

Friedmann Harzer,
Literarische Texte interpretieren



Was tun, wenn man eine Klausur, einen Essay oder eine Hausarbeit über einen literarischen Text schreiben soll? Wie funktioniert Analysieren und Interpretieren?

Friedmann Harzer antwortet auf diese Fragen nicht mit einer Gebrauchsanweisung. Doch er lädt Studierende ein, auch mit schwierigen Lyrik-, Prosa oder Dramen-Texten ins Gespräch zu kommen.

Seine Leserinnen und Leser lernen, systematisch Fragen zu stellen und aus ihren Beobachtungen eine stimmige Deutung zu entwickeln. Mithilfe der drei Schritte „Fragen – Ordnen – Schreiben“ und der vorgestellten Vierfarbmethode gelingen Interpretationen, die Hand und Fuß haben.

Die Zusatzmaterialien wurden vom Autor / der Autorin / den Autoren zur Verfügung gestellt und sind genau auf den Inhalt des Werkes abgestimmt.

Nutzung und Copyright

Die Nutzung der Materialien für eigene Studienzwecke ist kostenlos, das Copyright liegt bei den Autoren bzw. beim Verlag. Eine Weiterverbreitung gleich in welcher Form ist nur mit schriftlicher Genehmigung der utb GmbH Stuttgart gestattet.

Diese und viele weitere kostenlose Zusatzmaterialien finden Sie unter www.utb-shop.de

Kostenlose Tipps zum wissenschaftlichen Arbeiten für alle Fächer gibt's auf unserem Studi-Portal unter <http://studium.utb.de>

Lösungsvorschläge

1. Martin Opitz, „Ach liebste laß uns eilen“ (2.4)

Gliederungsvorschlag

- I) Martin Opitz, Poetiker und Poet
- II) Ein Liebeslied – zur Form
- III) Carpe diem und memento mori – zur Thematik
- IV) Was will der Mann (a)? – Überreden und Überzeugen
- V) Was will der Mann (b)? – Frauenbilder

Beispielinterpretation

I. Martin Opitz, Poetiker und Poet

1624 erscheint in Breslau Martin Opitz' epochemachendes „Buch von der deutschen Poeterey“. Es will als Gebrauchsanweisung gelesen werden, als normative Poetik für jene volkssprachliche Dichtung, die im 17. Jahrhundert allmählich auch in den deutschsprachigen Territorien zur Blüte kommt. Im selben Jahr wie diese Poetik bringt Opitz auch seine „Lieder oder Gesänge“ heraus – und er hat dort sein Regelwerk mustergültig umgesetzt. In dieser Sammlung erweist sich der Poetiker als mit der rhetorischen wie poetischen Tradition bestens vertrauter Dichter. Opitz war in Personalunion beides, lehrender Theoretiker und schreibender Praktiker.

Einleitungsgedanke

Sein Liebeslied „Ach liebste laß vns eilen“ stammt aus dem erwähnten Gedichtband. Die folgende Deutung will plausibel machen, dass es sich dabei um einen für das Gattungssystem und die Rhetorik der Barock-Zeit exemplarischen Text handelt. Sie geht zunächst auf formgeschichtliche Fragen ein (II), um dann motivgeschichtliche Strukturen (III) und die inszenierte Rhetorik dieser werbenden Dichtung näher zu untersuchen (IV). Das Lied wird sich insgesamt als recht konventionell und zeittypisch herausstellen, aber im Zusammenspiel seiner Textebenen auch eine beträchtliche Komplexität erweisen. Am Ende soll die Frage stehen, wie sich die verschiedenen Widersprüche und Paradoxien in dem Gedicht verstehen lassen, eine Frage, die auch zur Diskussion seines Frauenbildes führen kann (V).

Fragestellung

II. Ein Liebeslied – zur Form

Das Gedicht ist durchgehend im Präsens gehalten, man kann darin schon einen ersten Hinweis auf sein allgemeines Thema und auf eine typisierte Sprechsituation erkennen.

Tempus

Der Doppelpunkt in Vers zwei und fünf verweist auf die argumentative Struktur der beiden ersten Sätze, die sich über die Verse eins bis vier bzw. fünf bis acht erstrecken. An der Interpunktion lässt sich ferner erkennen, dass in diesem Text immer vier Verse zu einem Satz gehören – das Gedicht besteht mithin aus sechs Sätzen. Enjambements finden sich dabei in den V. 3f., 5f., 7f. – V. 13f. – V. 17f., 19f., 21f. und 23f. Sie kommen fast nur in den Rahmen-Partien vor, die sich auch als inhaltlich und pragmatisch zusammengehörig herausstellen werden. Die Verse 21-24 bilden hypotaktisch verschachtelte Konditional-, Final- und Temporalsätze, die jeweils von einem Imperativ abhängen. Imperative sind für das Gedicht am Anfang und Ende überhaupt prägend (vgl. V. 1, 17, 22 und 23).

Interpunktion, Satzbau

Am Satzbau bemerkenswert ist die Einleitung von V. 17: Hier wird mit „Drumb“ eine Schlussfolgerung angekündigt, welche die Summe aus den voranstehenden vier Sätzen zieht: eine für die Barock-Rede typische Schlussfolgerung (*conclusio*), die auch in der Lyrik weit verbreitet war, und zwar nicht nur in der Sonettichtung. Ebenfalls eine rhetorische Funktion haben auch die bereits erwähnten Doppelpunkte am Ende von Vers zwei und fünf; ich werde auf diesen argumentierenden Duktus bei der Analyse der Sprechsituation in Kapitel iv) wieder zurückkommen.

Im Bereich der rhetorischen Figuren stechen Antithesen im Mittelteil sowie eine Paradoxie als Schlusspointe ins Auge. Zu der Zeit übliche Entgegensetzungen zwischen Feuer und Eis bzw. zwischen rot und weiß finden sich in „Mündlein von Corallen“ und „Händ' als Schnee“ in den Versen 11f. bzw. 13 mit 15. Die paradoxe Gedankenfigur in den Schluss-Versen wird für die weitere Argumentation noch eine Rolle spielen: „Gieb mir / das / wann du giebest // Verlier auch ich.“ (V. 23f.)

Figuren

Interpunktion, Satzbau und Figurenanalyse erlauben den Schluss, dass Opitz' Gedicht in gewisser Weise wie eine Rede aufgebaut ist: Adressatenbezug in der Rahmenpartie und Beschreibung in der Bin-

Überleitung

nenpartie wechseln sich ab, der Sprecher versucht jemanden zu etwas zu bewegen, wie die Imperative besonders deutlich machen.

Rhythmus,
Metrik

Untersucht man nun die metrischen Baupläne dieses Gedichtes, so finden sich weitere Anhaltspunkte für diese rhetorische Strukturierung, zugleich wird aber auch der spezifisch lyrische Charakter des Liedes erkennbar: Die Reimstruktur besteht aus sechs Kreuzreimen (abab – cdcd – efef – ghgh – ikik – lmlm), die Verse sind entweder aus dreihebigen Jamben (bei klingender Kadenz) oder aus zweihebigen Jamben (bei stumpfer Kadenz) gebildet. Auch wenn der Text in der historischen Ausgabe nur Versgrenzen kennt, so lassen Reim- und Versstruktur doch deutlich ein Strophenmaß erkennen: Jeweils vier Verse sind zu einer Liedstrophe zusammengebunden, die in der Lyrik des 17. Jahrhundert häufiger auftaucht. Dazu passt, dass das Gedicht aus Opitz' „Oden oder *Gesänge[n]*“ [Hervorhebung F. H.] von 1624 stammt.

Zwischen-
ergebnis

Opitz' Gedicht stellt also ein formal einfaches, den Gesetzen seiner eigenen, streng reglementierten Poetik gehorchendes, sechstrophiges Liebeslied mit abwechselnd vier und dreihebigen Jambenversen dar. Es hält sich damit an die strenge Vorgabe, die Opitz selber im „Buch von der deutschen Poeterey“ gemacht hat: Deutsche Verse sollten nur im streng alternierenden Rhythmus geschrieben sein.

III. Carpe diem und memento mori – zur Thematik

Überleitung

Thematisch stehen in diesem einfachen Lied philosophisch und religiös anspruchsvolle Probleme im Vordergrund. Es geht ganz offensichtlich um das Pflücken des *Kairos* im Angesicht einer ständig verrinnenden Zeit und plädiert deshalb für den Genuss des gegenwärtigen Moments vor dem Hintergrund der unvermeidlichen Sterblichkeit des Menschen. Veranschaulicht wird dies, um mit einem Gedichttitel Hofmann von Hofmannswaldau zu sprechen, an der ‚Vergänglichkeit der Schönheit‘ und der damit verbundenen Aufforderung zum unmittelbaren Vollzug sinnlicher Liebe.

Motive, Topoi

Der Text kombiniert damit fast schon lehrbuchmäßig den barocken Carpe-Diem-Topos mit dem Memento-Mori-Gedanken. Er setzt ganz symmetrisch drei inhaltliche Schwerpunkte, denen jeweils zwei Strophen entsprechen: Strophe eins und zwei sowie fünf und sechs handeln allgemein von Jugend und Alter, Schönheit und Verfall. Strophe drei und vier behandeln dagegen den Frauenkörper in Form eines Katalogs, der motivgeschichtlich voraussetzungsreich ist.

Der Passus steht nämlich in der Tradition des Petrarkismus: Diese auf Petrarca's „Canzoniere“ aus dem 14. Jahrhundert zurückgehende Liebesdichtung war in ganz Europa verbreitet. Sie handelt in stereotypen Metaphern, Formen (meist dem Sonett) und Sprechsituationen von einem männlichen Ich, das um eine unerreichbare, zuweilen tyrannische Geliebte wirbt. Die Beschreibung des Frauenkörpers, vom Kopf bis zu den Zehen, spielt in diesem Kontext eine große Rolle; einzelne Körperteile werden dabei mit einem recht übersichtlichen Repertoire sprachlicher Bilder angesprochen.

Dieses Darstellungs-Muster liegt den Versen 8 bis 17 zugrunde: Die Beschreibung von Wangen, Haar, Augen, Brust, Mund und Hand werden mit teilweise antithetisch gesetzten Metaphern verknüpft, welche im Petrarkismus die Regel bilden: das Augen-Feuer, die Eis-Brust, der Korallen-Mund oder die Schnee-Hände.

Opitz' Frauenlob ist an dieser Stelle allerdings ein wenig hinterhältig. Der Sprecher malt seiner Angebeteten nämlich aus, was das Alter mit ihrem noch ansehnlichen Körper anrichten werde.

Diese satirische Verfremdung des Petrarkismus wird auch als Antipetrarkismus bezeichnet. Der wiederum speist sich, nicht nur in diesem Gedicht, aus zwei anderen, typischen Barock-Motiven: Einerseits wird das Carpe-diem-Motiv aufgegriffen (vgl. insbesondere V. 3f., 17 und 23f.): Nutze (pflücke) den Tag, den Augenblick, den Kairos – denn deine und unsere Zeit ist bemessen. Und das hängt andererseits damit zusammen, dass wir irgendwann alt werden und sterben: „Bedenke, dass du sterben musst!“ – damit ist das Memento-mori-Motiv angeschlagen, gleichsam das Negativ zum „Carpe diem!“ (vgl. V. 5-8 und 19f.).

Zwischen-
ergebnis

Die beiden Strophen im ersten und dritten Teil speisen sich also aus der Vergänglichkeitsthematik und den ihr zuzuordnenden Motiven, die Mittelpassage mit den Strophen drei und vier greift motivgeschichtliche auf den Petrarkismus bzw. den Antipetrarkismus zurück. Opitz' Gedicht verbindet Zeitproblematik und Liebeslied.

Wie zeigt sich dies in der Sprechsituation?

IV. Was will der Mann (a)? – Überreden und Überzeugen

Sprechsituation

In den ersten acht Versen dominiert ein „wir“, das sich auf den männlichen Liebenden und eine von ihm erotisch begehrte Frau bezieht. Die Verse 9 bis 15 kommen als metaphorische Beschreibungen des Frauenkörpers ganz ohne Personalpronomina der ersten oder zweiten Person aus. Vers 16 kehrt dann ausdrücklich zum „du“ zurück und die Verse 17 bis 20 sind wie der Beginn wieder von Formen in der ersten Person Plural bestimmt („uns“, V. 17; „wir“, V. 19). Die letzte Strophe kennt schließlich nur mehr die zweite Person der Geliebten und die erste Person des Liebenden. Dessen artikulierte Ich wird in der Pronominalstruktur erst in den letzten drei Versen greifbar („mich“, V. 22; „mir“, V. 23 und „ich“, V. 24): Der männliche Sprecher hat im Gedicht mithin das letzte Wort.

Die Sprechzeit ist ein unbestimmtes Präsens, mit dem der Text eine Situation imaginiert, in der ein namenloser Liebender eine ebenso namenlose Frau zu überreden versucht, mit ihm zu schlafen, der Sprechort ist entsprechend unbestimmt.

Entscheidend für die Interpretation sind nun die beiden Sprechhandlungen, die das Gedicht aufweist: Es beginnt mit einer Anrede (Apostrophe) der Geliebten in der Form eines Imperativs (vgl. V. 1f.), dem Doppelpunkt folgt eine indikativische Erläuterung desselben (vgl. V. 3-8). Die ersten acht Verse und die letzten acht (bzw. neun) Verse sind werbende Liebesdichtung, das artikulierte Ich versucht, eine Geliebte, die zu zögern scheint, zum Liebesakt zu überreden; ihre Rhetorik ist allerdings, wie sich gleich weisen wird, nicht einheitlich.

Die Verse 9 bis 15 sind dagegen beschreibenden Charakters, wie bei der Analyse der (anti-)petrarkistischen Motivik schon sichtbar wurde.

Imperative bestimmen dann wieder den Schluss des Gedichts (vgl. V. 17, 21 und 22); mit dem Vers 16 kehrt das Gedicht zum Du und damit zur direkten Werbung um dieses zurück.

Die Sprechhaltung lässt sich spätestens an dieser Stelle als jovial-überlegen begreifen: Der männliche Sprecher dominiert und manipuliert sein weibliches Gegenüber auf verschiedene Weise, indem er es überredet, belehrt und am Ende mit einem typisch barocken Rätsel konfrontiert.

Man kann aufgrund der in der Sprechsituation gestalteten Pragmatik her von einer rhetorischen Zweiteilung des Gedichtes: Die ersten beiden Strophen stellen einen *Überredungsversuch* dar, der auch vermittelt der abschreckenden Exempla aus den antipetrarkistisch gestalteten beiden Mittel-Strophen an den Affekt der Geliebten appellieren und ihr Angst machen will. Die letzten beiden Strophen sind dagegen eher als eine argumentierende *Überzeugung* zu lesen, die mit einer Denksportaufgabe am Schluss auch an den Intellekt des Mädchens appelliert. Das Gedicht erweist sich, wie es in der Formanalyse bereits anklang, als eine Rede in Liedform, als poetisch dargebotene Rhetorik, die einerseits überreden will und andererseits auch überzeugen.

Rhetorische
Strategien

Es setzt am Ende eine Schlusspointe mit einem scheinbar paradoxen Gegensatz zwischen Verlieren und Gewinnen. Dieser hebt sich auf, wenn das Mädchen und der Leser einsehen, dass das zentrale Thema des Liedes die ‚Zeit‘ ist. Diese zu verlieren (i. e. zu geben) oder aber zu gewinnen ist eins, wenn es sich um *gemeinsam* verbrachte Zeit handelt. Ein witziges *conchetto*, wie es von gelehrten Barock-Dichtern erwartet wurde.

V. Was will der Mann (b)? – Frauenbilder

Widersprüche sind in Opitz' Gedicht mithin auf zwei Ebenen gestaltet: formgeschichtlich zwischen Rede und Liebeslied und performativ zwischen Überreden und Überzeugen. Man kann sich abschließend fragen, ob diese Strategien die Angesprochene nicht wie jeden Adressaten, der mit Paradoxien konfrontiert ist, in ein Dilemma verstricken. Da zieht ein männlicher Sprecher alle Register seiner lyrischen und rhetorischen Begabung, um ein Mädchen einzuwickeln. Ist dieses Gedicht am Ende auch der Ausdruck des androzentrischen Versuchs, eine Frau durch Angst zum Liebesakt zu überreden? Oder aber setzt es, umgekehrt, ein weibliches Gegenüber voraus, das die intellektuellen Fähigkeiten besitzt, das Zeit-Rätsel tatsächlich zu lösen? Und sich daraufhin frei zu entscheiden, ob es den Beispielen und Argumenten des Werbenden folgen will oder ob es aus seinen Argumenten andere Schlüsse ziehen mag?

Zwischenergebnis,
Überleitung

Opitz „Ach liebste laß vns eilen“ bleibt die Antwort auf diese Fragen schuldig. Es ist ein mehrdeutiges, überstrukturiertes und allgemein gehaltenes Gedicht und keine mentalitätshistorische Quelle. Gleichwohl erlaubt es uns doch auch einen Einblick in das Geschlechterverhältnis der Frühen Neuzeit, das mithilfe anderer Quellen und literarischer Texte einer vertieften Untersuchung wert wäre.

These

2. Hölderlin, „Hälfte des Lebens“ (2.5)

Gliederungsvorschlag

Argument 1: Das Gedicht weist auf mehreren Ebenen eine antithetische Struktur auf (Sprechsituation, dargestellte Räume und Jahreszeiten, Satzbau).

Argument 2: Das artikulierte Ich nimmt in Strophe eins eine affirmative Haltung zur Außenwelt ein, während es sich in Strophe zwei auf eine klagende Selbstansprache verlegt.

These 1 (= Argument 3): Der Text thematisiert eine Lebenskrise in der „Hälfte des Lebens“, sein Sprecher wendet sich entsprechend von der natürlichen, positiven Außenwelt ab und einer am Ende subjektlos dargestellten zivilisatorischen, kalten Welt zu. Es beklagt den Weg des Lebens vom Wachstum zur Erstarrung. Es leidet an der Antithese von Leben und Tod.

Argument 4: Der Text weist ein dichtes Netz an poetologischen Metaphern auf: Schwäne, Blumen, Sonnenschein und Erde, sprachlose Mauern, eventuell sogar Fahnen).

These 2 (= Argument 5): Der Text thematisiert den Prozess der Versöhnung der Gegensätze durch die Sprachmöglichkeiten der Dichter.

Argument 6: Die Sprechsituation des Textes spricht von einem Sprach- und Bildverlust des artikulierten Ichs, während der Text selber reich an poetologischen Metaphern ist.

These 3 (= Argument 7): Das Gedicht ist insofern selber ‚heiligüchtern‘; das Oxymoron beschreibt seine eigene Widersprüchlichkeit.

These 4: Eine poetologische und eine existenzialistische Deutung schließen sich nicht aus. Das Gedicht bleibt in der Schwebelage zwischen Sprachverlust, den es thematisiert, und poetischer Ermächtigung, für die es ein Zeugnis darstellt.

Gliederungsvorschlag

- I. Einleitung: Zugänge zu einem kanonischen Text
- II. Antithetische Strukturen
- III. Psychologisch-existenzialistische und poetologische Lesart
- IV. Schluss: Hölderlins utopische Idylle

Beispielinterpretation

I. Einleitung: Fragen an einen kanonischen Text

Einleitungsgedanke Man findet kaum eine Lyrikanthologie deutscher Sprache, in der Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ nicht vorkommen würde. Der Text beschäftigt viele Menschen ein Leben lang. Auch die Dichterin Marie Luise Kaschnitz gehört zu diesen treuen Leserinnen. Sie hat im Verlauf ihres eigenen Lebens gleich mehrere Deutungen entwickelt (vgl. Zusatzmaterial): Als junge Frau lag ihr eine realistische Lesart nahe, der See wurde ihr zum Bodensee, die kalte Winterstadt zu einem negativen Sehnsuchtsort. Im Erwachsenenalter scheint ihr das Thema ‚Altern‘ für den Text zentral gewesen sein und noch später wurde er für sie zum Dokument jenes Wahnsinns, der bei Hölderlin einige Jahre nach der Publikation von „Hälfte des Lebens“ (1805) ausgebrochen ist.

Fragestellung Die folgende Interpretation befasst sich nach einer Beschreibung der antithetischen Grundstrukturen (II) zunächst mit der Frage, ob ein psychologisches Verständnis des Textes haltbar sei, gleichviel, ob man diese dann als allgemein-menschliche, anthropologische Sicht auf das nur wenigen ersparte Alter begreift oder als Anzeichen für Hölderlins sich anbahnende Psychose (III). Solchen Lesarten stelle ich eine poetologische Deutung gegenüber, für welche die Forschung etwa von Jochen Schmidt (vgl. Zusatzmaterial) einige solide Anhaltspunkte bietet (IV).

Ankündigung des Argumentationsziels Es soll sich zeigen, dass es hier nicht mit einem ‚entweder psychologisch oder poetologisch‘ bei der Interpretation von „Hälfte des Lebens“ getan ist. Vielmehr positioniert sich das Gedicht *zwischen* solchen Möglichkeiten. Es entwirft mit seiner Mehrdeutigkeit eine ästhetische Utopie, die im Bereich der Literatur vorwegnimmt, wie eine *Coincidentia oppositorum* aussehen könnte, jener zuerst in der Mystik konzipierte ‚Zusammenfall der Gegensätze‘, von dem Jochen Schmidt in seiner Deutung ausdrücklich spricht (vgl. Zusatzmaterialien).

II. Antithetische Strukturen

Überleitung Sprechsituation Das Gedicht weist auf mehreren Ebenen eine antithetische Struktur auf.

Schon bei der Sprechsituation fällt auf, dass in der ersten Strophe ein Ich angesprochen wird: Der Sprecher wendet sich im mittleren Vers vier an die Schwäne, deren Verhalten er im Folgenden darstellt. Die zweite Strophe besteht hingegen aus einer klagenden Selbstansprache des in Vers acht ausdrücklich erwähnten, artikulierten Ich, die dem ersten Satz dieser Versgruppe entspricht, einem Fragesatz. Der das Gedicht abschließende Aussagesatz ist, wie die erste Strophe, beschreibend. Das Sprechersubjekt ist nicht mehr ausdrücklich genannt.

Raumsemantik Auch die dargestellten Räume bilden Gegensätze: In der ersten Strophe wird eine spätsommerliche Natur-Szene skizziert, eine Landschaft mit Obstbäumen und Rosen neigt sich zu einem See hin, in dessen Wasser Schwäne ihren Kopf tauchen. In der zweiten Strophe wird dagegen ein menschlicher Raum mit Gebäuden und Wetterfahnen im Winter evoziert. Auch die Elemente wirken antithetisch geordnet: In der ersten Strophe dominiert das Wasser (Versendstellung von „See“ und „Wasser“ in V. 3 und 7), in der zweiten die „Erde“ und der „Winde“, ebenfalls in Versendstellung in den Versen 11 und 13.

Syntax Gegenstrebigkeit findet sich schließlich auch auf der Ebene der Syntax, die mit ihren Inversionen bis auf die Verse 12f. einen hohen Ton anschlägt, allerdings mit charakteristischen Unterschieden: Die erste Strophe besteht aus einem einzigen, parataktischen und polysyndetischen Satzgefüge, das achsensymmetrisch um die Anrede der „holden Schwäne“ (V. 4) angeordnet ist. Eine hypotaktische Periode bildet dagegen der doppelt verschachtelte Fragesatz der zweiten Strophe.

Das artikulierte Ich nimmt in Strophe eins eine affirmative Haltung zur Außenwelt ein, während es sich in Strophe zwei zuerst auf eine klagende Selbstansprache verlegt und dann hinter die Beschreibung des Schluss-Bildes zurückzieht.

Zwischen-
ergebnis

Und nicht nur zwischen den Strophen herrscht die Antithetik vor, sondern auch innerhalb der zweiten Versgruppe. Dort kontrastieren der Winter und die Blumen in V. 9, womit die Opposition von tot und lebendig bzw. stumm und sprechend aufgerufen ist. Und in Vers 10f. sind Sonnenschein und Schatten, also hell und dunkel, einander gegenübergestellt; dieser Gegensatz wird in Kapitel IV. wiederum eine Rolle spielen.

Ergänzung des
Arguments

Hängt diese offensichtliche Antithetik nun mit der „Hälfte des Lebens“ zusammen, die der Titel nennt? Ist der Spätsommer die Grenze der Jugend und greift der Winter der zweiten Strophe den letzten Lebensjahren schon vor? Eindeutig lässt sich das nicht sagen, denn genauso gut wäre es möglich, dass sich das Gedicht mit beiden Strophen auf die erste „Hälfte des Lebens“ bezieht, die in eine Krise mit noch offenem Ende führt.

Überleitung

III. Psychologische und poetologische Lesart

Aber die psychologisierende Lesart liegt durchaus nahe, den Text wie etwa Marie Luise Kaschnitz als Krisenszenario zu lesen. Man würde dann sagen, dass der Text eine Lebenskrise in der „Hälfte des Lebens“ thematisiere: Sein Sprecher wendet sich von seiner natürlichen, farbig-belebten Außenwelt ab und findet sich, als einsames und bedürftiges Ich, in einer am Ende als menschenleer erscheinenden, kalten Welt wieder. In dieser Perspektive würde der Sprecher den Weg des Lebens vom Wachstum in die Erstarrung beklagen. Es litte demnach an der Antithese von Leben und Tod bzw. am Tod als Fluchtpunkt aller Bewegung und allen Wachstums.

Erste Lesart

Eine psychologische oder vielleicht besser: existenzialistische Deutungsvariante liegt beim Wortlaut des Titels und der zweiten Strophe tatsächlich nahe. Man sollte sich aber eingedenk der Mehrdeutigkeit des Titels nicht vorschnell mit ihr allein zufrieden geben. Die Hölderlin-Kommentatoren, und Jochen Schmidt ist wohl einer ihrer glaubwürdigsten, haben darauf hingewiesen, dass einige Bilder und Begriffe, die bislang noch nicht zur Sprache gekommen sind, auch eine poetologische Bedeutung haben könnten.

Überleitung zu
Lesart zwei

Da wären im Zentrum der ersten Strophe zunächst einmal die „holden Schwäne“. Sie fungieren, wie Gertrud M. Rösch schreibt, von alters her auch als „Symbol des Dichters und des poetischen Schaffens“ (vgl. Zusatzmaterial). Die Bildlichkeit legt eine solche Deutung vom Text her ebenfalls nahe, werden die Schwäne doch anthropomorph ins Bild gebracht, sie küssen sich und sie sind „trunken“ davon. Bedeutend ist sodann das „heilig-nüchterne“ Wasser, das einzige fünfsilbige Wort in einem an Ein- und Zweisilblern reichen Text. ‚Heilig-nüchtern‘ ließe sich mit Schmidt auf ein produktionsästhetisches Ideal zurückführen, nach dem sich „wahres Dichtertum erst aus der Verbindung von Begeisterung und Besonnenheit“ (Zusatzmaterial) ergebe. ‚Heilige‘ Begabung (ingenium) und ‚nüchterne‘ Kunstfertigkeit (ars) zusammen befähigen den Poeten, seine Kunst auszuüben. Wo sich beides mischt, wie im „heilig-nüchterne[n] Wasser“, kann die Art prophetischer und das Leben ganz erfassender Dichtkunst entstehen, die Hölderlin und seinen Freunden Hegel und Schelling vorgeschwebte.

Motive und
Leitbegriffe

Die erste Strophe könnte man also auch als poetologisch hoffnungsvoll verstehen. Und die zweite? Nun, die „Blumen“ bringt Jochen Schmidt mit der ‚Blume der dichterischen Rede‘ in Zusammenhang, und er kann dafür auch Parallelstellen aus der Elegie „Brod und Wein“ oder der Hymne „Germanien“ beibringen. Bei Cicero wird diese Metapher bereits benutzt; er nennt sie in „De oratore“ „flos orationis“ – und wir sprechen noch heute von einer ‚blumigen‘ Ausdrucksweise, wenn sich jemand gewählt metaphorisch auszudrücken pflegt. Wer diese Blumen suchen muss, wie das artikulierte Ich im Vers 8f., der ist also – zumindest als Dichter – seiner Sprache beraubt. Der „Winter“ wäre demnach als poesielose und poesiefindliche Zeit zu verstehen, und dass die Mauern „sprachlos“ stehen, passt gut zu diesem Ansatz.

Jochen Schmidt kann aber auch „Sonnenschein“ und „Schatten“, wiederum mit Belegen aus anderen Gedichten, poetologisch ausdeuten: Sie stehen in der „Idyllentopologie“ nämlich für einen „Ausgleich der Gegensätze“.

Das an Antithesen so reiche Gedicht hätte mithin im Mittelpunkt seiner Krisen-Strophe einen Hinweis versteckt auf jene Poetik der Versöhnung und jene genuin dichterische „Sphäre idealistischen Ganzheitsdenkens“, von der Schmidt ebenfalls weiß (vgl. Zusatzmaterial b)?

Zwischen-
ergebnis

IV. Schluss: Hölderlins utopische Idylle

Soll man also eine psychologische, vielleicht allzu einfache Deutung durch eine poetologische Interpretation ersetzen? Und die These vertreten, dass der Text den Prozess der Versöhnung der Gegensätze durch die Sprachmöglichkeiten der Dichter thematisiere? Das wäre wahrscheinlich wiederum voreilig.

Frage als
Überleitung

Hölderlins „Hälfte des Lebens“ bespricht die Versöhnung nicht nur mit raffinierten Zitaten und Anspielungen auf die poetologische Tradition seit der römischen Klassik und der Spätantike. Der Nachtgesang produziert selber auch einen interessanten Gegensatz. Denn die Sprechsituation des Textes gestaltet einen Sprachverlust des artikulierten Ichs, während der Text selber auch nach der – übrigens ihrerseits mit den metaphorischen Begriffen von „Blumen“ sowie „Sonnenschein“ und „Schatten“ arbeitenden –

Weiteres
Argument:
Performativer
Widerspruch

Klage aus den Versen acht bis elf noch ein vermenschlichendes Bild produzieren kann: „Die Mauern stehen sprachlos und kalt“. Das Gedicht verfügt als Text mithin weiterhin über jene Kapazitäten, deren Fehlen sein Sprecher beklagt. Sein Leser liest von der Klage um den Verlust und er liest danach weiterhin einen nicht (ganz) nüchternen Text. Der Text ist insofern selber „heilignüchtern“, dieses auf den ersten Blick eher befremdliche Oxymoron beschreibt seine eigene Widersprüchlichkeit.

These

So kann man abschließend sagen: Eine poetologische und eine psychologisch-existenzialistische Deutung von „Hälfte des Lebens“ schließen sich nicht aus, sie können ebenso nebeneinander stehen bleiben wie die Widersprüchlichkeit von Sprechsituation und Bildlichkeit, die gerade erläutert wurde. Das Gedicht bleibt in der Schwebelage zwischen Sprachverlust, den es thematisiert, und poetischer Ermächtigung, für die es seit 200 Jahren ein beeindruckendes Zeugnis darstellt.

Hölderlins idealistische Suche nach der Einheit und Wiederversöhnung des Entfremdeten und Zerbrochenen in einem idyllisch-utopischen Zustand kommt mit „Hälfte des Lebens“ so zur Sprache, dass ein Leser zugleich die Gegensätze, Antithesen und Differenzen (auf der Ebene der psychologischen und poetologischen Motive) sowie die Möglichkeiten ihrer poetischen Überwindung im literarischen Text ästhetisch erfahren kann.

3. Wieland, „Geschichte des Agathon“ (3.4)

Gliederungsvorschlag

- I. Ein Meilenstein in der Geschichte des europäischen Romans
- II. Zum Wie des Erzählens im „Agathon“
- III. Zum Was des Erzählens im „Agathon“
- IV. Zwischen Tradition und Innovation

Beispielinterpretation

I. Ein Meilenstein in der Geschichte des europäischen Romans

Einleitungsidee

Deutschland gilt als verspätete Nation. Auch in der Literatur kamen die Impulse über viele Jahrhunderte aus der Romantik und aus England, das war im Barock so und auch noch im frühen 18. Jahrhundert; erst mit der Romantik geriet die deutsche Literatur auch einmal in die Rolle der europäischen Avantgarde.

Historische Hinführung

In der Geschichte des europäischen Romans hat Christoph Martin Wieland aber bereits in der Aufklärung einen Meilenstein gesetzt. Sein „Agathon“, zuerst 1766 erschienen und dann bis in die 1790er Jahre noch zwei Mal aufgelegt und überarbeitet, gilt heute als erster ‚Bildungsroman‘. Der Begriff wurde im frühen 19. Jahrhundert erst nachträglich gebildet, von Karl von Morgenstern. Da hatte Wielands neues Erzählkonzept bereits prominente Nachahmer gefunden wie Goethe („Wilhelm Meisters Lehrjahre“, 1795), Jane Austen („Mansfield Park“, 1814) oder Charles Dickens („David Copperfield“, 1850). Als deutschsprachige Nachkommen Wielands sind vor allem Gottfried Keller („Der grüne Heinrich“, 1854), Wilhelm Raabe („Die Akten des Vogelsangs“, 1896), Thomas Mann (z. B. „Felix Krull“, 1954) oder Günter Grass („Die Blechtrommel“, 1959) zu nennen, und das Modell wirkt auch in der Gegenwartsliteratur weiter, bei Handke, Botho Strauß, Salman Rushdie oder David Foster Wallace.

Mann und Grass haben bereits Anti-Bildungsromane verfasst: Sie teilen den pädagogischen Optimismus nicht länger, der die Figurenpsychologie bei Wieland und Goethe einst geprägt hat. Ihre Helden entwickeln sich gerade nicht mehr, indem sie verschiedene, fast wie Versuchsanordnungen aufgebaute Stationen durchlaufen, die sie ihrer eigentlichen Bestimmung immer näher bringen. Im Falle des Agathon ist dies die Versöhnung einer idealistischen und einer sensualistischen Lebensführung, im Falle Wilhelm Meisters die Entdeckung seiner allgemeinen Bestimmung jenseits von Theaterverrücktheit und bürgerlichem Geschäftssinn.

Fragestellung

Die folgende Interpretation untersucht am Romananfang des „Agathon“, wie eine solche Erzählung von der Entwicklung eines idealtypischen Bildungskandidaten gestaltet ist (II) und was dabei thematisch eine Rolle spielt (III). Am Ende steht der Versuch, Wielands Roman historisch einzuordnen.

II. Zum Wie des Erzählens im „Agathon“

Überleitung Erzähler und Figurenrede

Die Sprechhandlungen des Er-Erzählers im ersten Kapitel des „Agathon“ sind komplex.

So berichtet nur der Anfangssatz im ersten Paragraphen von einer bei einem Sonnenuntergang in der freien Natur beginnenden Handlung. Dem folgt eine Reihe von Gedanken- und Bewusstseinsberichten: Der Erzähler weiß über die Wünsche, Hoffnungen, Wahrnehmungen, die Erschöpfung und Sinnestäuschungen und auch über die Pläne seiner Hauptfigur gut Bescheid.

Im zweiten Absatz herrscht dagegen kommentierende und reflektierende Erzählerrede vor. Der Erzähler spricht das Lesepublikum direkt an (vgl. „wir“ oder „unsern Lesern“). Daran schließt sich eine erste Analepse an, die erahnen lässt, dass Agathon gerade einen Schicksalsschlag erlitten habe und sich aus noch kaum erkennbaren Gründen auf der Flucht vor seinem „Vaterland[-]“ befinde. Das habe seiner Stimmung indessen keinen Abbruch getan.

Im dritten Absatz wird die referierende und reflektierende Erzählerrede bei „Eine Öffnung des Waldes [...]“wiederum von Gedanken- und Bewusstseinsbericht abgelöst, um dann zur Handlung zurückzukehren: Der Leser erfährt, dass sich der Held schlafen gelegt habe und ein zweiter Rückblick lässt ihn erste Schemen der Romanhandlung erkennen: Agathon scheint „seine geliebte Psyche“ verloren zu haben und von einem Wiedersehen deshalb nur träumen zu können.

Dies alles wird in der zitierten Passage in einem eher gemächlichen Erzähltempo vorgetragen. Aufgrund der vielen Kommentare und Reflexionen liegt ein vornehmlich zeitdeckendes Erzählen vor. Erst gegen Ende des Eingangskapitels nimmt die Geschichte dann etwas Fahrt auf.

Der schon genannte Traumbericht nimmt die Funktion eines ‚Cliffhangers‘ ein, der Leser will nun wahrscheinlich wissen: Warum ist dieser Held aus seiner Heimat in die Wildnis vertrieben worden? Was lässt ihn so gelassen auf seine Situation reagieren? Und wer ist diese „Psyche“, die er gerne wiederfinden möchte?

Im Eingangskapitel des „Agathon“ wechseln sich, wie deutlich wurde, Interne Fokalisierung und Nullfokalisierung, personales und auktoriales Erzählverhalten ab. Der Erzähler verfügt über eine große räumliche wie zeitliche Übersicht (vgl. die beiden Analepsen) und die Fähigkeit, zwischen einer mehr oder weniger großen Distanz zu seiner Geschichte hin und her zu zoomen. Dies bewirkt insgesamt einen narrativen Modus, der Leser ist wohl gespannt, wie es weiter gehen mag, aber er wird auf wenigen Seiten zugleich mit einem beträchtlichen Maß an Reflexion und dabei vor allem auch mit voraussetzungsreichen kulturgeschichtlichen Anspielungen und philosophischen Begriffen konfrontiert:

III. Zum Was des Erzählens im „Agathon“

Bereits die beiden Figurennamen sind voraussetzungsreich (vgl. die Erläuterungen). Der Held, wörtlich ‚der Gute‘, trägt denselben Namen wie ein athenischer Dramendichter, von dem zwar kein Stück erhalten ist, der aber in Platons Dialog „Symposion“ eine berühmte Lobrede auf den Eros, also die geschlechtliche Liebe hält.

Und seine, so steht zu vermuten, Geliebte heißt ausgerechnet „Psyche“. Damit wird einerseits das griechische Wort für ‚Seele‘ benutzt – die Erzählerexkurse, in denen die *seelische* Haltung auch des Helden bereits thematisiert wurde, fügen sich zu dieser Namensgebung. Darüber hinaus spielt der Name auch auf die berühmte Erzählung von Amor und Psyche an, die Apuleius im vierten Buch seines „Metamorphosen“-Romans eingeflochten hat.

Bereits die sprechenden Namen exponieren also das in der Gattungsgeschichte seit dem Hellenismus einschlägige Roman-Motiv der ‚getrennten Liebenden‘ und das psycho-logische Thema der zwischengeschichtlichen ‚Liebe‘.

Der Romananfang bezieht diese Geschichte und ihre Figurenkonstellation mit einer Leseransprache im dritten Absatz auf die antike und damit zugleich auch auf die zeitgenössische Philosophie. Die folgenden Sätze sind höchst anspielungsreich, sie setzen ein gebildetes Lesepublikum voraus und bedürfen der Erklärung:

Vielleicht erinnern sich einige hiebei an den Weisen der Stoiker von welchem man ehemals versicherte, daß er in dem glühenden Ochsen des Phalaris zum wenigsten so glücklich sei, als ein Morgenländischer Bassa in den weichen Armen einer jungen Circasserin. Da sich aber in dem Lauf dieser Geschichte verschiedene Proben einer nicht geringen Ungleichheit unsers Helden mit dem Weisen des Seneca zeigen werden, so halten wir für wahrscheinlicher, daß seine Seele von der Art derjenigen gewesen sei, welche dem Vergnügen immer offen stehen, und bei denen eine einzige angenehme Empfindung hinlänglich ist, sie alles vergangen und künftigen Kummern vergessen zu machen.

Hiermit wird im Grunde ein in der Antike gängiges ethisches Exempel aufgerufen: Phalaris, ein sizilianischer Tyrann, soll einen inwendig hohlen Stier aus Erz erhitzt und seine Feinde darin zu Tode geröstet haben. Die Frage lautet nun: Wie würde ein weiser Philosoph in dieser Situation reagieren? Ihre Beantwortung hängt damit zusammen, was man in einer bestimmten Tradition unter weise überhaupt verstanden hat. Wielands Erzähler konfrontiert hierbei den „Weisen der Stoiker“ bzw. den „Weisen des Seneca“ mit Seelen, „welche dem Vergnügen immer offen stehen“. Laut einem philosophischen Brief des römischen Philosophen aus der neronischen Zeit würde ein Stoiker im Stier des Phalaris aufgrund seiner ‚apatheia‘, also seines sprichwörtlich stoischen Gleichmuts, auch auf eine unerträglich schmerzhaft Folter noch gelassen reagieren können, seine in sich ruhende Seele wäre davon unberührt. Ein Epikureer würde dagegen einfach dagegen: „Ist doch angenehm und betrifft mich ja gar nicht.“ (Vgl. Erläuterungen). Er könnte das, weil er aufgrund seiner atomistischen Weltanschauung erkannt hat, dass es Seele

Erzählzeit und erzählte Zeit

Zwischen-
ergebnis

Fokalisierung
und Modus

Figurennamen

Motiv und
Thema

Philosophische
Themen – Sinn
der Digression

Epochenkontext

und Ich und einen ganzen Menschen im Grunde nicht gibt, sondern nur einzelne Atome. Ein Stoiker fürchtet, zumindest nach einem vereinfachenden Verständnis, den Tod nicht, weil seine Seele unsterblich ist, ein Epikureer dagegen, weil er gar nicht an die Existenz einer solchen glaubt.

Der Erzähler stellt seinen Helden in die epikureische Tradition, wenn er meint, Agathon leide nicht unter seiner Situation, weil er im Grunde nur dem Augenblick lebe und ihn dessen Wahrnehmung alles Vergangene vergessen lasse, wie schlimm es auch gewesen sein mag: Derart kann nichts in seiner Seele Spuren hinterlassen, wie schlimm es auch sein möge.

Diese Anspielungen und Reminiszenzen entsprechen der philosophischen Leitdifferenz, welche die Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts geprägt hat.

Auf der einen Seite stehen rationalistische Vorstellungen in der Tradition von Leibniz. Sie ordnen das Denken der sinnlichen Erfahrung über. Diesen Idealismus würde man heutzutage wohl Mentalismus nennen.

Auf der anderen Seiten finden sich, zunächst vor allem in England (Hume und Locke), Überlegungen, welche die sinnliche Seite menschlicher Erfahrung seinen Gedanken vorordnen. Demnach ist jeder Gedanke die Folge eines Sinnesreizes und insofern sekundär, eine Idee, die auf einen Materialismus hinausläuft oder, wie es heute in der Philosophie des Geistes heißt, eine naturalistische Theorie.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Formulierung „eine einzige angenehme Empfindung“ zu interpretieren. Sie spielt auch auf jene literarische Bewegung der Empfindsamkeit an, der man noch den jungen Wieland zuordnen kann. Diese hochaufklärerische Strömung unterscheidet sich von der Frühaufklärung darin, dass sie den ‚ganzen Menschen‘ zu denken versucht, der durch seine Ratio ebenso bestimmt ist wie durch seine Emotionen. Diese werden nicht länger ausgegrenzt, aber sie sind auch nur in ihrer gemäßigten Form erwünscht, als ‚Freundschaft‘ oder ‚Zärtlichkeit‘, wie man damals sagte.

Festzuhalten bleibt, dass der semantische Gegensatz zwischen Stoizismus und Epikureismus, der im antiken Rahmen ethisch diskutiert wurde, demjenigen zwischen Rationalismus und Sensualismus (‚Empfindsamkeit‘) entspricht, die ebenfalls eine ethische, lebenspraktische Seite hatte.

Zwischen-
ergebnis

Wielands Erzähler kontaminiert an dieser Stelle also zwei historisch weit auseinanderliegende, strukturell aber tatsächlich vergleichbare ideengeschichtliche Konstellationen. Und er nutzt dies, um seinen Helden eingangs der Geschichte indirekt zu charakterisieren. Zumindest für seine zeitgenössischen Leser dürfte auch dies ein ‚Cliffhanger‘ gewesen sein, der nicht auf den weiteren Romanplot neugierig machen dürfte, sondern auf die Bildungsgeschichte, die sein Protagonist auf den folgenden 400 Seiten durchlaufen sollte. Mit dieser Vermutung kehre ich zur Frage nach dem Roman im Allgemeinen und nach dem Bildungsroman im Besonderen noch einmal zurück.

IV. Zwischen Tradition und Innovation

Historische
Einordnung

Der europäische Roman hat seinen Ursprung im griechischen Prosaroman des Hellenismus und vor allem der Spätantike. Wirkungsmächtig waren die „Äthiopischen Geschichten“ (gr. ‚Aithiopiká‘) des Heliodor aus dem 3. oder 4. Jahrhundert nach Christus. Sie erzählen mit einer Fülle von Analepsen und Nebenhandlungen voller Gewalt und Action die Geschichte der Wiedervereinigung der beiden Liebenden Charikleia und Theagenes und auch von deren eigentlicher Herkunft. Die Haupthandlung wird dabei immer wieder auch von geographischen, völkerkundlichen oder religionsgeschichtlichen Exkursen unterbrochen.

Diese Romanpoetik lässt sich unschwer auch schon aus dem ersten Kapitel des „Agathon“ herauslesen: Zwei Liebende wurden getrennt – werden sie sich wiederbekommen? Der Held ist ein gefasster Flüchtling – wie wird sich seine Einstellung entwickeln? Welche der beiden ethischen Optionen wird im Roman eine größere Rolle spielen?

Wielands „Agathon“ ist mithin durchaus als konventionelle Romanliteratur zu erkennen, aber er hat das Gattungsmuster zugleich auch entscheidend weiterentwickelt.

These

Seine Originalität besteht weder darin, dass sich auch am Ende der Geschichte von Agathon und Psyche überraschende Erkenntnisse (die beiden sind Geschwister) und Wendungen (es kommt zu neuen Liebespaar-Bildungen) zeigen, noch auch darin, dass die Handlungsstränge übersichtlicher werden. Diese Fortentwicklungen sind dem ersten Kapitel naturgemäß noch nicht zu entnehmen.

Entscheidend ist etwas anderes, das sich gleich am Eingangsportal der Erzählung nachweisen lässt: Wielands ‚Agathon-Projekt‘, wie der maßgebliche Interpret Walter Erhart den Roman und seine Editions-geschichte nennt, nutzt Vorgaben der Romantradition, um im Grunde ein Aufklärungsbuch zu schreiben: Leser, die Agathons Bildungsgeschichte mit Hilfe des höchst informierten und nicht besonders zurückhaltenden Erzählers nachvollziehen, durchlaufen dabei auch *selber* einen Bildungsprozess. Auf die vorliegende Stelle gemünzt: Sie können sich auch fragen, wie sie selber im Stier des Phalaris reagieren würden. Eher stoisch? Oder doch epikureisch? Oder noch einmal anders? Solchermaßen wird Wielands Roman nicht zuletzt zu einer Denkwerkstatt, deren Moderator mit seinem auktorialen Erzählverhalten den Leser von Beginn an zur Mitarbeit einlädt. Ob dies in späteren Bildungsromanen seine Fortsetzung findet, kann hier nur mehr gefragt werden.

4. Hebel, „Seltsamer Spazierritt“ (3.5)

Gliederungsvorschlag

Argument 1: Hebels „Seltsamer Spazierritt“ ist eine einfache Form in mehrfacher Hinsicht, im Tempus, den weitgehend parallel gebauten Sätzen und direkten Reden, der vom Schluss-Satz abgesehen externen Fokalisierung, dem fast schematischen Wechsel zwischen Bericht und direkter Rede, Telling und Showing, sowie der Zeitraffung und -deckung.

Argument 2: Das scherenschnittartige Erzählen hat einen komischen Effekt, weil es die absurde Konsequenz der Handlungsschritte trotz des Kommentars im letzten Satz lakonisch präsentiert.

These: Konzentrierte Form und Komik eröffnen Leerstellen – und damit einen Spielraum für die Interpretation und lebenspraktische Anwendung durch die Leser des Kalenders. Damit liegt eine Kalendergeschichte vor, die Hebels aufklärerischem Impetus gerecht wird: Ein Text zum ‚Selber-Denken‘.

Folgende Gliederung lässt sich aus der Argumentation ableiten:

- I. Hebels Kalendergeschichten im Kontext der Erstveröffentlichung
- II. Einfache Form
- III. Komik
- IV. Leerstellen zum Selber-Denken

Beispielinterpretation

I. Hebels Kalendergeschichten im Kontext der Erstveröffentlichung

Erzählungen aus Johann Peter Hebels „Schatzkästlein des Rheinländischen Hausfreunds“ sind heutzutage weithin bekannt. Vergessen dürften die meisten Leser indes haben, dass diese Werke ursprünglich in einem praktischen Hausbuch herausgekommen sind. Hebel gab im Auftrag des badischen Markgrafen Karl Friedrich (1747-1811) ab 1803 jährlich einen Kalender mit dem Titel „Der Rheinländische Hausfreund“ heraus. Solche Kalender waren noch im frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet, sie wurden als Volksbücher in vielen Territorien an die Landeskinder verteilt oder verkauft, denen sie vor allem als Lebens- und Ernährungsgeber dienten, heute vielleicht mit Fernsehzeitschriften oder Mondkalendern vergleichbar.

Einleitungs-
gedanke,
historischer
Kontext

Diese Kalender enthielten zwar auch kleine Anekdoten und Geschichten, die zumeist nicht erfunden, sondern tradiert waren. In erster Linie vermittelten sie jedoch einem nur elementar gebildeten und oftmals abergläubischen Leserkreis Informationen aus dem Bereich der Astrologie, der Wetterprophetie oder der Heilkunde.

Viele Deutschlehrer bringen Schülern heutzutage am Beispiel einer Hebel'schen Kalendergeschichte bei, wie man eine Textzusammenfassung schreibt. Es ist kein Zufall, dass sich diese Kurzerzählungen einiger didaktischer Beliebtheit erfreuen, denn ihre Geschichte (im Sinne von *histoire*) ist zumeist klar und einfach aufgebaut. Die ursprüngliche Funktion der Kalendergeschichten gerät in diesem Zusammenhang allerdings leicht aus dem Blick, sollten sie doch weniger zusammengefasst werden als vielmehr *selber* didaktisch und aufklärerisch wirken.

Aktueller Bezug

Wie sie das immer noch schaffen – oder doch schaffen könnten – will ich im Folgenden untersuchen. Zunächst geht es um ihre ‚einfache Form‘ (II.), dann um ihr komisches Potential (III.). Am Ende steht eine rezeptionsästhetische Frage: Was genau macht Hebels Kalendergeschichten seit mittlerweile gut 200 Jahren so attraktiv für viele Leser (IV.)?

Fragestellung

II. Einfache Form

André Jolles hat 1930 das viel beachtete Buch ‚Einfache Formen‘ herausgebracht. Er versteht unter diesem Begriff Erzählgenres, die sich noch ohne einen künstlerischen Formwillen ausbilden. Sie bilden eine Zwischenstufe zwischen dem bloßen Zeigen auf die Einzelheiten in der Welt mittels sprachlicher Zeichen und anspruchsvollen Fiktionen etwa eines Homer, Dante, Goethe oder Kafka, die ihrerseits auf einfache Formen wie Mythen, Sagen oder Legenden zurückgehen können. Zwischen diesen beiden Ebenen, der referentiellen Funktion von Sprache (nach Jakobson) und komplexer Dichtkunst bilden diese anonymen Erfindungen eine Art Bindeglied, für das sich oft kein bestimmter Verfasser mehr angeben lässt. Als Beispiele nennt Jolles Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen oder Witz. All diesen narrativen Formen ist ihre Herkunft aus der mündlichen Überlieferung ebenso gemeinsam wie die Tatsache, dass sie als Erzählungen elementar sind und nicht mehr weiter analysiert werden können.

Forschungs-
referat

Problematisch erscheint heute die anthropologische Annahme, dass der Geist des Menschen solche Formen kulturübergreifend produzieren müsse, und offen bleibt auch, ob Jolles eher das Was (Stoffe, Motive, Themen) oder eher das Wie des Erzählens (die Formen) in den Blick nimmt.

Abgesehen davon entspricht seine Charakterisierung elementarer Erzählformen jedoch fast exakt jenem Erzählprinzip, das Hannelore Schlaffer im „Rheinländischen Hausfreund“ ausgemacht hat:

Zwischen-
ergebnis

Forschungszitat Es gehört zum Charakter des Volksbuchs, daß es nicht die Subjektivität eines Autors widerspiegelt. Wenn auch seine Beiträge schriftlich fixiert sind, so verhält er sich doch wie der epische Erzähler in der Antike: er hört auf Geschichten, die im Volk umgehen und gibt sie weiter. Er ist Vermittler, nicht Erfinder, Lehrer und Unterhalter, nicht Dichter: dazu wird Hebel erst als der Autor des ‚Schatzkästleins‘. (Zitat aus den Erläuterungen)

Formal ist Hebels „Seltsamer Spazierritt“ in jedem Falle eine einfache Form zu nennen, und zwar in mehrfacher Hinsicht:

Tempus, Syntax,
Figuren, Figuren-
rede, Typisierung

Der Text ist ganz im Präsens gehalten. Das Stück besteht aus weitgehend parallel gebauten Sätzen und nur gering voneinander abweichenden direkten Reden. Vier Mal wird das gleiche Muster wiederholt, wie beim Erzählen eines Witzes: Einem „Kommt (wieder) ein [Wanderer]“ folgt jeweils dessen direkte Rede und eine Reaktion der beiden Hauptfiguren dieser Erzählung. Ihr Personal ist gleichfalls einfach und stark typisiert: Es braucht nur Vater, Sohn, Esel und vier Wanderer, dazu kommt mit einer Straße irgendwo und einem nicht näher bestimmten „Baumpfahl“ ein unspezifischer Handlungsraum. Er bildet einen abstrakten Ort fürs Lernen und Unterwegs-Sein.

III. Komik

Historischer
Ausblick

Einer rein narratologischen Analyse entgeht, dass diese Kalendergeschichte wie so viele andere auch einen komischen Effekt erzielt – der trockene Humor dürfte eines der Erfolgsgeheimnisse des Genres sein, dessen Beispiele wie „Der kluge Richter“, „Der Zahnarzt“, „Schlechter Gewinn“, „Kannitverstan“, „Der Husar in Neisse“, „Der geheilte Patient“, „Unverhofftes Wiedersehen“, „Glimpf geht über Schimpf“, „Das Seewunder“ oder „Der fromme Rat“ gewiss besser bekannt sind als der historische Autor Johann Peter Hebel.

Zwischen-
ergebnis

Die Konsequenz, zu der die vier Handlungsschritte in „Seltsamer Spazierritt“ führen, ist im Grunde absurd: Vater und Sohn tragen am Ende den Esel, anstatt dass dieser entweder einen von ihnen oder auch alle beide transportieren würde – ein lächerliches Bild, eine vollkommen unsinnige Anstrengung. Damit wird die Alltagsfunktion des Esels, nämlich Lasten zu tragen und seine Besitzer zu entlasten, in ihr Gegenteil verkehrt.

Der Erzählerkommentar erklärt, wie es zu dieser verkehrten Welt kommen konnte. Durch einen verbreiteten intellektuellen Defekt nämlich, der Menschen dazu bringt, „es allen Leuten [...] recht machen“ zu wollen. Die Suche nach einer Ursache für diesen Defekt führt zu folgender Schlussüberlegung:

IV. Leerstellen zum Selber-Denken

Interpretations-
ergebnis

Der Witz an Hebels Geschichte besteht darin, dass Vater und Sohn jede Intervention sofort akzeptieren, obwohl die Passanten jeweils etwas ganz anderes auszusetzen haben. Zwischen den Worten der Wanderer und der jeweiligen Reaktion der beiden gibt es keine Denk-Pause. Mit vier Mal „Da“ fährt die Geschichte unverzüglich fort, wie eine parataktische Satzperiode: Intervention – Reaktion – Intervention – Reaktion – ...

Nirgends wird erkennbar, dass Vater und Sohn innehalten würden oder nachdenken oder bei ihrer Haltung bleiben. Ihnen gebricht es mithin an der Fähigkeit, kritisch zu denken und erst einmal zu prüfen, was von einer Einwendung denn zu halten sei.

Besonders augenfällig wird dies daran, wie die beiden den vierten Wanderer missverstehen. Nahe läge es hier, wieder auf Anfang zurückzustellen und entweder den Sohn oder den Vater auf den Esel zu setzen oder auch, sich abzuwechseln. Jede dieser drei Möglichkeiten würde aber einen inneren Entscheidungsspielraum und eine rationale Argumentation erheischen. Stattdessen beginnen sie nun, den Esel zu transportieren. Sie reagieren wie eine Rechenmaschine, die nur eine Regel kennt: Nicht der Vater, nicht der Sohn, weder Vater noch Sohn dürfen billigerweise reiten, argumentierten die Wanderer eins bis drei. Bleibt also nur der Esel. Dass die beiden dabei die Semantik von ‚reiten‘ missverstehen und das Lasttier entsprechend auch nicht auf ihnen reitet, sondern von ihnen getragen werden muss, ficht sie offenbar in ihrer stupiden Reiz-Reaktions-Mechanik nicht an.

Modus

Mit dem Erzählerkommentar am Schluss ändert sich der Modus der Erzählung. Solange sie das schlichte, komische Exempel präsentierte, lag eher ein dramatischer Modus vor. Mit dem letzten Satz wird die Mittelbarkeit des Erzählten dagegen spürbar. Es geht nicht um das Dokumentieren einer tatsächlichen Geschichte, nicht um die referentielle Funktion der Darstellung. Stattdessen soll der Leser die allgemeine Lehre, die am Ende steht, anwenden lernen, auf die Figuren und vor allem auch auf sich selber. Die konative Funktion des Kalender-Kontextes tritt hiermit in den Vordergrund. Hebel wäre es gewiss recht gewesen, wenn seine Kalender-Abonnenten den Astrologen-, Quacksalber- und Bauern-Weisheiten so kritisch begegnet wären, wie wir das von den beiden eselhaften Helden in „Seltsamer Spazierritt“ eigentlich erwarten würden.

These

Die konzentrierte Form und die Komik in „Seltsamer Spazierritt“ eröffnen mithin Leerstellen, die einen Spielraum für die Interpretation und lebenspraktische Anwendung dieser Kalendergeschichte öffnen. Damit kann Hebel, als ein Volksaufklärer, der mit der französischen Verfassung nach der Revolution



auch offen sympathisiert hat, seinem pädagogischen Impetus gerecht werden. Er gibt seinem Publikum und den Nachgeborenen einen Text zum ‚Selber-Denken‘ zu lesen.

5. Lessing, „Minna von Barnhelm“, I,2 (4.4)

Gliederungsvorschlag

- I. Einleitung: Lessing und die Komödie
- II. Traditionen des Stegreiftheaters
- III. Eine Frage der Ehre?
- IV. Die Szenen I,1 und I,2 als Exposition des Stücks

Beispielinterpretation

I. Einleitung: Lessing und die Komödie

Lessing hat in der Geschichte des Dramas vor allem mit seiner Entwicklung eines ‚Bürgerlichen Trauerspiels‘ tiefe Spuren hinterlassen. Als Hamburger Dramaturg hat er darüber hinaus auch mit der Komödie experimentiert. Nachdem sich der junge Autor in den 1740er Jahren noch an typisch frühaufklärerischen Verlach-Komödien wie „Der junge Gelehrte“ versucht hatte, holte er gut 20 Jahre später mit der „Minna von Barnhelm“ die Zeitgeschichte – den Siebenjährigen Krieg – auf die Lustspiel-Bühne.

Historischer
Kontext

Im Hintergrund des Dramas steht nun eine Komödientheorie, die über die Verlach-Komödie hinausgehen wollte, indem sie die Zuschauer zum Lachen brachte, damit diese in ihrem eigenen Leben das Lächerliche erkennen. Wie also das Mitleid den Leser und vor allem Zuschauer eines Bürgerlichen Trauerspiels zu einem besseren und tugendhafteren Menschen machen konnte, so sollte die halb körperliche, halb psychische Erfahrung des Lachens im Rezipienten den Blick für das allenthalben lauende Lächerliche schärfen und ihm auch helfen, dieses zu vermeiden. In der „Minna von Barnhelm“ wird mit verschiedenen Komödien- und auch Tragödien-Theorien gespielt.

Hier soll es anhand der beiden Eingangs-Szenen um zwei dieser Modelle gehen, das Stegreiftheater (II.) und die Verlach-Komödie (III.). Am Ende wird deutlich, inwiefern diese frühen Anspielungen eine expositorische Funktion für die Dramenhandlung und eine exemplarische Bedeutung für Lessings Komödien-Konzept besitzen (IV.).

Fragestellung



II. Traditionen des Stegreiftheaters

In der ersten Szene sieht man eine Figur mit Namen Just, die sich im Schlaf mit einem geträumten Gegner schlägt und von der eigenen Zappelerei aufgeweckt wird. Man errät bereits, dass es sich um eine Dienerfigur handeln muss: Er muss seinen „Herrn“ wecken. Die weiteren Andeutungen klären sich im zweiten Auftritt.

Hinführung zur
Analyse von I,2

Dort gerät die typisierte Dienergestalt in einen Konflikt mit dem Wirt eines Berliner Gasthofs. Ihre Auseinandersetzung lässt sich in drei Teile gliedern:

Sprechhandlung,
Sprechhaltung

Im ersten Abschnitt reagiert Just sarkastisch und ironisch auf sein Gegenüber, indem er ihn nachhäft und wiederholt. Der Teil endet mit einer Information über die soziale Stellung von Justs Herrn: Es muss sich um einen abgedankten Offizier handeln, mutmaßlich einen, der im gerade vergangenen Siebenjährigen Krieg eine Rolle gespielt hat.

Der zweite Teil von Szene I,2 besteht darin, dass der Wirt den Diener mit ein paar Humpen Likör veröhnlicher stimmen will:

Nun, Herr Just, was ganz Vortreffliches; stark, lieblich, gesund. (*Er füllt und reicht ihm zu.*) Das kann einen überwachten Magen wieder in Ordnung bringen!

JUST. Bald dürfte ich nicht! – Doch warum soll ich meiner Gesundheit seine Grobheit entgelten lassen? – (*Er nimmt und trinkt.*)

WIRT. Wohl bekomm's, Herr Just!

JUST (*indem er das Gläschen wieder zurückgibt*). Nicht übel! – Aber, Herr Wirt, Er ist doch ein Grobian!

WIRT. Nicht doch, nicht doch! – Geschwind noch eins; *auf einem Beine ist nicht gut stehen.*

JUST (*nachdem er getrunken*). Das muß ich sagen: gut, sehr gut! – Selbst gemacht, Herr Wirt? –

Wirt. Behüte! veritabler Danziger! echter, doppelter Lachs!

JUST. Sieht Er, Herr Wirt; wenn ich heucheln könnte, so würde ich für so was heucheln; aber ich kann nicht; es muß raus: – Er ist doch ein Grobian, Herr Wirt!

1 Starker Likör, gebrannt in dem Danziger Wirtshaus „Zum Lachs“

WIRT. In meinem Leben hat mir das noch niemand gesagt. – Noch eins, Herr Just; aller guten Dinge sind drei!
 JUST. Meinetwegen! (*Er trinkt.*) Gut Ding, wahrlich gut Ding! – Aber auch die Wahrheit ist gut Ding. – Herr Wirt, Er ist doch ein Grobian!
 WIRT. Wenn ich es wäre, würde ich das wohl so mit anhören?
 JUST. O ja, denn selten hat ein Grobian Galle.
 WIRT. Nicht noch eins, Herr Just? *Eine vierfache Schnur hält desto besser.*
 JUST. Nein, zu viel ist zu viel! Und was hilft's Ihn, Herr Wirt? Bis auf den letzten Tropfen in der Flasche würde ich bei meiner Rede bleiben. Pfui, Herr Wirt, so guten Danziger zu haben und so schlechte Mores

Die Situationskomik an dieser Stelle erinnert nicht nur von ferne an die Tradition der frühneuzeitlichen Stegreifkomödie.

Historischer
Exkurs

In der *commedia dell'arte*, wie Goldoni sie im 18. Jahrhundert getauft hat, gibt es ein festes Personal an Typen und ein beschränktes Arsenal an Spielvorlagen und Versatzstücken. Den beiden Dienerfiguren (*zanni*) zum Beispiel, mit denen man hier Just und den Wirt gleichsetzen kann, stand eine begrenzte Anzahl an sprachlichen, pantomimischen und gestischen Versatzstücken zur Verfügung. Einen solchen *lazzo* scheinen Just und der Diener im analysierten Dialog auch zu aktualisieren: Ihre Schnaps-, ‚Nummer‘ wirkt variabel und austauschbar; sie könnte auch an anderer Stelle in einer anderen Handlung von zwei Dienern, auf einem Theater, aber auch in einer Jahrmarktbude vorkommen.

Überleitung

Drei Mal trinkt der Diener mit, jedes Mal animiert von abgegriffenen Einladungsphrasen, die man heute wohl als ‚Stammtischgespräch‘ bezeichnen würde. Das vierte Glas lehnt er dann aber ab, um zum Streitgespräch über die Vorgeschichte der Szene zurückzukehren.

III. Eine Frage der Ehre?

Doch Just bricht diese Tradition, die ihn dem Wirt vorübergehend näher gebracht hat, bei der vierten Einladung zu trinken wieder ab.

Im *dritten Teil des Gesprächs* erfahren wir nun mehr über die Vorgeschichte der Handlung: Der Wirt hat Justs Herrn offenbar in ein schlechteres Zimmer verlegt, weil ihm ein neuer Gast ins Haus stand. Dabei handelt es sich anscheinend um eine „junge, schöne, liebenswürdige Dame“, deretwegen der abgedankte Offizier das Feld räumen musste – jetzt erklärt sich auch der Groll, den Just im ersten Auftritt an den Tag gelegt hat.

Gattungs-
geschichte

Just reagiert nun wie im ersten Gesprächsabschnitt wieder sarkastisch auf den Wirt, der Schnaps hat ihn nicht milder stimmen können. Was ärgert ihn so, weshalb „ereifer[t]“ er sich über die Degradierung seines Herrn?

Als Hintergrund ist eine soziale Kränkung zu vermuten, eine Frage der Ehre, die ja im Offiziers- und Soldatenmilieu auch nahe liegt.

Ein der Komödientradition des 18. Jahrhunderts kundiger Zuschauer oder Leser könnte an dieser Stelle nun ein anderes Spielmodell vermuten, auf das Lessings Komödie zugreift: die so genannte Verlach-Komödie, die in der Frühaufklärung im bürgerlichen Theater Standard war. Soll der Herr von Just in seiner gekränkten – und vielleicht ‚falschen‘ – Ehre bloßgestellt werden?

Dienerhandlung

Sicher weiß man es bei der Erstbegegnung mit dem Stück an dieser Stelle noch nicht, aber die ethische Dimension des Gesprächs zwischen Just und dem Wirt lässt es immerhin vermuten. Auf der Ebene der Dienerhandlung, die in Komödien ja oft, wie später z. B. auch in Kleists „Amphitryon“, die Konflikte der Herrenhandlung spiegelt, zeichnen sich jedenfalls folgende Themen ab: Respekt und Anerkennung, Ehrlichkeit und ein offenkundig nicht gewährleistetes „Soldatenglück“, um den Untertitel des Dramas in Erinnerung zu rufen.

IV. Die Szenen I,1 und I,2 als Exposition des Stücks

Die Exposition, als welche die beiden analysierten Szenen erkennbar geworden sind, erzeugt eine Spannung: Wer mag dieser Major sein, den Just bald wecken will? Inwiefern ist ihm Unrecht widerfahren und woher rührt sein Geldmangel? Und wer ist wohl diese junge Frau, die ihn aus seinem Herbergszimmer verdrängt hat?

These eins

Bereits in den beiden ersten Szenen der „Minna von Barnhelm“ zeichnet sich ab, dass dieses Stück aus der Zeit der Spätaufklärung bereits in den zwei übersichtlichen Eingangs-Auftritten zwei Möglichkeiten der Komödientradition nutzt, um ein zeithistorisch brisantes Thema darzustellen: die Ehre und die Deformation zwischenmenschlicher Beziehungen in den Zeiten des (Siebenjährigen) Krieges.

These zwei

Dieses raffinierte Verfahren, verschiedene Komödientraditionen zu mischen, dient womöglich auch Lessings Wirkungsästhetik der Komödie: Durch das Lachen, so führt die „Hamburgische Dramaturgie“ im 29. Kapitel aus, lerne der Zuschauer, mit der Komödienhandlung vergleichbare Kalamitäten im eigenen Leben vorsorglich zu vermeiden. Nicht mehr das besser wissende Verlachen steht im Mittelpunkt, auch nicht die ethisch läuternde Identifikation mit den gemischten Charakteren des bürgerlichen Trauerspiels, sondern der Selbstschutz durch ein auf verschiedene Weise provoziertes Lachen. Das Lächerliche diene, wie Lessing es ausgedrückt hat, den moralisch Gesunden als ein ethisches „Präservativ“.

Wer das ganze Stück kennt, weiß, dass Minna von Barnhelm, als welche sich die junge, schöne Dame herausstellen wird, den Major von Tellheim, der fälschlicherweise eines Vergehens im preußischen Militär beschuldigt worden ist (vgl. Eingangstext), im Stück eben einer solchen Komödientherapie unterzogen wird. Tellheim wird natürlich, den Gattungsgesetzen einer Komödie entsprechend, tatsächlich geheilt – und der Zuschauer und Leser, fast schon wie im epischen Theater, zugleich auf die Vielfalt der Komödientradition hingewiesen.

6. Goethe, „Torquato Tasso“, V,5 (4.5)

Gliederungsvorschlag

Argument 1: Die Wiederkehr bestimmter Leitbegriffe lässt in der Szene folgende Themenkreise sichtbar werden: Gewaltherrschaft und höfische Verhaltensformen, seelischer Leidensdruck der davon Betroffenen, Grenzen des Dichten-Könnens unter diesen Voraussetzungen. Organisiert sind diese Themen um die Basis-Oppositionen ‚höfisches und authentisches Verhalten‘ bzw., poetologisch gewendet, ‚heteronome und autonome Kunst‘.

Argument 2: In „Torquato Tasso“ V,5 fällt bildliche Rede in drei Kontexten auf, nämlich im Zusammenhang mit inneren geistigen und seelischen Vorgängen, mit Herrschaft und Unterdrückung und schließlich mit dem Hofmann und dem Dichter.

These 1 (= Argument 3): Uneigentliche Rede und Leitbegriffe erscheinen folglich an den Stellen, die auch für das Thema der Schluss-Szene und des Stücks insgesamt zentral sind, für die Unterdrückung des Dichters in einem Literatursystem mit einem autokratischen Herrscher und Mäzen an der Spitze.

Argument 4: Antonio und Tasso kommen jeweils sechs Mal zu Wort bzw. zum Zug. Während Antonios Beiträge aber höchstens aus acht Versen und am nur mehr aus einer aus dem Nebentext herauszulesenden, nonverbale Geste bestehen, nähert sich der Umfang von Tassos Redebeiträgen zwar demjenigen bei Antonio an, ist aber beim ersten Wortwechsel circa acht Mal größer als bei seinem Gegenüber. Das letzte Wort hat, nach der stummen Geste des Hofmanns, noch einmal der Poet.

These 2: In der Schluss-Szene des „Tasso“ kommt es ansatzweise zu einer Versöhnung des Dichters mit der höfischen Gesellschaft, die ihn ernährt und bestimmt. Die Allegorien am Ende lassen indessen offen, wie sich dieses Verhältnis weiter entwickelt.

Folgende Gliederung lässt sich aus der Argumentation ableiten:

- I. Das Dilemma der Hofdichter: Einleitung
- II. Die Basisoppositionen: Höfisches versus aufrichtiges Verhalten und heteronome versus autonome Kunstauffassung
- III. Bildliche Rede im Zusammenhang mit den Basisoppositionen
- IV. Rede und Macht – zur Sprechsituation
- V. Eine Chance für die Hofdichter? Schlussüberlegung

Beispielinterpretation

I. Das Dilemma der Hofdichter: Einleitung

Es ist bekannt, dass es Goethe am Hof von Weimar fast sein Leben lang gut ging: Der Herzog Carl August war sein Freund und dessen Mutter Anna Amalia hat ihn nach Kräften gefördert. Dieser vergleichsweise freundliche und offene kleine Hofstaat hat seinen Vorzeige-Poeten verbeamtet und ernährt.

Historische
Hinführung

Vielen anderen Dichtern, die vor und nach Goethe an kleinen Höfen lebten, ging es indessen wesentlich schlechter: Sie standen in einer Abhängigkeit von ihren Mäzenen, die an eine freie Ausübung ihrer Kunst nicht denken ließ.

Ein Beispiel für eine solchermaßen heikle Konstellation stellt Goethe in seinem klassischen Drama „Torquato Tasso“ in den Mittelpunkt. Der im Titel genannte italienische Renaissance-Dichter, Verfasser des berühmten Kreuzzugsepos „Das befreite Jerusalem“, soll am Hof von Ferrara seelisch schwer erkrankt sein.

Die Konfiguration in der Szene V,5 des „Tasso“ spitzt diesen Sachverhalt zu einem anfangs konflikträchtigen und unausgewogenen Gespräch zwischen dem Hofmann Antonio und Tasso zu. Antonio hat im Verlauf der Handlung Tasso bereits mehrfach gekränkt: als Dichter, über den er sich mokiert, als Freund, den er zurückweist und als Staatsmann des Herzogs, der Tasso nicht erlaubt, den Hof zu verlassen.

Im „Torquato Tasso“ wird die biographische Überlieferung genutzt, um am Beispiel eines hochbegabten Hofdichters ein Dilemma darzustellen, das die Kunst insgesamt betrifft. Gemeint ist der Widerspruch zwischen heteronomer, fremdbestimmter und autonomer, selbstbestimmter Kunst.

Poetologische
Hinführung

Fragestellung

Diesem für die so genannte Weimarer Klassik zentralen Thema will ich im Folgenden nachgehen, indem ich zuerst die Begrifflichkeit (II) und die Bildlichkeit (III) in der Schluss-Szene des Tasso untersuche. Daran schließt sich nach eine Analyse der aussagekräftigen Sprechsituation der letzten „Tasso“-Szene (IV) die Frage an, ob sich in Goethes dramatischer Handlung ein Ausweg des Hofdichters aus seiner Abhängigkeit zeigt (V).

II. Die Basisoppositionen: Höfisches versus aufrichtiges Verhalten und heteronome versus autonome Kunstauffassung

Überleitung
Themenkreise

Die zentralen Themen dieses Auftritts lassen sich aus seiner Begrifflichkeit ablesen, die höfische Welt, ihr ‚kränkendes‘ und seelisch zerrüttendes Machtmilieu und schließlich die Welt der Dichtung.

Zur höfischen Welt

Am Anfang des Gesprächs geht es Tasso vor allem um Gewaltherrschaft und Sklaverei. Die entsprechenden Leitbegriffe wiederholen sich teilweise mehrfach, zu nennen wären „das fürstliche Vertrauen“ (V. 3296), die polemische Bezeichnung Antonios als ein „Werkzeug des Tyrannen“ (V. 3301; vgl. auch „Tyrann“ in V. 3304), das Begriffsfeld ‚Sklaverei‘ (vgl. V. 3306, 3339), auch Tassos überzogene Selbstcharakterisierung als „Bettler“ (V. 3312), der sich „verbannt“ wähnt (V. 3312, 3399f.), weil ihn der Herzog nach einem Eklat auf sein Zimmer geschickt hat.

In diesem Zusammenhang ist auch auffällig, dass der Dialog Antonio als typischen Vertreter einer frühneuzeitlichen, ‚höfischen Verhaltenslehre‘ charakterisiert, wie sie sich etwa in den Verhaltenslehrbüchern „Buch vom Hofmann“ von Baldassar Castiglione, der fast ein Zeitgenosse des historischen Tasso war, und vor allem auch „Handorakel und Kunst der Weltklugheit“ von Baltasar Gracián niedergeschlagen hat. Man lernt Antonio in der Tat als ‚klug‘ kennen (vgl. V. 3366f.: „kluges Wort“), man erfährt aus einem Ratschlag, den er Tasso gibt, dass es bei Hofe die „Fassung“ (V. 3378) zu bewahren gelte, die ‚contenance‘ also. Und man lernt das berechnende, ungerührte, letztlich skrupellose Verhaltensideal des Höflings *ex negativo* noch in der Litotes „nicht ohne Rührung“ (3404) kennen – hier beginnt sich Antonios Verhalten zu verändern, er behandelt den Dichter nicht mehr höfisch-galant, sondern, wie man im Jargon der Hochaufklärung sagen könnte, auf ‚empfindsame‘ Weise. „Rührung“ war vielleicht das häufigste Schlagwort der Empfindsamkeit.

Zum kränkenden Machtmilieu

Diese Unfreiheit des Dichters in der höfischen Welt verursacht dessen seelische Leiden. Ein weiteres Begriffsfeld bezieht sich, vor allem in der zweiten Hälfte des Dialogs, auf diesen Leidensdruck, den der ‚verbannte‘ Tasso mit seiner Gefangenschaft am Hof von Ferrara in einen Zusammenhang bringt. Da ist dann die Rede von seinem „Elend“ (V. 3357), seiner „Verzweiflung“ und „Höllenthal“ (3372f.), da kommt er mehrfach auf den ‚Schmerz‘ (vgl. V. 3374, 3428, 3430) und die ‚Leiden‘ (vgl. V. 3424), auf die „Not“ und die „Qual“ (V. 3431f.) zurück, die ihm das Hofleben als Dichter bereite, da beklagt er ein fremdbestimmtes, enges Dasein, welches ihm „das innerste Gebein zerschmettert“ (3370f.).

Zur Welt der Dichtung

Ebenfalls in der zweiten Hälfte des Gesprächs werden Tasso auch die Entstehung, Souveränität und Würdigung seiner Dichtung wichtiger: Wenn er in diesem Zusammenhang von seinem „Gedicht“ (V. 3316) redet, spielt das auf sein Kreuzzugsepos an, das er zu Beginn der Dramenhandlung seinem Gönner Alfons II. überreicht hat. Er spricht auch zweimal von seinem „Lied“ (vgl. V. 3323, 3351) und später von „Melodie und Rede“ (3430), er thematisiert die Bedeutung, die der „Name“ (V. 3324) für den Ruhm eines Autors habe, kommt auf „Talent“ (V. 3413) und „Kraft“ (V. 3415) zu sprechen, zwei zentrale Konzepte auch der Geniepoetik des Sturm-und-Drang, den der Autor Goethe gerade hinter sich hat, als er am Tasso-Stoff zu arbeiten beginnt. In diesen produktionsästhetischen Bereich gehört ferner die Suche nach *exempla* für die eigene Situation.

Vorbereitung
des nächsten
Arguments

Dieses dichterische Tasten nach Vergleichen führt, so könnte man sagen, auch zu den beiden Schluss-Allegorien, auf die ich im folgenden Kapitel zu sprechen komme:

Tasso.
Ja, du erinnerst mich zur rechten Zeit! –
Hilft denn kein Beispiel der Geschichte mehr?
Stellt sich kein edler Mann mir vor die Augen,
Der mehr gelitten, als ich jemals litt;
Damit ich mich mit ihm vergleichend fasse? (V. 3421-3425)

Zwischenresultat

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Dichter Tasso leidet, weil er eben nicht autonom sein darf: Seinem Wunsch (vgl. V. 3375f.), den Hof verlassen zu dürfen, wurde mehrfach nicht entsprochen. Dies bedeutet, dass auch seine Dichtung nicht autonom ist.

So lassen sich die drei Begriffsfelder, die ich betrachtet habe, um die Basisopposition ‚höfisch und außengeleitet/individuell und innengeleitet‘ organisieren. Dieser entspricht der Gegensatz zwischen heteronomer und autonomer Kunst – ein Konflikt, der um 1800 in den Debatten um die später so genannte Autonomieästhetik eine entscheidende Rolle spielt.

III. Bildliche Rede im Zusammenhang mit den Basisoppositionen

In „Torquato Tasso“ V,5 fällt bildliche Rede vor allem in den drei Kontexten auf, die den beiden Basisoppositionen entsprechen und von denen gerade die Rede war: Herrschaft und Unterdrückung, innere geistige und seelische Vorgängen sowie Dichtung im höfischen Kontext.

Überleitung

Zu Herrschaft und Unterdrückung:

Tasso greift Antonio gleich eingangs der Szene V,5 an, indem er ihn sarkastisch als Handlanger des Herzogs bezeichnet. Diese Passage ist metaphorisch reich orchestriert und demonstriert damit die Waffen, mit denen sich ein Poet am Hof alleine abzugrenzen weiß:

Bildlichkeit

TASSO nach einer langen Pause.

Vollende nur dein Amt, ich seh' du bist's!
 Ja du verdienst das fürstliche Vertraun;
 Vollende nur dein Amt, und martre mich,
 Da mir der Stab gebrochen ist, noch langsam
 Zu Tode! Ziehe! Zieh' am Pfeile nur,
 Daß ich den Widerhaken grimmig fühle,
 Der mich zerfleischt!
 Du bist ein theures Werkzeug des Tyrannen,
 Sey Kerkermeister, sey der Marterknecht,
 Wie wohl! wie eigen steht dir beides an! (V. 3295-3303)

Antonio als Folterknecht, der sich vom Herzog instrumentalisieren lässt, um Tasso sadistisch zu quälen – das ist der äußeren Situation eher nicht angemessen, in der Tasso einfach nur ‚Zimmerarrest‘ erhalten hat; Tasso redet ähnlich bildhaft von seiner Unterdrückung auch in den V. 3306f., 3314 und noch einmal 3380. Er reagiert (noch) nicht auf Antonios Bereitschaft einzulernen, die sich in dessen kurzen Beiträgen von Anbeginn an zeigt:

Zu inneren Vorgängen

Antonios Überwindung des höfischen Verhaltenskodex, seine im Grunde schon in den ersten Versen empathische Einstellung dem in seiner übersteigerten Verzweiflung sich verrennenden Tasso gegenüber ist ebenfalls metaphorisch gefasst – wie jede Stelle in diesem Dialog, die von geistigen und seelischen Prozessen handelt, von einer Introspektion also, die sprachlich geäußert wird (vgl. auch die V. 3360, 3370 und 3410). Antonio gibt seiner Bestürzung über Tasso Verwirrung mit diesen Worten Ausdruck:

Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
 Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
 Steht unser Geist auf eine Weile still,
 Wir haben nichts, womit wir das vergleichen. (V. 3290-3294)

Im Hintergrund steht hier die ästhetische Diskussion um Erfahrungen mit dem Erhabenen, die im späten 18. Jahrhundert vor allem in Kants „Kritik der Urteilskraft“ und deren Rezeption bei Schiller zur Sprache gekommen ist. Antonios Begegnung mit dem ‚Ungeheuren‘ entspricht der Erfahrung von etwas, das räumlich oder seelisch unser intellektuelles und emotionales Fassungsvermögen übersteigt. Solchermaßen ‚aus der Fassung‘ geraten, steht, das ist Antonios Metapher, der Geist still – er hat keine innerweltlichen Anhaltspunkte mehr für das, was ihm begegnet. Indem Antonio Tassos Leiden hier mit der Erfahrung des Erhabenen parallelisiert, gibt er dem Leser oder Zuschauer zu erkennen, dass ihn dessen Zustand durchaus bewegt. Ausdrücklich wird er dieses Angerührt-Sein, wie schon zitiert, erst in V. 3404 bekennen.

Zum Verhältnis zwischen Hofmann und Dichter

Am meisten Interpretationsbedarf haben wohl die beiden Allegorien, mit denen Tasso die Szene beschließt; sie umkreisen den Unterschied zwischen Antonio, dem Staatsmann, und ihm selber, dem Dichter:

O edler Mann! Du stehest fest und still,
 Ich scheine nur die sturmbewegte Welle.
 Allein bedenk', und überhebe nicht
 Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,

Die diesen Felsen gründete, hat auch
 Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
 Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
 Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
 In dieser Woge spiegelte so schön
 Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
 An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
 Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.
 Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
 Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.
 Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
 Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
 Der Boden unter meinen Füßen auf!
 Ich fasse dich mit beiden Armen an!
 So klammert sich der Schiffer endlich noch
 Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte. (V. 3434-3453)

Tassos spätes Einlenken – Antonio, eingangs noch als „Werkzeug des Tyrannen“ angegriffen, ist ihm jetzt ein „edler Mann“ geworden – artikuliert sich in zwei kühnen Allegorien, zwei erweiterten Metaphern also, wie diese Trope seit Quintilian in der Rhetorik verstanden wird.

Die erste Allegorie setzt Antonio mit einem Felsen gleich und Tasso mit einer Welle. Der Hofmann ist demnach „fest und still“, der Dichter „nur“ ein bewegliches, flüchtiges Element, abhängig von äußeren Einflüssen, die es in seinem Zustand spiegeln kann; entsprechend wird das Bild weiter ausgebaut durch den Hinweis, wie Sonne und Sterne im Wasserspiegel reflektiert werden können, unter den entsprechenden Umständen.

Tasso interpretiert diese Allegorie selbst, es handelt sich also um eine *allegoria permixta*, eine vom Auslegungskommentar schon durchsetzte Allegorie. Zwei Gedanken sind ihm dabei wichtig: Wir beide, du, der Fels, und ich, die Welle, sind erstens Geschöpfe der „mächtige[n] Natur“. Wir verkörpern Extreme, wir verkörpern die ‚Polarität‘ des Festen und des Flüssigen, um einen Begriff aus Goethes Naturwissenschaft ins Spiel zu bringen. Und darin sind wir einander bei aller Differenz doch auch wieder ähnlich, in unserer Geschöpflichkeit nämlich. Zweitens, jetzt wendet Tasso das Bild auf seinen aktuellen Zustand an, „kenne ich mich in der Gefahr nicht mehr“: Die Kalamitäten haben meinen Geist so beunruhigt wie ein Sturm die See in Wallung bringt. So kann ich nicht mehr schreiben und Dichter sein.

Die zweite Allegorie ersetzt einen Bildspender aus der ersten durch einen anderen: Während der Fels Fels bleibt, wird aus der Welle nun ein Schiffer mit seinem Schiff, das im Sturm am Felsen zerschellt. Er hat nur eine Wahl: Sich am Felsen festzuklammern, wenn er nicht untergehen will.

Bekannt Tasso damit seine Abhängigkeit von Antonio ein? Wenn du, Antonio, mir keinen Halt gibst, gehe ich hier am Hof von Ferrara unter und vor die Hunde? Das wäre eine mögliche Allegorese. Aber das zweite Bild erlaubt noch eine andere Lesart: Der Fels wird dem Schiffer zur tödlichen Gefahr, wie der Hofmann vielleicht dem Dichter zum Verderben werden kann.

Der Fels ist also beides, Rettungsmöglichkeit und tödliche Bedrohung in eins: „So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.“ Diese Ambivalenz löst der „Tasso“ am Ende nicht auf, der Schluss bleibt offen. Goethe verweigert sich einem eindeutigen *sensus allegoricus*, wie er ja überhaupt dem mehrdeutigen und nie ganz zu klärenden ‚Symbol‘ vor der Allegorie den Vorzug gegeben hat.

IV. Rede und Macht – zur Sprechsituation

Überleitung und
erste These

Mehrfach wiederkehrende Leitbegriffe und bildliche Rede erscheinen im „Torquato Tasso“ an Stellen, die für das Thema der Schluss-Szene und des Stücks insgesamt zentral sind. Es geht immer auch um die Unterdrückung des Dichters in einem Literatursystem mit einem autokratischen Herrscher und Mäzen an der Spitze. Die Schlussallegorie, mit der Tasso Antonio scheinbar entgegenkommt, hält das Problem auch weiterhin offen. Der Hof ist paradoxerweise Chance und Gefahr für den Poeten zugleich.

Sprechsituation
Redeanteile

Auch die Sprechsituation in der Szene V,5 weist widersprüchliche Merkmale auf: Einerseits ist sie insofern symmetrisch, als Antonio und Tasso im Wechsel jeweils sechs Mal zum Zug kommen. Andererseits ist sie vor allem zu Beginn auch extrem asymmetrisch, was die Redenanteile anbelangt. Während Antonios Beiträge höchstens aus acht Versen und am Ende nur mehr aus einer aus dem Nebentext herauszulesenden, nonverbalen Geste bestehen, nähert sich der Umfang von Tasso Redebeiträgen zwar demjenigen von Antonio allmählich an, er ist aber beim ersten Wortwechsel zunächst etwa acht Mal so groß wie bei seinem Gegenüber: Acht Verse versus 64 Verse! Und auch das letzte Wort hat, nach der stummen Geste des Hofmanns, noch einmal der Poet, mit der eben gedeuteten Schluss-Rede, die aus den beiden Allegorien besteht.

Sprech-
handlungen

Antonio wendet sich bereits in den V. 3286-3294 direkt an Tasso, sich selber charakterisiert er gnomisch mit den zitierten Versen 3290-3294.

In Tassos langer Figurenrede in den V. 3294-3358 finden sich mehrere Wechsel in Sprechhandlung und -haltung. Dieses Schwanken markieren dramaturgisch am Anfang und Ende der Szene mehrfache Pausen, die entweder durch den Nebentext oder durch unvollständige Blankverse zu erkennen sind. Einer sarkastischen Erwiderung (vgl. V. 3294-3303) folgt ein fast *a parte* gesprochener Monolog, der sich an den abwesenden Herzog richtet (vgl. V. 3304-3310), hier zeigt sich Tasso unversöhnlich. Der anschließende Reflexionsmonolog beginnt allgemein, um sich dann auf die eigene poetische Arbeit zu beziehen (vgl. V. 3311-3332). Hier gibt Tasso seine paranoiden Züge zu erkennen, die auch sein historisches Vorbild gegen Ende seines Lebens ausgemacht haben sollen. Allerdings wird dieser Topos poetologisch in den Memoria-Gedanken gewendet (vgl. 3323-3332). Danach richtet sich der Sprecher, immer noch im selben Redebeitrag, an die abwesende Schwester des Herzogs, die seine Kränkung mit ihrer Zurückweisung ausgelöst hat (vgl. V. 3333-3335). Mit einer an ‚uns‘ gerichtete Sentenz gerät Antonio, der eigentliche Adressat der Ansprache, noch weiter aus dem Blick (vgl. V. 3336-3346), bevor sich Tasso ein zweites Mal an die abwesende Herzogsschwester (vgl. V. 3347-3351) und danach an deren Freundin, die ebenfalls abwesende Gräfin richtet (vgl. V. 3352-3358). Dieser 64 Verse lange Dialogbeitrag ist nicht nur inhaltlich, sondern auch pragmatisch einigermaßen sprunghaft. Er verdeutlicht Tassos zerrütteten Zustand.

Antonio reagiert auf ihn knapp mit einem Hilfsangebot und den Ratschlägen eines um Selbstbeherrschung bemühten Staatsmannes (vgl. die Imperative in V. 3359-3365), aber Tasso geht darauf nicht ein, sondern entfaltet stattdessen seine Kritik des Hofmanns weiter, bekundet weiter sein seelisches Leiden und artikuliert seinen Wunsch wegzugehen und autonom zu werden (vgl. V. 3366-3376).

Als Antonio an seinem Hilfsangebot immer noch festhält (vgl. V. 3377-3379), leistet Tasso in den V. 3380-3402 Widerstand; in V. 3385-3389 ergeht er sich in einem Tagtraum und beharrt auf dem Wunsch, den Hof zu verlassen.

Es folgt Antonios dritte ‚pädagogische Intervention‘, die in einem nach dem bisherigen Handlungsverlauf erstaunlichen Eingeständnis seiner Empathie für Tasso (V. 3403-3406) gipfelt. Er blickt, wir haben das schon interpretiert, „nicht ohne Rührung“ auf sein Gegenüber.

Und jetzt, endlich, möchte man fast sagen, lenkt Tasso ein: Er gesteht seine kreative Krise und seelische Erschütterung nun ohne Aggression (vgl. V. 3407-3418).

Antonios letzte verbale Äußerung im Stück besteht in einer berühmt gewordenen Sentenz: „Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst, / Vergleiche dich! Erkenne was du bist!“ (V. 3419f.); der Spruch greift die erwähnte Suche Tasso nach exemplarischen Fällen (vgl. V. 3422) wieder auf und spielt den Ball an diesen zurück.

Tasso, in den V. 3421-3433, geht mit einer letzten Klage darauf ein, die in einer nicht minder berühmten Sentenz gipfelt: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“ (V. 3432f.)

Daraufhin ergreift Antonio wortlos jene Hand, die er im zweiten Akt noch verschmäht hat (vgl. Nebentext zwischen V. 3433 und 3434), bevor Tasso mit seiner bereits analysierten Schluss-‚Rede‘ anhebt (vgl. 3434-3453).

Tassos mehrfache Pausen und sein sprunghaftes Reden und Argumentieren lassen sich unschwer als rhetorische Zeichen seiner Verunsicherung deuten; Antonios besonnene, immer knapper werdende, von Anfang an entgegenkommende Beiträge weisen dagegen bereits auf die Fels-Allegorie am Ende voraus.

Zusammenfassung und Überleitung

V. Eine Chance für die Hofdichter? Schlussüberlegung

Vielleicht kann man sagen, dass sich in der Entwicklung der Gesprächsanteile und -strategien und im Zunehmen allgemeingültig klingender Sentenzen ein Heilungs- und Selbstbefreiungsprozess Tassos ankündigt. Immerhin kann er am Ende wieder wie ein Dichter sprechen, in Bildern, die komplex und mehrdeutig erscheinen.

In der Schluss-Szene des „Tasso“ käme es demnach zu einer ansatzweisen Versöhnung des Dichters mit der höfischen Gesellschaft, die ihn ernährt und bestimmt. Die Allegorien am Ende lassen indes offen, wie sich dieses Verhältnis weiter entwickeln wird.

Zweite These