskern* 1/1971, S. 80–92 und Erdmute Beha, Der Illustrierten-Autor. Ebd., S. 100–105.

die sie bei Männern spielt. Zwar hat sie das romantisch-verwickelte Liebesleben, das zu ihrer literarischen Gattung gehört; aber daneben sucht und findet sie mehr als einmal eine Beschäftigung, die ihr persönliche Befriedigung gewährt, sozial nützlich ist und nicht von Erotik und Ehestand abhängt. Im Jahre 1771 zumindest war es sogar auf diesem Niveau möglich, Frauen als vielseitige Menschen darzustellen. Das Einschränken, ja Einschrumpfen der weiblichen Gestalten zu Bruchstücken wirklicher Frauen blieb den Trivialromanen eines fortgeschritteneren Zeitalters vorbehalten.



JACK D. ZIPES

KINDERTHEATER

Die Radikalisierung einer Popularform in Ost- und Westdeutschland

Deutschland stand niemals im Ruf, ein Paradies für Kinder zu sein; ganz im Gegenteil. Viele Jahre lang hatte die Kindheit hier eine Stellung inne, die sich ungefähr mit der eines Einwanderers vergleichen läßt, der ja ebenfalls eine Reihe von Prüfungen über sich ergehen lassen muß, bis seine ‚Würdigkeit‘ bewiesen und er als guter, loyaler, gehorsamer Staatsbürger anerkannt ist. Man hat die Kinder gedrillt und manipuliert, zugestutzt und abgerichtet, um sie der Familie und dem Staat dienstbar zu machen und zu erreichen, daß sie deren Einrichtungen nicht in Zweifel zogen, sondern die Vorschriften der Herrschenden befolgten. Zwang war es hauptsächlich, was ein Kind bei seiner Erziehung erfuhr. Man erwartete von ihm, willkürliche Autorität ernst zu nehmen. Aber Kinder wurden ihrerseits keineswegs ernst genommen, sowenig wie ihr Spiel. Dieses autoritäre Verfahren, das in Deutschland gang und gäbe war, lieferte nach Wilhelm Reich „the individual who is forever afraid of life and of authority and thus creates again und again the possibility that masses of people can be governed by a handful of powerful individuals“.¹

Neuerdings freilich zeichnen sich im autoritären Verhalten der Deutschen gegenüber ihren Kindern und deren Erziehung einige Veränderungen ab. Diese Zeitangabe hat hier zweierlei Bedeutung. In Ostdeutschland bezieht sie sich auf die Jahre seit 1945, als kommunistische Pädagogen die alte Familienstruktur und das überkommene Erziehungssystem revidierten, um Werktätigen, Frauen und Kindern mehr Gleichberechtigung zu sichern. In Westdeutschland gilt sie erst ab 1968, als sich Studenten und andere progressive Gruppen gegen die patriarchalische Familie und die institutionalisierte Erziehung wandten und eine Fülle antiautoritärer Programme ins Leben riefen, deren Entwicklung noch längst nicht abgeschlossen ist. Beidemale sind, was die allgemeine Lage der Kinder betrifft, unleugbare Fortschritte zu verzeichnen. Kinder werden nun tatsächlich ernster genommen, zumindest von gewissen Gruppen Erwachsener, die sich dafür einsetzen, daß jedes Kind seine Zukunft selber bestimmen und seine kreativen wie kritischen Fähigkeiten

1 *The Sexual Revolution* (überarb. Fassung: New York, 1969), S. 79.

ten verwirklichen soll. Zugegeben, der Kampf um die Rechte der Kinder wird nur von einer verhältnismäßig kleinen Anzahl Erwachsener geführt, die ihn aber dafür auf sämtliche Bereiche der Gesellschaft ausgedehnt haben. Nicht bloß Familien, Schulen, Jugendzentren und Regierungsbehörden sind von ihm erfaßt, sondern auch die Theater. Dem Kindertheater, wie es sich neuerdings entwickelt hat, wird dabei von manchen sogar das größte Gewicht beigemessen. Sie vertreten, in Anlehnung an Walter Benjamins inzwischen berühmt gewordenes *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, die Auffassung, Kindertheater sei der einzige Ort, wo Kindheit überhaupt Erfüllung finden könne.

Benjamin hatte natürlich ein ganz bestimmtes Kindertheater im Auge: nämlich jenes proletarische, das von der lettischen Schauspielerin Asja Lacis unmittelbar nach der russischen Revolution für Kinder und mit Kindern organisiert worden war. Auf ein solches Theater zielen aber die Kindertheater Ost- und Westdeutschlands in der Regel kaum ab. Zumeist besteht man darauf, daß Erwachsene spielen und Regie führen und damit nicht nur die Richtlinien, sondern auch den Ton angeben. Diese Leute sind zwar, wie sie glaubhaft versichern, um das Wohl der Kinder bemüht, deren Intelligenz und Phantasie sie anzuregen suchen. In Ostdeutschland wie in Westdeutschland sind sie bestrebt, dem Kindertheater breitere Popularität zu verschaffen, was ihnen auch in beträchtlichem Ausmaß gelungen ist. Westdeutsche Linke allerdings, die sich an Benjamin halten und radikale Theater nicht allein für, sondern durch Kinder organisieren, betrachten diejenigen, die das Kindertheater populär gemacht haben, mit Argwohn – zumal da sie nachweisen können, daß Kinder selbst nach wie vor unpopulär sind. Für diese radikalen Kreise hat ein echtes, wirklich ‚populäres‘ Kindertheater, das den wahren Bedürfnissen der Masse der Kinder entgegenkommt, seine ihm gemäße Form in beiden Teilen Deutschlands erst noch zu finden.

Wie üblich, wirft die deutsche Linke auch diesmal die richtigen Fragen auf. Warum werden wohl so große Anstrengungen unternommen, um Kindertheater kommerziell wie politisch populär zu machen? Warum wird das Kind, das gewöhnlich aus der Domäne des Theaters verbannt blieb, nunmehr als wichtiger kultureller Faktor in sie einbezogen? Diese Fragen bilden den Rahmen, innerhalb dessen ich das gegenwärtige Kindertheater in Ost- und Westdeutschland analysieren möchte. Seine Stütze findet er in vier Voraussetzungen, die vorweg kurz zu erläutern sind, damit das Nachfolgende verstanden werden kann.

Es wird erstens, und zwar mit voller Absicht, über Kindertheater in beiden Teilen Deutschlands handeln, um der Einseitigkeit Paroli zu

bieten, mit der die deutsche Gegenwartsliteratur noch vielfach von amerikanischen Germanisten wahrgenommen wird. Sie befassen sich ja fast ausschließlich mit westdeutscher Literatur. Aus ihrer Haltung spricht einmal der kulturelle Imperialismus, der in den Vereinigten Staaten wie in Westdeutschland herrscht; es spiegelt sich in ihr aber auch die Engstirnigkeit einer bürgerlichen, angeblich vorurteilslosen Zunftgelehrsamkeit, von der die ostdeutsche Literatur als plebejisch, d. h. volkstümlich im schlechten Sinn oder trivial abgetan wird. Derlei, so argumentiert man, ist überhaupt nicht wert, daß man sich damit beschäftigt. Die deutsche Gegenwartsliteratur meint jedoch stets die gesamtdeutsche Literatur; und ergiebig sind daher nur solche Untersuchungen, die bewußt auf die Antagonismen und Wechselbeziehungen zwischen Ost- und Westdeutschland eingehen oder sie zumindest in Rechnung stellen.

Zweitens muß jede Herablassung, überhaupt jedes negative Verhalten gegenüber Kindern und ihrer Kunst als das erkannt werden, was es ist: nämlich verderblich für die Kinder und schädlich für die Erwachsenen. Echte Anteilnahme an der Sache der Kinder hält uns zugleich für die Totalität menschlicher Erfahrungen offen. Nur zu oft neigen wir dazu, die kulturellen Äußerungen von Kindern nicht ernst zu nehmen – als ob Kinder eine minderwertige Menschenrasse wären. Wer jedoch ihren Bedürfnissen, Gedanken und Spielen mit wirklicher Achtung begegnet, wird bald dazu gelangen, auch die Unterschiede zwischen Menschen mehr zu respektieren; von seiner eigenen Spontaneität und den schöpferischen Kräften, die so häufig unterdrückt werden, gar nicht zu reden.

Es ist daher drittens schlechterdings absurd, das Kindertheater als eine minderwertige Kunstübung einzustufen. Kindertheater, verglichen mit dem Theater der Erwachsenen, erfordert mindestens ebensoviel, wenn nicht weit mehr Einfallsreichtum und Geschick. Die Konzentrationsspanne von Kindern ist zwar kürzer als die von Erwachsenen, dafür ist aber ihr Phantasievermögen um so größer. Stücke und Aufführungen müssen deshalb beim Kindertheater einerseits knapper, andererseits intensiver sein. Zu fragen wäre überdies, ob denn eine Wesensbestimmung von Kindertheater Erwachsenen überlassen werden darf. Mag es sich zur Zeit auch in einer Übergangsphase befinden, so ist es doch keineswegs – das gilt übrigens für sämtliche Popularformen – minderwertige Kunst. Es ist ganz einfach andere Kunst. Minderwertig wird es bloß dann, wenn es ihm nicht gelingt, die Gunst seines Publikums zu gewinnen, zu dessen Bewußtseinsentwicklung und damit zur Aufklärung beizutragen und zu zeigen, wie der Mensch sein Schicksal selber meistern kann.

Viertens schließlich ist die Geschichte des Kindertheaters unlösbar mit der Gesamtgeschichte des Theaters verknüpft, die ihrerseits nicht

geschrieben werden kann, ohne daß man das Kindertheater berücksichtigt. Zwei Werke, die unlängst erschienen sind, haben dies hinlänglich deutlich gemacht: *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte* von Melchior Schedler² und die beiden Bände *Theater in der Zeitenwende* aus der Feder eines ostdeutschen Autorenkollektivs.³ Auf die allgemeine Literaturgeschichte trifft, beiläufig gesagt, das gleiche zu; denn auch sie wird sich wohl oder übel dazu bequemen müssen, Comic Books, Science Fiction, Kinderbücher, Kriminalromane und sonstige Popularformen in die Betrachtung einzubeziehen, falls sie Anspruch auf Vollständigkeit erheben will.

Da ich die Geschichte des Kindertheaters und seiner Bedeutung und Verbreitung in beiden Teilen Deutschlands seit 1945 behandle, dürfte es zunächst angezeigt sein, einiges konkrete historische Material über seine Anfänge vorzulegen. Dann können wir uns der gegenwärtigen Situation zuwenden. Es entbehrt ja nicht der Ironie, daß die Entstehung des Kindertheaters in seiner heutigen Form auf die Sowjetunion zurückgeht, wo Asja Lacin und Natalia Saz 1918 mit ihren Versuchen begannen. Namentlich die Arbeit der Saz führte allmählich zu den staatlich geförderten Theatern, die heutigentags dem Kindertheater der ganzen Welt als Vorbild dienen. Im Deutschland der Zwanziger Jahre bemühte man sich zwar ebenfalls um die Entwicklung eines Kindertheaters; es gab auch ein paar Agitprop-Gruppen innerhalb der Roten Jungpioniere, der Jugendorganisation der KPD, die eine gewisse Wirkung ausübten.⁴ Aber ohne staatliche Unterstützung und zudem im Schatten der Weltwirtschaftskrise und des immer bedrohlicher anwachsenden Faschismus konnte ein unabhängiges proletarisches Kindertheater, wie es Benjamin und der Lacin 1928 vorschwebte,⁵ nie richtig in Gang kommen. Ebensowenig hatten andere Versuche Erfolg. Was blieb, war das alte weihnachtliche Märchenspiel, das Staats- wie Privattheater routinemäßig auf die Bretter stellten. Seine Tradition reicht bis ins Jahr 1854 zurück. Damals machten, Schedler zufolge, zwei unternehmende Theaterleute, C. A. Görner und Baron von Klesheim, die Entdeckung, „die weihnachtliche Offerte des Theaters müsse so beschaffen sein, daß

2 (Frankfurt, 1972).

3 Manfred Berger, Manfred Nössig, Fritz Rödel, Liane Pfelling, Volker Kurzweg, Inge Münz-Koenen, Christel Hoffmann, *Theater in der Zeitenwende* (Berlin, 1972).

4 Vgl. Schedler, S. 209 ff.

5 Vgl. ebd. – Vierzig Jahre lang war die Arbeit Benjamins und der Lacin vergessen. Das radikale Kindertheater der Gegenwart stellt daher, so betrachtet, die Verbindung mit den radikalen Traditionen der Zwanziger Jahre wieder her.

sie die gesamte Familie anlockt und zugleich mit dem bürgerlichen Weihnachtsritual eine unbewußt erfahrene Einheit der ans Gemüt appellierenden Irrationalität bildet“.⁶ Im Lauf des 20. Jahrhunderts verstärkte sich dieses kulinarische Element noch, das sich mit den konservativen Erziehungsprinzipien des Bürgertums und der Industrialisierung des kapitalistischen Kulturkonsums verquickte. Auch das Irrationalistische und Eskapistische eines solchen Kindertheaters nahm allenthalben zu. Erst recht gilt dies natürlich für die faschistische Ära, als man zusätzlich Propagandastücke und HJ-Festspiele anfertigte, um das Denken der Kinder zu vernebeln und sie, in schamloser Ausnutzung, zu guten Nazis abzurichten.⁷

Ostdeutschland

In bewußtem Gegensatz zur Tradition des Weihnachtsmärchens und zu den Programmen der Nazipädagogik begann man in Ostdeutschland, nach dem Muster der Sowjetunion, staatlich geförderte Kindertheater ins Leben zu rufen und neue Programme zu entwickeln. Sie sollten, wie Ilse Rodenberg mitteilt,⁸ die Kinder zu selbständigem Denken anleiten

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Zur Kinderliteratur der Nazizeit vgl. Peter Aley, *Jugendliteratur im Dritten Reich* (Hamburg, 1967). – Was das faschistische Kindertheater betrifft, so gibt es darüber, soweit ich weiß, bisher noch keine Untersuchung. Weder Schedler noch das ostdeutsche Kollektiv befassen sich mit ihm, obwohl das Verständnis dieser Phase für eine Gesamtgeschichte des Theaters von größter Wichtigkeit ist. Auf eine diesbezügliche Anfrage erklärte Schedler: „Das Kindertheater des Faschismus: das gab es eigentlich gar nicht, womit ich sagen will, daß der Faschismus keine spezifische Form dafür entwickelt hat – er übernahm das bürgerliche Theater nur. Gewiß, es gab Nebenformen, etwa die *Thingtheater-Bewegung* von 1933/35, die Rituale des faschistischen Jugendverbandes HJ, aber das hat spezifisch nichts mit Kindertheater zu tun; auch die Theatertheoretiker des Faschismus gehen nur ganz peripher aufs Kinder- und Jugendtheater ein. Ich halte dieses Desinteresse für sehr interessant. Wahrscheinlich hängt dieser Mangel damit zusammen, daß es eine genuine faschistische Pädagogik (im weitesten Sinne) nicht gab, ergo auch kein pädagogisches Theater – die Faschisten konnten sich hier darauf beschränken, das Bürgertum zu beerben.“

⁸ Von der Rodenberg, einer führenden und maßgebenden Funktionärin des Kindertheaters, stammt folgende programmatische Äußerung, die die kommunistische Einstellung zum Kindertheater bündig zusammenfaßt: „Wir sehen die Aufgabe des Theaters darin, der Jugend durch alle unsere Auführungen, ob durch Märchen oder durch Zeitstücke, Musicals oder Schauspiele, Beispiele menschlicher Selbstverwirklichung zu geben, d. h. solche Kunst zu machen, die den Kindern Aufgaben stellt, Aufgaben zum selb-

und ihre besten Anlagen entfalten helfen. Nachdem bereits 1945 ein Gesetz verabschiedet worden war, das die Gründung von Kindertheatern begünstigte, bewies Ostdeutschland sein enormes Interesse an Kindern vor allem durch die systematische Einrichtung solcher Theater in Leipzig (1946), Dresden (1949), Berlin (1950), Halle (1952), Erfurt (1953), Brandenburg (1967) und Magdeburg (1969) sowie in mehreren kleineren Städten. Im Zusammenhang damit wurden auf Tagungen auch allgemeine Programme und Richtlinien erarbeitet; ebenso wurde für diese Kindertheater, deren Tätigkeit stets mit derjenigen der Staatstheater koordiniert blieb, eine eigene Sonderkommission geschaffen.⁹

Kinderstücke werden in Ostdeutschland von Erwachsenen aufgeführt, die Schauspieler sind und über eine vorzügliche Fachausbildung verfügen. Dabei arbeiten sowohl Darsteller als auch Regisseure mit Pädagogen und Psychologen zusammen, die mit dem Theater in Verbindung stehen. Fortwährend finden Zusammenkünfte und Diskussionen statt, deren Zweck es ist, Aufführungsmethoden und Stückinhalte zu bewerten und zu verbessern. Eine wichtige Rolle spielen auch Schulkinder und deren Lehrer, da sie diese Theater regelmäßig besuchen und nicht nur auf ihre Reaktionen geprüft, sondern sogar um Rat angegangen werden. Zu den praktischen Folgerungen, die sich daraus ergaben, gehört die Aufgliederung des Publikums nach Alter und Bewußtseinsstand. Fünf- bis Achtjährigen führt man Stücke vor, die auf Märchen basieren; für die Neun- bis Dreizehnjährigen stützt man sich auf Texte, in denen Märchen, Abenteuererzählungen sowie geschichtliche und zeitgenössische Ereignisse verarbeitet sind; den Vierzehn- bis Achtzehnjährigen schließlich bietet man die Dramen der Klassiker und hält sie zum Besuch des regulären Theaters an. Diese Dreiteilung hat sich als beste Lösung bewährt. Was die Stücke selber betrifft, so sind sie von Schauspielern, Regisseuren und Dramatikern verfaßt, die sich eng ans Kindertheater anschließen. Oft beauftragt man auch einen bekannten Autor mit der Abfassung solcher Spieltexte. Auf diese Weise ist, mit Einschluß der Übersetzungen sowjetischer, tschechischer, polnischer und bulgarischer Dramen, ein sowohl vielfältiges als auch qualitativ hochstehendes Repertoire von Kinderstücken entstanden. Es gibt, grob gesprochen, zwei Arten von Stücken im Kindertheater der Fünf- bis Drei-

ständigen Denken und Handeln, die Impulse gibt, die über das Theatererlebnis hinausweisen, als die Wirklichkeit indirekt beeinflussendes Element. Das Theater ist ein Teil der Anregungen und Einflüsse, die auf das Kind einwirken, wobei das Theater zu der gesellschaftlich bewußt einwirkenden Einflußsphäre gehört": Der Beitrag des Theaters zur Selbstverwirklichung der kindlichen Persönlichkeit. In: *Theater der Zeit* (1971), H. 3, S. 28.

⁹ Vgl. *Theater in der Zeitenwende*, S. 370.

zehnjährigen, das uns hier vor allem beschäftigen soll.¹⁰ Die einen zählen zum sozialistischen Realismus, die anderen fallen unter das dramatische Märchen. Betrachtet man sie chronologisch, so spiegelt sich in ihnen der Wandel wider, der sich im Theater wie im Erziehungswesen vollzogen hat. Ilse Rodenberg bemerkt dazu: „Das Kinder- und Jugendtheater ist im besonderen Maße pädagogisches Theater, wohlgermerkt aber nicht im Sinne einer Fortsetzung des Schulunterrichts. Das Pädagogische muß im Künstlerischen aufgehen, darf nicht Selbstzweck sein.“¹¹ Trotz dieser scheinbar ganz undoktrinären Haltung geht es jedoch in Ostdeutschland hauptsächlich darum, die ‚Kunst als Waffe‘ zu gebrauchen und auch das Kindertheater (wie jedes Theater) für den Dienst am Staat einzuspannen. Dagegen wäre an sich gar nichts einzuwenden, solange die Interessen des Staates denen des Volkes – in unserem Fall also der Kinder – förderlich sind. Aber sind sie es eigentlich? Das ist die entscheidende Frage, die sich erhebt, wenn man die Popularität und Bedeutung der ostdeutschen Kinderstücke untersucht.

Drei prominente Beispiele, die dem Theater des sozialistischen Realismus entstammen, mögen den Anfang machen: *Du bist der Richtige* von Gustav von Wangenheim, *Schneeball* von Vera A. Ljubimova (beide 1950) und *Tinko* (1969) von Hans-Dieter Schmidt. *Du bist der Richtige* spielt im Berlin des Jahres 1950. Mitglieder der FDJ sind hier aus Mecklenburg eingetroffen, um beim Bau des Walter-Ulbricht-Stadions mitzuhelfen. Drei von ihnen, Waldi, Heinz und Karl, ertappen dabei einige Westberliner Strolche, die gerade im Begriff sind, Kupferdraht zu stehlen. Während Waldi Fersengeld gibt, gelingt es den beiden anderen, die Diebe in die Flucht zu schlagen. Waldi, der bloß mit sich selber beschäftigt ist, wird nach der Rückkehr wegen dieser individualistischen Einstellung von seinen Kameraden scheel angesehen. Umgekehrt geben Heinz und Karl stets ihr Letztes fürs Kollektiv. Als daher wiederum Delegierte nach Berlin geschickt werden sollen, diesmal um an einem Sonderkomitee mitzuwirken, fällt die Wahl der FDJ-Mitglieder statt auf Waldi auf Heinz. Doch ein Funktionär bringt ihre Namen durcheinander, und so erhält Waldi die Nachricht, daß er der Delegierte ist. Die anderen protestieren; Heinz aber schreibt einen Brief ans Mini-

10 Die fortschrittlichere Arbeit beschränkt sich weitgehend auf die beiden ersten Altersgruppen. Die Vierzehn- bis Achtzehnjährigen besuchen sowohl das Jugendtheater als auch das reguläre Theater, das zahlreiche Stücke (Horst Salomons *Ein Lorbaß*, Paul Gratzils *Umwege* und Armin Müllers *Franziska Lesser*) für sie aufführt.

11 Vgl. das Referat *Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik* (Berlin, 1963); zit. nach Elke Bauer, *Theater für Kinder* (Stuttgart, 1970), S. 44.

sterium, worin er darlegt, daß Waldi dennoch „der Richtige“ sei, da dieses Erlebnis vielleicht dazu beitragen werde, ihn von seinem Individualismus zu kurieren. Man möge daher, bittet Heinz, Waldi als Delegierten belassen. In der Tat klappt alles bestens: Waldi wandelt sich nicht nur, sondern hat auch maßgeblichen Anteil bei der Festnahme eines jener Strolche, die seinerzeit das Kupfer zu stehlen versuchten.

Ähnlich wie andere Stücke aus der Frühzeit – etwa *Spiel ins Leben* (1950) von Hedda Zinner, *Kampf um Helgoland* (1951) von Peter Martin Lampel und *Die Moorbande* (1953) von Horst Beseler – ist Wangenheims Drama unverhüllt didaktisch. Man verwandte es geradezu als eine Art Agitprop-Stück, schickte es auf eine Tournee, die durch die gesamte DDR führte, und spielte es, als das Berliner Theater der Freundschaft den Jahrestag seiner Eröffnung beging. Sein Gewicht liegt völlig auf der Notwendigkeit, Kollektivarbeit für den Wiederaufbau Deutschlands zu leisten. Die Entscheidung, die es erzwingt, lautet schlicht: FDJ oder eine Bande von Westberliner Strolchen, Kollektivismus oder Egoismus, Sozialismus oder Kapitalismus. Wangenheims Stück bietet eine getreue Widerspiegelung der Konflikte jener Zeit: es schildert subversive Tätigkeit aus dem Westen und die Schwierigkeiten, mit denen junge Menschen, die vom bürgerlichen Denken geprägt waren, fertig zu werden hatten, wenn sie ihre Egozentrik überwinden und statt dessen im selbstlosen Dienst am sozialistischen Staat aufgehen wollten. Freilich, die ideale, ja idealistische Lösung, die es offeriert, wird von den objektiven Tendenzen der Zeit Lügen gestraft. Das Stück erweist sich im wesentlichen als ein Werbedrama für die FDJ.

Charakteristisch für diese frühen Stücke des sozialistischen Realismus, und zwar beileibe nicht bloß im Kindertheater, war die Betonung des äußeren Feindes. Das führte zu einer Vernachlässigung der inneren Konflikte, einem Verschleiern der konkreten Widersprüche in der DDR selbst. *Schneeball* – wie übrigens auch *Tom Sawyers großes Abenteuer* (1953) von Stefan Heym und Hans Burger – liefert dafür ein Beispiel. Thema des Stückes ist der Rassenhaß in den USA. Die Tochter eines Millionärs, die neu an eine liberale Schule kommt, weigert sich, mit den zwei Schwarzen Betty und Dick, genannt „Schneeball“, in derselben Klasse zu sitzen. Sie möchte erreichen, daß die beiden von der Schule verwiesen werden, und veranlaßt deshalb ihren Vater, die Verantwortlichen unter Druck zu setzen. Die fortschrittlichen Kräfte der Schule erklären sich jedoch mit Dick und Betty solidarisch, treten in Streik und tragen über die Reaktion den Sieg davon. Trotz dieser allzu simplifizierenden Handlung läßt sich manches zugunsten des Stückes sagen; denn es wendet sich nicht nur gegen den Rassenhaß, was im damaligen Deutschland als ein Hieb auf den Antisemitismus verstanden werden

mußte, sondern legt auch die Verflochtenheit von Rassenhetze und Klassenkampf bloß und entlarvt obendrein die Polizei als Werkzeug in der Hand reicher Kapitalisten. Indes – das Stück spielt in Amerika; und so berechtigt die Kritik am amerikanischen Kapitalismus auch sein mag, so trägt sie doch kaum dazu bei, den Zuschauern die spezifischen Probleme Ostdeutschlands einsichtig zu machen, wo man ebenfalls Fehlhaltungen, sei es im Bereich der Rassen oder der Geschlechter, und Formen der Ausbeutung kennt, die angeprangert und beseitigt werden sollten. So gesehen, erweist sich *Schneeball* als ein Stück, das nicht nur für positive, sondern auch für negative Lehrzwecke eingesetzt werden kann. Kürzlich hat man es überall in der DDR aufgeführt, um seine Sympathie mit Angela Davis unter Beweis zu stellen und den Rassenhaß in den Vereinigten Staaten zu brandmarken. Völlig in Ordnung. Leider aber geben ostdeutsche Stücke, indem sie ihr Publikum über den amerikanischen Rassenhaß aufklären, nicht selten zu verstehen, daß derlei natürlich in den sozialistischen Ländern unmöglich sei, womit sie der ideologischen Verschleierung dienen. Hätte man nicht allen Grund, vor der eigenen Tür zu kehren? Wo sind die Stücke, die sich mit den Vorurteilen und Privilegien in der DDR befassen? Und warum werden keine Dramen gespielt, die den polnischen oder russischen Antisemitismus zum Gegenstand haben?

In den fünfziger Jahren herrschte ein spürbarer Mangel an Stücken, die sich mit Problemen der Gegenwart befaßten.¹² Dies wurde zum Hauptpunkt der Debatte auf der Bitterfelder Konferenz von 1959. Walter Ulbricht redete allen Schriftstellern ins Gewissen, sich nun endlich der Gegenwart zuzuwenden und sich eingehender mit den Problemen der Werktätigen vertraut zu machen. Darauf ergoß sich über sämtliche Bühnen eine förmliche Sturzflut von Stücken, die um aktuelle Fragen kreisten. Größtenteils übten sie freilich nur scheinbar Kritik, wenn sie nicht überhaupt das Bestehende verklärten. Sie lehrten fast durchweg, wie man sich für den Staat aufopfert, oder führten vor, wie Menschen, die bisher Außenseiter waren, den Wert der Kollektivarbeit schätzen lernen und nützliche Mitglieder der sozialistischen Gesellschaft werden. Eins der besten Beispiele für all jene Kinderstücke, die im Einklang mit den Bitterfelder Richtlinien während der sechziger Jahre geschrieben wurden, ist Schmidts *Tinko* nach dem gleichnamigen Roman von Erwin Strittmatter.

Tinko nimmt seinen Ausgang von der unmittelbaren Gegenwart. Martin Kraske, Vorsitzender einer LPG, ruft Ende der sechziger Jahre

12 Vgl. auch die kritischen Bemerkungen in *Theater in der Zeitenwende*, S. 387.

die Vergangenheit wach, um – beliebtes Thema in ostdeutschen Stücken – seinen Weg zum Sozialismus zu rekapitulieren. Durch verschiedene Rückblenden wird der Zuschauer ins Dorf Märzbach und in die Jahre 1947 bis 1949 zurückversetzt. Kraske, der den Spitznamen „Tinko“ trägt, erinnert sich daran, wie er als Junge einst vor einer Reihe schwerwiegender Entscheidungen stand, die für sein gesamtes Leben richtungweisend wurden. Er hatte sich, kurz gesagt, entweder für die reaktionäre Vergangenheit zu entscheiden, wie sie sein Großvater verkörperte, der ihn während des Krieges aufgezogen hatte und hartnäckig an seinem überkommenen Individualismus festhielt – oder aber für die fortschrittliche Zukunft, wie sie sein Vater vertrat, der nach der Rückkehr aus dem Krieg und nochmaliger Heirat seine Aufgabe darin sah, die Kleinbauern zu Kollektiven zusammenzuschließen. Anfangs sträubt sich Tinko zwar gegen seinen Vater, den er lediglich als Eindringling auf dem Hof und Störenfried der bisherigen Ordnung empfindet. Als er jedoch erkennt, wie rücksichtslos sein Großvater und andere reaktionär gesinnte Bauern die Wohlfahrt der Dorfgemeinde unterwühlen und ihm sogar seine persönliche Freiheit beschneiden, wird er Mitglied der Jungen Pioniere und söhnt sich mit seinem Vater aus. Tinko ist das objektive Produkt des erbitterten Kampfes zwischen kommunistischen Neuern und Reaktion, keineswegs ein beschwingter, rosig angehauchter sozialistischer Musterknabe. Schmidt hat sich gehütet, ein simples Propagandastück zu schreiben. Gerade weil Tinko seinen Großvater, eine kraftvolle, eindringlich gezeichnete Gestalt, aufrichtig liebt, fällt ihm ja seine Entscheidung so schwer. Doch je mehr ihm bewußt wird, wie der Großvater, indem er sich an die Vergangenheit und deren schädliche Ideologie klammert, verhärtet und sich abkapselt, desto mehr sieht er auch ein, daß der alte Mann der Erziehung zum Neuen bedarf. Obwohl daher das Stück vor allem die Jahre zwischen 1947 und 1949 behandelt, ist es ein überaus zeitgemäßes Werk. Der Nachdruck, den es auf die Erziehung zum Sozialismus legt, kommt auch den Erziehungsreformen seit 1965 zugute,¹³ und das übergreifende Thema ‚Ankunft im Sozialismus‘ entspricht genau der innenpolitischen Linie der DDR, die sich als ein Staat begreift, der seine eigene Form des Sozialismus entwickelt und bereits in dieser neuen Entwicklungsphase nichtantagonistische Konflikte löst.

Das offen Didaktische, das die auf historischen und aktuellen Ereignissen oder auch auf Abenteuer geschichten beruhenden Stücke des sozia-

13 Eine gute Darstellung des ostdeutschen Erziehungssystems gibt Nigel Grant, *Society, Schools and Progress in Eastern Europe* (New York, 1969), S. 203 ff.

listischen Realismus kennzeichnet, ist vermutlich daran schuld, daß sie weit weniger populär sind als die Märchenstücke. Diese wiederum stehen meist stark unter dem Einfluß der Sowjetautoren Jewgenij Schwarz und Samuil Marschal. Wer sich daher mit dem Märchenstück in Ostdeutschland beschäftigen will, kann gar nicht umhin, die beiden einzubeziehen; das gilt namentlich für Schwarz, dessen Stücke übrigens nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene gespielt werden. Sein Drama *Die verzauberten Brüder* (1955) darf auch deshalb besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, weil es das populärste aller Kinderstücke in Ostdeutschland ist. Es erzählt die Geschichte der Arbeiterin Wassilissa, die sich aufmacht, ihre zwei Söhne zu suchen. Als Dreizehnjährige sind sie von zu Hause fortgelaufen, um Helden zu werden, aber statt dessen hat die Hexe Baba-Jaga sie in zwei Bäume verzaubert. Wassilissa, der außer ihrem jüngsten Sohn Iwanuschka noch Mischa der Bär, Kotofei die Katze und Scharik der Hund beistehen, muß ihre ganze List und Verstandeskraft aufbieten, um Baba-Jaga, die ihrerseits all ihre Tücken und Ränke einsetzt, schließlich zu fangen. Als dies nach mancherlei Verwicklungen gelungen ist, erklärt Wassilissa triumphierend:

Du hast in deinem Leben noch keinen Kasten zusammengebaut, noch keinen Korb geflochten, keinen Rasen gesät; du hast noch kein Märchen ausgedacht, noch kein Lied gesungen. Du hast nur immer alles zerbrochen, zer schlagen, vernichtet. Und du willst dich mit uns messen, du unnützes Wesen?¹⁴

Nicht nur schmarotzt Baba-Jaga, die für das negative Prinzip steht, an der Arbeit der anderen; sie verführt und verhärtet zudem die Jugend. Ihr tritt die weise Arbeiterin entgegen, in der sich Liebe ohne Sentimentalität verkörpert. Die gemeinsame Anstrengung der Tiere und Iwanuschkas, von denen jeder seine besondere Gabe – Phantasie, Stärke, Klugheit – in die Waagschale wirft, gewährleistet Wassilissas Erfolg. Was das Heldenkollektiv vereint, ist aber nicht bloß die Erkenntnis des Bösen im Leben, sondern auch die gegenseitige Achtung, die man füreinander hegt. Durch all dies wird es möglich, Baba-Jaga zu überwinden und die Söhne zu befreien. In ihrer Gestalt als Bäume werden die zwei zu Zeugen des Kampfes und gewinnen so dieselben Einsichten wie die Zuschauer: nämlich einmal, wie man böses Schmarrotzertum erkennt und besiegt, und zum andern, daß man nicht einfach ausreißen darf. Wassilissa bemerkt ausdrücklich: „Wer ohne Grund von zu Hause fortläuft, wächst nicht und wird auch nicht gescheiter. Sie bleiben dreizehn Jahre alt.“¹⁵ Diese und andere Weisheiten machen

14 Jewgenij Schwarz, *Stücke* (Berlin, 1970), S. 378.

15 Ebd., S. 340.

verständlich, warum das Werk so populär ist und in ostdeutschen Kindertheatern so häufig aufgeführt wird. Die Märchenstücke von Schwarz sind geniale sozialistische Ausdeutungen russischer Volksmärchen. Sie spielen zwar in der Feudalzeit, sind aber gleichwohl mit aktuellem Gehalt durchsetzt. Schwarz versteht es meisterhaft, sozialistische Moral und Ethik in den ideellen Nexus des Geschehens zu verflechten. Seine Märchenstücke (wie die der sowjetischen und ostdeutschen Autoren insgesamt) unterscheiden sich vor allem darin von denen des Westens, daß sie den Motiven der Heirat und des Erwerbs von Reichtum sehr wenig Gewicht beilegen. Statt dessen heben sie den Kampf gegen lebensfeindliche Mächte und das Eintreten für die Befreiung der Unterdrückten hervor. Außerdem ist das sozialistische Märchen, im Gegensatz zur geschlossenen Form des traditionellen Märchens, das ja zum Schluß eine nicht bloß heile, sondern auch reiche Welt zu schildern pflegt, durchaus offen.¹⁶ Nicht an der Aufrechterhaltung des Status quo ist der Held hier interessiert, sondern an Veränderungen; und auf diesen Ton ist daher gewöhnlich auch ihr Schluß gestimmt. Die gleiche Wichtigkeit kommt der Einsicht des Helden in seine gesellschaftlichen Verpflichtungen zu. Sein Dienst hat der gesamten Menschheit zu gelten, nicht irgendeinem Fürsten.

Für die Mehrzahl der ostdeutschen Verfasser von Kinderstücken ist Schwarz das Modell;¹⁷ ja, aus dessen Nachfolge stammen überhaupt einige der vielversprechendsten Beiträge. *Das Untier von Samarkand* (1956) von Anna Elisabeth Wiede gehört dazu, ferner *Der gestiefelte Kater* (1967) von Heinz Kahlau sowie Joachim Knauths *Wie der König zum Mond wollte* (1969). Alle diese Stücke bezeugen das ernsthafte Bemühen des ostdeutschen Kindertheaters, lebendige und zugleich erzieherisch wertvolle Märchen sozialistischer Provenienz zu liefern.

Im *Untier von Samarkand* geht es um den jungen Bäcker Sinjar, der in ein Ungeheuer verwandelt wird, aber durch die unmenschlichen Gesetze und Taten des Khans von Samarkand dermaßen in Zorn gerät, daß er seine Herrschaft über die ganze Stadt ausdehnt. Zunächst lebt alles in großer Furcht; doch allmählich gewinnen die Einwohner das

¹⁶ Vgl. Bauer, S. 58 ff.

¹⁷ Anfang der fünfziger Jahre gab es in Ostdeutschland eine Auseinandersetzung über die Wichtigkeit von Märchenstücken im Hinblick auf die Richtlinien des sozialistischen Realismus. Man kam jedoch überein, daß Märchenstücke geeignet seien, Klassenwidersprüche klar und unzweideutig aufzuzeigen. Vgl. dazu *Theater in der Zeitenwende*, S. 398 ff. sowie Rodenberg, S. 28: „Die Märchen lenken also nicht von der Gegenwart ab, sondern sie sind auf sie gerichtet. Wir spielen Märchen, weil es die Kinder an die realen Widersprüche und deren Lösungen heranführt.“

„Untier“ lieb, da es die Sklaverei abschafft, die Steuern senkt und sich vor allem im Umgang mit den Massen als äußerst menschlich erweist. Der Khan, das eigentliche Ungeheuer, sinnt inzwischen auf Mittel und Wege, um das gute Untier zu beseitigen. Er wird dann von einem biederen Händler entlarvt und in einen Frosch verwandelt, während das Untier wieder zum Bäcker Sinjar wird, der fortan mit Unterstützung des Volkes in Samarkand regieren soll. Die wechselseitige Abhängigkeit, die zwischen Untier und Volk besteht, wird von Wiede besonders betont. Dem Untier tragen seine Gerechtigkeit und Menschlichkeit die Liebe der Leute ein; aber ohne deren Unterstützung, so lernt es gleichzeitig, kann das Staatswesen nicht gedeihen. In diesem Sinne verkündet es am Ende: „Ich glaub auch, die Köpfe von kleinen Leuten sind besser geeignet zum Regieren als die von großen Leuten. Nämlich, sie sind näher am Erdboden.“¹⁸

Auch im *Untier von Samarkand* ist ‚Veränderung‘ einer der Schlüsselbegriffe. Ein Mensch wird zum Untier, das Veränderungen bewirkt und sich seinerseits wieder aufgrund seiner Menschlichkeit in einen Menschen zurückverwandeln darf. Sinjar und die Leute von Samarkand werden darum weiterhin die Gesellschaft, der sie angehören, verändern; und um dieselbe Veränderung und Verbesserung der Gesellschaft dreht es sich auch in Kahlaus *Gestiefeltem Kater*. Das Stück, das zur Abwechslung in Versen abgefaßt ist, rückt völlig die eingreifende Tätigkeit Hinzes in den Mittelpunkt. Der Kater bewirkt, daß die anderen ihre Furcht vor dem tyrannischen Zauberer überwinden. Daraus ergeben sich große Veränderungen. Dank Hinzes Pfüffigkeit gelingt es zum Beispiel Stefan, dem Müllerssohn, die Klassenschranken niederzureißen, die ihn von seiner geliebten Prinzessin trennen. Doch indem der Kater Stefan dient, dient er zugleich auch den Bauern, die durch ihn den Mut finden, sich im Verein mit den Naturkräften gegen den Zauberer und Schmarotzer, der sie unterdrückt, aufzulehnen. Umgekehrt ist es aber erst ihre Hilfe, zusammen mit Hinzes Pfüffigkeit, durch die der Zauberer überlistet und dazu gebracht wird, sich freiwillig in eine Maus zu verwandeln, die der Kater natürlich mit Wonne frißt. Damit kann die Herrschaft den rechtmäßigen Herrschern zurückgegeben werden: dem Volk. Die verändernde Kraft des Menschen und sein kämpferischer Wille, sich zum Meister seines eigenen Geschicks zu machen, bilden das Kernstück eines Märchens, das herkömmlicherweise einzig und allein darum kreiste, wie der Müllerssohn es durch allerlei betrügerische Kniffe schafft, in den Adelsstand aufzusteigen und seine Prinzessin zu heiraten.

Direkte Anspielungen auf die Gegenwart gibt es im *Gestiefelten*

18 *Das Untier von Samarkand* (Bühnenmanuskript: Berlin, o. J.) S. 45 ff.

Kater und im *Untier von Samarkand* kaum. Anders steht es dagegen mit einigen der jüngeren Märchentexte. Das Stück von Knauth etwa, mit dem beziehungsreichen Titel *Wie der König zum Mond wollte*, enthält eindeutige Entsprechungen zu Tagesereignissen und aktuellen Problemen. Der König, der uns hier geschildert wird, ist ein verzogener Fratz, der es sich in den Kopf gesetzt hat, den Mond zu besuchen. Er befiehlt einem Zimmermann, innerhalb von drei Tagen einen Turm zu bauen, der bis an den Mond reicht. Den Gegenvorschlag, lieber einen hölzernen Vogel zu verwenden, lehnt der König ab; ja, er droht, den Zimmermann hinrichten zu lassen. Zur gleichen Zeit gibt sein Onkel, der gegen ihn intrigiert, einem Schmied den Befehl, eine Kanone zu bauen, mit der man den König auf den Mond schießen kann. Aber auch dieses Projekt, genau wie dasjenige des Königs, schlägt zuletzt fehl. Onkel und Neffe machen bankrott. Ohne Geld und ohne bezahlte Büttel, um die Leute in Schach zu halten, enthüllen sie sich plötzlich in ihrer ganzen Schwäche. Ein Aufstand fegt sie vollends hinweg. Während sich das Volk bereits zu allgemeinen Wahlen rüstet, erhebt sich der Zimmermann auf seinem hölzernen Vogel in den Himmel und entschwindet in Richtung Mond. Seine Abschiedsworte lauten: „Nutzt die Werke der eigenen Hände, und des eigenen Kopfes auch.“¹⁹ Knauth steigert die Zeitbezogenheit seiner Kritik an aller Tyrannei noch durch Einfügung aktueller Lieder, Spiele und akrobatischer Darbietungen.²⁰ Ebenso ist natürlich das Wettrennen zum Mond ein durchsichtiger Hinweis auf die gegenwärtige Situation der Weltraumfahrt. Die von Schwarz übernommene Technik, Märchen sozialistisch umzufunktionieren, wird demnach von Knauth vor allem insofern weitergeführt, als er die Symbolbezüge stärker im Alltag der Kinder verankert.

Die Märchen des ostdeutschen Kindertheaters zeigen mit Vorliebe das Phänomen der Ausbeutung sowie die Notwendigkeit, dieses Übel in all seinen Formen zu bekämpfen. Andererseits haben sie aber mit den konkreten Zuständen in Ostdeutschland herzlich wenig zu tun. Sie befassen sich auch nicht mit konkreten Fragen der Kindererziehung. Was die Stücke des sozialistischen Realismus betrifft, die eine größere Aktualität beanspruchen, so legen sie besonderes Gewicht auf Selbstopferung, Fügsamkeit und Anpassung an die sozialistischen Arbeits-

19 *Wie der König zum Mond wollte* (Büchleinmanuskript: Berlin, o. J.), S. 48.

20 Ebd., ‚Vorbemerkung‘: „Zirkus und Feuerwerk, Clownerie, Spiel- und Liedformen alter, folkloristischer Kinderliteratur sind zum *mixtum compositum* vereint, weil ich auf der Straße, auf jedem Spielplatz sehe, welches Vergnügen der bunte Wechsel ihrer Phantasie-Inhalte und Formen bereitet, und weil ich den Versuch für lohnend halte, ihnen dieses Phantasie und Intellekt bildende Vergnügen im Theater zu vermitteln.“

und Moralgesetze. Davon, daß Kinder ihr Geschick in ihre eigenen Hände nehmen, ist in den seltensten Fällen die Rede. Im Gegenteil, viele der Märchenstücke gipfeln darin, daß irgendein gütiger Herrscher die Zügel des Staatswesens ergreift. Er werde zwar, wie versichert wird, mit Unterstützung des Volkes regieren. Aber ist das Sozialismus? Werden Kinder so zu Sozialisten erzogen? Die populären Kinderstücke in Ostdeutschland nehmen die Kinder ernst, kein Zweifel. Doch was bezwecken sie damit? Man kann diese Frage nur im Zusammenhang mit dem gesamten Erziehungskonzept beantworten. Bedenkt man jedoch die Planwirtschaft, den Mangel an Arbeitskräften und die revisionistische Linie einer autoritären Regierungspolitik, so drängt sich die Folgerung auf, daß Kinder für Ostdeutschland vor allem eine wichtige Kapitalsanlage darstellen – nämlich als Arbeitspotential. Der Verdacht läßt sich nicht abweisen, daß die ostdeutschen Kinderstücke, trotz ihrer Kritik der Ausbeutung und ihrer Schilderung der Befreiungskämpfe, dem Zweck dienen, aus dieser Kapitalsanlage möglichst hohe Zinsen zu ziehen. Indem man die Kinder von dem wahren Drachen Ostdeutschlands ablenkt, wie dies Wolf Biermann in seinem Märchenstück für Erwachsene dargelegt hat,²¹ beraubt man sie der Einsicht in die konkreten Widersprüche und Konflikte ihres eigenen Staates.

Westdeutschland

In Westdeutschland verhält es sich damit weniger verwirrend, doch dafür widersprüchlicher. Unverkennbare Drachen gibt es hier in so großer Zahl, daß man gar nicht weiß, welche man zuerst erschlagen soll. Die verschiedenen Gruppen der Radikalen entwickeln ihre Theorie über die Gründe dieses „Drachenunwesens“, wohingegen man im konservativen Lager steif und fest behauptet, daß alles, was einem Drachen auch nur entfernt ähnelt, heutzutage längst ausgestorben sei. Dieser Widerspruch bildet den wichtigsten Schlüssel zum Verständnis des westdeutschen Kindertheaters.

Anders als in Ostdeutschland, war hier die Haltung des Staates nach dem Krieg durchaus schwankend. Zu einer systematischen Entwicklung des Kindertheaters kam es nicht.²² Es gab bloß ein paar zaghafte Versuche: so das Theater der Jugend (1950) in Nürnberg, die Jugendvormiete (1952) in Dortmund und das Theater der Jugend (1953) in München. Sie beschränkten sich im wesentlichen darauf, die Tradition des Weihnachtsmärchens kontinuierlich fortzusetzen, was ja im Grunde auch

21 Vgl. *Der Dra-Dra* (Berlin, 1970).

22 Vgl. Bauer, S. 36 ff.

die staatlichen Theater während der Weihnachtszeit taten. Experimentelle Wagnisse finden sich bis 1968 kaum. Ohnehin wurde nur eine verschwindende Minderzahl dieser Kindertheater vom Staat gefördert. Die Schauspieler, die auftraten, waren Erwachsene; das Publikum teilte man grob in die beiden Altersgruppen der Sechs- bis Zwölfjährigen und der Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen. Stückaufträge an Dramatiker wurden nicht vergeben. Man stützte sich entweder auf das überkommene Repertoire der Märchenstücke, die man in ihrer ursprünglichen Form beließ, oder auf kindische Bestseller wie *Peter Pan* und *Peterchens Mondfahrt*. Alle wurden durchweg als ausgesprochene Ausstattungstücke inszeniert. Falls je eine Zusammenarbeit mit Pädagogen und Psychologen zustande kam, blieb sie an der Oberfläche. Das Kindertheater war eine Art Seitentrieb des Schulunterrichts und diente lediglich dazu, zarten Seelen die bürgerlichen Erziehungsideale sanft und wohltdosiert einzuflößen. Es war, mit einem Wort, minderwertiges Theater. Kein einziges Stück über die Strenge, mit der Kinder im Elternhaus oft behandelt wurden; kein einziges über das Fehlen von Kinderspielplätzen und Jugendzentren. Über die elitäre Gesellschaftsstruktur wurden erst recht keine Kinderstücke geschrieben. Es war vielmehr so, daß überhaupt nur die privilegierten Kinder mit dem Theater in Berührung kamen. Und die hatten sich pflichtgemäß an pomphaften Aufführungen zu delectieren, die den Status quo verherrlichten, irgendeine böse, aber im Vagen bleibende Macht beschworen (die natürlich leicht zu besiegen war) und im übrigen den Erwerb von Frauen, Geld und bürgerlichem Ansehen empfahlen.

Anzeichen, daß ein Umschwung im Gange war, meldeten sich allerdings bereits vor 1968. So hatte das Reichskabarett in West-Berlin 1966 damit begonnen, politisch orientierte Kinderstücke aufzuführen. Weitestes Aufsehen erregte es drei Jahre später mit seiner Inszenierung von *Maximilian Pfeifferling*. Daß es plötzlich so großes Interesse fand, hing vor allem mit der radikalen Studentenbewegung zusammen, die überall auf antiautoritäre Erziehungsreformen drängte. Tagesheime, sozialistische Kommunen und Neudrucke wichtiger marxistischer Texte über Erziehung und Familie – so von Edwin Hörnle, Vera Schmidt, Wilhelm Reich und aus dem Frankfurter Institut für Sozialforschung – waren die Folge. Die größte Bedeutung für das Kindertheater erlangte jedoch Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, das 1968, zugleich mit der Pionierleistung der Asja Lacin, wiederentdeckt wurde.

Das war eine durchaus positive Entwicklung, die verrät, daß die Radikalen ernsthaft an der Lage der Kinder Anteil nahmen. Doch von Anfang an gingen damit Versuche einher, solche Entwicklungstenden-

zen im negativen Sinne, nämlich kommerziell, zu ‚popularisieren‘. Die üppig dotierten Staatstheater, deren Besucherzahlen bei den Erwachsenen freilich ständig sanken, beschlossen, sich am Kindertheater schadlos zu halten. Es dauerte nicht lange, bis unternehmende Intendanten entsprechende Programme auf die Beine gestellt hatten. Statt des „bürgerlichen Weihnachtsrituals“ für die gesamte Familie zelebriert man nun den bürgerlichen Konsumritus, d. h. es wird in trautem Verein Kulturware konsumiert, wobei die Eltern ihr Vergnügen an einer Regression ins Kindische finden, während die Kinder sich an technischen Mätzchen und Modegags begeistern, die bloß dazu bestimmt sind, sie zu weiterem Konsum anzureizen. Diese Staatstheater, wie auch die konservativen Kindertheater, sind natürlich gegenüber dem radikalen Kindertheater im Vorteil, schon weil sie über mehr Geldmittel verfügen und von vornherein in der Überzahl sind. Trotzdem gehen die eigentlichen Impulse von den radikalen Gruppen aus. Es ist gut denkbar, daß sie zuletzt nicht nur in Westdeutschland, sondern auch in Ostdeutschland einschneidende Veränderungen bewirken werden.

Um dies zu verdeutlichen, möchte ich einige der Programme des Reichskabarettts, des Theaters im Märkischen Viertel und der Arbeitsgruppe Spielumwelt betrachten. Daß West-Berlin, das ja im deutschen Theaterleben allgemein führend ist, dabei an der Spitze steht, ist kein Zufall. Seine Insellage und die politischen Spannungen zwischen Ost und West, die es jahrelang prägten, machten West-Berlin schon sehr früh zum Nährboden radikaler Bestrebungen. In dieser Stadt pocht nicht nur der Puls des deutschen Sozialismus am fühlbarsten, sondern auch der des deutschen Kapitalismus. Sämtliche Widersprüche liegen hier offen zutage. Was Wunder, wenn daher hier die meisten Versuche unternommen werden, Alternativlösungen für die bürgerlichen wie die sozialistischen Institutionen zu schaffen, die gleichermaßen erstarrt sind?

Zu diesen Alternativen zählt das Reichskabarett, das sich inzwischen in ‚Grips‘ umbenannt hat.²³ Das kleine Theater im Zentrum West-Berlins tut alles, um innerhalb seiner beschränkten Raumverhältnisse Kindern freies Spiel zu ermöglichen. Seine Vorstellungen (für Kinder zwischen sechs und zwölf Jahren) dauern ungefähr anderthalb Stunden. Sie bieten gewöhnlich auch Musik und werden von Erwachsenen aufge-

23 Zum Reichskabarett, das vorher eins der führenden politischen Kabarettts im Westen war, vgl. Schedler, S. 256 ff.; Volker Ludwig, Über die Anmaßung, Theater für Kinder zu machen. In: *Theater heute* 11 (April 1970), S. 27 ff.; Rainer Hachfeld, Über das Schreiben von Szenen für Kinder. In: *Kindertheater und Interaktionspädagogik* (Stuttgart, 1972), S. 117 ff.; Bernard Marinier, Théâtre Anti-Autoritaire. In: *Travail théâtral* 8 (Juli/September 1972), S. 146 ff.

führt, die sich, gemeinsam mit Pädagogen und Psychologen, mit den spezifischen Problemen und Bedürfnissen der Kinder vertraut gemacht haben. Die meisten Texte stammen von Rainer Hachfeld und dessen Bruder Eckhardt, der unter dem Namen Volker Ludwig schreibt, sowie von Mitgliedern des Ensembles.

Den Anfang machten zwei Stücke, die sehr stark von Märchenmotiven zehren: *Die Reise nach Pitschepatsch* (1967) und *Stokerlok und Milipilli* (1968). Da sie zu abstrakt und irrationalistisch waren, beschloß das Ensemble, seine Texte realistischer zu gestalten, um dadurch mehr Wirkung zu erzielen. Aus diesem Bemühen erwuchs der erwähnte *Maximilian Pfeifferling* von 1969, verfaßt von Carsten Krüger. Seinen Titel trägt das Stück deshalb, weil der kleine Max, der als Jüngster einer wenig bemittelten Familie von seiner Schwester und seinen Eltern fortwährend ausgenutzt wird, in seiner Verzweiflung auf die einzige Waffe zurückgreift, die er besitzt: nämlich ein schrilles Pfeifen durch eine Lücke zwischen zwei Schneidezähnen. Dieses Pfeifen fällt jedermann auf die Nerven; und indem Max es zielsicher einsetzt, vermag er seine Peiniger schließlich zu besiegen.

Auch die anderen Stücke, die vom Reichskabarett gespielt werden, beschäftigen sich zumeist mit den verschiedenen Formen von Ausbeutung, denen Kinder unterworfen sind, und zeigen Möglichkeiten zu ihrer Überwindung auf. *Mugnok Kinder!* (1970) von Hachfeld handelt zum Beispiel von zwei Kindern, die unentwegt einen Kasten mit Namen „Mugnok“ mit sich herumschleppen. Dieser Kasten, der das kindliche Phantasievermögen symbolisiert, versetzt die Erwachsenen in Unruhe, weshalb sie versuchen, Mugnok zu zerstören. Zu guter Letzt müssen sie aber die schöpferischen Kräfte der Kinder anerkennen; denn diese bringen zusätzlich noch ein Ofenrohr, ebenfalls „Mugnok“ genannt, ins Spiel. In dem vom Ensemble kollektiv erarbeiteten Stück *Balle, Malle, Hupe und Artur* (1971) wird gezeigt, wie Kinder, die nirgends einen Spielplatz finden, ihre Lage drastisch zu verändern wissen, indem sie ein leerstehendes Gebäude besetzen. In Ludwigs *Trummi Kaputt* aus demselben Jahr dreht es sich um einen Spielzeugfabrikanten und dessen Söhne, die andere Kinder so lange übers Ohr hauen, bis diese dank ihrer Phantasie eigenes Spielzeug erfinden und dadurch von der Ware des Fabrikanten unabhängig werden. Doch das bei weitem wichtigste und realistischste Stück, das bisher vorliegt, ist *Mannomann!* (1972) von Ludwig und Reiner Lücker. Hier geht es um eine alleinstehende Arbeiterin mit ihren zwei Kindern, die vom Hauswirt malträtiert und gezwungen werden, in ein anderes Gebäude umzuziehen. Die Mutter entschließt sich daraufhin, wieder zu heiraten, und zwar vor allem deswegen, weil sie sich nach einem Beschützer sehnt. Der neue Herr im

Hause aber, ein Fabrikarbeiter, bringt durch seine eingebil­dete Männlichkeit und sein brutales Herumkommandieren die einst so friedliche und arbeitsfrohe Häuslichkeit vollends durcheinander. Das veranlaßt die Kinder, von zu Hause fortzulaufen. Als sie zufällig auf dem Gelände der Fabrik, wo ihr Stiefvater arbeitet, nach Kisten stöbern, werden sie Zeuge, wie er seinerseits kujoniert wird, aber nicht im mindesten wagt, gegen seinen Vorarbeiter aufzumucken. Die Einsicht, die ihnen dabei aufgeht, erläutern sie in folgendem Song:

Wer sich duckt, der fühlt sich mies, Mannomann,
und brüllt dafür nachher den nächsten an.
Und das ist stets das gleiche Lied,
bis einer kommt, bei dem das nicht mehr zieht!
Man muß sich nur wehren,
man muß sich nur wehren
und auch die Fragen stellen,
die die anderen stören.²⁴

Dann kehren die beiden nach Hause zurück, klären ihre Mutter entsprechend auf und vermögen sogar ihren Stiefvater davon zu überzeugen, daß ihm kein Stein aus der Krone fällt, wenn er mit ihnen zusammenarbeitet. Durch gegenseitige Hilfe gelingt es der Familie am Ende, über den Hauswirt den Sieg davonzutragen. *Mannomann!* ist wirklich ein beachtliches Stück; denn es liefert nicht nur eine bündige Analyse der Klassenlage und Ausbeutung von Kindern, Frauen und Arbeitern, sondern weist auch praktikable Wege, um mit diesen verschiedenen Formen der Unterdrückung fertig zu werden. Obendrein aber scheint das Reichskabarett selber auf dem besten Wege zu sein, Brechts Idee eines naiven Theaters in die Tat umzusetzen. Die Aufführungen, die es bietet, sind vergnüglich und machen zugleich erfahrbar, wie vergnüglich es sein kann, sich selbst und seine Arbeitsbedingungen zu verändern und damit die gesamt­menschlichen Beziehungen zu verbessern. Problematisch ist am Reichskabarett bloß, daß sein Publikum größtenteils aus Kindern fortschrittlicher Familien besteht, welche sich gar nicht mit jenen Schwierigkeiten herumschlagen müssen, die in den Stücken dargestellt werden. Gelegentlich kamen zwar Aufführungen in Arbeiterbezirken zustande; doch seine eigentlichen Zuschauer, die Kinder des Proletariats, hat das Reichskabarett bislang nicht zu erreichen vermocht.

Das läßt sich vom Kindertheater im Märkischen Viertel, wo man sich enger als irgendwo sonst in Ost- und Westdeutschland an die Vorschläge Benjamins hält, schwerlich behaupten. Dieses Theater, das mitten in

24 *Mannomann!* (Bühnenmanuskript: Frankfurt, 1972), S. 81.

einer Wohnsiedlung für Familien mit niedrigem Einkommen liegt, wurde 1969 von Helme Ebert und Volkhardt Paris ins Leben gerufen.²⁵ Die beiden pflegen sich zweimal wöchentlich mit zwei verschiedenen Gruppen von Kindern zwischen acht und elf Jahren zu treffen. Ihr Grundanliegen ist es, ein Theater sowohl für als auch durch proletarische Kinder zu schaffen. Zwei Psychologen und ein Pädagoge unterstützen sie bei ihrer Tätigkeit, die in drei Stufen vor sich geht. Erstens soll das Beobachtungs- und Ausdrucksvermögen der Kinder entwickelt werden; zweitens will man durch Improvisation ihr Klassenbewußtsein heben und ihnen Einsicht in die gesellschaftlichen Konflikte vermitteln; drittens sollen durch Aufführungen – und sei es auch nur versuchsweise – mögliche Lösungen für diese Konflikte erprobt werden. Dadurch, daß Ebert und Paris Vorfälle aus dem Alltag der Kinder verwenden, leiten sie diese unmerklich dazu an, selber Szenen zu bauen und zu spielen, in denen betrunkene Väter, herzlose Beamte, bösertige Hausbesitzer, tyrannische Erzieher und rücksichtslose Eltern auftreten. Die Szenen, die so entstehen, vermögen den Kindern die Augen zu öffnen, so daß sie ihre Unterdrückung erkennen und danach trachten, sie abzuschaffen. Ebert und Paris sind dabei freilich zurückhaltend; denn die Gefahr, die hier droht, ist ihnen sehr wohl bewußt. Die Eltern der Kinder, die diese neuen Verhaltensweisen einüben, können ja durchaus auch negativ reagieren. Sie sind schließlich das Produkt ganz bestimmter gesellschaftlicher Bedingungen, von denen sie geprägt wurden und die daher nie außer acht gelassen werden dürfen. Andernfalls kommt es dazu, daß die Kinder ihre Eltern irrtümlich hassen und verdammen. „Es gilt“, stellen Ebert und Paris deshalb fest, „die Eltern zu entlasten und die Hintergründe zu durchleuchten. Dadurch werden die Kinder die Reaktion ihrer Eltern besser einzuordnen wissen. Was sie durchschauen, kann ihnen nicht mehr so viel Angst machen. Ihr Selbstbewußtsein wird wachsen. Selbstbewußte Kinder sind nicht mehr so total abhängig von Zuneigung oder Zustimmung der Erwachsenen. Wir wollen mit den Kindern in Geschichten üben, allmählich ihre ganze Umwelt und damit auch sich selber differenzierter und kritischer zu betrachten.“²⁶ Im Unterschied zu Benjamin glauben Ebert und Paris an die Wichtigkeit von Aufführungen, weil die Kinder dadurch lernen, ihre Erfahrungen in künstlerischer Form anderen Kindern oder auch Erwachsenen mitzuteilen, und weil diese Aufführungen ferner das Zusammengehörigkeitsgefühl stärken. Vorläufig allerdings war der Erfolg des Theaters be-

25 Vgl. Helme Ebert/Volkhardt Paris, Theater mit Kindern im Märkischen Viertel. In: *Theater heute* 11 (April 1970), S. 28 ff.

26 Ebd., S. 29.

grenzt – begrenzt insofern, als es nur kleine Gruppen von Kindern in jenem Arbeiterbezirk West-Berlins erfaßte. Aber Ebert und Paris sind geduldig. Sie wissen, daß der Aufbau eines proletarischen Kindertheaters ohne die Unterstützung der breiten proletarischen Massen seine Zeit braucht.

Wieder einen anderen Weg hat die Arbeitsgruppe Spielumwelt beschritten.²⁷ Ihr Versuch, ein proletarisches Kindertheater aufzubauen, ist ziemlich einzig in seiner Art. Im Oktober 1970 eröffneten ehemalige Mitglieder von Hoffmans Komischem Theater den Spielclub Kulmerstraße und errichteten dort eine Miniaturstadt mit einer kleinen Bank, einem Gerichtsgebäude, Zeitungen, Läden, Geschäften usw. Sie verteilten Flugblätter im Arbeiterviertel und luden Kinder zwischen acht und zwölf Jahren ein, nach der Schule zum Spiel in den Klub zu kommen. Während der nächsten sieben Monate waren es im Durchschnitt dreißig bis vierzig Kinder, die regelmäßig erschienen. Die Erwachsenen erklärten ihnen die Spielregeln, zogen sich aber, sobald das Spiel begann, in den Hintergrund zurück. Von der kleinen Bank, die Geld ausgab, wurden die Kinder finanziert. Ein paar wurden Unternehmer, andere Angestellte (oder, wie Brecht sagen würde, ‚Unternommene‘). Nach und nach konstituierte sich so die Stadt gemäß den Regeln des kapitalistischen Gesellschaftssystems. Die Konflikte blieben nicht aus. Die Arbeiter klagten über Ausbeutung und brachten ihre Beschwerden vor Gericht. Da sie einzeln vorgingen, erfolgte natürlich nichts. Darauf beschlossen einige, eine Kommune zu gründen, um sich gegen die Kapitalisten im Klub behaupten zu können. Nach Verlauf von sieben Monaten war aus der Kommune eine organisierte Klasse geworden, die kollektiv vorging, Arbeit und Einkünfte unter sich verteilte und eine Einheitsfront gegen die Kapitalisten bildete. Damit war die Absicht der Erwachsenen erfüllt: „Dieses Spiel mußte so eingerichtet werden, daß die Kinder die Reize und Attraktionen des Systems widergespiegelt finden und daß sie selbst von den Widersprüchen dieser Reize und Attraktionen betroffen werden. Daß sie in diesem Spiel zum aktiven gesellschaftlichen Handeln in Relation zur komplexen kapitalistischen Wirklichkeit die Chance haben, erfolgreich zu sein.“²⁸

Im Juni 1971 gastierte die Gruppe Spielumwelt mit ihrem Spiel im Märkischen Viertel. Kinder aus der Nachbarschaft, aber auch aus dem

27 Zur Geschichte von Hoffmans Komischem Theater vgl. Schedler, S. 275 ff. – Daneben veröffentlicht die Arbeitsgruppe Spielumwelt ihre eigene Zeitschrift in Berlin, die wichtige Informationen enthält; vgl. *Fests Magazin*, H. 1 (Juni 1971) u. 2 (Juni 1972).

28 *Fest im M. V. Ein Gesellschaftsspiel* (Berlin, 1971), H. 1. Die Arbeitsgruppe Spielumwelt berichtet hier über ihre Erfahrungen im Märkischen Viertel.

eigenen Spielclub und dem Theater im Märkischen Viertel wurden eingeladen, unter freiem Himmel eine Stadt zu errichten, die zehn Tage lang bestehen sollte. Das Spiel gipfelte in der Erstürmung der Zitadelle durch die Arbeiter, die sich gegen ihre Ausbeutung durch Militär und Kapital zur Wehr setzten. Andere westdeutsche Gruppen übernahmen dieses Spiel, und die Gruppe Spielumwelt wiederholte es im August ebenfalls. Stets waren die Resultate erfreulich. Dennoch – und das war ganz offensichtlich die Quittung für den Erfolg dieses ungewöhnlichen Kindertheaters – wurde der Gruppe Spielumwelt jede finanzielle Unterstützung entzogen. Im März 1972 wurde das Ensemble schließlich sogar aus dem Spielclub vertrieben. Wenig später besetzten dreihundert Kinder und eine Anzahl Erwachsener in der Nähe eine leerstehende Fabrik, wo sie hofften, einen neuen Spielclub gründen zu können. Während noch mit Bezirksbehörden und Senatoren verhandelt wurde, drang Berliner Bereitschaftspolizei in die Fabrik ein und räumte sie gewaltsam. Stacheldraht und Polizeihunde wurden aufgeboten, um die Gebäude zu „schützen“, bis sie dann auf Kosten der Stadt abgerissen werden konnten. Die Kosten dafür betrugen volle 180 000 DM. Das Ganze war ein Paradebeispiel absurden Theaters. Bewirkt wurde lediglich, daß sich die Entschlossenheit der Gruppe Spielumwelt nur desto mehr festigte. Sie will ihre Tätigkeit nun in noch engerer Zusammenarbeit mit anderen linken Theatern Berlins auf genossenschaftlicher Grundlage fortsetzen.²⁹

Ansonsten, vor allem außerhalb Berlins, ist das westdeutsche Kindertheater recht gemäßigt. Sonderfälle bilden allein ein Neuköllner Versuch in der Nachfolge des Theaters im Märkischen Viertel³⁰ sowie ein von Wolfram Frommlet in Kassel durchgeführtes Projekt,³¹ bei dem Fünf- bis Achtjährige traditionelle Märchenmotive und negative Beispiele aus der Kinderliteratur mit ihrer Alltagserfahrung konfrontieren konnten, um daraus neue Rollen und Verhaltensweisen zu entwickeln. Doch die fortschrittlichste Arbeit wird gar nicht von einem Kindertheater geleistet, sondern von einer regulären Bühne. Es ist das Theater am Turm in Frankfurt, das heute ein eigenes Kinderprogramm mit drei Inszenierungen pro Saison besitzt und anhand von Stücken wie *Das Untier von Samarkand* oder *Die Ostindienfahrer* und der Bearbeitung von Nestroys

29 Es handelt sich um die West-Berliner Volkstheaterkooperative, zu der das Reichskabarett, das Theaterkollektiv *Die Zentrifuge*, das Lehrlingstheater Rote Steine, das Theater für Kinder im Märkischen Viertel, das Puppentheater Bränli und die Arbeitsgruppe Spielumwelt gehören.

30 Vgl. Arno Paul, *Theaterspiel mit Arbeiterkindern*. In: *Kindertheater und Interaktionspädagogik*, S. 95 ff.

31 Vgl. Heike Mundzeck, *Zwischen Märchen und Agitprop*. In: *Die Welt*, 22. 10. 1970, S. 41.

Talisman durch Wolfgang Deichsel sozialistische Popularformen und Ideen zu entfalten sucht. Die meisten anderen westdeutschen Theater, namentlich die großen Staatstheater, sind ins Show-Geschäft eingestiegen und inszenieren hauptsächlich zum Ausgleich für die Verluste, die sie durch das zunehmende Desinteresse der Erwachsenen erleiden. Aufgeführt werden daher in der Regel Bearbeitungen überlieferter Märchenstoffe durch so berühmte Schriftsteller wie Thekla und Guido von Kaulla, Hermann Wanderscheck, Wolf Dieter Pahlke und Hermann Stelter. Ihre Texte triefen förmlich von Weisheit: „Wer reich ist, ist nicht immer glücklich . . . Es gibt sehr viele schlechte Menschen auf der Welt . . . Meine beiden Mädchen werden jetzt Prinzessinnen! Wer hätte das gedacht! . . . Das Gute überwindet stets das Böse . . . Man muß arbeiten, um immer zu essen und ein Dach über dem Kopf zu haben . . . Ein gutes Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen.“³² Selbst wenn sich ein staatliches Theater (wie das Dortmunder³³) dazu aufrafft, ein Stück wie *Balle, Malle, Hupe und Artur* zu spielen, wird dessen radikaler Gehalt gewöhnlich verwässert.

Neufassungen von Märchenstücken für Kinder sind auf den westdeutschen Bühnen ebenso verbreitet wie auf den ostdeutschen. Doch die Tendenz ist grundverschieden. Während man die Märchen in Ostdeutschland im marxistischen Sinn und in Übereinstimmung mit dem eigenen sozialistischen Erziehungsprogramm bearbeitet und umdeutet, behält man in Westdeutschland ihre feudalen Züge bei und trimmt sie bloß modisch zurecht, um sie für den bürgerlichen Geschmack flotter, reizender und eingängiger zu machen. Sie werden, heißt das, zum harmlosen Spaß, fügen aber gerade dadurch den Kindern ernststen Schaden zu. Natürlich gibt es ein paar Ausnahmen, wie die Stücke von Helmut Walbert und Gerhard Kelling. Walbert schrieb die drei formal ungewöhnlichen Spiele *Wenn die Kinder nicht wären*, *Auf etwas schießen bis es kaputt ist* und *Besser keine Schule als eine, in der die konservative Erziehung einer scharfen Kritik unterzogen wird*; von Kelling stammt ein ergötzliches politisches Märchen mit dem Titel *Der Bär geht auf den Försterball*, das auf einer Erzählung von Peter Hacks beruht. Es stellt törichte Rassenurteile am Beispiel betrunkenen Förster bloß, die auf die Bärenjagd ziehen, in Wahrheit jedoch von einem Bären angeführt werden, der sich als Oberförster verkleidet hat. Die Förster lassen allerlei bornierte und voreingenommene Bemerkungen über Bären fallen;

32 Diese Zitate finden sich zusammengestellt in dem kurzen, aber wichtigen Artikel von Hermann Beil, Über Kinder dagegen haben Phrasen keine Gewalt. In: *Theater heute* 8 (August 1969), S. 42 ff.

33 Vgl. Schedler, S. 259 ff.

doch als ihr Führer sich endlich zu erkennen gibt, wollen sie nichts davon wissen. Der Bär aber zwingt sie, ihrem verderblichen Rassenwahn ins Gesicht zu blicken, indem er ihnen einfach befiehlt, ihn niederzuknallen. Während sie, bevor sie abdrücken, die Augen schließen, macht er sich triumphierend aus dem Staub.

Das Stück von Kelling und die Aufführungen am TAT (Theater am Turm) stehen in Westdeutschland leider recht vereinzelt da. Gemessen an den handfesten sozialistischen Märchenstücken der Ostdeutschen erweist sich sogar ein Werk wie Alice Toens experimentelle Neufassung des *Gestiefelten Katers*,³⁴ die sich mit einem Gutteil der pseudoprogressiven Beiträge des Nürnberger und Münchner Kindertheaters vergleichen läßt, als verfehlt. Die Toen stellt fünf Schauspieler auf die Bühne, die den Entschluß fassen, ein Stück für Kinder einzustudieren. Bei offenem Vorhang verteilen sie die Rollen, die sie dann noch verschiedentlich wechseln; außerdem unterbrechen sie wiederholt die Handlung, um ‚aus der Rolle zu fallen‘. Der Nachdruck liegt auf der Bedeutung von Spiel und Rollenspiel, und die Verfremdungstechnik soll die Kinder zu kritischem Denken anleiten. Davon, daß sie etwa lernen, wie schwierig man sich von seinem Rollenverhalten löst und warum es Rollen wie die des Unterdrückten oder des Unterdrückers gibt, kann aber nicht im entferntesten die Rede sein. Zwar werden sie dazu ermutigt, vorgeprägte Rollen zu sprengen und sich schöpferisch zu entfalten; doch Sinn hat dies offensichtlich nur bei solchen Kindern, die von vornherein das Privileg genießen und die Möglichkeiten besitzen, verschiedene Rollen experimentell auszuprobieren. Fortschrittliche Stücke bürgerlicher Provenienz wenden sich vornehmlich an Kinder, die sozial begünstigt sind und daher ihre Fertigkeiten schon früh zu entwickeln vermochten. Die können es sich freilich leisten, auf die übliche Ausbildung zu verzichten. Doch die Bedürfnisse der überwiegenden Mehrzahl aller Kinder unterscheiden sich davon grundlegend. Kinder aus dem Proletariat haben richtige Ausbildung ebenso bitter nötig wie richtiges Theater. Beides muß ihren Interessen dienen und darf nicht dazu mißbraucht werden, sie niederzuhalten oder ihnen, als willfährigen Werkzeugen der Herrschenden, bloß den Aufstieg innerhalb des Systems zu gestatten.

34 Alice Toen ist Holländerin; ihr Stück wurde von Rahel Elisabeth Feilchenfeldt ins Deutsche übersetzt. Wie die Sowjetstücke ins Repertoire der DDR-Theater, so sind diverse Stücke aus westlichen Ländern ins ständige Repertoire der BRD-Theater eingegangen. Toens *Gestiefelter Kater* ist zwar noch nicht ganz so weit, kann aber durchaus für jene fortschrittlichen westdeutschen Stücke stehen, die neuerdings populär geworden sind, ohne die Masse der Kinder wirklich anzusprechen.

Vorläufige Folgerungen

Obwohl die Erziehungssysteme in Ost- und Westdeutschland weit voneinander abweichen, zielen sie gemeinsam darauf ab, aus den Kindern fungible und aufstiegshungrige Diener des Staates zu machen. In Westdeutschland sind diese Aufstiegschancen gering. Das System ist elitär; proletarische Kinder werden vernachlässigt. In Ostdeutschland stehen die Aufstiegsmöglichkeiten unter strenger Kontrolle; die Kinder werden bevormundet. Das westdeutsche System kaschiert seine Inhumanität hinter der Maske des Wohlfahrtsstaats und hält damit das Proletariat in einer ebenso niederen wie erniedrigenden Lage. Diesen Kindern (aber auch anderen) wird das Gefühl ihrer Unwürdigkeit und Entbehrlichkeit eingepflegt: sie müssen lernen, wie wenig es im Kapitalismus mit seinem geplanten Verschleiß auf sie ankommt. Das ostdeutsche System kaschiert seine autoritäre und revisionistische Haltung hinter väterlicher Fürsorge und volltönenden sozialistischen Phrasen, um dadurch die Produktionsleistung der Arbeiter zu steigern und zugunsten einer neuen Klassengesellschaft auszunutzen. Hier wird den Kindern des Proletariats (und anderen) zwar ein Gefühl von Wichtigkeit eingepflanzt, aber bloß im Sinne freudiger Aufopferung für einen revisionistischen Sozialismus und eine Planwirtschaft, wo jeder einzelne Arbeiter eine beträchtliche Kapitalsanlage darstellt, die man keineswegs verschleudern darf.

Erziehungssystem und herrschende Ideologie sind die prägenden Faktoren des Kindertheaters in beiden Teilen Deutschlands. In der DDR ist es einheitlich und insofern populär, als jedes Kind mit ihm in Berührung kommt; Kindertheater bildet hier einen integrierenden Bestandteil der ästhetischen Erfahrungswelt des Kindes. Im Grunde freilich werden die Kinder hauptsächlich wegen ihrer Brauchbarkeit für den Staat ernst genommen. Was ihnen das Theater eröffnet, sei es im Bereich des Ästhetischen oder des Moralischen, sind daher keine neuen Entwicklungsmöglichkeiten für ihre kreativen oder gar kritischen Anlagen. In der Bundesrepublik gibt es ohnehin bloß ein paar Kindertheater, deren Tendenz zudem schwankt. Sie können in den wenigsten Fällen im positiven Sinne populär heißen, da sie die Massen der Kinder überhaupt nicht erreichen. Eher existieren sie für die privilegierten Schichten, mit deren sentimentalen Neigungen sie ihr Spiel treiben. Kinder werden hier primär als potentielle Kunden ernst genommen. Ansonsten ist der Eifer des Staats, Kindertheater einzurichten, die den Bedürfnissen und Interessen der Kinder entgegenkommen, wahrhaftig nicht überwältigend.

Im Gegensatz zu den gängigen Kindertheatern in Ost- und Westdeutschland versuchen die radikalen Kindertheater (vor allem in West-Berlin) das Klassenbewußtsein proletarischer Kinder (und anderer) zu

heben. Sie bauen Theater auf, die der eigenen Entwicklung der Kinder dienen, und stützen sich dabei auf marxistische Theorien der Kindererziehung und auf die Tätigkeit linker Tagesheime und Schulen. Auch vom sozialistischen Verlag der Autoren und von der West-Berliner Volkstheaterkooperative erhalten sie Unterstützung. Ihre entschiedensten Befürworter waren bisher Wolfram Frommlet und Melchior Schedler. Frommlet hat sich in der KEKS-Gruppe (Kunst/Erziehung/Kybernetik/Soziologie) betätigt, die in München und Nürnberg für radikales Kindertheater und radikale Kinderliteratur eintritt. Bei der Organisation der wichtigen Kindertheatertagung in Marl im Oktober 1970³⁵ wirkte er ebenfalls maßgeblich mit, und nach wie vor zielen seine Bemühungen auf radikale Veränderung ab. Dasselbe gilt für Schedler, der sich enger an eine genaue Verwirklichung des Benjaminschen Programms hält. Er fördert nicht nur ein Theater für und durch Kinder, sondern greift auch offen das Märchenstück an, weil es zu feudalistisch und eskapistisch und vor allem zu vage ist, als daß es den Kindern bei der Bewältigung ihrer unmittelbaren Lebensnöte von irgendwelchem Nutzen sein könnte.³⁶ Schedler verfährt jedoch, trotz triftiger Gründe, bei seiner Ablehnung des Märchenstücks und des von Erwachsenen aufgeführten Märchentheaters zu apodiktisch. Solche Stücke und Aufführungen haben mitunter durchaus ihren Nutzwert, insbesondere bei Kindern der jüngsten Altersgruppe, denen begriffliches Denken noch weitgehend schwerfällt. Hier können erwachsene Schauspieler sehr wohl als exemplarische Gestalten fungieren.

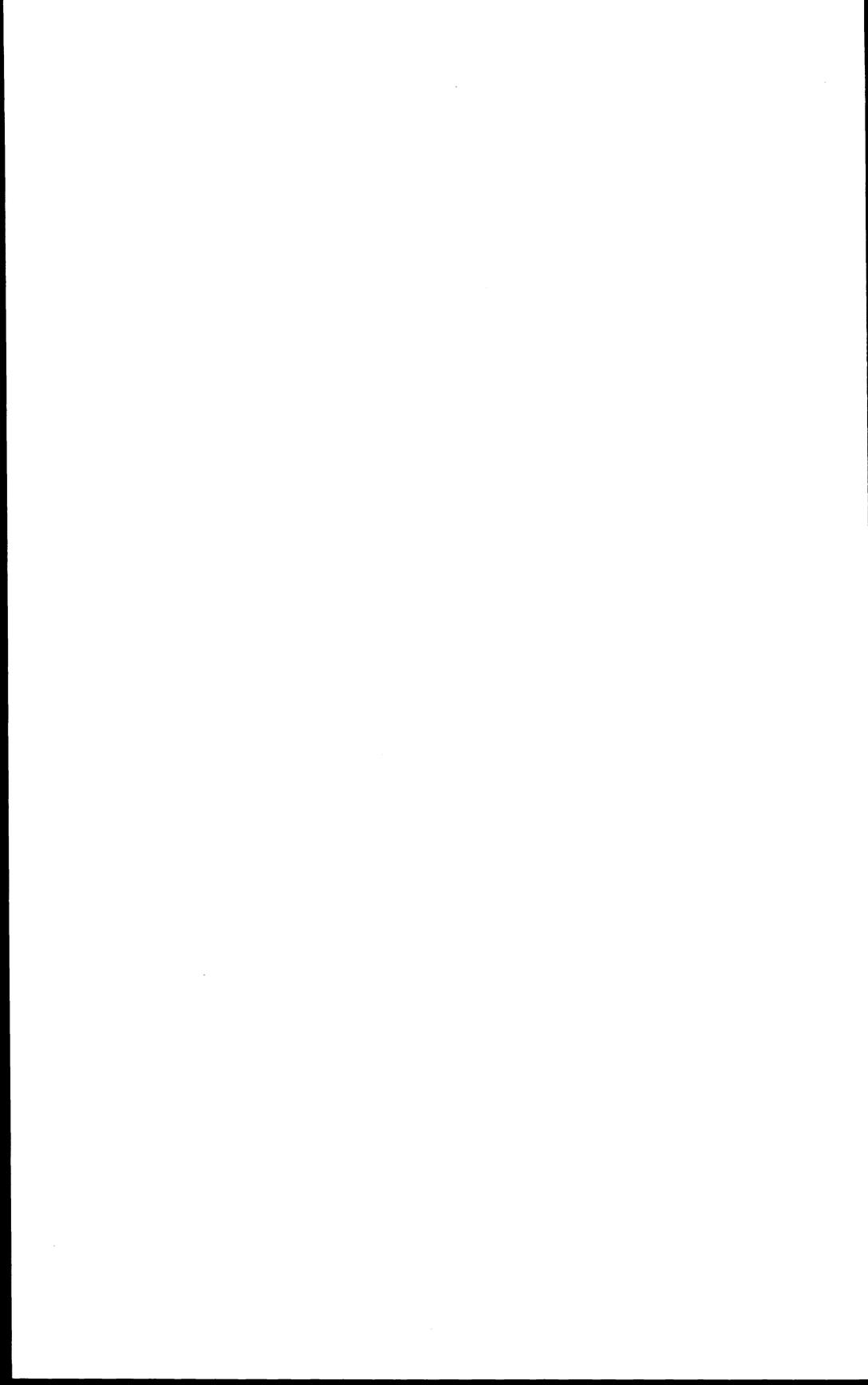
Zugegeben, das ideale Kindertheater ist ein proletarisches, wie es einst von Benjamin skizziert wurde und sich heute in West-Berlin entfaltet. Doch ohne Unterstützung durch die proletarischen Massen bleibt das radikale Kindertheater notwendig jenen gesellschaftlichen Antagonismen ausgeliefert, die ihm seinen Spielraum, seine Wirkungsbreite und seine künftigen Entwicklungsmöglichkeiten vorschreiben. Seine historische Rolle, obzwar außerordentlich bedeutsam, ist begrenzt. Sie besteht im Augenblick darin, das etablierte Kindertheater in beiden Teilen Deutschlands zu Veränderungen zu zwingen und damit eine neue Phase seiner Geschichte einzuleiten. Zu einem gewissen Grade ist das, indem man die Kinder ernst nahm und echte Popularformen als Alternative entwickelte, bereits gelungen. Diese Formen des Theaters vertreten die

35 Vgl. *Protokolle der Kindertheatertagung in Marl* (Marl, 1971). – Von Frommlet, der hier mit H. Mayrhofer und W. Zacharias zusammenarbeitete, stammt überdies ein ‚Handbuch für Spielaktionen‘ *Eltern spielen, Kinder lernen* (München, 1972).

36 Vgl. Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer. In: *Theater heute* 10 (August 1969), S. 30 ff.

Interessen der Mehrzahl der Kinder und wenden sich gegen die kommerzialisierten Pop-Formen, die nur den Interessen der Herrschenden dienen. Mögen die erzielten Veränderungen, im Unterschied zu einer wirklichen Volkstümlichkeit, auch noch künstlich, ja eklektisch sein, so werden dennoch die echteren Spielarten radikalen Kindertheaters die bestehenden Mängel weiterhin bloßstellen und dadurch mithelfen, das proletarische Kindertheater der Zukunft zu schaffen. Daß es sich einzig und allein in einer Gesellschaft vollenden kann, die ihren Kindern erlaubt, sich selber ernst zu nehmen, liegt auf der Hand. Erst im Spiel, ohne Zwang und Nötigung, findet Kindheit Erfüllung.

(Aus dem Amerikanischen von Reinhold Grimm)



PETER UWE HOHENDAHL

PROMOTER, KONSUMENTEN UND KRITIKER

Zur Rezeption des Bestsellers

Mit Wehmut oder Abscheu, je nach Temperament, mögen wir auf die Zeit zurückblicken, als die Welt der Literatur und Literaturkritik noch in Ordnung war, als Literarhistoriker und Rezensenten noch genau wußten oder doch zu wissen schienen, womit sie sich zu beschäftigen hatten, als man noch mit gutem Gewissen von der ‚Dichtung‘ sprach und so vulgäre Fragen wie die massenhafte Verbreitung von Büchern allenfalls von einigen Spezialisten der Buchwissenschaft untersucht wurden. Freilich war die Existenz von Bestsellern bekannt, und man notierte, daß sie in Zeitungen und Journalen gelegentlich besprochen wurden; doch die Einstellung zu diesen Erscheinungen des Buchmarktes war vorgezeichnet: Als evident erschien, daß massenhafte Verbreitung von Literatur und ästhetische Qualität einander ausschlossen. Demgemäß konnte von Bestsellern nur herablassend die Rede sein. Was dem Geschmack der Massen gefiel, schied aus dem Kanon der seriösen Dichtung von vornherein aus. Wertvolle Literatur, so wußte man, ist in der modernen ‚Massengesellschaft‘ nur noch dem kleinen Kreis zugänglich, erreicht keine hohen Auflagen, wird vom Markt nicht absorbiert. Folglich ist jedes Werk, das einen ungewöhnlichen Verkaufserfolg verbuchen kann, schon aus diesem Grunde leicht suspekt und der kritischen Analyse möglicherweise nicht mehr würdig.

Hier ist nicht der Ort, auf die Genesis und die Gründe dieser Einstellung einzugehen, ich beschränke mich darauf, ihre Folgen zu erläutern.¹ Ein solches Selbstverständnis der Kritik und Literaturwissenschaft, erwachsen aus der die literarische Moderne prägenden ästhetischen Distanz zum breiten Publikum, äußert sich in einer horizontalen Parzellierung der kritischen Bemühungen. Bis heute werden die Literaturproduzenten im literarischen Betrieb mit einem ästhetischen Gütezeichen versehen, das fortan Umfang und Art der Rezensionen festlegt. Ein schwacher Roman von Böll ist immer noch ein Böll-Roman und findet eine breite Würdigung in der überregionalen Presse; ein Roman von

1 Verwiesen sei auf die Untersuchung von Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung*. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs (München, 1971), besonders S. 63 ff.

Simmel bleibt ein Simmel-Roman, der in erster Linie von Lokalzeitungen besprochen wird. Wie sehr dieses Denken in Niveaunklassen Kritik und Literaturwissenschaft behindert hat, konnte noch vor wenigen Jahren Helmut Kreuzer in seinem kritischen Beitrag zur Erforschung der Trivalliteratur zeigen: Mochten die Forscher auch ihr Materialobjekt erweitern und die sogenannte Trivalliteratur in das Untersuchungsfeld einbeziehen, erhalten blieb weitgehend die überkommene Unterscheidung von Dichtung und Unterhaltungsliteratur, so daß der Vorstoß in unbekannte literarische Gebiete wieder neutralisiert wurde.² Selbst diejenigen, die diesen Gegensatz destruieren wollten, indem sie der Unterhaltungsliteratur den ästhetischen Charakter ausdrücklich absprachen und ihr andere Funktionen zuwiesen, blieben noch im Banne eingeschlifener Kategorien; denn die Negation des ästhetischen Anspruchs im Falle der Unterhaltungsliteratur und die Betonung des kommunikativen Wertes bestätigten letztlich nur wieder die Dichotomie von Dichtung und trivialer Literatur. Erst wenn wir uns von den Vorurteilen unserer literarischen Tradition trennen, wenn wir uns entschließen, den literarischen Kommunikationsprozeß als Ganzes ins Auge zu fassen, besteht die Chance, das Verhältnis von Bestsellern und Literaturkritik einer kritischen Analyse zuzuführen, welche mehr leistet, als sedimentierte kulturelle Wertungen zu perpetuieren.

Die erste Aufgabe wäre eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Lage. Welche Zeitungen besprechen Bestseller? Welche Kritiker nehmen zu einem Roman von Habe, Simmel oder Kirst Stellung, wenn weder Reinhard Baumgart noch Walter Jens sich äußern? Wer informiert den lesebegierigen Käufer kritisch über diesen Teil der literarischen Produktion? Oder überläßt man es den Werbeleitern der Verlage, die Vorzüge – doch wohl kaum die Nachteile – der genannten Romanciers ins rechte Licht zu rücken? Haben die Rezensenten überhaupt einen Einfluß auf die Meinungsbildung des Publikums? Mit welchen Kriterien nähern sich die Kritiker Bestsellern und ihren Autoren? An wen richten sie schließlich ihre Meinungsäußerungen? Fragen über Fragen, zu denen bisher wenige Antworten vorliegen. Soweit ich sehe, hat sich nur Peter Glotz mit diesen Kommunikationsprozessen beschäftigt und anhand von Beispielen einige Hypothesen formuliert.³ Glotz zufolge spielt sich Literaturkritik in verschiedenen Kommunikationsräumen ab, je nachdem es sich um einen der Hochliteratur oder um einen der Unterhaltungslitera-

2 Trivalliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: *DVjs* 41 (1967), S. 173 ff.

3 *Buchkritik in deutschen Zeitungen* (Hamburg, 1968). Dazu die Rezension des Verfs., in *German Quarterly* 44 (1971), S. 441 ff.

tur zugerechneten Bestseller handelt. Während ein Buch von Uwe Johnson, wie nicht anders zu erwarten, von prominenten Kritikern und Schriftstellerkollegen in der überregionalen Presse besprochen wurde, handelte es sich im Falle von H. H. Kirst eher um die zweitklassigen Provinzblätter und Lokalzeitungen.

Vom Bestseller war bisher die Rede, als sei dieser Ausdruck ohne weiteres verständlich. Als Bestseller bezeichnen wir diejenigen Bücher, die einen außergewöhnlichen Verkaufserfolg aufweisen.⁴ Da es sich offenbar um einen quantifizierbaren Begriff handelt, scheint er von Problemen weniger belastet zu sein als der Begriff ‚Trivilliteratur‘. Die leidige Wertfrage ist ausgeschlossen; das statistische Material allein soll Auskunft darüber geben, ob ein Buch ein Bestseller ist. Doch der Schein der sicheren Abgrenzung trügt. Jede Statistik muß Grenzen angeben. Ist ein Buch bereits mit zwanzigtausend verkauften Exemplaren als Bestseller zu bezeichnen oder erst mit fünfhunderttausend? Entscheidungen dieser Art sind arbiträr, besonders wenn man verschiedene Buchmärkte und verschiedene Epochen vergleicht.⁵ Sowenig man ohne Statistiken Bestseller erfassen kann, sowenig genügen sie zur genetischen und strukturellen Erklärung des Phänomens. Bezeichnenderweise ist der Ausdruck erst seit 1895 nachgewiesen; in diesem Jahr beginnt die Zeitschrift *Bookman* aufgrund empirischer Erhebungen mit der regelmäßigen Veröffentlichung einer Liste von „books in demand“.⁶ Der Begriff ist also von den Methoden der Buchproduktion und -konsumtion in der Epoche des Hoch- und Spätkapitalismus nicht zu trennen. Das Interesse an genauen Zahlen setzte ein zu dem Zeitpunkt, als der Buchhandel zu einer aktiveren Steuerung des literarischen Marktes überging. Was vorher dem Naturwuchs der Produktion und des Verbrauchs noch weitgehend überlassen blieb, wurde nunmehr selbst, wenn auch zunächst in sehr bescheidener Form, als Mittel der Werbung eingesetzt: Die Quantität des Erfolgs wurde als Qualität ausgegeben.

Der Bestseller ist sozialgeschichtlich wie ökonomisch ein Produkt des 20. Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert stellte die Bedingungen bereit:

4 In älteren Untersuchungen wird der Bestseller oft mit dem Trivialroman gleichgesetzt und folglich entweder psychologisch (Ausrichtung auf das Lesepublikum) oder ästhetisch (als Kitsch) definiert. Vgl. die Bestimmungen bei Sonja Marjasch, *Der amerikanische Bestseller* (Bern, 1946), S. 23 f.

5 So geht zum Beispiel F. L. Mott davon aus, daß ein Buch ein Bestseller ist, wenn die Zahl der verkauften Exemplare 1 % der Gesamtbevölkerung der Dekade erreicht, in der das Buch veröffentlicht wurde. Vgl. Mott, *Golden Multitudes. The Story of Bestsellers in the United States* (New York, 1947), S. 7.

6 Alice P. Hackett, *70 Years of Best Sellers. 1895-1965* (New York, 1967), S. 2.

nämlich erstens die Ausweitung des Lesepublikums, die Teilnahme von Schichten unterhalb des Bildungsbürgertums,⁷ für die vorher das Buch ökonomisch unerreichbar war (allzuleicht lassen wir uns durch Berichte aus dem frühen 19. Jahrhundert täuschen; regelmäßiger Bücherkauf war damals nur den gehobenen Schichten möglich); zweitens die Formung von Lesegewohnheiten, die nach kontinuierlichem Verbrauch von Literatur rufen (dies geschah wohl nicht zuletzt durch die um 1840 eingeführte Praxis der Zeitschriften- und Zeitungsromane⁸); und drittens die technologischen Fortschritte auf dem Gebiet der Buchherstellung, die es erlaubten, große Mengen zu billigen Preisen in kurzer Zeit herzustellen.⁹ Erst die Interdependenz dieser Faktoren führt zu dem, was wir heute unter Bestseller verstehen. Der zeitgenössische Bestseller ist nicht mehr, wie noch im 19. Jahrhundert, zufälliger Erfolg, sondern er ist geplanter Erfolg, bei dem alle Möglichkeiten des ‚Marketing‘ und der ‚Promotion‘ eingesetzt werden. Das bedeutet unter anderem, daß nur noch kapitalstarke Verlage sich an der Herstellung dieses Markenartikels beteiligen können. Der Wandel vom mittelständischen Familienunternehmen zur Buchindustrie mußte die Tendenz zum geplanten Bestseller verstärken. Denn die belletristischen Großverlage können, um wirtschaftlich erfolgreich zu arbeiten, auf den Bestseller nicht mehr verzichten.¹⁰ Wollen sie mit ihrer Gesamtproduktion nicht in die roten Zahlen geraten, müssen sie in regelmäßigen Abständen ein Buch auf dem Markt so durchsetzen, daß die zahlreichen erfolglosen Versuche gedeckt werden und außerdem die laufenden Kosten des Unternehmens wieder hereinkommen. Das heißt nicht, daß die Produktion des Bestsellers risikolos wäre. Die Manager und Cheflektoren wissen, daß bis heute trotz detaillierter Marktforschung der Erfolg eines mit hoher Auflage geplanten Buches nicht genau berechenbar ist.

Was in den Kalkulationen der Verleger und Buchhändler als irratio-

7 Zum sozialhistorischen Hintergrund vgl. Richard D. Altick, *The English Common Reader* (Chicago und London, 1957).

8 Vgl. Eva D. Becker, „Zeitungen sind doch das Beste.“ Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart, 1969), S. 382 ff.; ferner Nora Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton* (Paris, 1929).

9 Einführung der Rotary-Press 1811 bis zur Walter-Press 1866, die 12 000 doppelseitige 8-Seiten-Bogen in einer Stunde drucken konnte; ferner die Möglichkeit der Massenproduktion von billigem Papier seit 1840.

10 Vgl. auch Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung* (Köln, 1969), S. 123 ff.; ferner den Aufsatz des Verf., Das Ende einer Institution? Der Streit über die Funktion der Literaturkritik. In: *Revolte und Experiment*. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen (Heidelberg, 1972), S. 42 ff.

nales Element erscheint, ist freilich im Rückblick durchaus zu erhellen und zu erklären. Für die Publikumssoziologie ist der Bestseller der Sonderfall desjenigen Buches, das seinen intendierten Leserkreis durchbricht. Mit den Worten von Kracauer: „Der große Bucherfolg ist das Zeichen eines geglückten soziologischen Experimentes, der Beweis dafür, daß wieder einmal eine Mischung von Elementen gelungen ist, die dem Geschmack der anonymen Leserschaft entspricht.“¹¹ Mit Recht hat Robert Escarpit darauf hingewiesen, daß der Bestseller nicht durch die Zahl der verkauften Exemplare definiert wird, sondern durch das Verkaufsmuster.¹² Im Normalfall handelt es sich im Bereich der Belletristik um eine steil ansteigende Kurve, die dann flach abfällt, bis nach ungefähr einem Jahr der Nullpunkt fast erreicht ist. Von dieser erwarteten Kurve unterscheidet sich die Kurve des Bestsellers durch atypischen Wiederanstieg. Das Absatzmuster stellt sich graphisch als Wellenbewegung dar, wobei Zahl und Höhe der Wellenkämme jeweils anzeigen, wie weit das Buch über den ursprünglichen Leserkreis hinaus bekannt wird. Der Durchbruch kann sich in mehreren Phasen vollziehen. Auf dem deutschen und französischen Buchmarkt liegen die kritischen Grenzen bei zehn-, fünfzig- und hunderttausend Exemplaren. Erst wenn ein Buch die Hunderttausend-Grenze durchstößt, kann man von einem wirklichen Bestseller sprechen, der das breite Lesepublikum erreicht – also auch diejenigen Gruppen, die nur gelegentlich ein Buch in die Hand nehmen.¹³

Das von Escarpit festgestellte Verkaufsmuster kann uns als Index für den publikumssoziologischen Befund dienen. Der Bestseller ist der Fall eines Buches, das Leserschichten außerhalb der Gruppe findet, an die sich sein Autor richtete. Im Unterschied zum seriell hergestellten Illustriertenroman und zum schematisch produzierten Unterhaltungsroman für Leihbibliotheken, die sich beide an ein den Herstellern bekanntes Publikum richten – die Länge des Illustriertenromans wird bekanntlich aufgrund des laufenden Verkaufserfolgs der Zeitschrift reguliert –, muß auf dem freien Buchmarkt der Leserkonsensus, der ein Werk zum Bestseller macht, in jedem Fall erneut hergestellt werden. Die Aufgabe

11 Zitiert nach *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Hrsg. v. Thomas Koebner (Stuttgart, 1971), S. 331.

12 Robert Escarpit, *The Book Revolution* (London und Paris, 1966), S. 117 u. 129.

13 Man darf sich durch die Bestseller-Listen des *Spiegels* und der *Zeit* nicht täuschen lassen; denn diese beruhen auf Umfragen bei ausgewählten Buchhändlern und nicht, wie unbedingt erforderlich wäre, auf gesicherten Daten aus den Verlagshäusern. Die Listen in der Presse geben nur einen ungefähren Anhaltspunkt, was literarisch jeweils im Gespräch ist. Die Werbeabteilungen der Verlage räumen ein, daß diese Zahlen manipulierbar sind.

des Verlags besteht darin, das Buch als Gesprächsstoff anzubieten. Denn der Bestseller erhält als Kontaktmaterial in einer arbeitsteiligen, hochspezialisierten Gesellschaft eine wichtige Funktion.¹⁴ Die besondere Gratifikation für seinen Leser besteht darin, mit anderen Lesern desselben Buches, mit denen ihn im übrigen wenig verbindet, ein gemeinsames Gesprächsthema zu haben.¹⁵ Dabei fungieren die Institutionen der Kulturindustrie wie Presse, Rundfunk und Fernsehen – was die Verlage sehr wohl wissen – als unentbehrliche Schaltstellen. Sieht man von den wenigen Autoren ab, die sich gleichsam von selbst verkaufen, wird erst durch die Mitwirkung der Massenmedien das Maß an Resonanz in der Öffentlichkeit erreicht, das in hohen Verkaufsziffern zu Buche schlägt. Diese Planung von Bestsellern ist jedoch in den letzten zehn Jahren in ein neues Stadium getreten. Die Tendenz geht zum programmierten Bestseller, d. h. zu einem Verfahren, bei dem der Übergang vom intendierten Leserkreis zu anderen Lesergruppen und schließlich zum allgemeinen Publikum nicht mehr dem Zufall überlassen bleibt, sondern in die Planung einbezogen wird. Ist der Weg zum programmierten Bestseller einmal eingeschlagen, gibt es kein Zurück mehr, da die dabei entstehenden Kosten nur durch nach herkömmlichen Vorstellungen astronomische Verkaufsergebnisse gedeckt werden können.

Für die Bestseller-Industrie sind Autor und Werk fungibel. Daher ist

14 Erfahrene Verleger, die ihre Autoren kennen, haben für die originär ansprechbare Leserschicht ein Gefühl. Sie wittern die spezifischen Lesebedürfnisse, gewünschten oder tabuisierten Themen und bevorzugten Schreibweisen. Sie können ihre Autoren in dieser Hinsicht beraten. Darüber hinaus sind sie auf die Beobachtung der Trends in den verschiedenen literarischen Kommunikationsräumen angewiesen, um neue Leserreserven zu erschließen. Bei Rowohlts speulierte man beispielsweise auf das Publikum der Sonntags- und Familienzeitschriften, als man sich entschloß, Eric Malpass' in England nicht sehr erfolgreiches Buch *Morning at Seven* (5000 verkaufte Exemplare) als Bestseller herauszubringen. Obwohl die von Malpass beschriebenen englischen Verhältnisse den deutschen nicht gleichen, gab es ein Moment, auf das der Verlag bauen konnte: das Milieu der Familie auf dem Lande, d. h. die Distanz zur modernen Gesellschaft mit ihren belastenden Problemen. Ansprechbar war der nicht geringe Teil der deutschen Bevölkerung, der immer noch nach einer heilen, vorindustriellen Welt sucht und sich mit anderen Tendenzen des literarischen Betriebs, wie Sex- und Crime-Literatur, nicht abfinden will. Der Erfolg des Buches beruhte also darauf, daß es sich von einer bestimmten Mode absetzte und sich einem Genre mit einem festen Publikumsstamm, nämlich dem Heimatroman, näherte. Die leichte Verfremdung des Grundmusters durch das englische Milieu mag dazu beigetragen haben, daß der Roman auch Leser fand, die ein gleichgeartetes deutsches Produkt nicht rezipiert hätten.

15 Vgl. Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung*, S. 140.

die ästhetische Kritik verfehlt. Der Bestseller gehört nicht *eo ipso* zur Trivalliteratur. Es war der Fehler der älteren Kulturkritik, einen logisch-immanenten Widerspruch zwischen ästhetischer Qualität und massenhaftem Absatz zu konstruieren.¹⁶ ‚Social uplifting‘, Verklärung und Harmonisierung der Realität, psychologische Erleichterung des Lesens durch Erfüllung der Publikumserwartung: diese Momente können zum Erfolg beitragen, sind jedoch keine notwendigen Bedingungen. Andernfalls wäre nicht zu verstehen, wie auch Werke der Hochliteratur auf den Bestsellerlisten auftauchen.¹⁷ Fungibel bedeutet, daß die originären Merkmale von Werk und Autor durch sekundäre ersetzt werden. Diese Imagebildung ist aber nicht auf Unterhaltungsliteratur beschränkt. Daß Günter Grass gewagt, um nicht zu sagen ‚unanständig‘ schreibt, hat sicher den Absatz der *Blechtrommel* gefördert, obgleich es mit der Struktur des Textes nichts zu tun hat. Von ausschlaggebender Bedeutung für den massenhaften Absatz eines Buches ist die Herstellung eines Lese-reizes, der sich dem Text unterschieben läßt. Die Planung des Bestsellers muß an in der Öffentlichkeit vorhandenes Gesprächsmaterial anknüpfen, um die Aktualität des zu verkaufenden Artikels hervorzuheben. Mit dieser Fungibilität von Autor und Werk hängt die mehrfach beobachtete Tatsache zusammen, daß heute in erster Linie der Verlag für den Erfolg eines Buches ausschlaggebend ist. Nur dasjenige Werk hat noch eine Chance im Konkurrenzkampf der Neuerscheinungen, das ein Höchstmaß an ‚Marketing‘ und professioneller ‚Promotion‘ erhält. Durch den Verlag erst bekommt das Buch seinen konsumgerechten ‚Finish‘. Der Leser weiß, was er von Rowohlt, Molden oder Droemer zu erwarten hat. Was Escarpit noch lebhaft bestritt, ist hier in der Tat eingetreten: die Annäherung der Herstellungs- und Vertriebsmethoden an die Formen der Autobranche. Es kommt darauf an, den Absatz des Produkts vom Gebrauchswert unabhängig zu machen. Als Mittel stehen zur Verfügung: (1) Bedarfsanalyse durch Marktforschung¹⁸ (der Bertelsmann Verlag zum Beispiel läßt in regelmäßigen Abständen die Wirkung seiner

16 Beispielhaft Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1932).

17 Zu eng ist die psychologische Definition, die die psychologische Erleichterung durch eine besondere Schreibweise in den Vordergrund stellt, etwa bei Marjasch, *Der amerikanische Bestseller*, S. 23: „Der moderne Bestseller ist gekennzeichnet durch ein typisches Stilmerkmal, den ‚particular touch‘ der Bestsellerautoren, der durch konstante und bewußte Repetitionen erreicht wird, so daß das Lesepublikum, welches sich auf bestimmte Autoren eingelese hat, diese sofort wiedererkennt.“ Das trifft auf Simmel und Kirst zu, doch kaum auf Thomas Mann, dessen *Buddenbrooks* schließlich auch ein Millionenerfolg wurden. Für Amerika vgl. auch Roger Burlingame, *Of Making Many Books* (New York, 1946), S. 136 f.

18 Vgl. Klaus Ziermann, *Romane vom Fließband* (Berlin, 1969), S. 171 u. 168.

Produktion durch anerkannte Unternehmen untersuchen); (2) das ganze Arsenal der Werbung, das mit der Hausmitteilung beginnt und bis zur genau arrangierten Lesetour des Erfolgsautors reicht;¹⁹ (3) die vollständige Ausnutzung der Rechte auf dem Medienmarkt.

Wenn irgend etwas den modernen, programmierten Bestseller von seinen Vorläufern im 19. Jahrhundert unterscheidet, dann ist es die Potenzierung der Wirkung durch den sogenannten Medienverbund. Darunter versteht man die Auswertung des identischen Materials durch verschiedene Medien. Juristisch gesprochen: Die Nebenrechte sind heute oft wichtiger als die originale Buchausgabe. Diese Buchausgabe ist, ein wenig zugespitzt formuliert, nur noch als eine Art Schaufenster zu betrachten, in dem der Verlag seine Ware für andere Verwerter präsentiert. Kalkulierte der Buchhandel traditionell so, daß der Verkauf der Originalauflage die Kosten decken und einen Gewinn einbringen konnte, wird beim programmierten Bestseller der Weiterverkauf der Nebenrechte in die Kalkulation bereits einbezogen. Um ein Beispiel zu geben: Für den Rowohlt Verlag wird das neueste Buch von Ceram, *Der erste Amerikaner*, auch dann kaum Gewinn abwerfen, wenn mehr als 125 000 Exemplare verkauft worden sind.²⁰ So teuer waren die Rechte, so groß die Werbekosten, daß erst die nachfolgende Taschenbuchausgabe oder der Verkauf der Rechte an eine Buchgemeinschaft den schließlich angestrebten ökonomischen Gewinn einbringt. Da die Nebenrechte von ausschlaggebender Bedeutung sind, darf der programmierte Bestseller nicht hinter den prognostizierten Verkaufserwartungen zurückbleiben, ohne die Realisierung dieser Nebenrechte in Frage zu stellen. Infolgedessen muß die Verkaufszahl um jeden Preis in die Höhe getrieben werden oder doch zumindest der Eindruck entstehen, daß das Buch sich gut verkauft. Man verachtet deshalb kleine Retouches und Tricks gelegentlich durchaus nicht, um sich bei den Verhandlungen mit potenten Buchgemeinschaften oder der Filmindustrie einen Vorteil zu sichern.

Unter diesen Umständen kommt der Werbung (im weitesten Sinn) eine Bedeutung zu, die dem traditionellen Buchhandel unverständlich bleiben muß.²¹ Da großes Kapital auf dem Spiel steht, das nur durch schnellen Umsatz zu amortisieren ist, kann die Rezeption eines Romans

19 Vgl. Hartmut Pankus, *Buchwerbung in Deutschland*. In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München, 1971), S. 78 ff.

20 Laut Mitteilung von Dr. Matthias Wegner an den Verf.

21 Der Fischer Verlag beschränkte sich unter S. Fischer auf Anzeigen im *Börsenblatt* und auf ein paar Prospekte. Der Werbeetat war schmal. Zweimal im Jahr wurden Sammelanzeigen in die überregionalen Tageszeitungen gesetzt, um die Neuerscheinungen anzuzeigen; vgl. Gottfried Bermann-Fischer, *Bedroht – Bewahrt. Wege eines Verlages* (Frankfurt, 1967), S. 33.

nicht einfach dem Bedarf überlassen werden, vielmehr muß die Rezeptionswilligkeit eines durch Reizüberflutung bereits weitgehend desorientierten Publikums erzeugt werden. Das beginnt bei scheinbar so unwichtigen Problemen wie der Gestaltung des Umschlags und des Klappentexts, schließt selbstverständlich eine intensive wie extensive Anzeigenkampagne in sorgfältig nach den anzusprechenden Lesergruppen ausgesuchten Zeitungen und Zeitschriften ein und reicht bis zur planmäßigen Informationspolitik an die Massenmedien, so daß schon vor dem Erscheinen des Buchs durch provokante ‚Statements‘ das Interesse geweckt wird.²² Kennzeichen dieser neuen Bestsellerwerbung ist die Ersetzung kumulativer Aktionen durch eine Globalstrategie, welche die verschiedenen Einzelaktionen so koordiniert, daß jede Maßnahme auf die andere zurückwirkt. Werden die Filmrechte verkauft, kann der Verlag noch einmal von der Publizität der Filmarbeiten Vorteil ziehen, wie umgekehrt die Filmgesellschaft natürlich von der Buchwerbung profitiert.

Ein inzwischen klassischer Fall war die ‚Promotion‘ von Segals *Love Story*; in bescheideneren Maßen hat die Werbeabteilung des Rowohlt Verlages diesen Effekt bei der Verfilmung von Eric Malpass' *Morgens um sieben ist die Welt noch in Ordnung* ausgenutzt. Dazu äußerte der Werbeleiter Eric Merwick in einem Interview mit Dieter E. Zimmer: „Die Constantin-Film kaufte ja die Rechte, und von diesem Moment an arbeiteten der Verlag und die Filmproduktion bzw. der Filmverleih zusammen auf dem Werbesektor, d. h. alle Wettbewerbe, die es gab (ein Kinderstar wurde gesucht, es wurden Handlungsplätze gesucht) [...] alles, was Sie sich vorstellen können, machten wir gemeinsam, in der Presse, beim Publikum. Und das waren natürlich immer wieder neue Höhepunkte, und das Buch kam immer wieder ins Gespräch.“²³ Nicht die Kooperation des Feuilletons wurde gesucht, sondern die der Lokalredaktionen: durch Reportagen über die Auswahl des Stars, über

22 Nicht umsonst begeben sich Chef und leitende Angestellte eines so publizitätsbewußten Hauses wie des Rowohlt Verlages bei der Planung eines Bestsellers in Klausur, um mehrere Tage die maximale Formulierung des Klappentextes zu beraten. Denn der Klappentext ist für das Buch die Visitenkarte, an die sich die auf schnelle Information angewiesenen Mitteleismänner der Medienindustrie halten. Gelingt es hier, die angemessenen Reizvokabeln zu finden, kann man sicher sein, einem guten Teil der Kritik die zu gebrauchenden Formeln nahegelegt zu haben. Ein gut gemachter Klappentext multipliziert sich in der Wirkung durch die zahlreichen Rezensionen, denen er als Matrize dient.

23 Dieter E. Zimmer, „Die Herren großer Publikumszahlen ...“ Über die Karriere eines Bestsellers, am Beispiel von Eric Malpass. In: *Literaturbetrieb in Deutschland*, S. 107.

Begegnungen zwischen Autor und Star, über Dreharbeiten usw. Mit Recht erwarten die Werbeabteilungen von solchen Berichten im Lokalteil, die gewöhnlich auch noch mit Bildern versehen sind, eine intensive Wirkung auf das Publikum, da der Lokalteil einer Zeitung ausführlicher gelesen wird als der Literaturteil.²⁴ Die Kulturredaktionen werden erst wieder bemüht, wenn der fertiggestellte Spiel- oder Fernsehfilm der Öffentlichkeit gezeigt wird. Im Prinzip handelt es sich freilich um den gleichen Effekt: die Multiplikation der Publizität durch den Medienverbund. „Von wenigen Ausnahmen abgesehen“, bemerkt Zimmer, „braucht der Bestseller heute die Mithilfe anderer Medien, den Medienverbund; allein aus sich heraus schafft es ein Buch kaum noch.“²⁵ Dieses Urteil ist zu modifizieren. Unerlässlich ist die Kooperation der Medien, wenn der Verlag die Hunderttausend-Grenze durchbrechen will, wenn er also das Reservoir der passiven Leser ausschöpfen will, die sich nur selten zum Buchkauf entschließen.²⁶

Das moderne Bestseller-Geschäft kann ohne die Mitwirkung der Massenmedien nicht auskommen. Den statistischen Erhebungen des Buchhandels zufolge ist das Fernsehen mit 18,2⁰/o, der Rundfunk mit 10,9⁰/o

24 Nach Glotz, *Buchkritik*, S. 214 werden Rezensionen von weniger als 10% gelesen, dagegen wird der Lokalteil von ca. 80% der Leser studiert. Vgl. Peter Glotz und Wolfgang Langenbucher, *Der mißachtete Leser* (Köln, 1969), S. 101.

25 „Die Herzen großer Publikumszahlen...“, S. 112.

26 Im traditionsgebundenen Verlag von einst nur Annex zum Zwecke der Sammlung und Versendung von Rezensionen, werden die Presseabteilungen heute ausgebaut und mit höherem Etat versehen. Steuerung von Lesungen, Vorabdrucke, Arrangierung von Interviews, Kommunikés, Einrichtung von Rundfunk- und Fernsehdiskussionen gehören zur Aufgabe der Presseabteilungen. Die traditionell eingesetzten 5% der Kosten für die Werbung sind nicht mehr angemessen, wenn es gilt, einen Bestseller durchzusetzen. Um einige Beispiele zu nennen: Der Molden Verlag garantierte Hildegard Knef für ihre Memoiren 250 000 Mark allein für die Werbung. Bei Hoffmann und Campe kostete die Werbung für die deutsche Ausgabe von *Love Story* 120 000 Mark, und der Droemer Verlag gab 100 000 Mark für die Werbung von Irving Stones Freud-Biographie aus. Die Summen erzwingen den programmierten Werbefeldzug, wie ihn beispielhaft der Molden Verlag für Hildegard Knef durchgeführt hat: Sieben Monate vor der Veröffentlichung die ersten Leseproben, vier Monate später Einsetzen einer intensiven Anzeigenwerbung, gleichzeitig Bearbeitung des Buchhandels durch ein ‚Promotion Package‘, bestehend aus einem Leseexemplar, einer Schallplatte und einer signierten Autogrammpostkarte, regelmäßige Kommunikés an Rundfunk- und Fernsehanstalten, Wiederholung der Anzeigenwerbung kurz vor Erscheinen des Buches und schließlich eine großangelegte Tournee der Autorin mit „abendlichen Gala-Empfängen für Buchhandel und Presse“ (Panskus, *Buchwerbung*, S. 79).

und die Presse mit 18,9% an der Stimulation zum Buchkauf beteiligt. Und diese Prozentsätze dürften für den Markenartikel Bestseller noch höher liegen als für das durchschnittliche Buch, dem die Konzentration der Werbung auf wenige Bücher eher den herkömmlichen Anteil entzieht. Und umgekehrt profitieren die Medien von der Publizität des Bestsellers. In einem hochgradig differenzierten Kommunikationsraum, in dem spezialisierte Lesergruppen isoliert nebeneinander bestehen, bietet der Bestseller die Möglichkeit, einen Kristallisationspunkt für das öffentliche Gespräch zu schaffen. Bezeichnenderweise besprach der *Spiegel*, der sich in einfach geschriebener, populärer Literaturkritik versucht, von den 34 auf seiner Bestseller-Liste von 1970 auftauchenden Titeln nicht weniger als dreizehn selbst. Und offenkundig ist die *Spiegel*-Liste nicht nur für die Kulturredaktion dieser Zeitschrift Maßstab bei der Auswahl zu rezensierender Bücher. Lokal- und Provinzpresse schließen sich gern an.

Eine Gruppe von Zeitschriften verschließt sich freilich hartnäckig der Medienresonanz des Bestsellers: die Literatur- und Kulturzeitschriften. Von den 34 auf der Liste des *Spiegels* aufgeführten Bestsellern des Jahres 1970 besprach der *Monat* drei, die *Neue Rundschau* einen und die *Akzente* keinen einzigen. Hier besteht noch die Barriere zwischen high- und middlebrow, von der vor vierzig Jahren Q. D. Leavis so selbstbewußt schrieb. Bezahlt wird die Abstinenz mit einer niedrigen Auflage. Jede der genannten Zeitschriften, von denen eine inzwischen eingegangen ist, erreichte nicht mehr als fünf- bis zehntausend Leser.

Damit kehre ich zu meiner ersten Frage zurück: Wer rezensiert Bestseller? Wenn 18,9% der Buchkäufe durch die Presse angeregt sein sollen, muß man einen signifikanten Einfluß der Literaturkritik unterstellen. Dem steht das Urteil der Praktiker gegenüber, die den Besprechungen in der Regel keinen großen Einfluß auf den Absatz zugestehen. Am Beispiel von Hans Habes Roman *Das Netz* (1969) möchte ich diese Frage weiter verfolgen. Für meine Wahl gibt es eine Reihe von Gründen. Hans Habe begnügt sich nicht mit dem Ruhm, die Massen wohlfeil zu unterhalten; er möchte literarisch ernst genommen und von den führenden Zeitungen und Literaturkritikern beachtet werden. Ein großer Teil von Habes vehementer Aggressivität gegen die liberale und linke westdeutsche Intelligenz ist mit seinem Komplex zu erklären, nicht anerkannt zu werden. Nicht ganz ohne Grund; denn in der Tat besteht in der Buchkritik in Westdeutschland eine Neigung, die Sphären der Unterhaltungsliteratur zu meiden. Die Legitimation der deutschen Kritiker, die auf ihr Ansehen Wert legen, erfordert die Auseinandersetzung mit Literatur, die möglichst experimentellen Charakter aufzuweisen hat. Nicht zufällig notierte Marcel Reich-Ranicki anlässlich von Hans Habes

Roman: „Gewiß, der ausgesprochene Trivialroman wird gelegentlich analysiert, wobei sich die Rezensenten meist bemühen, ihren Arbeiten eine betont wissenschaftliche Note zu geben. Um Bücher hingegen, die sich eventuell als diskutabile Unterhaltungsliteratur erweisen könnten, macht die deutsche Kritik immer einen großen Bogen.“²⁷ Indem er dies schrieb und anschließend *Das Netz* ausführlich besprach, widerlegte Reich-Ranicki zwar nicht unbedingt seine eigene Behauptung, trug aber doch zu ihrer Obsoletheit etwas bei. Denn gerade dieser Roman Hans Habes hat keinesfalls nur die Aufmerksamkeit der Lokal- und Provinzpresse erregt, auch führende überregionale Zeitungen wie die *Welt*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Zeit* und *Christ und Welt* haben an der Diskussion teilgenommen. Gar nicht zu reden vom *Spiegel*, der seinerseits diese literarische Kommunikation zum Gegenstand einer kritischen Glosse machte. Im Falle Habes haben wir also die Gelegenheit, die Rezeption eines Bestsellers zu studieren, die sich über mehrere Kommunikationsbereiche erstreckt. Wir können untersuchen, wie der programmierte Bestseller lanciert wird, wie sich die öffentliche Debatte entfaltet, welchen Anteil die Werbung hat, welche Bedeutung den Massenmedien zukommt. Und schließlich ist der Fall Habe auch exemplarisch für die Möglichkeiten, auf die Institution Literaturkritik von außen Einfluß zu nehmen.

Wenn es im Klappentext des Buches hieß, Hans Habe sei „einer der am meisten bewunderten und am heftigsten umstrittenen Autoren unserer Zeit“, so gehört das zu den Werbeklischees, die jeder Verlag für seinen Bestseller-Autor bereithält. Doch die Übertreibung enthielt ein Element der Wahrheit: Der im Umgang mit den Massenmedien erfahrene Publizist Hans Habe sorgte dafür, daß sein Roman im Gespräch blieb. Von falscher Bescheidenheit nie geplagt, nahm er vor und nach dem Erscheinen des *Netzes* zu seinem Werk Stellung. Die moralisch-allegorische Auslegung des Romans, die später in den zahlreichen Besprechungen wiederholt zu beobachten war, ging von Hans Habe aus. Noch bevor das Buch dem Publikum vorlag und dieses sich selbst ein Urteil bilden konnte, gab Habe in einem Interview mit der *Welt am Sonntag* (27. 4. 69) bekannt, wie der Text zu lesen sei:

In einem Zeitalter der Verwirrung ist, glaube ich, die Stunde der Deutlichkeit gekommen. Ich muß die Krankheit exemplifizieren. Unter allen Krankheiten, welche die Gesellschaft nicht hinnehmen, nicht tolerieren kann, ist die Gewalt die unerträglichste. Gewalt aber symbolisiert sich am deutlichsten im Mord. Der Unruhe um ihrer selbst willen habe ich versucht, die tragische Unruhe entgegensetzen.

27 Seelen von der Stange. In: *Die Zeit*, 20. 6. 69, S. 19.

Die Unruhestifter wurden im Interview klar umrissen: gemeint sind die linken Literaten, die Habe zufolge die Schaltstellen der westdeutschen Literaturkritik innehaben. Die literarische Schelte ist hier mit der politischen identisch; denn die von den Linken geschriebene Literatur dient angeblich der Verwirrung der öffentlichen Meinung. Man verhindert die Verbreitung einer soliden, verständlichen Erzählkunst und löst mit formalen Experimenten jene politisch-soziale Ordnung auf, die Habe für unveräußerlich erklärt. Was im Interview von Habe noch begründet wird, verkündet die Überschrift der Redaktion als Fanal: „Literatur-Cliquen als Brandstifter“. Habe, der sich von der Buchkritik der überregionalen Zeitungen boykottiert fühlt („Ich beuge mich lediglich dem Terror der literarischen Apparatschicks“), wendet sich statt dessen an die Millionen stiller Leser seiner Bücher („Zwischen dem deutschen Leser und mir besteht kein ernsthafter Konflikt“) und empfiehlt seinen Roman unumwunden als ideologische Stütze von Gesetz und Ordnung. Er suggeriert, daß in seinem Roman Lebenshilfe für die Gruppen zu finden ist, die mit der ‚korrupten Welt‘ unzufrieden sind. In einem anderen Interview bezeichnete er sich als einen ‚alten zornigen Mann‘, der der unterdrückten Mehrheit der über Dreißigjährigen eine Stimme verleiht.²⁸ Er artikuliert, was sie bedrängt: die Korruption der Massenmedien; die Herrschaftsansprüche einer verwirrten, demonstrierenden Jugend; die Macht der linken Intelligenz, die dem Kommunismus Hilfsdienste leistet. Es verwundert nicht, daß ein Teil der westdeutschen und schweizerischen Presse diese Ansichten in vier- bis fünfspaltigen Artikeln verbreitete. Das Bündnis kam beiden Seiten gleichermaßen zugute. Habe schuf die Stimmung für die Lektüre seines Romans, und die Presse, namentlich die des Springer-Konzerns, hatte für ihre Ansichten einen prominenten Sprecher gefunden.²⁹

In auffälliger Weise sorgten die Blätter des Springer-Konzerns da-

28 Manuskript eines Interviews mit der *Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*.

29 Das Einverständnis zwischen Hans Habe und Springer geht auf das Jahr 1967 zurück, als Habe an den Zeitungsverleger einen Offenen Brief schrieb, in dem er sich zum Verteidiger des damals scharf angegriffenen Pressekonzerns aufwarf. In dem in der *Welt* abgedruckten Brief hieß es unter anderem: „Nicht Ihre Zeitungen, sondern deren Feinde gefährden die ohnedies anfällige deutsche Demokratie und damit die von ihren Eltern in einem Körbchen ausgesetzte und verlassene Demokratie Europas.“ Und: „Sie haben [...] das deutsche Kulturleben nicht einer Clique unterworfen [...], haben nicht mehr als einen geringen Teil ihrer Träume erfüllt, haben weder auf politischem noch kulturellem Gebiet, wie Ihre Gegner, einen Popanz oder mehrere Götzen aufgerichtet“ (zitiert nach *Spiegel*, 16. 6. 69, S. 163).

für, daß Habes neuer Roman bekannt wurde. Eine dreispaltige Reportage im *Hamburger Abendblatt* machte den Anfang (27. 3. 69). Und ironischerweise wurde hier genau getan, was Habe im *Netz* angriff: Der ‚Aufhänger‘ war die Ermordung seiner eigenen Tochter in Hollywood (30. 12. 68). Es folgte im April das Interview mit dem Sonderkorrespondenten der *Welt am Sonntag*. Am 17. Mai veröffentlichte sogar die *Bildzeitung*, die sich sonst mit Literatur kaum beschäftigt, eine reportageartige Besprechung unter dem Titel „Das Buch, das nicht erscheinen sollte“, in der erneut der Vorfall in Hollywood und der Roman in Verbindung gebracht wurden. Hatte die *Welt am Sonntag* von „hinreißen der Lektüre“ gesprochen, hieß es im *Bild* um eine Nuance deutlicher: „Hans Habes *Netz* ist spannend wie ein Krimi.“ Wenige Tage später, am 22. Mai, beschäftigten sich noch einmal zwei Blätter des Springer-Konzerns mit dem Roman: das *Abendblatt* ließ auf die Reportage eine Rezension folgen, und in der *Welt* wurde Willy Haas' positive Besprechung abgedruckt, in der es unter anderem hieß:

So einheitlich ist ihre [der Erzählung] Struktur, daß sie schließlich doch zum ‚Sittengemälde‘ einer ganzen Epoche wird.

Nach dem gequälten Stil zu urteilen, ist Haas diese Würdigung nicht ganz leichtgefallen; doch scheint es, daß er keine Wahl hatte. Chefredakteur Kremp hatte den Auftrag erteilt. Auch die *Welt am Sonntag* griff das Thema noch einmal auf: drei Wochen nach dem Interview veröffentlichte man eine ausführliche Besprechung des Buches. Und in Berlin sorgte die *Berliner Morgenpost* für die Verbreitung der Hausmeinung. Hervorgehoben wurde das hohe Niveau von Habes „leidenschaftlicher Gesellschaftskritik“. Die Stellungnahmen der Springer-Presse waren ausnahmslos positiv. Das Interesse galt in erster Linie dem Ideologen Hans Habe, dessen ‚gesunde‘ Meinungen nun auch in Romanform verbreitet werden konnten. Auch die Besprechung von Willy Haas, sonst entschieden differenzierter als die übrigen, machte darin keine Ausnahme. Das *Bild*, das die Springer-Zeitungen von Habe vermittelten, glich dessen Selbstimage bis auf kleine Nuancen. Daß Habe im *Netz* unter anderem auch die Massenmedien einer vehementen Kritik unterzogen hatte, daß sein Verleger Vanetti, der skrupellose Eigentümer der illustrierten *Quest'Ora*, die deutschen Leser an Axel Springer erinnern konnte, beeinträchtigte offenkundig die Übereinstimmung nicht. Hans Habe fühlte sich durch die Werbungsstrategie des Konzerns nicht mißverstanden, und die Springer-Redakteure haben die Tendenz der Habeschen Gesellschaftskritik offenkundig richtig eingeschätzt.

Das Netz wurde also, zum Teil noch vor Erscheinen, in einflußreichen überregionalen Zeitungen diskutiert und teilte damit nicht das Schicksal

mancher Bestseller, die zwar hohe Verkaufsziffern erreichen, aber von den nationalen und internationalen Medien nicht berücksichtigt werden. Was Kirst und Simmel in der Regel versagt bleibt, weil sie als Illustrierten-Romanciers abgestempelt sind, konnte Habe in diesem Fall für sich verbuchen: die Aufmerksamkeit wenigstens einiger prominenter Kritiker. Die ausführliche Rezension in der *Welt* war eine Provokation, auf die dann die *Zeit*, die *Frankfurter Allgemeine* und der *Spiegel* antworteten. Die Starthilfe der Springer-Presse war für den Walter Verlag, bei dem der Roman erschien, sicher sehr nützlich, aber natürlich nicht das einzige Mittel, um für Publizität zu sorgen. Alle Mittel der ‚Sales Promotion‘ wurden ausgeschöpft. Man formulierte einen wirksamen Klappentext, der Inhalt und Thema des Romans geschickt zusammenfaßte. Der Satz „Acht Menschen machen ihr Geschäft mit dem Tod“ wurde von den Rezensenten gern erwähnt. Man sorgte für persönliche Gutachten, die auf dem Umschlag zitiert werden konnten. Vorexemplare wurden reichlich verschickt, so daß die ersten Besprechungen bei Erscheinen des Buches bereits vorlagen. Vor allem aber bemühte sich der Walter Verlag, zu dem Habe vom Desch-Verlag hinübergewechselt war, sehr intensiv um die standortgebundene schweizerische Presse. Der neue Autor wurde als Freund und Bewunderer der Schweizer Demokratie vorgestellt. Es lief darauf hinaus, den in Westdeutschland angeblich unterdrückten Autor nun auch literarisch in der Schweiz einzubürgern, wo er seit 1960 seinen Wohnsitz hat. Diese Politik hatte, wie an den zahlreichen Besprechungen in der schweizerischen Lokalpresse abzulesen ist, Erfolg.³⁰ Das patriotische Selbstbewußtsein der Schweizer, ihr Gefühl, den umliegenden Demokratien an Alter und Reife überlegen zu sein, wurde hier geschickt genutzt.³¹ Der groß aufgezogene Presseempfang in einem Zürcher Luxushotel am 19. Mai 1969, besucht von in- und ausländischer Prominenz, bot den Medien den gewünschten Anlaß, um über Buch und Autor berichten zu können.³² Daß die englische Ausgabe bereits vorher

30 Diskussionen um Selbstverständlichkeiten. Annette Freitag sprach mit Hans Habe. In: *ZW – Sonntagsjournal*, 19./20. 4. 69; ferner Hans Habe: Ich bin ein liberaler Konservativer. In: *AZ – Solothurner Ausgabe*, 9. 7. 70.

31 Sehr klar kam dies zum Ausdruck in einem ganzseitigen Interview mit Franz Disler, der in der Presse mehrfach als Habes Biograph vorgestellt wurde. Über die Schweiz äußerte Habe: „Das ist ein gutes Land, und es ist gut, Bürger dieses Landes zu sein.“ Und zur Staatsform: „Ich glaube, daß die plebiszitäre Demokratie die einzige moderne, die einzig haltbare Form der Demokratie ist. Jedesmal, wenn die Schweizer über ein neues Schulhaus abstimmen, wird die Demokratie neu geboren“ (*AZ – Solothurner Ausgabe*, 9. 7. 70).

32 Premiere eines Bestsellers. In: *St. Galler Nachrichten*, 23. 5. 69; Habes neuer Roman das ‚Netz‘ wird vorgestellt. In: *Solothurner Nachrichten*, 24. 5. 69.

in London erschienen war (von *Times Literary Supplement* später übrigens ablehnend besprochen), nahm der Premiere nichts von ihrem Reiz; im Gegenteil, es trug zur ‚internationalen‘ Atmosphäre des angebotenen Buches bei. Selten fehlt in den Presseberichten der Hinweis, daß mehrere ausländische Lizenzausgaben in Vorbereitung seien. Obwohl für den Zeitungsleser in keiner Weise überprüfbar und für die Qualität des Romans auch nicht relevant, vergrößerten diese Bemerkungen in den Massenmedien rein optisch die Reichweite der Rezeption. Es ergab sich der dem modernen Bestseller angemessene Effekt vom Hauch der großen weiten Welt.

Knapp sei der Verlauf der Presserezeption charakterisiert, d. h. Zahl und Umfang der Berichte, Art der Zeitungen sowie Einfluß bestimmter Urteile auf andere Besprechungen. Aufschlußreich ist hier der Vergleich mit einem anderen Bestseller der gleichen ‚Kategorie‘, nämlich Hans Helmut Kirsts *Fabrik der Offiziere* von 1960. Zur Aufnahme dieses Romans notierte Peter Glotz:

Das Buch von Hans Helmut Kirst wurde in der deutschen Presse dreiundfünfzigmal zum Gegenstand der Auseinandersetzung. Überregionale Blätter beschäftigten sich damit aber fast nicht: die einzigen Ausnahmen sind die *Zeit*, die einen großen und in vielerlei Hinsicht interessanten Beitrag von Robert Neumann zur *Fabrik der Offiziere* veröffentlicht, und die (inzwischen eingestellte) *Deutsche Zeitung*. Eine ganze Reihe der Rezensionen kommt in kleinen und kleinsten Blättern, darunter solchen ohne universalen Nachrichtenteil und mit einmaligem wöchentlichem Erscheinen. (S. 191)

Hinsichtlich der Lokal- und Provinzpresse hat sich an diesem Bild nichts geändert. Auch Habes Roman wird von kleinen und kleinsten Blättern besprochen, und zwar nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Westdeutschland und Österreich. In der Regel handelt es sich um Kurzkritiken, die sich weitgehend auf den Klappentext stützen. Freilich gibt es Ausnahmen wie die *Wetzlarer Neue Zeitung* (21. 8. 69), die *Badischen Neuesten Nachrichten* (16. 10. 69) und die *Wolfenbütteler Zeitung* (22. 10. 69), die sich eigenständig mit dem Roman auseinandersetzen. Habes Wirkung unterscheidet sich von der Rezeption Kirsts im Falle der großen, überregionalen Blätter. Außer den bereits genannten Zeitungen beteiligten sich der *Rheinische Merkur* und die *Tat* an der Diskussion. Von den Großen fehlten also nur die *Süddeutsche Zeitung*, die *Allgemeine Sonntagszeitung* und das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt*. Eine Ursache für diese Differenz habe ich bereits genannt: die Habefreundliche Nachrichtenpolitik der Springerpresse. Diese Rezensionspolitik wiederum löste die kritische Glosse des *Spiegels* (16. 6. 69) aus, deren publizistischer Effekt sicher größer war als die blasse Besprechung, die *Das Netz* am 7. Juli in derselben Zeitschrift erhielt. Redakteure an-

ders eingestellter Zeitungen mochten die Glosse als eine Aufforderung lesen, sich gegen die Habe-Euphorie des Springer-Konzerns zu stellen. In der Tat erschienen die ersten kühlen oder negativen Besprechungen des Buchs nach dem 16. Juni. Am 20. Juni veröffentlichte die *Nordseezeitung* eine eindeutig negative Rezension, und einige Tage später äußerte sich der Rezensent der *Saarbrücker Zeitung* (21./22. 6. 69) sehr zurückhaltend zu dem neuen Bestseller.

Eine zweite Ursache ist wahrscheinlich das veränderte literarische Klima der späten sechziger Jahre. War es in den fünfziger Jahren unter dem Einfluß einer elitär orientierten Literaturtheorie kaum zu rechtfertigen, einen sogenannten Unterhaltungsroman zu behandeln, so kam dagegen in den sechziger Jahren die literarische Revolution mitsamt ihrer Auflösung des literarischen Kanons einem Schriftsteller wie Hans Habe zugute. Marcel Reich-Ranicki gab sich ein wenig verspätet als Entdecker des Unterhaltungsromans aus. Selbst in der *Zeit* war er keinesfalls der erste, der sich mit diesem Genre beschäftigte. Das steigende Interesse der akademischen Kritik an der Trivalliteratur, selbst wieder ein Reflex der poetologischen Umschichtungen während der sechziger Jahre, wirkte sich auch auf die aktuelle Buchkritik aus. Der jeweilige Stand der wissenschaftlichen Diskussion zeichnete sich mit der zu erwartenden Verspätung, die sich aus dem Übergang von einem Kommunikationsraum zu einem anderen ergibt, im Besprechungsteil der Zeitungen ab. Während Robert Neumann zu Beginn der sechziger Jahre in seiner Artikelserie *Kitsch as Kitsch can* (21. 9.–5. 10. 62) noch ohne Bedenken mit dem Kitschbegriff arbeitete und sich auf Walther Killy und Walter Nutz berief, argumentierte W. Rieger 1970 anläßlich einer Sammelbesprechung von Simmels Romanen ideologiekritisch.³³ Gegen Ende der sechziger Jahre hat sich in der Literaturkritik die Forderung, daß auch Unterhaltungsliteratur, ja gerade die von einem breiten Publikum konsumierte Literatur, der kritischen Beurteilung bedarf, noch nicht allgemein durchgesetzt, aber die Kritiker sind aufgeschlossener.

Im Längsschnitt hebt sich die Wirkungskurve von Habes Roman, dargestellt durch die Anzahl der monatlich erschienenen Rezensionen, nicht erheblich von der anderer Bestseller ab. *Das Netz* hat sich etwas länger im Gespräch gehalten als üblich, nicht zuletzt dank der wiederholten Notizen in der Springer-Presse. Zwischen dem hohen Anfangserfolg im Mai und der größten Besprechungsintensität im Oktober liegt das Tal der sommerlichen ‚Saure-Gurken-Zeit‘. Nach dem Oktober fällt das Interesse langsam ab; im Frühjahr 1970 erscheinen noch gelegent-

33 Fluchtburgen vor der Wirklichkeit. Politisches Bewußtsein und Trivialliteratur. In: *Die Zeit*, 17. 4. 70, S. 23.

lich Kurzkritiken in Provinzblättern. Nach einem Jahr ist die Publizität des Buchs erschöpft. Das entspricht durchaus der Regel für den Typus des schnellverkäuflichen belletristischen Bestsellers. Was aus dem Presseecho freilich nicht hervorgeht, ist, daß das lukrative Geschäft für den Verlag erst beginnt, wenn die Öffentlichkeit sich längst anderen Gegenständen zugewandt hat. Die Lizenzausgaben der Buchgemeinschaften werden von der Buchkritik nicht mehr registriert, obwohl das Werk hier in die Phase seiner größten Verbreitung tritt.

Auffallend hoch freilich im Vergleich mit den Romanen Kirsts oder Simmels ist die Zahl der ausführlichen Besprechungen von drei bis sechs Spalten. In dieser Hinsicht konnte es Habe mit erfolgreichen Autoren aus der Gruppe 47 durchaus aufnehmen. Von den insgesamt 72 Besprechungen, Berichten und Reportagen, die beispielsweise zu Johnsons *Zwei Ansichten* erschienen sind, können 34 als ausführliche Artikel klassifiziert werden (150 cm² und mehr), gegenüber 15 Kurzkritiken und 19 durchschnittlich langen Besprechungen (50–150 cm²).³⁴ Habes *Netz* erhielt – nach dem mir vorliegenden Material – 33 ausführliche Würdigungen, 25 Kurzkritiken und 24 durchschnittlich lange Besprechungen, während Kirsts *Fabrik der Offiziere* nur 14 umfangreiche Rezensionen erhielt. Hans Habe hatte also keinen Grund, sich über mangelnde Resonanz in der Presse zu beklagen. Als Legende erweist sich auch Habes Behauptung, er werde von der Kritik unfair behandelt. Unter den zahlreichen positiven Urteilen fallen die wenigen negativen Besprechungen kaum ins Gewicht. Der von Habe antizipierte Widerspruch der literarischen Elite blieb aus. Willy Haas fand an dem Roman – möglicherweise unter Druck – in der *Welt* nichts auszusetzen; Reich-Ranicki machte in der *Zeit* Ausstellungen, hob jedoch die handwerkliche Meisterschaft Habes hervor. In *Christ und Welt* (5. 12. 69) identifizierte sich Giselher Wirsing mit der Botschaft des Buches; und der *Spiegel*, von dem man nach der Juni-Glosse einen Verriß erwarten konnte, verhielt sich neutral. Nur die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26. 7. 69) veröffentlichte eine ausgesprochen negative Kritik. Von den Schweizer Blättern trat die *Tat* (25. 4. 69) für *Das Netz* ein, desgleichen der *Bund* (6. 6. 69); die *Neue Zürcher Zeitung* (14. 11. 69) ließ es bei einer deskriptiven Würdigung bewenden. Günstiger wurde auch Johnsons *Zwei Ansichten* im ganzen nicht beurteilt (*Das Netz* 59% positiv, 26,6% neutral, 14,4% negativ; *Zwei Ansichten* 66% positiv, 19% neutral, 14% negativ).

Dieser vielleicht überraschende Befund bedarf freilich der weiteren Analyse. Es geht nicht darum, Habes Ruhm zu porträtieren, sondern die Bedingungen seiner Möglichkeit zu erhellen. Worauf beruhte die weit-

34 Vgl. Glotz, *Buchkritik*, S. 191.

gehende Zustimmung der Kritik? War es die Botschaft, die den Roman so anziehend machte? Wurden die positiven Urteile durch die Schreibweise des Romans provoziert? Oder spielten außerästhetische, in der Institution Literaturkritik angelegte Gründe eine ausschlaggebende Rolle? Für die letzte Annahme spräche zumindest die statistische Beobachtung, daß Buchrezensionen im allgemeinen eher positiv ausfallen. Selten überwiegen die ablehnenden Besprechungen. Doch genügt diese Erklärung im Falle von Habes Roman nicht. Wäre *Das Netz* zwei Jahre früher oder zwei Jahre später erschienen, hätte das Buch wahrscheinlich nicht den gleichen Erfolg gehabt. Der Roman erschien zur rechten Zeit; sein Thema füllte sowieso die Spalten der Presse. Anders ausgedrückt: Hier lag eine spezifische Medienaktualität vor. Um über *Das Netz* zu schreiben, brauchte man kein gebildetes Feuilleton. Die Verbindung zwischen fiktionaler Welt und erfahrener Realität des Lesers ist so offensichtlich, daß eine spezifisch literarische Einstellung sich zu erübrigen schien: man konnte über diesen Roman auch im Lokalteil schreiben. Am Tenor der Besprechungen ist dies abzulesen: die provozierende gesellschaftliche Botschaft drängte – durchaus in Übereinstimmung mit Habes Absichten, wie ich glaube – die literarisch-ästhetische Problematik in den Hintergrund.

Diese Beobachtung mag auf den ersten Blick befremden, da Habe eine Form des Erzählens gewählt hatte, die der direkten Mitteilung einer Botschaft eher ungünstig zu sein scheint. Denn im *Netz* tritt der Erzähler ganz hinter seinen Figuren zurück. Wir können also von der empirischen Rezeption des Romans nicht sprechen, ohne seine Struktur zu berücksichtigen. Zu zeigen ist, in welcher Weise der Leser notwendig an der literarischen Realisierung des Entwurfs, der erst durch seine Lektüre vollständig wird, beteiligt ist. Unter ‚Beteiligung‘ verstehen wir Annahme bzw. Verweigerung der im Text vorgesehenen Rolle und nicht individuelle oder gruppenspezifische Reaktionen, welche der Roman selbstverständlich auch auslöste, wie wir bei der Analyse der Rezensionen sehen werden.

Die Fabel dieses in der Originalausgabe 560 Seiten langen Romans ist schnell zusammengefaßt. Mit Absicht zitiere ich die vom Verlag vorbereitete und vermutlich vom Autor kontrollierte Synopsis, die auf dem Umschlag erschien:

In Rom wird das Call-girl Hertha Enzian ermordet. Jagd nach dem Täter? Jagd nach Erfolg und Ruhm. Acht Menschen machen ihr Geschäft mit dem Tod: Der Reporter, den seine Jugend nicht vor Zynismus schützt – der Illustriertenverleger, der den Mörder deckt, bis dieser seine Memoiren geschrieben hat – der Sohn des Verlegers, Rebel mit Ehrgeiz – der Rechtsanwalt, der das Leben der Toten kauft – der Vater der Ermordeten, der Blumen von

Gräbern pflückt – das Luxusdämchen von der Via Veneto, das Sex in Ziffern umsetzt – der Kriminalchef, der es vor seiner Pensionierung noch einmal „zeigen“ will – und schließlich der Mörder. Dieser, ein gescheiterter Schriftsteller, nützt die Gnadenfrist auf seine Weise. Aurelio Morelli ist ein Lustmörder, für den Fische, den Menschen ungleich, die einzigen ethischen Lebewesen sind. Wie alle anderen Gestalten des Romanes, wie der Mensch überhaupt, sucht er die Rechtfertigung des Nicht-zu-Rechtfertigenden, das Alibi. Sein Alibi ist die Jugend von heute: Sie muß „ausgerottet“ werden, das bedrohte Alter kann „nicht früh genug“ damit beginnen – Aurelio glaubt, sein Teil zur „Revolution des Alters“ beigetragen zu haben.

Offenkundig enthält diese Zusammenfassung Deutungshinweise und Bewertungsangebote, durch die der potentielle Leser zum Kauf des Buchs angeregt werden sollte. Die fikionalisierten Ereignisse böten das Material zu einer Kriminalgeschichte: der Mord, die Suche nach dem Täter, das Verfolgen der Spuren, das langsame Einkreisen des Täters durch den Kommissar usw. Habe kehrt indessen das Muster des Detektivromans um. Nicht am Ende steht die Entdeckung des Mörders, sondern im ersten Kapitel. Die Suche nach dem Mörder wird zur Nebensache, an ihre Stelle tritt, in zeitgemäßer Abwandlung des Schemas, die kommerzielle Verwertung der in der Vergangenheit liegenden Geschehnisse. Die Gegenwartshandlung erstreckt sich zeitlich zwischen der zufälligen Entdeckung des Mörders im Herbst des Jahres 1967 und dem Erscheinen der Enzian-Story, d. h. den Geständnissen des Mörders, in der Weihnachtsnummer der von Carlo Vanetti verlegten Zeitschrift *Quest’Ora*. Erweitert wird die Gegenwartshandlung durch die Gedanken und Kommentare der Romanfiguren, in denen sie ihre Verhaltensweise rechtfertigen. Zwischen diesen verschiedenen Erfahrungen und Reflexionen der Romangestalten gibt es nur einen Zusammenhang: Jede Gestalt hat etwas mit dem Tod von Hertha Enzian zu tun. Das herkömmliche, alle Elemente sorgfältig integrierende ‚Plot‘ ist in Fragmente aufgelöst. All dies erinnert nicht zufällig an die Art, wie der *Nouveau Roman* das Muster der Kriminalgeschichte umfunktioniert und für einen neuen Typus fiktionaler Erzählung benutzt, die dem Leser nicht mehr eine Antwort bietet, sondern eine Frage stellt. Als Anti-Romane konzipiert, verweigern die Werke von Butor und Robbe-Grillet die Erfüllung konventioneller Vorerwartungen. Hans Habe, von seinen früheren Romanen als traditioneller, seine Geschichte beherrschender Erzähler bekannt, verwandte im *Netz* zum erstenmal die formalen Methoden des experimentellen modernen Romans. Die Handlung wird nicht mehr einem auktorialen Erzähler anvertraut; die Totalvision entsteht vielmehr durch acht verschiedene, einander überlappende, in der Deutung der Ereignisse auch teilweise widersprüchliche Ich-Erzählungen. Der Leser steht mithin schon bei der ersten Lektüre vor der Aufgabe,

die verschiedenen Stränge, die jeweils in Segmenten dargeboten werden, zu vergleichen und auf ihre Stimmigkeit zu prüfen. Es scheint also eine dem modernen Roman analoge Situation vorzuliegen, wo dem Leser durch den Text nicht mehr eine Bedeutung (*signification*) vermittelt wird, wo er vielmehr an der Suche nach dieser Bedeutung beteiligt wird. Dieser Erzählmethode liegt die Einsicht zugrunde, daß Wirklichkeit weder mimetisch nachzubilden noch analog schöpferisch als objektive Einheit zu gestalten ist. Die geschichtlichen Gründe für diese Prämisse brauchen in diesem Zusammenhang nicht untersucht zu werden; es darf der Hinweis genügen, daß sie für die Poetik des modernen, nach-realistischen Romans maßgebend ist. Wichtig hingegen ist die aus der modernen Romanpoetik sich ableitende Veränderung im Verhältnis von Textstruktur und Leser. „Die alten Gewohnheiten des Lesers“, notiert Klaus Netzer im Hinblick auf den *Nouveau Roman*, „müssen gebrochen werden, und der Leser muß eine erhebliche Anstrengung aufwenden, damit er schließlich zu einem neuen Begriff von Dichtung gelange, die episch und didaktisch zugleich ist.“³⁵ Wie kann aber diese Anstrengung einer Bedeutung allererst konstituierenden Lektüre verlangt werden und gleichwohl ein breites Publikum mit eingeschliffenen Leseerwartungen angesprochen werden? Muß nicht die moderne Erzählmethode eben den Leserkreis verscheuchen, mit dem Habe vorher rechnen konnte – die Liebhaber einer handfesten, spannend erzählten, mit aktuellen Themen brisant aufgeladenen Geschichte?

Der populäre Erfolg des Romans, meßbar an über dreihunderttausend verkauften Exemplaren, beweist, daß Habes Kalkulation aufgegangen ist, daß man ‚modern‘ erzählen kann und trotzdem einen breiten Leserkreis erreichen kann. Seine Leser haben den formalen Schock offenbar überstanden. Doch hier stellt sich sogleich die zweite Frage: Wie tief war dieser Schock, wie sehr mußte der Leser sich wirklich umstellen, um der Struktur des Romans gerecht zu werden? Habe setzt seine Leser im Netz ungewöhnlichen Belastungen aus, aber er sorgt gleichzeitig dafür, daß in den Text Stützen eingezogen sind, die dem verunsicherten Leser nach kurzer Zeit zu neuer Orientierung verhelfen. So wird beispielsweise der unvermittelte Einsatz des ersten Ich-Berichts, d. i. die Aufzeichnung Emilio Bossis über das Gespräch mit dem Verleger Vanetti, sogleich aufgeklärt durch den anschließenden Bericht Bossis über die erste Begegnung mit Morelli, bei der der Vertrag über die Memoiren des Mörders abgeschlossen wird. Sollte sich der Leser in diesem ersten Segment noch nicht zurechtgefunden haben, helfen ihm die nachfolgenden Aufzeichnungen Morellis, um Hintergrund und Ausgangssituation der

35 Klaus Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, (Frankfurt, 1970), S. 21.

Handlung zu verstehen. Wenn zu den poetologischen Voraussetzungen des modernen Romans gehört, daß Realität sich nicht mehr durch traditionelles episches Erzählen enthüllen läßt, wenn daher die Erwartung des Lesers angesichts moderner Texte bald in Verwirrung umschlägt, weil ihm der Text eine Bedeutung nicht mehr bietet, dann können wir im Falle von Habes Roman nur registrieren, daß sich die formalen Mittel von ihrer ursprünglichen Funktion trennen lassen. Denn die Desorientierung des Lesers im tieferen Sinne liegt nicht in der Absicht des Autors. Gewiß: die polyperspektivische Auffächerung der Handlung macht ein größeres Maß an Mitarbeit erforderlich. Der Leser muß die verschiedenen für ihn parat gehaltenen Ansichten vergleichen; er muß entscheiden, welche Interpretation er annehmen will. Aber das Wirklich-Sein der erzählten Realität ist nicht ernsthaft in Frage gestellt.

Das Gerüst des Geschehens ließe sich Stück für Stück wie ein Puzzle zusammensetzen; denn Habe hat dafür gesorgt, daß alle Elemente irgendwo im Spiel zu finden sind. Typische Verhaltensmodelle werden vorgeführt: der vorsichtige, legalistische Rechtsanwalt, der bedenkenlose, nur an ‚Stories‘ denkende Reporter, der gegen das Establishment vergeblich anrennende Millionärssohn – um nur einige zu nennen. Sie alle bieten ihre Reaktionen und Ansichten dar, aus denen der Leser wählen kann. Diese Identifikationsmöglichkeiten sind jedoch so angelegt, daß der ‚normale‘ Leser die meisten schnell verwerfen wird. Daß der revolutionisierende junge Vanetti sich als Opportunist enthüllt, sobald ihm die Leitung der Firma übertragen wird, daß der ehrgeizige Anwalt Zempach zu spät über den Mut findet, die Polizei über den Mörder zu verständigen: das stempelt sie zu moralisch negativen Typen, von denen der Leser sich eher distanzieren wird. Die Schwächen dieser eindimensionalen Typisierung hat Habe offenkundig bemerkt. Im Falle der drei älteren männlichen Figuren, d. h. des Schriftstellers Morelli, des Kommissars Canonica und des Verlegers Vanetti, greift er zu einer differenzierteren Methode. In ihren Reflexionen nähern sich die Standpunkte dieser Männer einander so, daß die beim Leser erwarteten Bewertungen scheinbar in Frage gestellt werden. Indessen ist diese schockierende Ähnlichkeit oberflächlicher Art; sie bewegt sich auf der Ebene der Meinungen, hinter denen der eingeweihte Leser allemal den Autor erkennt. So darf Aurelio Morelli, der gescheiterte, vergessene Romancier, anstelle von Habe seinen Kommentar zum Erzählproblem beisteuern:

Der Schriftsteller ist ein wachsamer Gott, den nichts überrascht, der das Geschehen durchaus nicht, wie uns jüngere Künstler glauben machen wollen, miterlebt, sondern rückschauend berichtet, zusammenfaßt und kommentiert, was sich unter seinen allgegenwärtigen Augen längst vollzogen hat. Während der Architekt, ein Künstler minderen Grades, von unten nach oben baut,

indem er pedantisch Stein auf Stein setzt, baut der Schriftsteller, auch darin göttlich, von oben nach unten: An ein in der Luft schwebendes Dach reiht er Stein um Stein. (S. 154 f.)

Von diesem schaffenden Künstler, dem *alter deus* Shaftesburys und Herders, ist Habe weit weniger entfernt, als er vorgibt. Auch er lenkt das Geschehen nach einem vorbereiteten Plan und weiß, wie eine realitäts-gleiche fiktionale Welt herzustellen ist. Die durch die Rollenprosa und das Verschwinden des Erzählers eingeführte Verwirrung berührt die Oberflächen-, aber nicht die Tiefenstruktur des Romans. Habes Ich-Erzähler, seine Zeugen wenden sich so an den Leser, daß er sich unmittelbar angesprochen fühlt. Nicht anders als im Briefroman des 18. Jahrhunderts, der ja ebenfalls mit dem Mittel der polyperspektivischen Brechung operierte, führen die verschiedenen Ich-Erzähler mit dem Leser ein vertrautes Gespräch. Dieser kann sich in die Gestalten einfühlen. Der Effekt äußerte sich in vielen Besprechungen: Der Leser gewinne den Eindruck, es mit Menschen zu tun zu haben, wie sie ihm im wirklichen Leben begegnen könnten. Beantworten läßt sich nunmehr die Frage, warum Habe so reichlich aus dem Formenrepertoire des modernen Romans schöpfen konnte, ohne seine Leser zu verlieren. Was im *Nouveau Roman*, aber auch in anderen Beispielen des Genres der Durchbrechung der Illusion diente, wird bei Habe mit dem Schein der Wirklichkeitsangemessenheit versehen. Es entsteht vor den Augen des Lesers ein letztlich homogenes Ganzes, nicht mehr eine Welt der heilen Inhalte, aber eine intakte Realitätsvorstellung, mit der der durchschnittliche Leser vertraut ist.

An zwei Beispielen möchte ich zeigen, in welcher Weise die Kritik den Erwartungshorizont des Lesepublikums verbalisierte. Zu Worte kommen Hans Helmut Kirst, Autor von erfolgreichen Kriegsromanen, dessen Besprechung am 18. Mai 1969 im *St. Galler Tagblatt* erschien, und der Kritiker Hermann Lewy, der seine Kritik in der *Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung* (6. 6. 69) publizierte. Daß Kirst, der von Habe mehrfach Gelobte, sich mit einer positiven Besprechung revanchierte, versteht sich am Rande. Er greift zum Superlativ und nennt das Buch „das interessanteste, amüsanteste und verwegenste Buch, das Hans Habe jemals gelungen ist“, und fügt apodiktisch hinzu: „Und wohl niemand im deutschen Sprachbereich, dem auch nur annähernd Ähnliches gelingen könnte.“ Gefeierte wird Habe als tiefsehender Gesellschaftskritiker, der gleichzeitig sein Schriftstellermetier brillant beherrscht. Für Kirst ist es keine Frage, ob Habe die gesellschaftliche Wirklichkeit richtig gedeutet hat: „Es ist ein Roman, der die Gesellschaft abtastet, in der allein er möglich geworden zu sein scheint.“ Die Darstellungsabsicht erscheint niemals als problematisch, so daß Kirst formulieren kann: „Als bald wird

denn auch schlagend deutlich, worauf Hans Habe diesmal hinaus will: [...] was ihn, den Autor, in allererster Linie interessiert, ist dies: Welche möglichen Geschäfte lassen sich mit den Mördern und ihren Opfern machen?“ Damit ist für Kirst der Kern des Romans bloßgelegt. So einfach hatte es sich auch Hans Habe nicht gedacht, der immerhin mit der Darstellung des Falls Enzian die Jugend, den Marxismus, die Lehre Freuds, die Kommerzialisierung der Massenmedien und noch einiges mehr treffen wollte.

Hermann Lewy formuliert die Botschaft des Romans umfassender. Ähnlich wie Kirst unterscheidet er zwischen Stoff und Thema: „Jedoch ist die mörderische Tat für Habe nur Anlaß, um die Gesellschaft, die mehr scheinen will als sie ist, zu geißeln, um die Machenschaften anzuprangern, [...] die sich bei gewissen Illustrierten und Boulevardblättern eingebürgert haben.“ Und über die Bedeutung des Buches heißt es dann: „Dieses neueste Buch zeigt aber auch eine Verbitterung des Autors, die Unzufriedenheit mit der Entwicklung der Menschheit, die zwar auf technischem und wissenschaftlichem Gebiet Fortschritte macht, aber in der Entwicklung des Geistes damit in keiner Weise Schritt hält, sondern sich eher rückwärts zu bewegen scheint.“ Die Identifikation mit der ideologischen Botschaft des Romans, die übrigens im Licht von Habes eigenen Kommentaren gesehen wird, vollzieht sich in Lewys Besprechung durch das Lob der Erzählkunst: „Habe hat Menschen gezeichnet, wie sie in unserer Gesellschaft leben, Menschen von Fleisch und Blut, mit den Fehlern behaftet, wie sie die saturierte Gesellschaft, in der Macht vor Recht geht, aufweist.“ Indem Habes Realismus gelobt wird, ein Realismus, wo das gesellschaftliche Ganze sich der epischen Methode bedingungslos fügt, wo sich Wirklichkeit in an sich bestehende Figuren und Ereignisse auflösen läßt, wird gleichzeitig die implizierte Gesellschaftskritik legitimiert. Unterstellt wird die Gelungenheit der Schreibweise, d. h. die Wahrscheinlichkeit der Zusammenhänge und die Plastizität der Figuren, um die Angemessenheit der Botschaft zu beweisen. Denn was so erzählt wird, wie es sich wirklich zugetragen haben könnte, trägt das Maß seiner Wahrheit in sich. Weder Kirst noch Lewy stellen die Frage, ob denn die zeitgenössische Wirklichkeit so beschaffen ist, wie sie in *Das Netz* erscheint, geschweige denn die andere, wie diese Realität fiktional zu bewältigen wäre.³⁶

36 Auch Willy Haas, der von einem ‚Sittengemälde‘ einer ganzen Epoche spricht (*Welt*, 22. 5. 69) und Curt Rieß, der den Roman eine „comédie humaine“ nennt (*Tat*, 25. 4. 69) halten sich an dieses Interpretationsschema. Daß Rieß sich übrigens auf Balzac und Dickens beruft, macht den poetologischen Zusammenhang auch historisch deutlich.

Kirsts und Lewys Besprechungen sind repräsentativ für diejenige Gruppe der Kritiker, die in der Beurteilung der sozio-kulturellen Situation mit Habe mehr oder weniger übereinstimmen und daher den Roman als Abbild der Wirklichkeit lesen. Daher bestehen auch keine prinzipiellen Schwierigkeiten bei der Vermittlung der Kritik. Rezensent und Lesepublikum bilden eine unbefragte Einheit. Chance und Aufgabe der Kritik aber wäre, dem Leser zu verdeutlichen, auf welche Weise der Romancier Gesellschaftskritik fiktionalisiert. In Ansätzen findet sich diese Fragestellung in den Besprechungen dreier standortgebundener Zeitungen. Die Auseinandersetzung mit Habes Ideologie geht aus von der Kritik der Form. Die drei Rezensenten stellen hohe literarische Ansprüche; sie nehmen Habes Versuch, ‚modern‘ zu schreiben, ernst und kommen zu dem Ergebnis, daß der Roman hinter dem selbst gesetzten Ziel zurückbleibt. Paul Hubrich notiert im *Bonner Generalanzeiger* (19. 9. 69) die Diskrepanz zwischen Erzählweise und Thema:

Und genau an diesem Punkt, wie mir scheint, sitzt Habe einem gewaltigen poetologischen Irrtum auf: Blendentechniken und derlei Formalismen mehr sind im modernen Roman nur dann legitim, wo sie zwangsläufig, für den Leser unmerklich durchkonstruiert, dem Thema entwachsen.

Gemessen am Standard des modernen Romans bleibt *Das Netz* ein mitelmäßiges Produkt, ein „billiges Tummeln auf Gemeinplätzen“, das die Auseinandersetzung mit der Botschaft überflüssig macht. Explizit machen auch der Kritiker der *Wolfenbütteler Zeitung* (22. 10. 69) und des *Telegrafs* (Berlin) das formale Mißlingen für die verzerrte Gesellschaftskritik verantwortlich, ohne freilich diesen Zusammenhang im einzelnen dingfest zu machen. Es bleibt bei allgemeinen Formulierungen oder einzelnen Beobachtungen wie der folgenden von Heino Eggers im *Telegraf* (18. 1. 70): „Da, wo Habe Zeitkritik vermitteln will, beispielsweise eine Studentendemonstration schildert, entgleist er völlig. Er rettet sich in Modernismen, die ihm schlecht anstehen. Man merkt, daß er die Rebellion der Jugend von seinem Sommersitz in Ascona aus, aber schwerlich von der Straße her erlebt hat.“ Für den Leser, der mit den ästhetischen Standards des modernen Romans weniger vertraut ist als der Kritiker, wird somit nicht wirklich sichtbar, warum der mißglückte formale Anspruch sich nachteilig auf die Botschaft, d. h. die Gesellschaftskritik auswirken muß.

Wird aber das literarische Gespräch ohne Rücksicht auf die Kompetenz des Publikums geführt, besteht die Gefahr, daß aus der Diskussion ein Fachgespräch wird, an dem das breitere Publikum, also gerade die Leser Habes, keinen Anteil nehmen kann. Dann kommt es zu jener formalen Esoterik, die Peter Glotz an der deutschen Buchkritik moniert. Hans-

Joachim Broihans' Besprechung in der *Wolfenbütteler Zeitung* bietet ein gutes Beispiel für diese Tendenz. Die einleitenden Sätze, die sich offenkundig kritisch auf Willy Haas' Besprechung beziehen, unterscheiden zwischen Thema, Inhalt und poetischer Relevanz:

Man hat dieses neue Buch Hans Habes als ein Sittenbild dieser Zeit und als leidenschaftliche Gesellschaftskritik bezeichnet. Das sei unbestritten. Es fragt sich jedoch, ob ein Roman allein nach seiner Absicht gewertet werden kann oder ob die strengeren Maßstäbe dessen, was einen guten Roman ausmacht, berücksichtigt werden müssen.

Diese Eröffnung suggeriert, daß die gesellschaftskritische Intention des Autors für den Wert des Romans bedeutungslos ist. Dies ist nicht Broihans' Ansicht; die Diskrepanz zwischen der kulturkritischen Botschaft und der Erzählmethode wird konstatiert, ihre Ursache dem Leser indes nicht erläutert, weil die poetologische Norm des modernen Romans für den Rezensenten ein *Absolutum* ist. Der Erfolg des Buches bei den breiten Leserschichten, der an den Bestsellerlisten abzulesen war, bleibt außerhalb der Betrachtung oder wird, wie in der Besprechung des *Bonner Generalanzeigers*, schnell als „Ruhm der Mittelmäßigkeit“ abgetan.

Drei Fälle einer rigorosen formalen wie inhaltlichen Kritik, die von den ästhetischen Prämissen des experimentellen Romans ausgeht und nicht berücksichtigt, daß diese Voraussetzungen dem durchschnittlichen Leser keinesfalls von selbst einleuchten. Dem Leser wird nicht gezeigt, wie Habes Erzählstrategie darauf hinausläuft, daß das durch die Rollenprosa paratgehaltene Bewertungsangebot, d. h. die Entscheidungsfreiheit des Lesers, letztlich zurückgenommen wird. Habes sorgt dafür, daß der Leser sich nicht verirrt und die Botschaft in den falschen Hals bekommt. Der Spielraum des Verstehens wird trotz der Verwendung moderner Erzählmittel auf die Registrierung von Klischees eingeengt. Habes Roman – die Ansichten des Autors können hier ganz außer Betracht bleiben – rechnet nicht mit mündigen Lesern, sondern mit solchen, die in ihrer Perzeption von den Rastern der Informationsindustrie beeinflusst sind. Geliefert wird eine Sammlung von Typen, die den genormten Anforderungen der Massenmedien an ‚wirklichkeitsechte‘ Figuren genau entspricht. „Das Erwartete tritt ein und bestätigt dem Leser seine Zugehörigkeit zu einer Welt, in der – wie pervers und verworfen auch immer – alles ordentlich funktioniert (obwohl in Wahrheit nur Klischees funktionieren)“; so Peter W. Jansen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (26. 7. 69). Dem Leser werden Klischees geboten; mit ihrer Hilfe wird ins Lot gebracht, was 1969 die Öffentlichkeit verstörte:

Doch die Klischeewelt verrät ihren Weltbürger. Der Millionärssohn, selbstverständlich ein Protestler (Klischee), entledigt sich seines Bartes (Klischee),

als er, nach des Vaters Herzinfarkt (Klischee) die Leitung des Verlages übernehmen muß: das Erwartungsklischee der Gesellschaft erfüllt sich, die Klischeehoffnung, daß die Apo „vernünftig“ wird, sobald sie in die Verantwortung rückt.

In Ansätzen wird hier die Idee einer Metakritik zu Habes Gesellschaftskritik realisiert. Eine Metakritik, die sich nicht darauf beschränkt, formale Kunstfehler zu konstatieren, die sichtbar macht, daß Habes ideologierter Roman so erfolgreich, wirksam und gefährlich ist, weil er mit bedenklichen artistischen Mitteln operiert. Aber Jansen stößt, letztlich noch immer Gefangener der literarischen Koterie, den Roman *Das Netz* in den Orkus der Trivalliteratur, als ob durch diesen Spruch die Gefahr gebannt sei. Es schimmert eine bekannte Matrix durch: Trivalliteratur stellt ein Unwertssystem dar, weil hier die Massen als Rezipienten in Betracht kommen.

Es fällt auf, daß unter den ausführlichen Besprechungen nur zwei den Problemkomplex ‚Bestseller und Trivalliteratur‘ thematisieren, nämlich Marcel Reich-Ranickis Rezension in der *Zeit* (20. 6. 69) und Peter Meiers Essay im *Tagesanzeiger* (Zürich).³⁷ Nur zweimal wird die Frage gestellt, welche Funktion ein Roman wie *Das Netz* im literarischen Leben hat und wie diese Funktion zu bewerten ist. Zwei typische Positionen zeichnen sich ab, die in der Geschichte der Literaturkritik ihre Vorläufer haben, die sich an bestimmte, geschichtlich relativ früh nachweisbare Haltungen anlehnen, mag dies den Rezensenten auch nicht bewußt gewesen sein. Für Reich-Ranicki ist der Roman Habes Anlaß zu einem kultivierten Gespräch mit dem Leserkreis der *Zeit* über Nutzen und Möglichkeiten der Unterhaltungsliteratur. Seine Apologie des Unterhaltungsromans wendet sich nicht an dessen Leser, sondern an die Verächter, für die das Genre als Nicht-Kunst verwerflich ist. Er appelliert an ein Lesepublikum, das in hierarchischen Normen denkt und einen Habe-Roman gemäß der selbstgesetzten Begrenzung aus der Literatur ausscheidet. Daher die vorausgeschickte Erklärung: „Es ist traurig aber wahr: Wer in Deutschland einen Unterhaltungsroman lobt, der liefert seinen Gegnern bequeme Argumente. Denn wie man die Sache auch drehen und wenden mag: Ein Unterhaltungsroman bleibt ein Zwitter, ein mehr oder weniger fragwürdiges, stets leicht angreifbares Gebilde; nur daß man ihm nie mit ausschließlich literarischen Kriterien beikommen kann.“ Außerliterarische Kriterien spielen freilich bei Reich-Ranicki, ungeachtet der Ankündigung, nur insofern eine Rolle, als vorausgesetzt wird, daß der Autor von Bestsellern notwendig Kompromisse zwischen dem ästhetisch Wünschbaren und dem vom Publikum Ge-

³⁷ Peter Meier, Einblick in die Bestseller-Fabrikation (13. 12. 69).

wünschten eingehen muß. Dieses Plädoyer für den gehobenen Unterhaltungsroman betrachtet die Lesebedürfnisse des breiteren Publikums als eine bekannte und daher nicht weiter zu befragende Tatsache. Für Reich-Ranicki erfüllt ein Schriftsteller wie Habe eine wichtige Aufgabe, indem er auf der mittleren Ebene, zwischen Hochliteratur und Schund, ein Produkt anbietet, in dem das Geschäft des Unterhaltens auf intelligente und literarisch nicht anstößige Weise betrieben wird. Um die Metapher der Überschrift („Seelen von der Stange“) zu bemühen: Habe liefert nicht den individuellen Schneideranzug, aber solide Maßkonfektion. Die Normen der Hochliteratur, so können wir Reich-Ranickis Einstellung auf eine knappe Formel bringen, werden für diese mittlere Schicht suspendiert. Besser gesagt: Sie werden weniger streng angewandt. Literatur bewegt sich auf mehreren Ebenen; unbillig ist, von jedem Roman zu fordern, daß er den strengen Ansprüchen an Dichtung entspricht. Dem durchschnittlichen Leser soll das Bedürfnis nach Unterhaltung nicht verleidet werden. Von selbst versteht sich freilich, daß das Genre nicht in den Kanon der Hochliteratur einbezogen werden kann. Gleichwohl haben Unterhaltungsromane eine nicht zu unterschätzende sozial-psychologische Funktion: sie dienen der entlastenden Aufarbeitung aktueller Probleme.

Nehmen wir an, daß dies voll expliziert die Position Reich-Ranickis ist, so ergeben sich eine Reihe von Fragen: Warum müssen Werke, die offensichtlich ihre Leser auch ohne die Vermittlung der Literaturkritik finden, besprochen werden? Wem ist mit Lob gedient, wenn es sich doch im Grunde um ein Lob zweiter Klasse handelt? Reich-Ranickis Besprechung, gerichtet an ein literarisch geschultes, mit den Standards der zeitgenössischen Hochliteratur vertrautes Publikum, läuft auf eine literarische Statusbestimmung hinaus. Habe gilt als Meister innerhalb einer bestimmten Klasse von Literatur. Die positive Einstellung würde sich in abwertende Strenge verkehren, hätte Reich-Ranicki Böll oder Johnson als Verfasser vermutet.³⁸ Die literarische Klassifikation wird durch diese Besprechung nicht aufgehoben, sondern bestätigt. Das gilt für den

38 Setzt sich Reich-Ranicki beispielsweise mit Bölls *Ansichten eines Clowns* auseinander, gilt diese Milde nicht. Da der Autor für den Kritiker zum Kreis der Hochliteratur gehört, werden die Ausstellungen scharf formuliert. Was im Falle Habes nur gestreift wurde, nämlich die kurzsichtige, klischeehafte Gesellschaftskritik, wird gegen Bölls Roman ohne Zugeständnisse vorgebracht. Böll versagte Reich-Ranicki zufolge auf zwei Ebenen: Das Objekt seiner Gesellschaftskritik ist zu beschränkt, und die Darstellungsmethoden sind dem Komplexitätsgrad moderner Gesellschaftstypen nicht mehr angemessen. Vgl. Reich-Ranicki, *Literatur der kleinen Schritte* (Frankfurt, 1971), S. 15 ff.

Kritiker wie seine Leser gleichermaßen; denn der Appell richtet sich an eine Gruppe, für die Habes Romane wahrscheinlich kein ernster Gesprächsgegenstand sind. Der Kritiker verständigt sich hier mit seinen Rezipienten darüber, daß es zulässig ist, wenn andere inferiore Schichten sich mit gehobener Unterhaltungsliteratur beschäftigen. Und wenn man selbst gelegentlich einen dieser Bestseller liest, ist es keine Schande.

Im Unterschied zu Reich-Ranicki hielt es Peter Meier nicht für eine Frage des Geschmacks, ob Habes *Netz* lesenswert sei. Meier demonstrierte, was Reich-Ranicki nur abstrakt behauptet hatte: die Unmöglichkeit, den Roman mit den Mitteln literarischer Exegese zu erschöpfen. Das Werk ist zu sehen im Zusammenhang mit Habes politischen und gesellschaftskritischen Zeitungsartikeln. Meier nimmt Habe eigentlich nur beim Wort, der ja niemals verleugnet hat, daß der Roman moralische Belehrung für die mittlere und ältere Generation enthielt. Insofern ist das literarische Gespräch gleichzeitig ein politisch-ideologisches Zeitgespräch. Die Koinzidenz der politischen Ansichten des Autors und der im Roman angelegten Tendenz wird zum Schlüssel von Meiers Kritik. Demgemäß fällt das Urteil über die handwerklichen Fähigkeiten, die keineswegs bestritten werden, strenger, negativer aus als bei Reich-Ranicki. Die Habe zugestandene technische Kunstfertigkeit wird als Beweisstück gegen den Autor verwendet, die Anwendung der Rollenprosa als Verschleierungstaktik ausgelegt:

Das Verfahren hat verschiedene Vorteile: Erstens erzielt es (beinahe) authentische Wirkungen, zweitens liefert es Farbe und jene Lebendigkeit, auf die Romane dieses Genres ungern verzichten, und drittens verschafft es dem Erfinder ein (beinahe) perfektes Alibi: was da zur Sprache kommt, sind ja nicht seine Ansichten, Vorurteile, Ressentiments und Klischeevorstellungen, sondern muß aus der Perspektive der dramatis personae gesehen und verstanden werden, ist somit unangreifbar.

Die Erzählstrategie, so folgert Meier, scheint dem Leser eine Freiheit zu geben, die er in Wirklichkeit nicht hat. Was im Roman als die Meinungen eines psychopathischen Schriftstellers offeriert wird, also in dieser Form vom Leser leicht abzulehnen ist, wird auch, in milderer Form natürlich, in Habes publizistischen Essays formuliert. An der faktischen Übereinstimmung ist nicht zu zweifeln. Habe hat sie in Interviews selbst verschiedentlich hervorgehoben. Aber es ist nicht recht einzusehen, warum eine Meinung aus dem Mund einer Romanfigur, die zudem noch als Psychopath diskreditiert wird, an sich einflußreicher und verhängnisvoller sein soll als die direkt vorgetragene Ansicht des Publizisten Hans Habe. Zumindest zeigt Meier diesen Zusammenhang nicht stringent auf. Er bietet eine richtige Schlußfolgerung, ohne die entsprechenden Argumente vorher entwickelt zu haben. Sein abschließendes Urteil lautet:

Das Netz ist gerade deswegen ein verhängnisvolles Buch, weil es seine Message nicht offen vorträgt [. . .], sondern in raffiniert verdeckter Form eine Mentalität propagiert, die bei einem breiten Lesepublikum dumpfe Emotionen weckt und die Vorurteile der Masse nicht abbaut, oder wenigstens kritisch durchleuchtet, sondern erst recht bestätigt.

Zwischen Schlußfolgerung und Befund bleibt eine Kluft bestehen. Denn es wird nicht dargelegt, warum der Leser durch die Verwendung der Rollenprosa bei Habe dirigiert wird. Ideologiekritischer und literarischer Ansatz durchdringen sich nicht hinreichend. Probleme der Erzähltechnik werden so knapp angedeutet, daß der theoretisch ungeschulte Leser, der *Das Netz* möglicherweise für eine anregende Lektüre halten wird, nicht erkennt, worin denn nun eigentlich die Gefahr dieses Buches besteht. Es ist wohl kein Zufall, daß Meier dem breiten Publikum Vorurteile und „dumpfe Emotionen“ zuschreibt. Nicht anders als Reich-Ranicki richtet sich seine Besprechung an eine Leserguppe, für die der beurteilte Roman bestenfalls Beispiel für den fragwürdigen Bestseller ist. Fragt man sich also, welchem Zweck diese Kritik dient, lautet die Antwort: Sie bestätigt die Einstellung der kritischen Intelligenz; einer von ihr hat gesagt, was angesichts eines solchen Buches zu sagen war. Aber Meiers berechtigte Warnung erreicht nicht die Leserschicht, für die seine Kritik wichtig und bedeutsam wäre, weil sie als ‚Masse‘ abqualifiziert wird.

Die Beschränkung auf einen einzigen Fall legt eine gewisse Vorsicht bei der Verallgemeinerung der Ergebnisse nahe. Jedoch lassen sich einige Hypothesen formulieren, die durch vergleichbares Material, nämlich Besprechungen von Willi Heinrichs Roman *Geometrie einer Ehe* (1967) und Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (1968) zu überprüfen sind. Wie verhält sich die Buchkritik zum Bestseller? In der Mehrzahl registrieren die Kritiker Bestseller, ohne sich über die vorliegenden Produktions- wie Konsumtionsmechanismen Gedanken zu machen. Erst in den letzten Jahren zeichnet sich in den Feuilletonredaktionen einiger überregionaler Zeitungen eine Veränderung ab. Man fängt an zu begreifen, daß der Bestseller nicht einfach ein Buch ist, von dem mehr Exemplare verkauft werden. Es macht sich allmählich ein gewisses Interesse an den Herstellungsmethoden und Verteilungsformen bemerkbar, während die standortgebundenen Zeitungen sich in der Regel noch so verhalten, als sei das der Redaktion zugeschickte Exemplar vom Himmel gefallen. Symptomatisch für diesen Einstellungswandel ist der ausführliche Artikel *Alles über einen Bestseller. Der unaufhaltsame Aufstieg des Siegfried Lenz* von Dieter Kraeter im *Rheinischen Merkur* (19. 2. 70), der sich auf Grund von Verlagsinformationen mit der ökonomischen Seite von Lenz' Bucherfolg beschäftigt. Außerdem bietet die Zeitung in derselben Ausgabe eine zweite Besprechung der *Deutschstunde*, in welcher sich Heinz

Beckmann die Frage vorlegt, warum gerade dieser Roman, der so wenige Ingredienzen des Erfolgsromans zu enthalten schien, in kurzer Zeit die prekäre Hunderttausend-Grenze durchstieß.

Ansätze zu einem neuen Reflexionsniveau sind in der Buchkritik zu verzeichnen. Das Mißtrauen der literarischen Elite gegen den Bestseller als ein typisches Produkt der perhorreszierten Massenkultur ist noch nicht geschwunden, doch findet sich gelegentlich eine abgewogenere und selbstkritischere Einstellung. Gleichwohl hat die eingeschliffene Einteilung in Dichtung und Unterhaltungsliteratur ihre Geltung noch lange nicht verloren. An einen Roman von Siegfried Lenz geht man mit anderen Voraussetzungen heran als an ein Werk von Willi Heinrich. Dies hat weniger mit dem konkreten, zu beurteilenden Werk zu tun als mit verbreiteten Stereotypen. Während die Rezensenten von Lenz' *Deutschstunde* den Roman in der Regel von vornherein als ein Werk der Hochliteratur akzeptierten und mithin ästhetische wie ideologische Kriterien absolut ins Spiel brachten, bestand die Neigung, insbesondere in der überregionalen Presse, Heinrich mit einer gewissen wohlwollenden Herablassung zu behandeln. Diese Unterschiede machen sich vor allem in den neutralen und negativen Besprechungen bemerkbar, während die affirmativen Urteile in ihrer Konzeption und Artikulation weit mehr Übereinstimmungen aufweisen. Was an Lenz gelobt wurde, wurde auch an Habe und Heinrich positiv hervorgehoben. An drei Beispielen aus der Lokalpresse sei diese Tendenz veranschaulicht. Im ersten Fall wird das Buch auf folgende Weise gepriesen: „Der Autor hat ohne Zweifel sein Meisterwerk geschrieben. Ein Buch wie dieses bündelt eine ungeheure Energie. Hinter der Freude am formulierenden Erzählen steckt ein moralischer Antrieb. [Der Autor] hat eine beklemmend enge Welt aus Vorurteilen und starrer Beharrlichkeit entfaltet. Mit hinreißender Sprachgewalt und epischer List porträtiert er das Bild seiner Epoche“ (*Barmstedter Zeitung*, 14. 8. 71 über die *Deutschstunde*). Im zweiten Fall heißt es: „Man kann dieses Buch einfach als eine spannende Geschichte von Menschen unserer Tage lesen. Man kann es aber auch als eine Herausforderung nehmen, das eigene Leben samt seinen mehr oder weniger beschränkten Möglichkeiten einmal illusionslos und nüchtern ins Auge zu fassen“ (*Eplinger Zeitung*, 19. 8. 68 über *Geometrie einer Ehe*). Im dritten Beispiel lautet das Lob: „Ein spannendes, darüber hinaus provozierendes Buch entstand, das nicht nur einen erregenden Fall beschreibt wie es tausendfach geschieht, sondern den Leser über die vielfältigen Haltungen und Probleme der heutigen Gesellschaft nachzudenken zwingt“ (*Flensburger Tageblatt*, 15. 11. 69 über das *Netz*). Die Struktur des jeweils gemeinten Werkes verschwindet hinter griffbereit liegenden, auf viele Fälle zutreffenden Formeln. Es machen sich die Ge-

meinplätze breit, die von den Werbeabteilungen der Verlage vorbereitet werden und später in den Programm-Illustrierten der Buchgemeinschaften wieder auftauchen. Aufschlußreicher sind die negativen oder einschränkenden Urteile; denn an ihnen sind die typischen Positionen besser abzulesen.

Drei Muster der Kritik schälen sich heraus: die ästhetische Diskriminierung, die Suspendierung strenger ästhetischer Normen und schließlich der ideologiekritische Ansatz. Die ästhetische Disqualifizierung beruft sich auf die in der Regel nicht ausformulierten Maßstäbe einer autonom gedachten Poetik. Kritiker, die diesen Zugang wählen, sind der Meinung, das Wertlose oder Halbwertige bestimmter auf dem literarischen Markt erfolgreicher Produkte, nenne man sie nun Bestseller oder Trivialromane, enthülle sich bei der Durchleuchtung des Textes. Allenfalls Verweise auf andere, kanonisch anerkannte Kunstwerke können die Besprechung ergänzen. Dagegen ist hier die Frage, warum das vorliegende Werk zu einem Bestseller geworden ist, kein Problem. Daß die breite Masse einen schlechten Geschmack hat, wird bereitwillig zugestanden. Nicht an diese Masse wendet sich die Besprechung, sondern an die *in-group*, welche sich den gleichen Normen verpflichtet fühlt. Es handelt sich um ein prononciert literarisch-ästhetisches Gespräch, das von außerliterarischen Wirkungsfaktoren mit Absicht abstrahiert. Die hier angewandte Strenge weicht bei der zweiten Gruppe milder Herablassung, da man den Begriff einer einheitlichen Kunstliteratur gelockert hat: Unterhaltungsliteratur folgt ihren eigenen, nicht primär von ästhetischen Gesichtspunkten diktierten Gesetzen und ist mithin auch nicht streng ästhetisch zu bewerten. So heißt es in einer Besprechung von Heinrichs *Geometrie einer Ehe* in der Süddeutschen Zeitung (16./17. 9. 67): „Heinrich nun hält, ungefähr, die Mitte zwischen den Romanen von Frisch und Walser einerseits und andererseits den Weisheiten von Frauenblättern.“ Dieser mittlere Status dämpft die Kritik zum ironischen Kommentar: „Aber soviel Sex auch abgeleistet wird, der Ertrag der Übungen wirkt ziemlich mager – literarisch, psychologisch, sogar medizinisch. Für die wieder frisch voranschreitende Handlung ist ein Wahlfach Heinrichs wichtiger: die Macht des Einkommens. Wo Geld die Waffe ist, wird Heinrich ein sachkundiger Kriegsberichterstatter.“ Mit ähnlich freundlich-ironischer Distanz behandelte Jürgen P. Wallmann die *Deutschstunde* im Berliner *Tagesspiegel* (8. 12. 68). „Das Buch“, notiert er einleitend, „wird sich durchsetzen. Und das ist gar nicht einmal zu beklagen. Denn selbst, wer solcher Art von Romanen, die in der Tradition des realistischen Erzählens befangen sind, kritisch gegenübersteht, wird dennoch zugeben müssen, daß Lenz sein Handwerk versteht und eine löbliche Gesinnung nicht ohne Geschick vertritt.“ Dieses liberale

Gewährenlassen, das angesichts eines verdienten Erfolgsromans auf strengen Maßstäben nicht zu bestehen scheint, erweist sich indessen bei genauerem Hinsehen keineswegs als wertneutral. Der populäre Roman, zumal wenn sein Autor gute Intentionen hat, erwirkt die Suspensierung der ästhetischen Normen, nicht hingegen ihre Preisgabe. Die ästhetische Disqualifizierung wird vorn zur Tür hinausgewiesen, nur um an der Hintertür wieder Einlaß zu finden. Und zwar nicht, weil die private Moral der Kritiker doppelzüngig und anfechtbar ist, sondern weil die Hierarchie des literarischen Kanons lediglich differenziert wird. Die Formel für die bedingt lobenswerte Mittelklasse lautet: Handwerkliches Geschick, getragen von einer anständigen Gesinnung, brauchbar als Familienlektüre.

Unverbindlichkeit ist der dritten Position, dem ideologiekritischen Verfahren, nicht vorzuwerfen. Sie begnügt sich nicht mit der Formel ‚gute Gesinnung und solides Handwerk‘, die die Wirkungsmöglichkeiten des Textes unbefragt läßt. Sie akzeptiert ebensowenig die Trennung von Thema und Darstellung, weil das Lob der guten Absicht möglicherweise darüber hinwegtäuscht, daß die Darstellung die gute Intention in ihr Gegenteil verkehren kann. Während bei der Suspensierung ästhetischer Maßstäbe dem breiteren Publikum Zugeständnisse gemacht werden, ihm der Zugang zur Literatur erleichtert wird, definiert der ideologiekritische Ansatz dieses Publikum als die Masse der Konsumenten, die die wirklichen Tendenzen des Werks nicht durchschauen. Nicht gleichgültig dürfte es daher sein, wer mit der Besprechung erreicht wird. Indessen ist das Interesse an der Kommunikation mit den Massen nicht sehr ausgeprägt. Es überwiegt der Gruppenstandpunkt. Bezeichnenderweise spricht der Rezensent der Zeitschrift *Konkret* (30. 12. 68) bei seiner Polemik gegen den harmlosen Charakter von Lenz' Gesellschaftskritik im Plural: „Von dieser Art kulinarisch, betulich und antiquiert verinnerlichter ‚Vergangenheitsbewältigung‘, an deren Lektüre sicher auch die alten Nazis ihren Bürgerspaß haben, haben wir 23 Jahre lang genug gehabt.“ Unmißverständlich grenzt der Verfasser seine Leserguppe von dem Lesepublikum des Schriftstellers Lenz ab. An ein Gespräch mit diesem Publikum ist nicht gedacht. Ähnliches ist bei den überregionalen Zeitungen zu beobachten. Als Beispiele seien genannt die kritischen Besprechungen der *Deutschstunde* durch Hans-Albert Walter in der *Süddeutschen Zeitung* (14. 11. 68) und durch Peter W. Jansen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (17. 9. 68). Beide Rezensionen beschäftigen sich eingehend mit Inhalt und Thema des Romans, mit Erzählsituation und Konstellation der Figuren. Beide monieren den gleichen Punkt: die Überlastung des jugendlichen Erzählers durch die Aufgabe, eine Welt entstehen zu lassen. Walter und Jansen kritisieren

dies nicht bloß als psychologischen Fehler; sie erblicken darin den Grund, warum Siegfried Lenz seinem Thema, der deutschen Geschichte unter Hitler, nicht gerecht wurde, warum die gute Gesinnung nicht zum guten Roman wurde. Die Zweifel richten sich gegen den Versuch, am Beispiel von wenigen Figuren die Geschichte des Dritten Reiches episch darstellen zu können. So heißt es bei Hans-Albert Walter:

An Randereignissen soll das zentrale Unrecht des Dritten Reiches dargestellt werden. So muß das entmenschte Elternpaar Jepsen zum Format beinahe mythischer Ungeheuer, und der Maler Nansen zum Denkmal unerschrockener Künstlerfreiheit emporwachsen. Böse und hinterhältig-intrigant auf der einen, edel und voll trotziger Einfalt auf der anderen Seite: Ach, du liebes Deutschland, wenn du dich doch so einfach fassen ließest.

Walter wie Jansen liegt daran zu zeigen, wie die von Lenz gewählte Erzählmethode das Thema verkürzte, wie infolge der Erzählsituation die Figurenkonstellation zu Klischees gerinnen mußte, welche die komplexe Realität nicht decken. Sie beanstanden an diesem Versuch einer fiktionalen Rekonstruktion der faschistischen Epoche, daß er die Vergangenheit nicht ‚bewältigt‘, sondern sie ins Personelle, Individuelle verschiebt und sie mithin verharmlost. Der von Walter und Jansen gewählte Ansatz führt zu einem eindeutigen Urteil, es gibt keine Zugeständnisse an das Lesepublikum. Gegenstandsbezogen und absolut in ihrem Anspruch, übersehen Jansen und Walter freilich den kommunikativen Aspekt. Nicht erwogen wird der Zusammenhang zwischen den literarischen Charakteristika des Romans und seinem ungewöhnlichen, auch vom Verlag nicht antizipierten Erfolg.

Will diese Fallstudie sich nicht auf Beschreibung und Kategorisierung beschränken, kann sie der Frage nicht ausweichen, welche Konsequenzen sich für die Buchkritik aus der vorangegangenen Analyse ergeben. Welche Aufgabe hat die aktuelle Buchkritik angesichts des Phänomens Bestseller? Daß solche Überlegungen die gegenwärtigen Bedingungen des Rezensionswesens in Westdeutschland nicht ändern, daß sie allenfalls das Bewußtsein der Kritiker beeinflussen können, sei vorausgeschickt, um übertriebene Erwartungen zu dämpfen.

Noch nicht genügend durchgesetzt hat sich in der professionellen Kritik die Einsicht, daß dem Bestseller die literarisch-immanente Besprechung nicht angemessen ist, weil ökonomische und publikumssoziologische Probleme nicht nur peripher ins Spiel kommen. Als hemmend hat sich die Orientierung der Kritik am Begriff der Trivialliteratur erwiesen. Indem der Massenerfolg häufig als Index von ästhetischer Trivialität gewählt wurde, beschränkte man die kritische Aufmerksamkeit auf jene Autoren und Werke, die aus anderen Gründen ohnehin diskriminiert

waren. Und unbefragt blieb der Erfolg derjenigen Autoren, die zur Avantgarde gehören oder doch wenigstens dazu gerechnet werden. So gibt es angeblich zwei Arten von Bestsellern: auf der einen Seite diejenigen, die aufgrund ihres literarischen Ranges eine große Lesergemeinde zu beschäftigen vermögen, auf der anderen Seite diejenigen, welche infolge ihrer Anpassung an den Lesergeschmack die Massen fesseln und düpieren. Als symptomatisch für diese Schizophrenie, die keineswegs das Prärogativ literarischer Snobs ist, erweist sich Peter Meiers prinzipielle Vorbemerkung zu seinem Verriß von Hans Habe und Willi Heinrich:

Nicht jedes Buch, das Erfolg hat und hohe Auflagenziffern erzielt, ist literarisch minderwertig: es gibt auch legitime Bestseller. Zum Beispiel dann, wenn ein Schriftsteller von ausgewiesenem Rang ein weiteres Werk veröffentlicht: jeder neue Grass, Böll, Frisch oder Walser (um nur einige deutschsprachige Autoren zu nennen) pflegt eine Zeitlang die Bestsellerlisten zu zieren.³⁹

Diese Einstellung ist unreflektiert. Sie unterstellt, daß das gute Buch wie von selbst zum Bestseller wird und nur der schlechte Roman, also der Trivialroman, durch Werbekampagnen manipuliert wird. Als ob Grass' und Bölls Verleger sich weniger auf die Kunst der ‚Sales-Promotion‘ verstünden. Bedenklich ist die Annahme, literarisch anerkannte Autoren seien für ihren Verkaufserfolg nicht zur Rechenschaft zu ziehen, während die anderen auf Grund eben dieses Erfolges zur minderwertigen Literatur zu rechnen seien. Wird der Bestseller mit dem sogenannten Trivialroman gleichgesetzt, wird das Untersuchungsfeld voreilig auf den Teil der literarischen Produktion eingeschränkt, den die prominente Kritik bis heute nicht ernst nimmt.

Die Abhängigkeit der Buchkritik von der Theorie zum Trivialroman ist paradigmatisch nachzuweisen. Die professionellen Kritiker sind der akademischen Diskussion über Wesen und Funktion von Trivialliteratur getreulich gefolgt. Sehr deutlich zeichnet sich der Wandel der Einstellung an zwei in der *Zeit* erschienenen Aufsätzen ab. Der Titel von Robert Neumanns Essay, veröffentlicht im Jahr 1962, *Kitsch as Kitsch can*,⁴⁰ antizipiert den Ansatz, die Berührung nämlich mit der literaturwissenschaftlichen Kitschdebatte der fünfziger und frühen sechziger Jahre. Neumann berief sich ausdrücklich auf Walther Killys Studie zum Kitsch und die Arbeit von Walter Nutz zum seriellen Leihbibliotheksroman.⁴¹ Kulturkritisch gestimmt, macht Neumann die industrielle Revo-

39 *Tagesanzeiger* (Zürich), 13. 12. 69.

40 21. 9.; 28. 9.; 5. 10. 62.

41 Walther Killy, *Deutscher Kitsch*. Ein Versuch mit Beispielen (Göttingen,

lution für das unmündige, nach falschen Bildern suchende Publikum verantwortlich. Die Adaptionfähigkeit des Trivialromans an die jeweiligen Zeitumstände beruht auf der Amalgamation von Märchenschema und quasirealistischer Aufmachung, so daß der Leser, dem ein Wunschbild vorgegaukelt wird, den Eindruck gewinnt, echtes Leben mit wirklichen Problemen vorgeführt zu bekommen. Kitsch als die Erfüllung von halbbewußten Wunschvorstellungen einer repressiven Leserschaft – so ließe sich Neumanns brillant geschriebener Essay zusammenfassen. Im Grunde bietet er ein Geschmacksurteil, das durch publikumssoziologische Argumente ergänzt wird. Der Ausblick auf den programmierten Illustrierten-Roman bleibt verbindlich-freundlich; gelassen wird die Manipulation der Konsumenten registriert. Die Fragen, die Neumann im Hinblick auf eine zukünftige kritische Beschäftigung mit dem Trivialroman stellt, richten sich an die Konsumenten der Gattung am allerwenigsten. Diese rhetorische Geste, die mit freundlicher Herablassung über den Trivialroman wie sein Publikum spricht, findet sich auch noch bei Wolfgang Rieger, wenn er 1970 die Romane Johannes Mario Simmels untersucht.⁴² Auch andere Konstanten der Forschungsdiskussion lassen sich nachweisen: Erneut erscheint das von Nutz ins Spiel gebrachte Argument, Trivilliteratur sei total angepaßte Literatur, erneut auch der Hinweis auf den pseudorealistischen Charakter von Trivialromanen. Daß im Trivialroman die zeitgenössische Realität lediglich als austauschbarer Hintergrund für stereotype Handlungsverläufe diene, war schon bei Neumann zu lesen. Prägnanter indessen ist die kritische Auseinandersetzung mit den Handlungs- und Figureschemata von Simmels Romanen. Die zeitgeschichtliche Pseudowirklichkeit bei Simmel, so notiert Rieger, lädt zum Träumen ein. Eingeweiht wird der Leser in die Geheimnisse der Mächtigen; er sieht, wie die Romanhelden, mit denen er sich identifiziert, leiden, aber leidend triumphieren. So kommt die Welt im Bewußtsein des Lesenden wieder ins Lot. Sollte man nicht fragen, wie der Leser am Tage darauf, wenn er den Roman von Simmel oder Habe längst zugeklappt hat, diskutiert, urteilt, wählt oder auch nur die Nachrichten im Fernsehen betrachtet?

Robert Neumann schlug 1962 vor, ein akademisches Institut zu gründen, das sich mit Kitsch- und Trivilliteratur beschäftigen sollte. Mir scheint, daß Riegers Kritik sich noch immer an die Mitglieder dieses Spezialseminars richtet. Das breite Lesepublikum bleibt Objekt; ihm wird auf den Kopf zugesagt, warum es einen so schlechten Geschmack

1961); Walter Nutz, *Der Trivialroman, seine Formen und Hersteller* (Köln, 1962).

42 Siehe Anm. 33.

hat und sich so gern täuschen läßt. Die Kritiker sind die Gefangenen ihrer Begriffe und Theorien geworden, auch wenn sie wie Reich-Ranicki über den wissenschaftlichen Anstrich von Essays zum Thema ‚Trivialliteratur‘ gelegentlich spotten. Niemand scheint sich berufen zu fühlen, den Rezipienten Simmels und Heinrichs zu erklären, wie sie zu kritischen Lesern werden können. Es lohnt sich, über die Gründe dieses Versagens nachzudenken. Einige Ursachen hat Helmut Kreuzer in seinem kritischen Bericht zur Forschungslage berührt.⁴³ Die Einbeziehung der sogenannten trivialen Literatur in den Gegenstandsbereich blieb im großen und ganzen unreflektiert, weil man unversehens mit Kategorien operierte, die vorher dazu gedient hatten, bestimmte Literatur ästhetisch abzuwerten. Mit Recht macht Kreuzer darauf aufmerksam, daß diese Einstellung, so progressiv sie sich auch geben mag, letztlich die orthodoxe Position rechtfertigt. Angewandt auf die Situation der Buchkritik heißt dies: Im Grunde macht es keinen Unterschied, ob ein Roman von Hans Habe, Johannes Mario Simmel oder Siegfried Lenz ästhetisch streng verurteilt oder im Rahmen eines Dreischichten-Modells als solide Konsumware gewürdigt wird. Denn die poetologischen Prämissen, die Selbsteinschätzung des Kritikers wie die Beurteilung des Lesepublikums bleiben davon unberührt. Auch Reich-Ranickis Lob bestätigt nur die traditionelle Dichotomie von Dichtung und etwas anderem. Nicht anders als in der Literaturwissenschaft neigen die professionellen Kritiker dazu, in der Unterhaltungs- und Trivialliteratur eigene Gattungen zu sehen, die für Sammelbesprechungen mit ein wenig Publikumssoziologie besonders geeignet sind. Auch ideologiekritisch argumentierende Rezensionen sind gegen diese Einstellung nicht immer gefeit, insofern sie glauben, triviale Werke seien dieser Methode besonders zugänglich. Man verfährt nach dem Gesichtspunkt: Was ästhetisch die Auseinandersetzung nicht lohnt, läßt sich ideologiekritisch noch immer auseinandernehmen. Die ästhetische Kanonbildung, rational nicht zu rechtfertigen, beherrscht dann selbst die, deren Interesse ihre Auflösung wäre. Im Ganzen ist die institutionalisierte Buchkritik noch nicht in der Lage, sich von tradierten, tief eingeschliffenen Denkstrukturen zu lösen. Die Macht dieser Denkstrukturen ist so wirksam, weil sie im Akkulturationsprozeß in immer neuen Varianten an den Intellektuellen herangetragen wird. Der Literaturunterricht der Gymnasien, die Ausbildung an der Universität, die Tradition des kritischen Schrifttums: alles verwies auf die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Für das Selbstverständnis der kulturellen Elite war diese Entgegensetzung seit dem späten 18. Jahrhundert unabdingbar. Mit der Vermehrung und Differen-

43 Siehe Anm. 2.

zierung des Lesepublikums und der durch sie eingeleiteten Ausweitung der literarischen Produktion (vor allem auf dem Gebiet des Romans) bildete sich gleichzeitig die defensive Haltung der Kritik heraus, die in ihren besten Vertretern gegen die Senkung des literarischen Geschmacks, ja gegen den Mißbrauch der Literatur protestieren zu müssen glaubte. Die Mehrzahl der heute geläufigen Argumente gegen die triviale Literatur findet sich bereits in den Rezensionen und Theoremen der Weimarer und Jenenser. Historisch gesehen hat die klassisch-romantische Tradition der Literaturkritik die kritisch-analytische Beschäftigung mit dem Bestseller blockiert.⁴⁴ Selbst wohlmeinende Versuche, aus dem Ghetto der Dichtungskritik auszubrechen, blieben an die Grundmuster der horizontalen Einteilung gebunden. Mit Recht spricht daher Peter Glotz von einem Versagen der Fachkritik:

Für Millionen von Menschen sind in diesem subjektiven Sinn die Bücher von Hans Habe, Willi Heinrich, Pearl S. Buck, Anne Golon u. a. um vieles „aktuel-
ler“ als die meisten Produkte der Hochliteratur.⁴⁵

Wenn es auch nicht mehr zutrifft, wie ich am Beispiel Habes zeigen konnte, daß die Presse sich um die Werke dieser Autoren nicht kümmert, ist es zu einem wirksamen, für das breite Publikum aufschlußreichen Literaturgespräch in der Regel noch nicht gekommen. Weder elitäre Verrisse noch affirmative Inhaltsangaben und kritiklose Bewunderung in standortgebundenen Zeitungen können dafür angesehen werden.

Eine mögliche Antwort auf die ästhetische Restriktion der gegenwärtigen Buchkritik wäre, bei der Besprechung von Bestsellern vom ästhetischen Wert abzusehen und den Schwerpunkt auf das Zeitgespräch zu legen. Das heißt: anstelle der ohnehin gering veranschlagten literarischen Qualität wären die aktuellen Probleme zu besprechen, die den Leser zum Konsum angereizt haben. In diesem Sinne hat Wolfgang Langenbucher dafür plädiert, die Unterhaltungsliteratur nach ihrer sozialen Funktion zu bewerten und sie folglich aus der Kompetenz der Literaturkritik auszuklammern.⁴⁶ Die Diskussion hätte sich dann an der Wirkung zu orientieren, die ein Bestseller auf seine Leser ausüben kann. An einem Beispiel demonstriert Langenbucher die Konsequenzen dieser

44 Vgl. den Aufsatz von Klaus L. Berghahn in diesem Band; ferner Verf., *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. In: *LILI* 1 (1971), S. 11 ff.

45 *Buchkritik*, S. 84.

46 *Der aktuelle Unterhaltungsroman* (Bonn, 1964); ders., Robert Prutz als Theoretiker und Historiker der Unterhaltungsliteratur. In: *Studien zur Trivilliteratur*. Hrsg. v. H. O. Burger (Frankfurt, 1968), S. 117 ff.; ders., *Im Banne eines Begriffes. Kritik der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung*. In: *Kürbiskern* 4/1966, S. 90 ff.

veränderten Einstellung. Während die Fachkritik Simmels Romane übersehen oder ästhetisch verurteilt hat, ginge eine leserorientierte Buchkritik auf Simmels Zeitkritik ein, höbe sein politisches Engagement hervor und würdige seine Absicht, nationale Vorurteile abzubauen.⁴⁷ Zurückgestellt sei vorerst die Frage, ob mit der Feststellung der intendierten Tendenz der Kritiker Simmels sich zufriedengeben darf. Von prinzipieller Bedeutung hingegen ist, daß auch dieser Versuch Langenbuchers und anderer Forscher, die ästhetische Restriktion aufzuheben, sich dem Dilemma der Schichtentheorie nicht wirklich entzieht. Die Apologie der Unterhaltungsliteratur und ihres Publikums rekuriert, ohne es zu bemerken, auf Friedrich Schlegels Unterscheidung von Poesie und Unpoesie. Sie versucht, den niederen Bereich zu retten, indem sie seine literarischen Charakteristika zugunsten der Gebrauchsfunktion in Abrede stellt. Dichtungslogisch offensichtlich ein Fehlschluß. Der unterstellte oder zugestandene Mangel an ästhetischer Qualität entzieht das Werk nicht kategorial der Literatur, so daß das aktuelle Zeitgespräch das literarisch-ästhetische ersetzen kann. Langenbuchers Vorschlag, der mit der didaktischen Legitimation des Romans in der Aufklärung Gemeinsamkeiten aufweist, verkürzt das kritische Gespräch um eine entscheidende Dimension. Genommen wird uns die Möglichkeit, die Eigenart der literarischen Gegenwart im kritischen Vergleich zu untersuchen. Weil Langenbucher (aber nicht nur er) im Anschluß an die klassisch-romantische Ästhetik literarische Eigenart und ästhetische Qualität eines Werkes gleichsetzt, trennt er Struktur und Gebrauchsfunktion und übersieht, daß die formalen Eigenschaften wie Schreibweise, Erzählhaltung usw. für die Wirkung bedeutsam sind. Nur so ist zu erklären, daß er an Simmels Erfolgsromanen das demokratische politische Engagement schätzt, ohne auch nur die Frage aufzuwerfen, ob die auf den Leser einwirkenden Textsignale, etwa die Charakterisierung, die Handlungsführung, die Art, wie Zeitgeschehen episch präsentiert wird, der behaupteten Aufklärungsarbeit dienlich ist.

Populäre Buchkritik sollte also das Literarische nicht unterdrücken, doch das horizontale Wertungsmodell durch ein vertikales ersetzen. Sie sollte nicht mehr für die als Trivialliteratur diskreditierten Werke Sammelbesprechungen einrichten, sondern den Bestseller als Gesamtphänomen ins Auge fassen. Ist es doch bedenkenswert, daß von Bölls Büchern, die zur Hochliteratur gerechnet werden, kaum weniger Exemplare verkauft werden als von Habes oder Simmels Romanen. Die Buchgemeinschaften leben ja nicht weniger von Böll, Grass, Lenz und Frisch als von

47 Unterhaltungsliteratur als Märchen und als Politik. In: *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, S. 341 ff.

Anne Golon, Annemarie Selinko und den Steadysellern eines Luis Trenker und Ludwig Ganghofer. Zu untersuchen wäre, welche Gruppen des Lesepublikums ein Werk der genannten Autoren zum Bestseller machen. Angesichts eines schier unübersehbar gewordenen Buchmarktes und der hochgradigen Differenzierung von Lesergruppen schlägt der übliche (pejorative) Hinweis auf das Massenpublikum wenig. Er kann nur als Ausdruck der Verlegenheit angesehen werden. Wie weit überschneidet sich der Leserkreis von Habe mit dem von Lenz? Sind Habe-Leser auch Simmel-Leser? Greifen die Rezipienten von Lenz auch zu einem Roman von Härtling oder Handke? Daß die Buchkritik bisher auf diese Fragen keine Antwort zu geben weiß, ist weniger beunruhigend als das offensichtliche Desinteresse. Man gibt sich im allgemeinen (rühmliche Ausnahmen sind zu verzeichnen) mit einem ästhetischen Stratifikationschema zufrieden, das nicht nur realitätsfremd ist (d. h. es deckt sich nicht mit dem Leseverhalten der Rezipienten), sondern in seiner undurchschauten Irrationalität die Aufklärung der Leser verhindert.

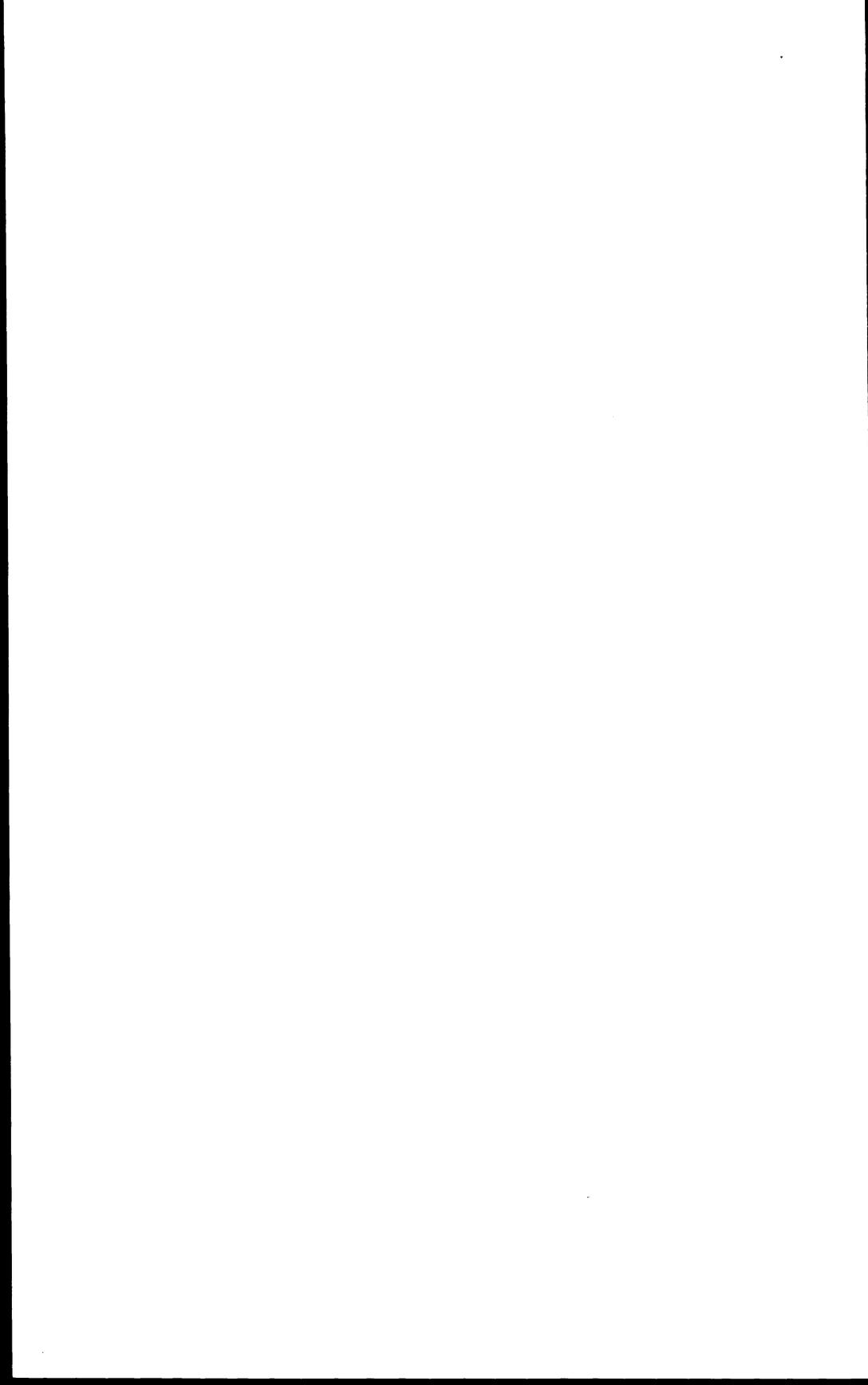
Änderung ließe sich herbeiführen. Die Bedingungen wirkungsvoller populärer Buchkritik lassen sich unschwer umreißen. Ihre erste wäre, daß die Feuilletonredakteure sich von der Zusammensetzung ihrer Leser wie deren Geschmack ein klares Bild schaffen, so daß die Rezeptionskompetenz für die Besprechungen gewährleistet ist. Die hochgestochene formal-ästhetische Kritik von Habes *Netz* in der *Wolfenbütteler Zeitung* hatte wahrscheinlich eine geringe Wirkung, weil sie sich an Leser wandte, denen bereits die Prämissen des Rezensenten fremd waren. Auszugehen hätte eine Besprechung von dem, was dem Leser vertraut ist – andere Romane, die ihm wahrscheinlich bekannt sind, poetologische Vorstellungen, welche ihm natürlich erscheinen. Nicht um diese Erwartungen zu bestätigen, sondern um sie anhand des gegebenen Beispiels kritisch zu durchleuchten. Die zweite Bedingung wäre die Destruktion eines literarisch-ästhetischen Kanons, der die Dichotomie des Publikums wie der Literatur defensiv perpetuiert. Denn die Entgegensetzung von Poesie und Unpoesie hat gesellschaftliche Implikationen, die nicht weniger gefährlich sind, wenn sie nicht intendiert sind. Es gibt Varianten des ideologiekritischen Ansatzes, deren Publikumsfeindlichkeit das Ziel der aufklärenden Analyse neutralisiert. Freilich: der Kanon sollte nicht außer Kraft gesetzt werden, damit in Zukunft alle Bücher als gleich wichtig, gleich signifikant gelten können.⁴⁸ Das Aufbrechen des verkrü-

48 Vgl. dagegen Helmut Kreuzers Versuch, die Wertunterschiede („ästhetische Diskriminierung“) auf Geschmacksunterschiede zurückzuführen. Die Unterscheidung zwischen Hoch- und Trivialliteratur hat für Kreuzer keinen Grund in der Sache; sie ist lediglich als intersubjektive Vereinbarung innerhalb einer bestimmten Geschmacksträgergruppe zu verstehen. Sein

steten Kanons dürfte nicht zur Rechtfertigung eines Standpunktes dienen, den sich die Medienindustrie als demokratisches Aushängeschild zu eigen gemacht hat: Unterhaltung für alle.

Die dritte Bedingung wäre die kontinuierliche Beschäftigung mit literatur-ökonomischen Fragen. Solange weder Kritiker noch Publikum mit den Mechanismen des literarischen Marktes vertraut sind, besteht kaum Hoffnung, daß das Phänomen des Bestsellers begriffen wird. Denn dieses Phänomen läßt sich nicht im Verfahren des hermeneutischen Verstehens am einzelnen Werk studieren; exemplarisch wird die Kritik nur, wenn sie den ökonomischen wie kulturpolitischen Zusammenhang vorweisen kann. Nicht genügt es, weil es gegenwärtig schick ist, gelegentlich über den Literaturbetrieb zu schreiben, etwa die Abwicklung eines Bestsellergeschäfts darzustellen oder über die Fusion von Buchgemeinschaften zu berichten. Es kommt vielleicht darauf an, der Leserschaft begreifbar zu machen, von welchen Faktoren das Bücherangebot abhängt.

wissenschaftliches Interesse definiert sich daher als wertfreie Untersuchung über die Verwendung des Begriffs in bestimmten historischen Situationen. „Daß auf Grund historischer und geschmacksoziologischer Bedingungen ein Teilbereich der Literatur pauschal kanonisiert, ein anderer pauschal diskriminiert wird, daß und wie sich in einer zeitgenössischen Geschmacksträgergruppe oder -schicht ein Konsensus über die literarische Toleranzgrenze zwischen diesen Bereichen herausbildet, dies sind Phänomene von wissenschaftlichem Interesse“ (S. 184). Diese theoretische, den praktischen Aspekt des Problems bewußt ausklammernde Einstellung ist für den Kritiker nur bedingt hilfreich. Sie gibt ihm eine Beschreibung der Geschmacksträgergruppe und ihrer Toleranzgrenzen, aber sie läßt ihn im Stich, wenn er sich entscheiden muß, ob er eine vorgefundene Kanonisierung bzw. Diskriminierung respektieren soll oder nicht. Handelte es sich bei dem Problem der Trivilliteratur um nicht mehr als eine Geschmacksfrage, in der bestimmte Lesergruppen um die Führung streiten, so wäre ein Kriterium nicht gegeben, nach dem der Streit zu entscheiden wäre. Nur die Feststellung ließe sich treffen, daß ein Teilkomplex der Literatur durch die dominierende Leserschicht disqualifiziert wird, nicht aber ein Grund angeben, ob diese Unterdrückung zu Recht oder fälschlich stattfindet. Die Einsicht in das Funktionieren von überlieferten Denkschemata, das Bewußtwerden ihrer geschichtlichen Bedingtheit ist zweifellos eine Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Trivilliteratur‘; doch ist dieser erste Schritt zu ergänzen durch die kritische Analyse der durch die Textstruktur implizierten Lesesituation. Der Kritiker als Leser kann sich dem Appell der Texte nicht entziehen, ohne die Bedeutung ebendieser Texte zu verkürzen. Er kann nicht so tun, als registriere er bloß literarische Merkmale und ihre Korrelation zum Erwartungshorizont der angesprochenen Lesergruppe, ohne sich über die praktische Funktion des Textes Gedanken zu machen und sich zu entscheiden, ob er ihr dienen oder sich ihr widersetzen will.



NAMENREGISTER
(Von Elisabeth Hermand)

- Addison, Joseph 59
Aley, Peter 145
Altick, Richard D. 172
Angress, Ruth K. 5, 121-139
Arendt, Hannah 100
Arndt, Ernst Moritz 107
Arnold, Heinz Ludwig 176
Atkinson, Nora 172
Ayrer, Jakob 31
- Baeumer, Max L. 5, 7-50
Balzac, Honoré de 192
Bauer, Elke 147, 152, 155
Baumgart, Reinhard 170
Bausinger, Hermann 2, 7, 8, 10, 13,
19, 29, 31, 34, 36, 51, 52
Bayer, Dorothee 2, 96
Beaujean, Marion 2, 54
Bebel, Heinrich 23, 28
Becher, Johannes R. 90
Becker, Eva D. 172
Beckmann, Heinz 199
Beethoven, Ludwig van 2
Beha, Erdmute 138
Beil, Hermann 163
Benedix, Roderich 93-95
Benjamin, Walter 142, 144, 156, 159,
160, 166
Bensing, Manfred 45, 47
Benz, Richard 10
Berens-Totenohl, Josefa 118
Berg, Charlotte von 82
Berger, Manfred 144
Berghahn, Klaus L. 5, 51-75, 206
Bermann-Fischer, Gottfried 176
Beseler, Horst 148
Beyer, H. 8
Biermann, Wolf 155
Binding, Rudolf Georg 2
Birch-Pfeiffer, Charlotte 93, 96-98
Bismarck, Otto von 117, 126
Böckel, Otto 25
Böckmann, Paul 59
Boeckh, Joachim G. 12, 15-17, 23, 44
Boie, Heinrich Christian 59, 60
Böll, Heinrich 169, 196, 203, 207
Bollmann (?) 82
- Borée, Karl Friedrich 96
Bossi, Emilio 189
Brant, Sebastian 22, 23, 31-33, 38
Brecht, Bertolt 52, 53, 75, 82, 85-87,
89, 90, 99, 159, 161
Brentano, Clemens 10
Broch, Hermann 100
Brockhaus, Friedrich Arnold 19
Broihans, Hans-Joachim 194
Brucker, Gene A. 18
Brunsfels, Otto 23
Bucer, Martin 25
Buck, August 12
Buck, Pearl S. 206
Bühl, Harald 51, 98
Buhr, Manfred 17
Bürger, Gottfried August 5, 13, 53,
57, 58-64, 89
Burger, Hans 148
Burger, Heinz Otto 2, 7, 8, 11, 12, 51,
91, 206
Burlingame, Roger 175
Burte, Hermann 107
- Callenbach, Carli 82
Cameron, Norman 116
Catholy, Eckehard 52
Ceram, C. W. (Kurt Marek) 176
Clauren (Carl Heun) 2
Cohnfeld, Adalbert (Pseud. Aujust
Buddelmeyer) 85-87, 90
Cotta, Johann Friedrich 69, 72, 73
Courths-Mahler, Hedwig 121, 122,
135, 138
Curtius, Ernst Robert 34
- Daniel von Soest 41
Dau, Rudolf 55, 56, 64
Davis, Angela 149
Dedekind, Friedrich 38
Deichmann, Friedrich Wilhelm 82
Deichsel, Wolfgang 163
Denkler, Horst 5, 77-100
Dickens, Charles 192
Dickie, Milton Allan 92
Dietrich, Veit 36
Disler, Franz 183

- Draeger, J. 84
 Dulk, Albert 89, 91, 92
 Dürer, Albrecht 28
- Eberlein, Andreas 49
 Ebert, Helme 160, 161
 Eggers, Heino 193
 Eichendorff, Joseph von 93
 Enders, Horst 84
 Engels, Friedrich 12, 14–16, 44, 98
 Erasmus von Rotterdam 33, 38
 Escarpit, Robert 52, 173, 175
 Eschstruth, Nataly von 121, 122, 125,
 135, 136
 Ettner, Johann 39
- Fambach, Oskar 72
 Feilchenfeldt, Rahel Elisabeth 164
 Fichte, Johann Gottlieb 69–71
 Fischart, Johann 11, 28, 32, 33
 Fischer, Fritz 116
 Fischer, Samuel 176
 Foltin, Hans Friedrich 2, 7–10, 13, 94
 Folz, Hans 11
 Fontane, Theodor 77
 Forster, Georg 65
 Franck, Sebastian 27
 Freitag, Annette 183
 Freud, Sigmund 178, 192
 Frey, Jakob 30
 Freytag, Gustav 128
 Fricke, Gerhard 57
 Frisch, Max 200, 203, 207
 Fritz, Georg 85
 Frommlet, Wolfram 162, 166
 Fuchs, Walther Peter 49
- Ganghofer, Ludwig 5, 95, 101–120,
 208
 Geerds, Hans Jürgen 61
 Giesenfeld, Günter 52
 Giesz, Ludwig 98
 Glaser, Balthasar 49
 Glaßbrenner, Adolf 89–91
 Glotz, Peter 170, 178, 184, 186, 193,
 206
 Goethe, Johann Wolfgang 4, 12, 13,
 55, 66, 67, 69, 73, 122
 Golon, Anne 206, 208
 Göpfert, Herbert G. 57
 Görner, C. A. 144
 Görner, Otto 9
- Görres, Johann Joseph von 10
 Gotthelf, Jeremias 123
 Gräbert, Louis 82
 Grant, Nigel 150
 Grass, Günter 4, 175, 203, 207
 Gratzil, Paul 147
 Grimm, Jacob 10, 14, 36, 53
 Grimm, Reinhold 74, 89, 91, 115, 167
 Grimm, Wilhelm 10, 14, 36, 53
 Grimmelshausen, Hans Jakob Chri-
 stoffel von 33
 Gundolf, Friedrich 61
 Günther, Agnes 121, 122, 124, 126,
 130, 134, 135
 Günzberg, Eberlin von 41
 Gurlitt, Ludwig 117
 Gutenberg (Johannes Gensfleisch zum
 Gutenberg) 40
 Gutzkow, Karl 78, 81, 133
- Haas, Willy 182, 186, 192, 194
 Habe, Hans 170, 179, 180–199, 203
 bis 208
 Hachfeld, Rainer 157, 158
 Hacket, Alice P. 171
 Hacks, Peter 163
 Hamburger, Käte 9
 Handke, Peter 108
 Harless, W. 103
 Härtling, Peter 208
 Hauptmann, Gerhart 2
 Hebbel, Friedrich 81
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 73,
 107
 Heinrich, Willi 138, 198–200, 203, 205,
 206
 Heinze, Dieter 98
 Hellmann, Winfried 52
 Herder, Johann Gottfried 10, 53, 59,
 66, 67, 191
 Herloßsohn, Karl 80
 Hermand, Jost 74, 89, 101, 115, 120
 Hertzog, Bernhard 30
 Herzog, Rudolf 122, 127–129, 134,
 135, 137
 Hesse, Hermann 2
 Hettner, Hermann 81, 91, 92
 Heym, Stefan 148
 Hiller, Kurt 87
 Hipler, Wendel 43
 Hirschfeld, Louis 87
 Hitler, Adolf 116–120, 202

- Hoeck, Theobald 39
 Hoffmann, Christel 144
 Hohendahl, Peter Uwe 5, 54, 73, 169
 bis 209
 Hohenlohe-Ingelfingen, Kraft zu 80
 Homer 61
 Hopf, Albert 87-90
 Hörnle, Edwin 156
 Hubrich, Paul 193
 Hume, David 59
 Hutten, Ulrich von 11, 23

 Iffland, August Wilhelm 55
 Immermann, Karl Lebrecht 100

 Jahn, Johann Friedrich Ludwig Christoph 53
 Jahn, Jürgen 81
 Jähns 84
 Jannasch, Wilhelm 108
 Jansen, Peter W. 194, 195, 201, 202
 Jens, Walter 170
 Jessen, Hans 77
 Johnson, Uwe 171, 186, 196

 Kahlau, Heinz 152, 153
 Kaim-Klook, Lore 58, 60, 64
 Kaisersberg, Geiler von 23, 30, 32, 33,
 35
 Kalisch, David 93, 95, 96
 Kamnitzer, Heinz 42
 Kant, Immanuel 55, 57, 112
 Kaulla, Guido von 163
 Kaulla, Thekla von 163
 Keller, Gottfried 81, 92
 Kelling, Gerhard 163, 164
 Kempen, Thomas von 37
 Ketelsen, Uwe-Karsten 118
 Kettenbach, Heinrich von 23
 Killy, Walther 2, 52, 185, 203
 Kirchhoff, Hans Wilhelm 30
 Kirchhoff, Ursula 106
 Kirst, Hans Helmut 170, 171, 175,
 183, 184, 186, 191-193
 Klaus, Georg 17
 Kliem, Manfred 98
 Knauth, Joachim 152, 154
 Knef, Hildegard 178
 Knilli, Friedrich 84
 Koch, Hans 98
 Koebner, Thomas 173
 Könneker, Barbara 12, 40

 Körner, Christian Gottfried 56, 65, 73
 Kracauer, Siegfried 173
 Kraeter, Dieter 198
 Kremp 182
 Kreuzer, Helmut 2, 8, 25, 39, 50, 52,
 54, 170, 172, 205, 208
 Krieg, Walter 121
 Kroll 97
 Krüger, Carsten 158
 Kuczynski, A. 40
 Kühne, Ferdinand Gustav 79
 Kunze, Horst 66
 Kurzweg, Volker 144

 Lacis, Asja 142, 144, 156
 Lampel, Peter Martin 148
 Langenbucher, Wolfgang R. 2, 74,
 178, 206, 207
 La Roche, Sophie 138
 Laube, Heinrich 96, 97
 Laukhard, Friedrich Christian 65
 Leavis, Queenie Dorothy 175, 179
 Lenin, Wladimir Iljitsch 15, 85, 91
 Lenz, Siegfried 198-202, 205, 207, 208
 Lewy, Hermann 191-193
 Leyen, Friedrich von der 8
 Lifschitz, Michail 14
 Lindener, Michael 30
 Ljubimova, Vera A. 147
 Lomonossow, W. M. 15
 Lückner, Ludwig 158
 Lückner, Reiner 158
 Ludwig, Volker (Hachfeld, Eckhardt)
 157, 158
 Lukács, Georg 64
 Luther, Martin 11, 14, 17, 18, 21-23,
 25, 28, 32, 33, 36, 38, 40, 41, 44-46,
 49

 Macpherson, James 10
 Maier, Wolfgang 84
 Malpass, Eric 174, 177
 Mann, Thomas 122, 175
 Mansfeld, Graf Ernst von 45, 46
 Mao Tse-tung 34
 Marggraff, Herrmann 80
 Marinier, Bernard 157
 Marjasch, Sonja 171, 175
 Marlitt (Eugenie John) 5, 101-120
 Marschal, Samuil 151
 Marx, Karl 12-15, 98
 May, Karl 5, 101-120, 132

- Mayer, Hans 57, 62
 Mayrhofer, H. 166
 Meier, Peter 195, 197, 198, 203
 Merwick, Eric 177
 Meusel, Alfred 42, 43, 46, 49
 Meyer, Curt 80–82, 86, 87, 95, 97
 Meyer, Herbert 57
 Meyer, Herman 69, 70, 72
 Michel, Karl Markus 95
 Minder, Robert 65
 Montanus, Martin 28, 30, 31
 Moscherosch, Johann Michael 33
 Moser, Franz 82, 86
 Moser-Rath, Elfriede 38
 Mosse, George L. 5, 101–120
 Mott, Frank Luther 171
 Müller, Armin 147
 Müller, Günther 10, 11
 Müller-Seidel, Walter 59, 61, 64
 Mundzeck, Heike 162
 Müntzer, Thomas 12, 18, 21, 42, 44
 bis 49
 Münz-Koenen, Inge 144
 Murner, Thomas 32, 33, 38, 41, 49
- Naogeorg, Thomas 27
 Neidhart von Reuenthal 26, 29
 Netzer, Klaus 189
 Neumann, Robert 184, 185, 203, 204
 Neumann, Siegfried 29
 Neumann, Thomas 72
 Nestroy, Johann 162
 Nietzsche, Friedrich 12, 118
 Nössig, Manfred 144
 Nutz, Walter 2, 84, 185, 203, 204
- Obermann, Karl 79–81, 83, 85, 99
 Oecolampad, Johann 25
 Oellers, Norbert 54
 Opitz, Martin 39
 Ortega y Gasset, José 51, 54
 Ossian 59
- Pahlke, Wolf Dieter 163
 Panskus, Hartmut 176, 178
 Paris, Volkhardt 160, 161
 Paul, Arno 162
 Pauli, Johannes 28, 30, 33
 Paulsen, Wolfgang 172
 Percy, Thomas 10
 Peringer, Diepold 40
 Petsch, Robert 9
- Pfaffe Amis 29
 Pfaffe von Kalenberg 29
 Pfeifer von Böheim, Hans 41, 42
 Pfeiffer, Heinrich 45
 Pfelling, Liane 144
 Pinthus, Kurt 90
 Piwitt, Hermann Peter 98
 Prutz, Robert 63, 78, 80, 86, 88, 206
- Reich, Wilhelm 141, 156
 Reich-Ranicki, Marcel 179, 180, 185,
 186, 195–198, 205
 Riedel, Karl Veit 9, 10, 13, 19
 Rieger, Wolfgang 185, 204
 Riehl, Wilhelm Heinrich 103
 Rieß, Curt 192
 Rilke, Rainer Maria 2
 Rödel, Fritz 144
 Rodenberg, Ilse 145, 147, 152
 Rosenplüt, Hans 26
 Roth, Hans von 42
 Rowohlt, Ernst 174, 176, 177
 Rüdiger, Bernd 45, 47
 Rupprich, Hans 12, 14, 15, 27, 32
- Sachs, Hans 11, 13, 28, 38
 Salomon, Horst 147
 Samoilo, A. S. 15
 Sartre, Jean-Paul 52
 Saz, Natalia 144
 Schalk, Fritz 20
 Schedler, Melchior 144, 145, 157, 161,
 163, 166
 Scheit, Kaspar 23, 38
 Schenda, Rudolf 7, 10, 13, 37
 Schiller, Friedrich 5, 13, 51–75, 93, 105
 Schilling, Robert 8
 Schirokauer, Arno 21–23
 Schlegel, Friedrich 55, 73, 207
 Schlosser, Friedrich Christoph 98
 Schmidt, Hans-Dieter 147, 149, 150
 Schmidt, Julian 78
 Schmidt, Leopold 28, 29, 36
 Schmidt, Martin 108
 Schmidt, Vera 156
 Schmidt-Henkel, Gerhard 2, 84, 122
 Schnitzler, Arthur 138
 Scholtz, H. 119
 Schulte-Sasse, Jochen 54, 63, 73, 74,
 89, 93, 98, 169
 Schumann, Valentin 30
 Schwarz, Jewgenij 151, 152, 154

- Schwerte, Hans 95
 Seemann, Otto 89, 91, 92
 Segal, Erich 177
 Selinko, Annemarie 208
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper
 191
 Shakespeare, William 61
 Simmel, Johannes Mario 170, 175,
 183, 185, 186, 204, 205, 207, 208
 Simpson, William von 122, 125
 Skaskin, S. D. 15, 16
 Solger, Reinhold 73, 89, 92
 Soll, Ivan 73
 Soltész, Elisabeth 20
 Spamer, Adolf 9
 Spener, Philipp Jakob 108
 Spielberger, Friedrich 82, 86, 87
 Spriewald, Ingeborg 12
 Springer, Axel 182
 Stahr, Adolf 80, 81, 94
 Stalin, Josif Wissarionowitsch 15
 Stammeler, Wolfgang 11, 21, 26, 35,
 39, 40
 Staufenberg, Fred 98
 Stelter, Hermann 163
 Stevens, R. H. 116
 Stifter, Adalbert 123
 Stone, Irving 178
 Streller, Siegfried 58
 Strittmatter, Erwin 149
 Strothmann, Dietrich 118, 119
 Suchenwirt, Peter 35

 Thomas von Aquin 4, 14
 Thümmel, Moritz August von 67
 Toen, Alice 164
 Trenker, Luis 208
 Tschistoswonow, A. N. 15

 Uhland, Ludwig 10, 107
 Ulbricht, Walter 147, 149

 Valentin, Veit 77, 79, 99
 Verus 82
 Vischer, Friedrich Theodor 91, 106,
 112

 Vulpius, Christian August 4

 Waas, Adolf 42, 44, 47
 Wahnrau, Gerhard 82
 Walbert, Helmut 163
 Waldis, Burkard 27
 Wallmann, Jürgen P. 200
 Walser, Martin 200, 203
 Walter, Hans-Albert 201, 202
 Walther, Gerhard 77, 80, 82, 83
 Walzel, Oskar 105
 Wanderscheck, Hermann 163
 Wangenheim, Gustav von 147, 148
 Wegner, Matthias 176
 Wehl, Feodor 80
 Weida, Marcus von 36
 Weilen, Alexander von 96
 Weinmayer, Barbara 138
 Weinrich, Harald 52
 Wellershoff, Dieter 172, 174
 Weygandt, Friedrich 43
 Wickram, Jörg 11, 28, 30
 Wiede, Anna Elisabeth 152
 Wieland, Christoph Martin 67
 Wiese, Benno von 64, 73
 Wilkinson, Elizabeth M. 70
 Willenberg, Gertrud 122
 Wilpert, Gero von 20, 34, 36
 Winkelmann, Johann Joachim 112
 Wirsing, Giselher 186
 Wohlleben, Joachim 73
 Wrangel, Friedrich Heinrich Ernst
 von 99
 Wunderlich, Daniel 58

 Zacharias, Werner 166
 Zeiß, Hans 47
 Zetkin, Clara 98
 Ziegler, Hans Severus 117, 119
 Ziegler, Klaus 8, 51, 52
 Ziermann, Klaus 138, 175
 Zimmer, Dieter E. 177, 178
 Zimmermann, Wilhelm 49
 Zinner, Hedda 148
 Zipes, Jack D. 5, 141-167
 Ziolkowski, Theodore 115

Reinhold Grimm und Jost Hermand

BASIS

Jahrbuch für Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von Reinhold Grimm und Jost Hermand.

„BASIS“ stellt Grundlagen für die Diskussion der jüngsten Gegenwartsliteratur in der Bundesrepublik, der DDR und des übrigen deutschen Sprachraums zur Verfügung. Im ersten Teil jedes Bandes erscheinen Originalaufsätze, der zweite enthält Besprechungen. Die Verfasser sind Germanisten des In- und Auslandes, methodisch steht ihnen jeder – auch der materialistische – Ansatz offen.

Band 1 (Jahrgang 1970) 252 Seiten, kart., DM 28,—

Band 2 (Jahrgang 1971) 313 Seiten, kart., DM 18,—
Leinen, DM 28,—

Band 3 (Jahrgang 1972) 303 Seiten, kart., DM 24,—
Leinen, DM 34,—

Band 4 (Jahrgang 1974) ca. 280 Seiten, kart., ca. DM 34,—

Reinhold Grimm/Jost Hermand

Die sogenannten Zwanziger Jahre

232 Seiten, kart., DM 22,—

Reinhold Grimm (Hrsg.)

Deutsche Dramentheorien

2 Bände, 292 und 297 Seiten, Leinen, je DM 32,—,
kart., je DM 19,80

Reinhold Grimm (Hrsg.)

Deutsche Romantheorien

Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in
Deutschland

420 Seiten, Leinen, DM 48,—

Die Klassik-Legende

Second Wisconsin Workshop

Herausgegeben von Jost Hermand und Reinhold Grimm

„Schriften zur Literatur“, Band 18

233 Seiten, kart., DM 14,80

Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.)

Exil und innere Emigration, I

Third Wisconsin Workshop

„Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft“

210 Seiten, kart., DM 28,—

Athenäum Verlag · Frankfurt am Main

Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft

Helmut Arntzen

Literatur im Zeitalter der Information

389 Seiten, kart., DM 42,—

Klaus Briegleb

Lessings Anfänge 1742—1746

Zur Grundlegung kritischer
Sprachdemokratie
297 Seiten, kart., DM 32,—

Moritz W. Th. Bromme

Lebensgeschichte eines modernen Fabrikarbeiters

Nachdruck der Ausgabe von 1905
Mit einem Nachwort herausgege-
ben von Bernd Neumann
382 Seiten, kart., DM 29,—

Reinhold Grimm (Hrsg.)

Deutsche Dramentheorien

2 Bände, 292 und 297 Seiten,
Leinen, je Band 32,—, kart., je
Band DM 19,80

Peter Uwe Hohendahl und
Egon Schwarz (Hrsg.)

Exil und innere Emigration II

Internationale Tagung in St. Louis
170 Seiten, kart., DM 28,—

Jost Hermand

Der Schein des schönen Lebens

Studien zur Jahrhundertwende
313 Seiten, kart., DM 34,—

Christian Metz

Sprache und Film

320 Seiten, kart., DM 38,—

Udo Köster

Literarischer Radikalismus

Zeitbewußtsein und Geschichts-
philosophie in der Entwicklung
des Jungen Deutschland zur He-
gelschen Linken

174 Seiten, kart., DM 34,—

Bernd Neumann

Identität und Rollenzwang

Zur Theorie der Autobiographie
200 Seiten, kart., DM 28,—

Peter Pütz (Hrsg.)

Thomas Mann und die Tradition

288 Seiten, kart., DM 36,—

H. S. Reiss (Hrsg.)

Goethe und die Tradition

296 Seiten, Leinen, DM 48,—,
kart., DM 38,—

Arno Ros

Zur Theorie literarischen Erzählens

Mit einer Interpretation der
„cuentos“ von Juan Rulfo
238 Seiten, kart., DM 32,—

Egon Schwarz

Das verschluckte Schluchzen

Poesie und Politik bei Rainer
Maria Rilke

114 Seiten, kart., DM 18,—

Gotthart Wunberg (Hrsg.)

Die literarische Moderne

Dokumente zum Selbstverständ-
nis der Literatur um die Jahr-
hundertwende

302 Seiten, kart., DM 36,—

ATHENÄUM VERLAG

