

**Bernd W. Seiler**  
**Die leidigen Tatsachen**  
**Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit**  
**in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert**  
**Stuttgart (Klett-Cotta) 1983.**

Die 'Leidigen Tatsachen', Bielefelder Habilitationsschrift von 1980, erschienen 1983 als Band 6 der von Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle herausgegebenen Reihe "Sprache und Geschichte". Bis 2003 war das Buch im Handel, seitdem ist es vergriffen. Nach der Rückgabe der Rechte durch den Verlag kann es an dieser Stelle veröffentlicht werden.

Abgesehen von korrigierten Druckfehlern und einigen zusätzlichen Anmerkungen ist der Text unverändert geblieben, die Wiedergabe entspricht einer 'zweiten, durchgesehenen Auflage'. Auch die Untergliederung der Kapitel in Abschnitte einschließlich der Zwischenüberschriften ist die des Erstdrucks, nur daß dort diese Überschriften als Kopfzeilen gesetzt sind sowie die Anmerkungen als Fußnoten. Die Seitenzahlen weichen deshalb gegenüber der Druckfassung ab.

# **Inhalt**

<b>sine ira et studio</b>	<b>S. 8</b>
<b>Motto</b>	<b>S. 11</b>
<b>I. Tatsachen - in literarischen Texten belanglos?</b>	
<b>1. Das Tatsächliche in der Realismus-Diskussion</b>	<b>S. 12</b>
<b>2. Das Tatsächliche in der ontologisch argumentierenden Theorie</b>	<b>S. 17</b>
<b>3. Das Tatsächliche in der kommunikationsanalytisch argumentierenden Theorie</b>	<b>S. 24</b>
<b>4. Das Tatsächliche in der Literaturrezeption</b>	<b>S. 29</b>
<b>5. Widersprüche</b>	<b>S. 33</b>
<b>6. Die Kategorie der Wahrscheinlichkeit</b>	<b>S. 36</b>
<b>7. Hypothesen zur Wahrscheinlichkeitsliteratur</b>	<b>S. 40</b>
<b>II. Die Vorstellung vom Wahrscheinlichen im 17. und 18. Jahrhundert</b>	
<b>1. Der Wahrheitsanspruch und seine Bedeutung</b>	<b>S. 43</b>
<b>2. Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit</b>	<b>S. 51</b>
<b>3. Wahrscheinlichkeit im Naturgesetzlichen</b>	<b>S. 55</b>
<b>4. Die 'möglichen Welten'</b>	<b>S. 59</b>
<b>5. Das geographisch Wahrscheinliche</b>	<b>S. 62</b>
<b>6. Das psychologisch Wahrscheinliche</b>	<b>S. 66</b>
<b>7. Das historisch Wahrscheinliche</b>	<b>S. 69</b>
<b>8. Die Bestimmtheit des historischen Charakters</b>	<b>S. 75</b>
<b>9. Die Erweiterung des historischen Wissens</b>	<b>S. 79</b>

<b>10. Die bestimmter werdende Gegenwartswelt</b>	<b>S. 83</b>
<b>11. Der Interessenwandel der Literaturtheorie</b>	<b>S. 86</b>
<b>III. Zeit und Datum</b>	
<b>1. Formen der zeitlichen Wahrscheinlichkeit</b>	<b>S. 88</b>
<b>2. Tageszeiten und Tageszeitenfolge</b>	<b>S. 90</b>
<b>3. Jahreszeiten und geographische Lokalisierung</b>	<b>S. 95</b>
<b>4. Kleists "Erdbeben in Chile"</b>	<b>S. 100</b>
<b>5. Jahreszeiten auf der Südhalbkugel der Erde</b>	<b>S. 105</b>
<b>6. Jahreszeiten bei Goethe, Eichendorff, Kafka</b>	<b>S. 107</b>
<b>7. Gesetzmäßigkeiten der Datierung</b>	<b>S. 111</b>
<b>8. Die Entwicklung des Datierungsprinzips</b>	<b>S. 115</b>
<b>9. Das Problem der Historizität</b>	<b>S. 119</b>
<b>10. Goethes "Wahlverwandtschaften"</b>	<b>S. 121</b>
<b>11. Die Zunahme der Zeitbewußtheit im 19. Jahrhundert</b>	<b>S. 123</b>
<b>12. Die Abstimmung von Datum und Wochentag</b>	<b>S. 127</b>
<b>13. Die Abstimmung von Datum und Mondlauf</b>	<b>S. 130</b>
<b>14. Die Abstimmung von Datum und Wetter</b>	<b>S. 133</b>
<b>15. Folgen der Zeitbestimmtheit</b>	<b>S. 137</b>
<b>16. Hesses "Glasperlenspiel"</b>	<b>S. 139</b>

#### **IV. Raum und Ort**

- |  |               |
|--|---------------|
| <b>1. Die herkömmliche Beurteilung von Ortsangaben</b>         | <b>S. 142</b> |
| <b>2. Der Wandel in den geographischen Kenntnissen</b>         | <b>S. 145</b> |
| <b>3. Unkenntnis oder Absicht?</b>                             | <b>S. 149</b> |
| <b>4. Die 'Entdeckung' Deutschlands im 18. Jahrhundert</b>     | <b>S. 152</b> |
| <b>5. Das Bemühen um mehr Genauigkeit</b>                      | <b>S. 156</b> |
| <b>6. Der Zwang zur Ungenauigkeit</b>                          | <b>S. 161</b> |
| <b>7. Möglichkeiten der Lokalisierung</b>                      | <b>S. 166</b> |
| <b>8. Die Wahrscheinlichkeit des erfundenen Ortes</b>          | <b>S. 169</b> |
| <b>9. Die Wahrscheinlichkeit des unbenannten Ortes</b>         | <b>S. 171</b> |
| <b>10. Raabes "Chronik der Sperlingsgasse"</b>                 | <b>S. 174</b> |
| <b>11. Die Zunahme der Ortsbestimmtheit im 19. Jahrhundert</b> | <b>S. 178</b> |
| <b>12. Das Problem der Kleinstaatlichkeit</b>                  | <b>S. 180</b> |
| <b>13. Die Bedeutung Berlins als Romanschauplatz</b>           | <b>S. 182</b> |
| <b>14. Fontanes "Irrungen Wirrungen"</b>                       | <b>S. 184</b> |
| <b>15. Folgen der Ortsbestimmtheit im 20. Jahrhundert</b>      | <b>S. 187</b> |
| <b>16. Ortsangaben bei Koeppen, Handke, Musil</b>              | <b>S. 194</b> |

#### **V. Menschenwesen und Person**

- |   |               |
|---|---------------|
| <b>1. Die Möglichkeit der Identifizierung</b>         | <b>S. 198</b> |
| <b>2. Personale Bezüge im 17. und 18. Jahrhundert</b> | <b>S. 201</b> |
| <b>3. Die Schlüsselliteratur</b>                      | <b>S. 204</b> |

<b>4. Konflikte aus Identifizierungen</b>	<b>S. 207</b>
<b>5. Goethes "Werther"</b>	<b>S. 210</b>
<b>6. Schlegels "Lucinde"</b>	<b>S. 213</b>
<b>7. Persönlichkeitsschutz durch Zensur</b>	<b>S. 216</b>
<b>8. Die Bestimmtheit von Personen der Zeitgeschichte</b>	<b>S. 220</b>
<b>9. Die Beleidigungsklage nach dem Strafgesetzbuch</b>	<b>S. 224</b>
<b>10. Der Bilse- Prozeß</b>	<b>S. 227</b>
<b>11. Thomas Mann: "Bilse und ich"</b>	<b>S. 230</b>
<b>12. Die Kunstfreiheit nach der Weimarer Verfassung</b>	<b>S. 233</b>
<b>13. Einspruchsrechte nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch</b>	<b>S. 234</b>
<b>14. Die Kunstfreiheit nach dem Grundgesetz</b>	<b>S. 236</b>
<b>15. Der "Mephisto"-Prozeß</b>	<b>S. 237</b>
<b>16. Weitere Rechtskonflikte</b>	<b>S. 242</b>
<b>17. Identifizierbarkeit als ästhetisches Problem</b>	<b>S. 246</b>
<b>18. Das Personal des Gegenwartsromans</b>	<b>S. 249</b>
<b>VI. Gegenstand und Markenartikel</b>	
<b>1. Die Gegenstandsdarstellung nach Lessings "Laokoon"</b>	<b>S. 252</b>
<b>2. Das Geld als benennbarer Gegenstand</b>	<b>S. 257</b>
<b>3. Das Buch als benennbarer Gegenstand</b>	<b>S. 260</b>
<b>4. Funktionen des Zitierens von Büchern</b>	<b>S. 263</b>
<b>5. Das Bildkunstwerk als benennbarer Gegenstand</b>	<b>S. 268</b>
<b>6. Die Bilder in Goethes "Wahlverwandtschaften"</b>	<b>S. 273</b>

<b>7. Die Herkunftsbezeichnung für Gebrauchsgegenstände</b>	<b>S. 279</b>
<b>8. Markenartikel in den Romanen Fontanes</b>	<b>S. 282</b>
<b>9. Reklamezitate in Döblins "Berlin Alexanderplatz"</b>	<b>S. 286</b>
<b>10. Artikelnamen bei Grass, Walser, Böll</b>	<b>S. 289</b>
<b>11. Die Notwendigkeit der Verundeutlichung</b>	<b>S. 293</b>
<b>12. Die Gefahr der Schleichwerbung</b>	<b>S. 295</b>
<b>VII. Die leidigen Tatsachen oder das Ende der Wahrscheinlichkeitsliteratur</b>	
<b>1. 'Autonomie' als Dogma der Literaturwissenschaft</b>	<b>S. 298</b>
<b>2. Die Fixierung der Literaturtheorie auf den Berufsleser</b>	<b>S. 302</b>
<b>3. Das Ende der Wahrscheinlichkeit und die Folgen</b>	<b>S. 305</b>
<b>4. Der Weg in die Dokumentarliteratur</b>	<b>S. 307</b>
<b>5. Wert und Würde des Authentischen</b>	<b>S. 310</b>
<b>6. Das Interesse an der Wahrheit</b>	<b>S. 313</b>
<b>7. Der Weg in die Subjektivität</b>	<b>S. 317</b>
<b>8. Der Weg in die Nichtwahrscheinlichkeit</b>	<b>S. 320</b>
<b>9. Die hypothetische Literatur</b>	<b>S. 322</b>
<b>10. Die parabelhafte Literatur</b>	<b>S. 324</b>
<b>11. Die sprachexperimentelle Literatur</b>	<b>S. 326</b>
<b>12. Literatur für wen?</b>	<b>S. 329</b>
<b>Nachwort 2008</b>	<b>S. 331</b>
<b>Register</b>	<b>S. 335</b>

## sine ira et studio

Die verhältnismäßig lange Zeit, die zwischen der Niederschrift dieser Arbeit und ihrem Druck vergangen ist, gibt mir Gelegenheit, mich mit einem gewissen Abstand zu ihr zu äußern und so ihre Eigenart vielleicht auch anderen besser verständlich zu machen. Geschrieben habe ich die Arbeit von 1977 bis 1979, sie dann 1980 aufgrund der Gutachten des Habilitationsverfahrens noch revidiert und ergänzt, später nur noch Einzelheiten geändert. Der Plan für sie reicht freilich weiter zurück, bis in das Jahr 1972, als ich die ersten Belege zu sammeln anfang, und schon während meines Studiums in den 60er Jahren begann das Grübeln über die Sache, um die es hier geht.

Daß mein Vorhaben diese lange Zeit hindurch von der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht überholt, kaum einmal berührt worden ist, macht deutlich, daß ich damit einen Abweg gegangen bin, teils zu meinem Kummer, teils zu meinem Stolz, schließlich aber zu meiner Beruhigung, weil sich die Arbeit ihre Neuheit nun auch bis zu ihrer Veröffentlichung noch bewahrt hat. Das Neue ist, daß hier mit allem Ernst und mit aller Sorgfalt eine Frage gestellt worden ist, die zu stellen gemeinhin als banausisch gilt: die Frage nach der Tatsachenstimmigkeit literarischer Texte. Hat wirklich der Mond geschienen in jener Nacht des 9. September 1771, als sich Werther von Lotte das erste Mal trennt? Konnte Effi Briest aus dem Hinterzimmer ihrer kleinen Berliner Wohnung in der Königgrätzer Straße wirklich den Matthäikirchhof sehen? Und wie ist das mit dem Warenangebot im Laden der Mama von Oskar Matzerath, wäre da tatsächlich neben Palmin und Kaffee Hag auch Vitello-Margarine zu haben gewesen? Wenn aber diese Dinge mal stimmen und mal nicht stimmen, was hat das zu bedeuten? Und wie kommt es, daß sie sich früher eher weniger und später eher mehr als 'leidige Tatsachen' im fiktionalen Erzählen störend geltend gemacht haben? Das Ergebnis solcher ungeziemender Fragen war weitreichend. Es ließ eine Bedingung des Literaturverstehens sichtbar werden, die bislang kaum je beachtet worden ist, und es eröffnete zugleich einen Einblick in den Gang unserer literarischen Kultur und in die Ursachen für ihren Bedeutungswandel, wie er so zuvor nicht bestanden hat. Nicht zuletzt aber wurde mir auch klar, warum die Literaturwissenschaft im allgemeinen so durchaus blind gegenüber der Entwicklung ist, die hier nun dokumentiert wird.

Daß mir das Widerspruch von ihrer Seite eintragen würde, war naheliegend und hat mich beim Abfassen dieser Arbeit mehr bestimmt, als das einem dieser Wissenschaft ferner Stehenden zuträglich erscheinen mag. Das beharrliche Insistieren auf den immer gleichen Gesichtspunkten, die große Zahl der Beispiele, bei der ich mir manchmal am liebsten selber ins Wort gefallen wäre, auch die gelegentliche Schärfe des Tones - das alles sind Reaktionen auf eine allenthalben 'herrschende' Meinung, die ich zu meinen eigenen Überlegungen in einem schroffen Gegensatz wußte. Nur gewissermaßen bis an die Zähne bewaffnet glaubte ich es riskieren zu können, gegen diese Meinung anzutreten, und es ist auch jetzt noch meine Überzeugung, daß man mir bei weniger Aufwand meine Schlußfolgerungen einfach nicht gestattet hätte. Andererseits gewinnt die Arbeit aus der Gewißheit dieses Gegensatzes aber auch ihren Sinn und ihr Profil. Denn gäbe es bestimmte normative Illusionen der Literaturwissenschaft nicht (und zum Teil waren sie ja auch meine eigenen) - das hier Dargelegte könnte beinahe selbstverständlich sein, im bloßen Hinsehen schon klar. Insofern mag man sich ein bißchen an das Märchen von des Kaisers neuen

Kleidern erinnert fühlen, wo ja auch etwas erst ausgesprochen werden muß, damit es offenbar wird. Nur ist das eben mitunter notwendig, und wer weiß, ob nicht der Kaiser, den es betrifft, am Ende trotzdem noch wie im Märchen seine Prozession fortsetzt.

Was mir im Nachhinein an meiner eigenen Argumentation nicht immer ganz richtig vorkommt, das ist die kühle Beiläufigkeit, mit der auch noch die entlegensten Texte zu Zeugen herangezogen werden, so als müsse man bei einigem Überblick einfach auf sie verfallen. Um das hier zurechtzurücken: Nach manchen Belegen habe ich gesucht wie nach der Nadel im Heuhaufen, und ich hätte mir bei diesem Verfahren mehr als einmal Unredlichkeit vorzuwerfen gehabt, wäre mir nicht die Gesamtaussage, in deren Dienst diese Belege treten sollten, so ganz und gar gerechtfertigt erschienen. Ähnlich steht es um gewisse Sachbeobachtungen in Wissensgebieten, in denen ich selbst bloß ein Laie und keineswegs besonders aufmerksam bin, etwa in der Astronomie, der Wirtschaftsgeschichte, der Kunstgeschichte, der Geographie. Manches des dazu Gesagten mag sich ziemlich weit hergeholt ausnehmen, nicht einmal aus der Sicht von Fachleuten von großem Belang - ich wollte doch nicht, daß etwas mir klar Gewordenes anderen unklar bleibt, und mich auch nicht in der Weise blamieren, daß man nun mir wiederum 'leidige Tatsachen' hätte vorhalten können (wo trotzdem noch, bitte ich es mir mitzuteilen). Kein schlechtes Gewissen hatte ich allerdings den 'bloßgestellten' Autoren gegenüber. Merkwürdig zu sagen, aber ich war mir eines gewissermaßen grimmigen Wohlwollens von ihrer Seite immer sicher, so als wären sie Zauberkünstler, deren Können erst dann ganz gewürdigt ist, wenn man aufdeckt, daß es wirklich ein Können ist und auch scheitern kann, und nicht die reine Zauberei.

Bleibt anzumerken, daß der Text in der Kapitelfolge, in der er vorliegt, auch niedergeschrieben worden ist, beinahe Satz um Satz, weshalb er sich am einfachsten wohl auch so erschließt. Indessen dürfte jedes der Kapitel auch für sich selber verständlich sein, so daß, wer an den im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen und systematischen Aspekten des Themas (also an den ersten beiden Kapiteln) nicht interessiert ist, anhand der historischen Durchgänge den Sinn des Ganzen auch erfassen kann. Daß ich besonders sie mit Vergnügen entwickelt habe, teilt sich hoffentlich auch bei der Lektüre noch hier und da mit. Immer mitgelesen werden sollte aber der Schlußgedanke, daß die Zeit der 'großen' Literatur zwar wohl vorbei, aber doch nicht eigentlich zurückzuvünschen ist. Wie ein Licht hatte ich mir diesen Gedanken, als ich zu schreiben anfang, an das Ende meines Vorhabens gestellt, hoffend, bei ihm einmal ankommen zu können. Als es dann so weit war und ich niederschreiben konnte, was mir vorgeschwebt hatte, war das wirklich ein Glück - und zugleich die Einsicht, daß ich nun eigentlich etwas anderes machen sollte. Doch wer kann das schon.

Zu verdanken habe ich einigen etwas, nennen will ich nur wenige. Freunde und Bekannte haben mir, als 'gewöhnliche' Leser, vor allem durch ihr Interesse und durch die Mitteilung eigener Beobachtungen geholfen, Fachleute aus mir fremden Wissensbereichen durch Auskünfte, Kollegen aus der Literaturwissenschaft eher durch Fragen und Einwände. Das hier zu sortieren und vorzurechnen, fiel mir schwer und wäre wohl auch niemandem zu Gefallen. Ein bestimmteres Verdienst hat meine Frau, die auf vielen Spaziergängen meine unfertigen Gedanken mitgedacht und zu deren 'allmählicher Verfertigung' unabtrennlich beigetragen hat. Zu danken habe ich ferner Hannes Rieser, der die fertig gewordenen Kapitel eines um das andere gelesen und durch sein konzentriertes Rückfragen die argumentative Genauigkeit der Arbeit sehr gefördert hat. Besonders verbunden fühle ich mich aber Herrn Koselleck, für seine unverhofft engagierte Zustimmung, als ich um den Erfolg des ganzen



schon besorgt war, für seine stets weiterführenden Sachhinweise und schließlich für sein Angebot, mein Opus, dieses in seiner eigenen wissenschaftlichen Verwandtschaft vorerst noch etwas fremde Kind, in die Reihe "Sprache und Geschichte" aufzunehmen, in der es nun auch erscheint. Möge ihm das so viel Ehre machen, wie es mir Ehre ist.

Wie aber der Riese Antäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob, so ist auch der Dichter stark und gewaltig, so lange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.

Heinrich Heine

## **I. Tatsachen - in literarischen Texten belanglos?**

### *1. Das Tatsächliche in der Realismus-Diskussion*

Manchmal bedeutet schon das Vorbringen einer Frage, sich in ein polemisches Verhältnis zu bestimmten Vorstellungen zu setzen, auch wenn man das nicht will und es für das eigene Überlegen als einen Nachteil ansieht, daß da eine Welt von Widerspruch zu gewärtigen ist. Die Frage nach der Bedeutung des tatsächlich stimmenden Details für die Literatur ist eine solche Frage, scheint es doch - wie lange schon? - eine gesicherte Überzeugung zu sein, daß die Übereinstimmung des literarischen Werkes mit wie auch immer beglaubigten Tatsachen nichts zu bedeuten hat, nichts jedenfalls für dessen Kunstcharakter, oder wenn doch, dann nichts Gutes. Wie also beginnen, ohne sogleich den gesammelten Zorn auf diese Frage zu ziehen? Versuchen wir es an dem Punkt, an dem die wissenschaftliche Diskussion selber offenbar noch am ehesten Mühe gehabt hat, dieser Auffassung Geltung zu verschaffen: in der Auseinandersetzung mit der Literatur des Realismus und mit dem Realismusbegriff überhaupt.

Realistisch nennt man ein literarisches Werk herkömmlich dann, wenn es die Lebensverhältnisse von Menschen so treffend und anschaulich darstellt, daß man die Wirklichkeit selber darin abgebildet zu sehen meint, d. h. wenn es einem die Welt zu zeigen scheint, 'wie sie ist'. In diesem Sinne wird besonders die Literatur des 19. Jahrhunderts allgemein als realistisch bezeichnet, als eine, die von den wirklichen, gewöhnlichen Verhältnissen jener Zeit handelt und sie dem Leser plastisch vor Augen führt. Dabei mag der Eindruck, daß alles so ist oder gewesen ist, wie es diese Literatur darstellt, von Fall zu Fall auch davon abhängen, daß Tatsächliches stimmig einbezogen ist, markante Ereignisse etwa oder bekannte Orte, bzw. es mag umgekehrt vorkommen, daß der Eindruck des Realistischen sich abschwächt, weil solche identifizierbaren Tatsächlichkeiten fehlen oder nur verzerrt zu erkennen sind. Könnte man also insofern vermuten, daß es für die 'realistische' Literatur nicht ganz belanglos ist, ob überhaupt und wie genau sie Tatsächliches berührt, so ist es doch andererseits schwierig, eine solche Vermutung zu beweisen. Das einzelne Detail, dem man sich dann zuwenden muß, wirkt in der Regel so ganz unentbehrlich wieder nicht, manche Genauigkeit stellt sich bei näherem Hinsehen eher als Ungenauigkeit heraus, und je länger man dem Verhältnis eines Textes zur Wirklichkeit nachsinnt, desto mehr mag fraglich werden, was überhaupt das Wirkliche und Tatsächliche ist und ob nicht jedes Bild davon nur ein hergestelltes, willkürliches sein kann.

Den Weg solcher Zweifel ist auch die Literaturwissenschaft gegangen, wo sie den Realismus genauer zu fassen suchte, von der 'naiven' Idee seiner Objektivität und Genauigkeit bis zur erkenntniskritischen Infragestellung jeder Möglichkeit schlechthin, die Realität erzählerisch 'richtig' erfassen zu können. Begonnen hat diese Problematisierung mit Richard Brinkmanns 1957 erschienener Studie "Wirklichkeit und Illusion" - damals allerdings noch auch innerhalb der Literaturwissenschaft selber mit Bedenken registriert. Brinkmann nämlich bestritt, daß das Eindringen des zeitgeschichtlich Tatsächlichen in die Literatur des 19. Jahrhunderts so epochemachend gewesen sei, wie es bis dahin allgemein vorausgesetzt worden war. Wichtiger als »das 'Was' des in den Dichtungen Ausgesagten« erschien ihm das 'Wie', die Form also, in der es behandelt ist, und das hieß ihm, daß die Literatur des Realismus trotz aller Ausweitung im Faktischen nicht objektiver, sondern

subjektiver geworden sei, weil sie um der Objektivität willen die Wirklichkeit zunehmend mehr aus der Perspektive der handelnden Personen dargestellt habe.<sup>1</sup>

War nun diese Beobachtung an sich auch nicht zu bestreiten, besonders wenn man sie auf die Entwicklung zum 20. Jahrhundert hin ausdehnte, so blieb doch fraglich, ob damit auch die Eigentümlichkeit des realistischen Erzählens im ganzen getroffen oder ob sie nicht eher verwischt worden war. Denn die Fülle des Materials aus der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit, die im Laufe des 19. Jahrhunderts Eingang in die Texte gefunden hatte, mochte diese bei allem Perspektivismus doch auch als solche auf eine besondere Weise geprägt haben. Nicht weniger wichtig als das 'Wie' sei das 'Was' der Gestaltung, wandte etwa Gerhard Kaiser gegen Brinkmann ein, »denn wie jedes andere Material bringt auch das der erlebten Wirklichkeit als Rohstoff der Dichtung im Ästhetisierungsprozeß seine Eigenart zur Geltung und bestimmt bis zu einem gewissen Grade die Form vor.«<sup>2</sup> Ähnliche Bedenken erhob auch Wellek, wenn er betonte, daß die Literaturbetrachtung nicht darauf verzichten könne, »sich mit der Wirklichkeit zu befassen, wie auch immer wir ihre Bedeutung einschränken oder die verwandelnde oder schöpferische Kraft des Künstlers betonen mögen.«<sup>3</sup> Und Heselhaus machte darauf aufmerksam, daß man überhaupt noch nicht untersucht habe, warum in der Literatur des 19. Jahrhunderts Fiktion und Illusion in solchem Umfang »von der Wirklichkeit beglaubigt« worden seien, wobei er selber den bemerkenswerten Hinweis gab, »daß es in der dichterischen Fiktion des Realismus nicht mehr nur um Wahrscheinlichkeit geht wie im 18. Jahrhundert, sondern um die Dokumentation durch die Tatsächlichkeit des gelebten Lebens«<sup>4</sup>.

Daß Einwände dieser Art, die für die Tatsachenstimmigkeit wenigstens potentiell eine Bedeutung voraussetzen, einen nennenswerten Einfluß auf die weitere Realismusforschung gehabt hätten, läßt sich freilich nicht sagen. Soweit man sich überhaupt noch mit dem 'Was', dem Wirklichkeitsmaterial der Texte beschäftigte, geschah es nicht, um nach seiner Determiniertheit zu fragen, und erst recht nicht, um die Ursachen zu erforschen, die zu der ersichtlich deutlicheren Anbindung der Literatur an das Tatsächliche geführt haben. Sondern die ausgesprochene oder unausgesprochene Voraussetzung, die hinter diesem Interesse stand - Brinkmanns Kritiker eingeschlossen -, war die der Autonomie der literarischen Kunstwerke, die Überzeugung also, daß jede Dichtung, und sei sie noch so 'realistisch', ihre »eigene Welt des Scheins und der symbolischen Formen« bilde<sup>5</sup> und mithin auch dem Tatsächlichen die ursprüngliche, die außerliterarische Bedeutung entziehe. In diesem Sinne hat etwa Preisendanz die Aufgabe der Realismusforschung dahingehend bestimmt, herauszufinden, wie es der Erzähler des 19. Jahrhunderts *vermeiden* kann, nur mehr »Hypothesen, Fakten oder Theorien anderweitiger Herkunft« zu vermitteln, wie es ihm zu *verhindern* gelingt, »daß seine Phantasie von vornherein bestimmt und gesteuert ist durch die Probleme und Befunde der Wissenschaft wie der anderen Formen rein analytischen Wirklichkeitsbezuges«<sup>6</sup>. Und auch den Interpreten erschien es zumeist lohnender, den Nachweis zu führen, daß noch im mitteilksamsten realistischen Roman jedes Detail einem wohlkalkulierten künstlerischen Zweck unterworfen sei, als zu prüfen, ob der 'Stoffhunger' jener Zeit, wie einmal Sengle zu bedenken gab, nicht doch seine eigenen, besonderen Folgen gehabt hat.<sup>7</sup> Das im ursprünglichen Sinn Realistische, jene faszinierend anschauliche Darstellung einstiger Lebensverhältnisse, die *nicht* für ein Abbild der Wirklichkeit zu halten noch immer schwerfällt, ist bei diesen Deutungen freilich oft auf beklemmende Weise unkenntlich geworden.

Eine etwas andere Wendung hat die Diskussion um den Realismus erst in den 70er Jahren

genommen. Mehr als die darstellerische Praxis interessierte jetzt die Theorie, das Selbstverständnis, das Programm der realistischen Literatur, nicht zuletzt wohl, weil man auf diese Weise den Schwierigkeiten zu entkommen hoffte, die sich der Bestimmung des Realismus aus den Texten selber entgegengestellt hatten. Je genauer man freilich die realistische Programmatik analysierte, desto deutlicher wurden auch deren Vorurteile und Erkenntnisgrenzen, bis daß sich auch hier die Konsequenz abzeichnete, es könne eine eigentlich realistische Literatur gar nicht gegeben haben.<sup>8</sup> Wo die werkbezogene Realismus-Diskussion der 60er Jahre zu dem Ergebnis kommt, die Wirklichkeit sei, sowie sie im sprachlichen Kunstwerk erscheine, stets schon durch den dichtungseigenen Sinnbezug verwandelt und aufgehoben, ergibt sich aus der jüngeren Analyse der Theorie eher die grundsätzliche Unmöglichkeit, daß die Literatur die Wirklichkeit - und zumal die des 19. Jahrhunderts - bei den ihr eigenen Vorurteilen überhaupt hinreichend hätte erfassen können. Die Antwort auf unsere Frage nach der Bedeutung der Tatsachenstimmigkeit ist damit aber dieselbe: es hängt nichts an ihr, weil das Wirkliche im exakten Detail entweder immer schon ästhetisch getilgt oder weil es wegen der Begrenztheit des Gesamthorizontes in ihm erst gar nicht anwesend ist. Dennoch hat die Auseinandersetzung mit der Theorie des Realismus ein für uns wichtiges Ergebnis gebracht: sie hat den ernsthaften Anspruch dieser Literatur wieder in Erinnerung gerufen, *möglichst* wirklichkeitsgetreu, <sup>möglichst</sup> vorstellbar zu erzählen, und damit die lange Zeit gültige Auffassung relativiert, daß es sich bei diesem Anspruch um nichts als um "schlechte Ästhetik" gehandelt habe, um ein folgenloses Selbstmißverständnis, das den künstlerischen Gestaltungsprozeß a priori nicht habe beeinflussen können.<sup>9</sup> Welche Bedeutung diese Korrektur für die Frage nach der Funktion des Tatsächlichen gewinnen kann, werden wir später noch sehen.

Ist nicht aber wenigstens die Widerspiegelungstheorie ein Ansatz, der dem Tatsächlichen in der Literatur größeres Gewicht einräumt? Per Praxis, in der unmittelbaren Werkdeutung mag sie das sein, als Theorie ist sie es nicht. Auch in ihr wird - bis in die jüngsten Auseinandersetzungen zum 'Sozialistischen Realismus' hinein - darauf bestanden, daß die realistische Literatur bei aller Treue der Widerspiegelung nicht als Abbild zu verstehen sei und also auch nicht durch die mehr oder minder genaue Wiedergabe von Tatsächlichem zustande komme. Der Vergleich zwischen Literatur und widergespiegelter Wirklichkeit, der die Qualität des Realistischen offenbaren soll, bezieht sich vielmehr stets auf die Wirklichkeit als ganze, auf eine gesellschaftliche Totalität, die vorgeblich an keine bestimmten Einzelmomente gebunden ist. Schon in der Realismus-Konzeption von Georg Lukacs, die heute in ihrem Widerspiegelungsbegriff eher als zu eng empfunden wird, werden Tatsächlichkeit und Wirklichkeitsgehalt so weit auseinandergerückt, daß man sie fast für unvereinbar halten muß, etwa wenn es heißt:

Es kann alles stimmen, und die dichterische Wirklichkeit ist doch gleich Null; es kann nichts stimmen, und diese - für die Gestaltung allein maßgebende - Wirklichkeit kann vollendet da sein. [ ... ] Ob die Einzelzüge in derselben Kombination in der empirischen Wirklichkeit vorgekommen sind, ist völlig gleichgültig, ja die Wahrscheinlichkeit spricht - abgesehen von besonders glücklichen Ausnahmefällen - sehr dagegen, daß in der empirischen Wirklichkeit Kombinationen von Einzelzügen so vorkommen könnten, daß sie durchgehende, die glückliche Vereinigung des Wesentlichen, die treibenden Kräfte klar zeigenden und zugleich sinnlich konkret wirksamen Züge aufweisen würden.<sup>10</sup>

Daß Lukacs diese Auffassung in der Auseinandersetzung mit dem Reportageroman der Weimarer Republik gewinnt, ist indessen wohl nicht unwichtig. Wir werden später noch auf

die Dokumentarliteratur eingehen, äußern aber schon hier die Vermutung, daß die Alternative des Empirischen, des Tatsächlichen, des Dokuments, die in unserem Jahrhundert die Notwendigkeit von Kunst ernstlich infrage zu stellen scheint, entscheidend dazu beigetragen haben könnte, die realistische Literatur überhaupt von solchen Tendenzen bedroht zu sehen und darum ganz allgemein gerade das Nicht-Tatsächliche an ihr vorbildhaft herauszustellen. Auch in der Widerspiegelungstheorie wird aber jedenfalls - die Forderung nach 'parteilicher' Darstellung bestätigt es - der Tatsachenstimmigkeit keine Bedeutung eingeräumt, mag immer in der Praxis das Bild von den wesentlichen Zügen der Wirklichkeit an viele unverzichtbare Tatsachen gebunden sein.

Ist das aber denn anders denkbar? Könnte man auf einen noch so begrenzten Begriff von Wahrheit oder Wirklichkeit verzichten und allein auf irgendwelche Tatsachen sehen, wenn man den Erkenntnishorizont literarischer Werke bestimmen will? Natürlich nicht, und ginge es hier vorrangig darum zu entscheiden, inwieweit dieses oder jenes Werk realistisch genannt werden kann, so kämen wir mit unserer Frage nach den Tatsachen auch wohl nicht weit. Tatsachen für sich allein bedeuten gar nichts, schon nicht in der Geschichtsschreibung, wo erst die wählende und ordnende Hand des Historikers ein Geschehen aus ihnen macht, und erst recht nicht in der Literatur, wo es von vornherein um die subjektive Erfahrung und Deutung von Welt geht. Indessen hat uns die Realismuskussion ja auch nur dazu dienen sollen, für den Aspekt der Tatsachentreue überhaupt ein gewisses Interesse auszumachen, aufzuzeigen, daß hier doch wenigstens eine Beunruhigung von ihm ausgeht.

Was uns eigentlich beschäftigt, ist etwas Grundsätzlicheres, nämlich die Frage, ob es mit dem Tatsachenbezug literarischer Texte generell irgendeine Bewandnis hat. Denn daß das Tatsächliche für sich allein nichts bedeutet, muß ja noch lange nicht heißen, daß es auch in jedem literarischen Zusammenhang bedeutungslos bleibt, d. h. daß es nichts besagt, ob bei Anspielungen auf reale Gegebenheiten die Details genau oder weniger genau behandelt sind, ob die aufscheinenden Fakten zueinander passen oder sich widersprechen, ob die äußere Wirklichkeit oft oder selten in den Blick kommt usw. Solche Fragen betreffen aber natürlich nicht nur die 'realistische' Literatur, sondern das Literaturverstehen überhaupt, weshalb sie sich in der Tat auch weitaus deutlicher als in der Realismuskussion in der allgemeinen Poetiktheorie angesprochen finden. Allerdings werden sie hier auch um vieles kategorischer zugunsten der Eigenständigkeit der Literatur beantwortet - so endgültig, daß man jedes Interesse an ihnen schon an sich für verfehlt halten könnte. Denn wird hinsichtlich des Realismusproblems wenigstens erwogen, ob die Aufnahme von verbürgten Ereignissen, Sachverhalten und Fakten ästhetisch folgenlos gewesen ist, bzw. ob umgekehrt ohne derartiges Material das Profil einer irgendwie 'realistischen' Literatur hätte entstehen können, so gibt es in der literaturtheoretischen, in der poetologischen Diskussion solche Zweifel nicht. Hier geht man vielmehr stets davon aus, daß der literarische Zusammenhang den Tatsachen in jedem Fall die Eigenbedeutung entziehe und ihnen unweigerlich neue und besondere Determinanten zuweise. Das ist in der älteren, phänomenologischen Richtung, die sich dabei auf das Wesen der Kunst beruft, nicht anders als in der jüngeren kommunikationstheoretischen Richtung, die den gesellschaftlich vereinbarten Umgang mit Kunst als die entscheidende Verstehensbedingung ansieht. Gleichwohl macht gerade die Verschiedenheit dieser Richtungen auch verschiedene Einwände in der Sache selber möglich, so daß wir nicht darauf verzichten wollen, in der Prüfung der jeweiligen Argumente, die noch immer in Konkurrenz zueinander stehen, unser eigenes Interesse genauer zu begründen und einzugrenzen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1957. <sup>3</sup>1976. S. 242. Die wichtigsten Diskussionsbeiträge zu dem Buch sind aufgenommen in: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hrsg. von R. Brinkmann. Darmstadt 1969.

<sup>2</sup> Kaiser, Gerhard: Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs. In: Begriffsbestimmung S. 236-258, hier: S.247.

<sup>3</sup> Wellek, Rene: Der Realismusbegriff. In: Begriffsbestimmung S. 400-433, hier: S.402.

<sup>4</sup> Heselhaus, Clemens: Das Realismusproblem. In: Begriffsbestimmung S. 337-364, hier: S. 352.

<sup>5</sup> Wellek S. 433.

<sup>6</sup> Preisendanz, Wolfgang: Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. In: Begriffsbestimmung S.453-479, hier: S.470.

<sup>7</sup> Sengle, Friedrich: Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Romantheorie. Hrsg. von R. Grimm, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1972. S. 171-185, hier: S. 178 f.

<sup>8</sup> Eisele, Ulf: Realismusproblematik: Überlegungen zur Forschungssituation. DVJS 51 (1977). S. 148-174.

<sup>9</sup> Wellek S. 433.

<sup>10</sup> Lukács, Georg: Reportage oder Gestaltung? (1932) In: G. L. Schriften zur Literatursoziologie. Hrsg. von P. Ludz. Neuwied/Berlin <sup>4</sup>1970. S. 122-142, hier: S. 129 f.

## 2. Das Tatsächliche in der ontologisch argumentierenden Theorie

Für die ältere, die auf das *Wesen* der Kunst gerichtete Theorie kommt als die sicherlich anregendste Arbeit der letzten Jahrzehnte zuerst "Das literarische Kunstwerk" von Roman Ingarden in den Blick. Schon 1930 erschienen, wenn auch erst Ende der 50er Jahre eigentlich entdeckt, hat das Buch zwar von vielen Seiten Widerspruch auf sich gezogen, ist aber - vielleicht gerade wegen seiner 'Irrtümer' - bis heute im Gespräch geblieben.<sup>11</sup> Was den Wirklichkeitsbezug literarischer Texte betrifft, so ist Ingarden grundsätzlich der Auffassung, daß man im Verstehen dieser Texte »nicht direkt auf reale und in der realen Seinssphäre verwurzelte Sachverhalte bzw. Gegenstände gerichtet« sei, sondern daß die »intentionalen Korrelatgehalte« der literarischen Sätze - »mit dem nicht schwindenden Bewußtsein, daß sie in der Intentionalität des Satzsinnens ihren Ursprung haben« - lediglich »in die Welt hinausversetzt und dort gesetzt« würden.<sup>12</sup> Der Grund für dieses Verstehensverhältnis ist nach Ingarden, daß literarische Sätze - im Unterschied vor allem zu wissenschaftlichen Sätzen - keine echten Urteile enthalten, sondern Quasi-Urteile, die auch dann nicht den Anspruch erheben, wahr zu sein, wenn sie - isoliert betrachtet - wahr sein könnten. Ob diese Begründung nach den Gesetzen der Logik einwandfrei ist oder ob ihr nicht eigentlich ein Zirkelschluß zugrundeliegt, wollen wir hier nicht erörtern.<sup>13</sup> Ganz gleich, ob das Kunstwerk über das Quasi-Urteil wirklich identifiziert werden kann oder ob es nicht - als schon erkanntes - so nur von anderen Texten unterschieden wird: die Folge des 'Hinausversetzens' ist jedenfalls, daß wir uns das literarische Geschehen im unbestimmtesten Fall irgendwann und irgendwo "auf unserer Erde" vorzustellen haben, ohne indessen annehmen zu dürfen, daß es dort wirklich vor sich gegangen ist. Inwieweit schon bei einer solchen unbestimmten Setzung gewissen »empirischen Regelmäßigkeiten« - etwa denen augenfälliger Naturgesetze - Genüge getan werden muß, erörtert Ingarden nicht. Er scheint jedoch von einer solchen Notwendigkeit auszugehen, insofern er an anderer Stelle auf eine Sondergruppe von Kunstwerken hinweist, »die aus dem Reiche des Unwahrscheinlichen und Unmöglichen schöpft und schöpfen will«.<sup>14</sup>

Wird in das literarische Werk zusätzlich eine Ortsangabe eingeführt - Ingarden spricht von einer »realexistentialen Position«<sup>15</sup> -, also z. B. Paris, eventuell sogar unter Hinzufügung von Straßennamen, so werden die Intentionen des Lesers dann schon »auf engere Weise« in die Realität hinausversetzt, stehen aber noch immer da »als bloß hinausversetzte und bloß gesetzte, mit dem deutlichen Stempel ihrer intentionalen Relativität auf die zugehörigen Satzsinngehalte«.<sup>16</sup> Leider geht Ingarden wiederum nicht auf die Frage ein, welche Bestimmungen mit einer Setzung wie »in Paris« möglicherweise verbunden sind. Das Beispiel, das er hinsichtlich bestimmter Straßennamen gibt, besagt nur, daß die vom Autor erstellten 'schematisierten Ansichten' dieser Straßen stets genügend 'Unbestimmtheitsstellen' enthalten, um auch die vielleicht vorhandenen Vorkenntnisse des Lesers in sich aufzunehmen.<sup>17</sup> Aber was geschieht, wenn eine 'Ansicht' so beschaffen ist, daß sie möglicherweise mit den Kenntnissen des Lesers kollidiert, wenn also etwa für eine bestimmte Straße eine Metro-Station 'gesetzt' wird, die als reale existente Position fehlt? Ist damit die »gegenständliche Konsequenz«, die Ingarden an anderer Stelle grundsätzlich für nötig hält<sup>18</sup>, bereits aufgehoben und der Bereich des Unwahrscheinlichen und Unmöglichen betreten? Ingarden geht solchen Problemen nicht nach, weil er sich das literarische Kunstwerk hier offenbar als immer schon widerspruchsfrei denkt, also bestimmte Voraussetzungen für selbstverständlich zu halten scheint, die doch erst vorliegen müssen.



damit die von ihm angenommenen Wirkungen eintreten können.

Es liegt in seiner Argumentation aber auch eine logische Unsicherheit, wie insbesondere an der Auseinandersetzung mit den 'historischen' Dichtungen sichtbar wird. Für sie konstatiert Ingarden eine noch stärkere Annäherung an Gegenstände, Sachverhalte und Individuen, die existiert haben oder sogar noch existieren. Gleichwohl klassifiziert er auch die in diesen Werken vorkommenden Behauptungssätze als Quasi-Urteile, insofern die Geschichte durch sie nur repräsentiert, nicht jedoch »im Modus des vollen Ernstes« als Realität aufgefaßt werde.<sup>19</sup> Immerhin, das Gelingen der Repräsentation wird ausdrücklich als positiver Wert angesehen und wiederholt die besondere Leistung dieser Literatur dahingehend bestimmt, daß sie es dem Leser erlaube, sich »in die fingierte Welt hineinzuverensenken und wie in einer eigenen, eigentümlich nicht-wirklichen und doch wirklich scheinenden Welt zu leben.«<sup>20</sup> Wenn sich in diesem Zusammenhang jedoch die Frage erhebt, ob das Kunstwerk dann nicht zu einer gewissen Treue gegenüber der Geschichte verpflichtet sei, stellt Ingarden ziemlich abrupt fest: »Ob aber in einem 'historischen' literarischen Kunstwerke mehr oder minder getreue Abbildungen vorhanden sind, das ändert nichts an seinem rein künstlerischen Werte.«<sup>21</sup> Denn da eine solche historische Dichtung, so wäre zu verdeutlichen, die Geschichte mit ihren Quasi-Urteilen nicht wirklich meint, können Abweichungen von den historischen Fakten ihren künstlerischen Wert auch nicht beeinträchtigen. Wie freilich dieser Wert dann noch zu denken, wie dann von einer besonders bestimmten 'historischen' Dichtung überhaupt zu sprechen ist, bleibt unerfindlich; denn daß es eine Repräsentation geschichtlicher Vorgänge *ohne* halbwegs getreue Abbildungen geben könne, scheint auch Ingarden nicht annehmen zu wollen.

Und was ist im übrigen damit, daß literarisch-historische Quasi-Urteile immer wieder doch wie echte Urteile aufgefaßt werden, angefangen von Sacheinwänden gegen historische Romane bis hin zu Beleidigungsklagen durch nur ‚quasi‘-betroffene Zeitgenossen? Ingarden grenzt solche Fälle aus seinem System letztlich dadurch aus, daß er hier entweder keine »echten Kunstwerke« mehr vorliegen sieht<sup>22</sup> oder dem Leser das nicht theoriekonforme Verhalten als 'schief' anlastet. Recht apodiktisch heißt es:

Mancher naive Leser interessiert sich überhaupt nur für die Schicksale der dargestellten Gegenstände, während alles übrige für ihn fast nicht vorhanden ist. Bei Werken, in welchen die dargestellten Gegenstände in der Repräsentationsfunktion begriffen sind, wollen solche Leser nur irgendetwas von der *repräsentierten Welt erfahren*. [ ... ] So sehr dies durch verschiedene Umstände der Lektüre und durch die Rolle, die die Literatur für den praktischen Menschen spielt, verursacht sein mag, so ist es andererseits unzweifelhaft, daß das literarische Kunstwerk dadurch schief aufgefaßt wird.<sup>23</sup>

Drängt sich hier auch die Frage auf, ob mit einer literar-ästhetischen Theorie alles in Ordnung ist, die das Leseinteresse des 'praktischen Menschen' ausklammern muß, so stellt es sich doch als ein Vorzug dar, daß Ingarden ein möglicherweise anderes Rezeptionsverhalten überhaupt ins Auge faßt. In Käte Hamburgers "Logik der Dichtung", einem zweiten vieldiskutierten poetologischen Denkmodell<sup>24</sup>, werden hinsichtlich des Wirklichkeitsbezuges viel schärfere Konsequenzen gezogen, ohne daß Alternativen auch nur angedeutet sind. Auf die sehr umstrittene sprachanalytische Behauptung Käte Hamburgers, daß das Präteritum für den Bestand des epischen Fiktionsfeldes entscheidende Bedeutung habe, indem es innerhalb dieses Feldes seine Vergangenheits-Dimension

verliere, brauchen wir hier nicht einzugehen. Die dagegen vorgebrachten Einwände haben erwiesen, daß es sich immer nur um mögliche, nicht jedoch um zwangsläufige Funktionsweisen handelt, so daß die daraus abgeleitete 'objektive' Bestimmung der Dichtung auf einem ähnlichen Zirkelschluß beruht, wie er Ingarden vorgeworfen worden ist.<sup>25</sup> Die in unserem Zusammenhang interessierende Frage, ob das literarische Fiktionsfeld gegenüber der Wirklichkeit tatsächlich so abgegrenzt ist, wie behauptet, ist davon jedoch nur zum Teil berührt und bezeichnenderweise so gut wie gar nicht diskutiert worden, obwohl sich von hieraus auch an der Gesamtaussage der "Logik der Dichtung" viel radikalere Zweifel anmelden lassen als über den Nachweis irgendwelcher sonstiger Funktionen des Präteritums.

Als Hauptgrund für ihre Annahme, es werde mit dem normalen Typus der Er-Erzählung ein Fiktionsfeld geschaffen, führt Käte Hamburger an, daß hier kein wirkliches, gewissermaßen 'verantwortliches' Aussagesubjekt festzustellen sei, sondern daß die Aussage in der 'Ich-origo' *erfundener* Personen wurzele. Daraus ergebe sich, daß es sich nicht um Wirklichkeitsaussagen handle, was immer auch im Horizont des fiktiven Personals entworfen werden möge, sondern um Aussagen, die vom realen Zeit-Raum-Verhältnis abgehoben seien. Bezüglich der Zeit bedeute das, daß das Geschehen vom Leser grundsätzlich nicht als ein vergangenes aufgefaßt werden könne, sondern gleichsam 'gegenwärtig' sei, und zwar auch dann, wenn die Handlung mit einer genauen Datierung in der historischen Chronologie verankert sei. Als Beispiel wird u. a. das Datum »2. März 1903« am Anfang von Brochs Roman "Esch oder die Anarchie" angeführt und folgendermaßen erläutert:

Erweckt dieses Datum, das zweifellos eine Autor und Leser bekannte Vergangenheit angibt, an die sich eine Reihe der in dem Erscheinungsjahr des Romans, 1931, lebenden Menschen persönlich erinnern kann - erweckt das Datum 2. März 1903 das Erlebnis, daß es von diesem Jahre an um 28 Jahre in der Vergangenheit zurückliegt? Keineswegs. Es benennt nur einen Tag, der im Leben der Romangestalt von Wichtigkeit ist und durch den wir zugleich erfahren, daß wir uns die Jahrhundertwende als sein Lebensmilieu vorzustellen haben, das eine der mitwirkenden Bedingungen für die besondere Art von Eschs Erfahrung und Sinnggebung des Lebens ist. Das Datum ist ein fiktives Jetzt und sogar Heute in dem Leben der fiktiven Gestalt, für das es eine Wendung ihres Lebens bedeutet; es ist kein Damals in der, sei es erlebten oder nicht selbsterlebten, Vergangenheit des Lesers und Autors, die in seinem Erlebnis der Fiktion nicht anwesend ist.<sup>26</sup>

Es kommt sicher selten vor, daß sich eine wissenschaftliche Argumentation auf so engem Raum so eindeutig selbst widerlegt. Wenn man nämlich als Leser bei der Aufnahme des angebotenen Datums keinerlei 'Damals' in die Fiktion einbrächte, dann könnte man mit dem Jahr 1903 nicht das geringste anfangen, also aus dieser Angabe auch nicht entnehmen, daß man sich hier als Lebensmilieu die Jahrhundertwende vorzustellen habe. Auch die oberflächlichste und vielleicht ganz verkehrte Auffassung eines bestimmten historischen Milieus kann ja nur entstehen, wenn der Leser überhaupt irgendein Vergangenheitsbild - das natürlich keinesfalls auf eigene Erlebnisse zurückzugehen braucht - mit dem Datum verbindet. Nun könnte eingewendet werden, der Hinweis auf das Milieu sei bloß ein Fauxpas, Käte Hamburger meine - und sagt es in ihrem Buch ja immer wieder ausdrücklich -, daß im Fiktionsfeld eines Erzähltextes sämtliche Determinanten eines Datums getilgt und erst durch den Text neu konstituiert würden. Das macht die Sache jedoch nicht plausibler. Ein Leser, der in dieser Weise unbefangen wäre, bliebe auch stumpf gegen jede Art von

Anachronismus; er könnte letztlich einen historischen Roman von einer Satire nicht unterscheiden, da er ja keinesfalls erstaunt sein dürfte, wenn etwa Napoleon den Frontabschnitt bei Schewardino - ein Beispiel aus "Krieg und Frieden", mit dem Käte Hamburger ihre These vom Verschwinden des 'Damals' stützen will<sup>27</sup> - nicht zu Pferd inspizierte, sondern auf dem Motorrad. Wenn man aber grundsätzlich zuzugestehen bereit ist, daß eine gewisse Vorstellung von historischem Abstand in das der Vergangenheit zugewiesene Fiktionsfeld eindringt, dann ist es nur eine Frage der tatsächlichen historischen Bestimmtheit eines Datums, wie konkret diese Vorstellung wird. Ein Datum wie »2. März 1903« hat sicherlich im Jahre 1931, als Brochs Roman erscheint, im öffentlichen Bewußtsein keinen näher bestimmten Tatsachenkontext mehr. Stünde an seiner Stelle jedoch der 1. August 1914, so lägen die Dinge schon ganz anders, und mancher Leser könnte sich - auch heute noch - dazu veranlaßt sehen, Gedanken an den Ausbruch des Weltkrieges mit dem Fiktionsfeld zu verbinden.

Die Aufhebung des 'Damals' in der epischen Erzählung ist jedoch nur eine der Folgen, die sich nach Ansicht Käte Hamburgers aus dem Fehlen eines realen Aussagesubjektes ergeben. Was für die Zeit gilt, gilt auch für den Ort, für bekannte historische Personen, Sachverhalte, Gegenstände, kurzum für den gesamten Wirklichkeitsstoff:

Das Datum spielt keine andere Rolle als jede andere Charakterisierung eines Romantages auch, es ist nichts als ein Stück des Wirklichkeitsstoffes und ist in der Fiktion ebenso fiktiv wie Haus und Straße, Feld und Wald, wie die Städte Mannheim und Köln [ ... ]. Denn sobald Zeit und Ort das Erlebnisfeld fiktiver Personen, d. h. ein Fiktionsfeld abgeben, ist es um ihre 'Wirklichkeit' getan, mag auch das Fiktionsfeld Bestandteile aufweisen, die einer mehr oder weniger allgemein bekannten Wirklichkeit entstammen.<sup>28</sup>

Soweit diese Feststellungen aus der grundsätzlich anderen Aussagestruktur der epischen Dichtung abgeleitet werden, sind sie gewissermaßen systemkonform und nur über die aufgestellten Prämissen in Zweifel zu ziehen. Käte Hamburger greift in diesem Zusammenhang jedoch noch zu einer zusätzlichen Begründung, die erneut erkennen läßt, daß sie den Konsequenzen ihres eigenen Ansatzes nicht standhält. Hinsichtlich der Kenntnisse, die durch bestimmte Namen aufgerufen werden könnten, heißt es nämlich:

Was die geographische und historische Wirklichkeit betrifft, so ist ja die Kenntnis davon bereits durchaus relativ. Köln und Mannheim können für einen geographisch ungebildeten Leser etwa eines anderen Kontinentes ebensowenig auf eine Wirklichkeit dieser Städte hinweisen wie der allgemein unbekannt Name eines irgendwo existierenden Dorfes, das für den Romanverfasser, der dies zum Schauplatz wählte, durchaus geographische Wirklichkeit hat.<sup>29</sup>

Daß hier der größtmögliche räumliche Abstand von der dargestellten Wirklichkeit (»Leser etwa eines anderen Kontinentes«) als Beispielfall gewählt wird, um die Bedeutungslosigkeit bestimmter Namensdeterminanten zu erweisen, überrascht insofern, als die räumliche oder zeitliche Ferne des Geschehens in der fiktionalen Aussage angeblich überhaupt nicht wahrgenommen wird. Käte Hamburger vermag sich aber offenbar selbst nicht so ganz vorzustellen, daß der Leser mit dem Betreten des Fiktionsfeldes auf eine bestimmte Art von 'Vorwissen' nur der Aussageweise wegen verzichtet, wobei sich natürlich erneut die Frage erhebt, ob er überhaupt verzichten darf, wenn er den Text nicht mißverstehen will. Schon ein zum Namen Köln gestelltes 'am Rhein' könnte ja andernfalls erst dann verstanden

werden, wenn der Kontext klärt, daß es sich um einen Fluß und nicht etwa um einen Gebirgszug handelt. In der Verallgemeinerung freilich scheint Käte Hamburger von einer ebensolchen 'tabula-rasa'-Rezeption auszugehen:

Das Jetzt- und Hier-Erlebnis, das uns die Fiktion [...] vermittelt, ist das Erlebnis der Mimesis handelnder Menschen, d. h. der fiktiven, aus sich selbst lebenden Gestalten, die eben als fiktive nicht in der Zeit und im Raume sind - auch wenn eine geographisch oder zeitlich bekannte Wirklichkeit montagemäßig der Romanschauplatz ist. [...] und weder Autor noch Leser braucht sich dann darum zu kümmern, ob und inwieweit die ihm bekannte Wirklichkeit mit Zügen ausgestattet ist, die über diese phantasiemäßig hinausgehen.<sup>30</sup>

Konsequenterweise entfällt so auch die Notwendigkeit (oder sogar die Möglichkeit?), Dichtungen verschiedenen Realitätsgehaltes zu bestimmen. Dichtung erzeugt ja immer nur - und zugleich immer doch - »Schein von Wirklichkeit«, und zwar auch dann, »wenn es sich um eine noch so unwirkliche Dramen- oder Romanwelt handelt«. <sup>31</sup> Allenfalls in einem Akt nachträglicher Besinnung vermöchte man nach Käte Hamburger wohl zu ermesen, inwieweit sich das 'Erleben' eines Romans von der jeweils schon erlebten Wirklichkeit unterschieden hat. Mit dem Eintreten in ein anderes, weiteres Fiktionsfeld würde aber natürlich auch die aus diesem Vergleich gewonnene Erfahrung zwangsläufig erlöschen müssen.

Daß Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" von vielen Seiten angefochten worden ist, mag mit in solchen fragwürdigen Konsequenzen ihres Konzepts begründet sein, auch wenn in erster Linie um seine sprachanalytischen Prämissen gestritten worden ist. Festzustellen bleibt aber, daß in vielen weiteren dichtungstheoretischen und literaturhistorischen Arbeiten, die auf dem Gedanken einer wie auch immer spezifischen Seinsweise des Kunstwerkes fußen, ähnliche Konsequenzen angelegt sind. Sie werden nur zumeist nicht so weit verfolgt und veranschaulicht, daß Ungereimtheiten wie die hier offenbar gewordenen schon in den Blick kämen. Die bereits erörterten Standpunkte Brinkmanns oder Preisendanz', Lukács' oder Welleks im Rahmen der Realismus-Diskussion lassen hinsichtlich der Rolle der »Wirklichkeit draußen«<sup>32</sup> letztlich ja auch nur die Schlußfolgerung zu, daß es für die Dichtung bedeutungslos ist, ob und inwieweit und mit welcher Stringenz sich das Tatsächliche im literarischen Kunstwerk wiederfindet. Auffassungen dieser Art hier noch weiter auszubreiten, ist indessen nicht erforderlich. Zitieren wir im Sinne einer Zusammenfassung, was Eberhard Lämmert über das Verhältnis des seinsautonomen Kunstwerks zur »realen Folie« der Geschichte feststellt:

Grundsätzlich besitzt die erzählerische Fiktion ebenso eine eigene Zeit-Raum - Konstellation wie sie überhaupt einen Lebenszusammenhang darbietet, der von der realen Wirklichkeit schon durch seine Abrundung kategorial verschieden ist. [...] Das gilt auch dann noch, wenn der Dichter sich nachweislich mit wissenschaftlicher Genauigkeit in seine Materie eingearbeitet hat oder wenn er Selbsterlebtes benutzt. Es macht geradezu das Wesen des Dichterischen aus, daß alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Wirklichkeit der Dichtung neuen Stellenwert und eine neue, begrenzte Funktion erhalten. Deshalb kann jede Geschichte einer Erzählung grundsätzlich aus sich selbst heraus verstanden werden.<sup>33</sup>

## Anmerkungen

<sup>11</sup> Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen <sup>4</sup>1972. Vgl. zur jüngeren Auseinandersetzung Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976 (UTB 636). S. 272-280.

<sup>12</sup> Ingarden S. 178.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart <sup>2</sup>1968. S. 24-28. Für naheliegend, aber unberechtigt hält den Tautologie-Vorwurf Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Stuttgart 1975. S. 62f.

<sup>14</sup> Ingarden S. 323 f.

<sup>15</sup> Ingarden S. 70.

<sup>16</sup> Ingarden S. 180.

<sup>17</sup> Ingarden S. 281 f.

<sup>18</sup> Ingarden S. 323.

<sup>19</sup> Ingarden S. 181.

<sup>20</sup> Ingarden S. 182 und S. 324.

<sup>21</sup> Ingarden S. 322. Zu Ingardens 'Scheitern' am Problem der historischen Dichtung vgl. Cervenka, Miroslav: Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. Hrsg. von F. Boldt und W.-D. Stempel. München 1978. S. 124 f.

<sup>22</sup> Ingarden S. 352.

<sup>23</sup> Ingarden S. 308. Daß es sich bei Ingardens Analyse des Verstehensprozesses letztlich um eine normative Rezeptionsanweisung handelt, betont auch Krenzlin, Norbert: Das Werk 'rein für sich'. Berlin (Ost) 1979. S. 150 ff.

<sup>24</sup> Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart <sup>2</sup>1968. Mit einem Teil der Kritik hat sich K. Hamburger auseinandergesetzt in dem Aufsatz: Noch einmal - vom Erzählen. Euphorion 59 (1965). S. 46-71.

<sup>25</sup> Diese Konsequenz ergibt sich schon bei Rasch, Wolfdietrich: Zur Frage des epischen Präteritums. Wirkendes Wort. Sonderheft 3 (1961). S. 68-81. Vgl. auch Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Göttingen 1973. S. 100-105. Ebenso Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Stuttgart 1975. S. 56-62.

<sup>26</sup> Hamburger S. 93.

<sup>27</sup> Hamburger S. 97.

<sup>28</sup> Hamburger S. 93.

<sup>29</sup> Hamburger S. 93.

<sup>30</sup> Hamburger S. 110 f.

<sup>31</sup> Hamburger S. 55. Auch in ihrem neuen Buch "Wahrheit und ästhetische Wahrheit" (Stuttgart 1979) wiederholt K. Hamburger diese Auffassung. Auf S. 197 sagt sie womöglich noch schroffer als in der 'Logik der Dichtung', daß selbst für den historischen Roman eine Überprüfung und Bewertung der historischen Richtigkeit nicht infrage komme, insofern sie gar nicht stattfinden *könne*!

<sup>32</sup> Brinkmann, Richard: Zum Begriff des Realismus. In: Begriffsbestimmung S. 222 bis 235, hier: S. 223.

<sup>33</sup> Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart <sup>2</sup>1967. S. 26 f.

### 3. Das Tatsächliche in der kommunikationsanalytisch argumentierenden Theorie

Blickt man von hieraus auf jene Theorien, die die Eigenständigkeit literarischer Texte nicht aus ihren ontischen oder ihren sprachlichen Merkmalen, sondern aus der ihnen eigentümlichen Stellung im gesellschaftlichen Kommunikationsprozeß zu bestimmen suchen, so sollte man erwarten, daß der Einfluß des Tatsächlichen nicht ganz so entschieden verneint werden kann. Dazu gibt es in der Tat auch Ansätze, wenngleich sich das Ergebnis von dem schon bekannten letztlich nicht unterscheidet. Es wird, wenn man so will, der Bereich des Tatsächlichen nur etwas länger gewogen, bevor er für zu leicht befunden und beiseite gelegt wird. Folgen wir S. J. Schmidt, der die Merkmale der 'literarischen Kommunikation' bisher am deutlichsten definiert hat, so gibt es in unserer Gesellschaft eine Konvention, derzufolge im Umgang mit Literatur »spezifische ontologische, semantische und pragmatische Verbindlichkeitsverhältnisse erwartet werden, die auch mit dem Merkmal 'minus einklagbarer Wahrheitswert' gekennzeichnet werden können.«<sup>34</sup> Literarische Texte zu lesen heiße, so Schmidt, den Wörtern und Sätzen »alle Attribute und Funktionen« und jede »erwartbare Referenz« zu entziehen, die ihnen normalerweise zugehören, und sie stattdessen nur noch daraufhin zu betrachten, »welche möglichen Kunstqualitäten sie besitzen«.<sup>35</sup> Wie es zur Herausbildung dieser Konvention gekommen sein soll, braucht hier nicht zu interessieren. Entscheidend allein ist, ob sie *gilt* und ob tatsächlich jeder, der an literarischer Kommunikation teilnimmt, auf sie verpflichtet wird und verpflichtet werden kann. Gerade dies haben nun freilich weder Schmidt noch andere bisher beweisen können, ja es gibt schon im Umkreis dieser Annahme selbst so viele Gegenargumente, sowohl hinsichtlich der historischen Reichweite eines solchermaßen ritualisierten Literaturverstehens als auch hinsichtlich seiner sozialen Verbindlichkeit, daß eine allgemeine Geltung durchaus bezweifelt werden darf.

Einen in diesem Sinne nicht beabsichtigten, der Tendenz nach aber aufschlußreichen Hinweis gibt Schmidt selber, wenn er auf Goethes Appell an die "Werther"-Leser aufmerksam macht, dem Helden des Romans im eigenen Leben nicht nachzufolgen. Ein solcher Appell ist ja weniger, wie Schmidt meint, ein Beweis für die »prinzipielle Differenz von literarischem und nicht-literarischem Diskurs« - denn dann wäre er überflüssig gewesen -, als vielmehr umgekehrt ein Anzeichen dafür, daß es am Ende des 18. Jahrhunderts noch durchaus naheliegend gewesen sein muß, aus literarischen Texten unmittelbare lebenspraktische Folgerungen zu ziehen.<sup>36</sup> Dasselbe kann ebenso heute noch vorkommen, wenn man bedenkt, daß trotz des vorgeblich nicht einklagbaren Wahrheitswertes literarischer Texte für das politisch-historische Drama der 60er Jahre solche Werte schließlich sogar vor Gericht eingeklagt worden sind. Schmidt erklärt Erscheinungen dieser Art damit, daß es natürlich immer Leser gebe, »die nicht dazu ausgebildet worden sind, kompetent an Literarischer Kommunikation teilzunehmen«.<sup>37</sup> Indessen macht gerade dieser Vorbehalt die Grenzen der angenommenen Konvention deutlich, da man ja nicht wissen kann, ob die Autoren nicht auch schon von sich aus gewisse kommunikative Rücksichten auf solche 'nicht ausgebildeten' Leser genommen haben oder deren Literaturverständnis vielleicht sogar besonders entgegengekommen sind. Wenn Schmidt die analysierte Konvention ein »traditionelles Dogma führender kultureller Gruppen« nennt, scheint er solche Relativierungen sogar selber ins Auge zu fassen, ohne sich dann allerdings die naheliegende Frage vorzulegen, ob es nicht mit diesem Dogma ist wie mit anderen auch, daß es nur in den Köpfen seiner Verkünder zu unumschränkter Geltung hat gelangen

können.<sup>37</sup> Insofern er die Konvention, die er definiert, zugleich als die einzig angemessene voraussetzt, spielt die uns interessierende Frage nach den Tatsachen in dieser Theorie der literarischen Kommunikation aber auch weiter keine Rolle.<sup>38</sup>

Näher heran an den Fragenkreis der Tatsachengenauigkeit gelangt Anderegg in seinem Buch "Fiktion und Kommunikation". Auch er geht zunächst davon aus, »daß der Fiktivtext nicht selbst sagt, was er ist, sondern erst durch eine bestimmte Einstellung des Lesers, durch die ihm angemessene, besondere Art des Verstehens zu dem wird, was zu sein er bestimmt scheint«.<sup>40</sup> Dieses Verstehen läuft für Anderegg darauf hinaus, daß der Leser im fiktionalen Text eine *Verfremdung* des in seiner Lebenserfahrung gegründeten Bezugfeldes erfährt, während im Unterschied dazu der Sachtext dieses Bezugfeld *erweitert*. Das eigentlich Bemerkenswerte ist nun aber, daß hier der Erfahrungswirklichkeit des Lesers und mit ihr der Kausalität des Tatsächlichen eine unmittelbare und konstitutive Bedeutung für die Herstellung des Textsinnes zugewiesen wird. Wo immer nämlich der fiktionale Text Elemente aus dem Bezugfeld des Lesers enthält, ist deren »Aktualisierung« nach Anderegg die »unentbehrliche Basis für das Verstehen«. Namen, Daten, Fakten sind deshalb für ihn keine bedeutungsleeren Hülsen, die der Leser erst allmählich aus dem Text heraus zu füllen trachten muß, um sie so in ihrer neuen, textimmanenten Bedeutung zu erfassen, sondern ihr realer Kontext wird bei der Lektüre mehr oder minder 'mitgelesen'. Städtenamen wie Berlin oder Danzig z. B. oder der Name Goethe in Thomas Manns "Lotte in Weimar" lösen beim Leser bestimmte, »den Normen seines Bezugfeldes entsprechende Vorstellungen aus: Es vermag der Leser Bekanntes wiederzuerkennen, weil er sein Bezugfeld aktualisiert«. Bei diesem Akt des Wiedererkennens bleibt es aber nicht, sondern es wird die Leistung des fiktionalen Textes nun gerade darin gesehen, daß es ihm gelingt, das Wiedererkannte zu verfremden, ihm eine andere Bedeutung zu geben. Dazu Anderegg:

Nicht nur einzelne Gegenstände, sondern auch einfache oder komplexe Sachverhalte werden vom Leser wiedererkannt, die Deutung aber ordnet sie ein in einen Zusammenhang, der sie fremd erscheinen läßt. Es weichen die vertrauten Vorstellungen des Lesers, indem er deutet, einem unvertrauten Bild. Der verfremdete Sinnzusammenhang - das fiktive Bezugfeld - beraubt das Wiedererkannte seiner Vertrautheit, aber er selbst ist doch nur in dem Maße konstituierbar, als er aus wiedererkannten Elementen sich zusammensetzt.<sup>41</sup>

Was hier als Prinzip des Fiktivtextes bestimmt wird, stellt diesen freilich zugleich schon in seiner größtmöglichen Vollendung dar: als »geschlossenen« Fiktivtext, wie Anderegg sagt, wobei 'Geschlossenheit' besagt, daß weder 'störende' Anspielungen wie in der Tendenzliteratur noch 'schematische' Ansichten wie in der Trivilliteratur darin vorkommen. Gleichwohl ist auch der geschlossene Fiktivtext darauf angewiesen, daß der Leser ihn als solchen annimmt, d. h. es haben zur Geschlossenheit »beide, Leser und Text das ihre beizutragen«.<sup>42</sup> Je deutlicher nun allerdings Anderegg dieses Verstehensverhältnis ausformuliert, desto mehr neigt er dazu, die Hauptverantwortung für sein Zustandekommen dem Leser aufzuladen. Weder darf sich dieser verleiten lassen, »seinem Bezugfeld als Erweiterung einzuordnen, was doch als dessen Verfremdung zu erfahren wäre«, noch darf er die aufgerufenen Wirklichkeitsbereiche durch »assoziative Projektionen« verfälschen und so »als affirmierend« erfahren, »was vor allem anderen ihn in Frage zu stellen vermöchte«.<sup>43</sup> Damit wird letztlich aber auch hier das Literaturverstehen mehr vorgeschrieben als analysiert, d. h. es wird ein bestimmtes Leseverhalten zur Norm erhoben, obwohl es in der Praxis oft gerade gefährdet erscheint. Denn lassen sich überhaupt die



Assoziationen, die sich im Wiedererkennen aufdrängen, ohne weiteres in Frage stellen, und wenn, ist nicht jeder literarische Text immer auch darauf angewiesen, daß der Leser in Teilen seines Bezugsfeldes bestätigt wird? Anderegg hat sicher recht, wenn er davon ausgeht, daß sich »grundsätzlich die Vorstellung jedes beliebigen Gegenstandes oder Sachverhaltes« in Fiktion integrieren und durch sie verfremden lasse, aber man muß sich klarmachen, daß dies möglicherweise gewaltigen Aufwand erfordert. Ein Beispiel führt er selber an, wenn er zugesteht,

daß es zuweilen unmöglich scheint, sich der Stoffwirkung eines als fiktiv signalisierten Textes zu entziehen, auch wenn diese weder vom Sender intendiert, noch in der Struktur verankert ist: Handelt ein Fiktivtext von Auschwitz, von Vietnam oder vom Einmarsch in die CSSR, so wird sich, wer solches als seine ihn betreffende Wirklichkeit begreift, vergeblich um die Geschlossenheit des Textes bemühen, weil die Relevanz der bestehenden Sache die Freiheit der Deutung vernichtet.<sup>44</sup>

Ein weiteres, viel erhellenderes Beispiel für die Schwierigkeiten, gewissen Assoziationen zu entkommen, liefert Anderegg dann jedoch - unfreiwillig - in der kritischen Auseinandersetzung mit einem Illustrierten-Roman. Um zu belegen, daß es Texten dieser Art nicht darauf ankomme, den Leser über Bestehendes zu informieren, verweist er auf eine Stelle, in der ein Mädchen im Sportwagen »vom Gotthard her über Brissago nach Locarno« fährt, »obwohl doch jede Karte des Tessins zu lehren vermöchte, daß Brissago umgekehrt nur über Locarno zu erreichen ist.«<sup>45</sup> Ein erstaunlicher Bezugspunkt, diese »Karte des Tessins«, in einer Theorie, die wesentlich darauf gegründet ist, daß die Vorstellungswelt des Lesers in der literarischen Kommunikation verfremdet wird. Wieso, möchte man wissen, gelingt das nicht auch in diesem Falle? Nur, weil es sich um einen 'schematischen' Text handelt, der es versäumt, ein hinreichend entwickeltes Fiktionsfeld für das Geschehen anzubieten? So könnte es scheinen, aber es liefe wohl auf Science Fiction hinaus, sollte uns ein geographisch umgestaltetes Tessin oder eine der Reiseroute entsprechende Straßenführung plausibel werden. Daraus ergibt sich aber auch, daß keineswegs *jedes* Element aus dem Bezugsfeld der Leser von *jedem* literarischen Text verfremdet wird. Nicht nur Ortsnamen werden ja häufig als Assoziationselemente angeboten und z. B. in ihrer topographischen Bestimmtheit nicht infrage gestellt, sondern auch Andeutungen von Zeitstrukturen (»2. März 1903«) oder Naturerscheinungen (»bei Vollmond«) haben noch nicht notwendig zur Folge, daß die Zeitmessung nach dem Kalender oder die Mondphasen auf eine neue Art erfahren werden. Natürlich ist dies nicht ausgeschlossen - man denke an die 'Verfremdung' des Zeitlaufes in Thomas Manns "Zauberberg" oder an expressionistische 'Mond'-Gedichte - aber dann bleiben wiederum andere Elemente aus dem hypothetischen Bezugsfeld des Lesers unangetastet und legen die vertrauten Assoziationen nahe.

Bringt Anderegg gewisse Determinanten zumindest wieder in den Blick, die möglicherweise 'von draußen' in den literarischen Text hineingetragen werden, so ist die sprachphilosophische Arbeit "Fiktion und Wahrheit" von Gabriel erneut um die kategoriale Trennung von fiktionalen und behauptenden Texten bemüht. Das Ergebnis zeigt Parallelen zu Ingarden und Käte Hamburger, auch wenn Gabriel es von einem breiteren sprachtheoretischen Fundament her gewinnt. Er stellt nämlich fest, daß 'fiktionale Rede' dadurch von behauptender, also z. B. wissenschaftlicher Rede unterschieden sei, daß sie »keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder auf Erfülltheit erhebt.«<sup>46</sup> Damit sei zwar nicht ausgeschlossen, daß einzelne Aussagen in fiktionalen Texten, z. B. in historischen

Romanen, wahr seien, aber dies müsse gewissermaßen als ein 'Zufall' angesehen werden. Nun böten diese Schlußfolgerungen für uns nichts Neues, zeigte Gabriel nicht zugleich eine bestimmte Erkenntnisgrenze auf, die mit diesem Ansatz verbunden ist. Er ist sich nämlich sehr wohl darüber im klaren, daß seine Bestimmung der fiktionalen Rede 'semantisch' bloß in dem Sinne ist, daß sie feststellt, »worauf Texte festgelegt werden, bzw. wovon sie freigestellt werden, sofern sie in einer Kommunikationssituation (einzelner Personen oder einer Gemeinschaft) als fiktional bestimmt werden«. <sup>47</sup> Es könnte also der Fall eintreten, daß ein *anscheinend* fiktionaler Text unter bestimmten Kommunikationsverhältnissen gleichwohl so aufgefaßt wird, als sei er behauptend gemeint. Als Beispiel führt Gabriel die Verleumdungsklage an, die sich F. C. Delius mit der Satire "Unsere Siemens-Welt" eingehandelt hat. Denkbar sei aber auch, daß die Autoren die fiktionale Form nur zum Schein gebrauchten und Referenzialisierungen von vornherein beabsichtigten, wie etwa für das politisch-historische Drama nach Art von Hochhuths "Stellvertreter" angenommen werden könne. Dann müsse gefragt werden, »ob man hier die Bezeichnung 'fiktional' überhaupt anwenden soll«. <sup>48</sup>

Nun will sich Gabriel über das Feld sozialer Normen leider nicht äußern, die einen Text letztlich erst als fiktional stabilisieren oder das umgekehrt verhindern, aber es stellt doch für uns gegenüber den bisher behandelten Theorien eine wichtige Modifikation dar, daß er eine Dennoch-Referenzialisierung nicht einfach als schief, inadäquat oder verfehlt bezeichnet. <sup>49</sup> Der Hinweis darauf, daß sich ein referentielles Textverständnis möglicherweise auch *gegen* unübersehbare Fiktionssignale durchsetzen kann, läßt sich ja auch auf unsere Tatsachenfrage ausdehnen, insofern unter Umständen auch hier die Kommunikationsbedingungen so beschaffen sein könnten, daß sich ein Bezug zu bestimmten Fakten zwangsläufig einstellt. Gezogen worden ist diese Konsequenz bisher freilich kaum, sondern sie wird auch von den Verfechtern eines pragmatischen Fiktionalitätsbegriffes noch wiederum ausdrücklich zurückgewiesen. Die Begründung ist, daß Texte nur immer als ganze verstanden werden und deshalb nur entweder als referentielle oder als fiktionale gelesen werden könnten. Sei die Entscheidung nach dieser oder jener Seite hin einmal gefallen - möglicherweise auch gegen manifeste Textsignale -, so sei es für den als fiktional eingestuften Text jedenfalls »völlig unwichtig«, ob die in ihm vorkommenden Hinweise auf Reales 'richtig' oder 'unrichtig' seien. Verständnisbestimmend sei dann für alle Textelemente, daß es einen eindeutigen Bezug auf Tatsächliches für diesen Text nicht gebe. <sup>50</sup>

## Anmerkungen

<sup>34</sup> Schmidt, Siegfried J.: Ist 'Fiktionalität' eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie? In: S. J. S. Elemente einer Textpoetik. München 1974. S. 75-87, hier: S. 78.

<sup>35</sup> Schmidt, Siegfried J.: Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. München 1975. S. 188 f.

<sup>36</sup> Schmidt, Elemente einer Textpoetik S. 83. Im 13. Buch von "Dichtung und Wahrheit" geht Goethe auf die Reaktionen der Leser ein und stellt dar, daß Fragen nach den didaktischen Zwecken des Romans und seinen biographischen Hintergründen im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gestanden hätten. Vgl. Kapitel II, Abschnitt 1 dieser Arbeit.

<sup>37</sup> Schmidt, Siegfried J.: Grundriß einer empirischen Literaturwissenschaft (Bd. I). Braunschweig

1980. S. 150.

<sup>38</sup> Schmidt, Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft S. 188.

<sup>39</sup> Etwas modifiziert hat Schmidt sein Urteil in dem neueren "Grundriß einer empirischen Literaturwissenschaft", S. 148 ff. Der Aspekt der Tatsachenrichtigkeit kann demnach für den Leser dann Bedeutung erlangen, wenn der Text den Eindruck erwecke, es gehörten 'stimmige Realitätszitate' zu seinem Stil. Bei Unstimmigkeiten sei mithin zu folgern, der Autor habe dieses Stilmittel nicht beherrscht. Daß auf diesem Wege die Referenzfrage in die gesamte traditionelle Literatur zurückkehrt, scheint Schmidt allerdings nicht zu sehen, insofern er das Stilmittel 'Realitätszitat' eher als Ausnahmefall beschreibt. Weitergehende Ansprüche seitens des Lesers, etwa rechtliche, bleiben auch ausgeschlossen.

<sup>40</sup> Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Göttingen 1973. S. 105.

<sup>41</sup> Anderegg S. 108.

<sup>42</sup> Anderegg S. 116.

<sup>43</sup> Anderegg S. 131.

<sup>44</sup> Anderegg S. 117 und S. 131.

<sup>45</sup> Anderegg S. 127. Vgl. auch S. 124, wo festgestellt wird, der Illustrierten-Roman versäume es, ein »fiktives Bezugsfeld« für die genannten Städte des Tessins zu konstituieren.

<sup>46</sup> Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart/Bad Cannstatt 1975. S. 28.

<sup>47</sup> Gabriel S. 30.

<sup>48</sup> Gabriel S. 30 f.

<sup>49</sup> Konsequenter ist die Argumentation Gabriels in dieser Hinsicht allerdings nicht, wie sich an verschiedenen Äußerungen über die 'historische' Dichtung zeigt. Referenzialisierbarkeit ist ihm hier z. B. »eher eine Frage des 'Kolorits'«, vom Leserstandpunkt aus »in Grenzen wünschenswert, aber nicht vom Autor einzufordern« (S. 29). Da ist nicht nur die Frage, wie 'Kolorit' entstehen kann, wenn es keine Referenzialisierbarkeit gibt, sondern es werden auch die angenommenen Lesererwartungen von einer diffusen Norm her zensiert.

<sup>50</sup> Grabes, Herbert: Fiktion - Realismus - Ästhetik. In: Text - Leser - Bedeutung. Hrsg. von H. Grabes. Großen-Linden 1977. S. 61-81, hier: S. 70.

#### 4. Das Tatsächliche in der Literaturrezeption

Widerspruch von allen Seiten, so sagten wir eingangs, habe zu gewärtigen, wer heute auch nur die Frage danach stellt, ob Tatsachengenauigkeit, Übereinstimmung mit dem empirischen Detail für die Literatur etwas zu bedeuten habe. Wir wollen darauf verzichten, die Phalanx der Standpunkte, der sich eine solche Fragestellung gegenüberstellt, hier noch weiter zu entfalten. Was an den dargelegten und vielen ähnlichen Bewertungen in jedem Falle irritiert, ist die Schroffheit - selbst das Wort 'Banause' steht zur Verfügung<sup>51</sup> -, mit der über eine Einstellung geurteilt wird, die eigentlich gar niemand vertritt. Seit Platon nämlich, der ja den Dichtern wegen der Scheinhaftigkeit ihres Metiers keinen Platz in einem idealen Staatswesen hatte zubilligen wollen, scheint es keinen Denker von Rang mehr gegeben zu haben, der sich als Widerpart für die so entschiedene Zurückweisung des Tatsächlichkeitsaspekts eignete. Gegen wen also wird argumentiert? Wie wir wiederholt gesehen haben, ist es die Lebenspraxis, die mit diesem Einspruch be- und verurteilt wird, die Neigung des 'praktischen Menschen', sich dem fiktionalen Spiel gelegentlich zu entziehen und die ihm angebotene erfundene Welt nicht einfach als ganze mit der eigenen Erfahrung zu konfrontieren, sondern ihr in Einzelheiten den Gehorsam zu verweigern. Kann eine solche Störung der literarischen Kommunikation jedoch grundsätzlich als Fehlverhalten des Lesers gewertet, ihm hier generell 'Literaturunwilligkeit' vorgeworfen werden? Müßte nicht eher umgekehrt danach gefragt werden, welche Eigenschaften eines Textes es sind, die in solchen Fällen die Geschlossenheit der literarischen Welt gefährden, da diese ja in vielen anderen Werken störungsfrei erhalten bleibt? Gewiß, es sind die Fälle des Gelingens, aus denen die Theorie zu Recht ihre Begriffe gewinnt, aber sie dann in allen heute zur literarischen Kommunikation angebotenen Texten schon eingelöst zu glauben, ist ebenso fragwürdig wie die Annahme, es müßte auch die Literatur der Vergangenheit stets in einem solchen Normensystem verankert gewesen sein.

Die eklatantesten Beispiele, die sich seit über einem Jahrzehnt für diese Art Mißverhältnis von literar-ästhetischer Theorie und kommunikativer Praxis beobachten lassen, finden sich in der Auseinandersetzung mit dem 'zeitkritischen' Geschichtsdrama, den Stücken also von Hochhuth, Weiss, Kipphardt und anderen. Wie an anderer Stelle ausführlich dargelegt<sup>52</sup>, ist für sie von literaturwissenschaftlicher Seite unverdrossen das Recht des Dichters hochgehalten worden, historische Ereignisse und Personen dem darstellerischen Konzept unterzuordnen, während man sich in der Öffentlichkeit fast ausschließlich darum gestritten hat, ob es für irgendein Detail Dokumente gebe oder nicht. Weil nicht sein kann, was nicht sein darf, wurde hier seitens der Wissenschaft immer wieder als belanglos oder unangemessen hingestellt, was die ganze Wirkung dieser Stücke ausmachte, und nur erst allmählich gewinnt die Einsicht an Boden, daß etwas mit der Theorie nicht stimmen könne, wenn eine gemeinhin als fiktional definierte Textsorte so beharrlich 'mißverstanden' wird.

Die bloße Ausgrenzung der jüngsten Geschichtsdramen aus dem Bereich der fiktionalen Literatur, wie sie Gabriel vornimmt, stellt freilich keine überzeugende Lösung dar, weil damit verkannt wird, daß sich diese Texte nicht prinzipiell, sondern nur graduell von allen möglichen anderen unterscheiden, die ebenfalls historisches Material einbeziehen. Richtiger argumentiert da schon Anderegg, wenn er die Bedeutung bestimmter historischer Stoffe als so groß ansieht, daß eine fiktionale Aus- und Umdeutung möglicherweise nicht gelingt. Doch auch das trifft nicht den Kern, denn wie ließen sich 'bedeutende' von 'unbedeutenden' Stoffen unterscheiden? Die Geschichtswissenschaft, an die man sich letztlich halten müßte,

stellt praktisch für alle Stoffe Bedeutungen bereit, und eben das und nichts anderes dürfte folglich auch der Grund sein für die unabweisbar gewordene Determiniertheit dieses Materials. Unsere Zeit, einmal eingerichtet im wissenschaftlichen Geschichtsverständnis, unterstellt Abweichungen von der so verbürgten Tatsächlichkeit immer schon den Sinn, gegen die rationale Aufhellung der Vergangenheit überhaupt gerichtet zu sein - was zwar, man denke an die Form der Satire, kein Sakrileg ist, dann aber auch erkennbar dahin verschoben sein muß. Wo Abweichungen vom wissenschaftlich Verantwortbaren eine solche Dimension nicht haben - und natürlich ist dergleichen bei den genannten Geschichtsdramen durchweg nicht beabsichtigt -, werden sie deshalb leicht als Ungenauigkeiten oder gar als Fälschungen verurteilt.

Unbefriedigend ist die kategoriale Trennung von literarischer und nicht-literarischer Kommunikation jedoch nicht nur hinsichtlich des historischen Dramas. Auch für den weiten Bereich des Romans läßt sich gewissermaßen tagtäglich ein Rezeptionsverhalten feststellen, das die Frage der Tatsachengenauigkeit viel ernster nimmt, als es der Theorie zufolge der Fall sein dürfte. Zum Vorschein kommt das immer dann, wenn die literarisch aufgerufene Gegenwartswelt in irgendwelchen Details nicht mit den Erfahrungen eines Rezipienten übereinstimmt, die Abweichungen aber nicht als solche kenntlich gemacht erscheinen. Anlaß zu Einwänden gibt natürlich in erster Linie der Unterhaltungsroman, für den etwa - man denke an die 'Karte des Tessins' - geographische Abweichungen aufgezeigt werden. In Arbeiten zur Trivilliteratur werden Ungenauigkeiten dieser Art des öfteren nachgerade zum Indiz dafür, daß es sich um eine bestimmte minderwertige Textsorte handelt. So heißt es über die scheinbar genauen Orts- und Entfernungsangaben des Wildwest-Romans, sie seien nur 'Reizvokabeln', denn es stelle sich, »wo immer ein Mann in Gefahr, in Not ist und ein Versteck braucht«, Gebirge oder Wald ein, »gleichgültig, ob das nach den Meilenangaben möglich oder unmöglich ist«.<sup>53</sup> Im gleichen Sinne wird an Arztromanen beobachtet, daß bei den »informativen medizinischen Einsprengeln« Wirkung grundsätzlich vor Genauigkeit gehe, oder es werden an Landserheften die dürftigen technischen Kenntnisse der Autoren aufgezeigt.<sup>54</sup>

Soweit sich die Literaturkritik mit Texten dieser Art überhaupt beschäftigt, begegnen einem auch in Rezensionen immer wieder entsprechende Exaktheitseinwände. An einem Roman von Simmel wird z. B. beanstandet, daß er »Ungenauigkeiten in der Milieuschilderung« offenbare, falsches Französisch enthalte und einen Vertreter des Pariser Außenamtes mit einer Angelegenheit befaßt sein lasse, die in den Kompetenzbereich des Innenministeriums falle. Es seien dies berechtigte Einwände, weil bei Simmel keine »in sich geschlossene, nur äußerlich mit der unseren verbundene Welt geboten, sondern der Anspruch erhoben werde, zu zeigen, wie es wirklich ist«.<sup>55</sup> Oder es wird dem Autor eines Polit-Romans der Vorwurf gemacht, er zeichne ein Bild der Bundesrepublik, »das einfach nicht zutrifft«, wobei als Indiz für die Oberflächlichkeit u. a. angeführt wird, »daß er Adenauer in Bad Godesberg statt auf der anderen Seite in Rhöndorf wohnen läßt«. Dies sei zwar eine ganz »unwesentliche Detailangabe«, aber: »zumindest seinem deutschen Lektor hätte das auffallen müssen«.<sup>56</sup> Nun könnte man - wie Anderegg - schlußfolgern, die große Popularität derart mangelhafter Literatur sei geradezu ein Beweis dafür, daß es weder den Autoren noch den Lesern um Tatsachengenauigkeit gehe, d. h. die Kritiker, die dennoch Fehler beanstandeten, seien diesen Texten gegenüber von vornherein zur verlangten Kommunikation nicht bereit und behandelten sie gewissermaßen auch unangemessen. Es ist jedoch nicht einzusehen, warum ein 'gewöhnlicher' Leser gegenüber den genannten Ungenauigkeiten - sofern er sie bemerkt - weniger empfindlich sein sollte. Schließlich wird

eine große Zahl anderer Details in den gleichen Romanen ja richtig verwendet, um den Anschein von Tatsächlichkeit überhaupt erst zu erzeugen.<sup>57</sup>

Im übrigen ist die Problematik, die sich an den aufgeführten Beispielen zeigt, keineswegs auf die einfache Unterhaltungsliteratur beschränkt. Sie tritt in Texten höherer Qualität nur deshalb zumeist nicht in Erscheinung, weil ein bestimmtes Maß an Tatsachengenauigkeit dort immer schon gewahrt ist. Sehr entschieden verdeutlicht das Jürgen Becker in einem Aufsatz, in dem er sich gerade gegen die Verwendung von authentischem Material in der Literatur ausspricht mit der Begründung, daß dieses Material auch im literarischen Umfeld der Überprüfung nicht einfach entzogen sei:

Entgegen der Ansicht Michel Butors, und entgegen auch der These Heinrich Bölls, der Schriftsteller sei der Realität gegenüber nicht beweispflichtig, wird das, was er vorträgt, in jedem Fall überprüfbar. Seine vorgewiesenen Sach- und Ortskenntnisse setzen die Sachen und Orte, von denen in seinem Text die Rede ist, dem Anspruch unbedingter Stimmigkeit aus; anders sitzt der Leser informatorischem Schwindel auf, zum Beispiel, wenn Alfred Andersch in seiner Erzählung 'Opferung eines Widders' seinen Helden 'auf die roten Leuchtbuchstaben der großen Brauerei Wulle in Delbrück' blicken läßt, in welchem Kölner Vorort aber weder eine Brauerei noch dieser Name ansässig ist.<sup>58</sup>

Wir werden noch zu erörtern haben, ob es wirklich ein Anspruch 'unbedingter' Stimmigkeit ist, der literarischen Texten gegenüber erhoben wird, und nicht nur der einer bedingten - das Beispiel Beckers macht in jedem Falle deutlich, daß ein nicht-authentischer Zusatz zu einem Ortsnamen ('Wulle-Bier' aus Köln?) auch in einem nicht der Trivialliteratur zugerechneten Text ästhetisch problematisch sein kann. Wie naheliegend der Aspekt der Referenzialisierung auch für anspruchsvollere Literatur möglicherweise ist, erkennt man überdies indirekt dar an, daß in zahlreichen Romanen unserer Zeit eine Vorbemerkung des Sinnes zu finden ist, es seien Handlung und Personen frei erfunden, Ähnlichkeiten mit Personen und Geschehnissen des Lebens zufällig. Dieser Vorbehalt - er findet sich bei Koeppen ebenso wie bei Johnson, bei Grass ebenso wie bei Böll<sup>59</sup> - bestätigt nämlich nicht, wie wir ähnlich schon für Goethes "Werther"-Kommentierung angemerkt haben, daß literarischer und nichtliterarischer Diskurs unabweisbar voneinander geschieden sind, sondern gerade umgekehrt, daß ihre Abgrenzung auf Schwierigkeiten stößt. Die Entwicklung, die eine solche zusätzliche Absicherung des literarischen Textes gegen Referenzansprüche notwendig werden ließ, werden wir noch genauer untersuchen. Hier sei vorerst nur auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam gemacht, daß die Literatur bis weit in das 18. Jahrhundert hinein zumeist vielfältig beteuert hat, alles Erzählte sei wahr, verbürgt, durch Dokumente beglaubigt, obschon dies natürlich keineswegs der Fall war, während sie heute zu einem nicht geringen Teil Wert darauf legt, gerade nicht wahr, nicht verbürgt, sondern völlig frei erfunden zu sein, ohne sich dadurch jedoch wirksam gegen eine Referenzialisierung schützen zu können. Die zahlreichen Gerichtsverfahren, die in jüngerer Zeit wegen literarischer Werke stattgefunden haben - auch auf sie werden wir eingehen -, machen bestimmte Ansprüche an den Wahrheitsgehalt unübersehbar, und natürlich sind sie nur deren letzte, deutlichste Zuspitzung.

## Anmerkungen

<sup>51</sup> Gabriel S. 73.

<sup>52</sup> Seiler, Bernd W.: Exaktheit als ästhetische Kategorie. Zur Rezeption des historischen Dramas der Gegenwart. *Poetica* 5 (1972). S. 388-433.

<sup>53</sup> Piwitt, Hermann Peter: Atavismus und Utopie des 'ganzen' Menschen. Zum Wildwestroman. In: *Trivalliteratur*. Hrsg. von G. Schmidt-Henkel u. a. Berlin 1964. S. 23 bis 32, hier S. 29.

<sup>54</sup> Holzinger, Alfred: Das Thema vor allem ist wichtig. Zum Illustriertenroman. In: *Trivalliteratur* S. 75-84, hier: S. 82. Kühn, Dieter: Luftkrieg als Abenteuer. Frankfurt a. M. 1978 (FiBü 1998). S. 30-40.

<sup>55</sup> Bondy, François: Es muß immer Champagner sein - J. M. Simmel: Die Antwort kennt nur der Wind (1973). In: *Johannes Mario Simmel und seine Romane*. Hrsg. von W. R. Langenbucher. München/Zürich 1978. S.119 f.

<sup>56</sup> Köpke, Horst: Überall Geheimorganisationen - F. Forsyth: Die Akte Odessa. FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 21. 4. 1973.

<sup>57</sup> Daß häufig eine Vielzahl 'stimmiger' Details angeboten wird, während die Handlung einem wirklichkeitsfremden Klischee folgt, hebt für den Familienroman hervor Bayer, Dorothee: Falsche Innerlichkeit. Zum Familien- und Liebesroman. In: *Trivalliteratur* S. 218-245, hier: S. 227.

<sup>58</sup> Becker, Jürgen: Gegen die Erhaltung des literarischen status quo (1963). In: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Hrsg. von E. Lämmert. Köln 1975. S. 340.

<sup>59</sup> Vgl. dazu die Romane "Tauben im Gras" und "Das Treibhaus" von Wolfgang Koeppen, "Die Blechtrommel" von Günter Grass, "Das dritte Buch über Achim" (Schlußbemerkung) von Uwe Johnson und "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" von Heinrich Böll. Natürlich wird die Formel von der 'freien Erfindung' auch bereits ironisch verwendet, etwa in "Kaff auch Mare Crisium" von Arno Schmidt oder in "Uns geht's ja noch gold" von Walter Kempowski.

## 5. Widersprüche

Nun mag sich hier erneut der Einwand erheben, diese Erscheinungen stellten ja gerade jene schiefe, verfehlte, unangemessene Reaktion auf die Literatur dar, die von der Theorie längst entlarvt und nach Möglichkeit zu überwinden sei. Der literarisch gebildete, die Textsorten korrekt unterscheidende Leser werde eine solche Vermischung nicht vornehmen, sich sein Bezugsfeld durch Abweichungen eher infrage stellen lassen und auch sonst allem entsprechen, was der Theorie nach zum rechten Literaturverständnis gehöre. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß es heute gleichzeitig kaum eine brisantere Frage gibt als die, ob nicht schon der Tatsachenbezug an sich für die literarische Substanz eine Gefahr darstelle. Wären literarischer und nichtliterarischer Diskurs wie auch immer voneinander abgehoben, so hätte diese Frage gar nicht aufkommen können. Es genügt aber, an die Ästhetiktheorie Theodor W. Adornos zu erinnern, um diese gewissermaßen negative Relevanz des Tatsachenbezuges in ihrer ganzen Tragweite deutlich zu machen. Für Adorno - und in seinem Gefolge für einen Großteil der jüngeren Theoriediskussion - besteht die eigentliche und wesentliche Leistung der Literatur gerade darin, daß sie sich dem Informatorisch-Faktischen entzieht, das unserem Weltbild seine trügerische Bestimmtheit gibt, und das hinter ihm verborgene Wesentliche enthüllt, d. h. daß sie die Scheinhaftigkeit des Tatsächlichen durchbricht. Oder mit den Worten Adornos:

Nicht nur, daß alles Positive, Greifbare, auch die Faktizität des Inwendigen von Informationen und Wissenschaft beschlagnahmt ist, nötigt den Roman, damit zu brechen und der Darstellung des Wesens oder Unwesens sich zu überantworten, sondern auch, daß, je dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer diese als Schleier das Wesen verhüllt. Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.<sup>60</sup>

Wie aber paßt diese Zurückweisung des Wirklichkeits- und Tatsachenbezuges zu jener anderen Auffassung, derzufolge das Tatsächliche im literarischen Diskurs gar keine Rolle spielen kann, weil es darin von vornherein eine andere Qualität hat? Schon bei Adorno selber scheinen sich diese Aspekte merkwürdig miteinander zu vermischen, wenn er etwa erklärt:

Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis sui generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, daß nichts Empirisches unverwandelt bleibt, daß die Sachverhalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzene.<sup>61</sup>

Aus dem Kontext läßt sich freilich erkennen, daß es sich bei solchen Bestimmungen mindestens ebenso sehr um eine Forderung an die Literatur handelt wie um die Feststellung schon erbrachter Leistung. Auf keinen Fall nämlich meint Adorno, daß der literarische Diskurs an sich immer schon die Verwandlung des Tatsächlichen mit sich bringe. Es ist für ihn vielmehr eine Frage des *Ranges*, ob ein literarischer Text Ansprüche an seine Abbildlichkeit, seinen empirischen Gehalt, seine Referenzialisierbarkeit so zu verdrängen vermag, daß sie für den Leser irrelevant werden, und es ist ihm dies eben zunehmend nur noch dadurch gewährleistet, daß die Oberfläche der Lebenswirklichkeit im Kunstwerk nicht mehr erscheint. Auch das Abgrenzungsgebot hat es für ihn also keineswegs immer in dieser Schärfe gegeben, sondern er unterscheidet sehr wohl zwischen den Anforderungen an die



Literatur zu Zeiten, als diese noch nach der »Suggestion des Realen« hat trachten dürfen, und heute, da die »Standardisierung und Immergleichheit« der Lebensverhältnisse jeder Tatsächlichkeit eine so vorbestimmte Bedeutung gäben, daß unsere Welt literarisch nur als ganze negiert oder bewußtlos abgebildet werden könne.<sup>62</sup> Genau darin liegt aber auch der Unterschied zu den von uns behandelten poetologischen Theorien. Während Adorno mit der Zurückweisung des Tatsachenbezuges einen Maßstab setzen will für die Literatur der Moderne und die in diesem Punkt weitaus geringere Gefährdung der Literatur früherer Epochen durchaus erkennt, wird die Tatsachenfrage auf der anderen Seite als stets schon erledigt, als durch den literarischen Gestus immer schon abgewehrt angesehen. Daß dies nicht selten unter ausdrücklicher Berufung auf Adorno geschieht, macht freilich deutlich, daß eine Tendenz zur geschichtslosen Allgültigkeit auch bei diesem schon angelegt ist.<sup>63</sup>

Gibt insofern aber nicht überhaupt die Literatursituation unseres Jahrhunderts, d. h. die hier sichtbar gewordene Bedrohung durch das Tatsächliche, stillschweigend das Erkenntnismuster ab für das, was heute in der Literaturtheorie allgemein zu diesem Thema gesagt wird? Sieht man auf das 19. Jahrhundert, so ist jedenfalls kaum zu verstehen, wie die Ansicht, es habe mit dem Tatsächlichen a priori nichts auf sich, anders hätte Fuß fassen können. Man braucht ja nur einmal einen Blick in die 'Werkstatt' der Autoren jener Zeit zu tun, von E. T. A. Hoffmann bis zu Fontane oder auch noch bis hin zu Thomas Mann, um sofort auf Zeugnisse zu stoßen, die eine völlig andere Sprache sprechen. Da werden Kalendertage ausgezählt und Entfernungen berechnet, Lexika befragt und Stadtpläne studiert, da geht es um Straßenbilder, Aussichtshorizonte und sogar um Bahn- und Schiffsverbindungen - und dies alles wird nicht nur akribisch ermittelt und in das Handlungsgefüge eingebracht, sondern gegebenenfalls auch noch korrigiert, wenn jemand auf einen 'Fehler' aufmerksam macht. Wofür, wenn es nicht darauf ankommt? Ist es nicht ziemlich hochmütig, derartige Bemühungen nachträglich als überflüssig hinzustellen und den Autoren gönnerhaft zu versichern, sie seien für den poetischen Weltentwurf ja eigentlich nicht nötig gewesen? Walther Killy deutet so etwas in seinem an sich sehr erhellenden, im weiteren noch heranzuziehenden Buch über die Entwicklung des Romans im 19. Jahrhundert an, wenn er hinsichtlich der Detailbemühungen Fontanes erklärt, es möchten irgendwelche »Abweichungen der Fiktion von der empirischen Wirklichkeit [...] in den achtziger Jahren bemerkenswert« gewesen sein, heute jedoch seien sie »gleichgültig«.<sup>64</sup> Und Preisendanz glaubt gar schon die Absicht Fontanes, so zu erzählen, daß »kein Gefühl des Unterschieds von erlebtem und erdichtetem Leben, dargestellter und unmittelbar erfahrener Wirklichkeit« aufkomme, als »fragwürdig« bezeichnen zu müssen.<sup>65</sup> Wenn die Leser unserer Zeit - aber sind eigentlich sie es? - auch an der Literatur von gestern vorrangig interessieren sollte, in welcher Weise diese sich über die Wirklichkeit erhebt, vom authentischen Erzählen sich unterscheidet, so wäre das ihr gutes, zeitgemäßes Recht. Falsches wird daraus, wenn diese Art Interesse von der Theorie zur zeitlosen Norm des Literaturverstehens erhoben und damit ein Bedingungsfeld aus der poetologischen Reflexion hinausgedrängt wird, das die Literatur nicht nur mitgeprägt, sondern ihr für lange Zeit überhaupt erst Dignität verliehen hat.

## Anmerkungen

<sup>60</sup> Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Th. W. A. Noten zur Literatur I. Frankfurt a. M. 1958. S. 64. (Vgl. auch: Th. W. A. Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7, S. 336).

<sup>61</sup> Adorno, Theodor W.: Erpreßte Versöhnung. In: Th. W. A. Noten zur Literatur II. Frankfurt a. M. 1961. S. 168.

<sup>62</sup> Adorno, Standort des Erzählers S. 61 ff.

<sup>63</sup> Nachgerade zum Exempel wird die 'Umdeutung' Adornos bei Brinkmann. Dieser projiziert die an »Kafka, Joyce, Beckett« gewonnenen und verallgemeinerten Aussagen Adornos direkt auf die Literatur des 19. Jahrhunderts und sieht sich damit ausdrücklich in seinem Verfahren bestätigt, nicht nach der Suggestion des Realen zu fragen, sondern das Mißlingen dieser Suggestion nachzuweisen. (Vgl. Brinkmann in: Begriffsbestimmung S. 488 ff.)

<sup>64</sup> Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963. S. 210.

<sup>65</sup> Preisendanz, Wolfgang: Voraussetzungen des poetischen Realismus. In: Begriffsbestimmung S. 453-479, hier: S. 460.

## 6. Die Kategorie der Wahrscheinlichkeit

Nun hat sich, wie wir schon angedeutet haben, in jüngeren Arbeiten zum Selbstverständnis der Realisten des 19. Jahrhunderts die Auffassung durchgesetzt, daß man der Literatur dieser Epoche nicht gerecht werden könne, wenn man nicht zumindest als Anspruch ernst nehme, was für sie immer wieder gefordert ist, es eben dem Leser unbedingt zu ermöglichen, das Erzählte für ein tatsächlich Vorgefallenes halten zu können.<sup>66</sup> Dabei wird gelegentlich auch ein Begriff gebraucht, der traditionell nur in der Poetiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts eine Rolle spielt, dessen viel umfassendere Bedeutung inzwischen aber auch anderweit zum Vorschein kommt, nämlich der Begriff der Wahrscheinlichkeit. Die Realisten hätten zu einer »exakten, mindestens aber wahrscheinlichen Wiedergabe der Wirklichkeit« gelangen wollen, sagt Steinmetz im Anschluß an Roman Jakobsons schon in den 20er Jahren aufgestellte Realismus-Definition.<sup>67</sup> Und Powroslo nennt in seinem Überblick über die heutigen Realismus-Theorien 'Wahrscheinlichkeit' sogar als epochenunabhängiges Kriterium für 'realistische' Literatur. Zumindest von den Lesern - so Powroslo - werde ein Werk für realistisch gehalten in dem Maße, »in dem es den Horizont alltäglicher Lebenserfahrung erfüllt oder - was das gleiche meint - in dem es als wahrscheinlich empfunden wird.«<sup>68</sup> Nicht das Tatsächliche schlechthin, nicht das in den Grenzen unserer Erkenntnismöglichkeiten unwiderlegbar Reale wäre demnach die entscheidende Kategorie für eine in diesem Sinne realistische Literatur, sondern das Wahrscheinliche, und dies nicht zuletzt sicherlich darum schon, weil auch in der Lebenspraxis das Tatsächliche oft weit weniger scharf bestimmt wird, als es bei Aufbietung aller jeweils zur Verfügung stehender Hilfsmittel möglich wäre. Immerhin könnte es aber für eine nach Wahrscheinlichkeit strebende Literatur doch Sachbereiche geben, in denen sie sich vom Tatsächlichen nicht wesentlich entfernen darf, wenn sie ihrem Anspruch noch genügen will.

Wie aber lassen sich die Bedingungen, denen die Wahrscheinlichkeitsliteratur unterworfen ist, genauer fassen? In seiner auf die Klärung literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe ausgerichteten Arbeit "Text und Fiktion" hat Jürgen Landwehr hierzu einige sehr nützliche Differenzierungen angeboten. Er unterscheidet zunächst - wie vor ihm ansatzweise auch schon Weinrich<sup>69</sup> - nicht nur zwischen referentiellen und fiktionalen Texten, sondern zwischen vier Textklassen, für die sich eine je andere Beziehung zu den als wirklich bestimmten Sachverhalten ergibt:

- a) Texte, die nur akzeptiert werden, »wenn sie konsistent sind in bezug auf die je aufgefaßte Realität«, also hauptsächlich wissenschaftliche Texte;
- b) Texte, die den Kriterien der Wahrscheinlichkeit, d. h. »des faktisch Möglichen genügen (sollen)«, also große Teile der erzählenden Literatur;
- c) Texte, die auch dann noch akzeptiert werden, wenn sie in bestimmten Teilen der Wirklichkeit nicht entsprechen, jedoch »intern konsistent sind«, also z. B. Märchen;
- d) Texte, »für deren Akzeptabilität Konsistenz in Referenz und Prädizierung kein Kriterium ist«, also etwa die Konkrete Poesie.<sup>70</sup>

Ausschlaggebend für den jeweiligen Abstand eines Textes von den für wirklich angesehenen Sachverhalten sind seine fiktiven Momente. Zur näheren Bestimmung dessen, was fiktiv wirkt, orientiert sich Landwehr an den Seinsmodalitäten des Notwendigen, des Wirklichen und des Möglichen und definiert, daß immer solche Gegenstände und Sachverhalte fiktiv erscheinen, die entgegen der »zu einem bestimmten Zeitpunkt geltenden

Auffassung vom Seinsmodus dieser Gegenstände und Sachverhalte intentional [...] in eben diesem Seinsmodus umgedeutet werden«. Fiktivität liegt also z. B. vor, wenn etwas für möglich zu Haltendes für unmöglich oder etwas Unwirkliches für wirklich erklärt wird, aber auch wenn Unmögliches für wirklich ausgegeben oder Notwendiges als unwirklich hingestellt wird usw.<sup>71</sup> Für die Wahrscheinlichkeitsliteratur, deren Umdeutungen insgesamt noch 'real möglich' erscheinen sollen, ist der Spielraum für Fiktivität allerdings wesentlich kleiner, d. h. es kann hier im allgemeinen nur Mögliches in Wirkliches und Wirkliches in Notwendiges umgedeutet werden, und selbst das noch nur mit der Einschränkung, daß das Umgedeutete nach den vorherrschenden Wirklichkeitskriterien »in einem hohen Maße (und nicht nur als Ausnahmeerscheinung) als mit diesen Kriterien konform« erscheinen muß. Somit ist der Referenzbereich wahrscheinlicher Texte zwar »nicht notwendig« das Reale selbst, wohl aber müssen sich ihre Sachverhalte der wie auch immer definierten Realität gleichwertig an die Seite stellen lassen.<sup>72</sup>

Was nun das verbürgte Tatsächliche angeht, so ergibt sich aus Landwehrs Ansatz ganz selbstverständlich, daß sich in fiktionale Texte auch Gegenstände und Sachverhalte einbezogen finden können, denen der »Seinsmodus des Realen zugesprochen werden kann«. Es wird ihnen die Funktion zugewiesen, die »Umdeutung zu erleichtern auch für die Teile der dargestellten Welt, die als nicht-wirklich bewußt sind«.<sup>73</sup> Im Gegensatz zu Anderegg sieht Landwehr diese Elemente also nicht zum Zweck der 'Verfremdung', sondern zu dem der Verstärkung eingebracht, und aus dieser Bestimmung wiederum folgt, daß sie besonders in der um Wahrscheinlichkeit bemühten Literatur kaum aus Zufall, kaum ohne besondere Notwendigkeit vorkommen werden. Es dürften nämlich solche Elemente vor allem dort anzutreffen sein, wo der Bereich des Realen von dem des Nicht-Realen scharf abgegrenzt erscheint, insofern es hier besonders schwer sein wird, Umdeutungen von diesem in jenen Seinsmodus noch mit dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit in Einklang zu bringen. Anders ausgedrückt: Wenn schon eine geringe Abweichung von einem als real verstandenen Sachverhalt diesem ein eindeutig nicht-reales Ansehen gibt, dann ist dieser Sachverhalt möglicherweise nur in seiner realen Gestalt in eine konsistent wahrscheinliche Darstellung zu überführen. Wenn dies aber so sein könnte, dann ist die theoretische Verallgemeinerung falsch, es sei der literarische Text durch seine sprachliche Struktur oder aufgrund einer bestimmten Konvention derart gegen Referenzansprüche geschützt, daß sich die Frage der faktischen Genauigkeit gar nicht stelle oder daß Ungenauigkeit folgenlos sei. Formulierungen wie die, der Wahrheitswert sei 'nicht einklagbar' oder der Leser habe 'keinen Anspruch' auf ihn, verdunkeln nur, worum es geht. Nicht nur gibt es wirklich einklagbare Wahrheitsansprüche auch gegenüber nichtliterarischen Texten keineswegs generell und gegenüber literarischen sind sie nicht grundsätzlich ausgeschlossen, sondern es sind überhaupt solche letztlich rechtspraktischen Folgerungen aus dem Verstehen und der eigentliche Verstehensvorgang voneinander zu unterscheiden.

Hält man sich zunächst nur an diesen, so ist nämlich abzusehen, daß das Auftreten ersichtlich nicht-realer Gegenstände und Sachverhalte in einem literarischen Text zwei sehr verschiedene Folgen haben kann: entweder wird der Text als ganzer der märchenhaften, der phantastischen, der Möglichkeitsliteratur zugerechnet und also dem Nicht-Realen eine entsprechende Bedeutung zugewiesen, oder aber, falls es sich um einen insgesamt wahrscheinlichen Text zu handeln scheint, es wirken die eindeutig nicht-realen Elemente als Störung, als Fehler. Der Grad der Abweichung vom Tatsächlichen würde mithin nicht nur die Zuweisung eines Textes zu dieser oder jener Textklasse regulieren, sondern er könnte auch - für den als wahrscheinlich eingestuften Text - zu einem Problem seiner Qualität, zu

einem ästhetischen Problem werden, wenn er nämlich seiner Konsistenz im Wahrscheinlichen abträglich ist. Zwar gibt es kein Gebot, daß Texte konsistent wahrscheinlich sein müssen, aber es werden doch Inkonsistenzen hier auch wiederum nur dann als gelungen empfunden werden und letztlich verständlich sein, wenn für sie eine Funktion, ein Sinn erschlossen werden kann.

Eine Schwierigkeit könnte nun allerdings sein, daß es keine festen Grenzen für die Bestimmung der verschiedenen Seinsmodalitäten und also auch für die Kategorie des Wahrscheinlichen gibt. »Was aber als 'real' oder 'irreal', als 'möglich' oder 'unmöglich' zu gelten hat, ist abhängig von den Auffassungen und Kriterien von Individuen, Gruppen, Gesellschaften und ist daher diachronisch und diatopisch variant«, stellt Landwehr fest, d. h. es könnte nicht nur im Ablauf der Zeit, sondern auch noch unter den Angehörigen gleicher Generationen und Gesellschaften höchst unterschiedlich aufgefaßt worden sein.<sup>74</sup> Wie ließe sich da erkennen, welche Tatsächlichkeiten irgendwann für das literarische Publikum oder gar für verschiedene Lesergruppen so wichtig waren, daß sie auch in der Literatur als solche gegolten haben und entsprechend belastet gewesen sind? Streng genommen könnte man das nur in demoskopischen Untersuchungen herausfinden und hätte selbst dann noch nur den Befund des je einzelnen Aufnahmementes. Das ist der Vergangenheit gegenüber natürlich nicht möglich, glücklicherweise aber für Einsichten in die Literaturgeschichte auch nicht erforderlich. Unsere Frage lautet ja nicht, welche Realitätsnormen irgendwelche Leser einmal gehabt haben, sondern ob es der Literatur gegenüber Ansprüche auf Faktengenauigkeit gegeben hat und gibt, die sich möglicherweise auf sie selbst, d. h. auf ihre Entwicklung ausgewirkt haben. Darüber aber kann ganz wesentlich eben auch die Literatur selbst uns Auskunft geben. Denn da sie über lange Zeit hin einerseits die Grenzen des Wahrscheinlichen nicht hat verletzen wollen, andererseits andauernd auch kritisch daraufhin angesehen worden ist, inwieweit sie die Wirklichkeit getroffen oder verfehlt, sie abgebildet oder umgedeutet hat, müßte ein Wandel in den Realitätsvorstellungen auch seine Spuren in ihr hinterlassen haben. So würden wir zwar nicht sagen können, daß zu irgendeinem Zeitpunkt ein bestimmter Grad an Detailgenauigkeit für den Wahrscheinlichkeitseindruck zwingend erforderlich gewesen ist, bzw. daß ein Einwand gegen eine Ungenauigkeit von allen Lesern einer Zeit geteilt oder auch nur als sachlich richtig anerkannt worden wäre, aber es müßte sich doch in einem gewissermaßen gleitenden Betrachten feststellen lassen, ob und wie sich hier die Maßstäbe gewandelt, die Bedingungen für das Wahrscheinliche geändert haben.

## Anmerkungen

<sup>66</sup> So u. a. Kinder, Hermann: Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1973 (S. 51 f.) und Eisele, Ulf: Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des "Deutschen Museums". Stuttgart 1976 (S. 81 f.).

<sup>67</sup> Steinmetz, Horst: Der vergessene Leser. In: Dichter und Leser. Hrsg. von F. van Ingen. Groningen 1972. S. 113-133, hier: S. 116.

<sup>68</sup> Powroslo, Wolfgang: Erkenntnis durch Literatur. Köln 1976. S. 83.

<sup>69</sup> Weinrich, Harald: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze. Stuttgart 1971. S. 42 f. Weinrich stellt neben die Wahrscheinlichkeitsliteratur die Literatur der Wahrheit (= Geschichtsschreibung) und die

Literatur der Unwahrheit (= Lügendichtung).

<sup>70</sup> Landwehr, Jürgen: Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen Grundbegriffen. München 1975. S. 172 f.

<sup>71</sup> Landwehr, S. 176. Als ganzer fiktional wird der Text nach Landwehr dann, wenn der Autor, der wirkliche Sprecher, umgedeutet wird zu einem rollenspielenden, nichtwirklichen Erzähler. Das ist besonders erhellend für den Fall, daß diese Umdeutung ausbleibt und der Autor - trotz fiktiver Textmomente - ad personam für seinen Text 'haftbar' gemacht wird.

<sup>72</sup> Landwehr S. 172.

<sup>73</sup> Landwehr S. 182.

<sup>74</sup> Landwehr S. 169.

## 7. Hypothesen zur Wahrscheinlichkeitsliteratur

Kommen wir nun aber von den theoretischen Erörterungen zu den Anzeichen, die uns - natürlich - *für* eine solche Entwicklung zu sprechen scheinen, also zu unseren Hypothesen. Eine immer schärfere Sonderung des Realen vom Nicht-Realen und mithin eine Verringerung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes muß sich in der jüngeren Geschichte einfach daraus ergeben haben, daß das Bild von der Realität immer weniger in den individuellen Lebenserfahrungen als vielmehr in systematisch gesammelten und letztlich wissenschaftlichen Befunden ruht. Das nächstliegende Beispiel dafür - wir haben es schon berührt - ist das der historischen Dichtung. Unverkennbar hat sie sich seit dem 19. Jahrhundert zunehmend mehr an die wissenschaftlichen Beschreibungen der Vergangenheit anlehnen müssen, weil z. B. Umdeutungen im Bereich der Motive historischer Personen nur noch für wahrscheinlich gehalten werden konnten, wenn sie mit dem verbindlich gewordenen historischen Datenmaterial vereinbar zu sein schienen. Dasselbe gilt aber für den Rekurs auf die je miterlebte Gegenwart. Das überregionale Nachrichtenwesen, wie es sich im 19. Jahrhundert in großem Stil entwickelt hat, lieferte den Menschen mehr und mehr Informationen, zu denen sie aus persönlicher Erfahrung einen so gleichartigen Zugang niemals bekommen hätten, und hat damit gewiß auch für die Literatur Fakten geschaffen, die nicht mehr zu umgehen gewesen sind, wenn irgendeine erfundene Handlung für diese Gegenwart wahrscheinlich werden sollte. Zugleich mit dem Entstehen eines so entwickelten Gegenwartsbewußtseins mußte aber auch alle Vergangenheit als etwas spezifisch anderes bewußt werden und mithin die Notwendigkeit zunehmen, nicht mehr nur einen beliebigen, sondern einen bestimmten Zeitraum für das wahrscheinlich zu machende Geschehen anzugeben. Ist der Zwang zu einer solchen Zeitfestlegung - möglicherweise bis hin zur exakten Datierung - aber erst einmal da und das ungefähre 'Es war einmal' der Inbegriff des Märchenhaft-Unwahrscheinlichen schlechthin, so ist damit der Grund gelegt für eine Vielzahl weiterer Referenzansprüche, die schließlich ganz von selbst in die Frage nach der Authentizität des Erzählten einmünden können. Die Zeitangaben werden deshalb auch der erste Gegenstandsbereich sein, mit dem wir uns genauer beschäftigen müssen.

Aufschlußreich sein dürfte aber auch die Frage nach der Festlegung der Handlung im Raum. Denn je überschaubarer bestimmte geographische Räume für das literarische Publikum sind, desto enger determiniert werden auch die Vorstellungen sein, die bei der Nennung von Landschafts- und Ortsnamen aufkommen. Denkt man an die Ausweitung des Reiseverkehrs, wie sie im 19. Jahrhundert der Eisenbahnbau ermöglichte, an den Wissenszuwachs durch die Photographie, an die immer genauer dokumentierten Großstadtverhältnisse, so ist eine Verringerung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes bis hin zur unabweisbaren Referenzialisierung auch in diesem Bereich nur zu naheliegend. Und auch hier könnte sich sehr wohl der Zwang ergeben haben, der einmal bewußt gewordenen Bestimmtheit von Raum und Ort dadurch zu entsprechen, daß das auf Wahrscheinlichkeit angelegte Geschehen nicht mehr irgendwo, sondern in einem ebensolchen Raum angesiedelt ist.

Identifizierbar geworden sein könnten darüber hinaus auch Personen und ihre Erlebnisse, wo die literarische Handlung Gesellschaftskreise berührte, in die das Publikum hinreichend Einblick hatte. Das Zusammenwachsen der 34 deutschen Einzelstaaten zu einem Gesamtstaat im Laufe des 19. Jahrhunderts dürfte z. B. die Überschaubarkeit im Bereich des staatspolitischen Handelns so erhöht haben, daß es immer weniger mit der

Wahrscheinlichkeit zu vereinbaren gewesen ist, Minister, Generäle oder gar Landesherren in der Literatur auftreten zu lassen, bzw. hier vom öffentlich schon Bekannten noch wesentlich abzuweichen. Das ganze Problem der persönlichkeitsrechtlichen Ansprüche gegenüber literarischen Werken schließt sich ja an solche Referenzialisierungen an und wird uns - als nicht bloß ästhetische, sondern pragmatische Folge des Tatsachenbezuges - sogar besonders beschäftigen.

Schließlich könnte auch noch ein so unscheinbarer Bereich wie der der Gebrauchsgegenstände von derartigen Entwicklungen betroffen worden sein. Als nämlich im späten 19. Jahrhundert die Produktion von Markenartikeln und die öffentliche Werbung für sie an Bedeutung gewann, gab es plötzlich auch hier eine Identifizierbarkeit, die die Literatur durchaus dazu gezwungen haben könnte, entweder die Determinanten dieser Warenwelt zu akzeptieren oder für sie - vielleicht auch nur wieder um den Preis der Wahrscheinlichkeit - auf Verdeutlichung überhaupt zu verzichten.

Wenn wir uns im folgenden auf die Referenzprobleme für die Angaben zu Zeit und Ort, Personen und Gegenständen beschränken wollen, so heißt das jedoch nicht, daß es darüber hinaus keine weiteren Faktoren gäbe, für die Ansprüche auf Genauigkeit, Faktentreue usw. infrage kämen. Abgesehen von den Gesetzmäßigkeiten der Logik, die nicht verletzt werden dürfen, gibt es gar nicht so wenige Naturgesetze, die im literarischen Geschehen mitwirken und erfahrungsrichtig beachtet werden müssen, ferner psychologische Sachverhalte, der Wissensstand der Medizin und der Technik, ja sogar noch ein gewisses Normalmaß der Sprache, damit diese nicht für sich auffällig wird und dem Erzählten das Interesse entzieht. Hält man sich vor Augen, welche Verstehensfolgen Unstimmigkeiten in diesen Bereichen haben können, ob beabsichtigt wie in der experimentellen Literatur oder aus Ungeschick wie etwa in Schulaufsätzen, so müßte man sogar sagen, daß die Wahrscheinlichkeit durch sie noch wesentlich eher aufgehoben werden kann als durch irgendwelche fragwürdigen Zeit- oder Ortsangaben, Gesellschafts- oder Gegenstandsbeschreibungen. Und doch müssen wir uns an diese Faktoren und nicht an die anderen halten, wenn wir etwas über die Bedeutung des Tatsächlichen für die Literaturentwicklung erfahren wollen. Zum einen gehören die genannten Gesetzmäßigkeiten und Erfahrungstatsachen ja zu den selbstverständlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen des wahrscheinlichen Erzählens, können als solche also von vornherein mit dessen Fiktivität nicht in Konflikt geraten. Zum anderen sind sie so fest in der menschlichen Erfahrung verankert, daß es erzähl relevante Erkenntnisfortschritte in bezug auf sie kaum gibt. Allenfalls ausnahmsweise könnte das der Fall sein, im Naturgesetzlichen etwa für die erst im späten 19. Jahrhundert abgesicherte Erkenntnis, daß eine Fata Morgana keine Halluzination, sondern eine Luftspiegelung von realen Objekten ist, oder auch für gewisse medizinische und technische Fakten.<sup>75</sup> Selbst dann hätte es aber nur etwas mit dem Wissensstand des Autors zu tun, wenn seine Darstellung die Grenzen der Wahrscheinlichkeit verletzt, und nichts mit einem wesentlichen Bedingungswechsel.

Anders steht es jedoch mit den Zeit-, Raum- und Personenverhältnissen. Da sie das Gerüst für die Handlung, also das eigentlich zu Erzählende bilden, könnte hier eine Zunahme der Bestimmtheit zu wirklich unvermeidlichen Widersprüchen geführt und so möglicherweise auf die Literaturentwicklung selber eingewirkt haben - bis hin zu der Konsequenz, die Walter Benjamin schon in den 30er Jahren sich hat anbahnen sehen, daß nämlich für das fiktionale Erzählen einfach darum der Spielraum abnimmt, weil es von der auf »prompte Nachprüfbarkeit« angelegten Information um seine Autorität gebracht wird, um jene



Glaubhaftigkeit, die es als »Kunde, die aus der Ferne kam«, in der weniger beschriebenen Welt noch besaß.<sup>76</sup> Dieser Referenzdruck, diese Grenzen der Wahrscheinlichkeit also sind es, die den Literaturhistoriker interessieren müssen, nicht das, was sonst noch und überhaupt im Inneren literarischer Texte alles 'stimmen' muß, damit sie wahrscheinlich wirken. Bevor wir jedoch die dafür notwendigen Untersuchungen aufnehmen, wollen wir uns einen Überblick darüber verschaffen, wie das Kriterium der literarischen Wahrscheinlichkeit entstanden und von den Poetiktheorien behandelt worden ist, die es erstmals definiert und für die Literatur ihrer Zeit ausdrücklich zur Norm gesetzt haben.

## Anmerkungen

<sup>75</sup> Noch in einem Konversationslexikon aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wird die These, daß es sich bei der als Fata Morgana beschriebenen Erscheinung um eine Luftspiegelung handle, als »keineswegs für alle Fälle genügend« bezeichnet. Vgl. Conversations-Lexikon für den Handgebrauch. Hrsg. von K. F. Köhler. Leipzig 1846. Bd.1, S. 572. Erst in den Lexiken des späten 19. Jahrhunderts werden anstelle der zunächst eher phantastischen Beschreibungen dieses Phänomens naturwissenschaftlich richtige und vollständige Erklärungen angeboten. Es liegt nahe, daß damit auch eine entsprechende Versachlichung für die Reise- und Abenteuerliteratur notwendig geworden ist.

<sup>76</sup> Benjamin, Walter: Der Erzähler (1936). In: Romantheorie S. 254 f.

## II. Die Vorstellung vom Wahrscheinlichen im 17. und 18. Jahrhundert

### 1. Der Wahrheitsanspruch und seine Bedeutung

Die Forderung nach Wahrscheinlichkeit, wie sie im späten 17. Jahrhundert zur Regel und in den Poetiken des 18. Jahrhunderts abschließend begründet wird, hängt eng zusammen mit der Frage nach der Wahrheit der Literatur und gewinnt ihre überragende Bedeutung vor allem in der Auseinandersetzung mit der neuen und umstrittenen Gattung des Romans. Daß die Literatur grundsätzlich die Wahrheit zu sagen habe, meint bis in den genannten Zeitraum hinein in einem ganz geraden Sinne, daß sie nichts erfinden dürfe, bzw. daß alle ihre Aussagen genauso zu bewerten seien wie sonst Gesagtes oder Geschriebenes. Natürlich ist es nicht das nach heutigem Maßstab empirisch oder gar wissenschaftlich Erweisbare, das die Kriterien für wahr oder falsch liefert, sondern des dehnt sich, wie Wolfgang Kayser schreibt, »hinter dem Bereich, da Sinne und Verstand eine Aussage verifizieren, ein schier unbegrenztes Gebiet des Möglichen«.<sup>1</sup>

In diese weite, auch elastische, jedenfalls aber eindimensionale Wahrheitsvorstellung wird alles gleichermaßen einbezogen und ein Sonderstatus für die Literatur nicht anerkannt. Warum dies so ist, wo doch bereits in der Antike der Dichtung eine besondere, wenn auch nicht unbedingt vertrauenerweckende Teilhabe an der Wahrheit zugestanden worden ist<sup>2</sup>, kann hier nur mit einem Hinweis auf die allgemeine historische Entwicklung angedeutet werden. Schon im frühen Mittelalter galt für die kirchliche Lehre »phantasiegebilde gleich lügendespinnst«, weil das bloß Ausgedachte mit der christlichen Wahrhaftigkeit nicht vereinbar zu sein schien, und im 12. Jahrhundert bereits war es »dahin gekommen, daß selbst der laie, der ungelernte höfische Zuhörer, ja das publicum der volksdichtung von der dichtung verlangte, sie solle [ ... ] wirklich geschehene dinge erzählen«.<sup>3</sup> Daß sich dieser Anspruch über die Renaissance hinweg bis ins 17. Jahrhundert hinein hat unangefochten halten, ja möglicherweise an Bedeutung sogar noch hat gewinnen können, hat ebenso mit dem wachsenden Bemühen um rationale Welterkenntnis zu tun wie mit dem erbitterten Streit um den rechten Glauben. Es war dies ja die Zeit immer neuer geographischer und wissenschaftlicher Entdeckungen, mithin einer außerordentlichen Erweiterung des Weltbildes, in der es die Fülle der Standpunkte und Nachrichten offenbar geboten erscheinen ließ, von jedermann die Wahrheit zu fordern und ihre Vermischung mit Erfundenem nicht zu dulden, wie es natürlich dennoch unentwegt geschah. Es war aber auch die Zeit der Glaubenskämpfe und Glaubenskriege, die in der Verteidigung des rechten Christentums immer wieder jene Literatur verurteilen zu müssen glaubte, die die Tatsächlichkeiten der Schöpfung in abgeänderter Gestalt zeigte. Offenkundige Phantasieprodukte wie der "Amadis"-Roman, d. h. Bücher, die sich nicht auf ein irgendwie verbürgtes, auch legendenhaftes Geschehen berufen konnten, sind noch im 17. Jahrhundert schlicht für Eingebungen des Teufels erklärt worden.<sup>4</sup>

Daß sich vorrangig der Roman mit der Wahrheitsforderung konfrontiert, bzw. dem - oft von Platon geborgten - Lügenvorwurf ausgesetzt sieht, hat im wesentlichen zwei Gründe: er war zum einen als Gattung neu und zum anderen seiner Form wegen besonders geeignet, mit einer authentischen 'Historie' verwechselt zu werden. Die Grenzen zwischen der 'reinen' Geschichtsdarstellung und dem mehr oder weniger 'historischen' Roman - Birken unterscheidet 1669 zwischen Jahrbuch, Geschicht-Gedicht und Gedicht-Geschicht<sup>5</sup> - sind in

der Tat zunächst schwer zu ziehen, da auch der Geschichtsschreiber im Dienst der christlichen Heilslehre steht und zu einer ähnlich beispielhaften Darstellungsweise neigt wie sein fabulierender Kollege.<sup>6</sup> Umgekehrt haben die Romanschriftsteller alles getan, sich ihrem Publikum als zuverlässige Berichterstatter zu empfehlen. Die Berufung auf Gewährsleute - schon in der Antike und im Mittelalter üblich<sup>7</sup> - nimmt unter dem Druck des kritischer werdenden Publikums ausufernde Formen an. Dem barocken Roman sind zumeist umfangreiche Quellennachweise beigegeben oder in den Text eingearbeitet, bzw. sie werden, wo nicht zur Verfügung, in täuschender Manier erfunden. Überdies wird - oft schon im Titel, spätestens aber in den diversen Vorreden - die Wahrheit des Erzählten beteuert und auch im Text in immer neuen Anläufen dem Leser versichert. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein noch folgen, wie Herbert Singer belegt, »alle möglichen Romangattungen und Spielarten« dieser Tradition, »galante und abenteuerliche, höfische und bürgerliche Romane und romanähnliche Erzeugnisse«, und dies keineswegs in parodistischer Absicht.<sup>8</sup> Erst die Quellen- und Herausgeberfiktionen der romantischen Literatur, etwa die Jean Pauls im "Hesperus" oder E. T. A. Hoffmanns im "Kater Murr", nehmen eine eindeutig parodistische Wendung, und erst ihre Wahrheitsversicherungen sind ohne weiteres als Ironie zu verstehen.<sup>9</sup> Noch Schiller gibt sich im "Geisterseher" ernsthaft als Herausgeber der "Memoiren des Grafen von O\*", stellt den "Verbrecher aus verlorener Ehre" als »eine wahre Geschichte« vor oder weist »mit stolzer Freude« darauf hin, daß seine Erzählung von einer "Großmütigen Handlung" ein »unabstreitbares Verdienst« gegenüber vielen Romanen habe: »sie ist *wahr*«. <sup>10</sup>

Wegen des aus heutiger Sicht oft eklatanten Widerspruchs »zwischen der Präntention gelehrter Wissenschaftlichkeit und Wahrheit und der hemmungslosen Entstellung der Weltgeschichte« in den Romanen des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>11</sup> sind nun freilich immer wieder Zweifel geäußert worden, ob die Wahrheitsversicherungen ernst gemeint gewesen seien oder ob sie nur dem 'decorum', den Geschmacksvorschriften zugerechnet werden müßten. Nach Auffassung Wehrlis sind sich schon im 17. Jahrhundert »Dichter und Leser völlig klar über den rein phantasiemäßigen Charakter ihrer Romane«, durchschauen sie also andersartige Beteuerungen als ästhetisches Spiel.<sup>12</sup> Auch Wolfgang Kayser glaubt »eine Wahrheit im Sinne verifizierbarer Tatsächlichkeit« in jener Zeit für den Roman nicht mehr angenommen, »jedenfalls nicht bei denen, die über das literarische Leben zu urteilen haben«. <sup>13</sup> Allenfalls die literarisch Ungebildeten hätten ein Fiktionsbewußtsein noch nicht besessen.

Zur Stützung dieser Auffassung wird auf das gelegentliche Eingeständnis von Autoren, Übersetzern oder Kritikern verwiesen, es weiche das Erzählte von der Wahrheit ab, sei darin aber gerechtfertigt. Einen der frühesten Belege dieser Art liefert die Übersetzung von Barclays "Argenis" durch Opitz aus dem Jahre 1626, in der ein Recht auf Erfindungen mit der Begründung in Anspruch genommen wird: »Dann weil ich keine History schreibe, die sich genaw an die Wahrheit binden muß, so werde ich mich dieser Freyheit sicher gebrauchen dürffen«. <sup>14</sup> 1669 nennt es Birken in der "Aramena"- Vorrede eine »torheit / solche Geschichtgedichte darum verwerfen wollen / weil sie nicht beschreiben / was sich in der that begeben hat«. Wenn auch nicht alles Erzählte in Chroniken zu finden sei, so handle es sich doch um Begebenheiten, »die einmal und irgendwo mögen geschehen seyn / oder noch geschehen möchten«. <sup>15</sup> Ebenso wird in Grimmels Hausens Verteidigung gegen den Vorwurf, er habe sich im "Keuschen Joseph" nicht an die Wahrheit gehalten, eine verdeckte Rechtfertigung für die Fiktion gesehen, insofern er es für nicht so wichtig erklärt, ob er die Geschichte »so genau erforscht und beobachtet oder nicht«. <sup>16</sup> Häufiger finden sich solche

Erklärungen freilich erst im 18. Jahrhundert, als der Grundsatz der Wahrscheinlichkeit zu allgemeiner Geltung gelangt.

Indessen: Was besagen diese beiläufigen oder der theoretischen Literatur entnommenen Überlegungen angesichts der lauten Wahrheitskundgebungen, die dem Leser zumeist schon auf dem Titelblatt der Romane begegnen? Der Versuch, auch in diesen deutliche Fiktionssignale nachzuweisen, gelingt jedenfalls erst für einen weitaus späteren Zeitraum. Zwar ist etwa für den "Don Quijote" behauptet worden, er sei als erster Roman der neueren Literaturgeschichte »bewußt als Fiktion gestaltet, d. h. das Bewußtsein der Fiktionalität [sei] in das Kunstwerk mit eingegangen«<sup>17</sup>, aber daß damit auch dem Leser der Fiktionscharakter hätte notwendig bewußt werden müssen, ist mit guten Argumenten widerlegt worden.<sup>18</sup> Wenig überzeugend ist auch das Beispiel der "Asiatischen Banise" von 1689, in der nur »gerade noch das Dekor« gewahrt sein soll, insofern im Vorwort nicht von wahren, sondern nur von »mehrentheils wahrhaftigen Begebenheiten« gesprochen wird.<sup>19</sup> Und schon gar nicht läßt sich mit Reuters 1696 erschienenem "Schelmuffsky" die 'Liquidation' des Wahrheitsanspruches beweisen.<sup>20</sup> Da sich dieser Roman für jedermann als eine Lügengeschichte zu erkennen gibt, stützen die überzogenen Wahrheitsbeteuerungen - »da doch beym Sapperment alles wahr ist, und der Tebel hohlmer nicht ein einziges Wort erlogen« - nur die Konsistenz der Lügnerrolle des Erzählers und bestätigen auf ihre Weise eher die Verlässlichkeit entsprechender Formeln.

Auch Schnabels "Insel Felsenburg", in der Voßkamp die »Abkehr vom Wahrheitsanspruch und Hinwendung zum freieren, bewußten literarischen Spiel« vollzogen sieht<sup>21</sup> - nun immerhin erst 1731! -, ist noch ein keineswegs unanfechtbares Beispiel. Zwar fragt der Autor darin seine Leser, warum denn eine geschickte Fiktion »so gar verächtlich und verwerfflich« sein solle, aber er bestreitet doch zugleich, daß seine Geschichte »nichts anders als pur lautere Fictions« sei.<sup>22</sup> Der Umgang mit dem Wahrheitsbegriff ist so gewiß »spielerisch leicht«<sup>23</sup>, aber doch auch raffiniert geheimnistuerisch, so daß Wahrenburg hier gerade einen Beleg dafür sehen kann, »welch geringer Spielraum einer Gattung eingeräumt ist, deren Autoren noch nicht mit einem verbreiteten Fiktionsbewußtsein der Rezipienten« rechnen konnten.<sup>24</sup> Wie er glauben auch Herbert Singer und Kimpel/Wiedemann die Wahrheitsformeln im 18. Jahrhundert »noch voller Ernst und Besorgnis vorgebracht«, weil sie für den zeitgenössischen Leser hinsichtlich der »Glaubenswürdigkeit der immanent didaktischen Tendenz dieser Romane von höchstem Wert« gewesen seien.<sup>25</sup> Nicht einmal Wieland, der es Preisendanz zufolge als erster gewagt hat, die Erdichtung »offen« einzugestehen<sup>26</sup>, verzichtet ihrer Auffassung nach auf die Aufrechterhaltung des Wirklichkeitsanspruches, obschon im "Agathon" - wir werden darauf zurückkommen - bemerkenswerte Abstriche gemacht sind. Erst in der Nachfolge Sternes, etwa in Hippels 1792 erschienenem Roman "Kreuz- und Querzüge des Ritters A. bis Z."<sup>27</sup>, und damit eben schon im Übergang zur Romantik, werden die Signale für den fiktionalen Charakter des Romans so deutlich gesetzt, daß die Forschung den Wahrheitsanspruch nunmehr einhellig für überwunden ansieht.

200 Jahre lang besteht eine Gattung auf Wahrheit - ist ihr nun geglaubt worden oder nicht? Wir müssen zugeben, daß das heute nicht mehr einwandfrei zu klären ist. Es gibt allerdings Indizien, die es fraglich erscheinen lassen, ob die auf den Autonomiegedanken fixierte Forschung recht hat, wenn sie schon mit dem ersten Anklingen von Fiktionssignalen auf eine einverständige Durchsichtigkeit der Wahrheitsformeln schließt. Da sind zunächst rein logische Einwände: Wie hätten sich diese Formeln über einen so langen Zeitraum

halten können, wenn sie funktionslos gewesen wären? Und wie war es möglich, daß sich die Abkehr von ihnen dann in so drastischen - ihre Belanglosigkeit vorausgesetzt: geschmacklosen - Verkehrungen vollzog? Hätten sie nicht längst, aus sich selbst heraus, eine viel feinere Form der Ironie dargestellt als die nachfolgenden romantischen Übertriebenheiten, etwa jener vergleichbar, auf die sich dann erst Thomas Mann im "Doktor Faustus" - wieder - versteht? Das allein schon wäre wenig plausibel, aber es gibt auch noch Argumente unmittelbar aus dem Horizont der Zeit. Das nächstliegende ist - schon Kayser, Singer, Wahrenburg weisen darauf hin<sup>28</sup> -, ein seiner Bildung nach unterschiedliches Lesepublikum anzunehmen und folglich für möglich zu halten, daß einige bereits auf Fiktionssignale reagiert, während andere sich noch ganz der suggerierten 'Wahrheit' überlassen haben. In der berühmtesten literarischen Beispielsammlung für naives Leseverhalten, dem "Don Quijote", wird wiederholt darüber gestritten, ob Ritterromane glaubwürdig oder unglaubwürdig seien. Von ihrer Wahrheit überzeugt, hält Don Quijote seinen Widersachern einmal einen ganzen Katalog von Gründen entgegen, die so auch in Wirklichkeit gegolten haben könnten:

die Bücher, die mit königlicher Erlaubnis und Genehmigung der von ihr aufgestellten Zensur gedruckt werden, und mit allgemeinem Beifall von Vornehmen und Geringen, Armen und Reichen, Gelehrten und Unwissenden, Plebejern und Rittern, kurz von Leuten aller Art, jeden Standes und Ranges gelesen werden, diese Bücher sollten lauter Lüge sein, während sie doch ganz das Gepräge der Wahrheit tragen? denn sie erzählen uns vom Vater, von der Mutter, dem Vaterland, den Verwandten, dem Alter, dem Wohnort und endlich Punct für Punct und Tag für Tag von den Thaten, die ein solcher Ritter gethan, oder solche Ritter vollführt.<sup>29</sup>

Was sich an Glaubensbereitschaft in diesen Sätzen karikiert findet, ist noch lange später immer wieder auch historisch zu belegen. So wird berichtet, daß Studenten auf die Existenz der 'Insel Felsenburg' vertraut und sich nach dort auf den Weg gemacht hätten, und Gellert soll »von adligen und bürgerlichen Lesern mit der Frage nach dem Namen und der Anschrift seiner 'schwedischen Gräfin von G ... .' bestürmt worden« sein, weil man aufgrund der Chiffre auf eine lebende Person geschlossen hat.<sup>30</sup> Nicht anders ist es Goethe mit dem "Werther" ergangen, den er ja noch traditionell in der Rolle des Herausgebers nachgelassener Briefe veröffentlicht hat. In "Dichtung und Wahrheit" äußert er sogar Verständnis dafür, daß das Publikum in erster Linie habe wissen wollen, »was denn eigentlich an der Sache wahr sei«. Denn da der Selbstmord Jerusalems sehr beachtet worden sei, habe man durch den Roman weitere Aufklärung zu erhalten gehofft:

Lokalität und Persönlichkeit trafen zu, und bei der großen Natürlichkeit der Darstellung glaubte man sich nun vollkommen unterrichtet und befriedigt. Dagegen aber, bei näherer Betrachtung, paßte wieder so vieles nicht, und es entstand für die, welche das Wahre suchten, ein unerträgliches Geschäft.<sup>31</sup>

Auch von Goethe wollte man übrigens wissen, »wo denn die eigentliche [Lotte] wohnhaft sei«, was uns so abwegig nicht vorkommen kann, wenn wir bedenken, daß es trotz seiner entsprechenden Dementis noch heute in Wetzlar ein "Lotte-Haus" gibt, in dem es selbst Schriftstellern unserer Tage nicht ohne weiteres gelingt, zwischen Urbild und Abbild zu unterscheiden.<sup>32</sup> Goethe selbst hat dies natürlich gefordert und in einem Brief an Schiller einmal verallgemeinernd beklagt, daß »die Künstler, die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihrer reinen Bedingungen hervorbringen sollten, dem Streben der Zuschauer und

Zuhörer, alles völlig wahr zu finden, nachgeben«. Über die Konsequenzen heißt es dann:

Sie werden hundertmal gehört haben, daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, [ ... ] und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen [...]; aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück.<sup>33</sup>

Äußerungen wie diese machen deutlich, daß es auch für das Publikum im Umkreis der Klassiker noch keineswegs selbstverständlich gewesen ist, Romane ausschließlich als Fiktionen zu lesen. Wahrheitsbeteuerungen und Quellenerfindungen sind natürlich nicht die einzige Ursache für diese Einstellung und - je später je weniger - auch nicht ihre wichtigste Stütze. Sogar die gegenteiligen Versicherungen - »Handlung und Personen sind frei erfunden« - vermögen ja späterhin das Fiktionsfeld nicht unbedingt gegen die Wirklichkeit abzugrenzen, eine Variante des 'Bevorwortens' übrigens, die bereits Goethe erwogen und für unwirksam erachtet hat.<sup>34</sup> Zugleich haben aber natürlich die Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts sehr wohl gewußt, daß für einen Teil ihrer Leser die 'Wahrheit' von großer Bedeutung und insofern die Offenlegung der Fiktion in ebendem Maße riskant war wie die ausdrückliche Wahrheitsversicherung von zusätzlicher werbender Wirkung. Derartige Wirkungen sind ja auch später noch zu beobachten und hier überdies so zweifelsfrei, wie das für das 17. und 18. Jahrhundert leider nicht mehr möglich ist. Verwiesen sei etwa auf die Romane Karl Mays, die von einem Millionenpublikum gelesen und in einem für den Verfasser selbst erstaunlichen Ausmaß für authentisch gehalten worden sind. Wie Wollschläger im einzelnen belegt<sup>35</sup>, hat Karl May zur Stützung dieser Wirkung nicht nur die Bezeichnung 'Reiseromane' in späteren Auflagen durch 'Reiseerlebnisse' ersetzt, sondern in einem Falle auch den Text korrigiert, um die 'Silberbüchse', die zunächst Winnetou sollte mit in das Grab gelegt worden sein, seinen Besuchern unangefochten als Requisite präsentieren zu können. Tausende von Lesern haben ihn überdies nach weiteren Einzelheiten aus dem Leben seiner Romanpersonen gefragt, und das, obschon gleichzeitig die Authentizität des von ihm Erzählten in der Presse immer wieder wütend bestritten und begründet widerlegt worden ist.

Nun mag dies als ein Beweis dafür angesehen werden, daß nur gerade literarisch anspruchslose, für Fiktionalität noch nicht sensibilisierte Leserschichten in Gefahr geraten, Roman und Wirklichkeit miteinander zu verwechseln. Man könnte jedoch auch Georg Lukács' Reaktion auf einen "Justiz-Roman" von 1931, Ottwalds "Denn sie wissen, was sie tun", als Beleg anführen. Im Vorwort dieses konventionellen Erzählformen entsprechenden Textes fordert Ottwald seine Leser auf, »sich über den Verlag an ihn zu wenden, wenn irgend welche Zweifel an dem dokumentarischen Charakter dieser oder jener Darstellung in dem Roman auftauchen sollten«; er werde alle Anfragen »durch Offenlegung des Tatsachenmaterials« beantworten.<sup>36</sup> Formal war das nur eine moderne Variante dessen, was noch im 18. Jahrhundert für den Roman gang und gäbe gewesen ist. Dennoch hat Lukács offenbar nicht im geringsten daran gedacht, hier auf einen literarischen Topos zu schließen und stillschweigend einzukalkulieren, daß es sich trotz dieses Anspruches um Fiktion handelt. Für ihn ist die Wahrheitsversicherung, einem Romantext von hinreichender Wahrscheinlichkeit vorangestellt, vollgültiger Beweis für den Verzicht des Autors auf gestalterische Autonomie.<sup>37</sup> Natürlich können und wollen wir damit nicht infrage stellen,

daß es Ottwald mit seinem Angebot ernst war und daß insofern ein Unterschied zu den Autoren des 18. Jahrhunderts besteht, die sich der Anfechtbarkeit ihrer entsprechenden Versicherungen zweifellos bewußt gewesen sind. Signifikant bleibt dennoch, daß auch ein 'gebildeter' Leser des 20. Jahrhunderts nicht grundsätzlich resistent gegenüber Wahrheitsbeteuerungen ist, die ihm in als fiktional definierten Textsorten begegnen.<sup>38</sup>

Um die schwer zu erfassende Einstellung des Romanlesers des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber der Wahrhaftigkeitskulisse zu unseren Erfahrungen in eine etwas engere Beziehung zu bringen, sei abschließend noch ein Vergleich mit gewissen Präsentationsformeln heutiger Zeitungen gewagt. Seit über einem halben Jahrhundert erscheint eine große Anzahl deutscher Tageszeitungen mit der Versicherung 'unabhängig und überparteilich' im Titel. Diese Formeln, die sich einmal aus der Abgrenzung gegenüber regierungs- oder parteieigenen Blättern ergeben haben, sind nun gewiß von kritischen Lesern schon oft belächelt oder als Anmaßung verurteilt oder - etwa in Zeiten von Wahlkämpfen - als offensichtlich unzutreffend durchschaut worden. Der Wissenschaftler eines späteren Jahrhunderts würde auch Belege dafür finden, daß die fettgedruckten Titelformeln in den Zeitungen selber - jedenfalls bezüglich der Konkurrenz - in ihrer Geltung bestritten oder sogar in feinsinniger Selbstkritik in Frage gestellt werden. Er könnte überdies Bücher ans Licht fördern, in denen die Parteilichkeit der Presse zugegeben oder aufgedeckt, Unabhängigkeit geleugnet oder Abhängigkeit eingestanden wird. Dennoch - er hätte Unrecht, wenn er daraus auf eine allgemeine Durchsichtigkeit dieser Formeln schlosse, in ihnen gar ein zwischen Herausgebern und Lesern einverständlich ironisch gedeutetes Signal vermutete, das nur noch aus Gründen des guten Geschmacks beibehalten wird. Denn obschon es längst große Zeitungen gibt, die diese Formeln nicht führen, weil sie es mit einem über ihren Standort hinreichend informierten Publikum zu tun haben, so ist doch der Unterschied zwischen Parteiorganen, Regierungszeitungen und 'Überparteilichen' noch immer von Bedeutung für die Einstellungen der Leser. In diesem Sinne, d. h. im Sinne eines Signals, daß es wenigstens verhältnismäßig verlässlich zugehen wird, mag es Parallelen zum Wahrheitsetikett des Romans im 17. und 18. Jahrhundert geben, wie unfäßlich es uns auch immer - Zeitungen hier, Romane da - im Einzelfall erscheinen will, daß der Gegensatz zwischen Anspruch und Inhalt nicht sollte durchschaut worden sein.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Kayser, Wolfgang: Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur. Hamburg 1959 (rde 87). S. 10.

<sup>2</sup> Vgl. Wilhelm, Friedrich: Über fabulistische Quellenangaben. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB). Bd. 33 (1908). S.286-339.

<sup>3</sup> Viëtor, Karl: Die Kunstanschauung der höfischen Epigonen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB). Bd. 46 (1922). S. 85-124, hier: S. 103 f.

<sup>4</sup> Wahrenburg, Fritz: Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm. Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1976. S. 31 (unter Berufung auf Julius Schwering).

<sup>5</sup> Birken, Siegmund von: Vorrede zu Herzog Anton Ulrich - Die Durchleuchtige Syrerin Aramena. Nürnberg 1669. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620-1880.

Hrsg. von E. Lämmert. Köln/Berlin 1971. S.23.

<sup>6</sup> Als Beispiel können die "Europäischen Geschichtsromane" von Happel dienen, die chronikartige Berichte über die jüngsten Geschichtsereignisse des ausgehenden 17. Jahrhunderts mit einer erfundenen Handlung kombinieren. Grundsätzliches zur Abgrenzungsfrage bei Heitmann, Klaus: Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie. Archiv für Kulturgeschichte 52 (1970). S. 244-279.

<sup>7</sup> Vgl. Wilhelm, PBB 33.

<sup>8</sup> Singer, Herbert: Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko. Köln 1963. S.166.

<sup>9</sup> Vgl. Heimrich, Bernhard: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen 1968.

<sup>10</sup> Schiller, Friedrich: Erzählungen. F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. München 1959. Bd. 5, S. 9.

<sup>11</sup> Wehrli, Max: Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius. Leipzig 1938.

<sup>12</sup> Wehrli S. 96.

<sup>13</sup> Kayser S. 14.

<sup>14</sup> Barclay, John: Argenis. In der Übersetzung von Martin Opitz (1626). In: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Bd. 1. Tübingen 1970. S. 5.

<sup>15</sup> Birken in: Romantheorie S. 24.

<sup>16</sup> Vgl. Wahrenburg S. 109 f.

<sup>17</sup> Miller, Norbert: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München 1968. S. 99.

<sup>18</sup> Heimrich S. 73 f.

<sup>19</sup> Ehrenzeller, Hans: Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul. Bern 1955. S. 128.

<sup>20</sup> Ehrenzeller S. 128.

<sup>21</sup> Voßkamp, Wilhelm: Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in J. G. Schnabels Roman "Die Insel Felsenburg". GRM 49 (1968). S. 131-152, hier: S. 138.

<sup>22</sup> Schnabel, Johann Gottfried: Insel Felsenburg. Hrsg. von W. Voßkamp. Reinbek 1969. S.10.

<sup>23</sup> Voßkamp S. 139.

<sup>24</sup> Wahrenburg S. 228.



<sup>25</sup> Singer S. 165. Kimpel, Dieter und Conrad Wiedemann: Nachwort zu Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Bd.1. Tübingen 1970. S. 141-148, hier: S. 144.

<sup>26</sup> Preisendanz, Wolfgang: Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland. In: Nachahmung und Illusion. Hrsg. von H. R. Jauss. München <sup>2</sup>1969. S. 72-93, hier: S. 87.

<sup>27</sup> Vgl. Miller S. 234 ff.

<sup>28</sup> Kayser S. 14; Singer S. 167; Wahrenburg S. 26 ff.

<sup>29</sup> Cervantes, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Aus dem Spanischen von E. Zoller. Hildburghausen 1867. Bd. 2, S. 275 (50. Kapitel).

<sup>30</sup> Daß sich Leser auf die Suche nach der ‚Insel Felsenburg‘ gemacht hätten, findet sich in verschiedenen Quellen des 18. Jahrhunderts erwähnt. Vgl. Becker, Franz Karl: Die Romane Johann Gottfried Schnabels. Diss. Bonn 1911. S. 13 f. Daß solche Nachforschungen in geographischer Hinsicht übrigens gar nicht abwegig sind, hat Arno Schmidt nachgewiesen, indem er aus den Lage- und Reisezeitangaben des Romans gefolgert hat, Schnabels Orientierungspunkt sei die damals noch unbesiedelte Inselgruppe Tristan da Cunha im südlichen Atlantik (37 Grad südlicher Breite, 12 Grad westlicher Länge) gewesen. Dies wäre natürlich ein weiterer Beweis dafür, wie sehr auch die Literatur des 18. Jahrhunderts noch darauf bedacht war, den Eindruck zuverlässiger Berichterstattung hervorzurufen. Vgl. Schmidt, Arno: Nachrichten von Büchern und Menschen. Frankfurt a. M. 1971. Bd. 1, S. 50 f. - Die Erkundigungen nach Gellerts ‚Schwedischer Gräfin‘ erwähnt Kayser S.14 (ohne Quellenangabe) .

<sup>31</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit. 13. Buch. J. W. G. Gedenkausgabe. Hrsg. von E. Beutler. Zürich 1948 ff. Bd. 10, S. 647.

<sup>32</sup> Vgl. den Bericht von Struck, Karin: Wie wird man ein literarischer Mensch? In: Thomas Mann. Hrsg. von H. L. Arnold. München 1976 (Sonderband Text + Kritik). S. 108-129, hier: S. 109.

<sup>33</sup> Goethe an Schiller am 23.12.1797. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann. Frankfurt a. M. 1964. S. 402 f.

<sup>34</sup> Goethe, Dichtung und Wahrheit. 13. Buch. Gedenkausgabe Bd. 10, S. 648.

<sup>35</sup> Wollschläger, Hans: Karl May. Grundriß eines gebrochenen Lebens. Zürich <sup>2</sup>1977. Vgl. insbesondere die Seiten 84 H., 91, 99.

<sup>36</sup> Ottwald, Ernst: Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman (1931). Amsterdam 1972. S. 8. (Zitiert auch in Lukács: Reportage oder Gestaltung?).

<sup>37</sup> Lukács, Georg: Reportage oder Gestaltung: In: G. L. Schriften zur Literatursoziologie. Hrsg. von P. Ludz. Neuwied/Berlin 1961. S.122-142.

<sup>38</sup> Hingewiesen sei auch auf die Diskussionen um den Wahrheitsanspruch der ‚Dokumentarstücke‘ der 60er Jahre und seine provozierenden Wirkungen (vgl. Seiler, Exaktheit als ästhetische Kategorie). Ebenso dürfte es kein Zufall sein, daß Illustriertenromane unserer Zeit oft die Bezeichnung ‚Tatsachenroman‘ verwenden.

### 3. Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit

Wenn wir den Wahrheitsanspruch und seine Bedeutung hier so ernst nehmen, so wegen der Folgerungen, die sich daraus für unsere Wahrscheinlichkeitsfrage ziehen lassen. Geht man nämlich davon aus, daß die Literatur auch zu der Zeit noch, als sie längst nur mehr wahrscheinlich zu sein brauchte, es doch in dem Sinne sein wollte, daß das Erzählte *wahrschien*, so verliert für uns das zentrale Theorieproblem an Bedeutung, wie die poetische Wahrscheinlichkeit aus der Wahrheit abzuleiten und ihr gegenüber zu rechtfertigen war. Um der Wirkung der Literatur willen mußten die Wahrheitsbegriffe der Leser ja so oder so im Blick bleiben und berücksichtigt werden. Wir brauchen uns also nicht so sehr darum zu kümmern, wie sich in der Theorie die Idee einer 'eigenen Wahrheit' der Dichtung herausgebildet hat, sondern haben mehr danach zu fragen, was zum Zweck des wahrscheinlichen Eindrucks von der Literatur gefordert oder ihr umgekehrt untersagt wird. In der Literaturwissenschaft haben diese Fragen bislang keine große Rolle gespielt, da man sich hier, wie die behandelten Theorien selbst, hauptsächlich mit der Rechtfertigungsproblematik beschäftigt hat. Allenfalls wird dabei auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die sich einer genaueren inhaltlichen Bestimmung des Wahrscheinlichen in den Weg stellen, etwa auf die kontinuierlichen »Veränderungen des Lesepublikums und des Lesergeschmacks«.<sup>39</sup> Es kommt aber auch vor, daß Überlegungen zur Enge oder Weite der Wahrscheinlichkeitsvorstellungen überhaupt für »relativ unwichtig« erklärt werden, da die Poesie noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein vorrangig unter moralisch-didaktischen Gesichtspunkten geschrieben und gelesen worden sei.<sup>40</sup> Nun, gerade an dieser 'relativen Unwichtigkeit' sind wir interessiert, da aus ihr allmählich und ohne deutliche Umbrüche etwas ziemlich Wichtiges wird, und wir werden sehen, daß die poetologischen Äußerungen in diesem Punkt gar nicht so unergiebig sind, wie im allgemeinen angenommen wird.

Werfen wir aber zuvor noch einen Blick auf die Gesamtumstände, die zur Duldung und Rechtfertigung des 'bloß' Wahrscheinlichen geführt haben. Im Horizont der Zeit ging es dabei vor allem um die erzieherischen Aufgaben, die der Dichtung zugewiesen waren, insofern sich nach und nach die Überzeugung verbreitete, das glaubwürdig Erfundene könne dem Leser vielleicht ebenso oder sogar mehr nützen als das Wahre. Wie sich dieser Gedanke von der Mitte des 17. Jahrhunderts an unter den Theoretikern durchsetzte, hat Wahrenburg ausführlich dargelegt. Die Autorität, auf die man sich in diesem Zusammenhang immer wieder berief, war Aristoteles mit seinem Diktum, »daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit«.<sup>41</sup>

In ihren tieferen Schichten hängt die Aufwertung der Wahrscheinlichkeit aber noch mit etwas anderem, nämlich mit der Einsicht zusammen, daß in ihr die menschliche Erfahrung unmittelbarer zu ihrem Recht kommt als in der Reflexion auf die zumeist unerweisliche Wahrheit. Wie Hans Blumenberg gezeigt hat, erfährt schon der Begriff der Wahrscheinlichkeit selber einen solchen Bedeutungsvershub zum Empirischen hin. Während er im christlichen Mittelalter vorwiegend das betrügerlich Scheinhaft meinte, das sich mehr oder minder täuschend vor die von Gott verkündete Wahrheit stellt, kommt es infolge einer »Übersteigerung der Transzendenz des Wahren«, also seiner skeptischen Entrückung, im Anbruch der Neuzeit zu einer Aufwertung des Begriffes in dem Sinne, daß das Wahrscheinliche nun das für den menschlichen Verstand einzig Zugängliche wird. In den Auseinandersetzungen um das kopernikanische Weltbild, dem nur Wahrscheinlichkeit

zugestanden wurde, während die Wahrheit dem biblischen verblieb, zeichnet sich dieser Bedeutungswandel anschaulich ab.<sup>42</sup> Nach und nach hat diese Wahrscheinlichkeit der Wahrheit deshalb sogar den Rang abgelaufen, d. h. ist sie selber wieder die Wahrheit geworden, wenn auch eine, der gewissermaßen das Wort 'vorläufig' hinzugefügt war. Etwas ähnliches ist später übrigens noch einmal mit dem Begriff des Tatsächlichen geschehen, von dem wir hier immer wieder Gebrauch machen. Geprägt worden ist er um die Mitte des 18. Jahrhunderts eigentlich für heilsgeschichtliche Gewißheiten, hat dann aber innerhalb weniger Jahrzehnte eine so überwiegend empirische Bedeutung angenommen, daß fernerhin Heilstatsachen - nicht anders als die Wahrheit der Bibel - nur noch den abweichenden Wortsinn darstellten.<sup>43</sup>

Die 'poetische Wahrscheinlichkeit' nimmt Blumenberg nun zwar von diesem Bedeutungswandel aus, d. h. er sieht hier jenen Doppelsinn von trügerischer Scheinhaftigkeit und aufscheinender Wahrheit fortbestehen, wie er einmal generell den Begriff der Wahrscheinlichkeit gekennzeichnet hatte. Indessen gilt das doch nur für den nach und nach sich ausbildenden *Gesamtsinn* dieses Begriffes, d. h. für seine Tendenz, nicht jedoch auch in bezug auf das, was in dem einzelnen poetischen Text zunächst für wahrscheinlich gehalten wird. Hier läßt sich vielmehr - und das ist zumindest bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch der vorherrschende Sinn des Wahrscheinlichkeitskriteriums - die gleiche »Logisierung und Kalkülisierung« des jeweils Wahrscheinlichen beobachten, die auch sonst der Hinausverlegung der Wahrheit nachgefolgt ist.<sup>44</sup> Es mag das philosophische Problem vielleicht etwas verharmlosen: aber im Grunde ist dies die Folge davon, daß sich das, was die 'Wahrheit' einer Erzählung ist, für den Leser ebensowenig mit letzter Sicherheit erkennen läßt wie für den Forscher die Wahrheit der Schöpfung, während jedoch das Wahrscheinliche hier wie dort sehr wohl abzuwägen ist. Daß man den Autor späterhin ausdrücklich als 'Schöpfer' titulieren und von seinen Geschöpfen, seiner Welt sprechen wird, ja daß sich die Kunst am Ende selber wie eine Religion, wie eine neue Offenbarung in Szene setzen kann, zeigt die Richtigkeit dieser Analogie an, auch wenn die betreffende Entwicklung aus der partiellen Unaufhellbarkeit des literarischen Textes allein nicht zu erklären ist.

Was aber die *Möglichkeit* angeht, für die Literatur eine besondere, gar 'höhere' Wahrheit in Anspruch zu nehmen, so hat sie sich gerade nur aus dem Weg über die Wahrscheinlichkeit ergeben können, aus dem Rückzug auch ihrer auf die Kategorie, die nach dem Verlust der *einen* Wahrheit für die Weltaneignung die einzige verlässliche geworden war. Denn erst insofern sich diese Wahrscheinlichkeit dann gleichsam ins Dunkle hinein verlängern ließ, wurde auch jene 'Wahrheit der Dichtung' konstituierbar, die sich von der anderer Weltaneignungen - und vor allem der wissenschaftlichen - unterschied. Daß von dieser Wahrheit her, als sie sich einmal etabliert hatte, auch der Begriff der Wahrscheinlichkeit wiederum modifiziert, eine besondere poetische Wahrscheinlichkeit von der gewöhnlichen abgesetzt wurde (was ursprünglich gerade nicht der Sinn war), ja daß man dieser Kategorie schließlich überhaupt jede Bedeutung für die Literatur glaubte absprechen zu können, ist also gar nicht so unverständlich - nur daß sich damit auch die Frage stellte und noch immer stellt, wem diese andere, nicht in der Wahrscheinlichkeit gegründete Wahrheit noch zugänglich ist, in wessen Lebenserfahrung sie ihren Platz hat.<sup>45</sup> Doch darauf kommt es hier im Moment nicht an. Wir wollten nur verdeutlichen, daß der Weg der Dichtung von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit in seinem weltanschaulichen Fundament kein Verzicht, nicht das Abmelden eines Anspruches ist, sondern zu der im Anbruch der Neuzeit aufdämmernden Einsicht gehört, daß man von der Wahrheit weiter als

gewußt entfernt ist und eine ungewisse Vorläufigkeit wohl in Kauf nehmen muß, wenn man sich ihr nähern will.

Nicht anzukommen braucht es uns auf den Zeitpunkt, von dem an die Idee von der Legitimität des Wahrscheinlichen in der Literaturtheorie unbezweifelbar gilt, ob schon am Ende des 17. Jahrhunderts bei Thomasius oder erst fünfzig Jahre später bei den Schweizern. Denn für die Wahrscheinlichkeitsvorstellungen selber ergibt sich daraus keine Zäsur, sondern allenfalls ein höherer Grad an Bewußtheit. Einerseits sind schon die Regeln und Darstellungsmuster der 'wahren' Poesie - das decorum - der Wahrscheinlichkeit nicht einfach entgegengesetzt, da sie ja an ihrem Ursprung, in der Literatur der Antike, eine Basis in der Erfahrung durchaus hatten und neu hinzukommenden Einsichten immer auch angepaßt worden sind.<sup>46</sup> Zum anderen bleibt die Dichtung bis weit in das 18. Jahrhundert hinein an die traditionellen didaktischen Zwecke und darüber hinaus an zahlreiche Regeln des 'guten Geschmacks' gebunden, die sie in der Nutzung des neueröffneten Wahrscheinlichkeitsraumes einschränken. Die einzige theoretische Position, die diesen Rahmen wirklich zu sprengen vermocht hätte, wäre die der 'möglichen Welten' gewesen, wie sie von Bodmer und Breitinger zur Rechtfertigung der poetischen Freiheit erprobt wird. Sie kann sich jedoch, wie bei Herrmann vorzüglich analysiert<sup>47</sup>, bei jenen selber wegen religiöser Vorbehalte nicht entwickeln. Der durch sie angedeutete Weg in eine Literatur, die in den "Bereich der noch nicht verwirklichten Möglichkeiten" vordringt, also utopisch-antizipatorischen Charakter hat<sup>48</sup>, wird erst später besprochen, führt dann aber aus den Grenzen des Wahrscheinlichen auch bald hinaus. Im 18. Jahrhundert gelangt man nur erst zu der Einsicht, daß das Wahrscheinliche, das man mehr oder weniger genau zu erfassen sich bemüht, nichts Festes, nichts Dauerhaftes ist, sondern seinen Platz im Bewußtsein der Leser hat und mit ihm sich wandelt.

## Anmerkungen

<sup>39</sup> Voßkamp, Wilhelm: Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich Blanckenburg. Stuttgart 1973. S.58.

<sup>40</sup> Herrmann, Hans Peter: Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970. S.35 und 134.

<sup>41</sup> Zitiert nach Wahrenburg S. 41 f.

<sup>42</sup> Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960. S. 94 f.

<sup>43</sup> Vgl. Staats, Reinhart: Der theologiegeschichtliche Hintergrund des Begriffes 'Tatsache'. Zeitschrift für Theologie und Kirche 70 (1973). S. 316-345.

<sup>44</sup> Blumenberg S. 97 und 103 f.

<sup>45</sup> Diese Frage stellt auch Käte Hamburger in ihrem Buch "Wahrheit und ästhetische Wahrheit" (Stuttgart 1979). Da sie eine andere als die Wahrscheinlichkeits-Wahrheit nicht dingfest machen kann, zieht sie allerdings den radikal-autonomischen Schluß, daß das Wahrheitskriterium im Kunstverstehen überhaupt nichts zu suchen habe, jede Auslegung der Literatur auf Wahrheit hin unangemessen sei.

<sup>46</sup> Interessante Auslegungen des Wahrscheinlichkeitsbegriffs anhand der antiken Schriftsteller

finden sich in der "Aesthetica" A. G. Baumgartens (1750). Vgl. Schweizer, Hans Rudolf: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Basel/Stuttgart 1973. S. 185 ff., 203 f., 217 f. u. a.

<sup>47</sup> Herrmann S. 249-260.

<sup>48</sup> Voßkamp, Romantheorie S. 154.

#### 4. Wahrscheinlichkeit im Naturgesetzlichen

Wenn wir uns nunmehr die inhaltlichen Bestimmungen des Wahrscheinlichkeitsbegriffs näher ansehen, so sind grundsätzlich zwei Bereiche voneinander zu unterscheiden: der Bereich der Natur, d. h. die im weitesten Sinne naturgesetzlichen Gegebenheiten, und der Bereich der Geschichte, also der des unter Menschen Geschehenen oder Geschehenden. Sie sind allerdings nicht immer eindeutig voneinander zu trennen, da es mit zu der rationalen Durchdringung des Tatsächlichen gehört, daß gewisse für naturgesetzlich gehaltene Erscheinungen allmählich als historische Besonderheiten bewußt werden und so in den anderen Bereich hinüberwechseln. Eine grundsätzliche Bestimmung dessen, was nach dem »Urtheil der Verständigen« unabweisbar zum »Wesen der Dinge und dem Laufe der Natur« gehört, gibt Breitinger 1740 in der "Critischen Dichtkunst". Es heißt dort,

daß in dem weitläufigsten Verstande alles kan wahrscheinlich genennt werden, was durch die unendliche Kraft des Schöpfers der Natur möglich ist, hiemit alles, was mit denen ersten und allgemeinen Grundsätzen, auf welchen alle Erkenntniß der Wahrheit beruhet, in keinem Widerspruch stehet. Das Unmögliche und sich selbst Widersprechende hat auch in der Macht des Schöpfers keinen Grund der Wahrheit, und der menschliche Verstand kan solches keineswegs begreifen. Also ist unmöglich, daß etwas zugleich seyn und nicht seyn, so und anders seyn könne; daß etwas ohne einen zureichenden Grund seiner Würcklichkeit seyn könne; daß ein Theil so groß sey, als sein Gantzes; daß zwo grade Zahlen mit einander verbunden eine ungrade Zahl ausmachen, und so fort. Was mit diesen und andern dergleichen sich selbst beweisenden Grundsätzen streitet, das ist eine offenbare Lüge, und hat in keinen Umständen und unter keiner Bedingung einige Möglichkeit; angesehen es auch lediglich unmöglich ist, daß durch die göttliche Kraft selbst etwas von dieser Art seyn könne.<sup>49</sup>

Es scheinen also zunächst einmal nur formal-logische Prinzipien zu sein, die zum Zweck einer wahrscheinlichen Nachahmung der Natur beachtet werden müssen. Mit ihnen allein ist nun allerdings in der poetischen Praxis nicht viel anzufangen, da sie überwiegend nur die immanente Stimmigkeit der dichterischen Aussage betreffen, nicht jedoch auch schon das Verhältnis zu den sinnlichen Erscheinungen der Natur. Bemerkenswert ist allerdings, daß schon in diese logischen Prämissen ein Faktum letztlich der Kulturgeschichte einbezogen wird: das System der traditionellen Mathematik. Über den bereits bei Platon<sup>50</sup> erörterten Satz hinaus, daß - auch in der Poesie - »zwo grade Zahlen mit einander verbunden [k]eine ungrade Zahl ausmachen« können, empfiehlt Breitinger an anderer Stelle, auf die Nachahmung solcher »Wahrheiten und Begriffe, die alleine dem reinen und von den Sinnen gantz abgekehrten Verstand vernehmlich sind«, überhaupt zu verzichten:

von welcher Art in der Vernunft-Lehre, in der Meß-Kunst, in der Lehre von dem Wesen der Dinge, in der Rechen-Kunst, sehr viele enthalten sind, die man wohl durch Worte, Zahlen und Linien dem Verstande zu begreifen geben, aber darum nicht abschildern oder in Farben und Bilder einkleiden, und für die Phantasie sichtbar machen kann.<sup>51</sup>

Hinter der Feststellung, daß die 'Natur' der Meß- und Rechenkunst nicht poetisch nachgeahmt werden könne, steht natürlich die Einsicht, daß es sich hier um logische Systeme handelt, für die es im Verstand der Zeit keine Alternative und mithin auch keinen

Spielraum für Wahrscheinlichkeit gibt. Bei Bodmer findet sich diese Erkenntnis einmal direkt ausgesprochen, wenn er es wohl hinsichtlich der historischen Wahrheit für unbeweisbar hält, daß etwas »nur auf diese Art habe geschehen müssen, und nicht eben so wohl auf manche verschiedene Weise hätte geschehen können«, dann aber für die Mathematik einräumt: »Nur alleine die mathematischen Wahrheiten leiden dergleichen Erweis, indem sie schlechtweg der Unmöglichkeit und dem Widersprechenden entgegen gesetzt sind.«<sup>52</sup> Es mag selbstverständlich erscheinen, daß schon auch im Roman des 18. Jahrhunderts zwei und zwei vier zu sein hat oder das Dutzend zu zwölf Stück gezählt werden muß, und doch ist damit für die Kategorie der Wahrscheinlichkeit eine wichtige Grenze erkannt: Es gibt Wahrheiten, die so fest im Denken der Menschen verankert sind, daß das 'poetische Gemälde' sie wohl meiden, aber nicht imaginativ abwandeln kann.

Dabei dürfte man schon im 18. Jahrhundert durchaus in der Lage gewesen sein, sich Zahlensysteme mit einer größeren oder kleineren Anzahl von Ziffern vorzustellen oder etwa das Meßverhältnis von Minute, Stunde und Tag als eine bloß kulturgeschichtliche Übereinkunft zu erkennen. Da diesen Setzungen jedoch - und daran hat sich prinzipiell bis heute nichts geändert - eine so bewußtseinsbildende Bedeutung zukommt, daß es praktisch keinen imaginativen Spielraum ihnen gegenüber gibt, gelten sie der poetischen Theorie wie Naturgesetze und finden sich natürlich auch in der Literatur selber immer schon respektiert. Allenfalls in der Ebene der Metaphorik braucht die immanente Logik dieser Systeme nicht unbedingt berücksichtigt zu werden, insofern 'tausend Umarmungen' und ähnliche Übertreibungen den Wahrscheinlichkeitseindruck in der Regel nicht gefährden. Ungewöhnliche Ausschmückungen dieser Art können jedoch bereits wieder Zweifel wecken, wie die Kritik Gottscheds an der "Asiatischen Banise" zeigt. Da hier die Anzahl getauschter Küsse von Ziegler einmal als so hoch ausgegeben wird, daß man sich »zu deren Abfassung neue Ziffern erdenken müste«, fragt Gottsched, ob man denn »mit den Ziffern die wir haben, nicht bereits alles fassen« könne.<sup>53</sup> Einwände wie diese gelten zwar oft als Beweis für Gottscheds unsägliche Borniertheit, erweisen sich aber doch insoweit als zutreffend, als die Wahrscheinlichkeitsliteratur späterhin auf derlei 'barocken Schwulst' verzichtet hat.

Sucht man aus der Theorie heraus genauer zu bestimmen, was neben der Wahrung der formal-logischen Rücksichten erforderlich ist, um die Natur »in der Art ihrer Verbindung nach[zu]ahmen, und ihren Gesetzen des Ebenmaasses und der Symmetrie [zu] folgen«, so stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten. Die konkreten Beispiele, die Breitinger gibt, sind der Malerei entlehnt und von der Art, daß es unnatürlich wäre, eine Schiffsflotte »auf einem Thurme an Ancker« zu legen oder »ein schönes Frauenzimmer aus einem Blumen-Topfe« hervorschwimmen zu lassen.<sup>54</sup> Gottsched wiederum moniert gern 'Unnatürliches' im metaphorischen Bereich, etwa daß man nicht sagen könne, der »Himmel lasse aus diesem Sonnenschein nimmer einen schädlichen Blitz fahren« oder eine Schrift sei nicht »irdische Augen, sondern Sonnen zu lesen würdig«, weil diese Bilder auf einem falschen Begriff von der Sonne beruhen.<sup>55</sup> Das sind natürlich nur Nebensächlichkeiten, die allenfalls als Indizien dafür ernstzunehmen sind, wie einverständlich darüber hinaus der Begriff des Naturgesetzlichen schon ausgefüllt gewesen ist. Der Wechsel von Tag und Nacht, von Sonnenstand und Jahreszeiten, die Grundeigenschaften der Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer, die Unterscheidung von belebter und unbelebter Materie, Entwicklungsvorgänge bei Pflanzen, Tieren, Menschen und noch viele weitere Einzelheiten aus alltäglicher Naturerfahrung sind längst so selbstverständlich, daß die poetische Theorie darauf verzichten kann, ihre Beachtung eigens zu empfehlen. Für möglich gehalten wird allerdings,

daß die Kenntnis solcher Gesetzmäßigkeiten unterschiedlich ist und auch zu ungleichen Vorstellungen über das Wahrscheinliche in der Dichtung führt. »Alles dasjenige, was für die Gelehrten wahrscheinlich ist, ist es gleichermaßen für das gemeine Volk«, heißt es bei Breitinger, »aber nicht alles das, was für die Unwissenden wahrscheinlich ist, ist es auch allemahl für die belesenen Leute«; denn

wo man die Kräfte der Natur nicht kennt, und nicht fähig ist, die weise Verknüpfung der Umstände unter einander, und mit den Absichten einzusehen, da ist man nicht geschickt, das Unwahrscheinliche zu entdecken: Hingegen je genauer einer die Gesetze und Kräfte der Natur und das Wesen der Dinge kennt, desto besser wird es ihm gelingen, das Wahrscheinliche genau und richtig zu bestimmen  
...<sup>56</sup>

Es ist also zur rechten Beurteilung des Wahrscheinlichen mehr nötig als ein gewissermaßen naturwüchsiger 'gesunder Menschenverstand'. Es gehört auch Wissen dazu, d. h. die Kenntnis und Anerkennung dessen, was bereits gewußt wird, ja schließlich sogar das gleiche rationale Wissenwollen, das als die zeitgemäße Einstellung gegenüber der Natur selber gefordert ist. Wenn Breitinger das Wunderbare in der Dichtung nur als ein »vermummtes Wahrscheinliches« zulassen will und die »allzu wunderthätigen Begebenheiten« zurückweist, so tut er es zwar des didaktischen Zwecks wegen, nämlich weil der Mensch »nur durch dasjenige gerühret [wird], was er gläubt«, aber er denkt dabei immer schon an einen Leser »von gesetztem Urtheil«, an den »richtigen Kopf«, und nicht an die »Verwunderung und Leichtgläubigkeit«, die der »rohe und unwissende Pöbel« der Dichtung gegenüber an den Tag zu legen pflegt.<sup>57</sup>

Daß in derartige Unterscheidungen das tatsächliche Fortschreiten der Naturerkenntnis hineinzudenken ist, z. B. die Verbreitung neuer Einsichten der Astronomie, wie sie durch Kopernikus, Kepler und Galilei gewonnen worden sind, wird bei Gottsched deutlich. Er beanstandet, daß Sonnen- und Mondfinsternisse 'bei den Alten' noch einen großen Teil des Wunderbaren ausgemacht hätten und fügt entschuldigend hinzu:

Man verstund dazumal die Naturlehre sehr schlecht: allein ietzo würde es eine Schande für den Poeten seyn, wenn er uns viel von dem Einflusse des Himmels reden, und seine Leser mit langen Beschreibungen eines Nordlichts, fallenden Sterns, oder einer Sonn- und Mondfinsterniß, aufhalten wollte. Auch klingt die gewöhnliche Opersprache sehr lächerlich, wenn es immer heißt: die Sterne, der Himmel, und seine Lichter hätten dieses oder jenes gethan: es wäre denn, daß man darunter das Verhängniß oder die Vorsehung verstehen könnte. Die Leute in Gestirne zu verwandeln, das geht heute zu Tage nicht mehr an, nachdem der ganze Himmel so genau überzählet ist, daß man keinen etwas großen Stern finden kann, der nicht schon vorhin bekannt gewesen wäre [...] Erschiene aber irgend ein neuer Stern, so könnte freylich ein Poet dichten, daß dieses oder jenes dazu Gelegenheit gegeben hätte.<sup>58</sup>

Es mag schon unter den naturwissenschaftlich gebildeten Zeitgenossen Gottscheds Kopfschütteln darüber gegeben haben, wie hier Rationalität und Mythologie aufeinander bezogen sind; denn natürlich dürfte die Verwandlung der Menschen in Sterne nicht ernstlich deshalb auf Skepsis gestoßen sein, weil der Himmel »so genau überzählet« gewesen ist, daß es an weiteren astronomischen Positionen gemangelt hätte. Das *Prinzip* jedoch, mit dem Gottsched argumentiert - die Beschränkung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes durch die Zunahme des objektiven Wissens - kann in seiner Bedeutung für die weitere Entwicklung



der Wahrscheinlichkeitsliteratur gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hier wird - soweit wir sehen: erstmals - deutlich ausgesprochen, daß die Vollkommenheit dieser Literatur auch abhängig ist von ihrer Übereinstimmung mit dem Wissen der Zeit, d. h. es wird erkannt, daß ästhetische Normen auch mit wissenschaftlich-gesellschaftlichen Erkenntnissen zusammenhängen und demzufolge einem historischen Wandel unterworfen sein können. Das, was späterhin der Wahrscheinlichkeitsliteratur an Exaktheit abgefordert wird, erhält so eine erste theoretische Erklärung, noch brüchig wegen Gottscheds verquerer Auffassung vom wissenschaftlichen Erwiesenen, aber schon konturiert genug, ihre weitreichende Geltung ahnen zu lassen.<sup>59</sup>

## Anmerkungen

<sup>49</sup> Breitinger, Johann Jacob: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966. S. 134 f.

<sup>50</sup> Platon, Phaidon 104e ff.

<sup>51</sup> Breitinger S.54. Daß das Meß- und Zählbare überhaupt in dieser Weise berücksichtigt wird, erklärt sich aus der großen Bedeutung, die das Prinzip der Quantifizierung im Denken der Aufklärung allgemein besessen hat. In der Poesie kommen Zahlenhäufungen z. B. bei Brockes vor, der die Ausdehnung des Weltalls 'genau' abzubilden versucht hat. Vgl. Reichmann, Eberhard: Die Herrschaft der Zahl. Quantitatives Denken in der deutschen Aufklärung. Stuttgart 1968.

<sup>52</sup> Bodmer, Johann Jakob: Kritische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741. Frankfurt a.M. 1971. S. 548 f.

<sup>53</sup> Gottsched, Johann Christoph: Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Sechstes Stück. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1733/34. Hildesheim 1970. Bd.2, S.274-292, hier: S.291.

<sup>54</sup> Breitinger S. 62.

<sup>55</sup> Gottsched, Beyträge Bd. 2, S. 292.

<sup>56</sup> Breitinger S. 140 f.

<sup>57</sup> Breitinger S. 132 f. und S. 140.

<sup>58</sup> Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1751. Darmstadt 1962. S. 196 f.

<sup>59</sup> Daß es Gottsched bei seinem Argument vom 'überzähleten' Himmel selbst nicht wohl war, erkennt man daran, daß in der "Critischen Dichtkunst" der Auflage von 1730 sogar noch gestanden hatte, man könne »keinen« Stern mehr neu entdecken statt »keinen etwas großen«. In seiner Übersetzung von Fontenelles "Entretiens sur la pluralite des mondes" merkt er auch an: »Wer untersteht sich nun zu sagen, wie groß überhaupt die Anzahl der Sterne sey? Wer kann uns die Grenzen zeigen, wo diese himmlische Wirbel endlich aufhören? Vielleicht hören sie nirgend auf, so daß auch ihre Menge fast unendlich wird ...« (Gottsched, J. C.: Herrn Bernhards von Fontenelle Gespräche von Mehr als einer Welt. Leipzig <sup>3</sup>1738. S. 158 f.).

## 5. Die 'möglichen Welten'

Wenn wir uns unter dieser Voraussetzung der Frage zuwenden, was es mit den 'möglichen Welten' auf sich hat, die in der Nachfolge von Leibniz und Christian Wolff in den Poetiken des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielen, so ergibt sich von selbst, daß die Bedeutung dieser Formel nicht sehr groß sein kann. Sehen wir einmal davon ab, daß sich mit ihr die traditionelle Gattung der Fabel als 'bedingt wahrscheinlich' rechtfertigen ließ - warum sollten in einer anderen Welt die Bäume nicht sprechen können, heißt es bei Gottsched<sup>60</sup> -, so hätte ein naturwissenschaftlich qualifiziertes Weiterdenken dieses Aspekts letztlich zur Folge haben müssen, sich das Leben nicht auf der Erde, sondern auf einem anderen Himmelskörper vorzustellen. Bei Breitinger deutet sich das sogar einmal an, wenn er ausführt:

Alleine da dieser Zusammenhang der würccklichen Dinge, den wir die gegenwärtige Welt nennen, nicht lediglich nothwendig ist, und unendlich viele mahl könnte verändert werden, so müssen ausser derselben noch unzehlbar viele Welten möglich seyn, in welchen ein anderer Zusammenhang und Verknüpfung der Dinge, andere Gesetze der Natur und Bewegung, mehr oder weniger Vollkommenheit in absonderlichen Stücken, ja gar Geschöpfe und Wesen von einer ganz neuen und besonderen Art Platz haben.<sup>61</sup>

Dergleichen darzustellen sei das »eigene und Haupt-Werck der Poesie«, fährt Breitinger fort und scheint damit auf jene phantastisch-imaginative Literatur vorauszuweisen, die sich dann erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts als 'Science Fiction' zu entwickeln beginnt.<sup>62</sup> Ernsthaft ist sie aber doch nicht gemeint. Nicht daß die Idee außerirdischer Welten dem 18. Jahrhundert fremd gewesen wäre. Es gibt sie schon seit der Renaissance, bei Cusanus etwa oder - in humoristisch-satirischer Form - bei Ariost.<sup>63</sup> Vor allem aber hatte Fontenelle 1686 in den "Entretiens sur la pluralite des mondes" diese Möglichkeit als Konsequenz des kopernikanischen Weltbildes ebenso eindringlich wie populär darzustellen gewußt. Gottscheds Übersetzung hat dieses Buch auch im deutschen Sprachraum bekannt gemacht, so daß hier immerhin nicht nur die Andersartigkeit der »mehr als wahrscheinlich« auf dem Mond und den Planeten lebenden Wesen ein geläufiges Thema war, sondern auch die wahre Natur des blau wirkenden Himmels schon ebenso durchschaut sein konnte wie die Relativität der irdischen Zeitstrukturen.<sup>64</sup> Sogar über die ganz anderen Naturerfahrungen, die man auf anderen Himmelskörpern müßte machen können, wird begründet nachgedacht, und Gottsched selber bekennt in einer Anmerkung, es sei ihm unmöglich, die Schöpfung eines so weitläufigen Weltengebäudes als zwecklos anzusehen, weshalb Gott vielleicht doch »ausser allen diesen Himmeln noch [...] Geschöpfe von ganz andrer Gattung hervorgebracht« habe.<sup>65</sup> Breitingers »mögliche Welten« können also durchaus mit Reflexionen auf einen außerirdischen Erfahrungsraum verbunden gewesen sein. Nur weist er solche Aspekte an anderen Stellen ausdrücklich zurück, da sie ihm einerseits hinsichtlich seines Glaubens an die Vollkommenheit der irdischen Schöpfung nichts Besseres bedeuten können, andererseits aber auch viel zu fremdartig sind, um den poetischen Wirkungsabsichten eine Basis zu bieten. Auch eine Beziehung zu Leibniz, sofern man sie voraussetzen will, ließ die 'möglichen Welten' ja nur als ein Denkmodell zu, das die wirkliche Welt als die beste aller - hypothetischen - Möglichkeiten auswies.

Welche Widersprüche und Halbheiten sich bei Breitinger bis in den einzelnen Satz hinein

aus der Spekulation über naturgesetzlich andere Welten und dem gleichzeitigen Festhalten an der Unübertrefflichkeit der *einen* Schöpfung ergeben, hat Herrmann genau analysiert.<sup>66</sup> Bemerkenswert für uns ist vor allem Breitingers Mahnung, bei der »Aufstellung ganz neuer Wesen und neuer Gesetze [...] eine grosse Vorsicht und Behutsamkeit zu gebrauchen, daß das Wunderbare nicht ungläublich werde und allen Schein und Wahrheit verleihe.«<sup>67</sup> Das ließ natürlich nicht viel Raum für naturgesetzliche Alternativen, zumal in diesem Falle ausdrücklich »nach dem Wahne des grösten Haufens der Menschen« verfahren werden soll. So besteht Breitinger denn an einer anderen Stelle auch ausdrücklich darauf,

daß die Dichtung, wenn sie die Natur in dem Möglichen nachahmen will, den Stoff und die Materie aus der Welt der würrklichen Dinge entlehnen muß; sie kan zwar dieselben in eine willkürliche und vor ihre Absichten vortheilhaftere Verknüpfung versetzen, dennoch muß sie auch in dieser Arbeit das Beyspiel der Natur zum Muster nehmen, und die Umstände so künstlich miteinander zu verbinden wissen, daß sie weder mit der bekannten Natur und Fähigkeit der eingeführten Wesen streiten, noch sich selbst unter einander im geringsten stossen.<sup>68</sup>

Die Beispiele, die er zur Erläuterung dieses Verfahrens anführt - bei Schilderung einer Grotte, eines Palastes, eines Meerbusens usw. keine bestimmte, sondern eine gewissermaßen idealtypische Erscheinung vorzustellen<sup>69</sup> - machen dann vollends deutlich, daß er gar nicht daran denkt, die 'möglichen Welten' außer halb der irdischen Naturgesetzlichkeiten anzusiedeln. Wahrscheinlichkeit dürfte für ihn letztlich vielmehr genauso definiert sein wie für einen anonym erschienenen Regelkatalog von 1744, in welchem der Roman eine Geschichte genannt wird, von welcher man »nicht mit einer völligen Gewißheit beweisen kann, daß sie sich nicht auf unserer Erdkugel zugetragen habe«.<sup>70</sup> Damit findet man ihn zwar immer noch »außerstande [...], das Verhältnis seiner 'möglichen Welten' zur gegebenen Realität der wirklichen Welt zu bestimmen«<sup>71</sup>, aber man braucht so doch die Grenzen des Wahrscheinlichkeitsbegriffs nicht irgendwo im beliebig Vorstellbaren zu suchen, sondern kann sich zu ihrer Bestimmung auf das beschränken, was nach Auffassung der *Zeit auf der Erde* möglich ist. Daß sich unter dieser Voraussetzung über die bloß naturgesetzlichen Gegebenheiten hinaus weitere, insbesondere historische Einschränkungen ergeben müssen, ist dann aber auch nicht weiter überraschend. Im Gegenteil, die 'möglichen Welten' sollten letztlich überhaupt nur insoweit wahrscheinlich wirken können, wie sie weder der natürlichen noch der historischen Bestimmtheit der menschlichen Lebensverhältnisse widersprechen, und das heißt in der äußersten Konsequenz: indem sie sie abbilden.

## Anmerkungen

<sup>60</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 200.

<sup>61</sup> Breitinger S. 56 f.

<sup>62</sup> Vgl. Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Stuttgart 1957, S. 43. Als frühe Beispiele für naturgesetzlich andersartige ‚mögliche Welten‘ können die Romane "Auf zwei Planeten" von Kurd Laßwitz und "The War of the Worlds" von H. G. Wells genannt werden (beide 1898).

<sup>63</sup> Schwonke, S. 8. Über die in Ariosts "Orlando furioso" (1516) geschilderte Mondwelt sagt Gottsched, sie sei »eher den Träumen eines Kranken« entsprungen als der »vernünftigen Dichtung

eines Poeten«, weil »weder Wahrscheinlichkeit, noch Ordnung darinn anzutreffen« sei (Gottsched, Dichtkunst S.211).

<sup>64</sup> Gottsched, Johann Christoph: Herrn Bernhards von Fontenelle Gespräche von Mehr als einer Welt. Leipzig <sup>3</sup>1738. S.76, 98, 108, 193 u. a.

<sup>65</sup> Gottsched, Gespräche S. 109 und 159.

<sup>66</sup> Herrmann S. 250-259.

<sup>67</sup> Breitinger S. 137.

<sup>68</sup> Breitinger S. 272.

<sup>69</sup> Breitinger S. 274.

<sup>70</sup> Anonym in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 69.

<sup>71</sup> Herrmann S. 259.

## 6. Das geographisch Wahrscheinliche

Ein großer Bereich von Determinanten, in dem sich noch naturgesetzliche, aber auch bereits historische Aspekte finden, folgt aus der geographischen Gliederung der Erde und aus dem mit ihr verbundenen ethnischen Bild. Nachdem im 15. und 16. Jahrhundert Lage und Ausdehnung der Erdkontinente im wesentlichen entdeckt worden waren, führte die systematische Erforschung und Beschreibung der 'neuen Welten' zu einem allmählich schärferen Bewußtsein für klimatische, rassische, kulturelle, religiöse Unterschiede und ihrer Bedeutung für menschliches Verhalten. Daß dies für den Wahrscheinlichkeitsbegriff jedenfalls dann Konsequenzen haben mußte, wenn sich eine Dichtung einem solchen geographisch abgelegenen Schauplatz zuwandte, liegt auf der Hand, aber es ist daraus sicherlich auch eine größere Sensibilität gegenüber den heimischen Verhältnissen und Eigenarten erwachsen. Verhältnismäßig ausführlich beschäftigt sich erstmals Thomasius mit diesen Fragen, und zwar in Auseinandersetzung mit Happels "Afrikanischem Tarnolast", einem jener Romane, die ausdrücklich einem Leserkreis anempfohlen werden, der »in Geographis sich denckt zu üben«. <sup>72</sup> Er stellt zunächst allgemein fest, daß der Mensch mit seinen Vorstellungen und Ansichten »gar zu sehr auf das Gegenwärtige, und das ihm für Augen läge«, ausgerichtet sei und damit andersartige Verhältnisse oft falsch auffasse. Insbesondere hätten sich die französischen Romane

die Frantzösische Galanterie und manieren so feste imprimirt, daß sie vielfältig nach derselben alle ihre inventiones einrichteten, und darnach alle nationes applicirten. Und also wäre nichts ungewöhnliches, daß wenn man Spanische, Türckische, Africanische, Persische Liebes-Geschichte läse, es doch allemahl so liesse als wenn man mitten in Paris wäre. <sup>73</sup>

Thomasius bringt dann Beispiele dafür, wie höchst verschieden Sitten und Gebräuche - etwa in bezug auf öffentliches Benehmen - schon allein in Europa seien, und er folgert, daß dies erst recht für afrikanische Verhältnisse angenommen werden müsse. Im weiteren ist allerdings zu erkennen, wie vergleichsweise kenntnisarm gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch über die geographische und ethnische Wahrscheinlichkeit spekuliert worden ist:

Der Herr Happel beschreibe einen Africanischen Fürsten, und keinen Europäischen. Derowegen dörfte man auch seine inventiones nicht nach denen Europäischen manieren ausmessen. Africa wäre ein heiß Land, und also wäre das Frauenzimmer darinnen, und in denen angränzenden Orden, hitziger als bey uns, ja es schiene daselbst die Sonne so starck auff das Frauenzimmer von hohem Stande, als auff die gemeinen. Und solcher gestalt wäre es nicht stracks wider das Africanische *πρεπον*, wenn ein Frauenzimmer einen Cavallier ihre Liebe entdeckte, ob es gleich unserm decoro zuwieder lieffe. <sup>74</sup>

Viel mehr, als daß es in Afrika heiß ist, hat Thomasius anscheinend nicht gewußt, und doch ist es ein solches simples Nachdenken über die Verschiedenheit der geographisch-historischen Lebensbedingungen, die den Roman allmählich seine Unschuld gegenüber dem gewählten Handlungsraum verlieren lassen und ihn auf die reale, die authentische Welt verpflichten. Ein halbes Jahrhundert später kann Gottsched schon unumwunden fordern,

daß man sich genau nach den Sitten der Zeiten, der Oerter, des Standes, Geschlechtes und Alters seiner Person richten müsse. Diejenigen Romanschreiber sind also sehr verwerflich, die allen Personen die Sitten ihrer eigenen Zeit, ihres

Landes, und ihres Standes geben. In der 'Banise' sollten asiatische, in der 'Octavia' römische, im 'Arminius' deutsche Sitten herrschen. Allein wie oft ist dawider gefehlet worden?<sup>75</sup>

Die Auch die anonym erschienenen Romanregeln von 1744 weisen darauf hin, daß die meisten Völker in ihren Charakteren unterschieden seien und daß »diese Personal- und Nationalcharaktere [...] auch bey den in den Romanen aufgeführten Personen gefunden werden« müßten.<sup>76</sup> Weniger kategorisch, dafür aber weitaus differenzierter in bezug auf Umfang und Notwendigkeit einer solchen Forderung, argumentiert Breitinge. Für ihn handelt ein Poet nur dann seiner Kunst zuwider,

wenn er allzu grob wider die Historie, die Chronologie, und die Geographie sündigt, insoweit er Geschichten vorbringt, die mit diesen Wissenschaften nicht bestehen. Je mehr das Gegentheil dessen, was er vorbringt, bekannt ist, desto mehr thut sein Fehler seinem Wercke Schaden. Die Leute verzeihen einem dergleichen Fehler nicht, wenn sie davon Wissenschaft haben.<sup>77</sup>

Das ausdrückliche Anknüpfen an die 'Wissenschaften' ist natürlich nicht unbedingt so zu verstehen, daß der Poet den jeweils neuesten geographischen oder historischen Kenntnisstand wiederzugeben hat. Breitinge scheint hier sogar den populären Halbwahrheiten den Vorzug geben zu wollen, wenn er nicht »ohne eine grosse Noth« geändert wissen will, was neben der Historie auch die Fabel »von dem Thun, den Sitten, den Gewohnheiten und Gebräuchen derer Länder berichten, wo sie ihre Personen aufführen«.<sup>78</sup> Das ist weniger als die forsche 'Genauigkeit' Gottscheds, bringt aber die in der Praxis allein relevante Orientierung am durchschnittlichen Wissensstand wesentlich deutlicher zum Vorschein. Und von diesem her wird im 18. Jahrhundert noch weithin nur gemutmaßt, wenn von Landessitten, Nationalcharakteren oder sonstigen fremdartigen Verhältnissen die Rede ist. Gottscheds Kritik an bestimmten Unwahrscheinlichkeiten der "Asiatischen Banise" orientiert sich nicht im mindesten an dem, was - etwa in Zieglers Quellen - über Hinterindien berichtet wird, sondern sie beruht selbstverständlich auf allgemeinen Sittenvorstellungen.<sup>79</sup> Auch wenn Bodmer in bezug auf die "Syrische Aramena" die »Ungleichheit« beanstandet, »die sich zwischen der Sprache, den Sitten und Gewohnheiten der aufgeführten Personen in Entgegnung mit der Sprache und den Gebräuchen der ersten und alten Welt befindet, aus welcher sie hergenommen sind«, hat man nicht den Eindruck, daß dahinter Kenntnisse stehen. Doch auch er fordert, daß die Romanpersonen aus anderen Kulturen nicht »unsre Sprache, Sitten und Gewohnheiten erlernen«, sondern »daß wir aus unsern Zeiten und Ländern zu ihnen in ihre längstvergangenen Jahre und Reiche gesetzt werden«.<sup>80</sup>

Am ehesten noch dürfte von den europäischen Ländern ein halbwegs fundiertes Kulturbild bestanden haben, das dann etwa dazu nötigte, den Franzosen »einige Tugenden und Laster« zuzuschreiben, »welche bey den Deutschen nicht so häufig gefunden werden«.<sup>81</sup> Zu wirklich begründeten und demzufolge auch sehr entschiedenen Anforderungen an die Wahrscheinlichkeit kommt es aber erst, wo es um die Darstellung der Verhältnisse des eigenen Landes geht. Hier kann schon Thomasius mit dem Vorwurf des schlechthin Unrichtigen gegen »Unwahrscheinlichkeiten und gezwungene inventiones« vorgehen. Über die »wunderlichen« Vorstellungen, die sich ein Verfasser von Liebesgeschichten »von honetten Frauenzimmer muß gemacht haben«, befindet er:

Ich würde ihm seine Schwachheit nicht vorrücken, wenn mich nicht ein gerechter

Eyffer für die Ehre meines Vaterlandes hierzu anreizete. Er hat eine von seinen Liebes-Geschichten den Leipzigschen Frauenzimmer dediciret, und indem er es, wie billich, in der Dedication lobet, so gedenckt er unter andern, sie würden in besagtem Buche öfters ihre portraite antreffen. Nun hätte es mich nicht verdriessen sollen, wenn nur eine von denen, die er in besagtem Buche beschreibet, den character eines verständigen und tugendhafften Frauenzimmers hätte. Es sind aber alles entweder einfältige Mägdchen, oder verlöffelte Dinger, oder alles beydes zugleich.<sup>82</sup>

Dieses Beispiel zeigt, wie empfindlich man bereits im 17. Jahrhundert gegenüber der Literatur werden konnte, wo sie auf vertraute Verhältnisse anspielte und sie nach Auffassung der Zeit nicht traf. So deutlich wie im Falle der Leipziger Mädchen liegen die Dinge aber natürlich nicht oft, da die Autoren innerhalb des eigenen Kulturkreises im Prinzip immer schon die gleichen Vorstellungen von wahrscheinlichem Verhalten haben wie ihr Publikum. Der ganze Bereich der sozialen und psychologischen Wahrscheinlichkeit schließt ja im Grunde an diese Kenntnis an, wenn schon er natürlich auch wieder Differenzierungen ermöglicht, aus denen sich schließlich sogar der weiteste Spielraum des Wahrscheinlichen überhaupt ergibt. Verhältnismäßig regelgebunden erscheinen noch im 18. Jahrhundert die Vorstellungen von ständischem Verhalten. Das wird nicht nur durch die Verbindlichkeit der Ständeklausel in der Dramentheorie bis hin zu Gottsched belegt, sondern auch durch entsprechende Einwände gegen Romane. So beanstandet Neumeister 1709, selbst in den besten Romanen könne man öfters »einen grossen Käyser und König mit so vielen Fauten« auftreten finden, »daß man mercklich abnehmen kan / daß der Verfasser sein Lebetag kein Käyser oder König gewesen / oder nimmermehr zu begreifen fähig sey / was zu diesem ansehnlichen Handwercke gehöret.«<sup>83</sup> Auch die bereits mehrfach zitierten Romanregeln von 1744 äußern sich in diesem Sinne:

Aber auch der Stand eines Menschen hat einen Einfluß in seinen Charakter. Z. E. Ein König gedenket anders, und hat andere Begierden als ein Bauer, ob sie gleich einerley Vorwürfe haben; und ein Gelehrter oder Philosoph führet sich in einigen Begebenheiten anders auf, als ein Ungelehrter.<sup>84</sup>

Sogar noch am Ende des 18. Jahrhunderts glaubt Adolph von Knigge die Adepten der »Schriftstellerey« darauf aufmerksam machen zu müssen, daß es »nicht vernünftig« sei, den »Pöbel die Sprache der feineren Stände reden, noch, wie die Franzosen, den Bauern in seidnen Strümpfen auftreten und Sentenzen auskramen zu lassen«. Er fügt allerdings hinzu, daß man ihn auch nicht »grade die ungesittetste, jedes züchtige Ohr beleidigende Sprache der Verworfensten seines Standes im Munde« führen lassen solle.<sup>85</sup> Das deutet eine der Grenzen an, die einer wahrscheinlichen Darstellung von Standesmerkmalen gezogen, die aber im Drama des Sturm und Drang auch bereits überschritten worden sind. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird dergleichen natürlich nun nicht mehr vorrangig zum Zwecke der Erziehung, sondern aus Gründen der 'Erbauung' gefordert, doch handelt es sich im Prinzip noch um dieselben Geschmacksregeln, die im Nachahmungsbegriff von Anfang an ganz selbstverständlich enthalten sind. Daß Goethes "Götz von Berlichingen" bis heute mit einer bestimmten derben Redensart verbunden wird, ist ein Indiz für die nachhaltige Wirkung solcher Konventionen.

## Anmerkungen

<sup>72</sup> Roth, Albrecht Christian: Vollständige Deutsche Poesie ... (1688). In: Romantheorie S. 36.

<sup>73</sup> Thomasius, Christian: Freymüthige ... Gedanken oder Monats-Gespräche (1688/ 89). In: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S.55.

<sup>74</sup> Thomasius in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 55 f.

<sup>75</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 527.

<sup>76</sup> Anonym in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 76.

<sup>77</sup> Breitinger S. 281.

<sup>78</sup> Breitinger S. 281 f.

<sup>79</sup> Vgl. Gottsched, Beyträge Bd. 2, S. 287 ff.

<sup>80</sup> Bodmer S. 553.

<sup>81</sup> Anonym in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 76.

<sup>82</sup> Thomasius in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 47 f.

<sup>83</sup> Neumeister, Erdmann: Raisonement über die Romanen (1708). In: Romantheorie S. 67.

<sup>84</sup> Anonym in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 76.

<sup>85</sup> Knigge, Adolph von: Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1793. Leipzig 1977. S. 223.



## 7. Das psychologisch Wahrscheinliche

Überlegungen zur Wahrscheinlichkeit des Standesgemäßen erfassen im 18. Jahrhundert jedoch in zunehmendem Maße nur die Oberfläche der Menschendarstellung, da gleichzeitig das Interesse am Psychologischen, am Menschlich-Typischen wächst und so dem Wahrscheinlichkeitsbegriff im Hinblick auf die Menschen-'Natur' eine viel weitere, aber auch kaum mehr bestimmbare Bedeutung gibt. Schon Thomasius erkennt,

Menschen wären allezeit Menschen, und auch die grösten Helden wären menschlichen Schwachheiten unterworfen. Sie ässen, träncken, schlieffen, liebten, hasseten, erzürneten sich, u.s.w. wie andere Leute. Solcher gestalt aber wäre es ja gantz nicht recht, daß man die Helden in denen Romanen fürstellte, als wenn sie beynahe nichts menschliches an sich hätten.<sup>86</sup>

Natürlich fehlt es dennoch nicht an Forderungen nach Regelgerechtigkeit in diesem Bereich. Im frühen 18. Jahrhundert werden z. B. noch des öfteren Verstöße gegen die innere Stimmigkeit des Charakters beanstandet, so wenn »ein Mensch / den man kurtz zuvor von lauter Wollust zusammen gesetzt / für einen grossen Simulanten bey andrer Gelegenheit ausgegeben / welches doch eines Wollüstigen Natur gantz zuwider«. <sup>87</sup> Vergleicht man aber, was verschiedene Kritiker hier oft an denselben Werken jeweils lobens- oder tadelnswert finden, so stellt man erhebliche Differenzen fest. Schon Thomasius' Rechtfertigung des "Africanischen Tarnolast" ist ein Beleg dafür, wie großzügig und elastisch argumentiert werden kann, wo es um das dem Menschen eigentümliche Verhalten geht. In diesem Sinne könnte auch Gottsched ohne weiteres widersprochen worden sein, wenn er die »Schranken der Natur« dadurch überschritten sieht, »daß man in Romanen, Schauspielen und andern verliebten Gedichten, die Buhler so rasend abbildet, daß sie sich alle Augenblick erhenken, erstechen und ersäufen wollen«. <sup>88</sup> Das war als 'unwahrscheinlich' nur zu behaupten, nicht in Berufung auf eine Naturgesetzlichkeit zu beweisen, und daran hat sich selbstverständlich auch späterhin nichts geändert. Sofern überhaupt eine Grundlage von Plausibilität gegeben ist, lassen sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch und auch heute noch höchst unterschiedliche Auffassungen über die Wahrscheinlichkeit dargestellten menschlichen Verhaltens nachweisen. Was dem einen unbegreiflich und nicht im geringsten motiviert erscheint, gilt dem anderen möglicherweise als feinste Psychologie, und es gibt ja auch bislang keine Instanz, die hier unanfechtbare Maßstäbe setzen oder auch nur eine Vorstellung vom 'Normalen' oder 'Typischen' im Bewußtsein der Menschen hätte verankern können. So hat die zunehmende Kenntnis der Menschennatur keine Einschränkung des auf der Erde möglich Erscheinenden zur Folge gehabt, wie das im Bereich der Naturgesetze, der geographischen und klimatischen Bedingungen und auch der Geschichte der Fall ist, sondern gerade umgekehrt eine außerordentliche Erweiterung, die früh auch schon die Grenzen wieder durchbricht, die im Namen der Wahrscheinlichkeit für die Berücksichtigung von Sitten und Gebräuchen, Alter und Stand und auch der Konsistenz des Charakters gefordert worden sind.

Ergeben hat sich aus dieser Vielfalt von Möglichkeiten jedoch eine Einschränkung anderer Art, die nämlich, daß das menschlich Wahrscheinliche keineswegs auch in allen Fällen literarisch brauchbar oder auch nur erträglich erschien. Es ist deshalb hier, im Bereich des menschlichen Verhaltens, schon der Begriff des Wahrscheinlichen selber als literarisches Gütesiegel alsbald eingeschränkt und an den Begriff des Ästhetischen und

Poetischen gebunden worden - und dies sicherlich nicht zufällig zuerst für den Briefroman, in dem sich ja das Individuelle am unmittelbarsten zeigte. In seiner Kritik an Rousseaus "Nouvelle Heloise" schreibt Mendelssohn 1761, er brauche sich nicht zu fragen,

ob ich mit der Sprache der Zärtlichkeit so vertraut bin, daß ich alle Farben kenne, welche sie in der Natur bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Charaktere anzunehmen fähig ist? Nein! so theuer möchte ich die Befugniß zum Kunstrichter nicht erkaufen. [...] In der Natur kann vieles seyn, das in der Nachahmung unnatürlich ist. Ehe die Natur dem Virtuosen zur Richtschnur dienen kann, muß sie sich erst selbst den Regeln der ästhetischen Wahrscheinlichkeit unterwerfen.<sup>89</sup>

Für Breitinger hatte noch gegolten, daß das Wahrscheinliche genau und richtig zu bestimmen desto besser, gelingen werde, »je genauer einer die Gesetze und Kräfte der Natur und das Wesen der Dinge kennt.«<sup>90</sup> Jetzt wird eine solche Kenntnis also schon nicht mehr für allein maßgebend angesehen, weil man sich darüber klar geworden ist, daß der Geschmack ein engeres, besonderes Bedingungsfeld darstellt. Noch einen Schritt weiter geht Blanckenburg, wenn er fragt, ob es denn überhaupt wahrscheinlich sei, daß die briefeschreibenden Romanpersonen »das Wie bey dem Entstehn ihrer Begebenheiten so aufklären könnten, wie wir es sehen wollten«, und dann fortfährt, es sei aber immer noch besser, hier eine gewisse Unwahrscheinlichkeit in Kauf zu nehmen, »als wenn wir, bey größerer Wahrscheinlichkeit, Dinge finden, die uns nichts nützen.«<sup>91</sup> Das hätte direkt gegen Bodmer gerichtet sein können, der auch Goethes "Werther" noch gelesen und säuerlich befunden hatte, daß er möglicherweise wahr, aber jedenfalls nicht wahrscheinlich sei. Denn: »Wie kann dieser Mensch, der immer ausser sich ist, immer so über sich selbst Ueberlegungen machen?«<sup>92</sup> Für Blanckenburg war in solchen Fällen die Kategorie der Wahrscheinlichkeit schon kein Tabu mehr, und nicht mehr lange wird es dauern, daß Goethe selbstbewußt den 'paradoxen' Grundsatz verkünden kann:

Der Künstler soll nicht sowohl gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen.<sup>93</sup>

Gleichwohl bedeuten diese gern als Ankündigung der Moderne gelesenen Sätze nicht, daß nun überhaupt das Kriterium der Wahrscheinlichkeit außer Kraft gesetzt oder daß es nur noch an eine besonders definierte Kunstwahrheit gebunden gewesen wäre. Auch der Klassik geht es hier noch nicht um mehr als um den Bereich des Menschlichen, für den man ausdrücklicher als zuvor darauf besteht, daß das Erhabene und Läuternde - ob nun ganz wahrscheinlich oder nicht - poetischer sei als das Banale und Abstoßende. Dieses Problem aber wird die Wahrscheinlichkeitsliteratur noch bis in den krudesten Naturalismus hinein begleiten. Es führt also nicht aus ihrer Tradition heraus, sondern gehört ihr an, zumal eine gewisse Idealität ja auch nicht schlechthin unwahrscheinlich ist, sondern etwas mit der schon weitergehenden Frage nach dem Typischen, dem 'Realismus' zu tun hat. Aus Prinzip die Grenzen des Menschenmöglichen überschreiten wird erst die Romantik, deren "verfluchte Unnatur" Goethe dann ja aber auch verurteilt hat.<sup>94</sup>

## Anmerkungen

<sup>86</sup> Thomasius in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 52.

<sup>87</sup> Neumeister in: Romantheorie S.66.

<sup>88</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 190.

<sup>89</sup> Mendelssohn, Moses: Briefe, die neueste Literatur betreffend (1761). In: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S.91.

<sup>90</sup> Breitinger S. 141.

<sup>91</sup> Blanckenburg, Christian Friedrich: Versuch über den Roman. (1774). In: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 116 f.

<sup>92</sup> J. J. Bodmer an Schinz am 10.11. 1774. In: Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Hrsg. von P. Müller. Berlin 1969. S.154

<sup>93</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Diderots Versuch über die Malerei (1799). Gedenkausgabe Bd. 13, S. 226.

<sup>94</sup> Goethe gegenüber E. W. Weber (zu Kleists "Käthchen von Heilbronn", um 1815). Gedenkausgabe Bd. 22, S. 876.

## 8. Das historisch Wahrscheinliche

Neben den Naturgesetzen und ihrer Ausformung in den irdischen Lebensbedingungen und im Wesen des Menschen gibt es einen zweiten großen Bereich, der dem Wahrscheinlichen Grenzen zieht: der der Geschichte. Hinzuzufügen ist allerdings, daß schon das Wesen, die Natur des Menschen frühzeitig auch von historischen Determinanten mitgeprägt erscheint und sich deshalb in der Poetik des 18. Jahrhunderts gar nicht mehr als 'reines' Menschenwesen vorgestellt findet. Wie in einigen der zitierten Positionen zu den Unterschieden zwischen den Völkern schon sichtbar geworden ist, denkt man zugleich immer auch an Unterschiede zwischen den Zeiten und will auch diese in der Menschendarstellung angemessen berücksichtigt sehen. Das Problem ist allerdings auch hier, die Vorstellungen von Andersartigkeit konkret zu fassen. Wenn Thomasius bemängelt, »wir bildeten uns unsere Vorfahren ein, als wenn sie eben solch teutsch geredet, wie wir heut zutage«<sup>95</sup>, so kann er doch natürlich nicht gewünscht haben, daß etwa in Lohensteins "Arminius" Althochdeutsch gesprochen würde. Das gilt ebenso und erst recht für Bodmers Kritik an der "Syrischen Aramena", deren Personen ihm aus ihrer Zeit »zu uns gebracht« erscheinen und so verkehrterweise »unsre Sprache, Sitten und Gewohnheiten« hätten erlernen müssen.<sup>96</sup> Hier kann nur ein Surrogat, nur die Illusion von Historizität verlangt sein, sofern wir uns daneben überhaupt schon ein 'eigentliches' kulturgeschichtliches Wissen denken wollen. Immerhin gehört es dann aber zu dieser Illusion, daß offensichtliche Anachronismen vermieden werden. Schon Thomasius empfindet es als störend, daß »Heyden oder Barbarische Leute [...] in ihren Discoursen viel Exempel aus Römischen und Griechischen Scribenten, oder auch wohl aus der Bibel« im Munde führen, so wie er auch Gemälde verurteilt, die »Gastereyen« früherer Jahrhunderte nach dem Muster neuzeitlicher Tischgesellschaften abbilden oder gar römische Legionäre mit Bomben und Musketen hantieren lassen.<sup>97</sup> Was darüber hinausgeht, ist jedoch leicht wieder umstritten. So findet sich beispielsweise 1775 hinsichtlich des "Götz von Berlichingen" die Meinung vertreten, die 'mittleren Zeiten' seien als Stoff für eine gedeihliche Entwicklung des deutschen Trauerspiels auf Dauer ungeeignet, weil es nach allgemeiner Auffassung »Zeiten gewesen, wo die Menschen auf den letzten Grad von Barbarei und Ignoranz herabgesunken waren«.<sup>98</sup> Demgegenüber haben andere gerade in Goethes Rückgriff auf die nationale Geschichte des Mittelalters das beispielhaft Zukünftige gesehen und das Stück als ein »edles und schönes Produkt unsers Bodens« ausdrücklich zur Nachahmung anempfohlen.<sup>99</sup>

Noch deutlicher wird die Spannweite des Ermessens gegenüber dem Historisch-Menschlichen in einer Kritik des "Don Carlos". Den Einwand, daß Schiller in seinem Marquis Posa einen für das 16. Jahrhundert zu 'modernen' Charakter gebildet habe, widerlegt man mit dem Argument, jener wirke als der durchaus einzelne und außerordentliche Mensch, als der er ja erscheine, in Philipps Zeitalter »nicht nur nicht unnatürlich, sondern sogar sehr natürlich«.<sup>100</sup> Es ergibt sich hier also derselbe psychologische Spielraum, wie wir ihn schon in der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Verhalten im allgemeinen und dem landes- und standestypischen im besonderen beobachtet haben. So wird verständlich, warum Sulzer in seiner "Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" zu diesem Aspekt des Wahrscheinlichkeitsbegriffes nur die sehr vage Erklärung geben kann:

Eine bloß philosophische, oder psychologische Kenntniß des Menschen ist nicht

hinreichend, Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besonderen Art zu denken und zu handeln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelangt man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stück unwahrscheinlich werden.<sup>101</sup>

Das war - in der zweiten Auflage von 1794 - aber auch schon nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Schiller hatte den Dichter bereits zwei Jahre zuvor ausdrücklich davon losgesprochen, sich durch »ängstliche Unterwürfigkeit gegen historische Wahrheit seines Künstlervorrechts« zu begeben, nötigenfalls auch von »pünktlicher Befolgung des Kostüme, des Volks- und des Zeitcharakters« Abstand zu nehmen.<sup>102</sup> Goethe hat später diese Auffassung sogar dahin zugespitzt, daß er die Vernachlässigung des Historisch-Typischen nachgerade zum dichterischen Gebot erhob - unter Berufung auf Shakespeare, der »seine Römer zu Engländern« gemacht habe, und zwar »mit Recht, denn sonst hätte ihn seine Nation nicht verstanden.«<sup>103</sup> Das ist das genaue Gegenteil dessen, was ein Jahrhundert zuvor von Thomasius bis zu den Schweizern im Namen der Wahrscheinlichkeit von der Dichtung gefordert worden ist, wo man sich ja allemal in die fremde Welt *versetzt* und nicht jene zu sich gebracht sehen wollte - und doch besteht auch hier eigentlich kein Gegensatz. Vielmehr reicht im frühen 19. Jahrhundert der Konsens über das historisch Wahrscheinliche schon so tief, daß es nur um die Verteidigung eines Restes an Freiheit gegenüber der Geschichte geht und keinesfalls um die erneute Etablierung jener Unbedenklichkeit, die das 17. Jahrhundert besessen hatte. Die aristotelische Prämisse, der Dichter habe im Unterschied zum Geschichtsschreiber nicht zu schildern, was geschehen ist, sondern was hätte geschehen können oder sollen, ist auch von der klassischen Ästhetik nicht angetastet worden, sondern es hat sich im Gegenteil immer dringlicher die Frage gestellt, was eigentlich überhaupt noch hätte geschehen können außer dem, was bekanntermaßen und nachweislich geschehen war.

Kehren wir in das späte 17. Jahrhundert zurück, so erkennen wir neben einem allmählich schärferen Bewußtsein für historische 'Sitten und Gebräuche' auch bereits einen gewissen Respekt vor chronologischen Fakten. Die Vermischung der antiken und der mittelalterlichen Geschichte, die der "Amadis"-Roman vornimmt, wird schon 1659 als ein Beispiel für »mehr als kindische(n) Zeitverwirrungen«<sup>104</sup> getadelt. Zwanzig Jahre später heißt es bei Birken, der Dichter müsse

nicht zusammen setzen / was / der Zeit nach / weit vonsammen stehet: wie Virgilius gethan / dessen Eneas und Dido wol hundert Jahre von einander gelebet. Der Poet und Historicus, sind hierin voneinander unterschieden / daß dieser schreibt / was geschehen ist / jener aber / was geschehen können.<sup>105</sup>

Dido und Äneas - das hat eben des Zeitunterschiedes wegen *nicht* geschehen können und bleibt auch im 18. Jahrhundert ein gern zitiertes Beispiel, wenn es gilt, die Grenzen der dichterischen Freiheit aufzuzeigen. Besonders hellsichtig ist hier wiederum Gottsched, wenn er der Feststellung, Dido habe »allererst zwey bis dreyhundert Jahre nach des Aeneas Ankunft in Italien gelebt«, rechtfertigend hinzufügt:

Es ist wahr, daß man in Rom die alte Chronologie so genau nicht gewußt, und daß also der Pöbel diesen Fehler Virgils nicht wahrgenommen hat. Allein, in solchen Stücken muß ein Dichter mehr auf einen verständigen Richter, als auf eine Stadt

voll unwissender Leute sehen: weil der Tadel, den er bey jenem verdient, ihm weit mehr schadet, als der Beyfall von diesen nützen kann.<sup>106</sup>

Das bezieht ein weiteres Mal den Zuwachs an Erkenntnissen, die Vertiefung des Wissens in die Betrachtung des Wahrscheinlichkeitsproblems ein und verweist überdies - wie es auch bei Breitinger geschieht - auf den »verständigen« Leser als kritische Instanz. Was *diesem* im 18. Jahrhundert zugemutet werden kann, demonstriert Gottsched an einem Beispiel aus Voltaires "Henriade", und zwar an einer dort geschilderten Reise Heinrichs IV. zu Königin Elisabeth von England:

Dieses ist ja freylich in der Historie nicht gegründet, und also nicht wirklich geschehen: allein, es ist doch wahrscheinlich; weil Heinrich damals etliche Monate in einer solchen Stille zugebracht, daß man indessen von ihm nichts aufgezeichnet findet. Hier stund es nun dem Poeten frey, seinem Helden, der ohnedem in Frankreich nichts versäumete, außer Landes was zu thun zu geben.<sup>107</sup>

Dabei ist die Tatsache, daß Gottsched die Abweichung *schon* bemerkt, nicht weniger aufschlußreich als die, daß er sie *noch* entschuldigt. Hundert Jahre früher hätte man in bezug auf ein vergleichbar weit zurückliegendes Geschehen wohl so gut noch nicht Bescheid gewußt; zweihundert Jahre später wäre Heinrich Mann, hätte er in seinem "Henri IV." Ähnliches riskiert, schwerlich mehr in dieser Weise in Schutz genommen worden. Schon im späten 18. Jahrhundert gibt es Kritiker, die es einen »etwas beträchtlichere[n] Fehler« nennen, daß Schiller in "Don Carlos" den Untergang der spanischen Armada um zwanzig Jahre vorverlegt hat, oder die eine »ein wenig zu große Freiheit mit der Geschichte« darin sehen, daß Goethe im "Götz von Berlichingen" die Lebenszeit einer historischen Figur um mehrere Jahrzehnte verkürzt.<sup>108</sup>

Ein besonders interessantes Beispiel für die Bedeutung der chronologischen Wahrscheinlichkeit stellt Wielands "Agathon" mit den verschiedenen Vorreden zu den Ausgaben von 1766/67 und 1773 dar. Im "Vorbericht" zur Erstausgabe räumt Wieland zunächst allgemein ein, er sehe »wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publikum zu überreden, daß sie [Agathons Geschichte] in der Tat aus einer alten Griechischen Handschrift gezogen sei«, weshalb er es dem Leser von vornherein überlassen wolle, »davon zu denken was er will«. Im weiteren nimmt er dann allerdings nicht nur von den dargestellten Charakteren in Anspruch, sie seien »aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen«, sondern er will auch »das Eigene des Landes, des Ortes, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemals aus den Augen verloren« haben, so daß schließlich »alles so gedichtet sei, daß sich kein hinlänglicher Grund angeben lasse, warum es nicht gerade so, wie es erzählt wird, hätte geschehen können.«<sup>109</sup> Das ist ein exemplarisches Bekenntnis zur aristotelischen Dichtungsdefinition, das von Gabriel denn auch in dem Sinne gedeutet wird, daß Wieland den Wahrheitsanspruch »für die Ebene des historischen Berichts« aufgegeben habe.<sup>110</sup> Auch Preisendanz sieht durch diese und weitere Andeutungen den Beweis dafür erbracht, daß bei Wieland »nicht die historische Faktizität, sondern allein die psychologische Gesetzlichkeit« der poetischen Einbildungskraft Schranken setze.<sup>111</sup>

Betrachtet man den der zweiten Ausgabe hinzugefügten Bericht "Über das Historische im Agathon", so erscheint es freilich zweifelhaft, ob diese Deutungen richtig sind. Hier nämlich gibt Wieland zwar einerseits offen zu, daß er die Figur des Agathon erfunden und in einen historischen Zeitraum 'hineinmontiert' habe, weist andererseits aber auch auf die

Bindungen hin, die er dabei an die authentische Geschichte eingegangen sei. Das Bemerkenswerte an diesen Äußerungen ist, daß gegenüber dem Vorbericht zur Erstausgabe nun nicht mehr pauschal von Wahrscheinlichkeit gesprochen wird, sondern daß Wieland das Richtige vom Erfundenen säuberlich trennt, und zwar mit der Begründung, daß er nicht warten wolle, »bis es einem Gelehrten einfallen möchte uns dessen zu überweisen, daß es eine beinahe unmögliche Sache wäre, die Zeitrechnung im Agathon von einigen merklichen Abweichungen von der historischen frei zu sprechen«. Er rechnet dann - unter genauer Beachtung der Chronologie des vierten vorchristlichen Jahrhunderts - dem Leser vor, daß Hippias in einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung schon »viel zu betagt gewesen sein müßte, um die Schönen zu Smyrna im Bade zu besuchen«, und daß Danae, als sie »dem Agathon eine so außerordentliche Liebe einflößte, bereits eine Frau von fünfzig« dürfte gewesen sein, weil sie auch den 402 v. Chr. ermordeten Alkibiades schon bezaubert haben soll. Gleichwohl ersuche er den Leser, sie sich, »der Chronologie zum Trotz«, nicht älter vorzustellen, »als man sein muß, um ohne Wunder oder Zauberei noch einen Liebhaber zu haben wie Agathon war«. Und er fügt hinzu:

Wenn wir bei der Dido des Virgil oder Metastasio ohne Mühe vergessen können, daß sie dreihundert Jahre nach dem frommen Äneas, ihrem Verführer, erst geboren wurde: warum sollten wir uns nicht eben so leicht vorstellen können, daß Alkibiades einige Jahre später das Opfer seiner Feinde und seines unruhigen Geistes geworden sei, als uns die Griechischen Geschichtsschreiber, deren Zeitrechnung ohnehin äußerst verworren ist, berichtet haben?<sup>112</sup>

In dieser Argumentation wird freilich zu viel aufgehäuft, als daß man ihr nicht anmerkte, wie naheliegend vielmehr das Gegenteil des so Versicherten gewesen ist. Zunächst ist dem Hinweis auf Virgil ja wohl weniger zu entnehmen, daß man den Zeitabstand in seinem Fall »ohne Mühe vergessen«, als daß man sich ohne Mühe seiner erinnern kann, so beispielhaft wie er nun einmal geworden war. Gesetzt den Fall aber, es stimmte die Analogie, so wären die wenigen zusätzlichen Lebensjahre für Alkibiades wirklich der Rede nicht wert, die Wieland ihretwegen führt. Und warum schließlich das alles in Form einer Frage und verbunden obendrein mit einer Berufung auf die sowieso unsichere griechische Chronologie? So betrachtet sind Wielands Überlegungen eher eine Demonstration historischer Gewissenhaftigkeit, als daß sie anzeigen könnten, es sei ihm die faktische Geschichte gleichgültig gewesen. Offenbar ist ihm selber der Wahrscheinlichkeitsanspruch problematisch geworden angesichts der Genauigkeit, mit der die Chronologie des von ihm behandelten Zeitraumes schon dargestellt und 'öffentlich' bewußt worden war. Später, im 19. Jahrhundert, nehmen Rechtfertigungen dieser Art für die historische Dichtung noch ein viel größeres Ausmaß an, obwohl die Verstöße immer unscheinbarer werden. Andererseits gesteht Wieland mit der Offenlegung bestimmter Abweichungen aber auch eindeutig zu, daß es sich nicht um eine authentische Geschichte handelt. Doch erhebt er deshalb auch »keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit der historischen Eigennamen«, wie Gabriel schreibt?<sup>113</sup> Das ist zu bezweifeln; denn Wieland trennt wiederholt zwischen dem, was sich der Chronologie nach zugetragen, und dem, was einen bestimmten historischen Charakter ausgemacht hat. Wenn Gabriel den Eigennamen die »Hilfsfunktion« zugesteht, der »Abkürzung der Einführung einer Person (Figur) oder dem unmittelbaren Einstieg in einen Handlungs- und Ereigniszusammenhang« zu dienen, scheint er eine Art Referenzialisierung im übrigen auch selber wieder vorauszusetzen.<sup>114</sup>

## Anmerkungen

<sup>95</sup> Thomasius in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 54.

<sup>96</sup> Bodmer S. 553.

<sup>97</sup> Thomasius in: Theorie und Technik des Romans Bd. 1, S. 54 f.

<sup>98</sup> "Götz"-Rezension von 1775. In: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Hrsg. von J. W. Braun. Berlin 1883. Bd. 1, S.140.

<sup>99</sup> Möser, Justus: über die deutsche Sprache und Literatur (1781). In: Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes "Götz" und "Werther". Hrsg. von H. Blumenthal. Berlin 1935. S. 30.

<sup>100</sup> "Don Carlos"-Rezension von 1803. In: Schiller - Zeitgenosse aller Epochen. T. 1. Hrsg. von N.Oellers. Frankfurt a. M. 1970. S. 102.

<sup>101</sup> Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Vierter Theil. Faksimiledruck nach der zweiten Auflage von 1794. Hildesheim 1967. Bd. 4, S. 725.

<sup>102</sup> Schiller, Friedrich: Über die tragische Kunst (1792). Sämtliche Werke Bd.5, S. 390 f.

<sup>103</sup> Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe (31. Januar 1827). Gedenkausgabe Bd. 24, S. 230.

<sup>104</sup> Vgl. Warenburg S. 100.

<sup>105</sup> Birken in: Romantheorie S. 26.

<sup>106</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 205 f.

<sup>107</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 215.

<sup>108</sup> "Don Carlos"-Rezension von 1787. In: Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen. Hrsg. von J. W. Braun. Bd. 1, S. 187. "Götz"-Rezension von 1773. In: Zeitgenössische Rezensionen und Urteile S. 9.

<sup>109</sup> Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. Ch. M. W. Ausgewählte Werke in 3 Bdn. Hrsg. von F. Beißner. München o. J. Bd.2, S. 7.

<sup>110</sup> Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart 1975. S. 68.

<sup>111</sup> Preisendanz, Wolfgang: Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands. In: Nachahmung und Illusion. Hrsg. von H. R. Jaus. München <sup>2</sup>1969. S. 72-93, hier: S. 92.

<sup>112</sup> Wieland, Geschichte des Agathon. Ausgewählte Werke Bd.2, S. 21.



<sup>113</sup> Gabriel S. 67.

<sup>114</sup> Gabriel S. 67 f.

## 9. Die Bestimmtheit des historischen Charakters

Rücksicht auf die Bestimmtheit eines historischen Charakters stellt in der Tat einen weiteren, ja vielleicht den wichtigsten aller Faktoren dar, die im 17. und 18. Jahrhundert im Umgang mit der Geschichte eine Rolle spielen. Während die Epochenvorstellungen noch verhältnismäßig offen und die Chronologie noch in Grenzen flexibel erscheinen, wird für die überlieferten Eigenschaften historischer Personen frühzeitig ein hohes Maß an Abbildlichkeit verlangt. Das gilt zunächst einmal für die in der Bibel festgehaltenen oder angedeuteten Züge bestimmter Figuren, auf die sich etwa Zesen in seinen Romanen beruft<sup>115</sup>, und in einem ähnlichen Sinn auch für das mythologische Personal der Antike. »Man weis es längst«, sagt Gottsched, »daß Mars den Krieg, Pallas die Weisheit, Apollo die freyen Künste, Venus die Liebe [...] u.s.w. vorstellen«, weshalb es besser sei, diesen Namen auch in der Dichtung solche Bedeutungen zu geben oder sie in entsprechenden Zusammenhängen zu verwenden.<sup>116</sup> Allmählich werden in diese Anforderungen dann auch die durch die Geschichtsschreibung beglaubigten Personen einbezogen. Wie selbstverständlich die Verbindung von Name und historisch bestimmtem Charakter im frühen 18. Jahrhundert bereits ist, läßt sich besonders gut bei Breitinger erkennen, insofern er in seinen Überlegungen zum historisch Möglichen und Wahrscheinlichen zwar noch die Erlebnisse, nicht jedoch mehr den Charakter der authentischen Namensträger zur Disposition stellt:

Der Poet führet seine wahrhaften aus der Historie entlehnten Personen nicht all eine in denen Umständen auf, in welchen sie sich nach dem Zeugnisse der Geschichte ehemals befunden hatten, sondern er erweitert diese bekannten Umstände, und versetzt sie in ganz neue, in die sie nach dem Laufe der Dinge hätten geraten können, er läßt sie in diesen erdichteten Umständen reden und handeln, was sie in solchen ihrem bekannten Character nach wahrscheinlich würden geredet und gehandelt haben.<sup>117</sup>

Ebenso mahnt Gottsched die Romanschreiber, »nichts zu dichten, das bekannten Sachen widerspricht«, wenn sie einen historischen Helden in den Mittelpunkt stellten, vor allem aber »die Charactere der Personen nicht [zu] verändern«.<sup>118</sup> Auch Lessing, für den es den Dichter »chicanieren« heißt, »sein Werk mit der Chronologie in der Hand [zu] untersuchen«, möchte zumindest die Verbindung von Name und Charakter respektiert sehen, »weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt«.<sup>119</sup> Daß sich Name und Charakter freilich nicht ohne weiteres von den tatsächlichen Erlebnissen einer historischen Person trennen lassen, hat man auch im 18. Jahrhundert bereits erkannt. Ein plastisches Beispiel gibt hier der anonyme Regelkatalog von 1744, wenn er den Dichter davor warnt,

daß er in einem solchen von Wahrheit und Erdichtungen vermischten Roman die aufgeführten Personen in die Zeiten, Länder und Umstände setze, in welchen sie nach aller Geständniß nicht gelebet haben. Es würde lächerlich seyn, wenn er den Julius Cäsar ruhig auf seinem Bette, mit vielen Mönchen umgeben, sterben liesse.<sup>120</sup>

Nicht nur die Verpflanzung einer historischen Person in eine andere als die ihr zugehörige Zeit stößt also auf Bedenken - Cäsar als ein Zeitgenosse von Mönchen -, sondern auch die imaginative Abwandlung der in seinem Falle genau beschriebenen Todesart. Gegenüber

einer historiographischen Position wie der von Cäsars Tod gibt es für die Wahrscheinlichkeitsliteratur im 18. Jahrhundert offenbar schon keinen Spielraum mehr, sondern nur noch den Rekurs auf das tatsächliche Ereignis, wie bestimmt oder unbestimmt in seinen Einzelheiten es dann auch wiederum sein mag.

Noch einen ganzen Schritt weiter allerdings wird nach Ablauf dieses Jahrhunderts Jean Paul in der "Vorschule der Ästhetik" gehen. Für ihn ist es schon nicht mehr nur ein künstlerisches, sondern ein moralisches Gebot, bei Namensnennungen das Charakterbild beizubehalten, d. h. er bezieht sogar das Andenken der historischen Personen schon in seine Überlegungen ein. Später, wenn sich aus diesem Aspekt einmal rechtspraktische Konsequenzen ergeben werden, wird man es kaum mehr für möglich halten, daß bereits die Klassik, auf die man sich für den Gedanken der poetischen Freiheit dann gern berufen wird, hier eine gewisse Verantwortlichkeit erkannt hat. Jean Paul schreibt:

Denn kein Dichter darf Charakter-Gepräge und Kopf einschmelzen und einen zweiten auf dem Gold ausprägen. Unser Ich empört sich gegen Willkür an einem fremden verübt; einen Geist kann nur er selber ändern. Wenn Schiller doch einige alte Geister umbog: so hatt' er entweder die Entschuldigung und Hoffnung fremder historischer Unbekanntschaft oder - Unrecht. Wozu denn geschichtliche Namen, wenn die Charaktere so umgegossen werden dürften als die Geschichte und folglich nichts Historisches übrig bliebe als willkürliche Aehnlichkeit?<sup>121</sup>

Das Bild wäre freilich unvollständig, bezöge man nicht auch die Widerstände ein, die es gegen eine solche Anpassung an das geschichtlich Verbürgte gegeben hat. Im Grunde ist die Theorie in dieser Frage nie, mitunter nicht einmal in den Positionen einzelner Autoren, zu eindeutigen Vorstellungen gelangt. So findet sich z.B. bei Bodmer einerseits die Feststellung, eine auf der Geschichte beruhende Dichtung habe sich »vor Widerspruch zu bewahren«, während er andererseits in durchaus rechtfertigender Absicht über die historischen Helden der Trauerspiele Corneilles ausführt:

Wiewohl aber die Nahmen, die Personen, und die charakteristischen Merckmahle derselben, den Gelehrten wohl bekannt sind, so hat er dieselben dennoch mit Hinauswerffung vieler ihnen noch anhangenden Schwachheiten, welche sich nach dem ordentlichen Laufe der Natur, (die ihre Wercke selten auf die höchste Stafel führet) in einem persönlich-historischen Character eines Individui unter die hohen Qualiteten mischen, künstlich erhöht, bis daß irgend eine heroische Tugend darinnen übertreffend hervorgeleuchtet hat. Das ist eben das, was einen Kunstrichter zu dem seltsamen Urtheil veranlasset hat, die Römer und die Carthager, die von diesem Tragico aufgeföhret werden, seyn bessere Römer, und bessere Carthager, als die Römer und Carthager selbst gewesen wären.<sup>122</sup>

Hier wird die Konsistenz von historischem Namen und historischem Charakter, die sich sonst vielfach verlangt findet, ohne weiteres zugunsten einer Idealisierung preisgegeben. Eher noch krasser werden die Unterschiede in dieser Frage in der klassischen Ästhetik, wie wir schon mit der Position Jean Pauls angedeutet haben. Ein prägnantes Beispiel bieten die weit auseinanderliegenden Äußerungen Goethes und Schillers über den "Egmont". Schiller befindet in seiner Kritik von 1788, Goethe sei der »historischen Wahrheit« zu Unrecht zu nahe getreten, als er Egmonts Familienverhältnisse, die Sorgepflicht für eine Frau und neun Kinder, außer acht gelassen und ihn stattdessen als jugendlichen Liebhaber dargestellt habe, denn dadurch habe er »den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens« zerstört.<sup>123</sup> Goethe

hingegen rechtfertigt - erst 1827 - diese Entscheidung damit, daß der Dichter wissen müsse, »welche Wirkungen er hervorbringen will, und danach die Natur seiner Charaktere einrichten«. Die historischen Lebensumstände Egmonts seien für die von ihm beabsichtigten Wirkungen nicht brauchbar gewesen.<sup>124</sup> Grundsätzlich formuliert findet sich seine Überzeugung zu dieser Frage 1820 in der Kritik an Manzoni's "Conte di Carmagnola", in der es bezüglich der darin unterschiedenen historischen und erdichteten Personen heißt: »Für den Dichter ist keine Person historisch; es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.«<sup>125</sup> Dieses martialische Diktum geht natürlich weit über alles hinaus, was Schiller, was selbst Lessing zur Autonomie gegenüber dem historischen Charakter ausgeführt haben, und es ist auch von Goethe selber weder angewandt noch wirklich ausgehalten worden. In einer Romanrezension von 1806 nennt er es z. B. ausdrücklich einen »glücklichen Gedanken«, daß der Autor hier »bedeutende wirkliche Menschen in Verhältnis zu seinen erdichteten Personen« gebracht habe, was so natürlich nur aufgrund einer vorausgesetzten Übertragbarkeit der literarischen Namen auf jene wirklichen Menschen zu unterscheiden war.<sup>126</sup>

Aber auch Schiller, der seiner Stoffe wegen wie kaum ein anderer über diese Problematik nachgedacht hat, ist hier zu keinem eindeutigen Ergebnis gekommen. Im April 1797 schreibt er an Goethe:

Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen [= verwenden] oder fallen lassen muß. Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände und für das Große würde Platz. Schon in der Behandlung der Geschichte ist dieser Punkt von der größten Wichtigkeit, und ich weiß, wieviel der unbestimmte Begriff darüber mir schon zu schaffen gemacht hat.<sup>126</sup>

Wonach Schiller sucht, das ist nichts anderes als ein objektiver Maßstab dafür, was in der künstlerischen Behandlung historischer Stoffe respektiert und was verwandelt werden muß oder werden kann. In den "Kallias-Briefen" hat er diese Frage - verallgemeinert zu der der Gesetzmäßigkeit des Schönen überhaupt - mit dem Ausdruck nachgerade existentieller Erkenntnisnot erörtert, stößt hier aber immer wieder auf die Schwierigkeit, daß »ohne das Zeugnis der Erfahrung nicht auszukommen« ist:

Diese Schwürigkeit bleibt immer, daß man mir meine Erklärung [des Schönen] bloß darum zugeben wird, weil man findet, daß sie mit den einzelnen Urteilen des Geschmacks zutrifft, und nicht (wie bei einer Erkenntnis aus objektiven Prinzipien doch sein sollte) sein Urteil über das einzelne Schöne in der Erfahrung deswegen richtig findet weil es mit meiner Erklärung übereinstimmt.<sup>128</sup>

Für den historischen Stoff könnte das bedeuten, es ließe sich wohl Übereinstimmung darüber erzielen, daß etwa Goethes "Egmont" in der Behandlung der Familienverhältnisse des Helden ästhetisch unbefriedigend sei, aber nicht ein Gesetz der Art aufstellen, daß es für einen hinreichend 'schönen' Eindruck grundsätzlich nötig sei, die Familienverhältnisse historischer Personen zu respektieren. So konkret hat Schiller das zwar nicht ausgeführt, aber es ist doch erkennbar, daß er eben an diese Grenze stößt: Was historisch wahrscheinlich, bzw. im Sinne dieser Kategorie nicht 'störend' ist, läßt sich nicht objektiv definieren sondern es hängt von den Kenntnissen, vom Grad der Beschriebenheit ab, der für

das jeweilige historische Faktum vorgegeben ist. Dabei ist maßgebend freilich zunächst weniger das, was man bei gründlicher Unterrichtung wissen *kann*, als das, was im Sinne einer soliden Allgemeinbildung bereits bekannt *ist*. Der Tod des Ritters Götz von Berlichingen etwa war ja als historisches Faktum im 18. Jahrhundert keineswegs weniger genau bestimmt als der Tod Cäsars, aber es wird doch gegen Goethes Abwandlung dieses Faktums längst nicht in der Weise Einspruch erhoben, wie das in bezug auf Cäsars Ende - in dem zitierten hypothetischen Beispiel - der Fall ist.

## Anmerkungen

<sup>115</sup> Vgl. Wahrenburg S. 105 f.

<sup>116</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 187 f.

<sup>117</sup> Breitinger S. 278 f.

<sup>118</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 527.

<sup>119</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 24. und 91. Stück (1767 f.). G.E.L. Werke. Hrsg. von H.G. Göpfert. München 1973. Bd. 4, S. 339 und 653.

<sup>120</sup> Anonym in: Theorie und Technik des Romans Bd.1, S. 74f.

<sup>121</sup> Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (1804). J. P. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Berend. 1. Abt. Bd.11. Weimar 1935. S. 219.

<sup>122</sup> Bodmer S. 418 und 422 f.

<sup>123</sup> Schiller, Friedrich: Über Egmont (1788). Sämtliche Werke Bd. 5, S. 936 f.

<sup>124</sup> Eckermann, Gespräche (31. Januar 1827). Gedenkausgabe Bd. 24, S.230.

<sup>125</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Manzoni, "Il Conte di Carmagnola" (1820). Gedenkausgabe Bd. 14, S. 822.

<sup>126</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Buchholz, "Bekenntnisse einer schönen Seele" (1806). Gedenkausgabe Bd. 14, S. 236.

<sup>127</sup> Schiller an Goethe am 7.4.1797. In: Briefwechsel S. 281.

<sup>128</sup> Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit (1793). Sämtliche Werke Bd. 5, S. 394.

## 10. Die Erweiterung des historischen Wissens

Kehren wir noch einmal zu den theoretischen Erörterungen des frühen 18. Jahrhunderts zurück, so können wir feststellen, daß zunächst sogar die Besorgnis eher dahin geht, es könnte der historisch Ungebildete den Gang des - sachgenau erzählten - Geschehens nicht hinreichend wahrscheinlich finden als umgekehrt der Gebildete durch Fehler irritiert werden. Bei Thomasius heißt es, der Romanschreiber müsse,

wenn er sich ja der wahren Historie mit bedienet, die Umstände derselben mit seinen Erfindungen so genau zu verknüpfen wissen, daß solche nicht alleine dem Leser oder demjenigen, so die wahre Historie weiß, wahrscheinlich vorkömmt, sondern, daß auch einer der der wahren Historien unkündig, nicht mercken kan, das erichtete von dem wahrhaftigen zu unterscheiden.<sup>129</sup>

Auch Bodmer erörtert die Wirkung historisch gegründeter Dichtungen noch unter dem Aspekt, ob sie dem Unkundigen nicht möglicherweise weniger bedeuten könnten als dem Kundigen, und er befindet:

Wenn die Fabeln, die ihren Grund in der Historie haben, angenehmer sind, weil sie leichter Glauben finden, und leichter einnehmen, so kommt dies nur denen Zuhörern zu statten, welchen die Historie davon, und so weit ihnen diese bekannt ist. Alle diejenige, welche zum Exempel nur eine flüchtige Wissenschaft von der römischen Historie haben, aus welcher der Hr. Conti seinen Julius Cäsar genommen hat, werden ungeachtet der Treue, die er der Geschichte in den geringsten Umständen, so sie erzehlet, gehalten hat, nicht angenehmer noch stärker davon gerühret werden, als wenn die Sachen lediglich erdichtet, und aus lauter abgezogenen Stücken zusammensetzt, folglich nur hypothetische Wahrheiten wären.<sup>130</sup>

Da indessen für Bodmer »die so gerühmte historische Wahrheit nichts anders ist, als Wahrscheinlichkeit, die durch zusammenstimmende und vereinigte Zeugnisse bewiesen wird«<sup>131</sup>, kann sie auch demjenigen, der die Zeugnisse nicht kennt, glaubhaft und überzeugend sein. Geschichtstreue *schadet* also nicht, bedeutet das, und sie ist für das gebildete Publikum sogar von Nutzen. Gottsched hingegen achtet bereits mehr darauf, ob nicht die Dichtung möglicherweise durch Verstöße *gegen* die überlieferte Geschichtswahrheit an Glaubwürdigkeit verliert, und er rät, sich im Umgang mit ihr »mehr auf einen verständigen Richter, als auf eine Stadt voll unwissender Leute« zu stützen.<sup>132</sup> Noch deutlicher allerdings wendet sich Breitinger dieser Seite des Problems zu. Für ihn geht es letztlich schon gar nicht mehr darum, ob ein historischer Vorgang an sich wahrscheinlich ist, sondern hauptsächlich nur noch darum, in welchem Maße er bekannt, festgeschrieben und somit auch für die dichterische Behandlung verbindlich geworden ist. In deutlichem Gegensatz zu Bodmer sagt er:

Ich weiß wohl, daß das Falsche zuweilen wahrscheinlicher ist, als das Wahre, aber wir achten uns in dem, was wir von geschehenen Sachen glauben, nicht nach der metaphysicalischen Wahrscheinlichkeit, und nach dem Maasse ihrer Möglichkeit, sondern nach der historischen Wahrscheinlichkeit. Wir untersuchen nicht, was am vermuthlichsten hätte geschehen sollen, sondern was gültige Zeugen, was die Geschichtsschreiber davon erzehlen, und ihre Erzählung, und nicht die Wahrscheinlichkeit vermag uns, etwas zu glauben. Wir glauben nicht die

Begebenheit, die am wahrscheinlichsten ist, sondern diejenige, von der sie uns berichten, daß sie sich wahrhaftig zugetragen habe. Da ihre Aussage die Regel ist, wornach wir uns dießfalls in unsrem Glauben richten, so kan uns dasjenige, was ihrer Aussage zuwider läuft, nicht wahrscheinlich vorkommen.<sup>133</sup>

Im Kontext wird diese sehr strikte Argumentation - die Breitinger von Abbé Dubos übernimmt - freilich dadurch eingeschränkt, daß der Dichter zugleich aufgefordert wird, »das Falsche mit dem Wahren so geschickt zu verbinden«, daß er »eine vollständige Nachricht nicht nur von demjenigen mittheilet, was würcklich begegnet ist, sondern auch von dem, so da hätte geschehen können«.<sup>134</sup> Wie im Falle des Verhältnisses seiner möglichen Welten zur einzigen wirklichen bleibt Breitinger auch hier, in der Bestimmung der möglichen Geschichte gegenüber der tatsächlichen, bei einem logisch unbefriedigenden Nebeneinander stehen. Aber er berührt doch immer wieder den Punkt, der zu einer theoretischen Lösung hätte führen können: die Rolle der 'Wissenschaften'. Breitinger erkennt, daß der Spielraum der historischen Dichtung etwas mit den etablierten Kenntnissen zu tun hat und daß nur in diesem Sinne die »poetische Dichtung nicht mit der historischen Wahrheit streiten« dürfe, d. h. daß der Poet wohl die Freiheit habe, »die historische Erzählung durch Zusätze zu ergänzen und zu vermehren«, aber nicht, sie zu »verderben«.<sup>135</sup>

Was den Umfang der Geschichtskennntnisse anbetrifft, so ist aber natürlich unbezweifelbar, daß er sich im 18. Jahrhundert erheblich erweitert hat. Die Aufklärung mit ihren enzyklopädischen Neigungen hat hier eine solche Menge von Zeugnissen und Daten zusammengetragen, daß sich die Anforderungen an die historische Dichtung unabweislich verschärfen mußten. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Literatur nun nichts weiter mehr hätte tun können, als das historische Wissen in anschauliche und gefällige Formen zu bringen. So weit war die Geschichtsschreibung noch längst nicht, daß sie in der Zusammenschau und Bewertung ihrer Befunde irgendwelche Maßstäbe hätte setzen können. Im Gegenteil, da sie überwiegend noch in der positivistischen Aufreihung von Einzelsachverhalten verharrte, wie es die Folge des Verlustes der *einen* Wahrheit in diesem Falle gewesen ist, machte es gerade die besondere Legitimität des literarischen Zugriffs auf die Geschichte aus, daß mit ihm die historischen Verhältnisse in ihrer Gesamtheit erfaßt und damit erstmals auch so etwas wie der Duft, der Geschmack der Vergangenheit vermittelt wurden. Die Dramen Schillers z. B. waren auch und gerade für das geschichtlich interessierte Publikum jener Zeit bewegende Ereignisse, weil man nun nicht mehr nur bloß wußte, daß dieses und jenes geschehen war, sondern weil man spüren und begreifen konnte, daß es da wirklich eine andere Zeit gegeben hatte, und natürlich hat dieses Erlebnis Ungenauigkeiten im Kleinen mühelos aufgewogen.

So hatte also nicht nur die Literatur von der Geschichtsforschung, sondern auch diese von der Literatur zu lernen, und zwar noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch, wo die bedeutenden Historiker - Ranke, Mommsen, Burckhardt - auch bedeutend wurden, weil sie erzählen konnten, sich gebildet hatten an den Anschauungs- und Darstellungsformen, die von der Literatur hervorgebracht worden waren. Bis zu der Zeit, wo solche Fähigkeiten die Geschichtsdichtung ihrerseits in Bedrängnis bringen werden, wo sich gar die Frage stellen wird, ob nicht die fiktionale Literatur überhaupt in Gefahr ist, neben der authentischen Erschließung der Welt »als belanglos und den wesentlichen Interessen ihres Zeitalters zu fernstehend abzufallen«, wie Horst Günther in Kennzeichnung dieser Entwicklung schreibt<sup>136</sup>, bis zu dieser Zeit bleibt also noch ein weiter Weg. Und doch ist er im 18.

Jahrhundert schon beschritten, da man die Geschichte immer weniger ehrwürdiger Erinnerung überläßt, sie immer mehr aus unanfechtbaren Dokumenten zu rekonstruieren versucht. Als wahrscheinlich kann die historische Dichtung eben fortan nur akzeptiert werden, wenn sie sich auch mit dieser, der wissenschaftlichen Erschließung der Vergangenheit verträgt.

Das also ist der Punkt, der für die Entwicklung der Dichtung in ihrem Verhältnis zur Geschichtsschreibung ausschlaggebend ist, nicht die grundsätzlich fortbestehende Möglichkeit, daß die literarisch-imaginative Form bei hinreichender Genauigkeit dem wissenschaftlichen Zugriff auch überlegen sein kann. Hier wie auch sonst sind es die fehllaufenden, nicht die gelingenden Aneignungen des faktisch Verbürgten, die die Grenzen der literarischen Souveränität anzeigen. Von solchen Verfehlungen gibt es am Ende des 18. Jahrhunderts dann aber doch schon genug, daß man auch das prinzipiell Problematische der dichterischen Geschichtsaneignung zu erkennen beginnt. In Goethes Übertragung von Madame de Staëls Essay "Sur les fictions" von 1795 heißt es über gewisse, der Geschichte nur 'aufgepfropfte' Romane, sie stellten sich

zwischen uns und die Geschichte, um uns Details zu zeigen, deren Erfindung [...] sich dergestalt mit dem Wahren verwirrt, daß man sie davon nicht wieder abscheiden kann. Diese Gattung zerstört die Moralität der Geschichte, indem sie die Handlungen mit einer Menge Beweggründe, die niemals existiert haben, überladen muß, und reicht nicht an den Wert des Romans, weil sie, genötigt sich an ein wahres Gewebe zu halten, den Plan nicht mit Freiheit und mit der Folge ausbilden kann, wie es bei einem Werk von reiner Erfindung nötig ist. [...] Man schwächt durch diese Dichtung die Wirkungen, welche die Geschichte hervorbringen sollte, von der man den ersten Gedanken geborgt hat, wie ein übles Gemälde dem Eindruck des Originals schaden kann, woran es durch einige Züge unvollkommen erinnert.<sup>137</sup>

Während Breitinger die unauffällige Vermischung des Wahren mit dem Falschen noch nachgerade zum ästhetischen Prinzip der historischen Dichtung erheben kann, wird hier bereits eine eigenständige, für sich selbst sprechende »Moralität« der Geschichte vorausgesetzt und also an den Wert ihrer dichterischen Zubereitung überhaupt gerührt. Denn wenn an dieser Stelle auch noch nicht die 'seriöse' Geschichtsdichtung gemeint ist, so bedurfte es doch wiederum nur einer Vertiefung und weiteren Ausdehnung der Kenntnisse, um daraus allmählich einen Vorbehalt auch gegen sie werden zu lassen. Bereits 1819 wird dem historischen Roman als Gattung vorgeworfen, er sei im Grunde »eine Satyre auf die Geschichte, eine Täuschung, welche sich letztere wohl nicht gefallen lassen sollte«.<sup>138</sup>

## Anmerkungen

<sup>129</sup> Thomasius in: Romantheorie S. 40.

<sup>130</sup> Bodmer S. 419 f.

<sup>131</sup> Bodmer S. 548.

<sup>132</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 206.

<sup>133</sup> Breitinger S. 280 f.



<sup>134</sup> Breitinger S. 279.

<sup>135</sup> Breitinger S. 279.

<sup>136</sup> Günther, Horst: Freiheit, Herrschaft und Geschichte. Semantik der historisch-politischen Welt. Frankfurt a.M. 1979. S.261.

<sup>137</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Versuch über die Dichtungen. Aus dem Französischen der Madame de Staël (1796). Gedenkausgabe Bd. 15, S. 347 f.

<sup>138</sup> Nicolai, Carl: Versuch einer Theorie des Romans (1819). In: Romantheorie S. 252.

## 11. Die bestimmter werdende Gegenwartswelt

Die Notwendigkeit, zu der zunehmend ausführlicheren Beschriebenheit der Realität nicht in Widerspruch geraten zu dürfen, ergibt sich aber nicht nur im Umgang mit der Vergangenheit, sondern auch und erst recht für den wahrscheinlichen Entwurf eines Gegenwartsgeschehens. Der Leser des 18. Jahrhunderts weiß natürlich besser Bescheid als der früherer Jahrhunderte über die Hierarchie von Rängen und Titeln, über die Befugnisse von Amtsträgern, über die Beschaffenheit standesgemäßer Kleidung oder über die Gepflogenheiten des Umganges in den verschiedenen Gesellschaftskreisen. Er sieht auch schon mehr von den tatsächlichen politischen Strukturen in Deutschland und anderswo hat Entfernungen und Reisewege im Kopf und wird überhaupt dem Außergewöhnlichen gegenüber skeptischer sein, als das bei Lesern früherer Zeiten der Fall war. Wenn Gottsched mahnt, der Poet habe mit Zaubereien und Wunderdingen aller Art sparsam zu sein, denn die Welt sei »nunmehr viel aufgeklärter als vor etlichen Jahrhunderten«, so ist das nichts anderes als ein summarisches Geltendmachen dieser neuen Wissensverhältnisse.<sup>139</sup> Daß sich die Theorie für sie zumeist mit Andeutungen begnügt, will für ihre Wichtigkeit nichts besagen. Verletzungen der Wahrscheinlichkeit waren für die Gegenwart im allgemeinen deshalb nicht zu befürchten, weil die Kenntnisse der Autoren hier normalerweise nicht geringer sind als die der Leser. Nur dort, wo Beobachtung und Erfahrung allein nicht mehr maßgebend sind, sondern spezielles, also letztlich wissenschaftliches Nachforschen den Kenntnisstand bestimmt, besteht die Gefahr, daß die Vorstellungen über das Wahrscheinliche auseinanderlaufen, weshalb sich dann eben auch die Gegebenheiten anderer Länder schon ausdrücklich in das poetische Kalkül einbezogen finden.

Wie sehr sich insgesamt auch für die Gegenwartswelt der Grad der Beschriebenheit nach und nach erhöht, sieht man daran, daß schon am Ende des 18. Jahrhunderts das Bedenken auftaucht, die Literatur könne den Zwängen dieser Beschriebenheit womöglich überhaupt nicht mehr entkommen. Eine erste, noch amüsierte Erörterung dieses Problems findet sich 1775 in Lichtenbergs "Aphorismen":

Unsere Lebens Art ist nun so simpel geworden, und alle unsere Gebräuche so wenig mystisch, unsere Städte sind meistens so klein, das Land so offen, alles ist sich so einfältig treu, daß ein Mann der einen deutschen Roman schreiben will fast nicht weiß wie er Leute zusammenbringen oder Knoten knüpfen soll. Denn da die Eltern jetzt in Deutschland durchaus ihre Kinder selbst säugen, so fallen die Kindervertauschungen weg, und ein Quell von Erfindung ist verstopft, der nicht mit Geld zu bezahlen war.<sup>140</sup>

Lichtenberg fährt in diesem Stile fort, sich über die Schwierigkeiten auszulassen, die deutsche Autoren mit der Darstellung heimlicher Liebe hätten, weil man hierzulande - anders als in England - nicht über Dächer und Kamine in die Schlafzimmer einsteigen könne. Er sieht aber auch die Erfindung von Flucht- und Entführungsszenen nicht mehr als wahrscheinlich an, weil die Postkutschen in Deutschland so langsam, aber auch so pünktlich verkehrten, daß ein sündiges Paar jederzeit wieder abgefangen werden könne, hält zugleich die Postkutschen wiederum für viel zu unbequem, um sie überzeugend für den Ursprung einer Reisebekanntschaft ausgeben zu können und was dergleichen fiktionsfeindliche Realitäten noch sind. Natürlich ist das ebenso eine Satire auf die deutschen Lebensverhältnisse wie eine auf die Trivialität bestimmter Romane, aber es wird darin doch

auch bereits deutlich, was später, im 19. Jahrhundert, von der Romantheorie noch oft beschrieben und als einengend bedauert werden wird: die Provinzialität der deutschen Verhältnisse und ihr Mangel an Konstellationen, die bedeutende Schicksale zu erfinden und exemplarisch vorzuführen erlaubten.

Äußerungen, die in der Bekanntheit der Gegenwartswelt eine Beschränkung des fiktionalen Spielraumes sehen, finden sich auch bei Wilhelm Grimm. Zur Entschuldigung gewisser Schwächen in Arnims Gegenwartsroman "Gräfin Dolores" führt er an, es sei naturgemäß »viel leichter in irgend eine beliebige Zeit zurückzugehen, und seine Gedanken darin laut werden zu lassen, man spricht da allein, es hallt besser und die Lügen können nicht so leicht kontrolliert werden.«<sup>141</sup> Eine ähnliche Überlegung stellt Carl Nicolai in seinem »Versuch einer Theorie des Romans« von 1819 an. Seien historische Romane schon ein »unbelohnendes Werk«, so erst recht solche, die sich dem Zeitgeschehen zuwendeten;

denn entweder, der Romanheld lebte in den Zeitgeschichten wirklich, - dann kennt ihn die Lesewelt schon aus den Zeitungsblättern historisch, und begehrt die Ausdehnung des Romans nicht; - oder er lebte nicht, wenigstens nicht so, wie der Romandichter ihn zeichnet, - dann ist der Widerspruch zwischen Wahrheit und Täuschung auch wieder zu vorherrschend, als daß man den Roman selbst nicht belächeln, und, mögte er auch noch so gut geschrieben seyn, zurücklegen sollte.<sup>142</sup>

Es tut in unserem Zusammenhang nichts zur Sache, daß mit diesen Äußerungen die Möglichkeiten des Romans, zur verbürgten Realität noch eine wahrscheinliche Alternative zu finden, bedeutend unterschätzt werden; denn sowohl der historische als auch der Zeitroman stehen im frühen 19. Jahrhundert ja eigentlich erst am Anfang ihrer Entwicklung. Das Interessante ist, daß schon hier - aus der Vergangenheit gesprochen: hier erstmals - die Konsequenzen ins Auge gefaßt werden, die einer zur Wahrscheinlichkeit verpflichteten Literatur drohen können, wenn die Realität selbst dem Leser schon anderweit verbindlich beschrieben oder in bestimmten Erfahrungsmustern bekannt geworden ist.

Am weitesten voraus greift in dieser Hinsicht Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen zur "Geschichte der alten und neuen Literatur" von 1812. Schlegel stellt fest, daß der »Mangel an einer allzustreng vervollkommenen bürgerlichen Ordnung, das freiere und wildere Leben« früherer Jahrhunderte »für die Poesie günstiger« gewesen seien, da sich auch die dichterische Erfindung habe freier bewegen können, während die »Deutlichkeit« dieser seiner Gegenwart »beengend [...], bindend und beschränkend« sei. Die letzte Konsequenz dieser Entwicklung illustriert er an einem Beispiel, das er in lockerer Anlehnung an Fichte gewinnt:

Ich erinnere mich hiebei der Äußerung eines berühmten Denkers, welcher der Meinung war, daß bei einer durchaus vollkommenen Polizei, (wenn der Handelsstaat völlig geschlossen, und selbst der Paß der Reisenden mit einer ausführlichen Biographie und einem treuen Portraitgemälde versehen sein wird) ein Roman schlechtweg unmöglich sein würde, weil alsdann gar nichts im wirklichen Leben vorkommen könnte, was dazu irgend Veranlassung, oder einen wahrscheinlichen Stoff darbieten würde. Eine Ansicht, welche so sonderbar sie lautet, doch in Beziehung auf jene verfehlte Gattung nicht ohne Grund ist.<sup>143</sup>

»Jene verfehlte Gattung« - das sind die Romane, die in der 'deutlichen' Gegenwart noch immer vorwiegend Konflikte konstruieren, die im irgendwie »Polizeiwidrigen« liegen - und

dazu gehört selbst Goethes "Wilhelm Meister" mit seiner Hinwendung zu einer fahrenden Schauspielergesellschaft. Diese Literatur, sagt Schlegel, könnte bei Zunahme der Ordnungsfaktoren ihrer Basis so vollständig beraubt werden, daß es keine Wahrscheinlichkeit mehr für sie gäbe. Eine widerlegbare Spekulation, was den Spielraum im 'Polizeiwidrigen' angeht, jedenfalls bisher und bei uns<sup>144</sup> - aber man braucht das Beispiel nur auf die zahlreichen sonstigen Regelsysteme zu übertragen, die uns und mithin unsere Vorstellungen vom gesellschaftlich Möglichen inzwischen bestimmen, um darin durchaus einen relevanten Aspekt für die Entwicklung des Wahrscheinlichkeitsbegriffes zu erkennen.

Bemerkenswerter noch ist am Ende aber vielleicht die Tatsache, daß man um 1800 bereits dazu übergeht, die Dichtungen nicht mehr nur nach Gattungen aufzuteilen, sondern auch schon nach ihrem jeweiligen Verhältnis zur Wirklichkeit. In Goethes Übertragung des bereits zitierten Essays der Madame de Staël sind unter diesem Aspekt unterschieden:

1. Die wunderbaren und allegorischen Dichtungen. 2. Die historischen. 3. Die Dichtungen, wo alles zugleich erfunden und nachgeahmt ist, in denen nichts wahr, aber alles wahrscheinlich ist.<sup>145</sup>

Das ist im Kern bereits jene Klassifizierung, auf die sich heute die jüngsten Arbeiten zur Fiktionstheorie stützen<sup>146</sup>, wenn auch die historische Dichtung hier noch nicht dem Referenzanspruch unterliegt, dem in der entsprechenden Position die Geschichtsschreibung unterworfen ist. Die Tatsache jedoch, daß sich ein Jahrhundert nach der Etablierung der Wahrscheinlichkeitsforderung die Vorstellung von einer besonderen, spezifischen Gesetzen unterworfenen Wahrscheinlichkeitsdichtung herausbildet, zeigt deutlicher als alles andere, wie genau die Kategorie der Wahrscheinlichkeit inzwischen in ihrer Bedeutung erfaßt wird.

## Anmerkungen

<sup>139</sup> Gottsched, Dichtkunst S. 183.

<sup>140</sup> Lichtenberg, Georg Christoph: Romane (1775). In: Romantheorie S. 151 f.

<sup>141</sup> Grimm, Wilhelm: Brief an Clemens Brentano vom 15.12.1810. In: Romantheorie S. 240.

<sup>142</sup> Nicolai in: Romantheorie S. 252 f.

<sup>143</sup> Schlegel, Friedrich: Geschichte der alten und neuen Literatur (1812). In: Romantheorie S. 242 f.

<sup>144</sup> Ein Gegenbeispiel findet sich in der Situation der Kriminalliteratur der DDR. Da manche der für dieses Genre attraktiven Formen der Kriminalität für die DDR entweder nicht wahrscheinlich sind oder - wo doch - aus politischen Gründen für sie nicht behauptet werden können, weicht man oft auf Schauplätze des westlichen Auslands aus. Der Rechtfertigung, es spreche daraus das Bemühen um Aufklärung über die Widersprüche im Kapitalismus, ist auch in der DDR-Diskussion schon entgegengehalten worden, diese 'Spannungsliteratur' diene der Unterhaltung, sie sei aber eben deshalb auf ein 'realistisches' Fundament angewiesen. Vgl. Neue deutsche Literatur 14 (1966), Heft 8, S. 68-89; Weimarer Beiträge 18 (1972), Heft 7, S. 172-176.

<sup>145</sup> Goethe, Versuch über die Dichtungen. Gedenkausgabe Bd. 15, S. 336.

<sup>146</sup> Vgl. Kapitel I, Abschnitt 6.

## 12. Der Interessenwandel in der Literaturtheorie

In Zusammenfassung unserer Befunde läßt sich feststellen, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts nicht nur der Grad der Beschriebenheit und Durchschaubarkeit gegenwärtiger und vergangener Lebensverhältnisse wächst, sondern auch die Einsicht, daß sich dadurch der Spielraum einer zur Wahrscheinlichkeit verpflichteten Literatur in bestimmten Dimensionen verringert. Welche Folgerungen aus dieser Einsicht gezogen werden konnten, deutet sich prinzipiell bereits in der Literatur um 1800 an: Es ließ sich entweder die Forderung nach Wahrscheinlichkeit einfach zurückweisen zugunsten des Allegorischen und Phantastischen, oder es konnte der Weg nach innen, in die Darstellung der letztlich unüberprüfbaren Erlebniswelt eines Individuums gewählt werden. Die erste Möglichkeit findet sich in zahlreichen Märchendichtungen und phantastischen Erzählungen der Romantik, die oft schon durch ihre Titel oder ihre Gattungsbezeichnungen - Märchen, Phantasiestücke, wundersame Geschichten usw. - zu erkennen geben, daß es ihnen prinzipiell nicht um Wahrscheinlichkeit zu tun ist. Diese Literaturkonzeption bleibt zunächst freilich auf die Romantik beschränkt und wird erst im 20. Jahrhundert - z. B. in der Form des Absurden - wieder aufgenommen. Die zweite Möglichkeit ergreift - tendenziell jedenfalls - der deutsche Bildungsroman, indem er ein exemplarisches Individuum vorstellt und von dessen sozialer Umwelt nur das in die Romanwirklichkeit einbezieht, was für den jeweiligen Bildungsprozeß notwendig erscheint. Hier gibt es eine Kontinuität bis hin zu Thomas Manns "Zauberberg" oder Musils "Mann ohne Eigenschaften" und auch noch weiter zu Hesse und Handke. Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit - gegründet im außenweltlichen Geschehen - wird von dieser Literatur zwar nicht angetastet, aber es verliert auf Grund des gewählten Ausschnittes seine regulative Bedeutung. Oder wie Wölfel zur Konzeption des Bildungsromans von Blackenburg bis Stifter feststellt: »Losgelöst von den Bedingungen der gesellschaftlichen Umwelt entschwebt der gebildete, vervollkommnete Held in die luftige Freiheit des abstrakten Ideals, wirft aber zugleich mit der Behauptung seines Wirklich- und damit Möglich-Seins das verklärende Licht, das seine Gestalt umgibt, auf die Welt, in der er lebt, zurück und läßt sie an seiner nur in der Isolation gewonnenen Idealität teilhaben.«<sup>147</sup>

Die wichtigste, die Hauptlinie der Literaturentwicklung folgt aber natürlich der Behandlung der sozialen Lebenswelt. Es ist dies die 'realistische' Literatur, wie sie im 19. Jahrhundert in immer neuen Anläufen gefordert, erprobt, definiert wird und sich folglich auch den Ansprüchen aussetzt, die sich aus der zunehmenden Beschriebenheit und Überschaubarkeit dieser Welt ergeben. Die Anpassung an diese Ansprüche vollzieht sich nun allerdings - eine für unsere Frage nach den Tatsachen erhebliche Komplizierung - weitgehend nur noch in der literarischen Praxis, nicht mehr unter den Augen der Theorie. Nicht mehr das Problem der Wahrscheinlichkeit der Literatur steht jetzt im Mittelpunkt des theoretischen Interesses - schon der Begriff taucht immer seltener auf<sup>148</sup> -, sondern erneut das ihrer Wahrheit, d.h. statt nach der Logik des Dargestellten fragt man nun nach seiner Substanz, nach seinen eigenen und wesentlichen Erkenntnisleistungen. Wie es zu dieser Verlagerung des Interesses kommt, ist nicht schwer zu erklären. Ihre allgemeine Ursache ist natürlich, daß man der Literatur solche Leistungen jetzt auch zutraut und ihr abverlangt, nachdem sie sich als ganze so überzeugend entwickelt hatte. Ihre besondere Ursache aber ist der gleichzeitig mitgewachsene Erkenntnisanspruch der Theorie, das Bedürfnis zu klären, wie eine solche Teilhabe an der Wahrheit möglich ist und worin sie besteht. Im frühen 18.

Jahrhundert ging es ja hauptsächlich nur erst darum, das geschmacklich Gefallende an der Literatur genauer zu bestimmen, insofern es eine für ihren erzieherischen Zweck notwendige Wirkungsbedingung war, wurde Ästhetik also als Wirkungsästhetik betrieben. Jetzt tritt an diese Stelle - der für sich selbst bedeutend gewordenen Literatur entsprechend - die Gehaltsästhetik, geht es um das Wesen des Gefallenden, um seine eigentliche Qualität. Schon bei Schiller zeichnet sich dieser Übergang deutlich ab, und für die weitere Entwicklung braucht man nur an Hegel zu denken, um zu verstehen, daß im Rahmen einer solchen 'Objektivierung' des ästhetischen Interesses für das Problem der Wahrscheinlichkeit kaum mehr Platz war. Als ein bloß technisches, bloß handwerkliches Problem schien es die theoretische Reflexion nicht weiter zu verdienen.

An der praktischen Bedeutung der Wahrscheinlichkeit änderte sich allerdings nichts, und sie war auch unbezweifelt. Sogar der 'Brockhaus' führt jetzt »ästhetische Wahrscheinlichkeit« als Stichwort auf und erläutert, daß ihrzufolge das Dargestellte »als wirklich genommen werden könne«, d.h. daß sie bestimmt sei durch »Vergleichung Dessen, was der Dichter erzählt, mit der gewohnten Erfahrung«. <sup>149</sup> Zumindest die Leser hatten also weiterhin über sie zu urteilen, bzw. auch die Literaturkritik, die in ihrem Namen sprach. Gerade damit vollzieht sich nun aber eine bis dahin so nicht vorhandene Interessenteilung, die sich mit der Zeit bis zur Unvereinbarkeit verschärfen wird. Auf der einen Seite steht die Theorie, die, indem sie das Verhältnis der Literatur zur Realität nur noch erkenntniskritisch, nicht mehr darstellungskritisch betrachtet, nach und nach auch jene Realitätsfaktoren aus den Augen verliert, die im allgemeinen Literaturverständnis fortgesetzt von Bedeutung bleiben. Sie ist deshalb immer weniger interessiert zu fragen, ob das, was sie als die 'schöne' Literatur auf ihren Erkenntniswert hin analysiert, überhaupt schön erscheint, was zumal in unserer Zeit, wo dieses asketische Erkennenwollen übergegangen ist in ein berufsnotwendiges Erkennenmüssen, bis zur völligen Loslösung von den gesellschaftlichen Lese- und Lebenserfahrungen führen kann. Auf der anderen Seite haben wir die Wahrscheinlichkeitsargumente der 'gewöhnlichen' Leser, die sich - von der Theorie im Stich gelassen - mit der Zeit immer zufälliger, immer laienhafter, immer unbegründeter anhören und gegenüber der theoretisch-wissenschaftlichen Analyse unweigerlich ins Hintertreffen geraten. Daß sich seit dem Expressionismus, dem gewissermaßen endgültigen Anbruch der Moderne, die Wahrscheinlichkeit wirklich in wesentlichen Bereichen außer Kraft gesetzt findet, konnte diese Tendenzen nur verstärken, da es die traditionellen Verstehensverhältnisse zusätzlich verundeutlichte. Bis zu welchem Grad der Verallgemeinerung die jüngste Theorie darauf besteht, daß Namen, Daten, Fakten in literarischen Texten nichts mit dem zu tun haben sollen, was der Alltagsverstand mit ihnen verbinden mag, haben wir ja schon gesehen, zugleich aber auch bemerken können, daß für eine bestimmte Art von Literatur, die Wahrscheinlichkeitsliteratur, eine Beziehung zu solchen Tatsächlichkeiten fortwährend hergestellt wird. Damit sind wir aber an dem Punkt angekommen, wo es aufzuhellen gilt, wie und warum hier, von der Theorie unbemerkt, Abhängigkeiten entstanden sind, die nicht nur von Fall zu Fall für das ästhetische Gelingen, sondern auch für die Literaturentwicklung als ganze Bedeutung gewonnen haben.

## Anmerkungen

<sup>147</sup> Wölfel, Kurt: Friedrich von Blanckenburgs "Versuch über den Roman". In: Deutsche Romantheorie. Hrsg. von R. Grimm. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1972. Bd. 1, S.29-60, hier: S. 60.

<sup>148</sup> Das Zurücktreten des Wahrscheinlichkeitsbegriffes in der Poetik-Diskussion des 19. Jahrhunderts

läßt sich z. B. daran ablesen, daß dieser Begriff in Lämmerts Dokumentation zur "Romantheorie in Deutschland von 1620-1880" als Stichwort im Sachregister für die Zeit bis 1780 mit 23 Belegen verzeichnet ist, von 1780 bis 1880 jedoch nur noch mit 5 Belegen.

<sup>149</sup> Brockhaus 9. Auflage (1848), Bd. 15, S. 91 f. Die 5. Auflage (1820) enthält das Stichwort Wahrscheinlichkeit noch nicht, die 14. Auflage (1898) enthält es erstmals nicht mehr.

### III. Zeit und Datum

#### 1. Formen der zeitlichen Wahrscheinlichkeit

Bei der Frage nach den Zeitverhältnissen in erzählenden Texten bietet sich zunächst eine Verbindung zu den Forschungen Günther Müllers und seiner Schüler an, die für eine ganze Anzahl von Autoren und Werken das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit untersucht haben. In Weiterführung der Überlegungen von Walzel und Petsch sind diese Arbeiten dem gemeinhin bekannten Sachverhalt nachgegangen, daß die im Erzählvorgang bzw. bei der Lektüre vergehende Zeit in der Regel nicht identisch ist mit der Ereigniszeit, die die Erzählung umfaßt und dem Leser als ablaufende Zeit suggeriert. Die Verfahren der Zeitraffung oder Zeitdehnung, die dabei zum Vorschein gekommen sind, und auch die sonstigen erzähltechnischen Mittel, mit denen es gelingt, die 'innere Uhr' einer Erzählung von der kontinuierlich vergehenden Erzählzeit zu trennen, berühren indessen das Problem der Wahrscheinlichkeit nicht oder nur am Rande. Als allgemeine Erkenntnis kann diesen Untersuchungen in bezug auf unser Thema zunächst nur entnommen werden, daß überhaupt Zeit vergeht, vergehen muß, wenn die Darstellung von etwas sich Ereignendem wahrscheinlich werden soll. »Selbst wo seelische Vorgänge in ihrer zeitraumfreien Bewegung wiedergegeben werden sollen«, - so Günther Müller - »stellt sich, ausdrücklich oder nicht, ein Maßbezug zur 'äußeren', zur physikalischen Zeit her; etwa in dem Sinn, daß erfahrbar wird: dies alles oder so wenig begibt sich jetzt in so wenigen oder so vielen Minuten und Stunden.«<sup>1</sup>

Im Einzelfall kann es freilich geschehen, daß das suggerierte seelische oder tatsächliche Ereignis für den dafür angesetzten Zeitraum nicht wahrscheinlich ist. Ein Beispiel dieser Art gibt Petsch: In einem "Kolumbus"-Roman von 1934 wird geschildert, wie Kolumbus unmittelbar vor der Landung auf einer der 'westindischen' Inseln für eine einzige Sekunde innehält, um einen Rückblick auf sein Leben zu werfen. Dieses innere Ereignis nimmt nun allerdings 250 Textseiten in Anspruch, was sich nach menschlichem Ermessen mit der erzählten Zeit von einer Sekunde nicht vereinbaren läßt und so den angestrebten Eindruck der Wahrscheinlichkeit aufhebt.<sup>2</sup> Ähnliche Disproportionen können sich auch umgekehrt ergeben, etwa wenn eine bestimmte Entfernung in einer dafür nicht ausreichenden Erzählzeit überbrückt sein soll, wie es in Zusammenhang mit der Wiedergabe von Reisegesprächen gelegentlich vorkommt. Wesentlich häufiger begegnen allerdings Widersprüche im Gerüst der erzählten Zeit selbst, wo dann z. B. Personen nicht in dem Maße altern, wie es der Zeitfortschritt erfordern würde. Kleists "Verlobung in St. Domingo" enthält eine solche Unstimmigkeit, insofern hier in der zeitraffenden Einleitungsphase von der fünfzehnjährigen Toni die Rede ist, welche dann aber auch in der um einige Jahre späteren Handlungszeit von 1803 noch als ein Mädchen dieses Alters vorgestellt wird.<sup>3</sup>

Können die Untersuchungen zu Erzählzeit und erzählter Zeit mithin in Einzelfällen, d. h. im wesentlichen in ihren Befunden zur Dauer von Ereignissen, durchaus relevant sein für den Aspekt der Wahrscheinlichkeit, so sollen uns hier doch weder ihr spezifischer Zugriff noch diese Ergebnisse weiter beschäftigen. Denn daß Ereignisse jeder Art eine mehr oder minder ausgedehnte Zeitspanne in Anspruch nehmen, ist nicht erst allmählich erkannt und dann von Epoche zu Epoche genauer durchschaut worden, sondern diese Erkenntnis kommt gewissermaßen von Anfang an in Erzählungen zum Ausdruck und wird zugleich immer



schon 'wahrscheinlich' gehandhabt, wenn wir einmal von jenen Sonderfällen absehen, in denen die natürlichen Zeitverhältnisse selbst schon wieder aus Gründen der Wahrscheinlichkeit aufgehoben sind, also etwa in der Darstellung von Zauberei oder der Gestaltung des christlichen Jenseits.<sup>4</sup> Uns geht es vielmehr um jene Vorstellungen, die bei Festlegung bestimmter Momente innerhalb des irdischen Zeitablaufs in der Darstellung berücksichtigt und zugleich dem je für möglich Gehaltenen angepaßt werden müssen. Dabei lassen sich offenbar zwei Bereiche von vornherein unterscheiden: einerseits der der Festlegung bloß einer Tages- oder Jahreszeit - wir wollen das die natürliche Zeit nennen - andererseits der der jahreszählenden Datierung, den wir mit dem Begriff der historischen Zeit belegen wollen. Scharf voneinander abzugrenzen sind diese Bereiche jedoch nicht. Auch im Umfeld einer bloß natürlichen Zeitstruktur kann sich eine historische Zeitebene angedeutet oder sogar auf das Jahr genau erkennbar gemacht finden, während umgekehrt erst recht die chronologische Festlegung eines Geschehens nahezu immer auch Komponenten der natürlichen Zeit enthält. Von vornherein zu beachten ist aber, daß es möglicherweise in beiden Bereichen nur die Alternative gibt, die Zeit entweder festzulegen oder sie unbestimmt zu lassen. Ein Drittes, nämlich einen Zeitpunkt zu erfinden, den es in der Zeitstruktur nicht gibt, so wie ein Ort oder eine Person erfunden werden können, die in der Wirklichkeit nicht vorkommen, dürfte die Wahrscheinlichkeit einer Erzählung ohne weiteres aufheben.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947. S. 9. Vgl. auch G. M. Über das Zeitgerüst des Erzählens. DVJS 24 (1950). S. 1-31.

<sup>2</sup> Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle/Saale 1934. S.109 (über Emil Belzners Roman "Kolumbus vor der Landung", 1934).

<sup>3</sup> Auf diese »schlimme Unklarheit« aufmerksam gemacht hat erstmals Günther, Kurt: Die Konzeption von Kleists "Verlobung in St. Domingo". Eine literarische Analyse. Euphorion 17 (1910). S. 58-95, hier: S. 77 f. Den umgekehrten Fall findet man in Grimmelshausens "Simplicissimus", wo der Held schneller altert, als es der unterlegten Chronologie zufolge vorauszusetzen wäre, z. B. seine Ehe bereits mit - rechnerisch - 16 Jahren schließt u. a.

<sup>4</sup> Den »Zerfall der Raum-Zeit-Ordnung« als Gestaltungsprinzip in Klopstocks "Messias" - in Vergleich zu Miltons "Paradise Lost" - behandelt Kaiser, Gerhard: Klopstock. Religion und Dichtung. Gütersloh 1963. S. 215 ff.

## 2. Tageszeiten und Tageszeitenfolge

Wenn wir als erstes die einfachste Art der Zeitbestimmung, nämlich die Festlegung einer Tageszeit, genauer ins Auge fassen, so ist daran zu erinnern, daß schon in der Wahrscheinlichkeitsdiskussion des 18. Jahrhunderts kein Wort mehr darüber verloren wird, welche natürlichen Gegebenheiten in diesem Falle zu beachten sind. Es ist eben selbstverständlich, daß es den regelmäßigen Wechsel von Tag und Nacht gibt und die Sonne zum Tag wie der Mond zur Nacht gehört, auch daß es nur eine Sonne und nur einen Mond gibt und dieser sich in verschiedener Gestalt zeigt, daß die Gestirne nach Richtung und Geschwindigkeit nicht willkürlich über den Himmel ziehen und was an tageszeitlichen Erscheinungen noch beobachtbar sein mag. Der Gedanke, daß dies nicht notwendig alles so sein müßte, sondern in 'anderen Welten' vielleicht anders beschaffen sein könnte, ist zwar gedacht worden, wie etwa Gottscheds Überlegung zu einer Welt mit mehreren Sonnen zeigt<sup>5</sup>, aber für die Dichtung ergab er offenbar keinen Sinn, weil er die Vorstellung eines Zustandes erzwungen hätte, für den a priori die menschliche Erfahrung fehlte. Schon im 17. Jahrhundert findet sich deshalb eine uneingeschränkt wahrscheinliche Verbindung zwischen der Tageszeit und dem zu ihr gehörenden Erscheinungsbild der Natur.

Dies zu verdeutlichen sei ein kurzer Blick auf Grimmelshausens "Simplicissimus" geworfen. Die Einführung in das erste einer bestimmten Tageszeit zuzurechnende Geschehen ergibt sich hier daraus, daß die Wiedergabe eines Liedes, das Simplex beim Schafehüten zu singen pflegt, nach einigen Strophen mit der Begründung abbricht, es habe in diesem Augenblick ein Trupp marodierender Soldaten ihn, den Schäfer, umzingelt und auf den Weg nach Hause genötigt. Auf diese Weise in den Bericht über eine bestimmte Handlung eingetreten, stellt der Erzähler in der Folge den Ablauf einer Plünderung dar und nimmt dann erstmals eine tageszeitliche Zuordnung vor mit dem Satz: »Mitten in diesem Elend wendet ich Braten / und halff Nachmittag die Pferd träncken«. Den Ratschlag einer Magd, nach Möglichkeit wegzulaufen, befolgt er alsbald in der Weise, »daß ich gegen Abend in Wald bin entsprungen«. Der Zeitlogik entsprechend wird es »stockfinstere Nacht«, der Gesang der Nachtigall ist zu hören und Simplex schläft ein. »Als aber der Morgenstern im Osten herfür flackerte / sahe ich meines Knans Hauß in voller Flamme stehen«, beginnt dann die Schilderung des nachfolgenden Tages.<sup>6</sup>

Hier haben wir also nicht nur die nach den irdischen Naturgesetzen gebotene Folge von Nachmittag, Abend, Nacht und Morgen, sondern auch noch die wahrscheinlichen Attribute der völligen Finsternis und des Gesanges der Nachtigall, die in Verbindung mit der Ortsangabe - Spessart - auch bereits auf einen Tag im Frühjahr oder Frühsommer schließen lassen. Eine schon besondere, auf genauere Naturbeobachtung beruhende Ergänzung ist der vor Sonnenaufgang im Osten aufsteigende Morgenstern, der Planet Venus also, der in dieser Konstellation nur etwa alle anderthalb Jahre für einige Monate zu sehen ist. Diese Angabe könnte sogar in eine naturwissenschaftlich exakte Verbindung zur historischen Handlungszeit gebracht werden, die aus der Zuordnung zur Schlacht bei Nördlingen mit 1632 bestimmbar ist. Da nämlich die Phasen der Venus in einem ganz eigenen Zyklus eintreten, läßt sich ohne weiteres berechnen, ob die genannte Konstellation in dem von Grimmelshausen angedeuteten Zeitraum vorgekommen ist. Eine solche Berechnung - sie ergibt eine sogar hervorragende Sichtbarkeit für das Frühjahr 1632<sup>7</sup> - hat indessen nichts mehr mit dem Aspekt der Wahrscheinlichkeit zu tun, weil zum einen das Jahr nicht

eigentlich bewußt gemacht wird und es zum anderen auch bereits für die ersten Leser des "Simplicissimus" um fast vierzig Jahre vergangen gewesen ist. Wahrscheinlich ist dieses tageszeitliche Detail allenfalls in bezug auf die mißliche Lage des Beobachters, die einen Schlaf bis in den hellen Tag nicht annehmen läßt.

Setzte man die Analyse derartiger Angaben fort, so könnte man zweifellos feststellen, daß sie zwar unterschiedlich ausführlich ausfallen, aber die innerhalb der irdischen Zeitabläufe wahrscheinlichen Gegebenheiten so gut wie nie verletzen. Das gilt auch im 18. und erst recht im 19. Jahrhundert, in dem Umfang und Genauigkeit der Naturbeschreibungen noch erheblich zunehmen. Schon in Goethes "Wahlverwandtschaften" kommt es vor, daß nicht der Mond schlechthin, sondern der abnehmende Mond aufgeht, was dann naturgesetzlich exakt in einer vorgerückten Nachtstunde der Fall ist.<sup>8</sup> Und wo sich die Literatur späterhin Schauplätzen zuwendet, an denen aufgrund der besonderen geographischen Lage nicht einmal der 'normale' Wechsel von Tag und Nacht jederzeit wahrscheinlich ist, in den polnahen Gebieten nämlich, da findet sich selbstverständlich auch das den Naturgesetzen entsprechend beachtet. Ricarda Huchs Erzählung "Weiße Nächte" deutet diesen Sonderfall schon im Titel an und 'begründet' ihn mit dem Schauplatz Petersburg und einer »letzten Juniwoche«. Damit aber die Besonderheit des hier entworfenen Naturbildes - »Am Himmel sind weder Mond noch Sterne, die Bäume und die Häuser werfen keine Schatten, alles steht in einem unbeweglichen perlweißen Licht« - die Handlung nicht ins Unwirkliche, Nicht-Wahrscheinliche abdrängt, folgt noch die naturwissenschaftliche Erklärung: »Man nennt die Nächte um die Zeit der Sonnenwende, wo es kaum dunkel wird, weil die Sonne spät unter- und früh wieder aufgeht, die weißen Nächte.«<sup>9</sup>

Nun könnte von bestimmten literaturtheoretischen Positionen her eingewendet werden, diese tageszeitlichen Sachverhalte würden sich in der Regel wohl berücksichtigt finden, es sei das jedoch für den von vornherein nicht auf die Erscheinungen der Wirklichkeit ausgerichteten Leser belanglos. Dazu ist jedoch zu sagen, daß die außerordentlich seltenen Fälle, in denen hier von der Wahrscheinlichkeit abgewichen wird, nicht nur als ungewöhnlich bemerkt, sondern, soweit sie sich nicht als ein Signal für Nicht-Wahrscheinliches verstehen lassen, ohne weiteres wie ein Fehler gewertet werden. Ein markantes Beispiel dafür ist die im Verlauf mehrerer Stunden zweimal eintretende Abenddämmerung in Fontanes "Stechlin". Im 36. Kapitel schickt hier der erkrankte Dubslav seinen Diener Martin mit der Kutsche in das etwa zwei Fahrstunden entfernte Städtchen Gransee, um den Arzt holen zu lassen. Dieser kommt jedoch »erst nachmittags« von einem Patientenbesuch zurück, so daß für den Zeitpunkt der Ankunft auf Schloß Stechlin - es ist Februar - folgerichtig festgehalten wird: »Es dämmerte schon, als der kleine Jagdwagen auf der Rampe vorfuhr«. Nach kurzer Untersuchung des Kranken fährt der Arzt mit dem gleichen Wagen »in rascher Fahrt wieder nach der Stadt zurück, von wo der alte Kutscher die Tropfen gleich mitbringen sollte«. Nun aber heißt es, in Aufhebung einer zeitlichen Sukzession von drei bis vier Stunden: »Der Winterabend dämmerte schon, als Martin zurück war und die Medizin an Engelke abgab.«<sup>10</sup>

Die gegenüber Unregelmäßigkeiten aller Art sonst so sensible Deutungs-Philologie ist dieser im Abstand von einer Textseite auftretenden Besonderheit nicht zufällig stets aus dem Weg gegangen. Obwohl schon 1919 nachgewiesen, gibt es für sie nur die Entschuldigung, es sei dies »die einzige Stelle unter den Tausenden von Seiten, die Fontane schrieb, wo die Phantasie, das dichterisch Entscheidende, aussetzt und irrt«.<sup>11</sup> Warum diese Unterstellung? Warum nicht der Versuch, die wiederholte Dämmerung z.B. mit der

Kapitelüberschrift zu verbinden, die »Sonnenuntergang« lautet und insofern einen außerordentlich gefälligen Bezugspunkt für eine Deutung abgibt? Es kommt dies offenbar nicht infrage, weil sich die Handlung des "Stechlin" so ganz und gar im Bereich des Wahrscheinlichen bewegt, daß für eine Ausnahme dieser Art eine Bedeutung nicht erschlossen werden kann. Weder wäre es vernünftig, hier eine 'mögliche Welt' anzunehmen, in der es aufgrund andersartiger kosmischer Bewegungen zu einer solchen Erscheinung kommt, noch mag man diese krasse Aufhebung des irdischen Zeitablaufs in einen symbolischen Zusammenhang mit dem bevorstehenden Tod des alten Stechlin bringen, der sich ja zugleich in wahrscheinlichen Dimensionen hinreichend vorausgedeutet findet. Naheliegend ist es vielmehr, an den 78jährigen Fontane zu denken, wie er diesen Roman mühsam zu Ende gebracht und nur erst vier Wochen vor seinem Tod die letzten Korrekturen für den Buchdruck abgeschlossen hat. So betrachtet könnte man den einen Fehler sogar lieben, aber es ist doch andererseits unbezweifelbar, daß eine Häufung derartiger Fälle die ästhetische Konsistenz eines im Bereich der Wahrscheinlichkeit angesiedelten Romans ernsthaft gefährden müßte, ohne ihm deswegen schon die Qualität phantastischer oder absurder Literatur zu sichern.

Ein aufschlußreiches Gegenbeispiel absichtlicher Verwendung eines derart unnatürlichen Zeitgefüges findet sich in einem als "Anti-Stück" bezeichneten Drama Ionescos, auf das wir hier zur Verdeutlichung unserer Schlußfolgerungen kurz eingehen wollen. In dem Stück "Die kahle Sängerin" schlägt eine Wanduhr während des Spiels laut Regieanweisung »so oft sie will«, siebenmal, unmittelbar danach dreimal, dann sogar 29 Schläge, und dies obendrein in verschiedener Lautstärke und Geschwindigkeit. Nun könnte es sich dabei nur einfach um eine ungewöhnliche Uhr handeln, würde nicht gleich im ersten Satz des Stücks - und das ist der entscheidende Punkt - eine aller Erfahrung zuwiderlaufende Verbindung zwischen der Uhr-Zeit und der vorgeblichen Handlungszeit hergestellt. Die Szene beginnt damit, daß die Wanduhr »siebzehn englische Schläge« schlägt - so benannt in ironischer Analogie zu dem ganz und gar 'englischen' Milieu - und Mrs. Smith feststellt: »Sieh mal an, es ist neun Uhr.«<sup>12</sup> Der Widerspruch zwischen der Anzahl der Schläge und der Zeitanzeige soll dem Zuschauer fraglos zu verstehen geben, daß er es in diesem Stück nicht mit 'normalen', wahrscheinlichen Verhältnissen zu tun haben wird. Daß die im weiteren Verlauf offenbar werdende Absurdität der Handlung aber gerade durch eine regelwidrige Zeitbestimmung eingeleitet wird, macht ein weiteres Mal die große Bedeutung klar, die der tageszeitlichen Ordnung im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit zukommt. Dabei ist zu bedenken, daß die Schläge einer Uhr nur eine mittelbare, kulturgeschichtlich vereinbarte Verbindung zur natürlichen Zeit herstellen, im Unterschied zu dieser also durchaus irdische Alternativen zulassen. Nicht einmal die innere Differenz zwischen der Anzahl der Schläge und der benannten Stunde müßte ja - für sich gesehen - ein nichtwahrscheinliches Element sein, da schon die ungefähre Umkehrung der von Ionesco gebrauchten Zahlen - sieben Schläge und neunzehn Uhr - nach unseren Begriffen völlig korrekt wäre. Gleichwohl rechnet offenbar niemand mit einer in diesem Punkt andersartigen 'möglichen Welt', so daß eine Zeitbestimmung wie die in Ionescos "Kahler Sängerin" wirkungssicher als ein Signal für Absurdität verwendet werden kann.

Wegen der gleichsam natürlichen Bedeutung, die unser Uhrzeitrhythmus für das gewöhnliche Zeitbewußtsein hat, kann es andererseits freilich auch dazu kommen, daß selbst eine historisch begründete Abweichung von diesem Rhythmus nicht als solche erkannt wird, sondern auch sie als Fehler oder hintergründige Absichtlichkeit erscheint. Ein Beispiel dieser Art finden wir in Jean Pauls "Titan", und zwar in jener Szene, wo Albano an

einem Frühjahrsabend einen Sonnenuntergang am Lago Maggiore erlebt. Folgendermaßen wird sie eingeleitet:

Als es 23 Uhr (die Stunde vor Sonnenuntergang) schlug und Albano die langweiligen Schläge addieren wollte: war er so aufgeregt, daß er nicht im Stande war, die lange Tonleiter zu ersteigen; er mußte hinaus ans Ufer des Lago, in welchem die aufgethürmten Inseln wie Meergötter aufstehen und herrschen.<sup>13</sup>

Wie kommt Jean Paul dazu, für Oberitalien einen Sonnenuntergang für 24 Uhr anzunehmen? Hat er vermutet, daß dort, im 'sonnigen Süden', die Sonne auch besonders lange scheint? Durchaus nicht, sondern es ist die Zeit hier lediglich nach der damals üblichen italienischen Stundenzählung angegeben, die nach Sonnenuntergang mit der Stunde eins begann und bis wieder Sonnenuntergang, der vierundzwanzigsten Stunde, durchlief. Zweifellos hat Jean Paul auf dieses Faktum allzu selbstverständlich Bezug genommen, so daß hier schon seine Zeitgenossen ihre Schwierigkeiten gehabt haben könnten. Goethe erläutert in der "Italienischen Reise" die fremdartige Zählung nicht zufällig sehr genau.<sup>14</sup> Um so weniger aber kennt man sich mit ihr natürlich aus, als sie - um die Mitte des 19. Jahrhunderts - auch in Italien außer Gebrauch kommt. Eine "Titan"-Ausgabe von 1908 weiß sich schon keinen anderen Rat mehr als anzumerken, daß die italienische Uhr die Stunden 'durchzähle', was den deutschen Lesern aber nur die damals noch unübliche Zählung über zwölf hinaus erklärte und so geradewegs in die Unterstellung eines Irrtums einmündete.<sup>15</sup> Den späteren Herausgebern war das dann freilich auch wieder nicht geheuer, und man ließ - auch in der Kritischen Ausgabe - die Stelle unkommentiert. Damit jedoch wird nun sogar Platz für die Idee, Jean Paul sei hier in ganz bestimmter Absicht vom wahrscheinlichen Stundenrhythmus abgewichen. Direkt ausgesprochen gefunden haben wir das zwar nicht, aber eine Untersuchung über "Zeit und Augenblick" in Jean Pauls Titan läuft doch unmittelbar auf diese Idee zu, wenn sie für die betreffende Szene hervorhebt, Jean Paul unternehme alles, um den Augenblick als einen einmaligen und ungewöhnlichen vom kontinuierlichen Zeitlauf abzulösen.<sup>16</sup> Natürlich würde die historische Erklärung zur Wiederherstellung eines wahrscheinlichen Zeiteindrucks in jedem Falle ausreichen, nur muß sie eben - inzwischen wohl für die meisten Leser - dem Text ausdrücklich hinzugefügt werden.

## Anmerkungen

<sup>5</sup> Gottsched, Johann Christoph: Herrn Bernhards von Fontenelle Gespräche von Mehr als einer Welt. Leipzig <sup>3</sup>1738. S.68: »So angenehm es ist, wenn man sich eine Welt vorstellt, wo viele Sonnen zugleich leuchten; oder wo bey dem Untergange der einen etliche andre aufgehen, die fast eben so groß zu seyn scheinen: So viel Beschwerlichkeiten muß doch dieses daselbst verursachen. Scheinen viele Sonnen zugleich, so daß eine in Osten, die andre in Westen, die dritte in Norden, die vierte gegen Mittag stehet, so werfen die Körper keinen Schatten: Und man kann folglich keine Sonnenuhren machen. Ferner muß die Wärme in diesen Welten unerträglich seyn.«

<sup>6</sup> Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch (1669). Hrsg. von J. H. Scholte. Tübingen <sup>3</sup>1964. S. 19 f.

<sup>7</sup> Als Morgenstern, d. h. vor Sonnenaufgang, ist die Venus etwa drei Monate lang sehr auffällig, dies aber zu keiner bestimmten Jahreszeit. Im Jahre 1632 ist die größte westliche Elongation, um die herum der Planet morgens besonders hell sichtbar ist, am 16.2. eingetreten. Ob diese Übereinstimmung mit Grimmelshausens Andeutung als Zufall oder als genaue persönliche

Erinnerung oder als bewußte Setzung anzusehen ist, ist schwer zu beurteilen. In der Forschung werden Grimmelshausen sehr weit gehende astronomische Kenntnisse zugetraut. Vgl. Weydt, Günther: *Nachahmung und Schöpfung im Barock*. Bern 1968. S.243-301. Zur Berechnung des Planetenstandes vgl. Neugebauer, Paul: *Tafeln für Sonne, Planeten und Mond*. Leipzig 1914. Zur Jahreszahl 1632 s. u. Anmerkung 18.

<sup>8</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Gedenkausgabe Bd. 9, S. 100: »Der abnehmende Mond steigt über den Wald hervor. Die warme Nacht lockt Eduarden ins Freie ...« Zur Verdeutlichung sei daran erinnert, daß der zunehmende Mond im Mittel zwischen 12 Uhr und Mitternacht, der abnehmende Mond im Mittel zwischen Mitternacht und 12 Uhr am Himmel steht. Wie geläufig diese Gesetzmäßigkeit zur Goethezeit war, ist ungewiß. Jean Paul hält es in einer Fußnote des "Bevorstehenden Lebenslaufes" immerhin für notwendig, seinen 'Leserinnen' zu erklären, daß der "Neumond mit der Sonne aufgehe" und deshalb nicht sichtbar sei. Vgl. Rehm, Walther: *Jean Pauls vergnügtes Notenleben*. Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft 3 (1959). S. 244-337, hier: S. 265.

<sup>9</sup> Huch, Ricarda: *Weißer Nächte* (1942). R. H. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von W. Emrich. Köln/Berlin 1966 ff. Bd.4, S. 1126 f. Es ist aufschlußreich, daß Dostojewskis gleichnamige Erzählung von 1848 ("Bjelye noci"), die ebenfalls in der Zeit der 'hellen Nächte' in Petersburg angesiedelt ist, auf eine naturwissenschaftliche Erläuterung verzichtet. Den russischen Lesern war die beschriebene Erscheinung offenbar geläufig genug.

<sup>10</sup> Fontane, Theodor: *Der Stechlin* (1898). Th. F. *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Gross. München 1959 ff. Bd. 8, S. 290 f. Daß die Entfernung zwischen Schloß Stechlin und Gransee ungefähr zwei Fahrstunden beträgt, wird an verschiedenen Stellen des Romans ausgewiesen, besonders deutlich auf S. 230: »Wir sind dann um sieben auf dem Granseer Bahnhof und um neun oder nicht viel später bei Dir.«

<sup>11</sup> Wandrey, Conrad: *Theodor Fontane*. München 1919. S.305.

<sup>12</sup> Ionesco, Eugene: *Opfer der Pflicht* (1953). *Die kahle Sängerin* (1950). Aus dem Französischen von S. Stauffer. Frankfurt a. M. 1961 (Fischer Bücherei 413). S. 79 (auch S. 83, 95, 97, 125).

<sup>13</sup> Jean Paul: *Titan* (1800). *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Berend. 1. Abt. Bd.8. Weimar 1933. S. 10.

<sup>14</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise* (1816). Gedenkausgabe Bd.11, S. 51 ff. Die bei Jean Paul anklingende Vorstellung, es habe auch bis zu 24 Uhrschläge gegeben, ist allerdings falsch; die Zwölfzahl wurde nicht überschritten.

<sup>15</sup> Jean Paul: *Werke*. Hrsg. von R. Wustmann. Leipzig/Wien 1908. Bd. 1, S. 15.

<sup>16</sup> Meier, Günter: *Zeit und Augenblick. Das Problem der Welt im Werk Jean Pauls*. Diss. Hamburg 1958. S. 9 f.

### 3. Jahreszeiten und geographische Lokalisierung

Was für die Wahrscheinlichkeitsnormen im Tageszeitlichen gilt, kann grundsätzlich auch auf die Jahreszeiten übertragen werden - mit der Einschränkung allerdings, daß es hier geographische Unterschiede von erheblicher Bedeutung gibt, aufgrund derer die jahreszeitliche Bestimmung zumeist schon von sich aus auf einen mehr oder weniger begrenzten geographischen Raum hindeutet. Wenn Ingarden sagt, es werde ein literarisches Geschehen vom Leser im einfachsten Fall an irgend einen Ort der Erde 'hinausversetzt', so ist es bei jeder Art jahreszeitlicher Bestimmung schon nur noch ein begrenzter Raum, der dann nach dem Gebot der Wahrscheinlichkeit infrage kommt. Die bloße Unterscheidung von Frühjahr und Herbst, Sommer und Winter verweist ja bereits auf die gemäßigten Klimazonen der Erde und begründet z. B. für einen deutschen Leser sicherlich die Vorstellung, es mit mitteleuropäischen Verhältnissen zu tun zu haben. Wie zuverlässig zumindest seit dem 19. Jahrhundert von einer Jahreszeitbeschreibung auf einen geographisch bestimmten Handlungsraum geschlossen werden kann, wird nicht zuletzt dadurch belegt, daß gerade die 'realistischen' Erzähler ihre Darstellungen häufig mit einer solchen Beschreibung eröffnen. Als Beispiel hier der Anfang der Novelle "Psyche" von Theodor Storm:

Es war an einem Vormittage im August, und die Sonne schien; aber das Wetter war rauh, der Wind kam hart aus Nordwest, und Wind und Flut trieben ungestüm die schäumenden Wellen in den breiten Meeresarm, der zwischen zweien Deichen von draußen an die Stadt hinanführte.<sup>17</sup>

Könnte man sich durch den Titel "Psyche" zunächst auf die antike Mythologie und einen mittelmeerischen Schauplatz verwiesen glauben, so wird durch die Jahreszeitbestimmung für die deutschen Leser wohl hinreichend deutlich, daß es sich nur um eine nordeuropäische Küstenlandschaft handeln kann. Es ist August, *aber* das Wetter ist rauh, d. h. es handelt sich um eine Gegend, in der dies - zumal bei Sonnenschein - im August nicht immer der Fall, aber auch keine bedrohliche Ausnahme ist. Außerdem treibt ein Nordwest die Wellen mit der Flut landwärts, was nur bei einer nach Norden gerichteten Küste und einem starken Gezeitenstrom wahrscheinlich ist und die Mittelmeerwelt auch aus diesen Gründen zurücktreten läßt. Noch enger begrenzt wird die Vorstellung dann durch den Hinweis auf die beiden Deiche, die auf eine flache, von Sturmfluten bedrohte Küste schließen lassen. Hier kann aber natürlich auch bereits das kulturgeschichtliche Wissen ansetzen, so daß auch ein Leser, der mit dem Namen "Psyche" sehr genaue Vorstellungen verbindet, kaum mehr erwarten wird, einen Schauplatz der Antike zu betreten. Anders gewendet: es müßte nach dieser jahreszeitlichen Bestimmung, die zugleich eine geographische andeutet, als eine erhebliche Abweichung von der Wahrscheinlichkeit empfunden werden, wenn nunmehr statt einiger deutscher Badegäste die Göttergestalten Amor und Psyche oder auch nur Griechen und Römer des Altertums auf der Bildfläche erschienen. Schon mit diesen wenigen Angaben also zum Monat August und zur Landschaft wird das Geschehen einem geographischen Raum zugewiesen, der in den oberen Breiten der nördlichen Erdhalbkugel liegt und damit zugleich verhältnismäßig genaue Vorstellungen von Rasse und Kultur der darin handelnden Menschen begründet.

Bemerkt zu werden verdient auch hier, wie unmißverständlich die Bestimmung der natürlichen Zeit über ein bloß konventionelles Bezeichnungssystem gelingt. Daß ein

bestimmter Zeitraum des Sonnenjahres der Monat August genannt wird, ist ja lediglich eine kulturgeschichtliche Setzung, die keineswegs überall auf der Erde gilt und selbst in der jüngeren europäischen Geschichte - in Frankreich von 1792 bis 1805 - noch aufgehoben worden ist. Es sollte also, genauso wie bei den Stundenschlägen der Uhr, durchaus die Möglichkeit bestehen, eine andere Einteilung zu ersinnen und sie dann in der Literatur etwa mit dem gleichen Anspruch zu gebrauchen, mit der z. B. topographisch nicht verzeichnete Ortsnamen in ihr vorkommen. Gleichwohl geschieht das nicht - in keinem Fall, soweit wir sehen -, weil offenbar die Gliederung des Sonnenjahres so fest in unserem Bewußtsein verankert ist, daß sie nur um den Preis der Wahrscheinlichkeit durch eine andere zu ersetzen wäre. Schon die Umkehrung der jahreszeitlichen Bedeutung unserer Monatsnamen auf der Südhalbkugel der Erde wird, wie wir noch zeigen werden, nicht schon von jeher als wahrscheinlich nachvollzogen, um so weniger also fiktive Benennungen oder ein asynchroner Gebrauch der gewohnten Bezeichnungsfolge.

Nun ist allerdings die Bestimmung der natürlichen Zeit über Monatsnamen selber schon eine Erscheinung, die sich erst mit der Festlegung der historischen Zeit, also mit dem Prinzip der Datierung in großem Umfang durchsetzt. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein dominieren die natürlichen Tages- und Jahreszeitangaben wie Morgen und Abend, Frühling und Herbst, denen dann am ehesten noch die wichtigsten Festtage des Kirchenjahres als Bestimmungsgrößen hinzugefügt werden. Das heißt jedoch nicht, daß der Spielraum der wahrscheinlichen Ausstattung dieser Zeitbegriffe ein wesentlich anderer gewesen wäre als der der exakteren Stunden- und Monatszählung. Wie das Beispiel aus dem "Simplicissimus" zeigt, genügt oft ein einziges Detail - in diesem Falle der Gesang der Nachtigall -, um einen relativ eng begrenzten Jahreszeitraum festzulegen. Da der Schauplatz Deutschland vorgegeben ist, sind als wahrscheinlich für den Balzgesang der Nachtigall nur die Monate April bis Juni zu erwarten, und es ergibt sich ein Frühjahrsmonat in der Tat daraus, daß Simplex von dieser Zeit an zunächst »zwey Jahr ungefähr / nemlich biß der Einsidel gestorben«, bei diesem bleibt und danach noch »den gantzen Sommer hindurch« das Leben im Wald allein fortsetzt.<sup>18</sup>

Genauigkeit und Umfang der jahreszeitlichen Attribute haben im 18. und 19. Jahrhundert aber natürlich sogar zugenommen und dabei oft - man denke an das Werk Stifters oder Storms - eine Vollständigkeit erreicht, die wir heute vielleicht gar nicht mehr mit Anschauung zu füllen vermögen. Auf Unwahrscheinliches zu stoßen in der Beschreibung dessen, was da jeweils blüht und reift, balzt, brütet oder einander vertilgt, braucht man indessen nicht zu gewärtigen. Was immer die beabsichtigte Funktion oder die unbeabsichtigte Wirkung dieser Beschreibungen sein mag, dem jeweils nach Ort und Jahreszeit Beobachtbaren entsprechen sie wohl ausnahmslos - jedenfalls für den europäischen Umkreis und soweit sie es sollen. Daß etwa die Kunstmärchen der Romantik ihre Wunsch- und Phantasielandschaften nicht selten gerade von der jahreszeitlichen Logik ausnehmen, bestätigt nur ein weiteres Mal die Bedeutung, die das Zeitgefüge insgesamt für die Konstruktion einer wahrscheinlichen Welt hat. In Tiecks "Elfen" z. B. wird der Gegensatz zwischen dem ständig sommerlichen Elfenreich im Tannengrund und der 'gewöhnlichen' Landschaft um diesen herum wiederholt in scharfen jahreszeitlichen Kontrasten sinnfällig gemacht. Als das Mädchen Marie, das sich eines Sommertages zu den Elfen verirrt, den Tannengrund nach anscheinend nur einem Tag wieder verläßt, ist es plötzlich kalt, denn draußen ist längst eine andere Jahreszeit, und die "Bäume, die gestern voller Früchte hingen, standen heute dürr und ohne Laub". Märchenreich und wahrscheinliche Welt sind so deutlich voneinander abgehoben und bleiben es auch dann, als



die segensreiche Nähe der Elfen in die weltliche Natur hinauswirkt:

Es war im Februar. Die Bäume belaubten sich früher als je, so zeitig hatte sich die Nachtigall noch niemals eingestellt, der Frühling kam schöner in das Land, als ihn sich die ältesten Greise erinnern konnten. Allerorten taten sich Bächlein hervor und tränkten die Wiesen und Auen; die Hügel schienen zu wachsen, die Rebengeländer erhuben sich höher, die Obstbäume blühten wie niemals, und ein schwellender duftender Segen hing schwer in Blütenwolken über der Landschaft.<sup>19</sup>

Wenn eine Beschreibung wie diese einen außerwirklichen, märchenhaften Einfluß anzudeuten vermag, ohne als solche schon für unmöglich gehalten zu werden, so deshalb, weil Autor und Leser eine gleichermaßen sichere Kenntnis davon haben, was in bestimmten Klimazonen den Jahreszeitgesetzen nach normal, was ungewöhnlich und was ausgeschlossen ist; denn nur so lassen sich märchenhaftes und wahrscheinliches Geschehen voneinander trennen und auf ihre gemeinsame Bedeutung hin befragen. Das alles erscheint wohl selbstverständlich, aber wir wollen noch einmal daran erinnern, daß wir von poetologischen Theorien ausgegangen sind, die den literarischen Text nicht in seinen Einzelelementen auf die reale Welt bezogen sehen wollen. Hätten sie recht und erlaubte die Autonomie des Kunstwerkes, bzw. die Eigengesetzlichkeit der literarischen Kommunikation tatsächlich keine referentielle Beziehung zu den Einzeltatsachen der Erfahrungswirklichkeit herzustellen, so ergäbe sich indessen auch die Möglichkeit nicht, Unwahrscheinlichkeiten wie die genannten in ihrer Besonderheit zu erkennen und zu interpretieren. Die enge Nachbarschaft von Sommer und Winter, die Tieck in den "Elfen" entwirft, wäre dann nichts als das Kennzeichen einer 'möglichen Welt', in der eben aufgrund andersartiger Naturverhältnisse dergleichen einfach vorkommt. Natürlich zeigt schon der Begriff Märchen an, daß dies nicht unserem Verstehen entspricht, aber es gehört deshalb auch umgekehrt zur ästhetischen Konsistenz eines wahrscheinlichen literarischen Textes, daß er vor dem Wissens- und Erfahrungshorizont seiner Zeit bestehen kann, bzw. es ist eine falsche Vorstellung von Autonomie, wenn man ihn gegen Ansprüche aus diesem für a priori geschützt hält.

Um wenigstens mit einem Beispiel anzudeuten, wie komplex und wie genau zugleich jahreszeitliche Determinanten in der Literatur schon des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfaßt sind, wollen wir noch einmal Tieck zitieren. Am Anfang von "Franz Sternbalds Wanderungen" wird nach einem kurzen Gespräch zweier Freunde die Zeit der Handlung folgendermaßen festgelegt:

Jetzt schlug es in Nürnberg vier Uhr und sie zählten aufmerksam die Schläge, obgleich beide recht gut wußten, daß es keine andre Stunde sein konnte: indem warf das Morgenrot seine Flammen immer höher, und es gingen schon undeutliche Schatten neben ihnen, und die Gegend trat rundumher aus der ungewissen Dämmerung heraus; da glänzten die goldenen Knöpfe auf den Türmen des heiligen Sebald und Laurentius, und rötlich färbte sich der Duft, der ihnen aus den Kornfeldern entgegenstieg.<sup>20</sup>

Hier wird zunächst durch die Schläge einer Uhr die vierte Morgenstunde angekündigt und zugleich auf den unmittelbar bevorstehenden Sonnenaufgang hingewiesen - das Morgenrot wirft bereits »undeutliche Schatten«. Sonnenaufgänge um diese frühe Stunde sind aber - das uns selbstverständliche System der Zeitmessung zugrunde gelegt - überhaupt nur in den oberen Breitengraden möglich und dann auch nur in der Zeit der Sonnenwende. Ein mit

dieser Gesetzmäßigkeit vertrauter Leser sollte also erwarten, daß es sich um einen Sommermorgen in 'unserer' Klimazone handelt, und zwar auch dann, wenn er den Namen Nürnberg nicht zu lokalisieren wüßte. Bestätigt wird diese Annahme durch das reife Korn, von dem es im weiteren noch heißt, es 'stehe schön' und werde bald geschnitten werden, was für diese Breiten auf einen Tag in der zweiten Julihälfte schließen läßt. Nun ist aber natürlich der Name Nürnberg schon im ausgehenden 18. Jahrhundert signifikant genug, sich unter ihm nicht mehr nur irgendeine, sondern eine bestimmte Stadt vorzustellen, so daß die von Tieck gesetzte Zeit für den Anbruch eines Julitages ohne weiteres an der Wirklichkeit zu überprüfen war.

Wenn wir dies heute - mit einem Blick in den Kalender - tun, scheint uns die Setzung nicht ganz zuzutreffen, da die Sonne im letzten Drittel des Juli in Nürnberg erst nach halb fünf aufgeht. Indessen ist selbst diese geringe Abweichung eigentlich keine und Tiecks Angabe sogar besonders genau. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nämlich hat man die Zeit noch nicht in Zeitzonen, sondern nach Ortszeit gemessen, und nach dieser ging in Nürnberg die Sonne in der zweiten Julihälfte zwischen vier Uhr zehn und vier Uhr dreißig auf, womit Tiecks Beschreibung nun wirklich völlig im Einklang ist. Indessen bedurfte es dafür dann doch wieder nicht der berechnenden Sorgfalt, die aus heutiger Sicht für solche Angaben erforderlich zu sein scheint. Erst unsere Zeitzonen haben es ja mit sich gebracht, daß der Zeitpunkt z. B. für den Sonnenaufgang innerhalb Deutschlands um eine Stunde und mehr differiert. Die Ortszeit hingegen bestimmte sich nach dem tatsächlichen Durchgang der Sonne durch den Zenit und ließ folglich den Tag in den gleichen Breiten auch überall ungefähr 'gleichzeitig' beginnen.<sup>21</sup> Weil dies aber so war und Tiecks Zeitangabe einer weitverbreiteten Erfahrung entsprach, dürfte sie in ihrer Genauigkeit auch kein Zufall sein. Schließlich haben die Menschen die Natur damals noch um einiges unmittelbarer wahrgenommen als wir.

Die Zeitgenauigkeit hat allerdings nur so lange Bestand, wie wir Tiecks Darstellung auf seine und unsere Erfahrungswelt beziehen. Nehmen wir seinen Roman beim Wort und lesen ihn als einen historischen, der zur Dürerzeit, also im frühen 16. Jahrhundert spielt, so sind alle unsere Kalkulationen hinfällig. Es ergibt sich dann ein ähnliches Zeitbestimmungsproblem wie für die "Titan"-Szene am Lago Maggiore, nur daß diesmal das historisch Abweichende gerade nicht beachtet ist. Nürnberg nämlich hatte damals ebenfalls eine besondere Stundenzählung, die sogenannte 'große Uhr'. Nach Sonnenuntergang wurde wie im italienischen Zyklus mit der Stunde eins begonnen, dann aber nur bis zum Ende der Nacht gezählt und anschließend noch einmal genauso für den Tag, woraus sich über das Jahr hin ein für Tag und Nacht wechselndes Stundenzahlverhältnis ergab. In der zweiten Julihälfte, mit der wir es bei Tieck der Wahrscheinlichkeit nach zu tun haben, hatte der Tag fünfzehn und die Nacht neun Stunden, und die Zählung begann - wegen des ungeraden Verhältnisses - früh halb sechs bzw. abends halb neun. Franz Sternbald und sein Freund, die Nürnberg im Morgengrauen verlassen, hätten es also nicht vier Uhr, sondern neun Uhr (als letzte Nachtstunde) schlagen hören müssen, wobei die Sonne dann eben aufgegangen wäre.

Wie allerdings hätte diese Zeitangabe auf die Leser gewirkt? In Nürnberg selber, wo die alte Zählung noch bis 1815 offiziell galt, wenn auch damals nur mehr zu repräsentativem Gebrauch, wäre sie nicht weiter problematisch gewesen.<sup>22</sup> Im Gegenteil, hier könnte man sich sogar daran gestoßen haben, daß Tieck die historischen Uhrzeitverhältnisse nicht kannte. Außerhalb Nürnbergs jedoch hätte ein sommerlicher Sonnenaufgang für neun Uhr

als krasse Unwahrscheinlichkeit gelten müssen und wäre ohne eine Erklärung wohl kaum akzeptiert worden. Es wird deshalb auch der historische Roman, wo er sich späterhin in solchen Details keine Blöße mehr geben will, mit Fußnoten arbeiten oder die Handlung selber entsprechend deutliche Wege führen. Beides freilich ist der Gesamtwirkung nicht unbedingt förderlich und hat deshalb auch immer wieder zu der Frage veranlaßt, ob es nicht besser sei, die eine und andere Unkorrektheit in Kauf zu nehmen, als dem Leser durch zu viele Besonderheiten die Einfühlung in die Vergangenheit unnötig zu erschweren.

## Anmerkungen

<sup>17</sup> Storm, Theodor: *Psyche* (1875). Th. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von P. Goldammer. Berlin/Weimar<sup>3</sup> 1972. Bd. 2, S. 563.

<sup>18</sup> Grimmelshausen S. 31, 34 und 37. Auf S. 52 wird dann - nach Beendigung der zweieinhalbjährigen Einsiedelei - auf die verwahrlosten Felder »nach der nahhaften Schlacht vor Nördlingen« hingewiesen. Sie hat am 6. September 1634 stattgefunden und bestimmt damit 1632 als das Jahr des Beginns der Handlung. Die Frühjahrszeit wird überdies durch den auf S. 28 genannten Gertrudenstag (17. März) angezeigt.

<sup>19</sup> Tieck, Ludwig: *Die Elfen* (1811). 1. T. Werke in vier Bänden. Hrsg. von M. Thalmann. Darmstadt 1975. Bd. 2, S. 175 ff.

<sup>20</sup> Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Werke Bd. 1, S. 701.

<sup>21</sup> Daß Sonnenzeit und mitteleuropäische Zeit für Nürnberg nur um 15 Minuten voneinander abweichen, ist auf seine Lage in der Nähe des maßgeblichen 15. östlichen Längengrades zurückzuführen. Für weiter westlich gelegene Städte wäre die Abweichung größer. Angaben und Berechnungen nach Herrmann, Joachim: *Gesetze des Weltalls*. Stuttgart 1969. S. 29 f.

<sup>22</sup> Zur Nürnberger 'großen Uhr' vgl. Reicke, Emil: *Geschichte der Reichsstadt Nürnberg*. Nürnberg 1896. S. 562 ff. Die längsten Tage waren sechzehn Stunden lang, die kürzesten nur acht. Die Anpassung an die mittlere Sonnenzeit wurde an amtlich festgesetzten Tagen in Schritten von jeweils einer Stunde vorgenommen, indem man den Tag morgens und abends um je eine halbe Stunde verlängerte bzw. verkürzte. Wegen der sich ständig verändernden Uhrschlagzeiten wurden die Stunden nicht von mechanischen Schlagwerken, sondern von Uhrwachen geschlagen - sicherlich mit ein Grund, daß die mechanisch schlagende 'Normaluhr' auch im öffentlichen Gebrauch schon im 17. Jahrhundert zu überwiegen begann. Tieck, der 1793 selber als ein 'Sternbald' in Nürnberg gewesen ist, scheint die abweichende Zählung gar nicht mehr wahrgenommen zu haben.

#### 4. Kleists "Erdbeben in Chili"

Wenn im Falle Tiecks die eigentlich falsche Stundenangabe mit der Zeit eher wahrscheinlicher geworden ist, während bei Jean Paul die richtige nur immer befremdendere Züge angenommen hat, so bedeutet das allerdings nicht, daß das Anknüpfen an die gewöhnliche Erfahrung die Wahrscheinlichkeit grundsätzlich hat dauerhafter verbürgen können als das berechnende Hinsehen auf die tatsächlichen Verhältnisse. Die Kehrseite dieser Erfahrungssicherheit ist, daß man sich auf die heimische Zeitordnung oft auch dann verlassen hat, wenn man die Handlung in andere, fremde Kontinente verlegte, und in diesem Falle gibt es nun sehr wohl Zeitunterschiede, die uns heute deutlicher bewußt sind als den Lesern früherer Jahrhunderte.

Machen wir uns das an Kleists "Erdbeben in Chili" klar, einer Erzählung, die in das dazumal noch kaum bekannte Südamerika führt. Was Kleist überhaupt dazu bewogen hat, seine Geschichte mit einem Erdbeben des Jahres 1647 in Santiago de Chile zu verknüpfen, darüber lassen sich, da über seine Quellen nichts bekannt ist, nur Vermutungen anstellen. Immerhin gibt es aber gute Gründe, darin selbst schon eine Erwägung der Wahrscheinlichkeit zu sehen, da das zentrale gesellschaftliche Ereignis - die geplante Hinrichtung einer unkeuschen Nonne und die Ermordung des glücklich wieder vereinten Paares durch eine aufgebrachte Menge im 'aufgeklärten' Europa des 18. Jahrhunderts schwerlich ein Fundament gehabt hätte. Während die Erdbeben von Lissabon (1755) oder von Messina (1783) jedermann geläufige Beispiele für die Naturkatastrophe hätten sein können, mit der Kleist das Paar in schicksalhaft wunderbarer Weise zunächst gerettet zeigt, muß man das justitielle Geschehen auf jeden Fall für diese Zeit, vermutlich aber überhaupt ausschließen. Nach dem kanonischen Recht, das sich mit dieser Problematik bezeichnenderweise ziemlich ausführlich beschäftigt, war der als 'sacrilegium carnale' gewertete Verstoß gegen das Keuschheitsgelübde zwar mit allen möglichen Kirchenstrafen belegt, jedoch niemals mit der Auslieferung der Nonne an die weltliche Justiz und ihrer Hinrichtung.<sup>23</sup> Dazu war dieses Verbrechen viel zu gewöhnlich, wie ja auch aus seiner Behandlung in der Schwankliteratur zu erschließen ist. Nach mittelalterlichem Recht, das für 1647 jedoch nicht mehr in Betracht kommt, hätte allenfalls der in das Kloster eingedrungene Verführer einer Nonne durch Enthauptung bestraft werden können, doch gerade der wird im "Erdbeben in Chili" zunächst geschont. Gleichwohl - es findet sich nirgendwo ein Hinweis, daß die von Kleist entworfene Handlung für unwahrscheinlich gehalten worden wäre, und dies eben sicherlich deshalb, weil sie sowohl aus dem Zeitabstand von 1810 als auch nach der räumlichen Distanz zum spanischen Südamerika weit außerhalb der Erfahrungswelt des deutschen Publikums lag. Schon wegen der Sonderbedingungen der Inquisition konnte auf diese Entfernung gewissermaßen alles für möglich gehalten werden, insbesondere auch die vorrangig harte Bestrafung der Frau, die der Moral des 19. Jahrhunderts sicherlich plausibler war als die eher umgekehrt bestimmte Tradition des tatsächlichen Rechts.

Die jahreszeitliche Festlegung der Handlung nun erfolgt gleich in den ersten Sätzen, nachdem zunächst der Augenblick der »großen Erderschütterung vom Jahre 1647« als historische Ereigniszeit bestimmt worden ist. In Rückschau auf die vor dem Hinrichtungstag vorgefallenen Ereignisse heißt es:

Es war am Fronleichnamsfeste, und die feierliche Prozession der Nonnen, welchen

die Novizen folgten, nahm eben ihren Anfang, als die unglückliche Josephe, bei dem Anklange der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank. Dieser Vorfall machte außerordentliches Aufsehn; man brachte die junge Sünderin ohne Rücksicht auf ihren Zustand, sogleich in ein Gefängnis, und kaum war sie aus den Wochen erstanden, als ihr schon, auf Befehl des Erzbischofs, der geschärfteste Prozeß gemacht ward.<sup>24</sup>

Hält man sich zunächst nur an das Fronleichnamfest und die bis zum Tag der Hinrichtung und des Erdbebens vergehenden Wochen des Kindbetts, so ergibt sich für das Hauptereignis irgendein Zeitpunkt im Juni oder Juli. Fronleichnam fällt je nach dem Osterdatum in die Zeit zwischen dem 21. Mai und dem 24. Juni, und die danach noch vergehende Frist - »kaum war sie aus den Wochen erstanden« - ist nur als verhältnismäßig kurz zu verstehen. Dem Fronleichnamfest bleibt das ganze Geschehen überdies auch dadurch intentional zugeordnet, als analog zu der Prozession dieses Tages schon wenig später der »Hinrichtungszug« in den Blick genommen wird, der die Schaulust der Menge in gleicher Weise befriedigen soll wie jene. Natürlich könnte man das für 1647 geltende Datum auch genau ausrechnen - es ist der 20. Juni -, aber das ginge über die nur annähernd bestimmte Orientierung hinaus, die sich aus einem beweglichen Kirchenfest wie Fronleichnam gemeinhin ergibt. An der angenäherten Bestimmtheit ist für das frühe 19. Jahrhundert aber nicht zu zweifeln, jedenfalls hinsichtlich all der Gebiete nicht, in denen es katholische Gemeinden gab. Die Kleist-Forschung hat allerdings eine Datierung ganz anderer Art vorgenommen, indem sie ein Erdbeben ermittelt hat, »das am 13. Mai 1647 die Hauptstadt Santiago zerstörte«.<sup>25</sup> Daß man überhaupt darauf gekommen ist, aus den zeit-räumlichen Angaben der Erzählung Kleists auf ein tatsächliches historisches Ereignis zu schließen, ist natürlich an sich schon wieder ein Indiz für die realitätverbürgende Kraft von Namen und Daten<sup>26</sup>, und wir werden im nächsten Kapitel noch aufzeigen, wie der theoretische Autonomie-Begriff im Grunde auch durch das Geschäft der wissenschaftlichen Kommentierung unentwegt infrage gestellt wird. Auffällig an diesem Beispiel ist zusätzlich, daß das historische Datum gegen die textimmanente Zeitbestimmung gesetzt und aufrechterhalten wird, wobei man allenfalls vermuten darf, daß sich Fronleichnam und 13. Mai im heutigen Verständnis schon ungefähr aufeinander beziehen lassen. So oder so ergibt sich aber jedenfalls, daß das Geschehen in jene Monate fällt, die nach unseren Begriffen Frühling oder Frühsommer bedeuten.

Dies scheint auch Kleists Vorstellungen geleitet zu haben, da die unmittelbar an den Tag des Erdbebens sich anschließende Nacht folgendermaßen geschildert ist:

Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall, längs der Talquelle, hatten sich, im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. [...] Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied.<sup>27</sup>

Eine solche Nacht nun ist gewiß an vielen Orten der Erde für die Zeit nach Fronleichnam möglich, sie ist es jedoch nicht für Santiago de Chile, das auf 33 Grad südlicher Breite liegt und aufgrund seiner klimatischen Bedingungen die Monate Mai bis August als Winter erlebt. Zwar sinkt das Thermometer »nur in durchschnittlich 30 Nächten bis wenig unter 0° ab«, aber man »friert in diesen naßkalten vier Monaten mehr als bei Frost und Schnee in

Europa«.<sup>28</sup> Warum Kleist die Verkehrung der Jahreszeiten auf der Südhalbkugel der Erde nicht beachtet hat, ist nicht schwer zu erklären: er dürfte es einfach nicht besser gewußt oder sich die geographische Lage Santiagos nicht hinreichend klargemacht haben. Denn an einer ganzen Reihe anderer Details läßt sich unschwer sein Bemühen erkennen, den Schauplatz so glaubwürdig wie möglich auszustatten. Die Personen haben spanische Namen, der durch Santiago fließende Rio Mapocho und die Stadt La Concepcion werden genannt, die Lage in der Nähe des Meeres wird angedeutet, südländische Pflanzen aufgeführt u. a. m. Möglicherweise ist auch das nicht alles richtig<sup>29</sup>, aber um es unwahrscheinlich zu finden, bedürfte es doch noch einer ganz anderen Vertrautheit mit den örtlichen Naturverhältnissen, als sie im Falle der Jahreszeitbestimmung notwendig ist. Bücher, die solche Kenntnisse zur Verfügung gestellt haben, hat es zwar auch um 1800 schon gegeben, aber sie haben schwerlich irgendwelche sicheren Vorstellungen über Chile im öffentlichen Bewußtsein begründen können.<sup>30</sup>

Doch auch mit seiner verkehrten Jahreszeitbeschreibung ist Kleist vollauf in den Wahrscheinlichkeitsbegriffen seiner Zeit geblieben. Das ergibt sich ohne weiteres aus der Tatsache, daß nicht nur damals, sondern sogar bis heute offenbar niemand auf sie aufmerksam geworden ist. Mit einer grundsätzlichen Interesselosigkeit an solchen Fragen hat das nichts zu tun. Schon Tieck reagiert sehr sensibel auf lokale Unstimmigkeiten bezüglich Sachsens in "Michael Kohlhaas", wie wir im nachfolgenden Kapitel über Raum und Ort noch darlegen werden, nennt jedoch das "Erdbeben in Chili" kurz und bündig »eine Skizze, in wenigen Strichen gezeichnet, die eine Meisterhand verrathen«.<sup>31</sup> Doch auch späterhin, da man gerade die friedvolle Nacht im Tal immer wieder ins Zentrum von Gesamtdeutungen stellt, wird die Abweichung von der jahreszeitlichen Wahrscheinlichkeit nirgendwo bemerkt.

Auf exemplarische Weise deutlich wird das bei Silz, der in seiner Interpretation neben dem »großen Reichtum an sachlichen Einzelheiten« auch »manche Unwirklichkeit« in Kleists Erzählung aufzudecken bemüht ist. Genannt werden die 'kaum glaubliche' Liebesnacht im Kloster, die bis zuletzt unentdeckt gebliebene Schwangerschaft Josephes, der Strick in Jeronimos Zelle, der ganze »Riesenzufall des Erdbebens« und andere Einzelheiten mehr, mitnichten aber die nach Zeit und Ort unwahrscheinlich milde Nacht. Für sie folgt Silz vielmehr ganz der Imagination Kleists und erklärt: »In der Naturszene des letzten nächtlichen Zusammenseins der Liebenden gestaltet er ein üppiges Gemälde einer tropischen Mainacht, das sich mit dem Werk irgendeines Romantikers messen kann.«<sup>32</sup> Obwohl hier aus der Beschreibung Kleists sowohl eine kalendarische - »Mainacht« - als auch mit 'tropisch' eine geographische Zuordnung des Geschehens assoziativ erschlossen werden - beide Begriffe fehlen in der Erzählung -, drängt sich dem Interpreten nicht die Konsequenz auf, daß Santiago de Chile schon weit südlich des Tropengürtels liegt und mithin dem annähernd textkonform bestimmten Handlungsmonat Mai eine andere jahreszeitliche Bedeutung zukommt als in unseren Breiten. Chile ist offenbar für Silz wie für - vermutlich - viele Leser der nördlichen Hemisphäre nur ein irgendwo 'südlich' gelegenes Land, bezüglich dessen die Beschreibung einer »tropischen Mainacht« keine störenden Assoziationen auslöst. Könnte man bei einer derartigen Verdeutlichung auch bereits versucht sein, weniger die imaginative Kraft der Kleistschen Darstellung zu bewundern, als sich über den wissenschaftlichen Anspruch einer so weltvergessenen Auslegung zu ärgern - zu erkennen ist jedenfalls, daß für einen weit abgelegenen Schauplatz wie hier Chile die Anforderungen an die Wahrscheinlichkeit nicht die gleiche Qualität haben wie für jene Sphäre, in der Text und Leser gemeinsam heimisch sind. Wenn dies aber

so ist, dann läßt sich auch folgern, daß bei Zunahme der geographischen Bildung, bei einer Erweiterung und Präzisierung des allgemeinen Weltbildes die Anforderungen auch für abgelegene Schauplätze schärfer werden und sich jenen annähern könnten, die aus unmittelbarer Anschauung gewonnen worden sind.

## Anmerkungen

<sup>23</sup> Vgl. Hinschius, Paul: System des katholischen Kirchenrechts mit besonderer Rücksicht auf Deutschland. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1893. Graz 1959. Bd.5, S. 818 (auch S. 173 f., 318, 783 ff.).

<sup>24</sup> Kleist, Heinrich von: Das Erdbeben in Chili (1807). H. v. K. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von H. Sembdner. Darmstadt <sup>5</sup>1970. Bd. 2, S. 144.

<sup>25</sup> Sembdner, Helmut: Anmerkungen in H. v. K. Sämtliche Werke und Briefe Bd. 2, S. 902. Die Datierung auf den 13. Mai 1647 ist aus spanischen Quellen übernommen und findet sich schon in der Kleist-Ausgabe von E. Schmidt (1904 f.). Es kann indessen keineswegs als sicher gelten, daß Kleist gerade diesem Datum begegnet ist (sofern man überhaupt die Kenntnis eines Datums voraussetzen will). In deutschen Quellen um 1800 findet sich oft nur das Jahr, aber auch der 13. März genannt. Vgl. Molina, Naturgeschichte S.26 (s. u. Anmerkung 30).

<sup>26</sup> Besonders aufschlußreich ist in diesem Fall die Argumentation von Hippel, Elisabeth von: Die Zeitgestaltung in den Novellen von Heinrich von Kleist. Bonn 1948. S. 50. Der Verfasserin ist offenbar nicht bekannt, daß für 1647 ein Erdbeben in Santiago nachgewiesen worden ist. Gleichwohl geht sie ohne Einschränkung davon aus, daß Kleists Erzählung auf ein tatsächliches Vorkommnis bezogen und diesem zeitgenau zugeordnet ist. Für den als Handlungsbeginn gesetzten 'Augenblick der großen Erderschütterung vom Jahre 1647' stellt sie fest: »Hätten wir die Hilfsmittel dazu, so könnten wir diesen Augenblick auf Tag, Monat, Stunde, ja Minute genau angeben.« Die Vorstellung, daß das ganze Ereignis nach Ort und Jahr fingiert sein könnte, kommt hier wie auch sonst gar nicht auf.

<sup>27</sup> Kleist, Das Erdbeben in Chili. Sämtliche Werke Bd. 2, S. 149 f.

<sup>28</sup> Wilhelmy, Herbert: Südamerika im Spiegel seiner Städte. Hamburg 1952. S. 195.

<sup>29</sup> So ist z. B. das von Kleist entworfene Stadtbild mit Mauern, Toren, höheren Häusern usw. für den angegebenen Zeitpunkt schwerlich richtig, ebensowenig das Bild von der Bevölkerung dieser Kolonialsiedlung. Ferner ist die Nachtigall in Südamerika nicht heimisch, und auch mit der angedeuteten Flora stimmt vermutlich nicht alles. Dies zweifelsfrei zu erkennen, bedürfte es jedoch eines sorgfältigen Quellenstudiums, das nicht einmal die Kleist-Forschung, geschweige denn das lesende Publikum auf sich genommen hat.

<sup>30</sup> Vgl. Molina, J. Ignatz: Versuch einer Naturgeschichte von Chili. Aus dem Italienischen von J. D. Brandis. Leipzig 1786. Der Verfasser beschreibt sorgfältig Fauna und Flora des Landes, erläutert Geographie und Klima und weist natürlich auch auf die Umkehr der Jahreszeiten hin: »Der Frühling fängt in den Ländern, welche jenseits des Wendezirkels des Steinbocks liegen, wie bekannt, den 21. September an, der Sommer im December, der Herbst im März und der Winter im Junius.« (S. 13). Hingewiesen wird auch auf ein Erdbeben am 13. März 1647, das »viele Gebäude der Hauptstadt« umgeworfen habe (S. 26), und zugleich der besonders breiten Straßen Erwähnung getan, die den Menschen in solchen Katastrophen Zuflucht bieten (S. 28).

<sup>31</sup> Tieck, Ludwig: Heinrich von Kleist (1826). L. T. Kritische Schriften. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1848. Berlin 1974. Bd. 2, S. 47.

<sup>32</sup> Silz, Walter: Das Erdbeben von Chili (1961). In: Heinrich von Kleist. Hrsg. von W. Müller-Seidel. Darmstadt 1967. S. 351-366, hier: S. 357 f.



## 5. Jahreszeiten auf der Südhalbkugel der Erde

Um sich der Richtigkeit dieser Folgerung zu versichern, braucht man nur einen Blick auf jene Literatur unseres, des 20. Jahrhunderts zu werfen, die sich solchen Schauplätzen zuwendet. Daß man dabei - wie übrigens schon im 19. Jahrhundert - kaum mehr auf große Namen stößt, ist sicherlich kein Zufall, sondern auch schon Ausdruck für jene Problematik, die sich aus der nicht mehr so fernen Ferne für die Wahrscheinlichkeitsliteratur allmählich ergeben hat. Halten wir uns ausschließlich an das Faktum der umgekehrten Jahreszeiten auf der Südhalbkugel der Erde, so finden wir z. B. in den in Südafrika angesiedelten Novellen und Erzählungen von Hans Grimm, erschienen überwiegend in den 20er Jahren, schon durchweg wahrscheinliche Verhältnisse vor. Hier nur ein Beleg von vielen:

Der Winter im östlichen Sandfelde war sehr streng gewesen, wochenlang hatten die Südwinde geweht und hatten Nächte mit schwerem Froste gebracht; wo in der Einsamkeit ein Farmhaus stand, konnten die Bewohner an manchem Morgen fünfzehn Grad Kälte ablesen. [...] Im August fingen die Stürme wieder zu blasen an, die die Umkehr zum wärmeren Frühling ankündigen und hinter denen ohne Regen zwischen dem sehr hohen verdorrten Grase das junge Grün aus den Wurzelstöcken zum ersten Male hervorsprießt ...<sup>33</sup>

Das gleiche Jahreszeitverständnis läßt sich auch für den Schauplatz Südamerika belegen, etwa anhand der Erzählungen und Romane von Kasimir Edschmid, in dessen 1954 erschienenem "Bolivar" es z. B. heißt:

Über Lima hing der perlgraue Schleier, in dem mehr Licht funkelte als an klaren Tagen am Himmel von Caracas. Die Kordilleren standen sanft in dem Schimmer, riesenhaft, nah und friedlich. Es war sehr warm, obwohl es peruanischer Winter war, im August.<sup>34</sup>

Würde man eine größere Anzahl von Belegen dieser Art auswerten, so könnte man wohl sogar Aufschluß darüber gewinnen, in welchem Maße den Autoren selber die Jahreszeitverkehrung schon geläufig gewesen bzw. dem Publikum zumutbar erschienen ist, und es ist durchaus naheliegend, daß sie sich vom 19. zum 20. Jahrhundert zunehmend unauffälliger eingeführt findet. Eine Formulierung wie »peruanischer Winter« macht in ihrer Deutlichkeit noch einen Abstand sichtbar, der sich z. B. in den Romanen von Gertrud Pausewang, die Jahrzehnte in Südamerika gelebt hat, nicht mehr nachweisen lassen dürfte.<sup>35</sup> Vollends selbstverständlich wird das andere Jahreszeitenverhältnis aber natürlich in jener Literatur, die diesem Kontinent selber entstammt und uns in Übersetzungen erreicht. In einem Band chilenischer Erzählungen beispielsweise unterlaufen entsprechende Zuordnungen unentwegt und lauten dann etwa für den Handlungsort Santiago:

Kurz vor den ersten Knospen Anfang August überraschte sie eines Morgens ein zartes Lüftchen, das durchs geöffnete Fenster ihres Schlafzimmers wehte. Sie hüpfte wie ein Vogel im Käfig. Trotzdem hielt der Winter noch zwei bis drei Wochen an. Unmerklich schob das Tageslicht die Dämmerung hinaus und machte sie sanfter.

Aufschlußreich ist nun allerdings die von den deutschen Herausgebern in einem 'Glossar' nachgestellte Erklärung:

Wetter: Mitunter wird dem deutschen Leser auffallen, daß in (seinem) Sommer in Chile von Winter gesprochen wird und umgekehrt. In Chile, jedenfalls entlang der Küste, herrscht Sommer während der Monate, da in Europa Winter herrscht.<sup>36</sup>

Wenn es im Rahmen unserer Argumentation überhaupt noch irgendwelcher Beweise dafür bedarf, daß es unsinnig ist, literarische Texte vor Referenzansprüchen schon einfach deshalb abgeschirmt zu sehen, weil ihre 'Gestalt' oder das Bedingungsfeld 'literarische Kommunikation' ein solches Verstehen vorgeben, dann finden wir sie in solchen - sicherlich noch anderweit belegbaren - Anmerkungen. Der von Käte Hamburger zum Zeugen aufgerufene »Leser etwa eines anderen Kontinentes«<sup>37</sup> ist eben möglicherweise *nicht* in der Lage, den literarischen Text 'aus sich selbst heraus' richtig zu verstehen, weil er aufgrund seiner Erfahrungen als gewollte Absurdität mißdeuten könnte, was lediglich einem ihm nicht geläufigen Naturgesetz entspricht. Verbinden wir diese Überlegung noch einmal mit Kleists "Erdbeben in Chili" so läßt sich wohl die Behauptung wagen, daß es um 1800 sogar hätte unwahrscheinlich wirken können, wäre die Jahreszeit nach heutigen Begriffen wahrscheinlich behandelt worden.

## Anmerkungen

<sup>33</sup> Grimm, Hans: Die Steppe brennt. H. G. Gesamtausgabe. Lippoldsberg 1973 ff. Bd. 8, S. 24.

<sup>34</sup> Edschmid, Kasimir: Bolivar. Die Befreiung Südamerikas. München 1965. S. 462.

<sup>35</sup> Überprüft wurden die Romane "Plaza Fortuna" (1966), "Bolivianische Hochzeit" (1968) und "Die Entführung der Doña Agatha" (1971). Jahreszeiten werden hier kaum deutlich, sind aber bei gelegentlichen Monatsangaben richtig zugeordnet.

<sup>36</sup> Jara, Marta: Die Kellnerin. In: Moderne Erzähler der Welt - Chile. Hrsg. von W. A. Luchting. Tübingen/Basel 1973. S. 99-113, hier: S. 106. Anmerkung S. 315.

<sup>37</sup> Vgl. Kapitel I, Abschnitt 2 dieser Arbeit.

## 6. Jahreszeiten bei Goethe, Eichendorff, Kafka

Es könnte sich aufgrund unserer bisherigen Feststellungen erübrigen, auch noch die Jahreszeitenfolge in ihrer Auswirkung auf die Wahrscheinlichkeit einer Erzählung zu berücksichtigen, wären wir hier nicht auf interessante Nuancen gestoßen. Grundsätzlich gilt natürlich, was wir bereits zu den anderen Zeitangaben gesagt und an Tiecks "Elfen" andeutungsweise auch schon demonstriert haben: es gibt auch zu diesem Naturgesetz keine wahrscheinliche Alternative. Es kommt allerdings vor, daß dagegen verstoßen wird, ohne daß dies bemerkt oder für eine Beeinträchtigung der Wahrscheinlichkeit gehalten wird. Um aber zunächst ein Beispiel für seine prinzipielle Gültigkeit zu geben, sei an Goethes "Wahlverwandschaften" erinnert. Hier wird die Jahreszeitenfolge, beginnend in der »schönste[n] Stunde eines Aprilmittags«, konsequent und mit vielerlei Details durchgehalten bis in die »herbstlichen Tage« des darauffolgenden Jahres.<sup>39</sup> Auf Kalender- und Uhrzeitangaben hat Goethe dabei fast vollständig verzichtet, d. h. die zeitliche Sukzession ergibt sich im wesentlichen nur aus den Veränderungen des Naturbildes.<sup>40</sup> Dieses aber erscheint in seinen jeweiligen Merkmalen als so charakteristisch, daß es sogar dazu genutzt werden konnte, bestimmte Romanereignisse auf Monat und Tag genau festzulegen, was in unserem Falle besser als jede Darlegung der Naturzeitangaben selber bestätigt, wie stringent sich der Jahreszeitablauf beachten finden kann.<sup>41</sup> Auch der Widerspruch zu einem Kalenderdatum, der sich an einer Stelle aufweisen läßt, stört diesen Zusammenhang nicht, ja er ist bislang offenbar noch nicht einmal erkannt worden. Im dritten Kapitel des ersten Bandes, bei Ankunft des Hauptmannes, feiert man zugleich seinen und Eduards Namenstag, da mit Taufnamen »einer Otto so gut als der andere heißt«. <sup>42</sup> Ein solcher Namenstag kommt jedoch in den Frühjahrsmonaten nicht vor, die hier für die Handlung vorauszusetzen sind, sondern er wurde - nach Diözesen unterschiedlich - teils Anfang Juli, überwiegend aber Anfang Oktober begangen.<sup>43</sup> Die Unübersichtlichkeit der Namenstagsordnung ließ andere Daten indessen sicher nicht ausgeschlossen erscheinen, so daß die Zeitdifferenz nicht empfunden worden sein dürfte. Ein anderes Datum des Kirchenkalenders, auf das die "Wahlverwandschaften" Bezug nehmen - nämlich Weihnachten -, wird selbstverständlich nicht in dieser Weise verschoben.<sup>44</sup>

Wie schon angedeutet, wird die Jahreszeitenfolge aber nicht in der gleichen Notwendigkeit als Bestandteil einer wahrscheinlichen Zeitgestaltung angesehen wie die bisher untersuchten Bereiche. Ein auffälliges Beispiel dafür ist Eichendorff, in dessen Romanen und Erzählungen nach einer Beobachtung Killys »fast immer Sommer« herrscht. Nun könnte man aus Killys Folgerung, es sei diese Abwendung Eichendorffs von den »wahrscheinlichen Bedingungen der Realität« ein märchenhaftes Element<sup>45</sup>, gerade auf die Verbindlichkeit der Jahreszeitordnung schließen, würde nicht von anderer Seite der Märchencharakter der Eichendorffschen Dichtungen ausdrücklich bestritten. Ein aufschlußreicher Einzelbeleg für diese Problematik findet sich in Eichendorffs "Aus dem Leben eines Taugenichts". Hier wird gleich zu Beginn die Jahreszeit folgendermaßen festgelegt:

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenschein.<sup>46</sup>

Es ist mithin zeitiges Frühjahr, März wahrscheinlich, was dann einige Sätze später noch durch Feldarbeiter, die »graben und pflügen«, verdeutlicht wird. Als der Taugenichts nun aber das Dorf verläßt, noch am Vormittag des beschriebenen Tages, und alsbald von einer Kutsche aufgenommen davonfährt, begibt sich folgendes:

Wie aber dann die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weiße Mittagswolken aufstiegen und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde über den leise wogenden Kornfeldern, da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher und daß nun alles so weit, weit hinter mir lag.<sup>47</sup>

Offensichtlich ist nun Sommer, ein schwüler Mittag im Juni oder Juli mit wogenden Kornfeldern und der Sehnsucht nach einem Platz am schattigen Weiher bei der Mühle. Eben noch ist geschildert worden, wie der Taugenichts dort den ersten warmen Frühlingssonnenschein genießt, da hat sich bereits sommerliche Schwüle eingestellt und die Gegend um die Mühle erscheint in der Erinnerung angenehm kühl. Da Eichendorff im weiteren bei der späteren Jahreszeit bleibt, ist hier offenbar eine märchenhafte Verwandlung eingetreten, die Logik der irdischen Zeitverhältnisse durchbrochen. In der Literatur der Romantik ist das nichts Ungewöhnliches - ungewöhnlich ist nur, daß es in diesem Falle gar nicht bemerkt zu werden scheint. Zwar wird in der Sekundärliteratur auf den Zeitsprung auch gelegentlich hingewiesen<sup>48</sup>, aber weit öfter wird er übersehen und assoziativ nach der einen oder der anderen Jahreszeit hin ausgeglichen, so daß dann entweder die 'Reise im Frühling' zur dominierenden Vorstellung wird oder die eher sommerlich gefärbte »Leere und Schwüle des Mittags«.<sup>49</sup> Damit nicht genug, wird sogar ausdrücklich bestritten, daß der Text irgendwelche märchenhafte Züge trage - es zeige sich in ihm »weder Verklärung noch Entwirklichung«.<sup>50</sup> Und bei Benno von Wiese lesen wir: »Vielleicht konnte Eichendorff diese wechselseitige Vertauschung von Novelle und Märchen nur darum erreichen, weil er erstaunlicherweise an keiner einzigen Stelle die natürliche Kausalität durch Wunderkausalität durchbricht«.<sup>51</sup>

Wie kann es zu einer so fundamentalen Fehleinschätzung kommen, bei Lesern zumal - und hier nehmen wir uns keineswegs aus, da wir uns dieser Unregelmäßigkeit lange Zeit auch nicht bewußt gewesen sind -, die sich doch mit dem Text intensiv beschäftigt und aus den maßgeblichen Partien sogar zitiert haben? Man kann nur folgern, daß die jahreszeitlichen Angaben in diesem Falle nicht mit der gleichen Aufmerksamkeit einander zugeordnet werden wie andere Elemente der Erzählung, und dies wohl vor allem deshalb, weil hier gleichzeitig ein Ortswechsel stattfindet, der ebenfalls zu einer unwahrscheinlichen Distanz gedehnt wird. Einige Stunden Fahrt mit einer Kutsche sind ja - auch im 19. Jahrhundert - noch keine Entfernung, die »alles so weit, weit« hinter einem Reisenden lassen. Eher schon könnten die späteren technischen Verkehrsmittel solche Vorstellungen nahegelegt haben, und es ist dies möglicherweise sogar der Grund, daß der Zeitsprung im "Taugenichts" je später je weniger als unwahrscheinlich aufgefallen ist. Was er 'an sich' bedeutet, ist damit freilich nicht aufgeklärt. Soll er den Übergang in eine Traum- und Märchenwelt anzeigen oder ist er bloß ein Versehen? Eher wohl das, denn es handelte sich sonst um ein gar zu verstecktes, seinem Charakter nach für Eichendorff aber auch zu eindeutiges Signal für Nicht-Wahrscheinlichkeit. Dies ist freilich nur eine Vermutung. Wie wir im nächsten Kapitel zeigen werden, ergeben sich ähnliche Fragen auch für Eichendorffs Ortsangaben, und hier werden an nachgewiesene Unwahrscheinlichkeiten sehr weitgehende

Deutungen geknüpft.

Regelrecht gestritten wurde um das Problem des Jahreszeitenwechsels im Falle von Kafkas "Prozeß". Hier beginnt das siebente Kapitel »an einem Wintervormittag - draußen fiel Schnee im trüben Licht«, während die Jahreszeit wenig später als »ein häßlicher Herbst« bezeichnet wird und nur »mit Rauch vermischte[r] Nebel« durch das geöffnete Fenster ins Zimmer dringt. Da im neunten Kapitel wiederum auf das »gerade herrschende regnerische Herbstwetter« hingewiesen wird<sup>52</sup>, hat Uyttersprot auf eine Fehlentscheidung des Herausgebers Brod geschlossen und eine Umstellung der Kapitel empfohlen.<sup>53</sup> Dem stehen freilich andere Handlungselemente entgegen, so daß sich der Vorschlag nicht durchgesetzt hat. Interessant in unserem Zusammenhang ist aber die Reaktion auf das Jahreszeiten-Argument. Wagenbach nennt es wegen der allgemeinen Naturferne der Kafkaschen Welt eine »Prämisse von recht geringer Tragkraft«, versucht es dann aber doch zu entkräften, indem er als Handlungszeit die Monate Oktober/November annimmt und die Angaben Kafkas (in bezug auf Prag) insoweit für wahrscheinlich erklärt.<sup>54</sup>

Das macht zweierlei deutlich. Zum einen ist der Auffassungsspielraum gegenüber Jahreszeitangaben verhältnismäßig groß, da sie sich als Kalenderintervalle wie auch als Wetterbeschreibungen lesen lassen. Zum anderen werden solche Angaben selbst für Kafka noch auf die realen irdischen Zeitabläufe bezogen und - wenn sich eine Funktion für bestimmte Unregelmäßigkeiten nicht erkennen läßt - so weit wie überhaupt nur möglich auf sie hin harmonisiert. Die Vollkommenheitserwartung gegenüber Fragen der Zeitgestaltung ist offenbar nur schwer zu erschüttern, wird sie doch in diesem Falle sogar gegen die Einsicht aufrechterhalten, daß es sich um nachgelassene Fragmente handelt, die erst durch den Herausgeber zu einem 'Roman' gemacht worden sind. Denn obwohl Wagenbach dies weiß, empfindet er des Nachweises dieser Ungenauigkeiten wegen »viel Bitterkeit [...] über das mangelnde Gespür eines Literaturhistorikers für die naturferne Innenwelt eines Dichters«.<sup>55</sup> Man geht wohl nicht fehl, wenn man dies für den Ausdruck einer Enttäuschung darüber nimmt, daß ein in bestimmten Grenzen für wahrscheinlich gehaltener Text diese Bedingung nicht erfüllt. Wissenschaft kann indessen nicht umhin, in ihrem Bemühen um Klarheit auch Illusionen zu zerstören, und insofern dies in dem einen oder anderen Fall auch für unsere Arbeit gelten könnte, wollen wir nur hoffen, daß die an ihre Stelle tretenden Erkenntnisse es wert sind.

## Anmerkungen

<sup>39</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 9 und 263.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Dickson, Keith: The Temporal Structure of Die Wahlverwandtschaften. *Germanic Review* 41 (1966). S. 170-185. Auf den symbolischen Charakter der Jahreszeitentwicklung hat u. a. hingewiesen Killy, Walther: *Wirklichkeit und Kunstcharakter*. München 1963. S. 19-35.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Wolff, Hans M.: *Goethes Novelle 'Die Wahlverwandtschaften'*. Ein Rekonstruktionsversuch. Bern 1955. S. 83 u. a. Wolff entschlüsselt bei seinem Bemühen um die 'Urfassung' des Romans verschiedene Naturzeitangaben als verdeckte Hinweise auf bestimmte Lebensdaten Goethes.

<sup>42</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 27.

- <sup>43</sup> Ermittelt nach Grotefend, Hermann: Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. Bd. 2. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1892. Aalen 1970.
- <sup>44</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 181.
- <sup>45</sup> Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963. S. 45 ff.
- <sup>46</sup> Eichendorff, Joseph Freiherr von: Aus dem Leben eines Taugenichts (1826). J. v. E. Neue Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Baumann. Stuttgart 1957. Bd. 2, S. 349.
- <sup>47</sup> Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. Neue Gesamtausgabe Bd. 2, S. 351.
- <sup>48</sup> So zuletzt Paulsen, Wolfgang: Eichendorff und sein Taugenichts. Bern 1976. S. 31 f.
- <sup>49</sup> Feise, Ernst: Eichendorffs 'Aus dem Leben eines Taugenichts'. Monatshefte für den deutschen Unterricht 28 (1936). S. 8-16; Müller, Joachim: Eichendorffs Erzählung "Aus dem Leben eines Taugenichts". Zeitschrift für Deutschkunde 54 (1940). S. 66-70.
- <sup>50</sup> Heinisch, Klaus J.: Deutsche Romantik. Interpretationen. Paderborn 1966. S. 78.
- <sup>51</sup> Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen 1. Düsseldorf 1956 u. ö. S. 96.
- <sup>52</sup> Kafka, Franz: Der Prozeß. F. K. Die Romane. Frankfurt a. M. 1965. S. 349, 366, 420.
- <sup>53</sup> Uyttensprot, Herman: Eine neue Ordnung der Werke Kafkas? Antwerpen 1957.
- <sup>54</sup> Wagenbach, Klaus: Jahreszeiten bei Kafka? DVJS 33 (1959). S. 645-647.
- <sup>55</sup> Wagenbach S. 647.

## 7. Gesetzmäßigkeiten der Datierung

Kommen wir nun aber von den relativ konstanten Vorstellungen zur natürlichen Zeit zu den Determinanten der historischen Zeit, d. h. hauptsächlich zu den Konsequenzen einer Datierung des erzählten Geschehens. Dabei haben wir uns zunächst klarzumachen, daß die Struktur des Kalenders selber schon eine Gesetzmäßigkeit ist, die innerhalb seines Geltungsbereiches keine wahrscheinliche Alternative zuläßt. Der in unserem Kulturkreis geltende christliche Kalender mit seinen Verhältniswerten von Tagen, Wochen und Monaten innerhalb des Jahres und die Jahreszählung von der Geburt Christi an sind für die Wahrscheinlichkeitsliteratur absolut verbindliche Setzungen. Es ist deshalb auch falsch, etwa den von Broch genannten »2. März 1903« als ein 'fiktives' Datum zu bezeichnen.<sup>56</sup> Fiktiv ist vielmehr nur ein Datum wie der "35. Mai" in jenem Roman von Erich Kästner, der schon durch seinen Nebentitel "Konrad reitet in die Südsee" zu erkennen gibt, daß die Begriffe der Wahrscheinlichkeit für ihn nicht gelten sollen. Gleich zu Anfang wird hier denn auch darauf aufmerksam gemacht, daß der Mensch am 35. Mai »auf das äußerste gefaßt sein« müsse, und im weiteren mit einer Vielzahl natürlicher und logischer Gesetzmäßigkeiten ein amüsanter Spiel getrieben.<sup>57</sup> Das gleiche Prinzip in der Ankündigung eines nicht-wahrscheinlichen Geschehens findet sich auch in dem Titel "Der Tag, der nicht im Kalender stand", einem phantastischen Roman über eine Zeitreise.<sup>58</sup>

Lassen sich innerhalb des Jahreskalendariums wenigstens nicht-reale Positionen erfinden und als Signale für eine generelle Aufhebung der Wahrscheinlichkeit nutzen, so ist hinsichtlich der Jahreszahlen nicht einmal das möglich. Welche Zahl immer hier gesetzt wird, sie weist entweder auf ein vergangenes oder auf ein zukünftiges 'reales' Jahr hin und begründet damit zugleich schon gewisse Vorstellungen zu den dann wahrscheinlichen Bedingungen von Geschehnissen. Nicht also erst das Geschehen läßt eine Jahreszahl mehr oder minder wahrscheinlich wirken (wenn wir einmal absehen von dem denkbaren Fall, daß auf diese Weise ein Druckfehler in der Zahl erkannt werden könnte), sondern diese besitzt in aller Regel bereits einen ungefähren Horizont von Wahrscheinlichkeit, an dem die Erzählung gemessen wird. Zumindest für die Vergangenheit ist dies von jeher selbstverständlich, so daß hier auch so extreme Versetzungen wie »Es war ein heller Maymorgen des Jahres 1197 ...«<sup>59</sup> ein wie auch immer vages Umfeld von Wahrscheinlichkeit konstituieren.

Nicht ganz so eindeutig liegen die Dinge für den erzählerischen Vorgriff auf die Zukunft, da dieser einerseits natürlich immer als nicht-real bewußt ist, andererseits bis ins 18. Jahrhundert hinein mit dem Merkmal der Absurdität zusätzlich deshalb behaftet war, weil er eine Art Vorhersehbarkeit des göttlichen Willens behauptete. In dem Maße jedoch, in dem sich die Idee von der Kalkulierbarkeit des Kommenden durchsetzte, bildeten sich auch hier bestimmte Wahrscheinlichkeitsvorstellungen heraus, die bereits in der ersten durchgeführten Zeitutopie, Merciers "L' an 2440" aus dem Jahre 1772<sup>60</sup>, zur Geltung gebracht sind. Wie sich der Gesamtbereich der utopisch-phantastischen Literatur im weiteren entwickelt und innerhalb ihrer unter dem Aspekt der Wahrscheinlichkeit noch einmal zu besonderen Kategorisierungen geführt hat<sup>61</sup>, brauchen wir hier nicht zu erörtern. Es genügt uns die Feststellung, daß nach dem gewöhnlichen Zeitsinn auch ein 'erfundenes', der Zukunft angehörendes Jahr schon eine wahrscheinliche Dimension besitzt, handle es sich nun um Orwells "1984"<sup>62</sup>, Huxleys Jahr "632 nach Ford", das auf einer um 1920

beginnenden neuen Zeitrechnung beruht<sup>63</sup>, oder selbst noch um das jeder Kalkulierbarkeit entzogene Jahr 101945, mit dem Werfel im "Stern der Ungeborenen" 100000 Jahre überspringt.<sup>64</sup>

Daß die realen Determinanten von Jahreszahlen ohne weiteres zu einer unerläßlichen Bedingung für das Verständnis literarischer Texte werden können, läßt sich an einem Beispiel schon aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts zeigen. In E. T. A. Hoffmanns Erzählung "Ritter Gluck" schildert ein Berliner Musikliebhaber sein Zusammentreffen mit einem etwas sonderbaren Fremden, der sich ihm schließlich als der Opernkomponist Christoph Willibald Gluck vorstellt. Soweit könnte es sich durchaus um eine wahrscheinliche Geschichte handeln, wäre sie von Hoffmann nicht dem Jahr 1809 und mithin einem Zeitraum von mehr als 20 Jahren nach Glucks Tod zugeordnet worden.<sup>65</sup> Aufschlußreich ist aber vor allem, wie das geschieht. Die erste Veröffentlichung in der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" im Februar 1809 enthält keine Jahresangabe, sondern unterstellt 'Gegenwart' durch die einleitende Ortsbeschreibung:

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt - Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw. durch die Linden nach dem Tiergarten ziehen.<sup>66</sup>

Der Zeitlogik nach könnte dies auf den Herbst 1808 oder noch auf einige Jahre weiter zurückverwiesen haben, sicher nicht jedoch zurück bis in die Lebenszeit Glucks, die den Lesern der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" als längst abgelaufen bekannt gewesen sein dürfte. Das Auftreten einer Person zu dieser Zeit und an diesem Ort, die sich als "der Ritter Gluck" vorstellt, konnte somit ohne weiteres jene geheimnisvolle Vieldeutigkeit annehmen, die die Interpreten dieser Erzählung seither noch stets fasziniert hat. Als Hoffmann den gleichen Text nun allerdings in die "Fantasiestücke in Callots Manier" aufnahm, war die 'richtige' Jahreszuordnung nicht mehr gesichert, sondern die Schauplatzbeschreibung hätte wohl allmählich auch für das späte 18. Jahrhundert zutreffend erscheinen können. Er fügte deshalb dem "Ritter Gluck" den Untertitel hinzu: "Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809". Diese Zahl - und je später je mehr nur noch sie - konnte die Zeitdifferenz aufrechterhalten, die zunächst der Text selber bzw. das Publikationsorgan hinreichend deutlich gemacht hatten. Später mußte dann allerdings auch noch die Lebenszeit Glucks angemerkt werden, weil die Jahreszahl im Titel mit zunehmendem Abstand vom 18. Jahrhundert eine Sinneinschränkung für die Erzählung dadurch nach sich ziehen konnte, daß man das Jahr 1809 als Hinweis auf eine Station im Leben Glucks mißverstand und die im Text angelegte Rätselhaftigkeit ohne Umwege als das authentische Besondere seiner Person auffaßte.

So wie hier Jahreszahlen als wesentliche Signale für ein in bestimmten Dimensionen nicht-wahrscheinliches Geschehen benötigt werden, können sie auch für Zukunftsromane eine notwendige Verstehensbedingung sein. Wird die in diesen Texten gesetzte zukünftige Zeit nämlich erreicht, so kann sich der Textsinn radikal verändern. Ein Titel wie "Dizzy. Erzählung aus dem Jahre 1950"<sup>67</sup> hat aus der Perspektive von 1980 grundsätzlich keine andere Bedeutung als der Titel "Versunkene Tage. Roman aus dem Jahre 1908".<sup>68</sup> Erst wenn man weiß, daß der erste schon 1924, der zweite hingegen erst 1938 erschienen ist,



werden die kategorial verschiedenen Begriffe von Wahrscheinlichkeit sichtbar, die ihnen gegenüber angemessen sind. Dabei hängt von der Tatsache, daß der Titel "Versunkene Tage" schon Vergangenheit andeutet, noch keineswegs auch ein solcher Sinn ab, wie der einst berühmte Zukunftsroman "Looking Backward" von Bellamy zeigt.<sup>69</sup> Eine ähnliche Zeitverdeutlichung wird sicherlich irgendwann einmal auch für George Orwells "1984" erforderlich werden. Gerade dieser Roman wird aber auch - um hier eine eigene Voraussage anzuschließen - die reale Bedeutung von Jahreszahlen in literarischen Texten bald unübersehbar beweisen. Obwohl das Jahr 1984 bei Orwell eigentlich nur eine Umkehr der Jahreszahl 1948 ist und in diesem Sinne eher auf politische Tendenzen der damaligen Gegenwart anspielen sollte, wird es mit Anbruch dieses Jahres eine Vielzahl von Äußerungen in aller Welt geben, die nun 'Orwells Jahr' gekommen sehen und es auf die Wirklichkeit von 1984 projizieren.<sup>±±</sup>

Was mit diesen Belegen deutlich gemacht werden soll, nämlich die unabweisbar reale Dimension chronologischer Daten und mithin ihre Unverwandelbarkeit in der Wahrscheinlichkeitsliteratur, läßt sich im einzelnen auch in der Entwicklung dieser Literatur aufzeigen. Wir können dies allerdings nur andeutungsweise tun und wollen in erster Linie auf einige Gründe aufmerksam machen, die zu einer genauen Datierung geführt haben. Dabei fällt der Blick zunächst auf die im engeren Sinne historischen Stoffe, die sich im Roman schon des 17. Jahrhunderts vielfach chronologisch festgemacht finden, wenn auch nicht unbedingt in Übereinstimmung mit der Geschichtsschreibung. Eine entsprechende Untersuchung zu Herzog Anton Ulrichs "Octavia" (1677) kommt zu dem Ergebnis, daß dieser Roman sich strikt an die Tagesfolge von zwei Kalenderjahren hält und dabei nicht nur die christliche, sondern auch die römische Jahreseinteilung berücksichtigt und beide sorgfältig synchronisiert.<sup>70</sup> Daß dies kein Zufall ist, geht aus den noch vorhandenen Manuskripten Anton Ulrichs hervor, die genau datierte Handlungsskizzen enthalten. Bezeichnenderweise wird auf die in ihnen angemerkte Jahreszählung - es geht um die Jahre 68 bis 70 - im Roman jedoch verzichtet. Offenbar sollten die erheblichen Veränderungen, die die "Octavia" gegenüber bestimmten Einzelheiten des behandelten Zeitraumes vornimmt, so weniger deutlich ins Auge fallen. Ob dies ein für das späte 17. Jahrhundert charakteristisches Verfahren ist, wagen wir nicht zu beurteilen. Es findet sich für diesen Zeitraum auch bereits die Behauptung aufgestellt, der Erzähler eines Romans müsse »ohne Umschweife sagen, in welchem Jahr und an welchem Ort sich zugetragen hat, wovon er berichten will«, belegt mit dem "Französischen Kriegs-Simplicissimus" von 1683, der Ereignisse »von Anno 1672 an« erzählt.<sup>71</sup> Systematisch erforscht worden ist diese Frage bisher anscheinend nicht, so daß wir nur auf den generellen Abstand zu den historisierenden Volksbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts hinweisen können, in denen in der Regel eine genaue zeitliche Festlegung unterbleibt.<sup>72</sup>

## Anmerkungen

<sup>56</sup> Vgl. Kapitel I, Abschnitt 2 dieser Arbeit.

<sup>57</sup> Kästner, Erich: Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee (1931). E. K. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M. 1958. Bd. 7.

<sup>58</sup> Motram, Peter: Der Tag, der nicht im Kalender stand. Wien/Hamburg 1975.

<sup>59</sup> Canaval, M. von: Der Templer. In: Taschenbuch für Frohsinn und Liebe a. d. J. 1826. Zitiert nach

Schröder, Rolf: *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Tübingen 1970. S. 182.

<sup>60</sup> Mercier, L. S.: *L'An deux mille quatre cent quarante (1772)*. Zitiert nach Servier, Jean: *Der Traum von der großen Harmonie*. München 1971. S. 181-184.

<sup>61</sup> Die einfachste Unterscheidung ist die zwischen dem 'utopischen Roman', der hinsichtlich der materiellen Lebensbedingungen nach Gegenwartsbegriffen wahrscheinlich bleibt und das Hauptgewicht auf die Entwicklung der gesellschaftlichen Verhältnisse legt, und der 'Science Fiction', die im wesentlichen umgekehrt verfährt. Eine ausführliche Analyse des Wahrscheinlichkeitsproblems in der Zukunftsliteratur ist mir bisher jedoch nicht begegnet. Ansätze dazu in: *Der utopische Roman*. Hrsg. von R. Villgrader und F. Krey. Darmstadt 1973 (vgl. insbesondere den Aufsatz von R. Gerber).

<sup>62</sup> Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four (1984)*. 1949 u. ö.

<sup>63</sup> Huxley, Aldous: *Brave New World (Schöne neue Welt)*. 1932 u. ö.

<sup>64</sup> Werfel, Franz: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman (1946)*. F. W. Gesammelte Werke. Frankfurt a. M. 1967.

<sup>65</sup> Hoffmann, E. T. A.: *Ritter Gluck*. Erstdruck: *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 15. Februar 1809. Wiederabdruck 1814 in: *Fantasiestücke in Callots Manier u. d. T. Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*. Angaben nach: E. T. A. H. *Poetische Werke*. Hrsg. von G. Seidel. Berlin 1963. Bd. 1, S. 626.

<sup>66</sup> Hoffmann, Ritter Gluck. *Poetische Werke* Bd. 1, S. 64.

<sup>67</sup> Guidony, Alexander: *Dizzy. Erzählung aus dem Jahre 1950*. Berlin 1924 (Malik Bücherei Bd. 4).

<sup>68</sup> Zweig, Arnold: *Versunkene Tage. Roman aus dem Jahre 1908*. Amsterdam 1938.

<sup>69</sup> Bellamy, Edward: *Looking Backward (Ein Rückblick aus dem Jahr 2000)*. 1888 u. ö.

<sup>++</sup> Nachtrag 2008: Natürlich haben sich die Hinweise auf Orwells "1984" in jenem Kalenderjahr zahlreich eingestellt und immer wieder zu Vergleichen zwischen dessen Projektionen und der damaligen Gegenwart geführt. Heute wird bei Hinweisen auf "1984" ebenso naheliegend angemerkt, dass es sich dabei um einen Zukunftsroman handelt.

<sup>70</sup> Wippermann, Hanna: *Herzog Anton Ulrich von Braunschweig: 'Octavia. Römische Geschichte' (Zeitumfang und Zeitrhythmus)*. Diss. Bonn 1948.

<sup>71</sup> Michel, Karl Markus: *Das Härlein an der Feder*. In: *Romananfänge*. Hrsg. von N. Miller. Berlin 1965. S. 206-272, hier: S. 210.

<sup>72</sup> Vgl. dazu die Zusammenfassung von Jacobi, Reinhold: *Jörg Wickrams Romane*. Diss. Bonn 1970. S. 38-40. Eine große Gesamtdarstellung der Geschichte des Zeitbewußtseins gibt Wendorff, Rudolf: *Zeit und Kultur*. Opladen 1980.

## 8. Die Entwicklung des Datierungsprinzips

Aufkommende Datierungen in der Behandlung historischer Stoffe sind um diese Zeit aber mehr noch Ausdruck eines allgemeinen Bewußtseinswandels gegenüber der Geschichte als ein Spezifikum literarischer Illusionsbildung. Wie wir schon dargelegt haben, ist eine scharfe Trennung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung bzw. Wissenschaft überhaupt angesichts des enzyklopädischen Charakters des Barockromans nicht angebracht und folglich auch die Wahrscheinlichkeitsfrage für ihn noch nicht eigentlich von Bedeutung. Interessanter sind demgegenüber Tendenzen, den Abenteuerroman mit exakten Daten auszustatten. Dem Inhalt nach hätte es hier eigentlich keine Rolle spielen sollen, wann genau das Erzählte sich zugetragen hat, aber gerade das Außerordentliche, partiell Unwahrscheinliche daran dürfte solche Angaben nahegelegt haben. Der "Sächsische Robinson" von 1722 bringt in seinem Titel nicht nur die gewöhnliche Versicherung, daß es sich um eine "wahrhaftige Beschreibung" handle, sondern er läßt die Irrfahrt seines Helden auch am »12te[n] Junii Anno 1691« mit einer Reise von Leipzig nach Jena beginnen und nach genau 28 Jahren wieder in Sachsen enden.<sup>73</sup> Nach dem gleichen Prinzip verfährt Schnabel in seiner 'wunderlichen Fata einiger Seefahrer', der "Insel Felsenburg". Hier gibt der Ich-Erzähler zunächst genaue Lebensdaten an wie den Tag seiner Geburt am »12. May 1706«, den Studienbeginn »um Ostern 1723« in Kiel, den Wechsel nach Leipzig am »4. Mart. 1725« und schließlich den Tag seiner Abreise von Amsterdam »am 27ten Jun. 1725«. Fünf Monate später, »am 12. Novemb. 1725«, erreicht das Schiff die Insel Felsenburg, und der Erzähler berichtet über einzelne Tage seines Aufenthaltes dort bis zunächst zum »Heil. Christ-Fest« jenes Jahres, dem zeitlichen Endpunkt des ersten, 1731 erschienenen Bandes.<sup>74</sup> Damit nicht genug, sind auch noch die eingeschobenen Lebensläufe älterer Bewohner Felsenburgs und ihrer Vorfahren mit vielerlei Daten abgesichert und quer durch die Erzählung hindurch so genau aufeinander bezogen, daß Schnabel sie im Anhang in regelrechten genealogischen Tabellen zusammenfassen kann.

Im späteren 18. Jahrhundert setzt sich das Datierungsprinzip auch für die in Deutschland verankerten Gegenwartshandlungen durch. Knigges zeitkritischer Roman "Geschichte Peter Clausens", der die Schelmenkarriere eines Schustersohnes über viele verschiedene Stationen bis zu einem fürstlichen Finanzminister zum Inhalt hat, läßt die Handlung mit Beginn des zweiten Teiles 'am 27sten August 1776' einsetzen und sie im dritten Teil am '21sten September 1784' enden.<sup>75</sup> Sogar der empfindsame, vorrangig als Seelenporträt angelegte Roman "Leben des guten Jünglings Engelhof" aus dem Jahre 1781 legt Wert darauf, daß der zu Unrecht in Haft geratene Held nicht irgendwann, sondern »1770 den 17 September« um 5 Uhr früh wieder freikommt.<sup>76</sup> Kein Wunder, daß sich diese Art der Beglaubigung um diese Zeit bereits ebenso karikiert findet wie der Wahrhaftigkeitsanspruch des Romans im ganzen. In Hippels "Lebensläufen nach aufsteigender Linie" (1778) gibt der Erzähler sein eigenes Geburtsdatum nur in Sternchen an, führt dafür aber wortreich aus, wie einen der Ahnherren seiner Mutter »im Jahr 1655 Dominica XI post Trinitatis« der Schlag getroffen habe, als er sich von der Kanzel herab der Einführung des Gregorianischen Kalenders widersetzte.<sup>77</sup> Auch Nicolais "Sebaldu Nothanker", seinem Inhalt nach ein Roman von durchaus aufklärerischem Ernst, ironisiert die chronologische Genauigkeit, wenn er in der Vorrede die - nicht realisierte - Ankündigung macht:

In dieser wahrhaften Lebensbeschreibung hingegen hat man die Zeitrechnung so

genau beobachtet, daß man nicht allein das Jahr, sondern auch den Monat und den Tag angeben kann, wenn eine jede Begebenheit vorgegangen ist, und an vollständigen diplomatischen Beweisen wird diese Geschichte keiner andern nachzusetzen sein.<sup>78</sup>

Solche Ironie konnte sich indessen nur gegen unmotivierte Übertreibungen in der Datierung behaupten, nicht jedoch gegen das Prinzip selber. Zumindest *eine* Romangattung konnte auf eine sorgfältige Tageszählung kaum verzichten, und sie hat insoweit vielleicht sogar Anteil an der zunehmenden Bewußtheit für Kalenderangaben gehabt: der Briefroman. Zum einen war die Datierung für ihn bereits an sich ein Element der Wahrscheinlichkeit, da Briefe ihrer ungewissen Laufzeit wegen ja tatsächlich in der Regel datiert worden sind. Zum anderen und erst recht aber konnte das Datum zur Verdeutlichung der zwischen den Briefen verstreichenden Ereigniszeit dienen, da es in ihnen selber überwiegend nur um die 'empfindsame' Reaktion auf Nachrichten und Ereignisse geht. Der Wahrscheinlichkeit halber wird gelegentlich auch beides miteinander verbunden und der Datierungsabstand als solcher zum Ereignis:

Cassel den 5ten Apr. 1773.

Auf Deinen letzten lieben Brief, meine Beste, habe ich recht lange mit der größten Sehnsucht gewartet, und mir oft wegen Deines Schweigens allerley recht traurige Vorstellungen gemacht. Ich sehe aber nun wohl, daß der Brief auf der Post muß liegen geblieben seyn, und also die Schuld nicht an Dir liegt. Dein Brief ist am 28sten Februar geschrieben, und am letzten März habe ich ihn erst erhalten. Wenn das Ding nur nicht öfter auf der Post so geht! Ach, Friedchen, Briefe sind ja doch jetzt alles, was mir auf der Welt noch Freude machen kann ...<sup>79</sup>

Im Prinzip ausreichend zur Kennzeichnung des Zeitlaufes waren natürlich bereits Tages- und Monatsangaben, und es scheint in der Tat die Mehrzahl der deutschen Briefromane - wie ihr englisches Vorbild Richardson - auf Jahreszahlen zu verzichten.<sup>80</sup> Vollständige Daten sind aber keine Ausnahme. Der von 1770 an erschienene Briefroman "Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" von Hermes datiert den ersten Brief auf den »11. Mai 1761« und erhält die Zeitangaben zumindest in den ersten bei den Bänden kontinuierlich aufrecht.<sup>81</sup> Goethes "Werther" beginnt mit dem »4. Mai 1771« und endet mit den Abschiedsbotschaften vom »einundzwanzigsten Dezember« 1772.<sup>82</sup> Die 386 Briefe in Millers "Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau" (1778/79) werden zwischen dem »23. Okt. 1771« und dem »8. Aug. 1777« gewechselt, der letzte als Bitte an den 'Herausgeber' Miller, sich um die Veröffentlichung zu kümmern.<sup>83</sup> Ein Titel wie "Eleonore. Kein Roman, eine wahre Geschichte in Briefen" (1781) ist in diesem Punkt natürlich gleichfalls um Wahrscheinlichkeit bemüht und datiert seine 88 Briefe zwischen dem »6ten Jan. 1773« und dem »3ten August 1774«.<sup>84</sup> Vollständig sind die Zeitangaben aber auch in dem anonym erschienenen Knigge-"Roman meines Lebens"<sup>85</sup> und in Zschokkes in das Jahr 1714 zurückreichender Briefnovelle "Die Prinzessin von Wolfenbüttel"<sup>86</sup>, die zugleich einen Hinweis gibt auf die im 19. Jahrhundert selbstverständlich werdende Datierung historischer Stoffe.

Für die Erzählliteratur nicht von großer Bedeutung, aber als Einzelaspekt interessant ist im übrigen noch die Orientierung an festen Daten in Verbindung mit dem Schicksalsgedanken. Ihren Ursprung hat diese Verbindung natürlich in der Astrologie, die aus der Konstellation der Gestirne nicht nur Zukünftiges schlechthin, sondern die dafür bestimmte Stunde errechnet. Sofern nun die Literatur Vorstellungen dieser Art aufgreift,

wird das Datum gewissermaßen ihr Thema und dann zur Verdeutlichung in der Regel auch genannt. Ein frühes Beispiel dafür liefert der "Simplicissimus", der die einzige in ihm vorkommende Kalenderzahl über die Prognose einführt, daß Herzbruders Vater »den 26. Julii Leib- und Lebensgefahr außstehen müste: (welcher Tag dann nächst vor der Thür war)«. <sup>86</sup> Später, in der romantischen Schicksalstragödie, zeigt sich der chronologische Prophezeiungsmechanismus so verselbständigt, daß das Datum sogar zum Titel erhoben wird: in Müllners "Neunundzwanzigstem Februar" und Werners "Vierundzwanzigstem Februar", hier überdies gebunden an die Jahreszahl 1804. <sup>88</sup> Aber auch Tiecks Erzählung "Der fünfzehnte November" <sup>89</sup> oder Hoffmanns "Elixiere des Teufels" mit ihrem »fünften September des Jahres 17\*\*« <sup>90</sup> stehen in dieser Tradition und sicherlich noch manche Einzeldatierungen in weiteren Texten.

## Anmerkungen

<sup>73</sup> Der Sächsische Robinson. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1722. Frankfurt a. M. 1970, S. 15. Vgl. auch Spiegel, Marianne: Der Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert. Bonn 1967. S. 14 ff.

<sup>74</sup> Schnabel, Johann Gottfried: Insel Felsenburg (Bd. 1, 1731). Hrsg. von W. Voßkamp. Reinbek 1969. S. 14 f., 27, 59, 253. Auf S. 150 findet sich überdies eine deutliche Angabe zur Jahreszeitverkehrung auf der im südlichen Atlantik gelegenen Insel Felsenburg.

<sup>75</sup> Knigge, Adolph von: Geschichte Peter Clausens. 3 Theile. Faksimiledruck nach der zweiten Auflage von 1794. Frankfurt a. M. 1971. Theil 2, S. 1 und Theil 3, S.44 und 205.

<sup>76</sup> Zitiert nach Becker, Eva D.: Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart 1964. S. 189. Der Bibliographie dieser Arbeit verdanke ich auch den Zugang zu einigen der ausgewerteten Briefromane.

<sup>77</sup> Hippe!, Theodor Gottlieb von: Lebensläufe nach Aufsteigender Linie nebst Beylagen A, B, C. Berlin 1778-1781. Erster Theil, S. 26.

<sup>78</sup> Nicolai, Friedrich: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebalduß Nothanker (1773-1776). Hrsg. von F. Brüggemann. Leipzig 1938 (DLE Reihe Aufklärung, Bd. 15). S. 20.

<sup>79</sup> Miller, Johann Martin: Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau. In Briefen. 3 Bde. Leipzig 1778/79. Bd. 2, S. 120.

<sup>80</sup> Keine Jahreszahlen enthalten u. a. C. F. Timmes "Faramond" (1779 f.), F. Th. Thilos "Emilie Sommer" (1780 f.), F. H. Jacobis "Allwill" (1792) und L. Tiecks "William Lovell" (1795 f.). Daneben gibt es auch Briefromane ohne jede Datierung, z. B. J. K. A. Musäus' "Grandison der Zweite" (1760 f.) und S. von La Roches "Rosaliens Briefe" (1779 f.).

<sup>81</sup> Hermes, Johann Timotheus: Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (1770-72). Hrsg. von F. Brüggemann. Leipzig 1941 (DLE Reihe Aufklärung, Bd.13). Aus dem Teilabdruck ist nicht erkennbar, wie weit die Datierung durchgehalten ist.

<sup>82</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werthers (1774). Gedenkausgabe Bd. 4, S. 282 und 485.

<sup>83</sup> Miller, Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau.

<sup>84</sup> Friedel, Johann: Eleonore. Kein Roman, eine wahre Geschichte in Briefen. Frankfurt und Leipzig 1781.

<sup>85</sup> Knigge, Adolph von: Der Roman meines Lebens, in Briefen herausgegeben. Riga 1781 ff. Die Datierung der Briefe des vierteiligen Romans erstreckt sich vom »2. October 1769« bis zum »4. Junius 1772«.

<sup>86</sup> Zschokke, Heinrich: Die Prinzessin von Wolfenbüttel (1804). H. Z. Sämtliche Novellen. Hrsg. von A. Vögtlin. Leipzig 1904. Bd. 4, S. 147-290. Datiert zwischen dem 13. August 1714 und dem 3. April 1719. Vollständige Daten finden sich in einer größeren Anzahl der Novellen Z's.

<sup>87</sup> Grimmelshausen, Simplicissimus S. 162 und 164 f.

<sup>88</sup> Werner, Zacharias: Der vierundzwanzigste Februar. Tragödie in einem Akt (1809). Müllner, Adolf: Der neunundzwanzigste Februar. Trauerspiel in einem Akt (1812). Beide in: Das Schicksalsdrama. Hrsg. von J. Minor. Berlin und Stuttgart o. J. (DNL Bd. 151).

<sup>89</sup> Tieck, Ludwig: Der fünfzehnte November (1827). L. T. Gesammelte Novellen. Berlin 1852 f. Bd. 3, S. 121-188.

<sup>90</sup> Hoffmann, E. T. A.: Die Elixiere des Teufels (1815 f.). Poetische Werke Bd. 2, S. 365.

## 9. Das Problem der Historizität

In ihrer Summe haben die verschiedenen Tendenzen zu einer exakten Festlegung der historischen Zeit dazu geführt, daß es im späten 18. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches mehr gewesen ist, über Tag und Jahr des literarischen Geschehens Auskunft zu erhalten. Das bedeutet freilich nicht, daß der so ausgewiesene geschichtliche Moment im Text selber immer auch schon charakteristische Konturen annimmt. Das ist im Gegenteil eher selten der Fall, jedenfalls selten in dem Sinne, in dem wir - rückblickend - Historizität fassen können. Politische Ereignisse beispielsweise werden in die angegebene Handlungszeit zumeist nur dann einbezogen, wenn sie - wie der Siebenjährige Krieg in "Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" - unmittelbar auch in den Raum des erzählten Geschehens hineinreichen. Entferntere Ereignisse, also etwa der Russisch-türkische Krieg, die Teilung Polens oder gar die Kolonialkriege in Nordamerika, die den in vielen Briefromanen benannten 70er Jahren zuzuordnen wären, kommen dagegen so gut wie nie in den Blick.

Eher schon werden Verbindungen zum literarischen Zeitgeschehen hergestellt, aber auch dies keineswegs immer so ausführlich wie in Goethes "Werther", in dem ja nicht nur Klopstock und Lessing, sondern auch Winckelmann, Sulzer, Goldsmith und andere Autoren der Zeit erwähnt werden. Im übrigen brauchen Verweise dieser Art noch durchaus nicht immer datenrichtig plazierte zu sein. Ein Briefpartner des 'guten Jünglings Engelhof' beispielsweise berichtet unter dem Datum des 28. Mai 1770 über den Besuch einer Aufführung von "Leßings Emilie", die tatsächlich erst zwei Jahre später veröffentlicht und uraufgeführt worden ist.<sup>91</sup> Die Mehrzahl der Briefromane ist jedoch überhaupt nicht auf bestimmte zeitgeschichtliche Ereignisse bezogen. Ihre vollständige Datierung ist nur erst ein ganz äußerliches Mittel, das erzählte Geschehen 'gegenwärtig' erscheinen zu lassen. Man könne ihr Zeitgerüst sowohl um ganze Jahre als auch noch um Monate und Tage verschieben, ohne damit irgendwelche Sinnwidrigkeiten heraufzubeschwören; denn als einzelne sind die Daten nicht selten so weltlos, daß nicht einmal die Jahreszeiten oder tagesgenau getroffene 'Ereignisse' wie Weihnachten und Ostern in den Briefen berührt werden, geschweige denn Fakten der Zeitgeschichte.

Die exakte Festlegung der Zeit ist also noch keineswegs gleichbedeutend mit einer unverwechselbaren Zeitlichkeit des Geschehens, aber sie zeigt doch eine Entwicklung zu dieser hin an. Was in manchen Romanen mit Hilfe des Datums nur erst oberflächlich demonstriert wird, setzt sich in anderen zunehmend in der Weise durch, daß die Handlung auch als undatierte nicht mehr einem beliebigen Irgendwann angehört, sondern einer genau kalkulierten historischen Zeit. Wo auf herausragende politische Geschehnisse Bezug genommen wird, gibt es diese Deutlichkeit natürlich auch schon früher. Ein Roman wie der "Simplicissimus", der Kriegshandlungen zwischen Deutschen, Franzosen, Schweden usw. zum Geschehenshintergrund hat, spielt für das 17. Jahrhundert im 30jährigen Krieg und in keinem anderen, erst recht, da im einzelnen auch noch Wallenstein und Banér genannt sind und die Schlachten von Nördlingen (1634), Wittstock (1636) und Breisach (1638) aufeinander folgen.<sup>92</sup>

### Anmerkungen

<sup>91</sup> Westenrieder, Lorenz von: Leben des guten Jünglings Engelhof. München 1781 f. Bd. 1, S. 309.

Das Jahr 1770 ist nicht genannt, sondern ergibt sich aus Bd. 2, S. 48. Die zeitliche Versetzung fiel insofern nicht unmittelbar ins Auge, aber das Beispiel belegt doch den oft noch wenig sorgfältigen Umgang mit Kalenderangaben im 18. Jahrhundert.

<sup>92</sup> Grimmelshausen, *Simplicissimus* S. 52, 176, 297 u. a.



## 10. Goethes "Wahlverwandtschaften"

Interessanter ist, daß um 1800 dann auch Romane wie Goethes "Wilhelm Meister" oder die "Wahlverwandtschaften", die datierbares Geschehen nicht in dieser Deutlichkeit erfassen, als dennoch sehr zeitgenau, nämlich gegenwartsbezogen, verstanden worden sind. Killy hat dieses Verständnis, d. h. das einhellige Lob der Wirklichkeitstreue, hinsichtlich der "Wahlverwandtschaften" für erstaunlich und im Grunde nicht mehr nachvollziehbar erklärt. »Wie anders«, meint er, »muß man damals noch gelesen haben, wenn das wenige historische Detail, das durchaus [...] im Kunstganzen aufging, so eigentümlich hervortrat«. Doch gibt uns unsere Unsicherheit gegenüber einer solchen Rezeption wirklich einen Grund, hier auf einen »Wandel der Empfindungsweise« zu schließen?<sup>93</sup> Wenn einst an den "Wahlverwandtschaften" die »Einflechtung von allem, was jetzt Mode ist«, imponiert und zu der Vermutung Anlaß gegeben hat, dieser Roman werde noch »nach einigen Jahrhunderten [...] ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben« vermitteln<sup>94</sup>, so läge darin allenfalls eine Täuschung über die Beständigkeit des Mitteilungswertes solcher Details, nicht jedoch ein Beweis für ein damals stärkeres Imaginationsvermögen. Was Stendhal oder Fontane, die Killy sehr viel deutlicher als Goethe auf die Wirklichkeit bezogen sieht, für uns möglicherweise 'informativer' macht, ist im Grunde nur die Benanntheit ihrer Welt. Mit den Namen von authentischen Ereignissen, Orten, Personen usw. fügen sie dem Romangeschehen auch noch Aspekte der Vergangenheit hinzu, die gar nicht im Text selber, sondern bloß in unserem geschichtlichen Wissen aufgehoben sind. Bei Goethe jedoch ruht die Zeitbestimmtheit noch weitgehend in den geschauten Lebensverhältnissen, deren Authentizität von den Zeitgenossen nach anderen Fakten beurteilt wurde als denen, die in den Geschichtsbüchern verzeichnet sind. Nur unser mehr namentlich bestimmtes Vergangenheitsbild dürfte mithin der Grund dafür sein, daß wir eine spezifische 'Gegenwart' in den "Wahlverwandtschaften" vermissen - sofern dies überhaupt so allgemein gesagt werden kann -, nicht jedoch ihre weniger vollständige Anwesenheit.

Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Fände sich in den "Wahlverwandtschaften" ein Bezug zu den Niederlagen Österreichs oder Preußens gegen Napoleon hergestellt, so wäre die Handlungszeit aus heutiger Sicht wohl hinreichend genau bestimmt. Goethe spielt jedoch allenfalls nur auf kulturgeschichtliche Ereignisse an, die heute weniger, im kleinstaatlichen Deutschland aber eher mehr für das Gegenwartsbewußtsein bedeutet haben als die sehr unterschiedlich sich auswirkenden politischen Veränderungen. Wenn Ottilie z. B. in ihrem Tagebuch vermerkt, sie möchte »nur einmal Humboldten erzählen hören«<sup>95</sup>, so war dies - damals - ein unüberhörbarer Hinweis auf die Jahre nach 1805, in denen alle Gebildeten in Deutschland und Europa fasziniert die ersten Berichte entgegennahmen, die Alexander von Humboldt von seiner fünfjährigen Forschungsreise durch Zentralamerika mitgebracht hatte. Da hier ein Name fällt, wird erkennbar, welche Aktualität auch die sonstigen Äußerungen über Naturforscher in diesem Roman für das Publikum gehabt haben können. Die meisten Zeitbestimmungen sind aber unscheinbarer, etwa in der Art, daß es keine Klöster mehr gebe, »in denen sonst eine Freistatt für solche Gefühle [wie die Ottilies] zu finden war«.<sup>96</sup> Das verweist auf die in ganz Deutschland bemerkbar gewordene Säkularisation der Kirchengüter nach 1803, die nun schon, da Klöster nur »sonst« Bestand gehabt haben, einige Jahre zurückliegen muß. Solche Hinweise gibt es zweifellos noch andere, so daß an der 'Gegenwärtigkeit' dieses 1809 erschienenen Romans gar kein Zweifel

sein konnte.

Zugleich kann Goethe aber etwas tun, was schon wenige Jahrzehnte später für die Wahrscheinlichkeitsliteratur vollkommen unmöglich sein wird: einen unbestimmten Krieg stattfinden lassen. Als Eduard seinen schwierigen häuslichen Verhältnissen entkommen will, begünstigt »der wieder ausgebrochene Krieg« sein Vorhaben. Was für ein Krieg? Der Dauer nach - vom Spätsommer des einen bis zum Frühsommer des nächsten Jahres - kann es eigentlich nur der Krieg Napoleons gegen Preußen in den Jahren 1806/07 sein. Da Eduard auf der Seite des siegreichen Feldherrn kämpft und »mit Ehrenzeichen geschmückt« nach Hause kommt, wäre er ein Baron aus den Rheinbundstaaten, der - unter Napoleon dienstverpflichtet - gegen Preußen und die ihm verbündeten mitteldeutschen Staaten gekämpft und damit auch noch den Rest Deutschlands unter französische Herrschaft gebracht hätte.<sup>97</sup> Eine angemessene Verdeutlichung? Sicherlich nicht, da dieses nun allerdings epochale Ereignis mit dem Begriff eines »Feldzuges« schwerlich abgedeckt ist. Für Goethes Zeitgenossen war diese Zuordnung aber auch in keiner Weise zwingend. Die napoleonische Zeit hat Mitteleuropa mit so vielen verschiedenen Kriegen heimgesucht, daß sie für die Mitlebenden kaum so exakt begrenzt und zeitlich identifizierbar waren, wie das der späteren Geschichtsschreibung zu entnehmen ist. Krieg war gewissermaßen ständig wahrscheinlich und ließ deshalb präzise Vorstellungen zu Andeutungen wie denen der "Wahlverwandtschaften" vermutlich gar nicht aufkommen. Wäre es anders, hätten schon diese allgemeinen Andeutungen selber eine Störung des Wahrscheinlichkeitseindrucks bedeuten können, da ja auch sonst auf bekannte Ereignisse knapp angespielt, nicht jedoch etwas gleichgültig Allgemeines an ihre Stelle gesetzt wird. Schon bald ist das in bezug auf Kriege auch nicht mehr möglich.

## Anmerkungen

<sup>93</sup> Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963. S. 33 f. und 56.

<sup>94</sup> K. W. F. Solger in einem Brief aus dem Jahre 1809. Zitiert nach: Killy S. 33 f.

<sup>95</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 196.

<sup>96</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 249.

<sup>97</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 135 und 227.

## *11. Die Zunahme der Zeitbewußtheit im 19. Jahrhundert*

Voran geht bei der Erschließung des zeitlich Besonderen im frühen 19. Jahrhundert aber nicht der Roman, sondern die Novelle. Wie Rolf Schröder in einer materialreichen Untersuchung gezeigt hat, bildet sich in ihr zuerst die dann allgemeine Tendenz aus, »möglichst alle geographischen, geschichtlichen und sozialen Bereiche in Bildern aus dem Leben und der 'Wirklichkeit'« anschaulich abzuhandeln.<sup>98</sup> Nach Schröder ist die Novelle damals überhaupt nur wiederentdeckt worden und in den Vordergrund getreten, weil der Roman im Rückblick eher als eine zum Abenteuerlichen, Sensationellen, eben 'Romanhaften' neigende Gattung erschien, die der Idee der Wirklichkeitsnähe schon begrifflich nicht entsprach. Nicht lange allerdings, und es wird auch in ihm der erfüllte Zeitbezug vorherrschend, zunächst über das Vorbild Scotts im historischen Roman, dann auch - im Jungen Deutschland - im nunmehr ausdrücklich so genannten 'Zeitroman'. Die in dieser Weise fortschreitende Stabilisierung der Zeitfestlegung hier noch an einzelnen Texten aufzuzeigen, wäre wegen der großen Zahl der Belege allerdings nicht mehr sinnvoll und obendrein schwierig, da jetzt immer weniger schon allein die Datierung oder irgendwelche historischen Anspielungen über sie Auskunft geben als vielmehr nur die historische Aura insgesamt. Wir wollen uns die nachfolgende Entwicklung deshalb lieber an einigen theoretischen Äußerungen klarmachen und sie uns sodann am Beispiel gewisser einzelner Kalenderdeterminanten verdeutlichen.

Wie im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Anforderungen an die zeitliche Bestimmtheit zunehmen, läßt sich leicht daran erkennen, daß der Ruf nach wirklicher, echter Historizität hier immer wieder ertönt und stets von neuem auf eine Weise begründet wird, als habe man sich zuvor noch kaum um sie bemüht. So glaubt man z. B. für die Romane Scotts und seiner Erben schon in den zwanziger Jahren den Punkt erreicht, wo es keinen Unterschied mehr mache, »ob der Biograph die Wirklichkeit in allen ihren reizenden, romanhaften Einzelheiten schildert, oder ob der Romandichter sein Werk dem Geist und Ton eines bestimmten Zeitalters genau anpaßt«.<sup>99</sup> Andere jedoch spüren gleichzeitig schon den Fehlern Scotts nach und stellen höhere Ansprüche.<sup>100</sup> Wenn jetzt die historische Dichtung vor der »kleinlichen Wahrheit der Jahreszahlen und Namen« noch in Schutz genommen wird, dann ausdrücklich, damit sie im historisch Wesentlichen um so mehr leiste und eines Tages wirklich neben der Geschichtsschreibung als ihr »nothwendiger Genosse« bestehen könne.<sup>101</sup> Diese freilich verlegt die Grenzen dafür immer weiter hinaus, bis daß die große Zukunft der historischen Dichtung, auf die man hofft, schon ihre Vergangenheit geworden sein wird.

Dasselbe gilt für den zeitgeschichtlichen, den Gegenwartsroman. Die sich als höchst zeitnah verstehende Dorfgeschichte z. B. wird von Otto Ludwig um die Jahrhundertmitte nur erst als der »Embryo« einer Literatur der Zukunft verstanden, die nicht nur stets »auf einem wirklichen Raume dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen« müsse, sondern in der sich auch »Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Konfession, Bildungsstand usw.« berücksichtigt finden sollen.<sup>102</sup> Dem Vorsatz nach geschieht dies freilich längst, da schon die Zeitromane von Immermann, Laube, Gutzkow nichts anderes wollten, aber es gliedert sich eben die Gegenwart in immer weitere, spezifischere Aspekte auf, denen das literarische Zeitbild von gestern bald wieder nicht mehr genügt. So heißt es in einer Romantheorie der siebziger Jahre erneut:

Ein sehr wichtiger, aber leider nur von wenigen Dichtern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigter Punkt ist die Wahl der Zeit und des Ortes. Eine jede größere Dichtung bedarf der vollständigen Bestimmtheit beider. [...] Vielen Romanen fehlt durchaus das Charakteristische einer bestimmten Zeit; sie könnten in jeder beliebigen Zeit spielen, ohne daß der Inhalt eine Veränderung erleiden müßte.<sup>103</sup>

Auch Spielhagens "Theorie und Technik des Romans" von 1883 greift diese Frage noch auf und verbindet sie mit einer kulturhistorischen Besinnung, die die von uns dargestellte Entwicklung zugleich auch in ihrer sozialen Bedingtheit genau erfaßt:

Wir alle sind, wenn nicht Historiker von Fach, doch durch die Schule und die Museen gelaufen, haben vielleicht die Denkmäler, die Spuren der Vergangenheit an Ort und Stelle aufgesucht, bewundert und halten uns überzeugt, daß allerdings die Menschen von jetzt sehr viel anders als die von ehemals sind. Ja, dies 'ehemals' ist uns bei weitem kein allgemeiner Begriff, keine undeutliche Gesamtvorstellung mehr [...] - im Gegenteil: wir wissen die Ringe der Jahrhunderte am Baum der Zeit zu zählen und zu sondern, und nicht bloß der Jahrhunderte, der einzelnen Jahre selbst; und so kann es dem Romandichter gar nicht mehr einfallen einen Roman zu schreiben, der irgend wann spielt: er muß sich von vornherein entscheiden: ob er sich zu der einen oder der andern der zwei Kategorien bekennen: ob er einen historischen oder einen modernen Roman schreiben will.<sup>104</sup>

Wie auch immer aber die Zeit festgelegt wird - es hat dies weitreichende Folgen für die gesamte Erzählung. Spielhagen betont sie vor allem für den Stoff aus der Vergangenheit, da hier dem Leser »mit Recht nichts unerträglicher ist, als ein [...] Abweichen von der historischen Ueberlieferung«. Schließlich könne man »dem Wissenden nicht zumuten, daß er seine Wissenschaft vergessen soll, um zu glauben, was der Dichter zu seinen Zwecken ihm außerdem, kraft der Souveränität seiner Phantasie, mitzuteilen für gut findet«.<sup>105</sup> Das erinnert zurück an Breitinger, der ebenfalls schon vor Verstößen »wider die Historie, die Chronologie und die Geographie« gewarnt hatte, weil »die Leute« einem Poeten dergleichen nicht verziehen, wenn sie davon »Wissenschaft« hätten.<sup>106</sup> Nur - Welch ein Unterschied in den Maßstäben inzwischen! Wir werden in den nachfolgenden Kapiteln noch das eine und andere Beispiel für die erstaunliche Akribie kennenlernen, die im Umgang mit den Tatsächlichkeiten der eigenen und vergangener Zeiten nach und nach üblich geworden ist. In bezug auf das Zeitbewußtsein mag hier die Äußerung Fontanes erhellend sein, daß es ihn irritiere und seine Kraft lähme, wenn er sich sagen müsse: »du schilderst jetzt 1805, es ist aber vielleicht 1809 gewesen«.<sup>107</sup> Brinkmann nennt dies »Pedanterie«<sup>108</sup> und läßt damit schon etwas von jener spezifischen Verständnislosigkeit durchblicken, die heutzutage - wir erinnern an unser Eingangskapitel - Referenzialisierbarkeit im historischen Roman für allenfalls »in Grenzen wünschenswert« ansieht, jedoch »nicht vom Autor einzufordern«.<sup>109</sup> Damals hat man eingefordert, und die Vorstellung, es komme hauptsächlich auf die 'Verfremdung' des Bekannten an, hätte angesichts des ungeheuren Fleißes, den die Autoren zuallererst für die Richtigkeit ihrer Werke aufwenden mußten, schlicht für absurd gelten können.

Wie sehr sich die historischen Determinanten von Zeitangaben im Laufe des 19. Jahrhunderts verdichten, läßt sich unter anderem daran erkennen, daß diese mehr und mehr auch in die Titel von erzählender Literatur Eingang finden oder gar zu deren Haupttitel werden. Vergleichbares kommt, soweit wir sehen, im 18. Jahrhundert und früher überhaupt nicht vor. Die ersten Jahreszahlen, die so ihren eigenen, unverwechselbaren Kontext

annehmen, verweisen auf die Zeit der Befreiungskriege und damit nicht zufällig auf eines der ersten gesamtdeutschen Ereignisse der neueren Geschichte. Die Romane "1812" von Rellstab und "1813" von Stolle, beide aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts<sup>110</sup>, haben mit der Setzung eines bloßen Zeitsignals offenbar den Anfang gemacht. Ihnen schließen sich, wie eine Auswertung der Bibliographie "Deutsche Geschichte in deutscher Erzählung" ergibt, bis zum Jahre 1938 noch weitere acht Romane und Erzählungen an, die ebenfalls diese Jahreszahlen im Haupttitel führen, von der Vielzahl entsprechender Untertitel ("Ein Roman aus dem Jahre ... ") gar nicht gesprochen.<sup>111</sup> Das nächste Jahr von ähnlicher Bestimmtheit wird das Revolutionsjahr 1848, das in Luthers Bibliographie bis 1930 in neun Fällen als Haupttitel auftaucht.<sup>112</sup> Danach sind es die 'Schicksalsjahre' 1870/71, die eine solche feste Bedeutung annehmen, in der historischen Belletristik des 20. Jahrhunderts aber auch noch weiter zurückliegende Ereignisse, wie die Romantitel "Apokalypse 1618" oder "Lowositz 1756" und andere mehr anzeigen.<sup>113</sup> In allen diesen Fällen wäre es natürlich ganz unsinnig, von einem beliebigen, erst durch den Text zu konstituierenden Sinn der Jahreszahlen auszugehen. Sie sollen immer schon etwas bedeuten, taten das zu ihrer Zeit auch, und es kommt dem Text in aller Regel nur darauf an, diese Bedeutung in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit auszufüllen.

Wie es heute mit der historischen Bestimmtheit von Daten bestellt ist, braucht nicht ausführlich erörtert zu werden. Ein Roman mit dem Titel "Junge Frau von 1914" kann eigentlich nicht anders, als auf den Ausbruch des Ersten Weltkrieges Bezug nehmen<sup>114</sup>, der Roman "Der 9. November" nur seinem Ende gelten.<sup>115</sup> "Der 6. August", schon im ersten Satz mit dem Jahr 1945 verbunden, betrifft ebenso naheliegend den Bombenwurf auf Hiroshima.<sup>116</sup> Und wovon sollten "5 Tage im Juni" des Jahres 1953 handeln, wenn nicht von den Ereignissen des 17. Juni<sup>117</sup>, wovon ein Roman, der am 13. August 1964 beginnt, wenn nicht von der Situation im geteilten Berlin?<sup>118</sup> Daten mit einem solchen politischen Horizont gibt es aber natürlich noch viele mehr, und sie alle sind schwerlich unabhängig von ihm in literarischen Texten zu verwenden, soweit und solange sich diese Texte auf die Gesellschaft beziehen, in der diese Daten bedeutsam geworden sind. Ein deutscher Roman, in dessen Handlungszeit der 30. Januar 1933 oder der 20. Juli 1944 vorkommen, würde unweigerlich schon auf etwas zeigen, so wie darüber hinaus bei uns und anderswo der 1. Mai oder in der DDR der 7. Oktober oder in Frankreich der 14. Juli ihr sogar jahresunabhängiges Bedeutungsfeld besitzen. Sicherlich können solche Bedeutungen auch wieder verlorengehen - man denke an den im Wilhelminischen Reich unverwechselbaren 'Sedantag', den 2. September -, aber insgesamt wird die Summe von Geschichte, die sich auf den Kalender und seine wiederkehrenden Zahlen häuft, ständig größer und mithin auch ein zunehmend größerer Teil von ihnen mit einem bestimmten Sinn besetzt.<sup>++</sup>

## Anmerkungen

<sup>98</sup> Schröder, Rolf: *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Tübingen 1970. S. 90 f.

<sup>99</sup> Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur. Zweiter Theil (1828)*. In: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620-1880*. Hrsg. von E. Lämmert. Köln/Berlin 1971. S. 282 f.

<sup>100</sup> Steinecke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart 1975. S. 46.

- <sup>101</sup> Kurz, Hermann: Nachwort zu Schillers Heimathjahre (1841). In: Romantheorie S. 312 f.
- <sup>102</sup> Ludwig, Otto: Gesammelte Schriften. Hrsg. von A. Stern. Leipzig 1891. Bd.6, S. 84 und 233.
- <sup>103</sup> Keiter, Heinrich und Tony Kellen: Der Roman. Theorie und Technik (1876). Essen <sup>4</sup>1912. S. 238.
- <sup>104</sup> Spielhagen, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. S. 57.
- <sup>105</sup> Spielhagen S. 15 f.
- <sup>106</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 5.
- <sup>107</sup> Fontane an von Rohr am 11. 8. 1878. In: Th. F. Der Dichter über sein Werk. Hrsg. von R. Brinkmann. München 1977 (dtv 6073/74). Bd.2, S.293.
- <sup>108</sup> Brinkmann, Richard: Theodor Fontane. München 1967. S. 15.
- <sup>109</sup> Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Stuttgart 1975. S. 29.
- <sup>110</sup> Rellstab, Ludwig: 1812. Ein historischer Roman. Leipzig 1834. Stolle, Ferdinand: 1813. Historischer Roman. Leipzig 1838.
- <sup>111</sup> Luther, Arthur: Deutsche Geschichte in deutscher Erzählung. Ein literarisches Lexikon. Leipzig 1940. Es handelt sich um Werke der Verfasser Belani (1837), Guseck (1864), Byr (1865), Dose (1908), Delbrück (1912), Uhde (1913), Lohmüller (1937) und Ullmann (1938).
- <sup>112</sup> Vgl. die bei Luther aufgeführten Titel zur Revolution von 1848.
- <sup>113</sup> Romane von Peukert (1921) und Schweinitz (1930).
- <sup>114</sup> Roman von Arnold Zweig (1931).
- <sup>115</sup> Roman von Bernhard Kellermann (1920).
- <sup>116</sup> Roman von Josef Gollwitzer (1975).
- <sup>117</sup> Roman von Stefan Heym (1974).
- <sup>118</sup> Simmel, Johannes Mario: Lieb Vaterland magst ruhig sein. München/Zürich 1965.
- <sup>++</sup> Nachtrag 2008: Für die jüngere Entwicklung muss nur an den 9. November 1989, den Tag der Maueröffnung in Berlin, oder den 11. September 2001 erinnert werden, um weitere 'historisch besetzte' Daten zu erkennen. Besonders der Tag des Attentats auf das World Trade Center in New York - weltweit als "Nine-Eleven" bezeichnet - dürfte noch für eine ganze Generation und länger ein unabweisbar konnotiertes Datum bleiben.

## 12. Die Abstimmung von Datum und Wochentag

Nationale und internationale Gedenktage sind aber nur der jedermann geläufige, unübersehbare Teil einer in Wahrheit weitaus umfassenderen Beschriebenheit historischer Zeitangaben. Lange vor den politisch-historischen Determinanten liegen logische und naturgesetzliche, und es ist aufschlußreich zu sehen, wie sich auch ihnen gegenüber das Bewußtsein im Laufe der Zeit geschärft hat. Im Prinzip gilt das bereits für den einfachsten Faktor dieser Art, die Zuordnung von Datum und Wochentag. Für den Wahrscheinlichkeitseindruck sollte es eigentlich keine Rolle gespielt haben, ob etwa der 22. November 1725 tatsächlich ein Donnerstag gewesen ist, wie in der Chronologie der "Insel Felsenburg" vorausgesetzt wird, aber es gehört offenbar schon für Schnabel zur Glaubwürdigkeit des Erzählten, hierin dem Kalender nicht zu widersprechen.<sup>119</sup> Auch Goethe tut das nicht, wenn er im "Werther" den 20. Dezember 1772 als den "Sonntag vor Weihnachten" bestimmt<sup>120</sup>, und wo in "Sophtens Reise von Memel nach Sachsen" im Briefkopf ein Wochentag genannt wird - »Prökolz, den 13. Mai [1761]. Mittwochs.«<sup>121</sup> -, da ist er, obwohl die ersten Leser schon fast ein Jahrzehnt von diesem Datum trennt, ebenso korrekt eingebracht wie der chronologische Endpunkt in Knigges "Geschichte Peter Clausens", gegeben mit »Diensttags den 21sten September« 1784.<sup>122</sup>

In den meisten Fällen wird die Vervollständigung eines Datums durch einen Wochentag im 18. Jahrhundert jedoch noch unterlassen oder ihr sogar ersichtlich dadurch ausgewichen, daß sich Datum und Tagesbezeichnung ohne Bezug zueinander abwechseln. Gerade in Briefromanen oder bei gelegentlich in die Handlung eingeschobenen datierten Briefen läßt sich diese Methode der Verdunkelung der Kalenderbeziehungen beobachten. Aus ihr spricht gewiß ebenfalls schon ein Bewußtsein für ihre Unaufhebbarkeit, zugleich aber auch ein nur erst geringes Interesse an kalendarischer Perfektion. Es kann deshalb hier auch einmal ein '31. November' unterlaufen<sup>123</sup> oder anderswo die Zuordnung von Datum und Wochentag falsch sein. In Kotzebues historischer Novelle "Zaide" aus dem Jahre 1786 z. B. werden Daten des mohammedanischen Kalenders in Fußnoten nach der christlichen Zeitrechnung ausgewiesen, aber sie sind nicht nur fehlerhaft übertragen, sondern auch in sich nicht stimmig, d. h. es wird auf »Sonnabends, den 29. Oktober 1687« erkannt, wo hätte Mittwoch stehen müssen usw.<sup>124</sup> Auch bei Gegenwartsdaten kommen mitunter falsche Tagesbezeichnungen in dieser Zeit noch vor, und bei Zschokke sogar in einer Eröffnung wie dieser:

Am 6. Oktober des Jahres 1806 - ich wohnte in einem etwas erhaben gelegenen kleinen Gelehrtenstübchen zu Berlin - war mein neununddreißigster Geburtstag. Als ich erwachte, die Kirchenglocken läuteten schon, es war an einem Sonntag ...<sup>125</sup>

Es war aber an einem Montag, doch wer weiß, ob es nicht unter den Lesern von 1811 bereits welche gegeben hat, denen das aufgefallen ist - gerade bezüglich dieses Datums unmittelbar vor dem Krieg Preußens gegen Napoleon. Aber auch wenn es unbemerkt geblieben sein sollte - im späteren 19. Jahrhundert kommt dergleichen offenbar nirgendwo mehr vor, obschon entsprechende Verweise immer häufiger und zugleich oft weniger auffällig eingebracht werden. Die Autoren beachten den Kalender in diesem Detail nunmehr nicht nur bei gegenwartsnahen, für das Publikum leicht überprüfbareren Daten, sondern auch für weit zurückliegende, nur noch zu errechnende Kombinationen. In Annette von Droste-Hülshoffs "Judenbuche" beispielsweise ist der um fast 90 Jahre vergangene 15. August

1756 - Maria Himmelfahrt - zutreffend ein Sonntag.<sup>126</sup> Raabes Brieferzählung "Nach dem großen Kriege" aus dem Jahre 1860 beginnt mit dem 1. Mai 1816 und weist - korrekt - aus, daß Mittwoch ist.<sup>127</sup> Fontanes "Vor dem Sturm", 1878 erschienen, nimmt seinen Anfang in den Weihnachtstagen des Jahres 1812 und läßt eine ebenfalls kalendergetreue Wochentagsangabe folgen.<sup>128</sup> Für die im engeren Sinne historischen Erzählungen - z. B. Freytags "Bilder aus der deutschen Vergangenheit" - ist Genauigkeit in diesem Punkt dann natürlich erst recht so selbstverständlich, daß wir hier auf weitere Belege verzichten können. Wenn im 18. und frühen 19. Jahrhundert hier und da noch eine bloß wahrscheinliche Setzung dieser Art genügt haben mag - und die ist bei den sieben Wochentagen fraglos immer gegeben -, so hat sich das 'Kalenderbewußtsein' mit der Zeit eben so geschärft, daß nur noch der tatsächliche Tagesname eines Datums akzeptiert wird.

Daran hat sich auch im 20. Jahrhundert nichts geändert. Thomas Manns "Buddenbrooks" beginnen 1835 an einem Donnerstag "um die Mitte des Oktober", und es fällt natürlich der 15. dieses Monats auf einen Donnerstag.<sup>129</sup> Der schon wiederholt genannte 'fiktive' 2. März 1903 in den "Schlafwandlern" ist selber zwar als Wochentag nicht ausgewiesen, wäre von Broch aber ebenso 'real' als ein Montag bezeichnet worden, wie später der 4. Juni 1918 kalendergenau einem Dienstag zugeordnet wird.<sup>130</sup> Wenn Doderer ein Gespräch »am 22. August 1925 (ein Samstag) am unteren Ende der Strudlhofstiege« stattfinden läßt, dann ist es auch ein Samstag<sup>131</sup>, ebenso korrekt gesetzt wie entsprechende Angaben bei Arno Schmidt<sup>132</sup>, Handke<sup>133</sup>, Böll<sup>134</sup>, Simmel<sup>135</sup> und beliebig vielen weiteren Autoren. In Romanen und Erzählungen, in denen bestimmte Daten darüber hinaus zum Thema erhoben und gleichsam protokollarisch aufgefüllt werden wie in Bölls "Entfernung von der Truppe", Heißenbüttels "D'Alemberts Ende", Frankes "Mordverläufen" oder Johnsons "Jahrestagen", versteht sich die Zuordnungsrichtigkeit ohnehin von selbst.

## Anmerkungen

<sup>119</sup> Schnabel S. 106. Kalenderberechnungen nach Lietzmann, Hans und Kurt Aland: Zeitrechnung. Berlin <sup>3</sup>1956. (Sammlung Göschen 1085).

<sup>120</sup> Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. Gedenkausgabe Bd. 4, S. 486.

<sup>121</sup> Hermes, Sophiens Reise von Memel nach Sachsen S. 24.

<sup>122</sup> Knigge, Geschichte Peter Clausens. Teil 3, S. 52 und 205.

<sup>123</sup> Vgl. Bouterwek, Friedrich: Graf Donamar. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1792 f. Frankfurt a. M. 1971. Im dritten Teil dieses Briefromans wird zwischen dem 30. November und dem 1. Dezember 1759 ein Brief auf »Den 31sten« datiert.

<sup>124</sup> Kotzebue, August von: Zaide, oder: Die Enthronung Muhamed des Vierten. Historische Novelle (1786). A. v. K. Ausgewählte prosaische Schriften. Wien 1842. Bd.6, S. 154. Das angegebene Datum des mohammedanischen Kalenders hätte korrekt als Dienstag, der 11. November 1687, ausgewiesen werden müssen.

<sup>125</sup> Zschokke, Heinrich: Kriegerische Abenteuer eines Friedfertigen (1811). Sämtliche Novellen Bd. 3, S. 7-45.

<sup>126</sup> Droste-Hülshoff. Annette von: Die Judenbuche (1842). Ausgewählte Werke. Hrsg. von C.



Heselhaus. München 1959. S. 312.

<sup>127</sup> Raabe, Wilhelm: Nach dem großen Kriege (1860). W. R. Sämtliche Werke. Berlin o. J. 1. Serie. Bd. 3, S. 371.

<sup>128</sup> Fontane, Theodor: Vor dem Sturm (1878). Sämtliche Werke Bd. 1, S. 5. Auf S. 106 wird kalendergetreu festgestellt, daß der dritte Weihnachtsfeiertag des Jahres 1812 auf einen Sonntag gefallen ist.

<sup>129</sup> Mann, Thomas: Buddenbrooks (1901). Frankfurt a. M. 1965. S.13 und 34.

<sup>130</sup> Broch, Hermann: Die Schlafwandler (1931 f.) Zürich 1952. S.455 (= Huguenau oder die Sachlichkeit).

<sup>131</sup> Doderer, Heimito von: Die Strudlhofstiege (1951). München 1966. Bd. 1, S. 43 (dtv 377).

<sup>132</sup> Schmidt, Arno: Das steinerne Herz (1956). Frankfurt a. M. 1967 (FiBü 802). Auf S. 108 wird der 2. 12. 1954 als Donnerstag festgelegt.

<sup>133</sup> Handke, Peter: Wunschloses Unglück. Salzburg 1972. S. 86: »Alle Briefe waren nicht nur wie sonst mit dem Datum versehen, sondern auch noch mit dem Wochentag: 'Donnerstag, 18.11. 71.'«

<sup>134</sup> Böll, Heinrich: Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Köln 1974. S. 11: »... am Mittwoch, dem 20. 2. 1974, am Vorabend von Weiberfastnacht, verläßt in einer Stadt eine junge Frau von siebenundzwanzig Jahren abends gegen 18.45 Uhr ihre Wohnung ...« Hier ist überdies auch die Setzung des beweglichen Fastnachtsdatums, abhängig vom Osterzeitpunkt, korrekt vorgenommen worden. Der gleichnamige Film von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta, der die Handlung in das Jahr 1975 verlegt, beginnt folgerichtig nicht an dem gleichen, sondern an dem entsprechenden Tag, Mittwoch, dem 5. 2. 1975. So kalkuliert geht selbst schon der Film, der Daten ja nur in einer für den Zuschauer kaum überprüfaren Flüchtigkeit anbietet, mit dem Kalender um!

<sup>135</sup> Simmels Romane beginnen fast alle mit einem vollständigen Datum einschließlich Wochentagsangabe. In "Lieb Vaterland magst ruhig sein" (siehe Anmerkung 118) ist es der 13. August 1964, ein Donnerstag.

### 13. Die Abstimmung von Datum und Mondlauf

Deutlicher noch als in der exakten Setzung des Wochentages läßt sich die Präzisierung des Umfeldes von Kalenderdaten an der Rücksicht auf astronomische Gegebenheiten ablesen. Obwohl diese ja eigentlich das Uhrwerk aller Zeitmaße sind, werden sie keineswegs immer schon mit dem Kalender synchronisiert. Gottscheds Kritik an der Häufigkeit, mit der in der Dichtung der 'Alten' von Verfinsterungen der Sonne oder des Mondes die Rede sei<sup>136</sup>, läßt schon auf eine gewisse Sensibilisierung für die Zeitgebundenheit dieser Erscheinungen schließen, und in der Tat gibt es im 18. Jahrhundert auch bereits erste Rücksichten auf sie. Wenn Schnabel in der "Insel Felsenburg" seinen Helden am »12. May 1706 eben in der Stunde« das Licht der Welt erblicken läßt, »da die bekandte grosse Sonnen-Finsterniß ihren höchsten und fürchterlichsten grad erreicht hatte«, dann bezieht er sich auf ein tatsächliches, nicht auf ein fingiertes Ereignis.<sup>137</sup> Die Genauigkeit, mit der er es tut - im Abstand von immerhin 25 Jahren - ist allerdings verblüffend, da sich doch selbst das wenig später erscheinende "Zedlersche Lexikon" mit der Datierung hier um zehn Tage vergreift.<sup>138</sup>

Was für ein Jahrhundertereignis gilt wie diese totale Sonnenfinsternis über Deutschland, gilt indessen noch lange nicht für den regelmäßig wiederkehrenden Mond. Obschon natürlich auch er in jedem Kalenderzeitpunkt an einer ganz bestimmten Stelle steht, hat man sich darum bis tief in das 19. Jahrhundert hinein anscheinend überhaupt nicht gekümmert. Man läßt ihn vielmehr scheinen, wann immer er benötigt wird - und dies tut sogar Goethe, der ja die Mondphasen tageszeitlich genau beachtet. Werthers Brief vom 10. September 1771 über sein letztes Zusammensein mit Lotte vor seiner Abreise, in dem »die schöne Wirkung des Mondenlichtes« in die Abschiedsstimmung hineingenommen wird, verweist seinem Datum nach auf eine Neumondnacht, wie sie finsterner nicht sein konnte.<sup>139</sup> In einer ganzen Anzahl weiterer Fälle, die wir nur durch drei Beispiele aus der 'realistischen' Literatur belegen wollen, stößt man auf ähnlich asynchrone Mondzitate. Wenn der aus der Türkei heimgekehrte Friedrich Mergel in Drostes "Judenbuche" am Abend des 25. Dezember 1788, »als es dunkel geworden war und der Mond schien«, über den Kirchhof seines Heimatdorfes humpelt, dann müßte es ihm - drei Tage vor Neumond - an dem beschriebenen Himmelslicht eigentlich gefehlt haben.<sup>140</sup> Das gleiche gilt für das Angebot einer »klaren Mondscheinnacht« für den 29. Juli 1816 in Raabes "Nach dem großen Kriege", in welcher der Mond tatsächlich schon am Abend als schmale Sichel untergegangen ist, wobei sich hier - verkehrte Welt - zugleich die Erinnerung an eine sternenhelle, aber mondlose Nacht für den 27. Juli 1809 einstellt, die gerade den schönsten Vollmond gezeigt haben könnte.<sup>141</sup> Aber auch dem Kellerschen 'Landvogt von Greifensee', der am späten Abend des »13. Heumonats 1783« von Kloten kommend langsam nach Hause reitet, hätte nicht »der abnehmende Mond hinter den Gebirgszügen des zürcherischen Oberlandes« heraufsteigen dürfen, wie es der Stunde nach wahrscheinlich ist, sondern es hätte ihm der fast volle schon für einige Zeit sichtbar sein sollen.<sup>142</sup>

Eine Störung des Wahrscheinlichkeitseindrucks hat sich aus dem asynchronen Mondlauf jedoch offenbar zu keiner Zeit ergeben, jedenfalls haben wir dies nirgendwo ausgesprochen gefunden. Man könnte deshalb meinen, es sei auch später bei dieser Ungenauigkeit geblieben. Hier wie auch sonst geht jedoch der Tatsachensinn der Autoren dem Leserbewußtsein voraus, wofür sich ein erstes Zeugnis bei Theodor Fontane findet. In einem Brief, in dem er sich gegen die Vorhaltung verschiedener Ungenauigkeiten in

"Irrungen Wirrungen" verteidigt, findet sich u. a. die selbstkritische Feststellung:

Kalendermacher würden gewiß leicht herausrechnen, daß in der und der Woche in dem und dem Jahre Neumond gewesen sei, mithin kein Halbmond über dem Elefantenhause gestanden haben könne.<sup>143</sup>

Fontane hat zwar, wie sich erweist, den Kalender in Angaben dieser Art selbst auch noch nicht hinzugezogen, aber er ist sich dessen doch schon bewußt und nimmt von der Berechnung nur deshalb Abstand, weil er Genauigkeit in jedem zeitlichen und örtlichen Detail für nicht möglich hält. Er sei ehrlich bestrebt gewesen, die Wirklichkeit richtig wiederzugeben, versichert er, nur: »Es geht halt nit. Man muß schon zufrieden sein, wenn wenigstens der Totaleindruck der ist: 'Ja, das ist Leben'.« Sicherlich hat sein Verzicht auf Perfektion im Astronomischen diesem »Totaleindruck« auch nichts anhaben können, aber das bedeutet noch keineswegs, daß man aus diesem Befund ein allgemeingültiges Gesetz machen könnte. Gerade an Fontane läßt sich ja erkennen, welchen ungeheuren Zuwachs an Detailgenauigkeit das Streben nach Wirklichkeitsnähe bereits im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit sich gebracht hat. Blickt man zurück auf die Maßstäbe Goethes, so hat er sich natürlich schon weit mehr als zuträglich an das historisch Benannte, zeitpünktlich Nachweisbare ausgeliefert. Verglichen mit dem Roman des 20. Jahrhunderts kann er dann aber doch manches Detail wieder noch fingieren, das heute um der Wahrscheinlichkeit willen exakt gesetzt werden muß oder so angeboten wird.

Dazu gehört auch der Mondlauf, der sich im weiteren Fortgang der Entwicklung ein um das andere Mal und schließlich nicht mehr nur ausnahmsweise datengenau berücksichtigt findet. In Döblins "Berlin Alexanderplatz" heißt es von der Nacht des 1. September 1928, in der Emilie Parsunke, Franzens Miese, von Reinhold ermordet wird, sie sei stürmisch und finster und werde nur ab und zu durch »gelbrotes Licht am Himmel« erhellt - Mondlicht hinter Wolken kann das nur bedeuten, und es ist in der Tat dem Datum nach eine Vollmondnacht.<sup>144</sup> Deutlicher fällt in Doderers "Strudlhofstiege" am Sonntag, dem 30. August 1925, der Blick des Majors Melzer auf einen Mond, der »eben an diesem Tag voll geworden« und gegen 22 Uhr über einem Haus in der Wiener Pasteurgasse steht - dort aber auch wirklich nach Datum, Uhrzeit und Blickrichtung sichtbar gewesen sein muß, sofern der Himmel nicht bezogen war.<sup>145</sup> Dasselbe gilt für den »runden Erdschatten auf dem Vollmond«, den Frischs 'Homo Faber' am Abend des 13. Mai 1957 beobachtet.<sup>146</sup> Und wenn sich der Blechtrommler Oskar Matzerath Ende August 1944 nachts in der Danziger Schokoladenfabrik Baltic von den 'Stäubern' gestellt findet und verlegen in den »so gut wie vollen Mond« guckt, trifft dies die realen Verhältnisse auch wiederum genau, obwohl das Datum hier der Veröffentlichung des Romans schon um 15 Jahre vorausliegt.<sup>147</sup> Noch größer ist dieser Abstand für Joyces "Ulysses", wo sich Mr. Bloom am Donnerstag, dem 16. Juni 1904, daran erinnert, daß am »Sonntag vor vierzehn Tagen« Vollmond gewesen sei - und sich darin in der Tat nicht täuscht.<sup>148</sup> Und in Heißenbüttels "D'Alembert" gehört zur Ausstattung des 26. 7. 1968 sogar, daß die Auf- und Untergangszeiten des gar nicht sichtbaren Neumondes minutengenau registriert werden.<sup>149</sup>

Es spielt in unserem Zusammenhang weiter keine Rolle, ob diese Exaktheit von den Lesern auch schon gewürdigt oder überhaupt nur bemerkt wird. Einen Journalisten wie jenen von Arno Schmidt erfundenen J. B. Lindemann, der »moquante Glossen über Dichter« schreibt, »die in ihren historischen Romanen den Mond hatten scheinen lassen, wenn er weder im Kalender noch am Himmel stand«, gibt es wohl noch nicht (wobei

übrigens ein solcher auch bei Schmidt selber überraschende Funde machen könnte).<sup>150</sup> Symptomatisch für die Entwicklung des Kalenderbewußtseins ist grundsätzlich schon, daß heute mehr als vor einhundert oder zweihundert Jahren auch die astronomischen Gegebenheiten eines Datums als Faktoren literarischer Zeitangaben beachtet werden und daß dies gelegentlich auch bereits öffentlich zum Ausdruck kommt. Man kann sich leicht vorstellen, daß etwa regelmäßige Landungen auf dem Mond, die ja von den Licht- und damit Temperaturverhältnissen dort nicht unabhängig sind, die Zeitbestimmtheit des Mondlaufes weit mehr als bisher dem öffentlichen Bewußtsein einprägen und sie damit auch der Literatur mehr oder weniger verbindlich vorgeben.<sup>±±</sup>

## Anmerkungen

<sup>136</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 3.

<sup>137</sup> Schnabel, Insel Felsenburg S.14.

<sup>138</sup> Zedler, Johann Heinrich: Großes Vollständiges Universal-Lexikon Bd. 8. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1734. Graz 1961. In Spalte 182 f. wird die auf den 22. Mai 1706 datierte totale Sonnenfinsternis über Westeuropa beschrieben. Daß die Finsternis tatsächlich jedoch auf den 12. Mai gefallen ist, ergibt sich aus Oppolzer, Theodor von: Canon of Eclipses. New York 1962. Chart 139. Schnabels genaue Erinnerung hat vermutlich etwas mit einem ihn selber betreffenden Ereignis zu tun.

<sup>139</sup> Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. Gedenkausgabe Bd. 4, S. 435 ff. Berechnung der Neumondphase für den 9. September 1771 nach Lietzmann/Aland, S. 122 ff. Für die Abweichung gibt es allerdings eine Erklärung: Goethe hat im ersten Teil des "Werther" ja seine eigene Wetzlarer Zeit behandelt, nur um genau ein Jahr vordatiert. Am 10. September 1772 jedoch, seinem eigenen abendlichen Abschied von Lotte und Kestner, war annähernd Vollmond.

<sup>140</sup> Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Ausgewählte Werke S. 329.

<sup>141</sup> Raabe, Nach dem großen Kriege. Sämtliche Werke Bd. 3, S. 397-402.

<sup>142</sup> Keller, Gottfried: Der Landvogt von Greifensee (1778). G. K. Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hrsg. von C. Heselhaus. Darmstadt 1970. Bd. 2, S. 718 und 720.

<sup>143</sup> Fontane an Schiff am 15. 2. 1888. In: Der Dichter über sein Werk. Bd. 2, S. 371 f. Fontanes Einwand ist besonders bemerkenswert, wenn man berücksichtigt, daß "Irrungen Wirrungen" eine exakte Datierung jener Szene im 5. Kapitel, in der eine schöne Mondsichel über dem Elefantenhaus steht, gar nicht anbietet. Im 1. Kapitel wird lediglich von der »Woche nach Pfingsten« gesprochen, das Jahr 1875 exakt erst im 14. Kapitel ausgewiesen. Daraus kann man ein Datum um den 20. Mai 1875 errechnen, an dem nun allerdings gerade Vollmond war. Fontanes Überlegung läßt indessen erkennen, daß ihm die Zeitstruktur des Romans als präzise genug bewußt war, um solche Berechnungen zu erlauben. Vgl. Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen (1888). Sämtliche Werke Bd. 3, S. 95, 116, 167.

<sup>144</sup> Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz (1929). München 1965. S. 318 (dtv 295).

<sup>145</sup> Doderer, Die Strudlhofstiege Bd. 2, S. 694 (dtv 378). Dem Kalender nach ist zwar erst zwei Tage später Vollmond gewesen, aber für den Augenschein ist diese Differenz unerheblich.

<sup>146</sup> Frisch, Max: Homo Faber. Ein Bericht (1957). Reinbek 1969 (rororo 1197). S. 92 (Jahresangabe S. 80). Vollmond und Mondfinsternis am 13. 5. 1957. Phasenangaben für andere Daten, z. B. den 2. 4. 1957 gleich zu Beginn, sind jedoch nicht zutreffend.

<sup>147</sup> Grass, Günter: Die Blechtrommel. Neuwied/Berlin 1959. S. 437 f.

<sup>148</sup> Joyce, James: Ulysses (1922). Deutsch von H. Wollschläger. Frankfurt a. M. 1975. Bd. 1, S. 234 (Datum S. 318, Wochentag S. 38).

<sup>149</sup> Heißenbüttel, Helmut: D'Alemberts Ende. Neuwied/Berlin 1970. S. 118.

<sup>150</sup> Schmidt, Arno: Schwänze, In: A. S. Kühe in Halbtrauer. Karlsruhe 1964. S. 115 f. Deutliche Beispiele für astronomische Ungenauigkeit gibt es in Schmidts Roman "Das steinerne Herz" (1956). Anfang August 1954 sieht hier der Mond »wie eine Aspirin-tablette« aus, während in Wahrheit gerade Neumond war, und auch Anfang September kann früh »3 Uhr 60«(!) kein Mond zu sehen gewesen sein. Das »eisige Kanu des Mondes«, Anfang Dezember am Abend beobachtet, stimmt jedoch - wohl zufällig - mit der Phase des ersten Viertels überein. Darüber hinaus fällt auf, daß sich Schmidt anscheinend über die Dauer der Sichtbarkeit des Mondes nicht im klaren ist, insofern der zunehmende Mond bei ihm auch noch morgens zu sehen ist (vgl. S. 39, 60, 83, 111, 118). Das hätte - mit Verlaub - Goethe nicht passieren können. Der hat zwar den Kalenderzeitpunkt der Phasen nicht errechnet, war sich aber der Gesetze der Mondscheindauer aus der Beobachtung heraus genau bewußt.

<sup>++</sup> Nachtrag 2008: An dieser Prognose möchte ich nicht festhalten, sie ist auf die Zukunfts-Euphorie der 1970er Jahre zurückzuführen. Sollte es überhaupt zu regelmäßigen Mondlandungen kommen, werden die Menschen darauf so wenig acht geben wie auf die Fahrpläne von Zügen, die auch nur dann öffentlich interessieren, wenn sie nicht eingehalten werden.

#### 14. Die Abstimmung von Datum und Wetter

Die Positionen der Gestirne sind aber nicht die einzigen natürlichen Determinanten einer bestimmten Kalenderzeit. Im Alltagsleben auffälliger noch ist sicherlich das Wetter, und es ist ganz klar, daß wir es auch diesem Faktor gegenüber heute mit einer ganz anderen Beschriebenheit zu tun haben als noch im 19. oder gar im 18. Jahrhundert. Da die systematische Wetteraufzeichnung erst vor etwa einhundert Jahren in Gang gekommen ist, darf man wohl ausschließen, daß in Romanen früherer Epochen Wetterangaben für bestimmte Tage und Orte auf Tatsachen beruhen. Wie u. a. Delius nachgewiesen hat, erscheinen sie eher auf die Gemütslage des 'Helden' bezogen oder dienen der Einstimmung des Lesers in die dargestellten Situationen und Schicksale.<sup>151</sup> In dem Maße jedoch, in dem man sich »daran gewöhnt« - so jedenfalls eine Feststellung aus dem Jahre 1887 -, die in den Zeitungen und »an den Anzeigesäulen zu findenden Witterungsberichte für die in Aussicht stehenden Unternehmungen zu Rate zu ziehen«<sup>152</sup>, verliert auch die Literatur diesem Faktor gegenüber ihre Unbefangenheit. Seine Stimmungsfunktion wird durchschaut und ironisiert<sup>153</sup> und so zugleich bewußt gemacht, daß das Wetter eine objektive Naturgesetzlichkeit ist, die in der Zeit festliegt und kalendergenau bestimmt werden kann.

Folgerichtig ist im Roman unseres Jahrhunderts dem bloß wahrscheinlichen das tatsächliche Wetter gefolgt. Bereits in Döblins "Berlin Alexanderplatz" werden für bestimmte Tage des Jahres 1928 komplette meteorologische Datensammlungen aufgeführt<sup>154</sup>, und dieses Verfahren wird späterhin nicht nur von Arno Schmidt<sup>155</sup> oder Heißenbüttel<sup>156</sup> übernommen, sondern auch von einem Unterhaltungsschriftsteller wie Simmel.<sup>157</sup> Selbst dort, wo es auf diese Bestimmtheit ausdrücklich nicht ankommen soll, spürt man noch - wie in Musils "Mann ohne Eigenschaften" - ihre vorstellungsbildende, in die literarische Welt hineindrängende Kraft:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.<sup>158</sup>

Natürlich wird mit einer solchen Beschreibung Imagination nicht aufgebaut, sondern infrage gestellt, bzw. es kommt hier weniger auf die Wahrscheinlichkeit der Situation an sich als auf die Vorführung ihrer erzählerischen Herstellbarkeit an. Damit wird aber nur aus der Not eine Tugend gemacht, wie es in der Literaturgeschichte einst auch schon - wir erinnern an Hippel - gegenüber der bloßen Datierung oder der aufkommenden Benanntheit von Personen, Orten usw. der Fall gewesen ist. Ironisierungen dieser Art verlieren notwendig um so mehr an Aussagewert, je weniger an der durch sie in Frage gestellten Entwicklung etwas zu ändern ist, und genau das trifft natürlich auch für die meteorologische

Bestimmtheit des Datums zu. Wir haben uns nicht der Mühe unterzogen, nach Belegen auch dafür zu suchen, daß Wetterangaben ganz unauffällig eingebracht, also nicht statistisch 'vorgezeigt' werden, aber dennoch zutreffend sind. Man kann sicher sein, daß es sie gibt, bei dem sorgfältig recherchierenden Arno Schmidt ebenso wie bei Uwe Johnson, aber auch bei Simmel, der nach eigenen Angaben »wie ein Reporter« arbeitet, um den Hintergrund seiner Romanhandlungen faktenrichtig auszufüllen.<sup>159</sup> Für zeitgeschichtlich herausragende Momente ist Genauigkeit in diesem Punkt ja auch durchaus schon unabdingbar geworden. Wenn sich etwa der Chronist Serenus Zeitblom statt an die »ersten glühenden August-Tage 1914« für dieses Jahr an kühle und regnerische Tage erinnert hätte, so hätte sich - noch dreißig Jahre nach dieser Zeit - ein Großteil der Thomas-Mann-Leser irritiert gefragt, was denn dies besagen solle, so unumstößlich, wie die Erfahrung eines heißen August 1914 nun einmal im Bewußtsein der deutschen Öffentlichkeit gegründet war.<sup>160</sup> Der fiktionale Spielraum, den Delius noch für das 19. Jahrhundert zu recht mit der Formel "Der Held und sein Wetter" umgreifen kann, erscheint in unserer Zeit von so vielen meteorologischen Stationen besetzt, daß auch dem Helden kaum mehr etwas anderes übrigbleibt, als das Wetter so zu nehmen, wie es gekommen ist.

## Anmerkungen

<sup>151</sup> Delius, Friedrich Christian: Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München 1971.

<sup>152</sup> Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Hrsg. von H. Reuleaux. Leipzig/Berlin <sup>8</sup>1887. Bd. 7, S. 441.

<sup>153</sup> Vgl. Delius, S. 101 ff. Delius nennt als Ursache für die Entwertung des Wetters als Stimmungsfaktor allerdings nur die Abnutzung dieses Mittels durch zu häufigen Gebrauch.

<sup>154</sup> Döblin, Berlin Alexanderplatz S. 282.

<sup>155</sup> Schmidt, Das steinerne Herz S. 61.

<sup>156</sup> Heißenbüttel, D' Alemberts Ende S. 112.

<sup>157</sup> Simmel, Lieb Vaterland magst ruhig sein S. 498.

<sup>158</sup> Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften (1930 ff.). Hrsg. von A. Frise. Hamburg 1952. S. 9.

<sup>159</sup> Simmel in einem Gespräch mit M. Angelo (1974). In: J. M. Simmel und seine Romane. Hrsg. von W. R. Langenbucher. München/Zürich 1978. S. 42-51, hier: S. 50.

<sup>160</sup> Mann, Thomas: Doktor Faustus (1947). Frankfurt a. M. 1967. S. 398.

## 15. Folgen der Zeitbestimmtheit

Oder gäbe es eine Möglichkeit für die Literatur, sich allen diesen zeitlichen Bestimmtheiten - den natürlichen wie den historischen - zu entziehen? Wenn es sie gibt, dann liegt sie sicherlich nicht darin, nur einfach die Handlungszeit unbestimmt oder im Dunkeln zu lassen. Die Beschriebenheit unserer Welt hat inzwischen einen Grad erreicht, der auch aus nur angedeuteten Vorkommnissen - einem Staatsbesuch, einer Wahl, einer politischen Krise - schon ein Datum zu erschließen erlaubt und dies immer auch provoziert. Vergleicht man Romanrezensionen aus dem 19. Jahrhundert mit solchen unserer Zeit, so ist es geradezu verblüffend zu sehen, mit welcher Selbstverständlichkeit heute Handlungen zeitlich festgelegt werden, die explizit nicht in dieser Weise festgelegt sind. Koeppens Nachkriegsroman "Tauben im Gras", obwohl lediglich mit der Zeitangabe 'Frühjahr' ausgestattet, wird in den Rezensionen der 1950er Jahre aufgrund der in ihm zitierten Zeitungsschlagzeilen durchweg auf das Jahre 1951 bezogen, und dies so ausdrücklich, als habe Koeppen diese Jahreszahl selber angegeben. Mit zunehmendem Zeitabstand wirkt das dargestellte Milieu dann interessanterweise älter und wird in die Jahre 1950 oder 1949 vorverlegt, aber ein bestimmtes Jahr ist es noch immer.<sup>161</sup> Es scheint, als werde zeitliche Unbestimmtheit bei öffentlich zu denkenden Handlungen gar nicht ausgehalten, auch wenn sich das Eingeständnis dieses Bedürfnisses mitunter verschämt in Sätze kleidet wie diesen zu Bölls "Ende einer Dienstfahrt": »Wer will, kann sich ausrechnen, daß die Geschichte im September 1965 spielt«. <sup>162</sup>

Es kommt aber auch schon vor, daß solche Ermittlungen den Charakter professioneller Kalenderrechnungen annehmen, etwa für den Roman "Großes Solo für Anton" von Rosendorfer. In ihm wird die Einwohnerschaft einer Großstadt auf unerklärliche Weise bis auf eine einzige Person 'entmaterialisiert', und zwar am 26. Juni eines nicht genannten Jahres, Dienstag nach Fronleichnam. Ein Rezensent ermittelt aufgrund dieser Angaben, daß die Jahre 1973, 1984 oder 2057 infrage kommen und entscheidet sich für 1984.<sup>163</sup> Eine Ausnahme sicherlich, aber doch eine, die bis ins 19. Jahrhundert hinein noch kaum der Zeitstruktur erzählender Texte und bis in unser Jahrhundert hinein auch dem Bewußtsein des Publikums schwerlich angemessen gewesen wäre. Heute macht nicht mehr nur die Literatur einen solchen zeitanalytischen Zugriff möglich, sondern es wird auch bereits öffentliches Interesse für ihn in Anspruch genommen.

Die bloße Vermeidung vollständiger Kalenderangaben ist also weniger denn je geeignet, die Handlungszeit unbestimmt erscheinen zu lassen. Hinzukommen muß dann schon auch ein Geschehen, das die beschriebene Zeitgeschichte nirgendwo berührt, also ausschließlich privat ist. Selbst noch in solchen Texten kann indessen sichtbar werden, daß wir eigentlich in einer datierten Welt leben und daß ein Akt der Abwehr nötig ist, wenn das in der Literatur nicht so sein soll. Der Mann, der sich vorstellt, sein Name sei Gantenbein, beginnt seine Grübeleien an einem Dienstag zehn Uhr, doch es ist nur »der soundsovielte«. <sup>164</sup> Das imaginative Spiel mit der Identität, das Max Frischs Roman entwirft, distanziert sich also schon durch seine Nicht-Datiertheit von der Außenwelt, ist dann öffentlicher Erfahrung aber auch weit genug entrückt, den Kalender nicht in den Blick des Lesers geraten zu lassen. Ähnliches gilt für das Bemühen um Erinnerung und Vergessen in Ingeborg Bachmanns "Malina"-Roman. In ihm werden zwar Kalenderdaten zu vergangenen, *vor* der Handlungszeit liegenden Ereignissen angeführt, doch diese selbst heißt nur »Heute«, und



das Heute ist allenfalls der 31. eines Monats, ergänzt um eine »ungeheuerliche lateinische Jahreszahl«. <sup>165</sup>

Daß die historische Zeit in diesen Fällen demonstrativ verdrängt und nicht bloß unbestimmt gelassen wird, soll in erster Linie natürlich die Bedeutungslosigkeit des Faktors Zeit für die dargestellten privaten Erfahrungen zum Ausdruck bringen. Man könnte darin aber auch ein Symptom dafür sehen, daß das Datum heute möglicherweise schon fehlen muß, wenn für das Erzählte Privatheit wirklich gewährleistet sein soll. Denn könnte nicht ein Schatten auf die private Welt fallen, wenn man bemerken müßte, daß alles das, was in einer bestimmten Zeit öffentlich wichtig und bewegend gewesen ist, in dem dargestellten privaten Erleben keinerlei Spuren hinterlassen hat? Der empfindsame Roman des späten 18. Jahrhunderts, der sich über das Datum einen ersten Schein von historischer Bestimmtheit zu geben versucht, braucht eine solche Beeinträchtigung noch nicht zu fürchten. Daß da nichts als Seelenschmerzen datiert werden, während zugleich ein europäischer Krieg geführt, Polen geteilt oder in Amerika ein republikanischer Staat gegründet wird, tritt als ein Widerspruch noch nicht in Erscheinung. Sofern das literarische Publikum jene politische Welt überhaupt bemerkt hat, konnte es sie sich von den Empfindungen der literarischen Gestalten doch ganz getrennt denken, da sich die Zeitgeschichte nur erst durch 'zufälliges' persönliches Betroffensein und noch nicht in repräsentativer öffentlicher Erfahrung mitgeteilt hat. Wer heute jedoch private Erlebnisse noch so nach Tag und Jahr festlegte, ohne zugleich das Öffentliche angemessen zu berücksichtigen, ginge wohl das Risiko ein, die Sensibilität seiner literarischen Gestalten schon über das ausgewiesene Datum bloßzustellen oder zu karikieren. Nicht nur können also zeitgeschichtliche Ereignisse ein zeitlos erzähltes öffentliches Geschehen 'datieren' und ihm in der Tendenz alle die Determinanten aufzwingen, die mit dem Datum vorgegeben sind, sondern es kann das Datum auch in die Darstellung privater Erfahrungen Zeitgeschichte hineinziehen und auf diese Weise deren menschliche Allgemeinheit durch ein öffentliches Besonderes unversehens in einem anderen Licht erscheinen lassen.

Wenn also für den Roman des 20. Jahrhunderts eine zunehmende Kompliziertheit - und damit auch Unbestimmbarkeit - der Zeitstrukturen festgestellt wird, so wäre zu fragen, ob dies nicht eine in der Determiniertheit dieser Strukturen selber gegründete Erscheinung ist. Die verbreitete Erklärung, daß darin die »Tiefe und Undurchsichtigkeit dieser Welt« zum Ausdruck komme, dergegenüber Zeitstrukturen nach dem »Modell eines mündlichen 'und dann'« nicht mehr angebracht seien, ist jedenfalls nicht sehr überzeugend, sobald man daraus folgert, es müßten die Jahrhunderte, in denen dieses Modell benutzt worden ist, mithin weniger komplizierte Zeiten gewesen sein. <sup>166</sup> Denn wann wäre die Welt wirklich mehr durchschaut, weniger vieldeutig gewesen als heute? Sollte es nicht vielmehr gerade eine Folge des uns heute zur Verfügung stehenden *bestimmten* Weltbildes sein, daß die Literatur eher die noch unerschlossene Komplexheit subjektiver Erfahrung - notwendig zeitabgehoben - darzustellen sucht als das öffentlich sichtbare und längst anderweit dokumentierte zeitliche Handeln der Menschen? Statt von der Eroberung eines neuen Terrains müßte man dann wohl eher von einem erzwungenen Rückzug sprechen. Was die Geschichte anbetrifft, so haben wir uns ja auch bereits daran gewöhnen müssen, nicht mehr den Roman, sondern das Sachbuch als die für sie kompetente Form zu betrachten. Inzwischen ist aber auch der Zeit- und Gesellschaftsroman von der Konkurrenz authentischer Darstellungen eingeholt worden oder doch zumindest schon auch mit jenem Stigma der Belanglosigkeit behaftet, das einst die Verdrängung des historischen Romans eingeleitet hat. Daß der erzählenden Literatur damit ein Terrain verloren geht, auf dem sie

erst groß geworden ist, ist aber nicht zu übersehen und kann für ihr Ansehen nicht folgenlos bleiben.

## Anmerkungen

<sup>161</sup> Vgl. Über Wolfgang Koeppen. Hrsg. von U. Greiner. Frankfurt a. M. 1976 (es 864). S. 26, 33, 40, 156, 166 f., 206 u. a.

<sup>162</sup> Leonhardt, Rudolf Walter: Kongruenz im Inkongruenten. In: In Sachen Böll. Hrsg. von M. Reich-Ranicki. München 1971 (dtv 730). S. 228-237, hier: S. 233.

<sup>163</sup> Jansen, Peter W.: Geschwätzige Einsamkeit. DIE ZEIT vom 12. 11. 1976. Die innere Chronologie des Romans läßt freilich nicht 1984, sondern nur 1973 als Handlungsjahr infrage kommen.

<sup>164</sup> Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein (1964). Frankfurt a. M. 1968 (FiBü 1000). S. 20.

<sup>165</sup> Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt a. M. 1971. S. 8 und 61. Vgl. auch die Seiten 70 und 153, im Gegensatz dazu aber die exakten Angaben zu dem weit zurückliegenden Datum des 3. Juli 1958 auf S. 267 f.

<sup>166</sup> Hall, Oskar: Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit. Bonn 1968. S.166.

## 16. Hesses "Glasperlenspiel"

Ebenso schwer wiegt aber, daß die zunehmende Zeitverdeutlichung sich auch dort geltend macht, wo es um Zeit und Gesellschaft gar nicht geht, sondern bloß ein Fundament im Irdischen benötigt wird, um überhaupt ein menschliches Leben in sinnhafter Vollständigkeit entwerfen zu können. Es gibt ein Beispiel - und mit ihm wollen wir dieses Kapitel schließen -, an dem sich diese werkimmanente Folge der Zeitbestimmtheit in aller Deutlichkeit zeigt: Hermann Hesses "Glasperlenspiel". Seiner Zeitebene nach ist dieser Roman ein Zukunftsroman, angesiedelt im 23. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, für das die Möglichkeit einer wesentlichen menschlichen Existenz innerhalb eines 'kastalischen Ordens' konstruiert und am Leben des 'Magister Ludi' Josef Knecht entfaltet wird. Warum die Wahl dieses fernen Zeitpunktes? »Das mit der 'Utopie', das heißt dem Verlegen in die Zukunft, ist natürlich nur ein Behelf«, schreibt Hesse 1944 an einen Freund und äußert sich zugleich enttäuscht darüber, daß Kritikern »der Gedanke kommen konnte, in der utopischen Zukunftswelt des Buches (die Sie ganz richtig datieren) irgendeine Äußerung über Staatsform, Kleidung etc. zu suchen«. <sup>167</sup> Schon dies ist freilich signifikant für die von uns aufgezeigte Entwicklung: die Frage nach der Zeit der Handlung, die in diesem Falle nur annähernd berechnet werden kann, läßt auch die Frage nach dem charakteristischen Detail dieser Zeit aufkommen, d. h. es verbindet sich mit ihrer Identifizierung sogleich das Bedürfnis, sie hinreichend deutlich und mithin wahrscheinlich vor Augen zu haben. Daß Hesses Roman hier völlig konturenlos ist, hat sicherlich noch jeder Leser bemerkt und es dann allenfalls als für ihn unwesentlich auf sich beruhen lassen.

Signifikant ist aber auch die zeitliche Verlegung selber, weil sie weiter gar keinen Grund hat als den, daß das 20. Jahrhundert keine hinreichend wahrscheinliche Basis für diesen Daseinsentwurf abgegeben hätte. Die von zwei Weltkriegen heimgesuchte Gegenwart Hesses ließ der Imagination einfach keinen Raum, einen Orden wie den kastalischen in ihr anzusiedeln. Für Goethe ist in durchaus vergleichbarer Situation eine vergleichbare Imagination noch möglich. An die Turmgesellschaft seines "Wilhelm Meister" und an die 'Pädagogische Provinz' der Wanderjahre mochten die Leser des frühen 19. Jahrhunderts geglaubt oder nicht geglaubt haben - als schlechthin unverträglich mit der Gegenwart brauchte man sie nicht zu empfinden. Trotz aller Umwälzungen, trotz ständiger europäischer Kriegswirren gab es noch genügend Unbestimmtheit, sich auch das weitläufige Wirken von Orden und Bünden bis hin zur Existenz einer autonomen 'Pädagogischen Provinz' in ihr vorzustellen. Hesse benötigt dafür eine ferne Zukunft, benötigt sie, obwohl man denken soll und sich denken kann, daß jene nicht eigentlich gemeint ist; denn die Idee einer das Glasperlenspiel pflegenden Elite etwa in das Europa Hitlers hineinmontiert, hätte sich in ihrer offenkundigen Absurdität so sehr selbst beschädigt, daß sie zu einer Satire auf den Geist hätte werden müssen, den Hesse beschwören will.

Eine unaufhebbare Bestimmtheit von Zeit offenbart das "Glasperlenspiel" aber nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für eine Epoche, die sich selber noch ganz unbeeindruckt in entsprechenden Imaginationen hätte bewegen können: für das 18. Jahrhundert. Unter den alternativen Lebensläufen des Josef Knecht, mit denen Hesse seine Idee auf verschiedenen historischen Stufen entfalten will, sollte auch einer in die "Zeit der großen Musikblüte" führen, nachdem bereits ein vorgeschichtlicher, ein frühchristlicher und ein mittelalterlich-

indischer Lebenslauf abgeschlossen waren. Diesen vierten Lebenslauf jedoch konnte Hesse nicht beenden. Er habe, schreibt er an Rudolf Pannwitz,

an diesem Gebilde nahezu ein Jahr lang gearbeitet und ihm mehr Studien gewidmet als allen andern Biographien Knechts, aber es ist mir nicht geglückt, das Ding blieb als Fragment liegen. Die allzu genau bekannte und allzu reich dokumentierte Welt jenes Jahrhunderts entzog sich dem Einbau in die mehr legendären Räume der übrigen Leben Knechts.<sup>168</sup>

Die überlieferten Studien, Pläne und Entwürfe Hesses zeigen seine Schwierigkeiten nur zu deutlich. Schon mit dem fingierten Geburtsort Knechts experimentiert er - Beutelsperg in Württemberg oder besser Beitelersperg an der Koller?<sup>169</sup> Fragwürdig das eine wie das andere. Wenn aber dann Denkendorf und Kloster Maulbronn als Wirkungsorte des Musikers Knecht - wie stand es im frühen 18. Jahrhundert in Württemberg um die Kirchenmusik? »Gab es in vielen Städten und Kirchen Orgeln? Gab es einzelne Organisten oder besorgte das ein Schulmeister? Wurde da, wo keine Orgel war, vom Pfarrer oder Lehrer vorgesungen? [...] Gab es vor 1750 in Württemberg eine Bekanntschaft mit Werken von Bach?«<sup>170</sup> Schwierigkeiten eines Autors, der seine Aufgabe darin sieht, eine erfundene Gestalt in eine beschriebene Vergangenheit auf eine wahrscheinliche Weise hineinzumontieren. Die »allzu genau bekannte und allzu reich dokumentierte Welt« schon des 18. Jahrhunderts erweist sich aus der Sicht Hesses als nicht mehr offen genug, den Bildungsgedanken seines Romans noch ebenso überzeugend zum Vorschein zu bringen, wie er das für weiter zurückliegende Zeiten geleistet zu haben glaubt. Daß dies einem anderen als Hesse hätte gelingen können, ist kein Gegenargument. Schon allein die Tatsache, daß er die zeitliche Beschriebenheit so deutlich empfunden und so akribisch kalkuliert hat, läßt erkennen, wie groß die Einschränkungen sind, die das Wahrscheinliche in der Bestimmtheit der Zeit heute erfährt.

Was wir hier als Determinanten von Zeit und Datum erörtert haben, ist indessen nur ein kleiner Teil aus der Gesamtheit der Erscheinungen, die als zeitbestimmt aufgefaßt werden können, derjenige, der sich besonders eng und sinnfällig an unseren Zeitbegriff anschließt. Strenggenommen könnte man viele weitere oder sogar überhaupt alle Erscheinungen an Zeit gebunden sehen und für 'datiert' halten, das Erscheinungsbild einer Landschaft ebenso wie jede Handlung eines beliebigen Menschen, die Beschaffenheit eines Gegenstandes ebenso wie jedes irgendwann vorgefallene Ereignis. Der Unterschied zu den von uns erörterten Determinanten der Zeit liegt nur darin, daß Landschaften oder Gegenstände in langen Zeiträumen relativ unverändert bleiben und insofern zeitunabhängig darstellbar zu sein scheinen, während Handlungen und Ereignisse - obwohl stets in bestimmter Zeit vorfallend - nur in sehr begrenztem Umfang der Zeit nach bestimmt und noch seltener darin öffentlich verbindlich gemacht werden. Für die jeweils geltenden Vorstellungen vom Wahrscheinlichen sind diese Unterschiede freilich von großer Bedeutung. Sie haben zur Folge, daß das hinsichtlich einer Landschaft, einer Person, eines Gegenstandes für wahrscheinlich Gehaltene nicht gleichzeitig, nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Zunahme des historischen Bewußtseins eine andere Bestimmung erfahren hat, sondern daß es in einer je eigenen Entwicklung genauer auf das Tatsächliche bezogen worden ist. Gleichwohl bliebe für das, was wir die historische Zeit genannt haben, noch vieles an Determinanten nachzuweisen möglich, insbesondere hinsichtlich der jeweils vorgegebenen gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse. Für die darzulegende Entwicklung erscheint es jedoch nützlicher, nunmehr die Verdeutlichung eines weiteren Vorstellungsbereiches,

desjenigen des irdischen *Raumes*, zu untersuchen und die für ihn geltenden Kriterien der Wahrscheinlichkeit in ihrem Wandel zu verfolgen.

## Anmerkungen

<sup>167</sup> Hesse an einen Freund, Februar 1944; Hesse an Faesi am 1. 11. 1943. In: Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel" . Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M. 1973. Bd. 1, S. 241 und 232.

<sup>168</sup> Hesse an Pannwitz, Januar 1955. In: Materialien Bd. 1, S. 294.

<sup>169</sup> Hesse, Hermann: Der vierte Lebenslauf Josef Knechts. Zwei Fassungen. Frankfurt a. M. 1965.

<sup>170</sup> Hesse an Isenberg, Februar/März 1935. In: Materialien Bd. 1, S. 80 f.

## IV. Raum und Ort

### 1. Die herkömmliche Beurteilung von Ortsangaben

»Irgendwo auf unserer Erde«, sagt Ingarden, habe man sich im unbestimmtesten Falle ein erzähltes Geschehen vorzustellen<sup>1</sup> - soweit und so lange jedenfalls, wollen wir hinzufügen, wie nicht ein außerirdischer Raum als Schauplatz benannt wird. Zumeist ist dieses 'Irgendwo' aber natürlich auch für die Erde nicht überall denkbar, sondern es wird durch textinterne Aussagen aller Art einem mehr oder minder eingegrenzten geographischen Raum angehören. Jahreszeit und Klima, die Landschaft, die Namen der handelnden Menschen, ihre Kultur, ihre Lebensbedingungen usw. lassen sich unter dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit in aller Regel so aufeinander beziehen, daß das Irgendwo zumindest einem bestimmten Kontinent, weit öfter jedoch sogar schon einem bestimmten Land zugewiesen werden kann. Daß sich jeder Leser dieser räumlichen Bestimmtheit auch bewußt wird, ist damit indessen wohl noch nicht gewährleistet. Vermutlich beginnt die Identifizierung eines bestimmten geographischen Raumes vielmehr erst damit, daß die stillschweigende Voraussetzung, es handle sich um ein Geschehen in bekannter Umgebung, durch einzelne Aussagen des Textes infrage gestellt wird und zu überlegen veranlaßt, welchem Raum das Geschehen der Wahrscheinlichkeit nach wohl angehört.

Der Übergang von einem irgendwie begrenzten geographischen Raum zu einem bestimmten Ort mit allen seinen tatsächlichen oder wahrscheinlichen Gegebenheiten folgt dann aus der Verwendung authentischer geographischer und topographischer Namen, in Einzelfällen möglicherweise auch schon aus der Nennung von Bauwerken oder gar nur der Erwähnung eines Gegenstandes, wie es mit der Glocke 'Big Ben' und ihren Stundenschlägen des öfteren für den Schauplatz London vorkommt. Ingarden und alle in der phänomenologischen Tradition stehenden Theoretiker legen nun freilich großen Wert auf die Feststellung, daß mit der Einführung solcher 'realexistentialer Positionen' in ein literarisches Kunstwerk noch keineswegs der Ort selber in seiner tatsächlichen Beschaffenheit herbeizitiert werde. Für Ingarden 'repräsentiert' eine literarisch vorgestellte Stadt München nur den wirklichen Ort dieses Namens, d. h. sie bildet ihn nicht ab, wie das etwa ein Stadtplan oder eine topographische Beschreibung tun, sondern sucht ihn gerade umgekehrt zu »verdecken«, indem sie »sich selbst für ihn ausgibt«. Bei angemessener Lektüre bleibe dieses »bloß den Anderen Repräsentieren« aber immer miterfaßt, so daß es »nie zur vollkommenen Verdeckung des repräsentierten Gegenstandes« komme.<sup>2</sup> Die Konsequenzen, die sich daraus für unsere Exaktheitsfrage ergeben, haben wir bereits im ersten Kapitel angedeutet. Da der verständige Leser bei 'München' nicht wirklich an München denke, werde ihn - so jedenfalls muß man in Analogie zur Beurteilung der historischen Faktentreue schließen - ein nicht mit den Tatsachen übereinstimmendes Stadtbild auch nicht irritieren, sondern ihm das Quasi-Urteilsmäßige des literarischen Kunstwerkes vielmehr erst recht bewußt machen. Zu dem gleichen Ergebnis kommt auf ihrem Wege auch Käte Hamburger, für die sich des Fiktionsfeldes halber schon gleich »weder Autor noch Leser« darum zu kümmern brauchen, wie es um die Wirklichkeit der zitierten Schauplätze stehe, nicht zuletzt, weil die Kenntnisse in bezug auf sie sowieso »durchaus relativ« seien.<sup>3</sup> Köln am Rhein oder Köln an der Elbe, so könnte man diese Auffassungen zuspitzen, einem rechten Leser gilt es gleich.

Daß das unhaltbar ist, ergibt sich schon aus der großen Bedeutung, die zu bestimmten Zeiten die Frage der Schauplatz*wahl* gehabt hat, etwa im 18. Jahrhundert die Forderung nach deutschen Schauplätzen. Wie wenig solche Auffassungen aber auch den Lokalisierungsproblemen von heute gerecht werden und - als Vorschrift für 'richtiges' Lesen genommen - die Verstehensbedingungen für literarische Texte überhaupt verkennen, wird sich im weiteren herausstellen. Gleichwohl kann man sie nicht nur in der werkfernen Theorie finden, die in ihrer Abgehobenheit von unmittelbarer Leseerfahrung noch ein gewisses Verständnis für riskante Verallgemeinerungen erwarten darf, sondern auch in der Erörterung von Einzelwerken, obwohl hier die vorgebliche Irrelevanz des topographischen Aspektes fortwährend durch seine - wenn auch inkonsequente - Inanspruchnahme widerlegt wird.

Als Beispiel nennen wir an dieser Stelle nur die Studie "Die erzählte Stadt" von Volker Klotz. Da die in ihr behandelten Romane nach Klotz keine »sachgetreue Topographie« bezweckten, soll seinem Vorsatz zufolge auch nicht »im nachhinein ihre Sachtreue überprüft oder sollen gar Abweichungen verzeichnet werden«. Denn: »Diese wie jene Anstrengung entzöge sich dem Arbeitsgebiet der Literaturwissenschaft, dem 'Die erzählte Stadt' zugehört«.<sup>3</sup> Wieso eigentlich, wäre da schon zu fragen. Einen Stadtplan zurate zu ziehen oder ein Lexikon, wenn es um die Frage der Stadtdarstellung im Roman geht, sollte auch einem Literaturwissenschaftler möglich und der Anstrengung nicht zuviel sein. Es könnte ihm sonst nämlich passieren - und Klotz passiert es wiederholt -, daß er fingierte topographische Angaben eines literarischen Textes für authentisch nimmt oder umgekehrt authentische für fingiert und infolgedessen gerade nicht durchschaut, wie der Autor die topographische Realität seines Schauplatzes erfaßt und sich zugleich von ihr abgesetzt hat. So abstinent gegenüber der Topographie, wie Klotz seine Untersuchungen versteht, sind sie nämlich keineswegs. Er äußert sich natürlich andauernd - wie auch nicht bei diesem Thema! - zu dem Abstand zwischen Stadtschilderung und Stadtwirklichkeit, beurteilt Fülle oder Lückenhaftigkeit von Beschreibungen, unterscheidet wichtige und unwichtige, bekannte und erfundene Details usw. Grundlage für alle diese Bewertungen jedoch sind offenbar nur *seine* Kenntnisse über die geschilderten Städte und nicht das, was man bei genauer Nachforschung über sie wissen *kann*. Da diese Kenntnisse aber weniger umfassend sind als z. B. jene, die Raabe in seine "Chronik der Sperlingsgasse" über das alte Berlin eingebracht und auch bei seinen Zeitgenossen vorausgesetzt hat, kann Klotz die Stadtdarstellung bei Raabe - wir werden auf sie zu sprechen kommen - auch nur unzureichend beurteilen.

Ganz allgemein kann man eine gewisse Berührungsangst der jüngeren Literaturwissenschaft gegenüber den Fakten der Geographie feststellen, und die vorgebliche Autonomie des literarischen Kunstwerkes scheint sie sogar zu gebieten. Daß dies mit den tatsächlichen Rezeptionsvorgängen nicht übereinstimmt, läßt sich indessen leicht beweisen. Abgesehen von den Zeugnissen, die wir hier im weiteren ausbreiten werden, mag sich jeder, der liest, selbst fragen, ob er nicht schon einmal einen Atlas zur Hand genommen hat, um sich über die geographische Lage eines literarischen Schauplatzes genauer zu unterrichten. Warum also sollte dieses Interesse, das ja nur der in den Namen gesammelten und mithin auch im Bewußtsein aufgerufenen Wirklichkeit gilt, nicht auch in die wissenschaftliche Werkerörterung eingehen dürfen? Es wird, wenn dergleichen schon einmal geschieht, zumeist ein Vorbehalt gemacht, der die eigentliche Ursache solcher Zurückhaltung aufdeckt, der Vorbehalt nämlich, es dürfe bei dem Blick in den Atlas nicht darum gehen, dem Autor Fehler nachzuweisen. Offenbar ist der Verdacht, daß dies möglich werden

könnte, sogleich mit im Spiel, wenn von geographischen Fakten die Rede ist, und mit ihm wohl auch die Befürchtung, das als vollkommen gedachte oder gewünschte Kunstwerk könnte durch den Nachweis solcher 'Fehler' beschädigt werden. Es ist letztlich also nicht die Unantastbarkeit des Kunstwerkes, sondern gerade die des geographischen Wissens, die in diesem Vorbehalt zum Ausdruck kommt, die Überzeugung, daß unsere Weltkenntnis durch die poetische Imagination kaum mehr erweitert und schon gar nicht mehr korrigiert werden kann. Insofern man freilich für diese Imagination Unfehlbarkeit voraussetzt und verdunkelt, daß früher - und je früher je mehr - nur erst in den Kategorien des Wahrscheinlichen erfaßt worden ist, was wir heute nach richtig und falsch unterscheiden können, macht man erst eigentlich zum Fehler, was aus den Bedingungen der Geschichte zu erklären und zu verstehen wäre.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Abschnitt 2.

<sup>2</sup> Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen <sup>4</sup>1972. S. 260.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Abschnitt 2.

<sup>4</sup> Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969. S. 9.



## 2. Der Wandel in den geographischen Kenntnissen

Daß die Zunahme der Weltkenntnis den imaginativen Spielraum der Literatur eingeschränkt hat, insofern sie wahrscheinlich hat bleiben wollen, haben wir schon an der Romandiskussion des frühen 18. Jahrhunderts gesehen. Immer wieder wird dort gefordert, die Gegebenheiten ferner Länder nicht schlicht nach den heimischen Erfahrungen darzustellen, sondern sie in ihrer Andersartigkeit zu erfassen und dem Leser nahezu bringen. In welchem Maße das jeweils geschehen, oder sagen wir lieber: unterblieben ist, wollen wir für diesen frühen Zeitraum hier nicht im einzelnen belegen. Von den tatsächlich noch sehr lückenhaften Kenntnissen über die außereuropäische Welt einmal abgesehen, haben damals vor allem auch Interesse und Sorgfalt der Autoren zu großen Unterschieden in der Sachgenauigkeit geführt. Illustrativer als eine Sammlung von Belegen für geographische Unkenntnis ist in diesem Falle der Blick auf einen Roman, der eine solche Unkenntnis gerade demonstrieren will zu dem Zweck, den Erzähler als einen Lügner und Aufschneider bloßzustellen - Christian Reuters "Schelmuffsky". Diese "warhaftige, curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande" aus dem Jahre 1696 legt ihren Phantasiecharakter immer wieder auch darin offen, daß Orts- und Wegbeschreibungen nicht den Tatsachen entsprechen. Voraussetzung dafür, daß die Abweichungen als solche durchschaut werden konnten, war natürlich ein hinreichender Abstand zu den gewöhnlichen Kenntnissen, und hier ist es nun höchst aufschlußreich zu sehen, mit welchen Mitteln Reuter diesen Abstand herstellt. Das Verfahren ist schlicht das primitivste, das sich denken läßt: die Orientierung am krassen Gegenteil. Über seine Reise nach Venedig berichtet Schelmuffsky:

Wir fuhren etliche Tage sehr glücklich und wie wir etwan noch einen Büchsenstoß von Venedig hatten / allwo man zwischen grossen hängigten Bergen fahren muß / so schmiß der Postilion / ehe wir es uns versahen / den Post=Wagen um / daß er wohl den einen Berg hinunter über 1000. mahl sich mit uns überkepelte [...] Aber die wir auff den Post=Wagen sassen / wurden alle mit einander wichtig von dem Sande bestoben / denn es giebt um Venedig herumb nichts als lauter sandigte Berge. [...] Doch muß ich gestehen / daß sich die Stadt Venedig von ferne der Tebel hohl mer recht propre praesentiret / denn sie liegt auff einen grossen hohen Stein=Felsen / und ist mit einen vortrefflichen Wall umgeben.<sup>5</sup>

Man sollte annehmen, das sei deutlich genug. Reuter geht aber noch einen Schritt weiter, indem er die nachfolgende Beschreibung von Rom - es liegt *eine* Wegstunde von Venedig entfernt, dazwischen noch Padua - überwiegend mit den Attributen von Venedig ausstattet, um auch wohl den letzten seiner Leser auf die Verkehrtheit der Darstellung aufmerksam zu machen. Rom nämlich

ist gebauet in lauter Rohr und Schilff / und ist mit einem Wasser / welches der Tiber=Fluß genennet wird / rings umher umgeben / und fliasset die Tyber mitten durch Rom und über den Marckt weg. Denn auff den Marckte kan kein Mensche zu Fusse nicht gehen / sondern wenn Marckt=Tag da gehalten wird / so müssen die Bauers=Leute ihre Butter und Käse / oder Gänse und Hünere in lauter Dreck=Schüthen feil haben.<sup>6</sup>

Vor Rom ist außerdem ein »über allemaßen guter Härings-Fang« möglich und die Stadt wegen ihrer Heringe »in der Welt weit und breit berühmt«. Das gleiche Verfahren der

Tatsachenverkehrung wendet Reuter auch in der Beschreibung einer Englandreise an. Nachdem zunächst Hamburg als Hafenstadt vorgestellt, später eine Schiffsreise von Frankreich nach England beschrieben und auch der Inselcharakter Englands hinreichend angedeutet ist, darf Schelmuffsky schließlich behaupten, mit einem Pferdefuhrwerk von London nach Hamburg zurückgekehrt zu sein.<sup>7</sup> Schilderungen von solcher Unstimmigkeit werden gegen Ende des 17. Jahrhunderts einem lesekundigen, also vergleichsweise gebildeten Publikum zum Durchsichtwerden angeboten und auch noch für eine humoristische Glanzleistung gehalten - mache man sich klar, was das für die Stabilität des Wissens auch nur hinsichtlich der einfachsten geographischen Sachverhalte Mitteleuropas bedeutet. Sich über dieses Niveau zu erheben und eine rundum wahrscheinlich wirkende Darstellung entfernter Schauplätze anzubieten, hat es damals also noch kaum besonderen Aufwandes bedurft.

Erst recht diffus waren natürlich die Vorstellungen von der außereuropäischen Welt. Daß man dort die merkwürdigsten Dinge antreffen, das Unwahrscheinlichste tatsächlich geschehen sein konnte, durfte als öffentliche Überzeugung generell vorausgesetzt werden. Kamen einigermaßen konsistente Entfernungs- und Ortsbeschreibungen hinzu, so gab es kaum mehr sichere Kriterien, Wahrheit von Erfindung zu unterscheiden. Insofern ist es gar nicht so erstaunlich, daß ein in seinen zeitlichen und geographischen Angaben so verhältnismäßig genau gearbeitetes Werk wie Schnabels "Insel Felsenburg" deutsche Studenten dazu veranlaßt hat, sich zu diesem im südlichen Atlantik gelegenen 'Paradies' auf den Weg zu machen.<sup>8</sup> Auch für Defoes "Robinson Crusoe", im Geographischen gleichfalls gut begründet, scheint sich nur erst allmählich die Auffassung durchgesetzt zu haben, daß »die Historie desselben mit Recht unter die wohl ausgesonnenen Fabeln gezehlet zu werden verdient«.<sup>9</sup> Die Welt hatte unentdeckte Gebiete genug, erfundene Gemeinwesen selbst von Staatengröße in ihnen unterzubringen, weshalb ja auch bis ins 19. Jahrhundert hinein der utopische Roman zeitgleich in irgendeiner Ferne angesiedelt sein kann. Früher brauchte es übrigens nicht einmal ein solches Irgend- oder Nirgendwo zu sein. Der Idealstaat der 1648 erschienenen Utopie "Nova Solymae" ist in Palästina lokalisiert und seine Bewohner unterhalten lebhaft Beziehungen zu Italien und England.<sup>10</sup> Erst als es auf der Erde »keine unentdeckten Gebiete zur Ansiedlung imaginärer Reiche mehr« gibt, am Ende des 19. Jahrhunderts, tritt in großem Umfang die *zukünftige* Welt an die Stelle der irdischen 'Wunsch-Räume', bzw. es beginnt die utopische Phantasie statt ihrer nun auch den Weltraum zu bevölkern.<sup>11</sup> Für das geographische Detail allein, die bloße Schauplatzbeschreibung, hat sich die Entwicklung natürlich nicht in dieser Weise zugespitzt. In der Tendenz gilt aber auch für sie, daß mit der Vervollständigung des Weltbildes und seiner Popularisierung durch Beschreibungen und Bilder - und heute erst recht durch das Fernsehen - die Vorstellungen vom Wahrscheinlichen zunehmend enger auf das Tatsächliche bezogen worden sind.

Im Einzelfall kann der Abstand zwischen schon 'gesicherten' Erkenntnissen über die Weite der Welt und ihrer literarischen Darstellung aber auch im 19. Jahrhundert noch immer sehr groß sein. Ein aus heutiger Sicht erstaunliches und in dieser Deutlichkeit wohl auch seltenes Beispiel dafür findet sich in Raabes "Chronik der Sperlingsgasse". Die Schilderung eines Sommerabends auf dem Berliner Johanniskirchhof ist hier Anlaß zu folgenden Überlegungen:

Immer goldner glänzte der Himmel im Westen, immer tiefer sank die Sonne dem Horizont zu. Nacht ward's auf der einen Hälfte dieses drehenden Balles, während

auf dem großen Atlantischen Ozean vielleicht eben ein Schiff, dem jungen Amerika entgegensehend, die Sonne aufsteigend begrüßte. [...] Hier zündet der einsame Denker seine Lampe an und schlägt die Bücher der Vergangenheit auf, die Zukunft daraus zu enträtseln, und findet vielleicht, daß die Nacht, die auf den Völkern liegt, ewig dauern wird, in demselben Augenblick, wo auf jenem einsamen Schiff der Willkommenschuß donnert, »Amerika!« die zu dem Schiffsrand stürzende Auswandererschar ruft, und eine Mutter ihr kleines lächelndes Kind in die Morgensonne und dem neuen Vaterland entgegenhält!<sup>12</sup>

Nimmt man die geographischen Implikationen dieser Überlegungen beim Wort, so findet man die Ostküste Amerikas etwa in die Gegend von Japan verschoben; denn es ist bei der vorgestellten Gleichzeitigkeit von Sonnenuntergang und Aufgang im Sommer nach Westen hin eine Entfernung von weit über 180 Längengraden anzusetzen. Tatsächlich sind es bis zur amerikanischen Küste aber nur 85 Grad oder ein Zeitunterschied von sechs Stunden, wie heute aus den Anzeigen der Fluggesellschaften jedermann wissen kann, so daß der Sonnenuntergang in Berlin zutreffend mit einer frühen Nachmittagsstunde hätte konfrontiert werden müssen. Abgesehen von der so angedeuteten immensen Überdehnung des Atlantik, scheint hier aber auch noch eine Richtungsverwechslung vorzuliegen. Die intentionale Verbindung zwischen dem Sonnenaufgang und dem aufsteigenden Amerika legt die Vorstellung nahe - eindeutig ableitbar ist sie freilich nicht -, daß die Sonne *vor* den Auswanderern, also über dem Land aufgeht und nicht hinter ihnen über dem Meer, wie es den Umständen nach vorauszusetzen wäre; denn das Kind wird in die Morgensonne und zugleich dem neuen Vaterland *entgegen* gehalten. Wie auch immer aber - wir sind auf keine Äußerung gestoßen, in der diese Textstelle kritisiert oder auch nur befragt wird. Die Gesetzmäßigkeiten des Zeitunterschiedes und die Entfernung zwischen den Kontinenten sind im 19. Jahrhundert eben gewiß noch nicht tief genug in das Bewußtsein gedrungen, daß man hier hätte stutzig werden müssen. Heute indessen könnte etwas Vergleichbares in einer öffentlichen Auseinandersetzung wohl nicht mehr übersehen werden, zumal wenn - wie hier - der Text eine Vorstellung von der Erde ausdrücklich aufruft.

## Anmerkungen

<sup>5</sup> Reuter, Christian: Schelmuffskys warhafftige, curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande (1696). Hrsg. von E. Haufe. Leipzig 1972. S. 187 f.

<sup>6</sup> Reuter, Schelmuffsky S. 226 f.

<sup>7</sup> Reuter, Schelmuffsky S. 154 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 1.

<sup>9</sup> Richter, Wilhelm: 'Avertissement' zum "Sächsischen Robinson" (1723). In: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Bd. 1. Tübingen 1970. S. 68. Zur geographischen Genauigkeit Defoes vgl. Secord, A. W.: Studies in the narrative method of Defoe. New York 1963.

<sup>10</sup> Gott, Samuel: Nova Solymae. Libri VI. London 1648. Vgl. Winter, Michael: Compendium Utopiarum. Bd 1. Stuttgart 1978.

<sup>11</sup> Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Stuttgart 1957. S. 43 und 131. Daß der

Übergang von der (irdischen) Raum-Utopie zum Zukunftsroman auch zugleich im evolutionistischen Denken des 19. Jahrhunderts begründet ist, betont Doren, Alfred: Wunschräume und Wunschzeiten (1924). In: Utopie. Hrsg. von A. Neusüß. Neuwied/Berlin 1972. S. 174.

<sup>12</sup> Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse (1856). W. R. Sämtliche Werke. Berlin o. J. 1. Serie. Bd. 1, S. 68.

### 3. Unkenntnis oder Absicht?

Eine gewisse Art von Interpretationskunst gerät bei solchen Entdeckungen leicht in Versuchung, eine Funktion für die Abweichung zu unterstellen und damit das anscheinend Unrichtige in einem höheren Sinn für bedeutungstragend und gewollt anzusehen. Grundsätzlich ist das natürlich nicht auszuschließen, aber man hat doch sehr auf der Hut zu sein, daß die Voraussetzung von der Vollkommenheit des Kunstwerkes, die dabei im Spiel ist, das Verstehenwollen nicht zur Gesundbeterei werden läßt. Bei Raabe ist diese Gefahr vielleicht nicht so groß; im Umgang jedoch mit stärker kanonisierten Texten, z. B. mit den Dichtungen Eichendorffs, ist sie durchaus gegeben. Nimmt man etwa den "Taugenichts", so läßt sich leicht feststellen, daß die Beschreibung der Schauplätze und das räumliche Verhältnis, in dem sie zueinander stehen, mit den sporadisch eingefügten geographischen Angaben nicht viel zu tun haben. Soweit man daraus nur den Schluß zieht, daß die beiläufig lokalisierten Landschaften mit ihren immergleichen Bergen und Strömen, Wäldern und Feldern vor allem eine Stimmung ausdrücken bzw. dem Leser nur Eindrücke und Empfindungen in Erinnerung bringen sollen, die ihm bereits vertraut sind, ist nichts einzuwenden. Der Taugenichts äußert sich über die Geographie ja ohnehin stets so großzügig und zufällig, daß man eine konsistent wahrscheinliche Darstellung für diesen Bereich eigentlich nicht erwarten kann. Bedenklich ist es aber, wenn nun einzelne Ungenauigkeiten herausgegriffen und mit besonderen Bedeutungen belegt werden; denn das setzt voraus, daß die jeweiligen lokalen Gegebenheiten bekannt genug gewesen sind, um überhaupt - und dann auch noch bei einem gewissermaßen stillgelegten Interesse - als Vergleichsgrößen in den Blick zu kommen.

Wir beziehen uns mit diesem Einwand auf die Arbeiten Oskar Seidlins und insbesondere auf die Deutung, die er der Darstellung Roms im "Taugenichts" gegeben hat. Als die Stadt dort das erstmal ins Auge gefaßt wird, bietet sich von ihr folgendes Bild:

Die Nacht war schon wieder lange hereingebrochen, und der Mond schien prächtig, als ich endlich auf einem Hügel aus dem Walde heraustrat und auf einmal die Stadt in der Ferne vor mir sah. - Das Meer leuchtete von weitem, der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen, darunter lag die heilige Stadt, von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafener Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben wie dunkle Riesen, die ihn bewachten.<sup>13</sup>

Seidlin geht davon aus, daß Eichendorff das reale Erscheinungsbild Roms hier absichtsvoll abgewandelt habe, um dem Leser zu verstehen zu geben, daß dieses Rom nicht Rom sei und der Taugenichts auch gar nicht nach Rom komme. Indizien sind ihm die um die Stadt gelegenen Berge und vor allem das Meer, mit dem er sich »unter gar keinen Umständen abfinden« will. In einer ausführlichen Untersuchung der gesamten Stadt- und Landschaftsbeschreibung kommt Seidlin dann zu dem Ergebnis, daß die Stadt - »wer möchte sie jetzt noch Rom nennen?« - das 'Kinderparadies' des Taugenichts oder gar das christliche Paradies schlechthin meine.<sup>14</sup>

Wir können hier nicht darauf eingehen, was an dieser Deutung im einzelnen überzeugt und was nicht. Als ganze ist sie schon deshalb fragwürdig, weil der Taugenichts in dieser Stadt eher Irdisch-Unerfreuliches erfährt und sich am Ende entschließt, ihr und zugleich

Italien »mit seinen verrückten Malern, Pomeranzen und Kammerjungfern auf ewig den Rücken zu kehren«.<sup>15</sup> Halten wir uns nur an die Behauptung, daß Eichendorff mit seiner Beschreibung offenkundig nicht Rom meine, so ist zu überlegen, ob das Bild von dieser Stadt im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland tatsächlich schon bekannt genug gewesen ist, Berge und Meer in diesem Zusammenhang als Unrichtigkeiten erscheinen zu lassen. Eichendorff selber hat Rom nie gesehen, die meisten seiner Leser sicherlich auch nicht - warum sollte sich da nicht eine Vorstellung von 'sieben Hügeln' und Meeresnähe in ein solches Bild gefügt haben? Auf den damals noch weit verbreiteten reliefähnlich gezeichneten Landkarten nehmen sich kleine Hügel leicht wie Berge aus, und die Entfernungen sind auch nicht immer genau erkennbar. Desgleichen sind alte Stiche von Stadtansichten häufig in den Perspektiven verzerrt oder gestalten den Hintergrund überhaupt nach der Phantasie, so daß auch hier Berge und Meer mit einbezogen gewesen sein können.

So betrachtet erscheint es höchst zweifelhaft, daß Eichendorff mit seiner Beschreibung von Rom die reale Topographie hat außer Kraft setzen wollen. Allenfalls hat er ihr in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit eine symbolische Dimension hinzugefügt. Das Publikum seiner Zeit jedenfalls hätte das topographische Signal nicht verstehen können, und es wird ja selbst heute nur erst ausnahmsweise als ein solches aufgenommen. Aber auch bei nähergelegenen Schauplätzen kann man geographische Unrichtigkeiten nicht schon ohne weiteres mit Bedeutungen belegen. Wenn der Taugenichts, kaum daß er bei seiner Rückkehr aus Rom das erstemal »nach Osterreich hineinsehen kann«, schon singt, er sähe die Donau blitzen, und sie dann auch alsbald erreicht<sup>16</sup>, so ist dies zwar der Geographie nach unmöglich, muß aber deshalb noch nicht »emblematisch« zum Ausdruck bringen wollen - so Seidlin -, »daß der Taugenichts jetzt heimkehrt«.<sup>17</sup> Weder dürften die zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederholt geänderten Grenzen Osterreichs in ihrem Abstand zur Donau so eindeutig bestimmt erschienen sein, wie Seidlin das voraussetzt, noch wird durch das Lied des Taugenichts die Ortsangabe überhaupt hinreichend ernsthaft gesetzt, um die Differenz zu den geographischen Fakten besonders absichtsvoll erscheinen zu lassen. In jedem Falle ist Zurückhaltung geboten bei der Auslegung von Widersprüchen, die sich aus dem heutigen Weltbild heraus für Ortsbeschreibungen in älteren Texten ergeben. Die pauschale Auffassung, es habe mit solchen Widersprüchen grundsätzlich *nichts* auf sich, darf nicht in das - aus dem Geniegedanken abgeleitete - Gegenteil umschlagen, sie hätten immer schon eine werkbezogene Funktion. Was jeweils in bezug auf die Darstellung von Raum und Ort irgendwann wahrscheinlich oder nichtwahrscheinlich gewirkt hat, wird vielmehr nur von Fall zu Fall zu entscheiden sein. Dabei wird man sich den jeweiligen Vorstellungsspielraum noch für lange Zeit *anders* bestimmt denken müssen als heute und deshalb ohne entsprechende Zeugnisse nicht leicht voraussetzen dürfen, daß irgend eine Ungenauigkeit eine Aufhebung des Wahrscheinlichkeitseindrucks bedeutet habe.

## Anmerkungen

<sup>13</sup> Eichendorff, Joseph Freiherr von: Aus dem Leben eines Taugenichts (1826). J. v. E. Neue Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Baumann. Stuttgart 1957. Bd. 2, S. 399.

<sup>14</sup> Seidlin, Oskar: Der Taugenichts ante portas. In: O. S. Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965. S. 14-31, hier: S. 15 und 30 f.

<sup>15</sup> Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. Neue Gesamtausgabe Bd. 2, S. 416.

<sup>16</sup> Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. Neue Gesamtausgabe Bd. 2, S. 416 und 421.

<sup>17</sup> Seidlin, Die symbolische Landschaft. In: Versuche S. 32-53, hier: S. 36. Riskante Folgerungen aus dem Vergleich zwischen den tatsächlichen landschaftlichen Gegebenheiten in Deutschland und den Darstellungen Eichendorffs zieht auch Killy, Walter: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963. S. 37 ff. Es darf durchaus bezweifelt werden, daß Eichendorff und seine Zeitgenossen eine klare Vorstellung davon hatten, was bei Fernblicken von deutschen Gebirgen jeweils zu sehen oder nicht zu sehen war.

#### 4. Die 'Entdeckung' Deutschlands im 18. Jahrhundert

Wir haben bisher nur allgemein von einer Zunahme der Kenntnisse über die Welt gesprochen und noch nichts zu den Faktoren und Stationen gesagt, die diese Entwicklung kennzeichnen. Dies genau und begründet zu tun, ist freilich auch schwierig, weil die sozialen Veränderungen, die die Anhebung des geographischen Bildungsstandes bewirkt haben, weder leicht voneinander zu trennen noch in einem bestimmten Zeitpunkt ohne weiteres festzuhalten sind. Immerhin gibt es aber einen Faktor, auf den in diesem Zusammenhang besonders aufmerksam zu machen ist, zumal ihn die Literatur selber nachgerade zum Epochenmerkmal erhoben hat: die grundlegend neuen Möglichkeiten des Reisens im 18. Jahrhundert. Während in früheren Jahrhunderten der Reiseverkehr seiner Gefährlichkeit wegen auf kleinste gesellschaftliche Gruppen beschränkt war, d. h. im wesentlichen auf die aus Erwerbsgründen reisenden Kaufleute, Soldaten und Bettler, wurde mit der Einführung des regelmäßigen Postkutschendienstes das Reisen so erleichtert und in seinem Risiko verringert, daß man sich mehr und mehr auch aus Gründen der Bildung oder bloß aus Neugier darauf einlassen konnte. Die bewußtseinsverändernden Wirkungen dieser Entwicklung sind, wie in einer aufschlußreichen Analyse von Laermann nachzulesen, gar nicht hoch genug anzusetzen. In ihrer Folge findet

eine vollständige Neuorientierung der sozialen Wertvorstellungen in bezug auf die geographische Mobilität statt. Sie wird nicht länger einerseits als Privileg, andererseits als Deklassierung betrachtet, sondern wird in dem Maße, in dem sich das Bürgertum der mit ihr gegebenen Chancen bemächtigt, zwar nicht der Sache, wohl aber dem Anspruch nach eine Angelegenheit aller.<sup>18</sup>

Die von jedem einzelnen auf Reisen tatsächlich gewonnenen Anschauungen von anderen Orten und Lebensverhältnissen sind für die Horizonterweiterung insofern auch nicht allein maßgebend. Wichtiger noch werden die veröffentlichten Berichte über diese Reisen, die nun - schon ihre im 18. Jahrhundert sprunghaft steigende Zahl belegt es - auf ein ganz anderes Interesse stoßen, da sie als Ergänzung oder Vorbereitung zu eigenen Erfahrungen aufgenommen und beurteilt werden können. Für die Erschließung des kleinstaatlichen deutschen Sprachraumes wird das neue Verhältnis zum Reisen aber noch in einer besonderen Weise wichtig. Er wird nun erstmals überhaupt »als Einheit erfahren«, d. h. es kommt über allen seinen politischen, religiösen, kulturellen Verschiedenheiten etwas Gemeinsames zum Vorschein, das bis dahin nur wenigen sichtbar gewesen ist und in der Folge mehr und mehr auch ein 'deutsches' Selbstbewußtsein begründet.<sup>19</sup>

In welchem Maße die neue Raumerfahrung durch den Roman aufgegriffen, verdeutlicht und zusätzlich populär gemacht worden ist, ist zur Genüge bekannt. Hatte er bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch fast ausschließlich in das Ausland, in die Antike oder in das fremdartige Nirgendwo geführt, so kommt es von etwa 1770 an zu einer »forcierten Darstellung deutscher Schauplätze, Charaktere und Sitten«. <sup>20</sup> Auch das Motiv der Reise, früher noch stets Inbegriff des Abenteuerlichen oder gar Lebensgefährlichen, wird nun mit dem Gestus der Selbstverständlichkeit in jederlei Handlung einbezogen und verrät allenfalls in seiner demonstrativen Häufigkeit noch das Neue der Situation. In gar nicht so wenigen Fällen tritt der Roman sogar ersichtlich in den Dienst landeskundlicher Belehrung und liefert in nur oberflächlicher Anbindung an das erzählte Geschehen umfangreiche Beschreibungen deutscher Städte. In Schummels 1780 erschienenem Roman "Wilhelm von



Blumenthal" beispielsweise wird in Briefen von nicht weniger als 35 Seiten Umfang die Stadt Wien geschildert und mit Berlin verglichen, für das ohne Umstände auf Friedrich Nicolais dreibändiges Werk "Berlin und Potsdam" verwiesen ist.<sup>21</sup> Solche 'baedekerhaften' Partien, wie man sie in der Analogie zu einem im 19. Jahrhundert bekanntgewordenen Typus des Reisehandbuchs genannt hat, finden sich auch in den Briefromanen Millers. Vor allem aber werden bei Knigge, wie Eva D. Becker resümiert, immer wieder deutsche Städte »in bezug auf Verwaltung, Regierung und Sitten kritisch begutachtet«, wobei hier Inhaltsverzeichnisse und Kapitelüberschriften überdies so deutlich ortsbezogen sind, daß mancher Roman »geradezu als Nachschlagewerk« gebraucht werden konnte.<sup>22</sup>

Das schnell wachsende Interesse an deutschen Schauplätzen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kann indessen nicht allein, wie es häufig geschieht, mit einer Zunahme des national-kulturellen Selbstbewußtseins erklärt werden.<sup>23</sup> Ein Abgrenzungsbedürfnis gegenüber den englischen und französischen Vorbildern, die bis dahin der deutschen Literatur den Weg gewiesen hatten, ist zwar vorhanden, aber man konnte sich doch kaum einbilden, durch die Hinwendung bloß zu deutschen Schauplätzen schon kulturelle Eigenständigkeit zu beweisen. Tatsächlich bleibt ja auch etwa das englische Vorbild für den Roman der Empfindsamkeit selbst dort sichtbar und anerkannt, wo dieser in Deutschland angesiedelt ist, und es hat später umgekehrt die bewußt nationale Romantik gegen den Schauplatz Italien durchaus nichts einzuwenden gehabt.

Bei genauerem Hinschauen zeigt sich vielmehr, daß das neuartige geographische Interesse ganz wesentlich wieder mit dem Aspekt der Wahrscheinlichkeit zusammenhängt. Solange es von den Gegebenheiten des deutschen Sprachraumes keine sicheren Vorstellungen gab, brauchte sich der deutsche Romanautor, der seine Leser nach Frankreich, England oder Spanien führte, noch kaum nach dem Grund für diese Ferne fragen zu lassen. Nun aber, da die 'deutschen Lande' überschaubar werden und sich der Eindruck konturenloser Provinzialität für sie allmählich verliert, kommt auch Deutschland als literarischer Schauplatz infrage und wird um so mehr vermißt, je mehr eine anderswo lokalisierte Erzählung eigentlich auch in diesem Land vorstellbar ist oder sogar sein will. Die Verspätung, mit der sich diese Möglichkeit ergibt, ist sicherlich mit ein Grund dafür, daß der neuentdeckte Schauplatz so entschieden in Szene gesetzt wird; denn der Zusammenhang von Lebensraum und Mentalität ist ja in der Wahrscheinlichkeitsdiskussion schon lange zuvor immer wieder betont worden. Während aber in den anderen großen Ländern Europas dank ihrer hauptstädtischen Horizonte schon früh literarische Anschauungsmuster für das Landestypische zur Verfügung standen, bedurfte es für Deutschland erst der Postkutsche, um Konturen sichtbar werden zu lassen und es somit als ein Eigenes literaturfähig zu machen. Schon um nur 'eine' Residenzstadt charakterisieren zu können, mußte ein Autor ja wissen, in welchen Zügen die ihm vielleicht einzig bekannte Residenz typisch und in welchen sie einmalig war, sollte nicht die ungefähre Bestimmung nach dieser oder der anderen Seite hin fragwürdig werden.

Die Literaturkritik des 18. Jahrhunderts hat den Zusammenhang zwischen der lange anhaltenden Scheu vor deutschen Schauplätzen und der tatsächlich geringen Sicherheit im Umgang mit ihnen schon durchaus erkannt. In einer Rezension des im französischen Amerika spielenden Romans "Cecilia oder die gottlose Tochter" heißt es 1765:

Der eigentümliche Charakter unserer Nation und die daraus fließenden Sitten würden viel Stoff zu Romanen geben: aber man hütet sich sehr dafür, die Scene

nach Deutschland zu versetzen. Warum wohl? man kennt seine Nation am wenigsten, und es ist immer leichter in dem einförmigen französischen Modeton eine Geschichte nachzustammeln, als seine Nation zu studieren, und eine deutsche Geburt hervor zu bringen.<sup>24</sup>

Deutlicher noch kritisiert Blanckenburg in seinem "Versuch über den Roman" das fremdländische, aber gleichwohl unspezifische Kolorit vieler Romane, um daran die auf strikte Wahrscheinlichkeit zielende Forderung zu knüpfen:

Der Dichter soll in seinem Werke nichts vorgehen lassen, überhaupt gar nichts anlegen, von dem es nicht der Erfolg des Werks zeige, daß es für sein Ganzes gerade am schicklichsten Orte, und auf die beste Art vor sich gehe, und, an *keinem andern Orte, so habe vorgehn können*. [...] Aber findet sich dies in den Romanen gewöhnlicher Art? Sind sie so, daß sie nur auf Engländischem Boden haben zur Reife kommen können? Gewöhnlich sind sie so eingerichtet und angeordnet, daß sie in keinem Land dieser Erde, - oder in allen gleich sehr zu Hause gehören.<sup>25</sup>

Auch Blanckenburg weist den häufig geäußerten 'kahlen Vorwand' zurück, die deutschen Verhältnisse seien schon an sich nicht geeignet, einer Romanhandlung zugrunde zu liegen. Es ist vielmehr auch nach seiner Auffassung bloß

Unwissenheit, Unbekanntschaft mit einheimischen Sitten, die unsere Romanendichter aus dem Lande treibet; in der Hoffnung, daß wir eben so wenig von fremden Sitten kennen werden, um sie beurtheilen zu können.<sup>26</sup>

Von dieser Überlegung ist es dann nur noch ein kleiner, für die Gesamtentwicklung aber hochaufschlußreicher Schritt bis hin zu dem Verdacht, es könne »überhaupt eine sehr mißliche Sache seyn, Sitten und Personen fremder Länder in Werken der Nachahmung aufzuführen«. Man müsse damit rechnen, so Blanckenburg, daß die Betroffenen nur »herzlich lachten«, wenn sie solche Versuche zu sehen bekämen, und daß so die ganze Imagination ad absurdum geführt werde.<sup>27</sup> Hält man sich vor Augen, mit welcher Unbesorgtheit Bodmer und Breitinger noch fordern konnten, der Dichter solle das heimische Publikum in ebendiese fremden Länder 'versetzen', so wird deutlich, wie sehr sich der Horizont erweitert hat. Nicht mehr eine irgend wahrscheinliche Vorstellung von der Andersartigkeit solcher Länder und ihrer Sitten ist hier mehr der Maßstab, sondern das ausländische Publikum selber wird zum Zeugen für die Richtigkeit des Abbildes aufgerufen, d. h. es verliert die Ferne den Charakter der bloßen Andersartigkeit und wird in ihrer je individuellen Bestimmtheit sichtbar. Die vorausschauenden Überlegungen Blanckenburgs und die tatsächliche Schauplatzwahl im Roman des späten 18. Jahrhunderts stimmen natürlich gleichwohl noch lange nicht überein. Nur erst allmählich kehrt sich das Verhältnis zwischen der herkömmlichen fremden und der ungewöhnlichen deutschen Romanszene um, so daß auch Goethe in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" mit einem Seitenblick sicherlich auf Wieland noch bemerken kann:

Ich leugne nicht, daß ich die Geschichten nicht liebe, die unsere Einbildungskraft immer in fremde Länder nötigen. Muß denn alles in Italien und Sizilien, im Orient geschehen? Sind denn Neapel, Palermo und Smyrna die einzigen Orte, wo etwas Interessantes vorgehen kann? Mag man doch den Schauplatz der Feenmärchen nach Samarkand und Ormus versetzen, um unsre Einbildungskraft zu verwirren; wenn Sie aber unsern Geist, unser Herz bilden wollen, so geben Sie uns einheimische, geben Sie uns Familiengemälde, und wir werden uns desto eher darin erkennen und.

wenn wir uns getroffen fühlen, desto gerührter an unser Herz schlagen.<sup>28</sup>

Geographische Namen sind also auch für Goethe nicht 'Schall und Rauch', wie manche seiner späteren Äußerungen nahelegen könnten, sondern sie »nötigen« die Einbildungskraft zu bestimmten, genau lokalisierbaren Plätzen dieser Erde hin und bringen damit auch die Verhältnisse ins Spiel, die dort - und letztlich eben nur dort - gegeben sind.

## Anmerkungen

<sup>18</sup> Laermann, Klaus: Raumerfahrung und Erfahrungsraum. In: Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung. Hrsg. von H. J. Piechotta. Frankfurt a. M. 1976 (es 766). S. 57-97, hier: S. 77.

<sup>19</sup> Laermann S. 85.

<sup>20</sup> Wahrenburg, Fritz: Einführung. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620-1880. Hrsg. von E. Lämmert. Köln/Berlin 1971. S. 105.

<sup>21</sup> Schummel, Johann Gottlieb: Wilhelm von Blumenthai oder das Kind der Natur. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780/81. Frankfurt a. M. 1970. Teil 1, S. 334 und S. 467-502. Über Stadtführer und ähnliche Informationsschriften im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert vgl. Riha, Karl: Die Beschreibung der 'Großen Stadt'. Bad Homburg 1970. S. 39-86.

<sup>22</sup> Becker, Eva D.: Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart 1964. S. 123 f. Dieser genauen und materialreichen Arbeit verdanke ich auch einige weitere Hinweise zur damaligen Auseinandersetzung mit Ortsangaben.

<sup>23</sup> Vgl. Spiegel, Marianne: Der Roman und sein Publikum im frühen 18. Jahrhundert. Bonn 1967. S. 76 ff. Auch aus dieser Arbeit habe ich Hinweise zur damaligen Auseinandersetzung mit Ortsangaben aufgegriffen.

<sup>24</sup> Allgemeine deutsche Bibliothek Bd. 1, 2. Stück. Berlin/Stettin 1765. S. 228 f.

<sup>25</sup> Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1774. Stuttgart 1965. S. 234 f. (ohne Sperrung).

<sup>26</sup> Blanckenburg S. 235.

<sup>27</sup> Blanckenburg S. 236 f.

<sup>28</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795). Gedenkausgabe Bd. 9, S. 345.

## 5. Das Bemühen um mehr Genauigkeit

Welche Konsequenzen sich aus der Verdeutlichung der fernen, der kontinentgegliederten Welt für die Literatur allmählich ergeben haben, ist bereits am Beispiel der Entwicklung der Utopien und anderer Symptome angedeutet worden. Wie steht es nun aber mit den Folgen für die Darstellung der näheren deutschen oder mitteleuropäischen Umgebung bis hin zu bestimmten Landschaften, Städten, Dörfern? Zunächst einmal haben sich mit der Standardisierung des Reisens zweifellos sehr viel festere Vorstellungen davon ausgebildet, was räumliche Weite überhaupt bedeutet, insofern für ihre Erschließung nun auch verbindliche Zeitmaße ins Bewußtsein traten. Schon diesen Wandel bildet der Roman aber nicht bloß ab, sondern er fördert ihn auch, indem er Reiseabläufe mitunter geradezu fahrplanmäßig in Szene setzt.

Sehen wir uns das an "Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" an, einem aufschlußreichen Beispiel nicht zuletzt deshalb, weil dieser Briefroman keineswegs hauptsächlich von einer Reise handelt, sondern von einem abenteuerlichen Dreiecksverhältnis, für das ein Reisevorhaben lediglich die Voraussetzung ist. Die Reise selber endet bereits in Königsberg - und zwar schon im ersten der insgesamt fünf Bände des Romans - und stellt kaum mehr als die Exposition dar. Gleichwohl wird sie in allen Umständen mit großer Genauigkeit entworfen. Von Allgemeininteresse ist dabei sicherlich gewesen, was die auf die Reise gegangene Sophie von unterwegs über die Verhältnisse auf den Poststationen, die Geldforderungen des Personals und alle möglichen Reisehindernisse mitzuteilen hat. Hermes weist aber zusätzlich auch die einzelnen Stationen ortsgenau aus und verdeutlicht die jeweils zurückgelegten Wegstrecken noch durch Entfernungs- und Zeitangaben. Zusammengefaßt ergibt sich, daß Sophie im Verlauf des ersten Reisetages, dem 13. Mai 1761, von Memel nach Prökolz und nach anschließender Nachtfahrt am nächsten bis Heidekrug gelangt. Sie hat also »in zween Tagen nur sieben Meilen zurückgelegt«, wie sie bedauert, bzw. exakt jene umgerechnet 53 Kilometer, die zwischen den genannten Orten liegen. Am 15. Mai meldet sie sich aus Tilsit und verzeichnet zutreffend weitere sieben Meilen, diesmal als Tagesleistung und folglich »geschwinder und vergnügter zurückgelegt als die vorigen«. Nachdem so die allgemeine Etappendistanz angezeigt ist, werden im weiteren nur noch die Verweildauer und der jeweils erreichte nächste Ort ausgewiesen, aber die Stimmigkeit der Angaben bleibt erhalten: zwei Tage bis Insterburg (65 Kilometer), drei Tage Unterbrechung und Weiterfahrt bis Wehlau (60 Kilometer), erneute zweitägige Unterbrechung und Ankunft im 50 Kilometer entfernten Königsberg am 24. Mai. Insgesamt entspricht so nicht nur der Reiseweg korrekt dem Straßenverlauf, sondern es wird auch die Reisegeschwindigkeit der »ordinären Post«, die damals kaum mehr als fünf Kilometer in der Stunde betragen hat, tatsachengetreu zur Geltung gebracht.<sup>29</sup>

So detailliert wie in diesem Fall werden Reiseabläufe natürlich nicht oft sichtbar gemacht. Immerhin zeigen die Angaben bei Hermes aber, was an Übersicht zu dieser Zeit bereits möglich gewesen ist und woran sich eine Reisedarstellung von hinreichender Deutlichkeit vielleicht hat messen lassen müssen. Der Eindruck der Nicht-Wahrscheinlichkeit dürfte allerdings überwiegend nur dann aufgekommen sein, wenn die Reisezeit für die ausgewiesenen Entfernungen zu kurz war, da Verzögerungen stets begründet erscheinen konnten. Dies mag mit dazu beigetragen haben, daß Ortswechsel - besonders in

Briefromanen - oft mit verhältnismäßig langen Zeitunterbrechungen kombiniert werden, längeren jedenfalls, als sie in Anbetracht der Reisewege erforderlich wären. Doch auch das Gegenteil kommt vor. An "Faramonds Familiengeschichte in Briefen" von Timme fällt einem Kritiker auf, daß die überwiegend in Wien agierenden Romanhelden gelegentlich auch Gotha zum "Tummelplatz" angewiesen erhalten, ohne daß die Schwierigkeiten eines solchen Ortswechsels irgendwie berücksichtigt sind:

die Wienerliebenden geben einander da Rendezvous, und reuten zwischen bey den Städten ab und zu, und selbst Miß Arabella macht diesen Spazierritt, als wenn von Nußdorf die Rede wär.<sup>30</sup>

Die tatsächliche Entfernung zwischen Wien und Gotha - etwa 600 Kilometer - ist hier, im Jahre 1781, also schon hinreichend bewußt, die behaupteten Ritte für unwahrscheinlich zu halten. Vermutlich sind Abweichungen in dieser Größenordnung gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber auch bereits selten. An die Stelle der bloßen Demonstration von Ortswechseln, wie sie zunächst der Modernität wegen in jederlei Handlung eingebracht worden ist, tritt nun mehr und mehr die von den handelnden Personen *erlebte* Reise, und für diese wirkt schon die Tendenz zur Veranschaulichung allzu groben Distanzverzerrungen entgegen. Andererseits ergeben sich aus dem Bemühen um Anschaulichkeit aber neue und weitaus kompliziertere Exaktheitsprobleme. Solange die Reiseabläufe nur gewissermaßen statistisch erfaßt wurden und man sich über das Bild der Landschaft, bestimmte Perspektiven, markante Horizontveränderungen usw. nicht äußerte - bei Hermes z. B. gibt es das noch überhaupt nicht -, genügte bereits eine gute Landkarte, um bei einer Reisedarstellung innerhalb des Wahrscheinlichen zu bleiben. Zwar ist der Gebrauch dieses Hilfsmittels im 18. Jahrhundert noch nicht selbstverständlich, weil er, wie wir noch einmal betonen wollen, ebenfalls schon ein qualifiziertes Raumbewußtsein voraussetzt, aber es war doch für die Autoren grundsätzlich kein Problem, hier mit dem allgemeinen Vorstellungswandel Schritt zu halten. Sobald nun aber bestimmte Räume auch anschaulich gemacht, in ihrem Eindruck auf einen Betrachter erfaßt werden sollen, wird eine ganz andere Kenntnissicherheit erforderlich, soll eine Verdeutlichung dieser Art nicht in Widerspruch zu den tatsächlichen Gegebenheiten geraten.

Ein markantes Beispiel für die Zuspitzung des Wahrscheinlichkeitsproblems bei einer solchen umfassenderen Raumdarstellung findet sich in Jean Pauls "Titan", und zwar in der Beschreibung der Gegend um den Lago Maggiore am Anfang des ersten Bandes, auf die wir bereits im vorigen Kapitel Bezug genommen haben. Schon in ihrer Anlage dokumentiert diese Beschreibung deutlich den Übergang von der sachlich-belehrenden zur betrachtend-erlebten Raumerschließung. Einerseits führt Jean Paul ersichtlich noch Kenntnisse vor und beglaubigt sie in aufklärerischer Manier sogar durch einen Hinweis auf "Keyßlers Reisen"<sup>31</sup>, andererseits ist er aber auch bemüht, von den räumlichen Verhältnissen ein anschauliches Gesamtbild zu vermitteln, indem er die handelnden Personen die Landschaft erleben läßt. Zur Verdeutlichung hier nur einige Sätze aus dem "1. Zykel":

An einem schönen Frühlingsabend kam der junge spanische Graf von Cesara mit seinen Begleitern Schoppe und Dian nach Sesto, um den andern Morgen nach der borromäischen Insel Isola bella im Lago maggiore überzufahren. Der stolz-aufblühende Jüngling glühte von der Reise [...]; in Mailand hatten viele gewünscht, er wäre von Marmor und stände mit ältern versteinerten Göttern entweder im farnesischen Pallast oder im klementinischen Museum oder in der Villa Albani; ja

hatte nicht der Bischof von Novara mit seinem Degen an der Seite vor wenigen Stunden bei Schoppen, der zuletzt ritt, nachgefragt, wer es sei? [...] Als es 23 Uhr (die Stunde vor Sonnenuntergang) schlug und Albano die langweiligen Schläge addieren wollte: war er so aufgeregt, daß er nicht im Stande war, die lange Tonleiter zu ersteigen; er mußte hinaus ans Ufer des Lago, in welchem die aufgethürmten Inseln wie Meergötter aufstehen und herrschen.<sup>32</sup>

Was Jean Paul hier und im weiteren zu leisten versucht, hat er 1808 in die Forderung gefaßt, der Dichter müsse »die Brust eines Menschen zur camera obscura machen und in dieser die Gegend anschauen«, denn nichts »sei toter, als wenn der sich neugierig umsehende Reisende nur den sinnlichen Stoff als solchen erzähle und beschreibe«. <sup>33</sup> Der Gedanke an sich ist natürlich nicht neu; schon die Dichtung des Sturm und Drang 'beseelt' die Natur, und die Frühromantik bringt eher intensiver erlebte Landschaftsbeschreibungen hervor, als wir sie im "Titan" finden. Auffällig ist unser Beispiel gleichwohl dadurch, daß es sich hier um ein geographisch lokalisierbares Raumerlebnis handelt, d. h. eine Beschreibung, für die sich ohne weiteres die Frage der Richtigkeit stellen läßt.

Wie steht es damit? Sieht man einmal ab von dem für 24 Uhr angesetzten Sonnenuntergang, der trotz seiner sachlichen Korrektheit - wir erinnern an die andere Zählung - schon zu Jean Pauls Zeiten hätte Rätsel aufgeben können, so ist gegen die Wahrscheinlichkeit der beschriebenen Szenerie so leicht nichts einzuwenden gewesen. Gerade ihre Anschaulichkeit führt nun aber dazu, daß Leser, die mit diesem Bild vor Augen nach Italien kommen, einigermaßen enttäuscht sind. Wie später auch die ortskundige Jean-Paul-Forschung stellen sie fest, daß insbesondere die Entfernungs- und Größenverhältnisse nicht zutreffen, d. h. vor allem die Angabe, man könne von Sesto aus die Borromäischen Inseln sehen und zu ihnen 'überfahren', wo doch in Wahrheit 25 Kilometer auf dem verhältnismäßig schmalen und gewundenen See bis dorthin zurückzulegen sind.<sup>34</sup> Welche Bedeutung diesen Erkenntnissen damals beigelegt worden ist, wird daran deutlich, daß man Jean Paul einerseits von ihnen unterrichtet und dieser sich andererseits unter Berufung auf die »bewährtesten Kenner« auch noch gegen solche Belehrungen verwahrt. Einem Italienreisenden trägt er ausdrücklich auf, Einwände gegen seine Darstellung der Insel Ischia an Ort und Stelle zu überprüfen, und noch Jahre später legt er Besuchern in Bayreuth Zeichnungen von italienischen Landschaften vor mit der Frage, ob er sie denn in seinem "Titan" nicht wirklich treu geschildert habe.<sup>35</sup> Jean Paul wollte die benannten Gegenden also sehr wohl in ihren tatsächlichen Verhältnissen treffen, und es ist hier wie anderswo nur dem Fehlen eigener Anschauung zuzuschreiben, wenn das nicht gelingt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind es natürlich nur erst vereinzelte Leser, deren Reiseerfahrungen weit genug reichen, Unrichtigkeiten wie die des "Titan" zu erkennen. Schon wenige Jahrzehnte später jedoch wagt sich die Wahrscheinlichkeitsliteratur kaum mehr auf Reisebeschreibungen zu verlassen, wenn es um die Darstellung unbekannter Gegenden geht, sondern sie werden in vielen Fällen eigens aufgesucht.

Landschafts- und Ortsbeschreibungen als Hilfsmittel hat aber natürlich nicht nur Jean Paul herangezogen. Schiller, der niemals in Venedig gewesen ist, hat diese Stadt im "Geisterseher" - in wenn schon groben Zügen - auch nur deshalb darzustellen gewagt, weil ihm entsprechendes Material zur Verfügung stand.<sup>36</sup> Später hat sich E. T. A. Hoffmann für seine Novelle "Das Fräulein von Scuderi" gründliche Lokalkennntnis anhand des dreibändigen Werkes "Paris, wie es war, und wie es ist" angeeignet.<sup>37</sup> Für den Schauplatz Venedig, den er in "Doge und Dogaresse" vorführt, wird im Abschlußgespräch der

'Serapionsbrüder' die topographische Sorgfalt sogar eigens hervorgehoben - und wir haben hier sicherlich einen Hinweis auf die Arbeitsweise Hoffmanns selbst vor uns:

»Ottmar«, sprach Lothar, »ließ es sich aber sauer werden, als er die Erzählung schrieb. Denn außerdem, daß ihn das hübsche Bild unseres wackern Kolbe zu dem Ganzen begeistert, lag Le Brets 'Geschichte von Venedig' immer aufgeschlagen auf dem Tische, und das ganze Zimmer hatte er mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs geschmückt, die er, Gott weiß wo, überall aufgetrieben. Deshalb ist die Erzählung so individuell lokal geworden, wie sie sein mußte.«<sup>38</sup>

Allgemein üblich ist soviel Mühe im frühen 19. Jahrhundert freilich noch keineswegs. Als Achim von Arnim 1812 an seinem historischen Roman "Die Kronenwächter" zu arbeiten beginnt, der im schwäbischen Waiblingen angesiedelt ist, hat er nur eine höchst undeutliche Vorstellung von dieser Stadt und scheint, obwohl häufig auf Reisen, auch kein Interesse zu haben, von Brandenburg aus einmal hinzufahren. Er entwirft das historische Stadtbild nach der Phantasie und zieht sich für die Gegenwart hinter die Formel »Wie wir von Reisenden hörten« zurück.<sup>39</sup> Erst acht Jahre später - der erste Band des Romans ist längst erschienen - ergibt sich die Gelegenheit zu einem Besuch. »Mit klopfendem Herzen« hält er am Stadttor,

blickte hinein, aber es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht habe, da ließ ich weiter fahren nach Schorndorf, es muß so gewesen sein, wie ich es mir dachte. Dreihundert Jahre ändern viel [...]»<sup>40</sup>

Das Argument des Zeitabstandes mochte Arnim genügt haben (obwohl man einen Anklang von schlechtem Gewissen aus seinem Brief an Bettina heraushören kann) - allgemein überzeugend wäre es um diese Zeit doch schon nicht mehr gewesen. Die Vertiefung der Geschichtskennntnis erstreckte sich natürlich auch auf den Wandel von Stadtbildern und nahm hierin gerade durch den historischen Roman bald noch zu. Bezüglich eines Städtchens wie Waiblingen mit damals kaum 3000 Einwohnern<sup>41</sup> mochte das nichts bedeutet haben, zumal Arnims "Kronenwächter" wenig beachtet blieben, - für eine Residenzstadt wie Dresden lagen die Dinge schon anders. Es gibt eine sehr sorgfältige Kritik Tiecks an Kleists "Michael Kohlhaas", die einen »Mangel an wahrer Lokalität« für das hier dargestellte Dresden aufzeigt und tadelt. Es wäre zu einfach zu sagen, daß der dauernde Rang dieser Novelle gerade die Unerheblichkeit solcher Einwände beweise. Kleist ist erst gelesen worden, als der von ihm viel zu 'modern' dargestellte Schauplatz schon wieder historisch geworden war und somit wohl alt genug erschien, auch für die Zeit Luthers gelten zu können. Für den Zeitgenossen Tieck nahm sich das anders aus, er schreibt:

Der Erzähler ist von der wirklichen Geschichte, sei es geflissentlich, sei es aus Unkenntniß, merklich abgewichen. Dies ist nicht so sehr zu tadeln [...], als daß er zugleich in einer nicht so gar fern liegenden Begebenheit die nothwendige Umgebung, die der Leser nicht vergessen kann, zu sehr verletzt hat. Er vergißt, daß Wittenberg und nicht Dresden die Residenz der sächsischen Kurfürsten war; Dresden schildert er uns ganz nach seiner jetzigen Gestalt, da [= obwohl] die Altstadt damals so gut wie nicht existirte [...]. Durch diese Uebereilung (vorsätzlicher Plan und bewußte Absicht ist es gewiß nicht) verliert diese treffliche Erzählung ihr eigentliches Kostüm, ihre Sitte und Umgebung, die sie noch weit mehr hervorheben würden, wenn der Dichter sich die Zeit genommen hätte, sich etwas genauer in jene Jahre zurückzusetzen.<sup>42</sup>

## Anmerkungen

<sup>29</sup> Hermes, Johann Timotheus: Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (1770-72). Hrsg. von F. Brüggemann. Leipzig 1941 (DLE Reihe Aufklärung, Bd. 13). S. 24 f., 30, 33, 66, 85 f. Bei Hermes finden sich zu den verschiedenen Postreisediensten nur beiläufige Bemerkungen (S. 25, 34 u. a.). Regelrecht erklärt werden sie bei Schummel, Wilhelm von Blumenthal Bd. 1, S. 314 f.

<sup>30</sup> Allgemeine deutsche Bibliothek Bd. 47,2. Stück. Berlin/Stettin 1781. S. 440.

<sup>31</sup> Jean Paul: Titan (1800/03). J. P. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Berend. 1. Abt. Bd. 8. Weimar 1933. S.12. Auf weitere Quellen verweist der Herausgeber auf S. LXXIV f.

<sup>32</sup> Jean Paul, Titan. Sämtliche Werke Bd. 8, S. 7 und 10.

<sup>33</sup> Jean Pauls Persönlichkeit. Zeitgenössische Berichte. Hrsg. von E. Berend. München/Leipzig 1913. S. 69 (24. Oktober 1808).

<sup>34</sup> Jean Paul, Sämtliche Werke Bd. 8, S. 506 (Anmerkungen des Herausgebers).

<sup>35</sup> Jean Pauls Persönlichkeit S. 63 (September 1808), S. 69 (24. Oktober 1808) und S. 100 (Mai 1815).

<sup>36</sup> Schiller, Friedrich: Der Geisterseher (1789). F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. München 1959. Bd. 5, S. 1060 (Anmerkungen des Herausgebers).

<sup>37</sup> Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Das Fräulein von Scuderi (1819). E. T. A. H. Poetische Werke. Hrsg. von G. Seidel. Berlin 1963. Bd. 4, S. 628 (Anmerkungen des Herausgebers).

<sup>38</sup> Hoffmann, E. T. A.: Doge und Dogaresse (1819). Poetische Werke Bd. 3, S. 502.

<sup>39</sup> Arnim, Ludwig Achim von: Die Kronenwächter. 1. Band (1817). In: Auf dem Wege zum Realismus. Hrsg. von A. Müller. Leipzig 1937 (DLE Reihe Romantik, Bd. 19). S. 59.

<sup>40</sup> Arnim an Bettina am 2. 11. 1820. In: Achim und Bettina in ihren Briefen. Hrsg. von W. Vordtriede. Frankfurt a. M. 1961. Bd. 1, S. 236 f.

<sup>41</sup> Brockhaus 9. Auflage (1848).

<sup>42</sup> Tieck, Ludwig: Heinrich von Kleist (1826). L. T. Kritische Schriften. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1848. Berlin 1974. Bd. 2, S. 45 f.



## 6. Der Zwang zur Ungenauigkeit

Die Beispiele, die wir hier - von Hermes bis Tieck - angeführt haben, mögen zunächst genügen für die Feststellung, daß die Verdeutlichung der Raum- und Ortsvorstellungen für die Literatur nicht folgenlos gewesen ist, sondern im großen und ganzen zu einer Verschärfung der Anforderungen an die Genauigkeit bzw. zu einer Verengung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes geführt hat. Nun könnte man folgern, daß diesen Anforderungen ja wohl auch Schritt um Schritt zu entsprechen war, wäre da nicht ein Faktor, der sich ihnen von Anfang an widersetzt und das vollständige Gegenteil, nämlich lokale Undeutlichkeit, erzwungen hätte: das Erfordernis der Wahrscheinlichkeit auch für die Handlung. Jede exakte Ortsangabe konnte schließlich die Frage nach sich ziehen, ob ein Geschehen für diesen Ort auch glaubwürdig, oder gar, ob es dort wirklich so und nicht anders vorgefallen war. Dabei wollen wir vorerst außer Betracht lassen, daß sich aus der Ortsbestimmtheit auch noch die Möglichkeit der Identifizierung von Personen ergeben konnte; in unserem nächsten Kapitel werden wir uns mit dieser Problematik, in der sich die Wahrscheinlichkeitsfrage auf eine wirklich brisante Weise zuspitzt, gesondert beschäftigen. Schon ohne den möglichen Effekt der personalen Identifizierung konnte die Behauptung irgendeines Geschehens für einen genau lokalisierbaren Ort den Wahrscheinlichkeitseindruck stören, sei es, daß seine natürlichen, sei es, daß seine gesellschaftlichen Gegebenheiten diesem Geschehen nicht entsprachen.

Denn wozu überhaupt das Aufsuchen ferner Schauplätze mit all den Unwägbarkeiten, die das für ihre wahrscheinliche Darstellung mit sich bringen konnte, wenn es nicht immer auch um die Wahrscheinlichkeit der Handlung gegangen wäre? Ein 'Erdbeben in Chili' war vorstellbar, ein 'Erdbeben in Preußen' wäre absurd gewesen, so viel sicherer Kleist diesen Schauplatz hätte darstellen können, nicht minder absurd wie die Machenschaften eines 'Geistersehers' in Jena statt in Venedig. Wenn wir vorhin von der Undeutlichkeit der deutschen Verhältnisse gesprochen haben, so gilt das ja nur - wir müssen es, um Mißverständnissen vorzubeugen, noch einmal betonen - für das typische Gemeinsame, das charakteristisch 'Deutsche' an ihnen. Die Verhältnisse in den je einzelnen Ländern sind natürlich stets überschaubar genug gewesen, sie mit aller erforderlichen Genauigkeit in Szene zu setzen. Wäre es mithin nur darauf angekommen, einen beliebigen Schauplatz zu benennen und ihn wahrscheinlich darzustellen, so hätten die Autoren sich nur an die Orte zu halten brauchen, die sie kannten, um allen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen. Das Problem war aber, daß auch das erzählte Geschehen für diese Orte wahrscheinlich wirken mußte, und in dieser Hinsicht sind die durchweg kleinstädtischen Verhältnisse des deutschen Sprachraumes eher viel zu gut überschaubar gewesen, als daß sie uneingeschränkt als Schauplatz hätten infrage kommen können. Das Bestreben der Wahrscheinlichkeitsliteratur, den Ort eines Geschehens aus Gründen der Glaubwürdigkeit oder der Vorstellbarkeit genau anzugeben, befindet sich also von Anfang an in Konflikt mit dem Zwang, dies um der Wahrscheinlichkeit des Geschehens willen gerade unterlassen zu müssen. Mit welchen - oft amüsanten - Mitteln die Autoren versuchen, zwischen diesen einander widerstreitenden Tendenzen einen Ausgleich zu finden, werden wir im weiteren noch sehen. Mit der Zeit kommen natürlich die Veränderungen in den deutschen Raumverhältnissen selber, also das Entstehen von größeren Ländern, größeren Städten, diesen Bemühungen entgegen, wenn schon die Unüberschaubarkeit des einzelnen Ortes auf die Dauer dann doch wieder nicht ausreicht, die zunehmende Beschriebenheit des

öffentlichen Geschehens insgesamt hinreichend ausgleichen zu können.

Die Störungen, die sich für den Wahrscheinlichkeitsgestus aus authentischen Ortsnamen ergeben konnten, treten in der Literatur selber schon frühzeitig in Erscheinung oder werden sogar eingehend erörtert. Das früheste Zeugnis in unserer Sammlung stammt aus Wickrams 1554 erschienenem "Knabenspiegel", einem 'frührealistischen' Erziehungsroman, der im Gegensatz zu den Volksbüchern jener Zeit nicht irgendwelche exotischen, sondern deutsche Handlungsorte benennt. In dem vorangestellten Dialog über eine "warhafftige History von einem ungerahtnen Son" berichtet ein Leser und Freund dem Autor 'Georgius' Wickram, er habe »daß land Preußen, Schlesien und Laußnitz durchwandert« und zu seinem Erstaunen dort alle die unerfreulichen Verhältnisse vorgefunden, die Wickram schildere. Woher aber, will er nun wissen, sei diesem

solch inventio zukommen, dieweil du doch in deren land oder stetten keiner nie gewesen bist und darffst zwen junger knaben so gar außstreichen, als ob du die ding all selbst gesehen und darbey gewesen werest.<sup>43</sup>

Die Antwort des Georgius, er habe eben etwas Typisches, überall Gültiges erfaßt, rechtfertigt zwar die Ortsangaben, räumt aber auch - sehr versteckt - ihre bloße Beispielhaftigkeit ein. Offenbar wollte Wickram der Gefahr vorbeugen, hinsichtlich seiner Lokalisierungen einfach der Unwahrheit überführt zu werden. Rücksichten anderer Art kommen bei Grimmelshausens "Simplicissimus" in den Blick. Obwohl hier eine ganze Anzahl von deutschen Orten ohne Besorgnis genannt wird - überwiegend Schauplätze des Dreißigjährigen Krieges -, hat Grimmelshausen in einem einzigen Fall eine Einschränkung gemacht, nämlich bei der Stadt, die er "nur pro forma Cöln nennet". In diesem 'Köln' wird Simplicissimus zum einen von einem Kaufherren um seinen Schatz betrogen, zum anderen macht er skandalöse Erfahrungen mit einem geizigen »Notarius und Procurator«, bei dem er als Kostgänger Unterkunft findet. Das 'pro forma' sollte die Anschuldigungen gegen den betreffenden Kölner Personenkreis vielleicht etwas entschärfen, so wenig man an die Wirksamkeit dieser ohnehin nur im Inhaltsverzeichnis verwendeten Formel glauben kann.<sup>44</sup> Immerhin sieht sich Grimmelshausen aber für alle die Orte, die er im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen nennt, zu solchen Rücksichten nicht genötigt, obwohl hier Skandale weit gröberer Art vorkommen. Der Krieg selber bringt für sie schon genügend Unüberschaubarkeit mit sich.

Neben der Zurücknahme des Wirklichkeitsbezuges für authentische Ortsangaben gibt es im 17. Jahrhundert auch bereits das umgekehrte Verfahren, für fingierte Ortsnamen diesen Wirklichkeitsbezug durch eine zusätzliche Erklärung herzustellen. In einer "warhafftigen und anmuthigen Liebes-Geschichte" mit dem Titel "Die liebenswürdige Europäerin Constantine" findet sich eine bunte Mischung von authentischen, durchsichtig kaschierten ('Burgam' für Hamburg, 'Lisborg' für Lissabon usw.) und frei erfundenen Ortsnamen, die der Autor mit der Begründung rechtfertigt, er habe in seiner Erzählung aus Gründen der Diskretion

die Nahmen deren darinnen Interessierten / wie auch einiger sonst wohlbekandten Städte in Teutschland und denen benachbarten Ländern geändert / oder ein wenig versetzt [...] <sup>45</sup>

Ob die Namensveränderungen wirklich der Verhüllung tatsächlicher Vorkommnisse dienen oder ob durch sie nur eine fiktive Handlung, die nicht glaubhaft an authentische Orte hätte

gebunden werden können, wenigstens einen Anschein von lokaler Bestimmtheit erhalten soll, läuft im Prinzip auf dasselbe hinaus. In bei den Fällen geht es darum, dem Gesamtgeschehen wahrscheinliche Züge zu verleihen, sei es, daß der Autor ortsgebundene Tatsachen, die er nicht mitteilen will oder darf, in die Dimension des vielerorts Wahrscheinlichen zurücknimmt, sei es, daß er etwas bloß Erdachtes bis zu dieser Dimension an die Wirklichkeit heranführt. In der Frühzeit des Romans - wie in dem zitierten Beispiel - dürfte allerdings auch ein gewisser Mutwillen mit im Spiel gewesen sein, ein Verrätseln der Namen bloß zu dem Zweck, dem Leser ein unterhaltendes Entschlüsseln zu ermöglichen. Immerhin konnte aber auch das den Wahrheitsanspruch für das Erzählte geheimnisvoll unterstreichen.

Weite Verbreitung finden die verschiedenen Formen der Schauplatzerörterung im späten 18. Jahrhundert, als die Anforderungen an die Ortsbestimmtheit größer werden, das überwiegend kleinstädtische Deutschland eine konsistente Lokalisierung aber noch nicht zuläßt. Dabei wird auch die Möglichkeit einer Bekräftigung des Wahrheitsanspruches, von dem sich die Poesie um diese Zeit ja eigentlich schon emanzipieren will, noch nach Kräften genutzt. Ein erstes Beispiel dafür ist Goethes "Werther". Zu den angegebenen Handlungsorten - einer anonymen Residenzstadt, Kleinstädten wie 'D...' und 'M...' und insbesondere dem Dorf Wahlheim - merkt Goethe in einer Fußnote als 'Herausgeber' der Briefe Werthers an:

Der Leser wird sich keine Mühe geben, die hier genannten Orte zu suchen; man hat sich genötigt gesehen, die im Originale befindlichen wahren Namen zu verändern.<sup>46</sup>

Daß sich der Leser daraufhin erst recht Mühe gab, braucht eigentlich nicht zu verwundern. Immerhin wäre es ja möglich gewesen, Ortsangaben überhaupt zu vermeiden. Aber die Leiden Werthers sollten natürlich auch den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens hervorrufen und hätten das eben weit weniger getan, wenn es an der lokalen Wahrscheinlichkeit gefehlt hätte. Welcher Art im einzelnen die Schwierigkeiten gewesen sind, die mit einer exakten Lokalisierung entstehen konnten, zeigen verschiedene weitere Beispiele. In dem Roman "Gustav Aldermann" aus dem Jahre 1779 wird zu einer fingierten Stadt 'Mainburg' angemerkt:

Ich sehe mich genötigt, hier eine Residenz und einen Hof zu nennen, der nicht existirt, weil ich trotz allen meinen Protestationen fürchte, man möchte alles, was da gesagt wird, auf wirkliche Personen deuten, oder sich, wann ich einen wirklich vorhandenen Hof nannte, durch einige Züge beleidigt finden.<sup>47</sup>

In diesem Falle sind es offenbar gesellschaftliche Rücksichten, die einen fingierten Namen nahelegen. Eher um seine Reputation als Erzähler besorgt ist hingegen Wezel, wenn er im Nachwort des Romans "Wilhelmine Arend" zu möglichen Ortserkundungen folgendermaßen Stellung nimmt:

Die Leser, besonders solche, die in den Städten wohnen, wo die Geschichte vorgeht, gäben sich vergebliche Mühe, wenn sie unter ihren Mitbürgern die Personen aufsuchen wollten, die der Verfasser auftreten läßt: die Geschichte ist so alt, daß Niemand aus unserm Menschenalter sie wissen kan, und keine Person führt in der Erzählung den Namen, den sie von ihrem Vater erbte. Um die Aufsuchung der Originale noch beschwerlicher und fast unmöglich zu machen, veränderte er sogar die Jahreszahlen: man kan in ganz Hamburg herumfragen, ob in dem Jahre tausend

siebenhundert neunundsiebenzig oder achtzig ein Herr Arend und eine Madam Arend, ein Herr Webson und ein Doktor Braun das that und sagte, was sie in diesem Buche thun und sagen; und man wird nicht einmal diese Namen dort finden; sollte man sie ja zufälliger Weise dort antreffen, so wird doch nicht das mindeste auf sie passen, weder Charakter noch Begebenheiten, weder Handlungen noch Ausdruck.<sup>48</sup>

Wezel rechtfertigt einen sich vielleicht ergebenden Widerspruch zwischen Ort und Handlung also noch auf herkömmliche Weise damit, daß er einer Identifizierung der 'Originale' habe vorbeugen müssen. Da sich andererseits aber gar niemand mehr an sie soll erinnern können, hat sein Versteckspiel eigentlich keinen Sinn. Offenbar geht es ihm hauptsächlich nur darum, den Leser über gewisse Inkonsistenzen des Textes zu beruhigen und Aufklärungsbemühungen vorzubeugen, wobei schon deutlich das Problem der Verletzung von Persönlichkeitsrechten in den Blick kommt. Empfindlichkeiten gab es jedoch nicht nur in bezug auf sie. Auch der Ruf einer Stadt wird in dieser Zeit der noch ungesicherten Maßstäbe ernst genommen und kann zu einer gewissen Rücksichtnahme anhalten. Wenn Schummel seinen 'Wilhelm von Blumenthal' die Universität Halle besuchen läßt und ihm dort einige schlechte Erfahrungen nicht ersparen will, beeilt er sich hinzuzufügen,

daß mir die Stadt Halle und ihre Einwohner durchaus nichts zu Leide gethan haben! Ich verbitte es also gar sehr, daß man das Bild dieses eben geschilderten Individuums von Wirthe allen übrigen Wirthen in Halle aufhefte.<sup>49</sup>

Zacharias Werner glaubt sich bei der Druckfassung des Schauerdramas "Der vierundzwanzigste Februar" sogar verpflichtet, für den Handlungsort Schwarrbach in der Schweiz die Anmerkung machen zu müssen, er habe das blutige Geschehen an diesen "unschuldigen Ort" nur *versetzt*.<sup>50</sup> Ob solche Bekundungen jeweils auch notwendig gewesen sind, brauchen wir nicht zu erörtern. Es genügt, auf den Fall der "Räuber" hinzuweisen, die für Schiller ein förmliches Schreibverbot nach sich zogen, weil sich zwei Graubündener durch sie beleidigt gefühlt hatten.<sup>±±</sup> Auch bei Schummel findet sich ein Hinweis darauf, daß mit Widerspruch zu rechnen war, wenn sich die Einwohner einer Stadt verkannt fühlten.<sup>51</sup> Vorkommen kann dergleichen ja auch noch in unserer Zeit, wie die Augsburger Proteste gegen Thomas Bernhards Stück "Die Macht der Gewohnheit" gezeigt haben, in welchem Augsburg von dem Direktor eines Wanderzirkus als das Schreckbild einer Provinzstadt hingestellt und u. a. als "Lechkloake" bezeichnet wird.<sup>52</sup> Angesichts der heutigen Informationsmöglichkeiten kann man nur mit guten Gründen der Meinung sein, daß an solchen Urteilen niemand Anstoß zu nehmen brauchte; vor zweihundert Jahren jedoch, als die Literatur noch fast die einzige weithin vernehmliche Stimme gewesen ist, war es für die Bewohner einer Stadt durchaus nicht gleichgültig, welches Bild von dieser in einem Roman entworfen wurde.

## Anmerkungen

<sup>43</sup> Wickram, Jörg: Der Jungen Knaben Spiegel. Mit dem Dialog: Eine warhafftige History von einem ungerahtnen Son (1554). Hrsg. von G. Fauth. Straßburg 1917. S. 121.

<sup>44</sup> Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1669). Hrsg. von J. H. Scholte. Tübingen <sup>3</sup>1954. S. 119 und 3. Buch, 23. Kapitel. Eine Deutung ganz anderer Art gibt Weydt, Günther: *Nachahmung und Schöpfung im Barock*. Bern 1968. S. 247. Für ihn ist der Name Köln Bestandteil einer symbolischen Schicht, innerhalb derer die Planeten als Leitgestirne für verschiedene Phasen im

Leben des Helden stehen: Köln gehört hier zum Jupiter, und 'pro forma' soll bedeuten, daß die glückliche Jupiterphase schon im Abklingen ist. So überzeugende Belege Weydt z. T. für die Planetensymbolik beibringt - dieser scheint mir nicht dazuzugehören.

<sup>45</sup> Bohse, August: Die Liebenswürdige Europäerin Constantine. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1698. Frankfurt a. M. 1970. 'Vorrede'.

<sup>46</sup> Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. Gedenkausgabe Bd. 4, S. 390.

<sup>47</sup> Hase, Friedrich Traugott: Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1779. Stuttgart 1964, S. 46.

<sup>48</sup> Wezel, Johann Carl: Wilhelmine Arend oder die Gefahren der Empfindsamkeit. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1782. Frankfurt a. M. 1970. Nachwort zu Bd. 1 (nach S. 466).

<sup>49</sup> Schummel, Wilhelm von Blumenthal Bd. 1, S. 182.

<sup>50</sup> Werner, Zacharias: Der vierundzwanzigste Februar (1815). In: Das Schicksalsdrama. Hrsg. von J. Minor. Berlin/Stuttgart o. J. (DNL Bd. 151). S. 241.

<sup>++</sup> Nachtrag 2008. In II,3 der "Räuber" nennt Spiegelberg das 'Graubünder Land' das »Athen der heutigen Gauner«. Herzog Carl Eugen nahm eine veröffentlichte Graubündener Beschwerde »gegen die Beschuldigung eines auswärtigen Komödienschreibers« im August 1782 zum Anlass, Schiller das weitere Verfassen von Dichtungen zu verbieten. Schiller floh daraufhin nach Mannheim. (Schillers Sämtliche Werke. Berlin/Weimar 1981. Bd. 2, S. 841.)

<sup>51</sup> Schummel, Wilhelm von Blumenthal Bd. 1, S. 155, fürchtet mit seinen Äußerungen über die Stadt Halle einen »zweiten Jani« zum Widerspruch herausfordern zu können. Diese Bemerkung bezieht sich auf Christian David Janis "Vorläufige Apologie der Stadt Halle und ihrer Schulen, wider die Bemerkungen eines Reisenden durch die Preußischen Staaten", Halle 1779. Daß es sich hier um die 'Abrechnung' mit einer Reisebeschreibung, nicht mit einem Roman handelt, scheint für Schummel keinen Unterschied zu machen. Vgl. dazu auch Thomasius' Bemerkungen über die unangemessene Darstellung der Leipziger Frauen und Mädchen in einer Sammlung von Liebesgeschichten (Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt).

<sup>52</sup> Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. Th. B. Die Salzburger Stücke. Frankfurt a. M. 1975 (st 257). S. 178. Der Oberbürgermeister der Stadt Augsburg richtete im August 1974 einen Brief an den Autor, in dem er sich gegen dessen 'Diffamierungen' verwahrte und ihn zugleich zu einem Besuch Augsburgs einlud. Ein Landtagsabgeordneter aus Augsburg bemühte sich sogar darum, die Ausstrahlung der Salzburger Festspielaufführung des Stückes durch das ZDF zu verhindern. Ausführlich diskutiert worden ist dieser 'Fall' im August 1974 in der AUGSBURGER ALLGEMEINEN.

## 7. Die Möglichkeiten der Lokalisierung

Exakte Ortsangaben für deutsche Schauplätze waren also, wie die zitierten 'Anmerkungen' zeigen, keineswegs leicht mit der Wahrscheinlichkeitsforderung zu vereinbaren. Im Ton der Verzweiflung auszurufen: »Irgend einen Schauplatz mußte dieser Roman doch haben«, wie Kotzebue es einmal in Abwehr von Lesereinreden tut<sup>53</sup>, war trotzdem übertrieben. Es bedurfte nur eben eines strengeren Kalküls, sich jene Freiräume zu erschließen, die die Topographie des kleinstaatlichen Deutschland jeweils anbot. Wo sie liegen konnten, zeigt beispielhaft Knigges "Geschichte Peter Clausens", die fingierte Autobiographie eines begabten Schustersohnes, den seine Schelmenkarriere durch eine ganze Anzahl deutscher Städte führt.

Diese Städte tragen in einer aufschlußreichen Mischung teils authentische, teils fingierte, teils gar keine Namen. Authentisch benannt werden zunächst einmal einige der ca. 50 Reichsstädte, die es am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland gegeben hat, nämlich Hamburg, Bremen, Lübeck, Frankfurt am Main und Regensburg. Sie sind offenbar nicht nur groß genug, sondern dank ihrer bürgerlichen Regierungen auch unempfindlich genug gewesen, für das hochstaplerische Treiben des Helden einen gewissen Spielraum zu lassen. Wie bedeutungsvoll gerade der politische Aspekt ist, zeigt sich daran, daß die in die Handlung einbezogenen Residenzstädte grundsätzlich unbenannt bleiben. Obwohl Knigge mit allgemeiner Kritik am Hofleben nicht spart, kann er es doch nicht wagen, eine in dieser Hinsicht charakteristische Szene in einer bestimmten Residenz anzusiedeln. Auch der Hof, an dem der Held schließlich Minister wird, ist selbstverständlich nur der des »Fürsten von ...«. <sup>54</sup> Begegnen darf Peter Clausen den - natürlich anonym bleibenden - regierenden Herrschaften jedoch in Pymont. Badeorte sind ihres unüberschaubaren Besucherkreises wegen unbedenklich und deshalb nicht selten - ebenso wie Universitätsstädte - sogar die einzigen genau ausgewiesenen Handlungsorte. Noch der programmatische Zeitroman des Jungen Deutschland, Gutzkows "Wally die Zweiflerin", kennzeichnet den Haupthandlungsort nur als Sitz eines Regierungspräsidenten, während man sehr wohl erfährt, daß die Heldin zur Kur nach Schwalbach reist.<sup>55</sup> Analog dazu nutzt Knigge auch noch die Messestädte als Schauplatz. Zur Messezeit in Braunschweig und in Leipzig - und eben auch ausdrücklich dann - kann Peter Clausen die abenteuerlichsten Begegnungen und Erlebnisse haben, ohne daß damit die Grenzen der Wahrscheinlichkeit verletzt werden. Seine Erfahrungen mit dem Militär macht er hingegen notgedrungen in der "\*\*\*Garnison" und die mit dem Beamtentum in dem fingierten Ort Stetterburg.<sup>56</sup>

Die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen für authentische Ortsangaben, die sich bei Knigge zeigen, sind an vielen weiteren Romanen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu beobachten. Modifiziert werden sie natürlich durch den jeweils in die Handlung einbezogenen Personenkreis - Fürsten nötigen zu mehr Rücksicht als Gastwirte -, durch die Art des Geschehens - die Behauptung einer Liebelei ist in der Regel unverfänglicher als die einer Gewalttat -, aber auch durch den Grad der Verflechtung von Handlung und Ort, der ja gerade bei Reiseerlebnissen sehr verschieden sein kann. An der Wirksamkeit der Beschränkungen insgesamt ist aber nicht zu zweifeln. Auf eine besondere Weise bestätigt werden sie dadurch, daß sich die genauesten Darstellungen deutscher Schauplätze bei zugleich engster Verbindung mit dem Geschehen wenig später nicht zuerst in der Wahrscheinlichkeitsliteratur finden, sondern in den phantastischen und märchenhaften

Erzählungen von E. T. A. Hoffmann.

Das ist nur scheinbar paradox; bei genauerem Hinsehen wird klar, daß es gerade der Verzicht auf die wahrscheinliche Handlung ist, der die Präzisierung der Schauplatzangaben ermöglicht und jene Ortsbestimmtheit schon in vollem Umfang einzubringen erlaubt, derer man sich im Laufe des 18. Jahrhunderts bewußt geworden war. Ob nun der merkwürdige Ritter Gluck bei 'Klaus und Weber' im Berliner Tiergarten Platz nimmt oder der Kaufherr Traugott im Danziger 'Artushof' von den Gestalten eines Wandgemäldes bezaubert wird, ob dem Studenten Anselmus am Elbufer zu Dresden goldene Schlangen erscheinen oder in einem Haus am Roßmarkt zu Frankfurt ein 'Meister Floh' seine Abenteuer besteht - stets ereignet sich mehr oder minder Irreales an den authentisch benannten Orten und setzt so letztlich den Maßstab der Wahrscheinlichkeit für die Erzählungen außer Kraft. Allerdings nur 'letztlich'; denn die Genauigkeit der Lokalisierung wirkt dem Eindruck der Unwahrscheinlichkeit des Geschehens immer auch entgegen. So wie Hoffmanns Helden zwischen Wachen und Träumen, Wahrnehmung und Einbildung, Leben und Kunst nicht sicher unterscheiden können, so sollen offenbar auch den Lesern Grenzverschiebungen zwischen diesen Bereichen vorstellbar und glaubwürdig werden. Mit anderen Worten: Hoffmann rührt an den Wahrscheinlichkeitsbegriff selber und versucht ihn zum Imaginativen hin zu erweitern. In einem Gespräch der 'Serapionsbrüder' wird diese Funktion der exakten Lokalisierung einmal folgendermaßen umschrieben:

»Du hattest«, sprach Theodor, »bestimmten Anlaß die Szene des Stücks nach Berlin zu verlegen und Straßen und Plätze zu nennen. Im allgemeinen ist es aber auch meines Bedünkens gar nicht übel, den Schauplatz genau zu bezeichnen. Außerdem daß das Ganze dadurch einen Schein von historischer Wahrheit erhält, der einer trägen Phantasie aufhilft, so gewinnt es auch, zumal für den, der mit dem als Schauplatz genannten Orte bekannt ist, ungemein an Lebendigkeit und Frische.«<sup>57</sup>

Daß genaue Ortsangaben auch späterhin ein probates Mittel bleiben, der »trägen Phantasie« aufzuhelfen bzw. den Grad der Irrealität für ein erzähltes Geschehen zu mindern, zeigt das gesamte Genre der phantastischen Literatur und insbesondere auch der Zukunftsroman. Obwohl es ja eigentlich zum allerwenigsten darauf ankommt, wo sich das für die Zukunft Vorgestellte ereignet, wird der Schauplatz hier oft besonders genau in der dem Publikum vertrauten Umgebung verankert. Schon im späten 19. Jahrhundert können deshalb die Herausgeber eines englischen Zukunftsromans den deutschen Lesern empfehlen, sich die Feinheiten der Lokalisierung anhand eines Londoner Stadtplanes zu veranschaulichen, und die deutschen Ausgaben von Huxleys "Brave New World" wechseln dann sogar den Schauplatz London komplett gegen Berlin aus.<sup>58</sup> In der Zukunft ist der benannte Ort eben von allen unerwünschten Determinanten wieder frei, die in der Gegenwart den Wahrscheinlichkeitsspielraum einschränken, und kann deshalb dazu beitragen, das als unreal Bewußte immerhin möglich erscheinen zu lassen.

## Anmerkungen

<sup>53</sup> Kotzebue, August von: Leontine. Ein Roman (1808). A. v. K. Ausgewählte prosaische Schriften. Wien 1842. Bd. 3, S. 8.

<sup>54</sup> Knigge, Adolph von: Geschichte Peter Clausens. Faksimiledruck nach der zweiten Auflage von 1794. Frankfurt a. M. 1971. Bd. 2, S. 218. Vgl. auch S. 213 ff. und Bd. 1, S. 146 f.

<sup>55</sup> Gutzkow, Karl Ferdinand: Wally, die Zweiflerin (1835). K. F. G. Werke. Hrsg. von P. Müller. Leipzig/Wien o. J. Bd.2, S. 195 und 209.

<sup>56</sup> Knigge, Geschichte Peter Clausens Bd. 1, S. 22 und 87.

<sup>57</sup> Hoffmann, E. T. A.: Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde (1819). Poetische Werke Bd. 3, S. 182.

<sup>58</sup> Morris, William: Kunde von Nirgendwo (1890). Hrsg. von G. Selle. Köln 1974. S. 40 (Vorrede von W. Liebknecht zur Ausgabe von 1892). Huxley, Aldous: Schöne neue Welt. Aus dem Englischen von H. Herlitschka. Frankfurt a. M. 1953 (Fischer Bücherei 26).



## 8. Die Wahrscheinlichkeit des erfundenen Ortes

Für Gegenwartshandlungen bieten sich, um der Ortsbestimmtheit auszuweichen, zwei verschiedene Wege: den Schauplatz entweder gar nicht oder ihn mit einem erfundenen Namen zu belegen. Ihr jeweiliger Wahrscheinlichkeitswert bzw. ihre Brauchbarkeit als Ersatz für den authentischen Ort ist aber nicht von vornherein gleich. Gemeinsam ist ihnen indessen, daß sie mit der Vertiefung des geographischen Wissens an Wert verlieren und deshalb immer weniger dazu taugen, die authentische Lokalisierung zu umgehen. Für den erfundenen Ortsnamen ist diese Entwicklung schon aus den Gegebenheiten der Geographie selber ableitbar. Da die Anzahl der Ortschaften innerhalb eines Landes begrenzt ist und bei zunehmender Landeskenntnis auch überschaubar wird, müssen erfundene Namen mehr und mehr auch als solche ins Bewußtsein treten. Das wird natürlich um so eher der Fall sein, je größer oder sonstwie markanter der so benannte Ort dargestellt wird. Residenzstädte werden, wie wir an Knigges "Geschichte Peter Clausens" sehen konnten, deshalb schon im 18. Jahrhundert eher unbenannt gelassen und die fingierten Namen überwiegend nur für Kleinstädte und Dörfer verwendet. Allenfalls im 17. Jahrhundert kennt die "Freude am topographischen Phantasieren" - so Alewyn über die Romane Johann Beers<sup>59</sup> - noch keine Grenzen, so daß hier selbst größere Städte Cimbra und Calam, Elburg und Arenac heißen können, ohne wohl schon aus den Wahrscheinlichkeitsvorstellungen herauszufallen.<sup>60</sup>

Später wird die Häufung fingierter Namen eher umgekehrt zu einem Signal dafür, daß es um Wahrscheinlichkeit allein nicht geht, sei es, daß der Erzähler seine Rolle als Erfinder des Erzählten sichtbar machen will, sei es, daß irgendein durch die Namen berührter Wirklichkeitsbereich karikiert werden soll. Häufig begegnen solche ironischen Aspekte bei Jean Paul, der für deutsche Länder und Städte - im Gegensatz zu den italienischen - fast stets erfundene Namen gebraucht. Der am Lago Maggiore eintreffende Albano kommt z. B. direkt aus Blumenbühl im Fürstentum Hohenfließ, »das den Deutschen so gut wie unbekannt ist«, und soll später in dessen Hauptstadt Pestiz die Universität besuchen.<sup>61</sup> Im "Hesperus" sind es der Badeort St. Lüne im Fürstentum Flachsenfingen, in "Dr. Katzenbergers Badereise" ein Fürstentum Zäckingen mit der Haupt- und Universitätsstadt Pira, die in ironischer Anspielung auf die über 120 deutschen Fürstentümer und sonstigen weltlichen Herrschaften der Zeit als Handlungsorte genannt werden. Die Gefahr, daß ein so lokalisiertes Geschehen rein satirische Züge annimmt oder daß die Namen einfach nur albern wirken, ist hier aber schon sichtbar. Ein halbes Jahrhundert später kann Spielhagen jedenfalls nicht mehr ohne weiteres auf Verständnis rechnen, wenn er in seinen Romanen »für Preußen oder Bayern ein Land X. vorschiebt, das die auf der Karte Forschenden wie ein Irrlicht foppt«, und sich hinter Städtenamen wie Mainstadt und Rheinstadt, Sundin und Grünwald versteckt.<sup>62</sup> Im übrigen werden, soweit es die Ortsbeschreibungen nahelegen, solche fingierten Namen mit zunehmendem Spürsinn auch in authentische 'übersetzt'. Dabei mag die Erklärung, die Ortsnamen seien geändert worden, den pfadfinderischen Ehrgeiz - wir erinnern an Goethes "Werther" - mitunter erst recht geweckt haben. Aber selbst noch für die kuriose Topographie Jean Pauls haben bereits Zeitgenossen und später die wissenschaftliche Quellenforschung zahlreiche 'Vorbilder' ausgemacht, über die heute die historisch-kritische Werkausgabe vollständig Auskunft gibt.

Der Effekt verminderter Wahrscheinlichkeit, der sich im 18. Jahrhundert zunächst für erfundene Residenz- oder Universitätsstädte bemerkbar macht und sich dann allmählich für

alle großen oder markanten Phantasiestädte einstellt, gilt aber natürlich noch lange nicht für jede Kleinstadt, jedes Dorf. Noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch können neben authentischen größeren fiktive kleinere Orte stehen, ohne daß dieses Nebeneinander der Wahrscheinlichkeit irgendwie Abbruch tut. Ganz so selbstverständlich, wie sich das - selbst heute noch - ansehen mag, ist es dann freilich doch wieder nicht, gerade dort nicht, wo dieses Nebeneinander am unauffälligsten ist. Des Erklärungsaufwandes wegen müssen wir es uns leider versagen, die geradezu landesplanerische Umsicht zu erläutern, mit der z. B. Fontane seine fiktiven Schlösser und Ortschaften in der Mark Brandenburg plazierte. Schloß Stechlin und Schloß Wuthenow, Gut Hohen-Cremmen und Gut Hohen-Vietz sind der Hauptstadt Berlin und deren authentisch benannter Umgebung nach Entfernung, landschaftlichen Merkmalen, Straßen, Eisenbahnlinien bis hin zu den Richtungsangaben für die aufgehende oder die untergehende Sonne so widerspruchsfrei zugeordnet, daß man ihr Vorhandensein zunächst wie selbstverständlich vorausgesetzt und beflissen die detailgenaue Abschilderung gelobt hat. Fontane hat sich darüber gelegentlich geärgert, weil so seine Geschicklichkeit, einen Schauplatz »bis auf den letzten Strohhalm« zu erfinden, einfach übersehen wurde.<sup>63</sup> Letztlich hat er aber natürlich genau das gewollt. Es ist ganz verkehrt, in den verbleibenden Inseln fiktiver Örtlichkeit, wie es z. B. Hubert Ohl in typischer Fixierung auf den Autonomiegedanken tut, den Beweis für eine *Abkehr* Fontanes von der »empirischen Realität« zu sehen.<sup>64</sup> Wäre es darum gegangen, so hätte Effi Briest ihren Ehebruch statt in einem pommerschen Badeort Kessin nur in dem Baddorf St. Lüne im Fürstentum Flachsenfingen zu begehen brauchen, um jedermann das Fiktive des Schauplatzes anzuzeigen, ja schon nur ein regional nicht ganz passender Name hätte dafür genügt. Beabsichtigt ist aber natürlich gerade umgekehrt, das Geschehen so eng wie überhaupt nur möglich an die bekannte und benannte Wirklichkeit Preußens anzuschließen, ohne dabei jene Grenze zu überschreiten, an der allzu offensichtlich werden konnte, daß sich dergleichen dort keineswegs oder vielleicht auch gerade so zugetragen hatte.

## Anmerkungen

<sup>59</sup> Alewyn, Richard: Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1932. S. 120.

<sup>60</sup> Beispiele aus Bohse, Die Liebenswürdige Europäerin Constantine. Zwar wird im Vorwort auf die Fingiertheit der Stadtnamen hingewiesen, aber parodistische Effekte sind allem Anschein nach nicht beabsichtigt.

<sup>61</sup> Jean Paul, Titan. Sämtliche Werke Bd. 8, S. 8.

<sup>62</sup> Hart, Heinrich und Julius Hart: Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart. Kritische Waffengänge 6. Leipzig 1884. S. 43 und 66.

<sup>63</sup> Fontane an Friedrich am 19. 1. 1883. In: Th. F. Der Dichter über sein Werk. Hrsg. von R. Brinkmann. München 1977 (dtv 6073/74). Bd. 2, S. 317 f.

<sup>64</sup> Ohl, Hubert: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg 1968. S. 208.

## 9. Die Wahrscheinlichkeit des unbenannten Ortes

Eine insgesamt größere Rolle als der fingiert benannte Ort spielt in der Wahrscheinlichkeitsliteratur jedoch der unbenannt gelassene, da er die Aura von Städten jeder Größe und Bedeutung annehmen kann, ohne schon über einen Namen in Widerspruch zur Wirklichkeit zu geraten. Gerade wegen dieser Anpassungsfähigkeit geht von der Anonymität aber auch eine besonders große Versuchung aus, den Ort in der benannten Welt zu identifizieren. Das braucht keineswegs vorsätzlich zu geschehen. Es macht vielmehr gerade die besondere Wahrscheinlichkeit des unbenannten Ortes aus, daß er gleichsam jederzeit einen authentischen Namen an sich ziehen kann, d. h. sobald nur seine Merkmale in den Ortskenntnissen des Lesers ein geeignetes Gegenbild finden. Bezeichnend ist, daß der Roman des 18. Jahrhunderts diesen Effekt zunächst einmal überwiegend dazu nutzt, seinen Wahrheitsanspruch zu unterstreichen. Obwohl es hier auf Ortsbestimmtheit noch oft ersichtlich nicht ankommt oder vielleicht auch erfundene oder authentische Namen hätten verwendet werden können, wird der Ortsname immer wieder demonstrativ ausgelassen oder nur mit dem 'Merkmal' seines Anfangsbuchstabens mitgeteilt. Ein in dieser Weise verschwiegener Ort ließ das Geschehen offenbar wahrscheinlicher wirken als der plausibelste Name, da er einerseits jede Lokalisierung zuließ, andererseits als Beweis für die gerade bei wahren Vorkommnissen erforderliche Verschwiegenheit gedeutet werden konnte. Daß hinter allen diesen B... s und N\*\* s in den seltensten Fällen etwas steckte, konnte auf Dauer freilich nicht verborgen bleiben, zumal das Verfahren in solche Absurditäten ausartete wie die, daß ein im Text vorkommender Ort "S\*\*" noch mit der Fußnote »erste Poststation nach C\*\*« kommentiert wurde.<sup>65</sup> Der Wahrscheinlichkeitswert dieser Art Anonymität nahm damit notwendig ab und ließ sie mehr und mehr als eine allzu bequeme, der Imagination überdies abträgliche Unvollständigkeit erscheinen.

Der große Cervantes würde nimmer sagen: in dem \*\*\*Kriege, ein Oberst der \*\*\*Truppen, bei der Erstürmung von M\*\*\*, die Marquise von O\*\*\*,

empört sich Varnhagen von Ense über den »ekelhaften Kerl« namens Kleist, der ein Dichter sein wolle und »nicht die ganze Welt enthüllen mag, in der seine Gestalten leben«.<sup>66</sup> Wo aber hinter den Abkürzungen wirkliche Orte erkennbar wurden, hat man sie je nach Schwierigkeitsgrad früher oder später entschlüsselt. So wird z. B. der im Original von 1785 in fast allen Schauplatzangaben anonyme "Anton Reiser" heute stets mit den Ortsnamen Pymont, Hannover, Braunschweig usw. gedruckt, ohne daß diese Verdeutlichung dem Leser überhaupt noch in jedem Fall angezeigt wird. Der erste Neudruck von 1886 hatte sich demgegenüber noch mit den Anfangsbuchstaben dieser Orte begnügt und lediglich im Vorwort einige von ihnen erklärt.<sup>67</sup> Für Moritz' Roman ist es natürlich dessen eigener Lebensweg, der den Schlüssel geliefert hat. Es kann die Verdeutlichung aber auch aufgrund der Ortsdarstellungen selber erfolgen und dann mit der gleichen Selbstverständlichkeit dem Text hinzugefügt sein.

Schon im frühen 19. Jahrhundert kommt lokale Anonymität aber kaum mehr in der Form der demonstrativen Auslassung vor, sondern es werden die Ortsnamen nun eher unauffällig vermieden. Das mag auch damit zu tun haben, daß die Texte so besser lesbar wurden. Da ja auch eine Fülle von Personennamen nur mit Pünktchen angedeutet worden ist, sehen manche Seiten älterer Romane wie geplündert aus und konnten wohl das Gefühl aufkommen lassen, man sei um den Text betrogen. An dem Bemühen um Aufklärung der

Anonymität hat sich mit der weniger auffälligen Form freilich nichts geändert. Ein ungefähres Bild von der Größe, der Bedeutung, der sozialen Struktur eines Ortes war ja um der Wahrscheinlichkeit der Handlung willen in der Regel erforderlich, und ein auf diese Weise veranschaulichter Schauplatz konnte der Frage nach dem lokalen Vorbild möglicherweise erst recht Vorschub leisten. Ein erstes Beispiel dafür ist uns in einer Äußerung Arnims zu Goethes "Wahlverwandtschaften" überliefert. Im Jahre 1817, immerhin acht Jahre nach der ersten Lektüre des Romans, besichtigt Arnim auf der Reise von Karlsbad nach Dresden in der Nähe von Saaz den Park von Schönhof und schreibt darüber an Bettina:

[Ich] entdeckte dort zu meiner Verwunderung den Stoff zu den vielen Gartenanlagen in den Wahlverwandtschaften. Ein prachtvolles gotisches Haus, [...] die Grabkapelle, die Wasseranlagen, das Haus auf der Höhe alles ist da zu finden, der Besitzer ist übrigens 70 Jahr alt geworden, die Frau nicht viel weniger, und wenn etwas Unrichtiges an Wahlverwandtschaften dort vorgegangen sein sollte, so hat es doch keinem von Beiden am Leben geschadet.<sup>68</sup>

Es ist in unserem Zusammenhang unwichtig, ob Arnim recht hat oder eher die Goethe-Forschung, die auf Gut Drakendorf bei Jena setzt. Allein die Tatsache, daß Arnim, obwohl mit der Erfindung von Schauplätzen aus eigener Arbeit vertraut, spontan einen literarischen Ort zu erkennen glaubt und sogleich auch die Möglichkeit hier gelebter 'Wahlverwandtschaften' bedenkt, zeigt die Unabweisbarkeit des Lokalisierungsbedürfnisses an. Wen wundert es da, daß sich andere mit solchen Zufallserkenntnissen nicht begnügen wollen und Goethe selber um Auskunft bitten? Dessen Reaktion ist natürlich kalte Verachtung. »Da wollen sie wissen«, bemerkt er 1826 gegenüber Eckermann,

welche Stadt am Rhein bei meinem Hermann und Dorothea gemeint sei! - Als ob es nicht besser wäre, sich jede beliebige zu denken! - Man will Wahrheit, man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie.<sup>69</sup>

Das Problem war freilich, wie man Wahrheit und Wirklichkeit sollte *nicht* wollen können, wo sie sich doch in den poetischen Werken selber immer deutlicher geltend machten. Aus dem Bereich dessen, was sich »nie und nirgends hat begeben« und deshalb nicht veralten soll<sup>70</sup>, ist ja auch Goethes "Hermann und Dorothea" schon weit hervorgetreten mit seiner Anbindung an die Französische Revolution und die Flüchtlings-Trecks am Rhein. Es ist dies eben kein Schäfer- oder Heldengedicht mehr, sondern ein 'modernes' Epos und natürlich gerade darum für die Zeit bewegend und interessant. Die Frage nach dem Ort drängte sich damit noch nicht notwendig auf, da hier wirklich viele Orte wahrscheinlich waren, aber es bedurfte doch insgesamt nur noch einer geringfügigen weiteren Verdeutlichung der Schauplatzangaben, um diese Frage nicht mehr nur möglich, sondern fast schon wieder überflüssig werden zu lassen, da sie sich aus der Gesamtheit des Bildes von selbst beantwortete.

## Anmerkungen

<sup>65</sup> Jacobi, Friedrich Heinrich: Allwills Briefsammlung (1792). F. H. J. Werke. Hrsg. von F. Rath und F. Köppen. Darmstadt 1968. Bd. 1, S. 12.

<sup>66</sup> Varnhagen von Ense an Fouque am 4. 4. 1808. In: Kleist, Werke und Briefe. Hrsg. von P.

Goldammer und A. Golz. Berlin/Weimar 1978. Bd. 3, S. 651.

<sup>67</sup> Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser (1785 f.). Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1886. Nendeln 1968 (Deutsche Litteraturdenkmale Bd. 23). Alle jüngeren Ausgaben schreiben, soweit mir bekannt, die Ortsnamen aus.

<sup>68</sup> Arnim an Bettina am 18. 8. 1817. In: Briefe Bd. 1, S. 86. Daß Arnim die "Wahlverwandtschaften" bereits 1809 gelesen hat, geht hervor aus Bode, Wilhelm: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Bd. 2. Berlin 1921. S. 219 f.

<sup>69</sup> Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe (27. Dezember 1826). Gedenkausgabe Bd. 24, S. 195. Später hat man dann doch herausgefunden, daß Pößneck in Thüringen das Urbild gewesen ist. Vgl. Kullmer, Charles J.: Pößneck und Hermann und Dorothea. Heidelberg 1910.

<sup>70</sup> Schiller, Friedrich: An die Freunde (1803). Sämtliche Werke Bd. 1, S.421.

## 10. Raabes "Chronik der Sperlingsgasse"

Dies ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst bei anonym belassenen großen Städten der Fall. Um den Vorgang der Identifizierung, der dabei wirksam wird, wenigstens an einem Beispiel genauer zu erfassen, wollen wir die Schauplatzbeschreibung der "Chronik der Sperlingsgasse" untersuchen, dem im Oktober 1856 in Berlin erschienenen ersten Roman Wilhelm Raabes. Er schildert die Schicksale der Bewohner einer alten Gasse, die in einer unbenannt gelassenen deutschen Stadt liegt. Um welche Stadt handelt es sich, und handelt es sich überhaupt um eine auffindbare, real existierende Stadt? Prüfen wir systematisch, was wir von dieser Stadt erfahren. Zunächst wird von ihr als einer »großen Haupt- und Universitätsstadt« gesprochen und im weiteren vor allem die Universität in die Handlung einbezogen; später erfährt man, daß die Stadt auch Residenz eines Königs und einer Königin ist.<sup>71</sup> Damit ist schon sehr viel gesagt. Verbindet man diese Angaben nämlich mit der Handlungszeit, die in einer ganzen Anzahl von Daten als die erste Hälfte des 19. Jahrhundert ausgewiesen ist<sup>72</sup>, so bleiben von den deutschen Städten im Grunde nur zwei als Handlungsorte wahrscheinlich: München und Berlin. Allenfalls könnte man noch die Haupt- und Universitätsstadt Wien in Betracht ziehen, die freilich keinen König, sondern einen Kaiser gehabt hat. Alle übrigen deutschen Hauptstädte, von denen als 'königliche' Residenzen ohnehin nur noch Dresden, Hannover und Stuttgart zur Verfügung stehen, hatten keine Universität. Da nun aber München in der "Sperlingsgasse" wiederholt als eine andere, ferne, auf Reisen besuchte Stadt ausdrücklich genannt ist, bleibt eigentlich nur Berlin übrig. Für diese Stadt spricht dann auch - um den politisch-historischen Aspekt zu vervollständigen - der Bericht eines Bewohners der Sperlingsgasse, daß sich im Jahre 1806 die Franzosen, von Jena kommend, der Stadt bemächtigt hätten und damals überall zu lesen gewesen sei, »Ruhe ist die erste Bürgerpflicht!« oder so was.<sup>73</sup>

Ist die anonyme Stadt also Berlin? Was in politischer Hinsicht zwingend zu sein scheint, wird durch die verstreuten topographischen Angaben nur zum Teil bestätigt. Zwar gibt es einen Fluß, »der in vielen Armen und Kanälen die große Stadt durchwindet«, aber diese liegt doch andererseits in einer Art Talkessel inmitten von »Höhen, welche in weitem Umkreis die große Ebene und die große Stadt umgrenzen«.<sup>74</sup> Von den bekannten Berliner Bauwerken ist nicht ein einziges namentlich genannt oder angedeutet, und auch die aufgeführten Straßen und Plätze lassen sich für die Handlungszeit nur zu einem Teil auf Berlin beziehen. Eine Kronen-, eine Mohren- und eine Rosenstraße hat es gegeben, nicht jedoch den Fontänenplatz, den Gänsemarkt und die Friedensbrücke, vor allem aber auch keine Sperlingsgasse. Einen Johanniskirchhof 'weit draußen' konnte man finden, auch eine Sophienkirche, aber kein stadtbekanntes Vergnügungsort mit dem Namen Wasserhof und auch kein Schimmelstädtisches Gymnasium, wohl ein Wassertor, aber ein Grünes Tor nicht.<sup>75</sup> Alles in allem hätte man deshalb eigentlich folgern müssen, daß Berlin nicht mit der 'großen Stadt' identifiziert werden könne, sondern daß es sich um eine fiktive Stadt handelt, die allenfalls einige Züge von Berlin trägt. Das geschieht nun jedoch durchaus nicht. Schon die erste Rezension, noch im Oktober 1856 in der "Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung" erschienen und zur Schauplatzbeurteilung deshalb besonders berufen, ist in diesem Punkt schon weitgehend entschieden:

Zieht denn Ihr Leser in die Sperlingsgasse! Mein Wohnungsanzeiger kennt sie nicht, und doch glaube ich sie zu kennen in unserer eigenen Vaterstadt [...] Ich wollte nur, sein [des Autors] Name stünde im Wohnungs-Anzeiger, daß ich ihn

besuchen könnte, doch ich habe ihn so vergeblich gesucht, wie die Sperlingsgasse!<sup>76</sup>

Was in diesen Bemerkungen zum Ausdruck kommt, müßte unter erkenntnistheoretischen Aspekten eigentlich als eine Sensation empfunden werden. Obwohl die Stadt keinen Namen hat und der Versuch, die Sperlingsgasse in Berlin zu lokalisieren, gescheitert ist, geht der Verfasser - es ist Ludwig Rellstab - unbeirrt davon aus, daß es sich bei der Stadt um Berlin handelt. Dabei hat er sicherlich nicht nach den politisch-historischen Bedingungen der Stadtkonstruktion gefragt und auch kaum alle Straßennamen und sonstigen Angaben miteinander verglichen. Auch der Name des Autors - Raabe ist völlig unbekannt und schreibt überdies unter dem Pseudonym Corvinus - gibt keinerlei lokalen Anhaltspunkt. Rellstab hält sich ausschließlich an seinen Eindruck, und dieser läßt es offenbar nicht zu, sich eine bloß fingierte oder eine andere deutsche Stadt als Berlin vorzustellen. Worauf sich dieser Eindruck im einzelnen stützt, braucht uns hier nicht zu interessieren. Möglicherweise sind die von uns beobachteten Fakten gar nicht so entscheidend und es kommt mehr auf Milieufaktoren oder auf das an, was Heißenbüttel einmal als das 'Design' des Konkreten bezeichnet.<sup>77</sup> Genug, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Stadt wie Berlin schon identifiziert wird, auch wenn der Autor die markantesten Merkmale vermeidet und sogar im Gegenteil noch solche verwendet, die der Konsistenz des Eindrucks entgegenwirken.

Daraus kann man nur schließen, daß Unbestimmtheit für eine Stadt dieser Größenordnung in jener Zeit schon nicht mehr ausgehalten wird. Vor die Alternative gestellt, sich eine Haupt- und Universitätsstadt rein fiktiv denken zu müssen oder sich trotz aller Widersprüche an eine wirkliche Stadt zu halten, kommt für die Zeitgenossen Raabes nur die zweite Möglichkeit in Betracht. Nur so läßt sich offenbar das erzählte Geschehen dem Bereich des Wahrscheinlichen zuordnen, der für die "Chronik der Sperlingsgasse" der einzig angemessene zu sein scheint. Daran ändert sich auch späterhin nichts. Die intentionale Umdeutung der nichtgenannten Stadt in 'Berlin' wird vielmehr zu einer solchen Selbstverständlichkeit, daß man nun sogar die dem Berlinbild widersprechenden Merkmale der Darstellung hervorheben kann mit der Erklärung, Raabe habe eben gerade keine »photographisch-naturalistische Kopie« Berlins geben wollen.<sup>78</sup> Mit anderen Worten: Nachdem man aus dem nichtkonsistenten Stadtbild zunächst die störenden Elemente herausgefiltert hat, um eine bestimmte Stadt 'erkennen' zu können, fügt man sie wieder ein, um an ihnen Raabes poetische Souveränität zu demonstrieren. Es soll gar nicht bezweifelt werden, daß sich der Verstehensvorgang gegenüber einem Stadtbild wie dem der "Chronik der Sperlingsgasse" in der Regel so vollzieht. Genaugenommen läuft das aber darauf hinaus, daß hier Unstimmigkeiten erst konstruiert und dann für beabsichtigt ausgegeben werden, nur um einem für wahrscheinlich gehaltenen Geschehen ein lokales Fundament in der Wirklichkeit zuweisen zu können.

Für die fingierte Sperlingsgasse ist der Lokalisierungsvorgang sogar noch einen Schritt weiter gegangen. Schon zu Lebzeiten Raabes wurde bekannt, daß mit dieser Gasse die kleine Spreestraße unweit des Königlichen Schlosses 'gemeint' war.<sup>79</sup> Das nun freilich nicht, weil, wie Klotz annimmt, der Roman selber den »topographischen Zusammenhang zwischen Gasse und umgebender Stadt« hergestellt hätte.<sup>80</sup> Weder die Anbindung der Gasse an die authentische Kronenstraße noch ihre Nähe zur Sophienkirche lassen eine Lokalisierung zu, sondern es stehen diese Angaben im Gegenteil - noch der Berliner Stadtplan von heute zeigt es - in einem unauflösbaren Widerspruch zueinander. Es wäre ja auch die ganze Anonymität der Stadt nachgerade eine Farce gewesen, wenn Raabe das Straßensystem Berlins in sie hineingelegt hätte. Die Identifizierung ist vielmehr über

Raabes ersten Berliner Wohnsitz in der Spreestraße erfolgt, dem Ort der Niederschrift des Romans, und hat erst danach in Einzelheiten der Darstellung ihre Bestätigung gefunden.<sup>81</sup> Damit hätte der Verdeutlichungsprozeß, wie in so vielen Fällen, zu Ende sein können, doch geschieht nun noch ein Äußerstes. Die Straße selber wird 1931, zum hundertsten Geburtstag ihres 'Chronisten', in Sperlingsgasse umbenannt. Natürlich ist es nur der Berühmtheit des Romans zuzuschreiben, daß hier nicht bloß wie sonst der literarische Schauplatz durch eine Anmerkung zum Text als ein wirklich existierender Ort ausgewiesen wird, sondern daß dieser selbst den Namen seines literarischen Abbildes erhält. Der Sinn der Umbenennung liegt aber gleichwohl darin, eine offenbar gewordene Unstimmigkeit zwischen einem erkannten Schauplatz und seinem fingierten Namen zu beseitigen und die Identität gewissermaßen für alle Zeiten zu dokumentieren.

Von gewissen autonomistischen Positionen her betrachtet, ist eine solche Annäherung der Wirklichkeit an die Literatur natürlich einfach grauenhaft, und doch gewinnt sie - einmal vollzogen - gerade in deren Bereich ersichtlich die größte Bedeutung. Da nämlich wegen der nunmehr namentlichen Identifizierbarkeit der Sperlingsgasse Raabes "Chronik" mehr und mehr schlicht als Berlin-Roman verstanden werden kann, ergibt sich bei einer bloß phänomenologischen Betrachtung, daß diese Stadt eigentlich gar nicht voll sichtbar wird. »Daß der Schauplatz Berlin *ist*«, heißt es bei Herman Meyer schon einigermaßen kühn, »kommt dem Leser kaum zum Bewußtsein«.<sup>82</sup> Noch unbefangener nähert sich aber Volker Klotz der Schauplatzfrage, wenn er zur Begründung einer »Stadtflucht nach innen« feststellt, daß die Stadtelemente des Romans überhaupt nur »in den seltensten Fällen« den Schauplatz Berlin in den Blick kommen ließen und auch »in anderen Städten zu finden« sein könnten.<sup>83</sup> Das heißt nun wirklich demonstrieren, wie jemand den Roman versteht, der vom 19. Jahrhundert nichts mehr versteht, und wenn dies auch inzwischen für nicht wenige Leser gelten mag, so sollte sich eine *Literaturwissenschaft* doch vorerst lieber noch darum bemühen, Kenntnisse zu verbreiten, als es sich in dem Horizont von Unbelehrten bequem zu machen.

## Anmerkungen

<sup>71</sup> Raabe, Die Chronik der Sperlingsgasse. Sämtliche Werke Bd. 1, S. 14, 126 und 135.

<sup>72</sup> Genannt werden die Jahreszahlen 1806, 1842 und 1849 (vgl. Raabe Bd. 1, S. 94, 105 und 141). Die in der Raabe-Literatur übliche Vervollständigung der Tages- und Monatsangaben über den einzelnen Chronik-Abschnitten durch die Jahreszahlen 1854/55 hingegen beruht ausschließlich darauf, daß man den Zeitraum, in dem Raabe die "Chronik der Sperlingsgasse" geschrieben hat, zugleich als die Gegenwart des Romangeschehens ansetzt. Der Text selber ist nur durch einen einzigen vagen Hinweis auf den Krimkrieg (vgl. Raabe Bd. 1, S. 93) an diese Zeit gebunden. Die Selbstverständlichkeit, mit der man hier eine Jahreszahl aus der Biographie Raabes in das Romanverständnis einbezieht, belegt ein weiteres Mal das geradezu zwanghafte Bedürfnis nach Verdeutlichung der Handlungszeit, wie wir es im vorigen Kapitel behandelt haben.

<sup>73</sup> Raabe, Die Chronik der Sperlingsgasse. Sämtliche Werke Bd. 1, S. 96

<sup>74</sup> Raabe, Die Chronik der Sperlingsgasse. Sämtliche Werke Bd. 1, S. 10 und 75 ff.

<sup>75</sup> Ermittelt nach Unterlagen und Auskünften des Landesarchivs Berlin, dem ich für bereitwillige Unterstützung zu danken habe.



<sup>76</sup> Rellstab, Ludwig: Literarischer Rückblick. KÖNIGLICH PRIVILEGIERTE BERLINISCHE ZEITUNG [= VOSSISCHE ZEITUNG] Nr. 254 (29. 10. 1856). Erste Beilage S. 5 f., hier: S. 6.

<sup>77</sup> Heißenbüttel, Helmut: Wolfgang Koeppen - Kommentar. In: Über Wolfgang Koeppen. Hrsg. von U. Greiner. Frankfurt a. M. 1976 (es 864). S. 151-162, hier: S. 157f.

<sup>78</sup> Zornemann, Erich B.: Berlin im Leben und Werk Wilhelm Raabes. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 2 (1951). S. 4-8, hier: S. 6.

<sup>79</sup> Diese in der Umgebung Raabes natürlich bald nach Erscheinen des Romans bekannte Tatsache wird immerhin noch 1907 wie eine Neuigkeit mitgeteilt. Vgl. Avenarius, Ferdinand: Die Chronik der Sperlingsgasse. Der Kunstwart 20 (1906/07). Heft 20, S. 453 f.

<sup>80</sup> Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. München 1969. S. 167.

<sup>81</sup> Über die Identifizierung einer Person und andere Details vgl. Zornemann S. 5.

<sup>82</sup> Meyer, Herman: Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst. DVJS 27 (1953). S. 236-267, hier: S. 244 (ohne Sperrung).

<sup>83</sup> Klotz S. 167.

## 11. Die Zunahme der Ortsbestimmtheit im 19. Jahrhundert

Kommen wir zurück zu unserer Darstellung der Entwicklung, die sich in der Schauplatzbehandlung vom 18. zum 19. Jahrhundert hin vollzieht. Was wir bislang beobachtet haben, also die Verringerung des Wahrscheinlichkeitswertes fingiert benannter oder anonymer Handlungsorte, findet seine Entsprechung natürlich in einer Zunahme der authentischen Benennungen oder doch wenigstens in der immer dringlicher werdenden Forderung nach lokaler Bestimmtheit. Für das frühe 19. Jahrhundert ist diese Entwicklung durch die Arbeiten Schröders zur Novelle<sup>84</sup> und Steineckes zum Roman<sup>85</sup> schon soweit belegt worden, daß wir uns hier auf einige signifikante Beispiele beschränken können. Verhältnismäßig leicht fällt es natürlich zuerst der um diese Zeit dominanten historischen Dichtung, die Handlung authentisch zu lokalisieren. Für Willibald Alexis etwa gilt bereits 1830 die genaue Vorgabe von Ort und Zeit für unverzichtbar, auch wenn er weiß, daß damit »Träume und Luftgestalten« sogleich erkannt werden können und daß man »gegen das Unwahrscheinliche [...] jetzt nirgends strenger als im Romane« ist.<sup>86</sup> Schon wenig später wird es als eine Besonderheit aber auch der Zeitromane des Jungen Deutschland gewürdigt, daß sie deutlich ortsgebunden sind und nicht mehr, wie man es nun den Romanen Goethes vorhält, »über dem abstracten Boden *irgendeines* (deutschen) Landes« schweben. Zudem sei »Selbstreisen und *Selbstsehen*« zum Grundsatz der Autoren geworden und werde befördert »durch die immer zunehmenden Erleichterungen des Verkehrs«.<sup>87</sup> Wenn die Romane Immermanns, Laubes, Willkomm's u. a. nach heutigen Begriffen noch durchaus nicht so ortsbestimmt wirken, wie das hier vorausgesetzt wird - mancher Name in ihnen wird noch ausgelassen, mancher Reiseweg in Dunkel gehüllt -, so bestätigt das nur wieder den Verlauf der Gesamtentwicklung. Für das frühe 19. Jahrhundert war es eben schon auffällig und aufregend genug, daß der Roman überhaupt in der damaligen Staatenwelt Deutschlands verankert war, bzw. auf ihre besondere politische Gliederung Rücksicht nahm.

Der neuerliche Fortschritt in der Raumerschließung, den der Eisenbahnbau mit sich brachte, ließ das Orientierungsangebot des jungdeutschen Zeitromans aber schon bald wieder überholt erscheinen. Zum einen nahmen die Ortskenntnisse nun noch wiederum zu, zum anderen wurden die über das Land gelegten Schienenstränge zu einem zusätzlichen und so deutlichen Koordinatensystem, daß die Literatur bei Berührung mit ihm ganz von selbst dichter an die Wirklichkeit heranrückte. Diese Berührung aber ließ sich auch immer weniger vermeiden. Der Begriff 'Gegenwart', einem Roman des Eisenbahnzeitalters zugewiesen, unterstellte schon fast, daß darin auch die neuartige Erschlossenheit des Raumes eine Rolle spielen werde. Als Adalbert Stifter 1857 seinen "Nachsommer" in Druck gab, entschloß er sich, auf den Untertitel "Eine Erzählung aus unseren Tagen" lieber zu verzichten, weil sonst der Leser in dem Buch die »Dampfbahnen und Fabriken« hätte vermissen können.<sup>88</sup> Natürlich galt ein solches Bedenken nicht allein dem Problem der Lokalisierbarkeit. Spielhagen, als Theoretiker stets sensibler denn als Erzähler, hat später noch auf weitere Möglichkeiten und Zwänge hingewiesen, die sich »mit dem Reichthum und der virtuoson Ausnutzung« der Verkehrsmittel für die Literatur seiner Zeit im Unterschied zu früheren Epochen ergeben haben.<sup>89</sup> Die am Ende des 19. Jahrhunderts zum Gemeinplatz werdende Überzeugung, ein 'realistischer' Schriftsteller werde den Ort der Handlung in der Regel »genau angeben und dadurch dem Leser die Möglichkeit geben, zu prüfen, inwiefern er die Wirklichkeit zu schildern vermocht hat«, läßt aber erkennen,

welches Vertrauen man nach und nach in die Landeskenntnis des Publikums setzen zu können glaubte.<sup>90</sup> Wo sich einst der Autor als überlegener Schilderer 'seiner' Landschaften fühlen durfte, wird er nun auf das reale Erscheinungsbild einer benannten Welt verpflichtet, mag immer dieses Bild im Einzelfall auch noch manche Unbestimmtheitsstelle aufweisen. Daß man nichtsdestoweniger weiterhin in der 'Poetisierung' der Wirklichkeit die Hauptaufgabe der Literatur gesehen hat, ist nur scheinbar ein Widerspruch. Unumstößliche Gegebenheiten wie die räumliche Beschriebenheit des eigenen Landes waren aufgrund des Wahrscheinlichkeitsgebotes von derartigen Bestimmungen eben mehr und mehr ausgenommen und konnten deshalb später auch weitgehend aus dem Horizont der Realismuskussion verschwinden.

## Anmerkungen

<sup>84</sup> Schröder, Rolf: *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Tübingen 1970. V gl. S. 190 ff.

<sup>85</sup> Steinecke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart 1975. Vgl. S. 46 ff.

<sup>86</sup> Alexis, Willibald: *Gesammelte Novellen*. Bd. 1. Berlin 1830. S. XVII f.

<sup>87</sup> Stahr, Adolf: *Der politische Roman (1842)*. In: Steinecke Bd. 2 (Quellen). Stuttgart 1976. S. 165.

<sup>88</sup> Stifter an Heckenast am 22. 3. 1857. In: *Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von H. Steinecke. Tübingen 1970, S. 52.

<sup>89</sup> Spielhagen, Friedrich: *Die epische Dichtung unter dem wechselnden Zeichen des Verkehrs*. *Die Zukunft* 17 (1896). S. 153-174, hier: S. 170.

<sup>90</sup> Keiter, Heinrich und Tony Kellen: *Der Roman. Theorie und Technik (1876)*. Essen <sup>4</sup>1912. S. 241.

## 12. Das Problem der Kleinstaatlichkeit

Zwischen der Forderung nach authentischer Lokalisierung und der erzählerischen Praxis klafft indessen noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Lücke. Sie ist begründet in der fortdauernden politischen Kleinteiligkeit des deutschsprachigen Raumes und insbesondere in dem Fehlen einer wirklichen Großstadt. Diese Gegebenheiten werden in der Literaturwissenschaft auch oft zur Erklärung der Unterschiede herangezogen, die zwischen dem Roman des Realismus in Deutschland und den französischen, englischen, russischen Werken dieser Periode bestehen. Auerbach z. B. weist auf den sehr engen Erfahrungshorizont der deutschen Autoren hin, der - kleinstaatlich begrenzt - der »Verrinnerlichung, dem Sicheinspinnen und dem lokalen Eigenwillen« günstiger gewesen sei als einer entschiedenen, »weitere Räume umfassenden Ergreifung des Praktischen und Wirklichen«.<sup>91</sup> Lukács hingegen gibt mehr dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand in den deutschen Staaten die Schuld daran, daß die Literatur hier einen »teils übersteigert individualistischen, teils provinzialistischen Charakter« angenommen habe.<sup>92</sup>

Solche und ähnliche Urteile fassen indessen nur allgemein, was sich bezüglich der Schauplatzfrage als eine sehr konkrete, für die Konstruktion eines Romans unmittelbar wirksam werdende Bedingung dargestellt hat. Das Problem lag schlicht darin, daß es in Deutschland keine Stadt gab, in der sich die Gesellschaft der Zeit - vorausgesetzt einmal, daß man ein Bild von ihr hatte - in der Breite und Vollständigkeit hätte vorführen lassen, wie das z. B. für Paris oder für London möglich gewesen ist. Eine solche Stadt einfach zu erfinden, wäre der Imaginationskraft der Autoren wohl zuzutrauen gewesen, aber es wäre damit nur bewirkt worden, was ganz und gar nicht bewirkt werden sollte: das Geschehen hätte nicht mehr für wahrscheinlich gelten können. Sich an eine wirkliche Stadt zu halten, hätte hingegen allzu leicht einen Widerspruch zu den dort herrschenden Verhältnissen heraufbeschwören können. So blieb nur entweder die Möglichkeit, sich der deutschen Großstadt in einer halbwegs wahrscheinlichen - anonymen - Stadtkonstruktion anzunähern, wie das etwa Gutzkow und Spielhagen getan haben, oder aber in der Bindung an bestimmte provinzielle Schauplätze einen dann auch provinziell begrenzten Horizont in Kauf zu nehmen.

In der Romandiskussion des 19. Jahrhunderts ist dieses besondere deutsche Problem schon deutlich angesprochen worden. Die zahlreichen Dorfgeschichten, die gegen die Jahrhundertmitte hin in allen Teilen Deutschlands entstehen, werden von ihren Kritikern wie von ihren Verteidigern immer wieder mit dem Streben nach lokaler Bestimmtheit in Zusammenhang gebracht. Ein Autor, der »dem Leben nahe treten« wolle, schreibt Berthold Auerbach 1843 in Rechtfertigung seiner "Schwarzwälder Dorfgeschichten", müsse »ohne Zagen ein Wirkliches zum Schauplatz wählen und mit Namen nennen«; das aber heiße für Deutschland, die »Ausbildung des Provinziallebens« darzustellen, da es hier - anders als in England oder Frankreich - nationaltypische Verhältnisse nirgendwo gebe.<sup>93</sup> Das hat natürlich nicht stets - wie bei Auerbach - zur Benennung eines wirklich vorhandenen Dorfes geführt. In jedem Falle aber ergab sich daraus die Beschränkung auf ein Milieu, in dem wesentliche zeittypische Faktoren fehlten und das auch ein nur begrenztes Konfliktpotential enthielt. Der Eindruck der Belanglosigkeit war eine naheliegende Folge, auch wenn er dem provinziellen Schauplatz nicht allein anzulasten ist. Immerhin war es ja möglich, den beschränkten außenweltlichen Erfahrungsbereich durch die Entfaltung der Innenwelt der

Personen zu erweitern und auf diesem Wege ins Allgemeingültige vorzudringen. Das Ergebnis war nur eben nicht - man denke an Stifters "Nachsommer" oder Kellers "Grünen Heinrich" - der große, repräsentative Überblick über die Gesellschaft der Zeit, sondern der Bildungsroman. Die vielerörterte Frage, ob sich darin nicht ein gleichwertiger Horizont eröffne, können wir beiseite lassen. Es geht hier nur um eine Erklärung dieses spezifisch deutschen Weges aus dem Erfordernis der Wahrscheinlichkeit und um den Hinweis darauf, daß dies im 19. Jahrhundert womöglich schärfer erkannt worden ist als später. Im Jahre 1844 gibt z. B. Marggraff dem »Mangel einer zentralen Hauptstadt« die Schuld daran, daß deutsche Autoren »fast unlösbare Schwierigkeiten« hätten, »die schlimmen Einflüsse der jetzigen Gesetzgebung und Verfassung, der aristokratischen Geringschätzung, der Armuth, der Erziehung usw. auf die niedern, nachbarlich neben der Vornehmheit hausenden Volksklassen« darzustellen.<sup>94</sup> In den 1860er Jahren begründet Otto Ludwig umgekehrt den deutschen Hang »zu größerer Innerlichkeit und mehr psychologischem Interesse« damit, daß es hier kein London gebe, »in welchem das Wunderbarste natürlich erscheint, weil es *in Wirklichkeit* so ist«.<sup>95</sup> Das Wunderbarste, d. h. der ungewöhnliche, sensationelle, die ganze Gesellschaft überspannende Konflikt, konnte in Deutschland eben nur zu leicht nicht natürlich, nicht wahrscheinlich wirken, weil es in Wirklichkeit daran mangelte oder dies doch zumindest die verbreitete Meinung war.

## Anmerkungen

<sup>91</sup> Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (1946). Bern/München<sup>3</sup> 1964. S. 413.

<sup>92</sup> Lukács, Georg: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. G. L. Werke Bd. 7. Neuwied/Berlin 1964. S. 188.

<sup>93</sup> Auerbach, Berthold: An J. E. Braun (1843). In: Steinecke Bd. 2 (Quellen), S. 172.

<sup>94</sup> Marggraff, Hermann: Die Entwicklung des deutschen Romans (1844). In: Steinecke Bd. 2 (Quellen), S. 201.

<sup>95</sup> Ludwig, Otto: Studien. O. L. Gesammelte Schriften. Hrsg. von A. Stern. Leipzig 1891. Bd. 6, S. 79 (ohne Sperrung).

### 13. Die Bedeutung Berlins als Romanschauplatz

Besonders deutlich treten diese Zusammenhänge ins Bewußtsein, als das Heranwachsen Berlins zu einer europäischen Großstadt den lange vermißten ortsbestimmten Gesellschaftsroman endlich ermöglicht. In einer Romangeschichte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert, die die Folgen der Kleinstaatlichkeit sogar für diese Zeit noch fortwirken sieht, heißt es zu den Lokalisierungsnotäten:

Was den Dichtern der Dorfgeschichte zu so großem Vorteil gereichte, die landschaftliche Zersplitterung und Verschiedenheit der deutschen Stämme, für die 'Stadtromantiker' war es ein Unsegen, künstlerisch und geschäftlich. Sie hatten nur die Wahl, mit ihren Skizzen und Bildern aus dem sozialen Leben genau an die Eigentümlichkeiten einer bestimmten Stadt sich zu halten und um die mageren Lorber eines sogenannten Lokaldichters zu werben, oder sie mußten auf jeden Lokaltyp, auf jede eigentümliche und charakteristische Färbung des Schauplatzes und der Typen verzichten. Eine 'Weltstadt' konnte man nicht erfinden, so erfand man denn die deutsche 'Residenz', jenes Nest Nirgendheim, das leider auch heute noch in Romanen und Lustspielen den gleichgiltigen Schauplatz gleichgiltiger Begebenheiten abzugeben verurteilt ist.<sup>96</sup>

Welche Bedeutung der Aufstieg Berlins zur Reichshauptstadt für die deutsche Literatur gehabt hat, läßt sich ohne weiteres daran erkennen, daß es nach 1871 die anonyme große Haupt- oder Residenzstadt nur mehr selten, dafür aber um so häufiger den Schauplatz Berlin gibt. Dieser Wandel ist sogar im Werk einzelner Autoren zu beobachten. Raabe beispielsweise vermeidet die Benennung des großstädtischen Schauplatzes außer in der "Chronik der Sperlingsgasse" auch noch in den Romanen der 60er Jahre, d. h. insbesondere in den "Leuten aus dem Walde" und dem "Hungerpastor". Das fraglos 'gemeinte' Berlin wird hier stets nur als Hauptstadt, als große Stadt, als Universitäts- und Residenzstadt usw. vorgestellt. In den Romanen der 80er Jahre hingegen, z. B. in "Villa Schönau" oder "Im alten Eisen", ist die Großstadtwelt ausdrücklich diejenige Berlins und wird nun auch in ihrer inneren Topographie genauer erfaßt. Dieselbe Entwicklung zeigt sich in den Romanen Friedrich Spielhagens. Vor 1870, in "Die von Hohenstein" oder in "In Reih und Glied", wird die Sphäre Preußens zwar sichtbar, aber noch nicht authentisch benannt, während dann in "Sturmflut" und "Was will das werden" neben die fingierten Provinzschauplätze das Berlin der Gründerjahre tritt. Von solchen Verdeutlichungen abgesehen, die noch nicht unbedingt einen engen Bezug zu den lokalen Gegebenheiten mit sich bringen, entsteht in den Jahrzehnten nach 1870 eine größere Zahl sogenannter Berlin-Romane, in denen diese Stadt nicht mehr nur das wahrscheinliche Fundament allgemeingültiger Handlungen und Schicksale abgibt, sondern in denen die hier - und nur hier - herrschenden Lebensverhältnisse zum Thema gemacht werden.<sup>97</sup>

Dasselbe geschieht nach und nach für andere Großstädte des Deutschen Reiches. Markant hervor treten bald auch München und seine Umgebung sowie Hamburg, Dresden und Leipzig.<sup>98</sup> Wertete man sämtliche Ortsnachweise der Literatur vom späten 19. Jahrhundert an aus, so ließe sich vermutlich erkennen, wie sich die einzelnen Lokalhorizonte vergrößern, ausfüllen und schließlich einander überlagern, bis daß alle markanten deutschen Städte literarisch zur Geltung gebracht sind und immer deutlicher bestimmte Räume besetzen. Die 'Hauptstadt' in diesem Reich der literarischen Schauplätze bleibt aber Berlin.

Es wird der am häufigsten ausgewiesene Handlungsort der deutschen Literatur bis weit in unser Jahrhundert hinein, weil es aufgrund seines gewaltigen Wachstums - allein zwischen 1870 und 1890 verdoppelt sich die Einwohnerzahl von 800000 auf 1,6 Millionen - aufnahmefähig wird für Konfliktkonstruktionen aller Art. Gleichzeitig treten aber natürlich auch die topographischen Gegebenheiten dieser Stadt zunehmend deutlicher in das öffentliche Bewußtsein und bringen eine darstellerische Genauigkeit mit sich, wie es sie vorher in der Wahrscheinlichkeitsliteratur nicht gegeben hat.

## Anmerkungen

<sup>96</sup> Mielke, Hellmuth: Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. Berlin <sup>3</sup>1898. S. 201 f. Eine ausführliche Erörterung der Lokalisierungsprobleme des deutschen Romans findet sich auch bei Mähly, J.: Der Roman des 19. Jahrhunderts. Deutsche Zeit- und Streitfragen 1 (1872). S. 429-490.

<sup>97</sup> Wir weisen hier nur auf Max Kretzer und Clara Viebig hin. Weitere Beispiele in: Friedemann, Hermann: Berlin im Roman. Das literarische Echo 10 (1908). Sp. 697-699; Spiero, Heinrich: Vom Berliner Roman. GRM 6 (1914). S. 212-219; Hermann, Gerhard: Der Großstadtroman. Stettin 1931. S. 52 (Titelaufstellung).

<sup>98</sup> Vgl. dazu die Gesamtzahl der auf diese Städte bezogenen Romane und Erzählungen, die aufgeführt sind bei Luther, Arthur: Deutsches Land in deutscher Erzählung. Leipzig <sup>2</sup>1937. Diese Bibliographie ist zwar weder vollständig, noch berücksichtigt sie konsequent alle Ortsangaben (weshalb hier z. B. für Hamburg mehr Beispiele zusammenkommen als für München), aber sie läßt doch erkennen, welches die meistgewählten Schauplätze sind. Neben den genannten Städten spielt für Österreich natürlich Wien und für die Schweiz Zürich die Hauptrolle.

## 14. Fontanes "Irrungen Wirrungen"

Um wenigstens eine ungefähre Vorstellung von dieser Genauigkeit zu vermitteln, wollen wir einen Blick auf Fontanes "Irrungen Wirrungen" werfen. Die Handlung dieses erstmals 1887 veröffentlichten Romans umgreift die Jahre 1875 bis 1878 und liegt somit für die ersten Leser schon um ein Jahrzehnt zurück. Das ist nicht unwichtig, da es um das Verhältnis eines jungen Barons und Offiziers zu einem Nähmädchen geht, das so jedenfalls nicht ganz gleichzeitig in der Berliner Gesellschaft angesiedelt ist. Auch daß Botho von Rienäcker nur dienstlich und nicht über seine Familie an Berlin gebunden ist, schafft für sein Auftreten einen gewissen Freiraum. Gleichwohl bleibt es erstaunlich, wie deutlich - verglichen mit dem Zeitroman der ersten Jahrhunderthälfte - das Geschehen lokalisiert wird. Der junge Premierleutnant vom Kaiser-Kürassier-Regiment wohnt, als er Lene kennenlernt, in der Bellevuestraße am Potsdamer Platz, sie im Hause einer Gärtnerei am »Schnittpunkt von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg gegenüber dem 'Zoologischen'«, einem 1887 allerdings schon anderweit bebauten Gebiet. Kennengelernt haben sie sich beim Kahnfahren auf der Spree am Stralauer Ufer, ihre Spaziergänge führen von der Dörrschen Gärtnerei über einen bestimmten Feldweg nach Wilmersdorf, und ein Wochenende verbringen sie in 'Hankels Ablage', einem Ausflugslokal bei Wusterhausen. Auf zahlreichen Gängen und Fahrten durch Berlin passieren sie immer wieder Straßen, Brücken, Bahnhöfe, Schießplätze, Kirchen und Lokale, die sich allesamt nach Lage und Entfernung im Stadtplan auffinden lassen und sicherlich auch noch in ihren charakteristischen Einzelheiten zutreffend abgebildet sind. Als Botho die für ihn unvermeidliche Standesehe eingeht und eine Wohnung in der Landgrafenstraße bezieht, wird sogar auf den schönen Balkon des betreffenden Hauses - und es gab nur zehn Hausnummern in dieser Straße - hingewiesen, von dem aus scharf nach links hin der Wilmersdorfer Kirchturm und geradeaus in der Ferne die Kuppel des Charlottenburger Schlosses zu sehen sind, was der Richtung nach auch wiederum zutrifft. Selbst dort noch, wo Fontane auf Namen verzichtet, kann man das Geschehen exakt lokalisieren, jenen Gang Lenes etwa, als sie sich in der Lütowstraße plötzlich Botho und dessen Frau gegenüber sieht und in ihrem Schmerz »die nächste nach dem Kanal hin abzweigende Querstraße« aufsucht, um sich da auf den Stufen eines Hauses auszuruhen. Daß es die Dörnbergstraße ist, weiß sie wohl nicht und braucht auch der Leser nicht zu wissen, aber Fontane hat es gewußt und sie ebenso vor Augen gehabt wie viele andere benannte und nicht benannte Örtlichkeiten.<sup>99</sup>

Natürlich ist diese Genauigkeit nicht eine bloß beiläufige Folge seiner Ortskenntnis, sondern das Ergebnis bewußter Beobachtung und eines sorgfältigen Kalküls. Aus den Tagebuchaufzeichnungen wissen wir, daß Fontane während der Arbeit an "Irrungen Wirrungen" wiederholt Ausflüge in die Berliner Umgebung gemacht hat, um sich Schauplätze für den Roman anzusehen, und das wird für die eine und andere Einzelheit zwischen dem Anhaltischen Bahnhof und dem Zoologischen Garten nicht anders gewesen sein.<sup>100</sup> Wer das für eine Marotte hält, versteht weder etwas von den Bedingungen, unter denen die Wahrscheinlichkeitsliteratur am Ende des 19. Jahrhunderts gestanden hat, noch überhaupt etwas von Ästhetik. Denn was hätte man von einem auf Vorstellbarkeit zielenden Roman halten sollen, der in seinen lokalen Einzelheiten nicht auch widerspruchsfrei konstruiert gewesen wäre? Und wenn sich das weniger genau hätte machen lassen: Bedeutet es nicht - noch heute - einen Gewinn, eine Steigerung des Eindrucks, daß diese sehr gewöhnliche Liebesgeschichte einen so bestimmten Boden unter den Füßen hat? Lokale



Genauigkeit ist gewiß nicht alles, aber ohne sie könnte leicht alles zunichte werden, was ein Autor an Imagination aufzubauen versucht, sofern jedenfalls ein bestimmter Schauplatz in den Blick kommt. Diese Gefahr hat sogar noch für "Irrungen Wirungen" bestanden. Es ist hochaufschlußreich für Fontanes Bemühen um Exaktheit wie für die Ansprüche seiner Leser, wenn er 1888 gegenüber einem Kritiker des Romans einräumt:

Mit gewiß nur zu gutem Rechte sagen Sie: »Das ist kein Wienerisch«, aber mit dem gleichen Rechte würde ein Ortskundiger sagen (und ist gesagt): »Wenn man vom Anhaltischen Bahnhof nach dem Zoologischen fährt, kommt man bei der und der Tabagie nicht vorbei.« Es ist mir selber fraglich, ob man von einem Balkon der Landgrafenstraße aus den Wilmersdorfer Turm oder die Charlottenburger Kuppel sehen kann oder nicht. Der Zirkus Renz, so sagte mir meine Frau, ist um die Sommerszeit immer geschlossen. Schlangenbad ist nicht das richtige Bad für Käthes Zustände; ich habe deshalb Schwalbach noch eingeschoben. [...] Dies ist eine kleine Blumenlese, eine ganz kleine; denn ich bin überzeugt, daß auf jeder Seite etwas Irrtümliches zu finden ist. Und doch bin ich ehrlich bestrebt gewesen, das wirkliche Leben zu schildern. Es geht halt nit. Man muß schon zufrieden sein, wenn wenigstens der Totaleindruck der ist: »Ja, das ist Leben.«<sup>101</sup>

Es kann also keine Rede davon sein, daß der Roman des 'Poetischen Realismus' an einem Kunstbegriff gemessen worden wäre, innerhalb dessen Ansprüche auf Tatsachentreue irrelevant gewesen wären, nicht was die 'Öffentlichkeit' anbetrifft, die Abweichungen vom nachprüfbar Faktischen sehr wohl bemerken und als Mangel empfinden konnte, und auch nicht aus der Sicht Fontanes, der aufgrund eines solchen Einwandes den Text sogar korrigiert und »Schwalbach noch eingeschoben« hat. Gerade der wissenschaftlichen Fontane-Literatur, die sich gern auf die Eigengesetzlichkeit des Roman-'Kunstwerkes' beruft, kann das nicht deutlich genug vorgehalten werden. Aber auch einer Theorie, die die Wirklichkeit in der Literatur von der Wirklichkeit außerhalb ihrer kategorial abgehoben glaubt, sollte es zu denken geben, daß eine erfundene Frau von Rienäcker, die an einer ebenso erfundenen Mattigkeit leidet, nicht in jedes beliebige und ja allemal auch nicht-wirkliche Kurbad reisen kann, sondern in Korrektur eines offenbar schon abgeschlossenen Werkes zusätzlich Bad Schwalbach verordnet bekommt.<sup>102</sup> Daß dieses *eine* Textelement auch hätte unverändert bleiben können, ohne daß damit der Gesamteindruck ein wesentlich anderer geworden wäre, tut nichts zur Sache. Man brauchte nur einige Dutzend weiterer solcher Elemente durch weniger wahrscheinliche zu ersetzen, um den Roman nicht nur um seine Schönheit, sondern sogar um seine Verständlichkeit zu bringen.

## Anmerkungen

<sup>99</sup> Fontane, Theodor: Irrungen Wirungen (1888). Th. F. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Gross. München 1959 ff. Bd. 3, S. 95, 143, 178, 180, 210 u. a.

<sup>100</sup> Vgl. Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. Berlin 1968. Bd. 2, S. 667 (3. Buch, 9. Kapitel).

<sup>101</sup> Fontane an Schiff am 15. 2. 1888. In: Der Dichter über sein Werk. Bd. 2, S. 371 f.

<sup>102</sup> Die von Fontane angedeutete Textergänzung betrifft den Anfang des 18. Kapitels von "Irrungen Wirungen": » ... hatten, wie sich denken läßt, nicht aufgehört, auf einen Spezialarzt zu dringen, mit dessen Hilfe, nach beiläufig sehr kostspieligen gynäkologischen Untersuchungen, eine vierwöchentliche Schlangenbader Kur als vorläufig unerläßlich festgesetzt worden war. Schwalbach

könne dann folgen. Käthe hatte gelacht und nichts davon wissen wollen, am wenigstens von Schlangenbad ... « (Sämtliche Werke Bd.3, S. 189 f.). Im weiteren Verlauf wird nur noch von Schlangenbad gesprochen und auch in Käthes Reiseberichten Schwalbach nicht mehr genannt. Es handelt sich also wohl tatsächlich um einen Einschub in das abgeschlossene Manuskript. Der Vorabdruck des Romans in der VOSSISCHEN ZEITUNG (Kapitel 18 in Nr. 373 vom 13. August 1887) enthält den Zusatz schon.

## 15. Folgen der Ortsbestimmtheit im 20. Jahrhundert

Daß sich die Zwänge, die aus der Ortsfestlegung folgen können, im 20. Jahrhundert noch verstärkt haben, bedarf nach den bisherigen Ausführungen wohl keiner Begründung mehr. Wir wollen deshalb hier nur noch einige markante Beispiele geben, die einerseits das heutzutage mögliche Maß an lokaler Genauigkeit belegen, andererseits auf die enger gewordenen Grenzen für unrichtige oder undeutliche Angaben in diesem Bereich hinweisen. Was zunächst die Genauigkeit anbetrifft, so gibt es in unserem Jahrhundert Romane, die schon durch ihren Titel so ortsgebunden sind, daß eine Abweichung von der Topographie für sie von vornherein ausgeschlossen erscheint. Die für den deutschen Sprachraum bekanntesten sind Döblins "Berlin Alexanderplatz" und Doderers "Strudlhofstiege". Für die zahlreichen Einzelschauplätze, die sich in diesen Romanen für Berlin und Wien ausgewiesen finden, gibt es offenbar keinerlei topographische Unstimmigkeiten mehr, obwohl die Menge der ihnen zugeordneten Gebäude, Geschäfte, Inschriften, Baustellen usw. viel größer ist als bei Fontane.

Fraglich ist allerdings, jedenfalls für Döblin, was von diesem Angebot an Authentizität überhaupt noch in Anschauung umgesetzt werden kann und soll. Wenn Döblin z. B. die Haltestellen einzelner Straßenbahnlinien aufzählt<sup>103</sup>, so wird sich für diejenigen, die sich in Berlin nicht auskennen, mit einer solchen Namenreihe nicht mehr verbinden als eine vage Vorstellung von städtischer Weitläufigkeit. Aber auch für den Ortskundigen ergibt sich daraus wohl kaum mehr eine feste räumliche Orientierung, zumal diese Namen mit der Handlung nicht verbunden sind, sondern beiläufig neben Zeitungsüberschriften, Reklamesprüchen und Börsenkursen aufgezählt werden. Das bedeutet jedoch nicht, daß es auf die Richtigkeit dieses Materials nicht ankäme. Wäre es ersichtlich falsch, d. h. gäbe es die aufgezählten Straßennamen in Berlin gar nicht oder nicht in der angeführten Zuordnung, so wäre der Bereich der Wahrscheinlichkeit verlassen. So hingegen wird dieser Bereich eher erweitert, insofern er aufgrund des Überangebotes an Topographie nur mehr schwer zu überschauen ist. Sicherlich wird z. B. nur wenigen Lesern auffallen, daß unter den in Hülle und Fülle angebotenen Straßennamen zumeist gerade diejenigen fehlen, die einen besonders engen Bezug zu Franz Bieberkopf haben, also seine Unterkünfte betreffen oder die verschiedenen 'Tatorte'.

Das Mittel der Aneinanderreihung von Straßen- oder Ortsnamen, das sich auch in jüngerer Zeit in gar nicht so wenigen Fällen gebraucht findet, kann aber durchaus auch der räumlichen Orientierung dienen. Wenn z. B. Hubert Fichte in seinem Roman "Die Palette" das Nachtlokal dieses Namens gleich zu Beginn durch eine größere Zahl von topographischen Angaben anderen, bekannteren Plätzen innerhalb Hamburgs zuordnet, so zweifellos in der Absicht, seinen wirklichen Standort zu kennzeichnen und ihn als einen 'zentralen' zu bestimmen.<sup>104</sup> Nicht anders will Martin Gregor-Dellin mit dem stadtplanähnlichen Überblick über die Innenstadt von München zu Beginn seines Romans "Föhn" den Handlungsraum genau überschaubar machen.<sup>105</sup> In Hermann Kants "Aula" wiederum dient die Aufzählung markanter Straßen und Bauwerke während einer Fahrt von Ostberlin nach Westberlin der Verdeutlichung der räumlichen Einheit der Stadt<sup>106</sup>, während in Heißenbüttels "D'Alemberts Ende" das Straßensystem Hamburgs zur Gliederung lokaler Beobachtungen genutzt wird.<sup>107</sup> Die Bindung an die authentische Topographie ist in allen diesen Fällen aber natürlich erst recht unumgänglich, weil eine bemerkbar werdende

Abweichung von ihr entweder wie ein Fehler wirken oder das Geschehen in eine traumhafte, visionäre, nicht-wirkliche Dimension entrücken würde.

Doch nicht bloß Abweichungen, schon offene Undeutlichkeiten können in einem solchen Umfeld stören. In einer Kritik an Bölls Erzählung "Entfernung von der Truppe" wird z. B. auf folgende Inkonsequenz aufmerksam gemacht:

Da erfahren Nicht-Kölner, daß da ein »Café Reichard ... zwischen dem jetzigen Funkhaus und der jetzigen Domherrensiedlung, nicht weit vom Verkehrsamt« liegt, und fragen sich, warum sie nicht auch erfahren dürfen, wo Bechtholds wohnen, sondern stattdessen (S. 54) gesagt bekommen: »Dem nach Wirklichkeit forschenden Interpreten schlage ich vor, mit drei Minuten Radius einen Halbkreis westlich Severinstraße um die Haltestelle Perlegraben zu schlagen, sich eine der Straßen auszusuchen, die in seinem Halbkreis hängenbleibt ... «<sup>108</sup>

Die Unschärfe in der Lokalisierung, die bei Böll demonstrativ offengelegt wird, ist der Sache nach freilich keine Ausnahme. Fontanes Unbedenklichkeit, seinen Personen bis in eine bestimmbar Wohnung zu folgen, hat sich wohl nur in dem schnell wachsenden Berlin der Gründerzeit ermöglicht und später nicht aufrechterhalten lassen. In der Regel werden solche Unschärfen um der Wahrscheinlichkeit willen allerdings versteckt, sei es, daß in einem unübersichtlichen Stadtteil eine Straße oder auch nur eine Hausnummer zusätzlich eingefügt werden, sei es, daß die Benennung im engsten Wohnbereich unterbleibt. Nebeneinander beobachten lassen sich diese Verfahren in Simmels Roman "Lieb Vaterland magst ruhig sein", wo sie geschickt den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten angepaßt sind.<sup>109</sup> Auch das erfordert aber natürlich genaue Ortskenntnis, und es scheint auch inzwischen zu den selbstverständlichen Voraussetzungen wahrscheinlicher Schauplatzbehandlung zu gehören, daß der Autor sich an Ort und Stelle umsieht.

Daß sich daraus im Einzelfall eine Detailtreue ergeben kann, die weit über das hinausgeht, was für den Wahrscheinlichkeitseindruck - selbst bei Ortskenntnis - erforderlich wäre, soll indessen nicht bestritten werden. Wenn z. B. Simmel in seinen Romanen Telefonzellen stets nur dort plaziert, wo sie auch in Wirklichkeit zu finden sind, und handle es sich um eine Telefonzelle in Kairo, so würde wohl der großen Mehrzahl seiner Leser auch eine weniger korrekte Behandlung dieses Details nicht als unwahrscheinlich auffallen.<sup>110</sup> Noch belangloser erscheint es, ob an den Wänden eines bestimmten Pissoirs in Hamburg im Juli 1968 wirklich die Inschriften zu lesen gewesen sind, die Heißenbüttel in "D'Alemberts Ende" zitiert.<sup>111</sup> Solche Zuspitzungen der Authentizität sind jedoch nur ein Beweis mehr dafür, daß das Bewußtsein für die Bestimmtheit der Schauplätze zunimmt. Selbst in der DDR, für deren Bevölkerung sich die Reisemöglichkeiten in ja recht engen Grenzen halten, wird geltend gemacht, daß der Verfasser eines 'Spannungsromans' die kapitalistischen Staaten *aufsuchen* müsse, die er sich zum Schauplatz gewählt habe; denn es sei dies

nicht mehr das 19. Jahrhundert, Presse, Fernsehen, Tourismus holen den flüchtenden Autor ein. Sein Leser ist fähig zu vergleichen, zu urteilen - mit billigem Ersatz gibt er sich höchst ungerne zufrieden.<sup>112</sup>

In unserem ersten Kapitel haben wir schon einige Beispiele dafür gegeben, wie selbstverständlich Ungenauigkeiten im lokalen Detail - die Autofahrt vom Gotthard über Brissago nach Locarno, der falsche Wohnort Adenauers, die Wulle-Brauerei in Dellbrück<sup>113</sup> - heute als ein Indiz für Trivialität, Oberflächlichkeit, geringe literarische Qualität

angesehen werden. Die gegenüber Eichendorff noch für legitim erachtete Frage, was der Autor mit seiner befremdenden Topographie habe sagen wollen, kommt für die Gegenwart offenbar so leicht nicht mehr in Betracht.

Dabei ist unwesentlich, daß es sich hier zumeist um eine Literatur handelt, die ohnehin nicht unter dem Gesichtspunkt sprachkünstlerischer Gestaltung gelesen wird. Es ist vielmehr auch wiederum bezeichnend für die Entwicklung, von der wir sprechen, daß sich die Probleme der lokalen Deutlichkeit heute überwiegend nur noch an der Abenteuer- und Kriminalliteratur beobachten lassen, insofern hauptsächlich nur sie noch danach trachtet, gesellschaftlich-öffentliche Handlungen und Konflikte für bestimmte Orte auf wahrscheinliche Weise zu konstruieren. Für die Darstellung innerer, seelischer Erfahrungen ist eine prägnante Lokalisierung ja nicht erforderlich oder, sofern sie angeboten wird, mit diesen Erfahrungen verhältnismäßig leicht in Einklang zu bringen. Die nicht-wahrscheinliche Literatur andererseits kann von den lokalen Gegebenheiten einen rein funktionalen Gebrauch machen, d. h. sie braucht sie nur unter bestimmten, von ihr selbst gesetzten Bedingungen einzubeziehen. Der Abenteuer- und Kriminalroman hingegen gewinnt aus der Bestimmtheit des Ortes überhaupt erst sein spezifisches Profil, weil seine schematisch sich wiederholenden Handlungsmuster nur »in der immer neuen Angleichung an reale Schauplätze und Milieus« variiert werden können.<sup>114</sup> Hier sind die lokalen Verhältnisse also eine notwendige und darum auch in ihrer Unaufhebbarkeit besonders deutlich sichtbar werdende Voraussetzung des Geschehens. Nichts z.B. wäre irreführender als eine Alibikonstruktion, die die reale Entfernung zwischen zwei Punkten innerhalb einer Stadt gröblich mißachten würde. Der mit den örtlichen Verhältnissen vertraute Leser müßte sofort vermuten, daß auf die betreffende Person ein Verdacht gelenkt werden soll, und wäre schwerlich darauf gefaßt, daß der Autor es mit den realen Entfernungen nicht so genau nimmt oder daß die Differenz gar als Zeichen der Abgehobenheit des literarischen Textes von der Wirklichkeit gelten soll. Im übrigen werden Ortskenntnisse von dieser Literatur ja auch ganz absichtlich aufgerufen, um die Beschreibung der Schauplätze abzukürzen. Neuerdings gibt es im internationalen Bestseller-Geschäft sogar schon Verlagskontrakte, in denen vorgesehen ist, die Orte der Handlung nach dem Horizont des Publikums in den einzelnen Abnehmerländern zu verändern.<sup>115</sup>

So wenig an der *Zunahme* der allgemeinen Ortskenntnis gegenüber früheren Jahrhunderten zu zweifeln ist, so wenig ist also auch zu zweifeln an der andauernden *Bezogenheit* authentischer Schauplatzangaben auf die jeweiligen realen Orte. Es müßte ein Leser ja auch nachgerade schizophren sein, wenn er sich bei einer namentlich genannten Stadt, die ihm in einer Erzählung begegnet, *nicht* die Stadt vorstellte, die er unter diesem Namen kennt, soweit jedenfalls der Text das irgend zuläßt. Die Teilnehmer eines Joyce-Symposiums, die, in Dublin zusammengekommen, in der Lower Merrion Street nach der Drogerie Ausschau halten, in der einst der Held des "Ulysses" ein Stück Zitronenseife gekauft hat<sup>116</sup>, verhalten sich da nicht anders als die Simmel-Leser, die in Nizza ein bestimmtes Restaurant vorzufinden erwarten, das ihnen in "Die Antwort kennt nur der Wind" beschrieben worden ist.<sup>117</sup> Und natürlich ist es allemal erfreulicher, wenn sich der imaginativ gewonnene Eindruck in der Realität bestätigt, als wenn man, wie weiland der Jean-Paul-Verehrer am Ufer des Lago Maggiore, gewahr werden muß, daß eine großartige Szene unvorstellbar wird.

Eine solche Ernüchterung kann aber heute mehr denn je auch ohne willentliches Nachforschen eintreten, weil einfach die Welt schon bekannt *ist* und jeder im Prinzip auch

an dem Wissen über sie teilhat. Das soll nicht heißen, daß es keine Freiräume mehr gibt. Je weiter sich ein Autor aus dem unmittelbaren Erfahrungsbereich 'seines' Publikums entfernt, desto eher stehen sie ihm zur Verfügung. Handke z. B. hat in seiner Amerika-Erzählung "Der kurze Brief zum langen Abschied" ganz bewußt Landschaften und Orte beschrieben, die er nicht gesehen hat, »um da freier sein zu können«. <sup>118</sup> Besonders aufgefallen ist das nicht, weil er einerseits nicht allzu deutlich geworden ist und andererseits auch die Vorstellungen nicht verletzt hat, die von Amerika bei uns gemeinhin bestehen. In der Tendenz jedoch führt ein solches Verfahren aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeit hinaus. Wir erinnern nur an Hildesheimers Roman "Tynset", in dem ein Name aus dem norwegischen Kursbuch ausgewählt und zum Ausgangspunkt weitläufiger Assoziationen gemacht wird. Das »Element des Surrealismus - vielleicht sollte man des Absurden sagen«, auf das es dem Autor ankommt, ergibt sich hier aus dem Verleugnen der realen Bestimmtheit jenes Ortes gewissermaßen von selbst. <sup>119</sup>

Eine Bestätigung für das weiterentwickelte Ortsbewußtsein findet sich in den Reaktionen auf fingierte Namen. Sofern sie, was sehr selten ist, noch zu einem eigenständigen topographischen System zusammengefaßt sind, kann ein solcher Fall heute schon blanke Ratlosigkeit auslösen. An Gerd Gaiser, der in seinem Roman "Am Paß Nascondo" Ortsnamen wie Calvadora, Promischur und Caschlara verwendet, hat Horst Bienek die Frage gerichtet:

Was bezwecken Sie damit? Ich muß gestehen, ich habe das alles nicht begriffen.  
Soll das Synonym für Wirklichkeit sein? Warum diese Umwege? <sup>120</sup>

Gaisers Antwort, auch Voltaire, Swift und Jean Paul hätten sich schließlich »in imaginierte Länder begeben«, überspringt leider gerade den historischen Unterschied, auf den es ankommt. Dabei macht eigentlich schon Bieneks Frage nach dem Zweck der imaginären Topographie deutlich, was sich gegenüber dem 18. Jahrhundert geändert hat. Nun fällt deshalb nicht schon jeder Ort, der in eine authentisch benannte Umgebung hineinmontiert wird, aus der Wahrscheinlichkeit heraus, aber erfundene Namen sind heute doch leichter durchschaubar als irgendwann früher und werden auch seltener verwendet. Eine fingierte Kleinstadt wie Thomas Manns 'Kaisersaschern', im 19. Jahrhundert noch der topographische Normalfall, ist in ihrer Zeit bereits eine Ausnahme, und man darf überdies vermuten, daß trotz der sorgfältig konstruierten wahrscheinlichen Gestalt die Erfundenheit dieser Stadt sofort erkannt worden ist. <sup>120</sup> Für den zur Parabel tendierenden "Faustus"-Roman war das freilich nicht weiter problematisch, und es hat wohl auch dieses für Thomas Mann einmalige topographische Experiment nicht zuletzt mit seinem kalifornischen Exil zu tun. Für authentisch gehalten werden konnte vielleicht noch das Jerichow an der Ostsee, das in Johnsons "Mutmaßungen über Jakob" neben dem hauptstädtischen Berlin vorkommt, oder auch das nördliche Rugbüll, das in Lenz' "Deutschstunde" neben Hamburg steht. <sup>122</sup> Wo nicht, macht das aber auch keinen großen Unterschied, da es für die Wahrscheinlichkeit einer solchen Setzung immer noch mitentscheidend ist, für wie groß, wie markant, wie spezifisch sie gehalten werden soll. Neben Emmelsbüll, Horsbüll und Klanxbüll paßt notfalls auch noch ein Rugbüll, in die Nachbarschaft von Hamburg oder Berlin aber keine weitere Millionenstadt.

Wo immer es möglich erscheint, werden die fingierten Namen natürlich 'übersetzt'. Diese schon im 19. Jahrhundert übliche Aufklärungsarbeit findet heute so gut wie kein Hindernis mehr, weil man den Autoren schon zu ihren Lebzeiten auf der Spur ist. So werden dann z.

B. die Thomas-Mann-Leser in Wort und Bild darüber unterrichtet, daß der im "Doktor Faustus" geschilderte Hof Schweigestill in Pfeiffering 'eigentlich' der Hof Schweighardt im oberbayrischen Polling ist, so daß Thomas Mann im Grunde auch gleich hätte Polling nennen können.<sup>123</sup> Man wende nicht ein, dergleichen seien die Früchte einer in die Irre gegangenen Literaturwissenschaft. In solchen Nachweisen ist sie wirklich nichts weiter als die systematische Form der Leserneugier, die Unklarheiten in den Ortsangaben, sofern sie erst einmal sichtbar sind, immer 'irgendwie' gedeutet wissen möchte. Für den fingierten Namen kommt dabei stets auch die Möglichkeit eines verborgenen wirklichen Ortes in Betracht, so daß es schließlich nur eine Frage der Kenntnisse und Hilfsmittel ist, in welchem Umfang, bis zu welchem Grad der Detailprüfung der Identifizierungsversuch vorgenommen wird.

Das erstaunlichste Zeugnis für dieses Aufklärungsbedürfnis findet sich für Prousts "A la recherche du temps perdu". Nachdem man festgestellt hatte, daß das in der Erinnerung beschworene Combray dieses Romans 'identisch' ist mit Illiers, wurden nicht nur Photographien einzelner Gebäude zu den 'entsprechenden' Textstellen verbreitet, sondern Einwohner Illiers begannen sich hartnäckig um den Namen Combray für ihre Stadt zu bemühen. Der Erfolg: seit 1971 heißt sie offiziell Illiers-Combray, und der "Grand Larousse" hat 'Combray' sogar als identifizierendes Stichwort aufgenommen.<sup>124</sup> Hier ist es also nicht nur - wie für Raabe - eine einzelne Gasse, sondern eine ganze Stadt, die den Namen ihres literarischen Abbildes angenommen hat, und wenn diese Form der Verdeutlichung auch weiter keinen Zweck verfolgen dürfte als den, möglichst viele Proust-Leser nach Illiers zu locken, so zeigt sich darin doch wieder nur das voraussetzbare Interesse an der Ortsauffindung, ein Interesse, das sich in diesem Falle sogar noch an romangetreu nachgebackenen "Madeleines proustiennes" versuchen kann.

Was für den fingiert benannten Ort gilt, gilt natürlich genauso und erst recht für den namenlosen. Wie schwierig es im Einzelfall schon zu Beginn unseres Jahrhunderts ist, ein Romangeschehen in der räumlichen Bestimmtheit Deutschlands ortsunbestimmt zu halten, läßt sich gut an Thomas Manns frühem Roman "Königliche Hoheit" erkennen. Gedacht war dieser Roman als eine »didaktische Allegorie«, als ein »lehrhaftes Märchen«, das in der Entwicklung des Prinzen Klaus Heinrich die Versöhnung von Pflicht und Neigung, von Repräsentationszwang und Glück zur Anschauung bringen sollte. Die erste Lesergeneration sah darin jedoch mehr ein »Sittenbild aus dem Hofleben des zwanzigsten Jahrhunderts« und disputierte mit dem Autor über dessen Richtigkeit.<sup>125</sup> Begründet war dieses Mißverständnis in der »Detailmenge«, d. h. dem hohen Grad an Wahrscheinlichkeit, mit dem die fürstlichen Lebensverhältnisse in dem Roman dargestellt sind. Was man in der Biographie des Prinzen allerdings vermißte, war die Berücksichtigung eines bestimmten, lokalisierbaren Ausbildungsweges, wenn denn schon für den Hof selber Anonymität geboten war. Thomas Mann glaubte aber selbst das nicht riskieren zu dürfen:

Man beanstandet, daß ich den kleinen Klaus Heinrich nicht ordnungsgemäß nach Berlin oder Potsdam geschickt habe. Aber man frage jeden Ästhetiker, wie sich innerhalb gerade meines Buches diese realen Ortsnamen ausgenommen haben würden. Das Wort 'Berlin', ein einziges Mal in einer einzigen Zeile aufklingend, hätte mit den hundert störenden Ideenverbindungen, die es hervorruft, meine ganze Imagination über den Haufen geworfen.<sup>126</sup>

Während diejenigen, die den Roman als einen wahrscheinlichen gelesen hatten, die

Lokalisierung vermißten, weil ihnen ein in dem Maße öffentliches Geschehen, wie es das Heranwachsen eines Prinzen im Wilhelminischen Reich dargestellt hat, ortsungebunden nicht vorstellbar war, sieht Thomas Mann darin gerade umgekehrt eine Gefahr für seine allegorische Konstruktion. Und zweifellos hat er recht: Seine Erzählung hätte alle möglichen satirischen, parodistischen, grotesken Züge annehmen können, wenn sie nur um weniges dichter an die deutschen Verhältnisse herangerückt wäre. Ein Jahrhundert früher wäre es indessen noch möglich gewesen, beides miteinander zu vereinbaren. Ein erfundenes Prinzenschicksal hätte damals weder einer Lokalisierung bedurft, um wahrscheinlich zu wirken, noch wäre es andererseits wegen einer flüchtigen Ortsberührung um seine allegorische, beispielhafte Dimension gebracht worden. Jetzt aber hat die von der geschilderten Wirklichkeit abgehobene Bedeutung nur mehr Bestand, wenn den »hundert störenden Ideenverbindungen« einer Lokalisierung ausgewichen wird, und die auf diese Wirklichkeit bezogene Bedeutung nur, wenn jene Verbindungen uneingeschränkt zur Geltung kommen. Das Besondere und das Allgemeine, so kann man weitergehend sagen, lassen sich angesichts einer schon beschriebenen Welt eben nur schwer auf einer wahrscheinlichen Ebene zusammenbringen. Während sich das eine ins Gleichnishafte, Märchenhafte entfernt, nähert sich das andere dem bekannten Tatsächlichen, der dokumentarischen Darstellung des Zeitgeschehens.

## Anmerkungen

<sup>103</sup> Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz (1929). München 1965 (dtv 295). S. 40, 46, 146 u. a.

<sup>104</sup> Fichte, Hubert: Die Palette. Reinbek 1968. S. 7 f.

<sup>105</sup> Gregor-Dellin, Martin: Föhn. München 1974. S. 12.

<sup>106</sup> Kant, Hermann: Die Aula (1966). Frankfurt a. M. 1968 (FiBü 931). S. 39 f.

<sup>107</sup> Heißenbüttel, Helmut: D'Alemberts Ende. Neuwied/Berlin 1970. S. 133-137 u. a.

<sup>108</sup> Leonhardt, Rudolf Walter: Kongruenz im Inkongruenten. In: In Sachen Böll. Hrsg. von M. Reich-Ranicki. München 1971 (dtv 730). S. 228-237, hier: 232.

<sup>109</sup> Simmel, Johannes Mario: Lieb Vaterland magst ruhig sein. München/Zürich 1965. Auf den Seiten 207-211 wird hier z. B. ein nicht vorhandenes, aber exakt zu lokalisierendes Haus in der weitgehend unbebauten Gotlindestraße weit im Osten Berlins als Ausgangspunkt gewählt, dann eine kartographisch genau zu verfolgende Fahrt bis in die Nähe der Mauer geschildert, dort - im Niemandsland gewissermaßen - eine "Mottlstraße" angenommen, von der aus ein Tunnel nach Westberlin führt, und hier schließlich die nicht vorhandene Nummer 170 in der Bolivar-Allee erreicht.

<sup>110</sup> Fischer-Fabian, Siegfried: Der Stoff, von dem der Simmel lebt. STERN 40/1973. S. 175-182, hier: S.175.

<sup>111</sup> Heißenbüttel, S. 133. Nach einer Mitteilung von Klaus Ramm, unter dessen Lektorat der Roman erschienen ist, hat Heißenbüttel die Inschriften wortgetreu übernommen. Vgl. dazu auch Heißenbüttels 'Selbstinterview' zu dem Roman in H. H.: Zur Tradition der Moderne. Neuwied/Berlin 1972. S. 369-374.



<sup>112</sup> Schreyer, Wolfgang: Plädoyer für den Spannungsroman. Neue deutsche Literatur 14 (1966). Heft 8, S. 68-89, hier: S.81.

<sup>113</sup> Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Abschnitt 4.

<sup>114</sup> Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Trivalliteratur. Hrsg. von G. Schmidt-Henkel u. a. Berlin 1964. S. 162-175, hier: S. 167.

<sup>115</sup> Über eine solche Abmachung zwischen dem Autor Heinz G. Kosalik und dem Bertelsmann-Verlag berichtet: Buchreport 8 (1977). Nr. 41b, S. 19 f.

<sup>116</sup> Drews, Jörg: Zitronenseife aus der Lower Merrion Street. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG vom 1. 7. 1977.

<sup>117</sup> Vgl. STERN 40/1973, S. 175.

<sup>118</sup> Peter Handke in Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Frankfurt a. M. 1976 (st 318). S. 338.

<sup>119</sup> Wolfgang Hildesheimer in: Durzak S. 288.

<sup>120</sup> Bienek, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962. S. 213.

<sup>121</sup> Wie sorgfältig Thomas Mann die Stadt Kaisersaschern aus den Gegebenheiten Sachsen-Anhalts, und zwar in Auswertung von Lexikon-Artikeln, konstruiert hat, ist aufgezeigt bei Voss, Lieselotte: Die Entstehung von Thomas Manns Roman 'Doktor Faustus'. Tübingen 1975. S. 47 ff. Der Grund für die Erfindung ist natürlich, daß der Geburtsort Leverkühns mit einer Anzahl von Merkmalen ausgestattet sein sollte, die in dieser Verbindung für eine authentische Stadt nicht zur Verfügung standen oder jedenfalls von Kalifornien aus nicht zu erkennen waren.

<sup>122</sup> Johnson, Uwe: Mutmaßungen über Jakob. Frankfurt a. M. 1959; Lenz, Siegfried: Deutschstunde. Hamburg 1968.

<sup>123</sup> Schröter, Klaus: Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1964 (rm 93). S. 137.

<sup>124</sup> Vgl. dazu Mauriac, Claude: Marcel Proust in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1958 (rm 15). Als 'Selbstzeugnisse' werden hier immer wieder Partien aus dem Roman mit Photographien von Illiers verbunden. Außerdem: Grieser, Dietmar: Schauplätze der Weltliteratur. München/Wien 1976. S. 234-242; Grand Larousse (edition 1972).

<sup>125</sup> Mann, Thomas: Über 'Königliche Hoheit' (1910). Th. M. Reden und Aufsätze. Bd.1. Frankfurt a. M. 1965. S. 730-735.

<sup>126</sup> Mann, Über 'Königliche Hoheit'. S. 732.

## 16. Ortsangaben bei Koeppen, Handke, Musil

Sofern in unserem Jahrhundert noch anonyme Schauplätze in wahrscheinlichen Erzählungen vorkommen, werden sie deshalb geradezu zwanghaft und wo immer das möglich ist in authentische umgedeutet. Koeppens Nachkriegsroman "Tauben im Gras" und Handkes Erzählung "Die linkshändige Frau" mögen hier als Beispiele genügen. In beiden Fällen gibt es nicht die geringste Möglichkeit einer Identifizierung der Handlungsorte aus Namensangaben, und doch werden einerseits München, andererseits Frankfurt am Main so selbstverständlich als Schauplätze vorausgesetzt, als wären ihre Namen in den Texten nur vergessen worden. Verhältnismäßig leicht identifizierbare ortstypische Merkmale finden sich noch in dem Roman Koeppens. Abgesehen davon, daß die Stadt in der damaligen amerikanischen Besatzungszone liegt und einmal sogar in Bayern lokalisiert wird, dunstet sie nach »Biermaische aus den großen Brauereien«, hat ein »Bräuhaus«, dessen »oft besungene Gemütlichkeit« die Amerikaner anzieht, ferner Filmateliers, einen Dom und einen Justizpalast.<sup>127</sup> Daß es deshalb bereits in den ersten Rezensionen heißt, der Roman spiele »in einer bestimmten deutschen Großstadt: in München«, ist also nicht verwunderlich, bemerkenswert allerdings, daß die Notwendigkeit der Namensergänzung in der Regel nicht einmal mehr erwähnt wird.<sup>128</sup> Warum Koeppen auf den Namen München gleichwohl verzichtet hat, läßt sich allenfalls ahnen. Vermutlich wollte er auf diese Weise einen sonst offensichtlichen Widerspruch zwischen dem authentischen Namen der Stadt und der erfundenen innerstädtischen Topographie vermeiden. Angesichts der Tatsache freilich, daß "Tauben im Gras" gemeinhin als »der München-Roman der fünfziger Jahre« gilt, ist die Auslassung bedeutungslos.<sup>129</sup>

Für Handkes "Linkshändige Frau" ist der Umdeutungsvorgang noch auffälliger, weil für den Schauplatz weder irgendwelche Namen noch markante ortstypische Merkmale ausgewiesen sind. Die Lokalisierung aus dem Text heraus ist hier nur bei gleichzeitiger Auswertung von landschaftlichen, verkehrstechnischen und kulturellen Angaben möglich. Schon mit dem ersten Satz der Erzählung wird dafür aber ein deutlicher Orientierungsrahmen vorgegeben:

Sie war dreißig Jahre alt und lebte in einer terrassenförmig angelegten Bungalowsiedlung am südlichen Abhang eines Mittelgebirges, gerade über dem Dunst einer großen Stadt.<sup>130</sup>

Geht man davon aus, daß es sich bei dem Land um die Bundesrepublik Deutschland handelt - gesagt wird es nicht, aber in der amerikanischen Übersetzung wird bezeichnenderweise von einer »low mountain range in western Germany« gesprochen, um diese Zuordnung zu gewährleisten<sup>131</sup> -, so kommen zunächst die Abhänge des Taunus bei Frankfurt oder bei Wiesbaden in Frage, ferner Kassel mit den Ausläufern des Habichtswaldes und vielleicht auch noch der Höhenzug am nordwestlichen Rand von Stuttgart. Da man alsbald erfährt, daß die Stadt selber in einer Ebene liegt und einen Flughafen für Auslandsflüge besitzt, scheidet Kassel freilich wegen des Flughafens und Stuttgart wegen des Landschaftsbildes aus, und es bleibt nur der Taunus wahrscheinlich. Für einen Ort bei Frankfurt spricht dann, daß in der »großen Stadt« eine Messe abgehalten wird und daß sie über eine U-Bahn sowie ein Planetarium verfügt, was ansonsten nur noch für Hamburg und München gilt. In dieser Weise weiter kombinierend, kann man schließlich auch den Ort selber auffinden, der, weil ihm ein Tiergehege sowohl wie ein Sackbahnhof zugehören, nur als Kronberg zu

bestimmen ist.<sup>132</sup> Gleich eine der ersten Rezensionen der Erzählung merkt denn auch zu der 'anonymen' Wohnsiedlung an:

deutlich sind die Konturen von Kronberg bei Frankfurt erkennbar.<sup>133</sup>

Daß Handke zuvor in Kronberg gewohnt hatte, mag ein zusätzlicher Hinweis gewesen sein, wäre aber auch wieder charakteristisch für den Wissenshorizont, der heute bei solchen Erschließungen vorauszusetzen ist. So bleibt eigentlich nur merkwürdig, daß Handke die Ortsnamen weggelassen hat. Die Absicht, aus der heraus es geschehen ist, läßt sich unschwer erkennen. Schon das Zitat aus den "Wahlverwandtschaften" am Ende der Erzählung ist Beleg für sein Bemühen, eine Darstellungsebene zu finden, auf der wie bei Goethe alles wahrscheinlich wirkt und doch zugleich eine menschlich-allgemeine, ja 'mythische' Bedeutung annimmt.<sup>134</sup> Da indessen schon zur Goethezeit das 'überall und nirgends' nicht mehr so ganz selbstverständlich gewesen ist, mögen heute nicht wenige Leser etwas aufdringlich Absichtliches darin sehen und - von den versteckten Ortsangaben wie von einem Ratespiel herausgefordert - gerade mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen, was Handke hat unauffällig machen wollen.

In Musils "Mann ohne Eigenschaften" gibt es eine Äußerung zur Schauplatzbestimmung, die uns unsere Überlegungen zur Wahrscheinlichkeit von Raum und Ort noch einmal zusammenzufassen und zu verdeutlichen erlaubt und die deshalb am Schluß dieses Kapitels stehen soll. Musil führt die »Reichshaupt- und Residenzstadt Wien« in seinen Roman als einen nur möglichen, hypothetischen Schauplatz ein und bemerkt dann zu den üblichen Erwartungen der Leser auf präzise Ortsangaben:

Die Überschätzung der Frage, wo man sich befinde, stammt aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte. Es wäre wichtig, zu wissen, warum man sich bei einer roten Nase ganz ungenau damit begnügt, sie sei rot, und nie danach fragt, welches besondere Rot sie habe, obgleich sich das durch die Wellenlänge auf Mikromillimeter genau ausdrücken ließe; wogegen man bei etwas so viel Verwickelterem, wie es eine Stadt ist, in der man sich aufhält, immer durchaus genau wissen möchte, welche besondere Stadt das sei. Es lenkt von Wichtigerem ab.<sup>135</sup>

Lassen wir das schroff polemische Beispiel der roten Nase beiseite - Spektralwerte interessieren natürlich schon allein deshalb nicht, weil sie völlig unanschaulich sind -, so wird doch verständlich, was gemeint ist. Leicht zu erkennen ist aber auch der Grund für die beanstandete Inkonsequenz des Leserinteresses. Die Erscheinungen der Wirklichkeit selber stehen dem Alltagsbewußtsein eben bereits unterschiedlich definiert oder auch unverwechselbar benannt zur Verfügung und erfordern deshalb für ihre je wahrscheinliche Behandlung auch unterschiedlich deutliche Angaben. Eine Aussage der Art etwa, daß sich am Himmel 'irgendeine' Lichtquelle befinde, und nicht zu unterscheiden, ob es sich um die Sonne oder um den Mond handelt, müßte ihrer Ungenauigkeit wegen den Wahrscheinlichkeitsgestus einer Erzählung ebenso gefährden, wie es die regelmäßige Angabe aller Größenverhältnisse nach Metern und Zentimetern ihrer Übergengenauigkeit wegen wohl täte. Dabei kann sicherlich der Raum des Wahrscheinlichen, der zwischen solchen Extremen liegt, von der Literatur stets auch über seine herkömmlichen Grenzen verschoben werden; d. h. die Literatur kann vieles genauer, vieles aber auch weniger genau zeigen, als man es sonst wahrzunehmen gewohnt ist, ohne daß die Wahrscheinlichkeit darunter leiden muß. An irgendeiner Stelle wird freilich die Bereitschaft oder auch die

Fähigkeit des Lesers, mit den betreffenden Aussagen wahrscheinliche Sachverhalte zu verbinden, überfordert sein und damit die Darstellung selber zu einer Deutungs Aufgabe für ihn werden. *Wie* dann die Abweichung vom Wahrscheinlichen erklärt wird, sei es als ein satirisches, märchenhaftes oder sonst bedeutungstragendes Element, sei es als eine aus gesellschaftlichen Gründen erzwungene Unschärfe oder gar als absichtsloser Fehler, läßt sich natürlich nicht allgemein, sondern nur aufgrund des Gesamteindrucks festlegen, den eine Erzählung hervorruft. Sicher ist aber, daß sich die Maßstäbe für das, was überhaupt als Abweichung erkannt wird, mit der Zeit allgemein deshalb geändert haben und weiterhin ändern, weil die Vorstellungen vom Wirklichen selber sich ändern und die je berührten Erscheinungen damit unterschiedlich genau bestimmt sind.

Was den Wahrscheinlichkeitsspielraum in der Ortsfestlegung betrifft, so zeigt sich an Musils Polemik noch einmal, daß eine europäische Haupt- und Residenzstadt im 20. Jahrhundert nicht mehr unbenannt gelassen werden kann, ohne die Frage nach dem Warum heraufzubeschwören. Daß das nicht immer so gewesen ist, haben wir gesehen, und es ist diese Frage deshalb natürlich auch kein Relikt aus der »Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte«, sondern gerade umgekehrt die Folge unseres heutigen bestimmteren Raum- und Ortsbewußtseins. Daß die Frage nach dem Ort von Wichtigerem ablenken kann, mag man Musil ja vielleicht zugestehen. Im weiteren wäre es dann allerdings die Wahrscheinlichkeitsfrage als ganze, die von Wichtigerem ablenkt, und hier müßte doch erst noch überlegt werden, wie wichtig sie für die Literatur schließlich ist. Die Lokalisierung ist jedenfalls nur eine Teilbedingung der Wahrscheinlichkeit, und sie wäre für sich allein auch kaum ein Problem geworden. In Verbindung mit der Zeitbestimmtheit jedoch kann sie in einer Gesellschaft, die sich des in ihr öffentlich Geschehenen immer genauer bewußt wird, zu störenden Nebenwirkungen führen, insofern sie fast zwangsläufig das in den Blick kommen läßt, was an dem genannten Ort tatsächlich geschehen ist.

Mit der Festlegung von Zeit und Ort kann also auch die Handlung determiniert, ja im äußersten Fall sogar bis in einen genau zu benennenden Personenkreis hinein überprüfbar werden, und es ist natürlich *diese* Folge, die bei Musil und auch sonst der lokalen Deutlichkeit Schranken setzt. Denn während bei irgendwelchen Unstimmigkeiten in der Behandlung der Zeit oder des Ortes im Zweifelsfall bloß das literarische Werk Schaden nimmt, können es bei einer 'unstimmigen' Behandlung bestimmter Personen auch diese Personen sein, und diese besondere Wirkung kompliziert sich noch dadurch, daß die höchste Wahrscheinlichkeit von den Betroffenen für nicht weniger verletzend gehalten werden kann als die größte Unwahrscheinlichkeit. Gegeben hat es dieses Problem der Persönlichkeitsrechte natürlich auch schon vor aller Festlegung von Zeit und Ort, und zwar vor allem dort, wo Autoren innerhalb eines leicht überschaubaren Personenkreises geschrieben haben und gelesen worden sind. Erst unser Jahrhundert allerdings mit seiner weitläufigen Beschriebenheit des Zeitgeschehens einerseits und seinem umfassenden Persönlichkeitsschutz andererseits hat hier besonders schwerwiegende Einschränkungen mit sich gebracht und deshalb das Problem der personalen Identität, dem wir uns nunmehr zuwenden wollen, zum zentralen Problem der Wahrscheinlichkeitsliteratur werden lassen.

## Anmerkungen

<sup>127</sup> Koeppen, Wolfgang: Tauben im Gras (1951). W. K. Tauben im Gras / Das Treibhaus / Der Tod in Rom. Stuttgart 1969. S. 42, 118, 204 u. a.

<sup>128</sup> Einsiedel, Wolfgang von: Ein dichterischer Zeitroman (1952). In: Über Wolfgang Koeppen. Hrsg. von Ulrich Greiner. Frankfurt a. M. 1976. S. 33-35, hier: S. 33. Ähnlich unbesorgt wird der Ort in den meisten Rezensionen festgelegt.

<sup>129</sup> Krüger, Horst: Ein exemplarischer Zeitroman. Martin Gregor-Dellins München-Krimi "Föhn". DIE ZEIT vom 30. 8. 1974.

<sup>130</sup> Handke, Peter: Die linkshändige Frau. Frankfurt a. M. 1976. S. 7.

<sup>131</sup> Handke, Peter: The Left-handed Woman. New York 1978. Zitiert nach: NEW YORK TIMES BOOK REVIEW vom 18. 6. 1978.

<sup>132</sup> Handke, Die linkshändige Frau S. 9, 12, 20, 63, 68, 84, 98 u. a.

<sup>133</sup> STUTTGARTER ZEITUNG vom 15. 9. 1976. Eine ausdrückliche Benennung des Ortes ist in den mir zugänglich gewordenen Rezensionen zwar nicht die Regel, aber das hat seinen Grund sicherlich nicht darin, daß er nicht erkannt worden ist. In den Berichten über die Verfilmung der Erzählung, für die ein Ort in der Nähe von Paris gewählt worden ist, wird diese Lokalisierung stets als ein Abweichen von der Vorlage vermerkt.

<sup>134</sup> Handke, Die linkshändige Frau S. 133. Daß die Wirkung 'mythisch' sein solle, sagt Handke in bezug auf den Film. Vgl. DER SPIEGEL vom 2. 5. 1977. S. 177-182. Auch hier die Feststellung, daß die Buchfassung »in und bei Frankfurt« spiele.

<sup>135</sup> Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften (1930 f.). Hrsg. von A. Frisé. Hamburg 1952. S. 9 f.

## V. Menschenwesen und Person

### 1. Die Möglichkeit der Identifizierung

Es ist wohl der auffälligste Mangel des autonomistischen Literaturverständnisses, daß ihm eine so gewöhnliche Erscheinung wie die der Identifizierung bestimmter Personen in literarischen Werken grundsätzlich für unangemessen gilt. Sofern man sie überhaupt zu erklären versucht, ist sie nichts als ein Mißverständnis, in der Regel dem Publikum angelastet, das in solchen Fällen das literarische Kunstwerk ungebildeterweise nicht als Kunst rezipiert, manchmal vom Autor provoziert gesehen, der eine Kunstform mit einem ihr wesensfremden Zweck belastet habe. Dabei zeigt schon die Wahrscheinlichkeitsdiskussion des 18. Jahrhunderts, wie umstritten und prinzipiell heikel die Abgrenzung von Literatur und Wirklichkeit in diesem Bereich ist. Wie wir im zweiten Kapitel dargelegt haben, wird die Frage der Personenidentität schon damals verhältnismäßig ausführlich erörtert, ohne daß es jedoch gelingt, für den poetischen Spielraum hier halbwegs verlässliche Normen zu finden. Die Idee, daß sich die Dichtung um den wahren Charakter namentlich herbeizitiert Personen nicht zu kümmern brauche, sieht sich immer wieder mit Ansprüchen konfrontiert, für die das überlieferte Persönlichkeitsbild weitgehend verbindlich ist. Zunächst ist es noch überwiegend das Argument der Wahrscheinlichkeit, das gegen den allzu freien Namensgebrauch ins Feld geführt wird, aber bei Jean Paul klingt auch bereits ein moralischer Aspekt mit an.<sup>1</sup> Bedenkt man allerdings, daß die Diskussion damals nur um längst verstorbene, der Geschichte angehörende Personen kreiste, so ist anzunehmen, daß für noch lebende Personen ein solcher Aspekt auch schon früher infrage gekommen sein wird. Wenn er im 18. Jahrhundert noch im Hindergrund steht, so vielleicht nur, weil die Literatur jener Zeit mit ihren vorwiegend historischen oder exotischen Lebenswelten das Namensrecht von Zeitgenossen noch nicht so deutlich zum Problem werden ließ.

Daß die Frage der personalen Wahrscheinlichkeit bereits früh so vergleichsweise ausführlich erörtert wird, hat seine Ursache in der Konkretheit, mit der sie sich von Anfang an stellt: In der erzählenden Literatur geht es ja vorrangig nicht um die Behandlung allgemeiner zeitlicher oder örtlicher Gegebenheiten, sondern um die Schicksale von Menschen. Insofern kommt für den menschlichen Bereich, anders als für die Zeit oder den Ort, Undeutlichkeit von vornherein nicht infrage. Stets ist hier unmittelbar von Interesse, welches Geschlecht der Mensch hat, von dem erzählt wird, wie alt er ist, wie er aussieht, welche besonderen Eigenschaften er hat usw. Das muß noch nicht bedeuten, daß die Identifizierung einer bestimmten Person angestrebt wird. Zugrunde liegt diesem Interesse erst einmal nur das Bedürfnis, menschliches Handeln und Empfinden in den jeweils dargestellten Situationen nachzuvollziehen und zu verstehen. Es spielt deshalb auch das Wann und Wo der Schicksale zunächst keine Rolle. Sie stehen vielmehr für das Menschliche überhaupt und haben ihren Beispielwert darin, daß alle Menschen einander ähnlich sind und grundsätzlich jeder mit jedermann mitfühlen kann. »Menschen wären allezeit Menschen«, heißt es schon bei Thomasius in Zurückweisung allzu betonter ständischer Unterschiede.<sup>2</sup> So betrachtet war es also unerheblich, wem die dargestellten Begebenheiten jeweils widerfuhren, der Name nur ein vom Erzähler gesetztes Figurenkennzeichen, das sich gewissermaßen jeder Leser sollte zulegen können. Dies ist

jedoch nur die eine Seite der Menschendarstellung. Die andere liegt in der Erkenntnis, daß sich jeder Mensch auch von allen anderen unterscheidet, jeder seinen ganz bestimmten Charakter, sein ganz bestimmtes Schicksal hat, und daß auch der Name einen letztlich nur ein einziges Mal vorkommenden Menschen, ein Individuum bezeichnet. Während es also einerseits auf das Menschlich-Allgemeine, das Typische ankommt, drängt andererseits die Deutlichkeit, die in der Darstellung von Menschen gefordert ist, ganz von selbst hin zum Individuellen, und je mehr davon sichtbar wird, desto näher liegt es auch, an ein reales Individuum, an eine Person zu denken.

Der nächstliegende Fall der Identifizierung bestimmter Personen ist natürlich der, daß der Name selbst schon markant genug ist, auf ein Individuum zu verweisen. Hier treten dann unmittelbar gewisse weitere Bestimmungen zu Charakter und Schicksal ins Bewußtsein und setzen Maßstäbe für das, was in bezug auf dieses Individuum für wahrscheinlich gehalten werden kann. Allerdings sind diese Maßstäbe von höchst unterschiedlicher Qualität, und zwar auch dann, wenn man sie - so problematisch das ist - für die Gesamtheit der Leser auf einem bestimmten Niveau verallgemeinert. Namen wie der des biblischen Joseph oder der von Jesus Christus oder die Alexanders und Cäsars sind schon frühzeitig viel umfassender bestimmt gewesen als etwa der Name eines Götz von Berlichingen oder der Egmonts. Ebenso war das Schicksal Wallensteins allgemein bekannter als das des spanischen Infanten Don Carlos, der Lebensweg Luthers weniger leicht abwandelbar als der eines Michael Kohlhaas usw. Solche Unterschiede haben nicht zuletzt auch für die Meinungsvielfalt in der Wahrscheinlichkeitsdiskussion eine Rolle gespielt, insofern schon von den Beispielen her, auf die man sich jeweils bezog, das Verhältnis von Name und Charakter verschieden strengen Bewertungen unterworfen sein konnte. Verändert haben sich diese Bewertungen dann freilich mit der gleichen Zwangsläufigkeit wie die anderer realer Gegebenheiten, d. h. es hat in diesem Falle die Geschichtsschreibung von immer mehr Personen immer mehr charakterliche und biographische Einzelheiten aufgezeichnet, die zunehmend auch von der Wahrscheinlichkeitsliteratur berücksichtigt werden mußten. Dies im einzelnen zu belegen, wäre angesichts des Umfanges der historischen Dichtung, mit der wir es dabei ja zu tun hätten, allerdings zu weitläufig und für unseren Zusammenhang auch kaum mehr von Nutzen. Im Prinzip liegt hier dieselbe Entwicklung vor, die wir bezüglich der Ortsnamen verfolgt und erläutert haben. Weiterführende Einsichten ergeben sich lediglich für jene Fälle, in denen *lebende* Personen namentlich identifiziert werden können. Schon an sich aufschlußreich ist, daß es vergleichsweise selten vorkommt, weil es zeigt, wie zurückhaltend die vermeintlich autonome Dichtung gegenüber den Namen von Zeitgenossen stets gewesen ist. Gleichwohl ist dieser Namensgebrauch noch von gesellschaftlichen Faktoren besonderer Art abhängig und wird uns deshalb im weiteren beschäftigen.

Wirksam werden diese Faktoren auch in der zweiten Möglichkeit der Personenidentifizierung, derjenigen aus Indizien, insofern von ihr fast ausschließlich noch lebende Menschen betroffen sind. Die Identifizierung erfolgt hier allerdings nicht mit der gleichen Verbindlichkeit. Während sich aus einer Namensnennung, die Eindeutigkeit des Namens vorausgesetzt, zwingend bestimmte Personenkennzeichen ableiten und je nach den gesellschaftlichen Bedingungen auch einfordern lassen, ist umgekehrt die Ableitung eines Namens aus irgendwelchen Personenkennzeichen in aller Regel nur ein Akt des Ermessens. Verstehen wir es recht, so stellt deshalb schon die Tatsache, daß es überhaupt zu Identifizierungen aus Indizien kommt, alle Autonomievorstellungen radikal infrage. Geht man nämlich in ihrem Sinne davon aus, daß die Dichtung - jedenfalls seit dem späten 18.

Jahrhundert - nicht direkt auf reale Gegebenheiten bezogen wird, und folgert man daraus, daß an der wahrscheinlichen Dichtung dementsprechend nur interessiert, ob sie dem nach Zeit und Ort real *Möglichen* nicht widerspricht, so müßte die Identifizierung von Personen aus Indizien eigentlich sehr selten sein. Die Gesamtzahl der Menschen, die damals und später in Deutschland oder in den jeweils angedeuteten Regionen gelebt hat, ist ja in aller Regel so groß, daß sie für den einzelnen nicht überschaubar ist. Sollte denn also wirklich einmal aufgrund gewisser Indizien eine bestimmte Person in den Blick gekommen sein, so hätte - mit dem Begriff der Autonomie argumentiert - doch immer die Annahme Bestand haben müssen, daß es außer der 'erkannten' Person noch eine zweite geben könnte, auf die die Darstellung ebenfalls zutrifft. Anders als im Falle von Ortsbeschreibungen, wo sich das Schlußfolgern auf einen bestimmten Ort aufgrund der begrenzten Möglichkeiten oft auch bei gewissermaßen bestem Willen nicht vermeiden läßt, müßte also für die Personen ein 'in dubio pro arte' wirksam werden, das bis zum unwiderlegbaren Beweis der Identität stillschweigend davon ausgeht, daß es sich nur um eine wahrscheinliche, nicht um eine bestimmte Person handelt.

Man braucht nicht viel von der Literaturgeschichte zu wissen, um zu erkennen, daß es sich in Wirklichkeit genau umgekehrt verhält. Wo immer man will, kann man Beispiele dafür finden, daß Personen identifiziert werden, obwohl die Summe der Indizien in keiner Weise ausreicht, die Existenz eines weiteren Menschen mit den gleichen Merkmalen auszuschließen. Diese Identifizierungen setzen sich in vielen Fällen sogar gegen die werkimmanenten Zeit- und Ortsbestimmungen durch, d. h. sie heben strenggenommen sogar die Wahrscheinlichkeit der Gesamtkonstruktion auf zugunsten der Feststellung, daß es sich bei der 'erfundenen' um eine wirkliche Person handelt, die lediglich in eine ihr nicht zugehörige Umgebung versetzt worden ist. Allgemein zeigt sich darin natürlich nur wieder, daß wahrscheinliche Erzählelemente immer an dem bekannten Tatsächlichen gemessen und bei hinreichender Übereinstimmung auch mit ihm gleichgesetzt werden. Hinsichtlich der Personen ergeben sich besondere Bedingungen jedoch insofern, als 'störend' hier nicht immer und unbedingt schon das ist, was sich bei einer Identifizierung als ein Widerspruch zum Tatsächlichen darstellt. Mag es dem Wahrscheinlichkeitseindruck auch Abbruch tun, wenn Zeit und Ort als verändert verstanden werden oder einzelne Personenkennzeichen als unzutreffend, so kann dies doch als ein Versuch zur Rücksichtnahme, als Bemühen um Diskretion gleichsam stillschweigend hingenommen werden. Fühlen sich allerdings die identifizierten Personen durch die Darstellung verletzt, so kann dies andererseits einem literarischen Werk viel mehr schaden als jeder Einwand gegen seine Wahrscheinlichkeit sonst. Die Konsequenzen hier sind aber nicht nur abhängig vom Grad der persönlichen Betroffenheit, sondern auch von einer sozialen Bedingung: der jeweils geltenden Rechtsordnung.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 8.

<sup>2</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 6.



## 2. Personale Bezüge im 17. und 18. Jahrhundert

Ein Problem stellt die Personenidentität notwendig schon in jener Literatur dar, die sich noch als wahr ausgegeben hat oder noch als wahr beurteilt worden ist, also in dem noch nicht in die Wahrscheinlichkeit entlassenen Roman des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Hier begegnen einem auf Schritt und Tritt Äußerungen der Art, daß die Namen der Personen geändert worden sind, geändert werden mußten, um niemanden in Schwierigkeiten zu bringen. Es geht dabei natürlich in erster Linie um die 'lasterhaften' Menschen, die dem Leser zwar zur Mahnung vorgeführt, aber nicht persönlich angeprangert werden sollen. In der "Argenis"-Übersetzung von Opitz heißt es in diesem Sinne:

Auff daß auch niemand sich möge zubeklagen haben, man hette ihn angestochen, als sol keiner außdrücklich eingeführet werden. [...] Also wil ich die Laster, nicht die Menschen beleydigen; daß keiner sich zuentrüsten Ursach habe, als der welcher durch ein unverschämptes Bekänntnuß deren Verbrechen, die man tadeln wird, sich schuldig erkennt. Über diß so wil ich allerley eingebildete Namen hierzu gebrauchen [...]³

Ob solche Versicherungen wirklich den Zweck gehabt haben, die Sünder persönlich zu schonen, oder ob sie nur verdunkeln sollten, daß sich die erzählten Begebenheiten gar nicht auf bestimmte Personen beziehen ließen, kann dahingestellt bleiben. Es geht nur darum zu zeigen, daß das Identitätsproblem schon im 17. Jahrhundert hinsichtlich der vorgetragenen 'Wahrheiten' zu Kompromissen zwingt. In Johann Beers "Welt-Kucker" von 1678 nehmen sie - vorgeblich jedenfalls - sogar bereits folgendes Ausmaß an:

also wann ich schriebe / es geschah auf einem Schloß / so ists wol eine Stadt / entgegen mach ich aus der Stadt ein Schloss / und also verwechsele ich alles / weil mich die interessenten durch 3. Brieff ersuchet / die Sache so abzuhandeln und einzurichten / daß niemand Wind bekommen möchte. [...] Ich mache auch aus Männern Weiber und aus Weibern Männer / auf daß niemand wissen möge / wer es sey als diese Person / so selbst darum weiß.<sup>4</sup>

Das ließ von der Wahrheit strenggenommen nichts übrig, war aber auch möglicherweise nur eine Schutzbehauptung, um naheliegenden Identifizierungen den Boden zu entziehen. Wie auch immer - es werden solche Mittel schon frühzeitig in Anspruch genommen und gelegentlich auch dazu genutzt, ein vorsichtiges Wort zugunsten einer 'bloß' wahrscheinlichen Darstellung einzulegen. Daß dieser Freiraum auch von den Poetiken der Zeit anerkannt und verteidigt wird, versteht sich von selbst. Bemerkt zu werden verdient aber, daß die theoretischen Äußerungen hier weit eher die Form von Geboten als die von Rechtfertigungen haben. Der Dichter von 'Gedichtgeschichten' *darf* nicht nur, er *muß* die Helden mit fremden Namen belegen, »also daß weder Oerter noch Personen ihre eigene behalten«, heißt es bei Siegmund von Birken.<sup>5</sup> Für Omeis ist es selbstverständlich, daß Romanpersonen »gemeiniglich unter fremde Namen verstecket« werden<sup>6</sup>, und auch Gottsched empfiehlt für den Fall, daß Liebesgeschichten von »Leuten aus dem Mittelstande« erzählt werden, deren authentische Namen möglichst nicht beizubehalten.<sup>7</sup> So logisch es an sich gewesen wäre, für Zeitgenossen nicht anders als für historische Personen das Argument zu gebrauchen, der Dichter schildere nicht, was ihnen tatsächlich begegnet sei, sondern was ihnen hätte begegnen können oder sollen, so selbstverständlich war es offenbar auch, es hier gar nicht erst in Betracht zu ziehen. Man wußte nur zu gut, daß sich

die Ansprüche lebender Personen mit ihm nicht wüßten abwehren lassen, und hielt es deshalb für besser, deren Namen überhaupt zu meiden.

In der Forderung, der Dichter solle Geschichten unter fremden Namen *verstecken* oder die Namen *ändern*, wird aber noch etwas anderes deutlich. Die poetische Theorie des frühen 18. Jahrhunderts hat offenbar noch keinerlei Not mit der Vorstellung, daß Romane möglicherweise nichts anderes als verdeckte Darstellungen tatsächlicher Vorkommnisse sind. Die Wahrheitsbeteuerungen der Romane selbst, die die Forschung zumeist als konventionelles Spiel, als unverbindliche Floskeln deutet - hier werden sie in der Weise bestätigt, daß man den Fall der bloßen Abschrift der Wirklichkeit ohne weiteres ins Kalkül zieht. Und nicht nur das. Das Wahrheitsmoment wird sogar besonders hervorgehoben, wo an die erzieherische Aufgabe der Poesie gedacht wird. In einer Romankritik des Greifswalder Professors Johann Carl Dähnert aus dem Jahre 1751 heißt es über diesen Zusammenhang in ungewöhnlicher Klarheit:

Es ist kein Einwurf wider diese Bücher, daß es nicht immer wirkliche Geschichte sind, die sie vortragen. In den mehresten liegen wahre Geschichte zum Grunde, und wo eine Romane nicht Hexen- und Gespenstermärchen enthält, so wird es nicht schwer seyn, an allen Orten Urbilder zu finden, davon sie als Abrisse gelten können. Vielleicht ist der Vortheil der Nachwelt aufbehalten, daß man die Geschichte von Privatpersonen, von ihren Tugenden und Lastern bekannt machen darf, ohne ihnen eine Larve vorzuhängen. Warum soll die Feder eines Historienschreibers allein ein Schreckbild für grosse Herren seyn? Und warum soll es einen lasterhaften und thörichten Menschen mehr erlaubt werden, so zu seyn, als einem andern, ihn, wie er ist, zu beschreiben? So lange unsere Verfassungen hierinn keine Nachsicht verstatten wollen, so lange müssen wir uns an den seltenen Fällen begnügen, daß einer seine eigene Geschichte selbst aufrichtig beschreibt, oder die Romanen und Satyren, als nützliche Handbücher zu Beyspielen und Beweisen in einer vernünftigen Sittenlehre gelten lassen.<sup>8</sup>

Romane als Ersatz für eine Publizistik, die die Tugenden und Laster der Menschen ad personam zu benennen hätte - das ist das Poesieverständnis der Aufklärung, wie es sich deutlicher nicht aussprechen kann. Es liegt darin aber auch ein Aspekt der Rechtfertigung von Literatur, der bis heute von Bedeutung geblieben ist. Schon Schillers Feststellung, daß die Gerichtsbarkeit der Bühne anfangs, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze zu Ende sei, weist zumindest dem Drama wiederum die gleiche Aufgabe zu<sup>9</sup>, und auch alle die Diskussionen, die späterhin über die Notwendigkeit einer politischen, engagierten, dokumentarischen Literatur geführt worden sind, treffen sich in der Überzeugung, daß das Besondere nicht im Allgemeinen aufgehen dürfe, sondern so weit wie möglich beim Namen genannt werden müsse, wenn die Kunst erzieherisch wirken wolle.

Mehr und mehr zum Problem geworden ist dieser Kunst allerdings der 'Vortheil der Nachwelt', den Menschen ihr Porträt zeigen zu können, ohne ihnen eine Larve vorzuhängen. Dies gilt jedenfalls - Demokratie vorausgesetzt - für das *öffentliche* Handeln der 'großen Herren', das heute mit einer Direktheit kritisiert werden kann, die man im 18. Jahrhundert weder geahnt noch gewünscht haben dürfte und angesichts derer auch der Gedanke an die 'Feder des Historienschreibers' wohl seine Schrecken verloren hat. Anders liegen die Dinge nur hinsichtlich der privaten Laster und Torheiten. Zwar hat es immer wieder Zeiten gegeben, in denen das 'Gemeinwohl' auch auf diesem Gebiet jede Denunziation rechtfertigte, und auch unsere Gesellschaft kennt schließlich eine Presse, die von Gerüchten

und Klatsch lebt. Gemessen jedoch an der Vergangenheit insgesamt sind die Maßstäbe hier strenger geworden, und eine Zukunft, in der jeder öffentlich zum Beispiel einer 'vernünftigen Sittenlehre' gemacht werden darf, ist nur noch eine Horrorvision, keine Hoffnung. Wie sich das auf die Entwicklung des Romans ausgewirkt hat, der 'anonym' ja nur unter gewissen Bedingungen erzählen kann, wird sich im weiteren herausstellen. Zunächst bleibt festzuhalten, daß er im 18. Jahrhundert noch in engster Nachbarschaft zu anderen, eindeutig biographischen Darstellungen gesehen werden kann und keineswegs generell im Sinne heutiger Theorie als Fiktion verstanden wird.

## Anmerkungen

<sup>3</sup> Barclay, John: Argenis. In der Übersetzung von Martin Opitz (1626). In: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Bd. 1. Tübingen 1970. S. 5.

<sup>4</sup> Beer, Johann: Des Simplicianischen Welt-Kuckers Zweiter Teil (1678). Vorrede. In: Alewyn, Richard: Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1932. S. 217.

<sup>5</sup> Birken, Siegmund von: Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst (1679). In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620-1880. Hrsg. von E. Lämmert. Köln/Berlin 1971. S. 26.

<sup>6</sup> Omeis, Magnus Daniels: Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst (1704). In: Texte zur Romantheorie I (1626-1731). Hrsg. von E. Weber. München 1974. S. 378.

<sup>7</sup> Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst (1751). In: Romantheorie S. 94.

<sup>8</sup> Dähnert, Johann Carl: Rezension zu "Amusements d'un Prisonnier" (1751). In: Romantheorie S. 90.

<sup>9</sup> Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1784). F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. München 1959. Bd. 5, S. 823.

### 3. Die Schlüsselliteratur

Gerechtfertigt war diese Auffassung auch insofern, als es die verdeckte, zugleich aber auf Durchschaubarkeit angelegte Behandlung tatsächlicher Vorkommnisse in Romanform ja gegeben hat, nämlich in der sogenannten Schlüsselliteratur. Nun könnte gerade dieser Begriff die Vermutung nahelegen, derartige zur Identifizierung bestimmte Texte seien deutlich abgehoben gewesen von jenen anderen, denen es bloß um eine wahrscheinliche Menschendarstellung zu tun gewesen sei. Dies ist jedoch ein Irrtum, und wir müssen uns kurz mit ihm auseinandersetzen, um auch hinsichtlich unserer eigenen Zielsetzung keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen. Die Forderung nach einer gesondert zu schreibenden 'Geschichte der Schlüsselliteratur', wie sie zuletzt Klaus Kanzog in der Neuauflage des "Reallexikons" erhebt, setzt voraus, daß prinzipiell unterschieden werden kann, ob ein Text absichtsvoll verschlüsselt worden ist und deshalb auch nur entschlüsselt angemessen verstanden wird, oder ob lediglich »bestimmte Personen (oder Einzelzüge) zu Urbildern und Modellen« gedient haben, ohne daß deren Benennung vom Autor gewünscht und in die Interpretation des Werkes einzubeziehen ist.<sup>10</sup>

Nun ist aber doch völlig offenkundig, daß sich Verschlüsselung und Analogiebildung, Andeutung und Umdeutung, das Besondere und das Allgemeine je früher je weniger überhaupt voneinander trennen lassen. Schon daß der Begriff Schlüsselliteratur so verhältnismäßig spät, nämlich erst am Ende des 19. Jahrhunderts aufgekommen ist, kennzeichnet das Problem.<sup>11</sup> Natürlich kann man sich, soweit es nur um die Nomenklatur geht, die Sache einfach machen und eine Einteilung der Art vornehmen, daß man lediglich die Texte berücksichtigt, für die die Autoren selber Schlüssel geliefert oder bestätigt haben. Das führt dann zur Aussonderung einer in der Tendenz satirischen Literatur, für die sich eine Beispielreihe bis in unser Jahrhundert hinein - mit dem Musterfall von Brechts "Arturo Ui" - gewinnen läßt. Hinsichtlich der Identifizierung von Personen allgemein und der uns beschäftigenden Frage, welche Bedeutung sie für die Entwicklung der Wahrscheinlichkeitsliteratur hat, kommt man so jedoch nicht weiter.

Wichtig gewesen ist die verschlüsselte Literatur für die Neigung zur Personenerschließung im Grunde nur insofern, als es sie *gab* und sie der gesellschaftlichen Zwänge wegen auch für notwendig angesehen werden konnte. Damit kam die Frage, wer gemeint sei, gewissermaßen für jeden Text in Betracht. Denn wie hätte sich erkennen lassen, was Verschlüsselung war und was nicht, zumal die Autoren oft noch verwirrende Erklärungen zum Wahrheitsgehalt der Geschichten abgaben? Das von Gellert ohne alle Beglaubigungsfloskeln erzählte "Leben der schwedischen Gräfin von G .. " erschien vielen Zeitgenossen trotz der Häufung von sittlichen Greueln plausibel genug, den Autor nach dem Namen und der Anschrift jener Dame zu fragen - ein Irrweg, wie wir wissen.<sup>12</sup> Bei Wieland zu erkunden, wer "D.F.G.R.V .. ." war, die vorgebliche Verfasserin der "Geschichte des Fräuleins von Sternheim", war umgekehrt keineswegs verfehlt, sondern führte zu 'Der Frau Geheimen Rätin von - La Roche', so daß sich hier also diejenigen geirrt hatten, die in der Abkürzung lediglich ein Versteckspiel des 'Verfassers' Wieland sahen. Ihnen entging dann auch, daß sich Wieland mit seinen Fußnoten zu den Romanauftritten eines schriftstellernden »Herrn .. « geradewegs selber als eine mithandelnde Person identifizierte.<sup>13</sup> Kurzum: so wenig man sich darauf verlassen konnte, daß sich hinter irgendwelchen Siglen oder Namen wirkliche Personen verbargen, so wenig konnte man sich darauf verlassen, daß das *nicht* der

Fall war, und es hing deshalb auch nicht allein von den Absichten der Autoren, sondern ebenso und noch mehr von den Kenntnissen und Interessen der Leser ab, ob es zu Identifizierungen kam oder nicht.

Eine Auseinandersetzung mit allen den Fällen, in denen literarische Gestalten mit bestimmten Personen gleichgesetzt worden sind, kann allein freilich auch nicht klären, welche Bedeutung das Identitätsproblem literaturgeschichtlich gehabt hat. Es zeigt sich darin nur - wie an Georg Schneiders zwar mitunter fehlerhafter, aber noch immer respektabler "Schlüsselliteratur"-Sammlung abzulesen<sup>14</sup> - daß es Identifizierungen immer gegeben hat und auch weiterhin geben wird, weil Neugier, Schadenfreude und Eitelkeit vor der Literatur eben keineswegs haltmachen. Was dabei ebenso wie bei der Frage nur nach der Autorabsicht aus dem Blick gerät, das sind die gesellschaftlichen Wirkungen und Folgen des Wiedererkennens, und doch sind im wesentlichen sie es, die hier ausschlaggebend sind. Denn ganz gleich, ob der Text durch den Autor absichtsvoll verschlüsselt oder ob er nur zufällig übertragbar geworden ist, von diesen gesellschaftlichen Wirkungen hängt es letztlich ab, welchen Abstand die Literatur gegenüber lebenden Personen auf die Dauer wahr und wahren muß, um anerkannt oder auch nur geduldet zu werden. Dabei kommt es natürlich so gut wie ausschließlich auf die persönlich unangenehmen, zum Protest herausfordernden Wirkungen an. Nicht also schon jeder Personenbezug ist problematisch und auch nicht jeder, der den Absichten des Autors zuwiderläuft. An ihnen werden die Grenzen der Wahrscheinlichkeit nur erst so sichtbar wie anderswo auch, d. h. es mag hier eine Störung der inneren Stimmigkeit, ein ästhetischer Mangel die Folge sein. Für die Literatur wirklich entscheidend, weil ihre Existenz betreffend, sind erst die Grenzen, die in Konflikten, Skandalen und Rechtsansprüchen zum Ausdruck kommen. Mit ihnen werden wir uns deshalb vor allem beschäftigen müssen, wenn wir den Bedingungswandel verstehen wollen, den es im Bereich der personalen Wahrscheinlichkeit gegeben hat.

## Anmerkungen

<sup>10</sup> Kanzog, Klaus: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin <sup>2</sup>1977. S. 646-665, hier: S. 646.

<sup>11</sup> Als literaturhistorischer Begriff ist "Schlüsselliteratur" aus dem Französischen übernommen worden, und zwar aus Drujons "Les Livres à clef" von 1888. Vgl. Kanzog S. 646. Der Verfasser eines Aufsatzes über "Schlüssel-Romane", erschienen in 'Das literarische Echo' 8 (1905), Sp. 237-245, weist darauf hin, daß ihm der Begriff erst vor wenigen Jahren erstmals begegnet sei. Geläufiger ist zu dieser Zeit wohl sogar der Ausdruck "Bilse-Romane", gebildet in Anlehnung an den Roman "Aus einer kleinen Garnison" von Oswald Fritz Bilse, um den 1903 ein aufsehenerregender Prozeß geführt wurde (s. u. Abschnitt 10). Von 'Schlüssel' oder 'entschlüsseln' spricht man jedoch schon im 18. Jahrhundert, wenn man Personen identifiziert. Nur wird damit keine besondere Literatursorte bezeichnet, sondern lediglich ein Erkennen, das gegenüber jedem literarischen Text zum Zuge kommen kann.

<sup>12</sup> Gellert, Christian Fürchtegott: Leben der schwedischen Gräfin von G .. (1746). Vgl. Kayser, Wolfgang: Die Wahrheit der Dichter. Hamburg 1959. S. 14.

<sup>13</sup> La Roche, Sophie von: Geschichte des Fräuleins von Sternheim (1771). Hrsg. von G. Häntzschel. München 1976. Vgl. im Nachwort die Seiten 305, 316 und 319 f.

<sup>14</sup> Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. 3 Bde. Stuttgart 1951.

#### 4. Konflikte aus Identifizierungen

Daß es schon im 17. Jahrhundert zu Schwierigkeiten mit 'betroffenen' Personen gekommen sein muß, geht aus Beteuerungen von Autoren hervor, sie hätten keinesfalls - wie behauptet - »ehrliche Leute durch die Hechel gezogen«. <sup>15</sup> Von Konsequenzen ist hier aber noch nichts bekannt. Der erste Fall, der Aufsehen macht, ist der des 1706 in Hamburg erscheinenden "Satyrischen Romans" von Christian Friedrich Hunold. Nimmt man den Text beim Wort, so handelt er von den erotischen Erlebnissen zweier junger Männer zunächst in der Stadt Salaugusta am Unterlauf der Saale, später und hauptsächlich dann in Venedig, und zwar um das Jahr 1580. <sup>16</sup> Die erotischen Szenen selber sind nach dem Geschmack der Zeit deftig, aber nicht so ungebührlich, daß sie zu einem öffentlichen Ärgernis hätten werden können. Nun wird aber, was so weit weg und so lange her ist, in Hamburg als Gegenwart erkannt und für eine derart schwerwiegende Taktlosigkeit gehalten, daß man den Autor und seinen Verleger vor Gericht bringen will. Wie war das zu rechtfertigen? Entscheidend war, daß die beiden Roman-Liebhaber in Venedig Beziehungen zu Opernsängerinnen unterhalten und Hamburg selber seit 1678 als erste deutsche Stadt eine Oper besaß. Strenggenommen hätte an dieser Stelle auch die Wahrscheinlichkeitsprüfung ansetzen und zu dem Ergebnis führen können, daß Venedig als Handlungsort möglicherweise nicht gemeint war, weil es um 1580 weder dort noch anderswo schon eine Oper gegeben hat. Das fiel aber sicherlich nicht ins Gewicht. Hunold hätte jeden beliebigen Opern-Schauplatz wählen und ihn rundum wahrscheinlich ausstatten können - in Hamburg hätte man doch sofort nach Parallelen zu den eigenen Verhältnissen geforscht.

Man identifizierte - trotz Pseudonymen - die Sängerinnen sowohl wie etliche ihrer Verehrer, wobei besonders viel böses Blut machte, daß Hunold ein offenbar authentisches Tagebuch der Primadonna der Bühne in den Roman einbezogen hatte, das außer den verschiedenen Liebschaften des Fräuleins auch die jeweils empfangenen Geschenke verzeichnete. In einer Stadt von 50000 Einwohnern mit einer gut überschaubaren Oberschicht war das mehr, als man sich von einem Romanschreiber bieten lassen konnte. Zu einem Prozeß ist es allerdings nicht gekommen, weil Hunold und sein Verleger rechtzeitig das Weite suchten. Als Literaturhistoriker muß man das bedauern, denn ein Prozeßbericht hätte vielleicht Aufschluß darüber geben können, inwieweit man im Falle eines solchen Konflikts zu Beginn des 18. Jahrhunderts schon auf das Argument der Fiktionalität Bezug nehmen konnte. Daß mit ihm ernstlich nichts auszurichten war, darf man aber schon aus Hunolds Flucht schließen. Sein Roman wurde übrigens dann in Leipzig ein großer Erfolg und brachte es in den nächsten vierzig Jahren zu zehn Auflagen. <sup>17</sup> Die politische Struktur Deutschlands ermöglichte - wie später noch oft - die Verbreitung eines Werkes, das innerhalb des Leserkreises, für den es eigentlich bestimmt war, möglicherweise erfolgreich hätte unterdrückt werden können.

Was bei Hunold - nicht zufällig im republikanischen Hamburg - öffentlich geworden ist, hat in ähnlichen Fällen anderswo stillschweigend die Zensur erledigt. Man wird den Einfluß dieser Einrichtung auch im privatrechtlichen Bereich für erheblich halten müssen, da schließlich jede Bloßstellung von Angehörigen der herrschenden Schichten auch als ein Angriff gegen den sozialen Frieden verstanden werden konnte. Schon die Tatsache, daß es die präventive Zensur gab, dürfte eine gewisse Zurückhaltung bei Autoren und Verlegern bewirkt haben, denn es konnte dauerhaft von Nachteil sein, wenn man ihr überhaupt in

irgendeiner Weise auffiel. Ein aufschlußreiches Beispiel - in diesem Falle für Selbstzensur - gibt die "Römische Octavia" des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig. Für die Geschichte der Prinzessin Solane im letzten Band dieses Romans hatte der Herzog zunächst selber einen Schlüssel in Umlauf zu bringen geholfen, der die Identität mit der in Ahlden gefangengesetzten Prinzessin Sophie Dorothea von Celle und ihren höfischen Gegnern erklärte. Wegen der vermutlich zu weiten Verbreitung dieses Schlüssels hat er dann jedoch in der zweiten Auflage die Namen innerhalb jener Geschichte und später auch noch ihren Verlauf abgeändert, so daß für den Uneingeweihten die Identifizierung erschwert war.<sup>18</sup> Wenn nun aber schon ein regierender Herzog solche Rücksichten zu nehmen hatte, wird man sie bei weniger souverän gestellten Autoren erst recht vermuten müssen. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts gibt es Anzeichen dafür, daß die personale Indifferenz mancher Romanhandlung nicht so sehr dem Streben nach Fiktionalität als eben der Furcht vor Komplikationen zuzuschreiben ist. Knigge z. B. läßt in der "Reise nach Braunschweig" einen Offizier von seinen Diensterfahrungen erzählen und ihn sich dabei auch an seinen Widersacher, einen schurkischen Obristen erinnern, der einmal einen Unteroffizier wegen falscher Montierung hatte zu Tode prügeln lassen. Zu diesem Detail der Lebensgeschichte des Offiziers wird in einer Fußnote angemerkt:

Diese Anekdote ist wahr - wahr, zur Schande des Bösewichts, eines Obristen von - die Finger jucken mich, den Kerl zu nennen - der vor einigen Jahren diese That begangen und zur Schande des Fürsten, *der sie nicht bestraft hat*. Wo dergleichen geschehn und niemand murren darf, nicht wahr, da ist kein Despotismus; da ist das Volk durch die Propaganda aufgehetzt, wenn es endlich ein wenig unruhig wird?<sup>19</sup>

Dieses Beiseitesprechen zeigt zwar einerseits, daß Knigge - 1792 - für den Roman als ganzen Wahrheit nicht mehr behaupten will und kann, daß er aber andererseits gezwungen ist, einen Abstand von den Fakten zu halten, der seinen erzählerischen Absichten durchaus nicht entspricht. Diesen Abstand diktiert ihm jedoch nicht die Romanform, sondern die politische Wirklichkeit, die eine personale Kritik an den Landesfürsten und ihrem Militär nicht zuließ. Alle die hohen Herrschaften, die im Roman des 18. und auch noch des frühen 19. Jahrhunderts nur mit Anfangsbuchstaben bezeichnet werden, bleiben also nicht a priori unbenannt, weil man den Roman von der authentischen Wirklichkeit weg ins beispielhaft Allgemeine rücken wollte, sondern des öfteren auch, weil man auf sie nicht hinweisen durfte. Wenn es die landeseigene Zensur nicht untersagte, geboten es wirtschaftliche Rücksichten, insofern der Roman ja auch außerhalb der stets engen Landesgrenzen zum Verkauf kommen sollte. Lesern, die sich in der politischen Welt auskannten, wird die 'Nachricht' aber nicht selten auch in ihrer fiktionalen Umgebung durchschaubar und interessant gewesen sein.

## Anmerkungen

<sup>15</sup> Bellamirus Cocyx: Der lustige Politische Guckuck (1684). In: Texte zur Romantheorie S. 237. Vgl. auch Alewyn S. 217.

<sup>16</sup> Hunold, Christian Friedrich: Satyrischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1706. Hrsg. von H. Wagener. Bern/Frankfurt 1973. Die Jahreszahl wird erst sehr spät gesetzt, im Tagebuch der Sängerin Caclia auf S. 207.

<sup>17</sup> Wagener, Hans: Vorwort. In: Hunold S. 5-30, hier: S. 9.



<sup>18</sup> Singer, Herbert: Die Prinzessin von Ahlden. Euphorion 49 (1955). S. 305-334, hier: S. 314. Vgl. auch Kanzog S. 652.

<sup>19</sup> Knigge, Adolph von: Die Reise nach Braunschweig. Ein comischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1792. Frankfurt a. M. 1971. S. 198.

## 5. Goethes "Werther"

Nun mag der Einwand naheliegen, daß es sich bei den bisher gegebenen Beispielen um eine Literatur handle, die sich als Poesie gewissermaßen noch nicht voll emanzipiert habe und die folglich auch nicht 'autonom' zu verstehen gewesen sei. Nur: sich von dem »kindischen, barbarischen, abgeschmackten« Wahrheitsinteresse des Publikums zu befreien, war, wie Goethe sah, ein Segeln »gegen Strom und Wind«<sup>20</sup> und ist deshalb auch den Klassikern keineswegs in dem Maße gelungen, wie sich das aus dem Blickwinkel späterer Zeiten dargestellt hat. Nirgendwo läßt sich das besser erkennen als in den Diskussionen um Goethes "Werther", und zwar nicht einmal so sehr deshalb, weil es hier in großem Umfang zu Identifizierungen mit dem Freitod Jerusalems und den Beziehungen Goethes zu Charlotte Buff und Johann Christian Kestner kam, sondern mehr noch wegen der Vorsicht, mit der in diesem Falle die 'poetische' Position vertreten worden ist. Das beginnt schon bei Goethe selber, der sich vollkommen im klaren darüber war, daß er mit seinem Roman in das Privatleben dieser Menschen eingriff. Seine Briefe an Charlotte und Kestner in jener Zeit mit ihren zaghaften Andeutungen zunächst, dann ihren gestammelten Bitten um Verständnis, Verzeihung, der Versicherung seiner Liebe zu ihnen, schließlich dem Übermaß an Erleichterung, als er sich verziehen glaubt - das alles zeigt ihn wirklich schuld-bewußt und keineswegs so titanisch rücksichtslos, wie man ihm das später glaubte andichten zu sollen. Es wäre ja auch ein Unding und der sichere Bruch gewesen, sich Kestner gegenüber bloß darauf zu berufen, daß es zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit von vornherein keine Verbindungen gebe. Da waren nicht nur die Wirkungen im »schwäzzenden Publikum«, das für Goethe nun schon gleich »eine Heerd Schwein« ist, sondern auch die ratlose Bitternis Kestners selber, dem dann doch irgendwie versichert werden mußte, daß er »nicht Albert« sei.<sup>21</sup> Noch ein Jahrzehnt später, als Goethe die zweite Fassung des "Werther" schreibt, weiß er, daß er an jenem etwas gutzumachen hat, und nennt es Kestner gegenüber seine Intention, »Alberten so zu stellen, daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling [=Werther], aber doch der Leser nicht verkennt«.<sup>22</sup>

Gar nicht unangemessen erscheint das Identifizieren als solches auch denen, die Goethe kennen und seinem Roman wohl wollen; unangemessen erscheint nur, daß es öffentlich geschieht. Zimmermann teilt Lavater in einem Brief aufs genaueste mit, was er »über das historische in Werthers Leiden« weiß, bittet ihn aber, Goethe von diesem »Schlüssel« nichts zu sagen, »damit er nicht Lust bekomme mich wie ein Löwe zerreißen zu wollen«.<sup>23</sup> Der Frankfurter Verleger Deinert wiederum schreibt an Nicolai:

Wer den Schlüssel zu Werthern hat, erschrickt über manche Satyre, die sich bloß in Frankfurt erschließt, und doch braucht man keinen Schlüssel, um das Ganze mit Vergnügen zu lesen. So ist der Brief vom 15. September im 2ten Theil die Geschichte eines hiesigen Pfarrhauses, das ich nun freylich nicht öffentlich sagen möchte.<sup>24</sup>

In den Kommentaren zu einer schon 1775 erscheinenden "Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers", die der 'Wahrheit' der Wetzlarer Ereignisse auf den Grund zu gehen sucht, wird denn auch das Hauptübel bei jenen »Klättschern« gesehen, »welche das, was sich Vernünftige nur ins Ohr sagen, auf dem Markte ausrufen«.<sup>25</sup> Sie sind es, die, »wenn es geschehen ist, die Wunden der Freunde aufgerissen, ein lebenswürdiges Frauenzimmer betrübt, und alle das Unglück angerichtet [haben], das, wie man sagt, durch dies Werk sol

angestellt worden seyn«.<sup>26</sup> Nicht also die Tatsache, daß Goethe Begebenheiten und Erlebnisse in einen Roman verwoben hat, die sich erkennbar zugetragen haben, wird von der Kritik beanstandet. Das hält man traditionsgemäß für ebenso selbstverständlich wie daß er die Begebenheiten »durch Hinzufügung und Veränderung von Umständen interessant zu machen« versucht hat.<sup>27</sup> Noch nicht problematisch ist auch, daß einzelne Leser die eine oder andere Person identifizieren und das einander 'ins Ohr sagen'. So nun aber diese Identifikationen öffentlich werden, droht der Poesie Gefahr. Nicht nur kann der Kunstgenuß getrübt werden, da der personale Aspekt »zur angenehmen Lektüre«, wie es heißt, nichts beizutragen hat<sup>28</sup>, sondern man fürchtet auch, daß das Leid der identifizierten Personen dadurch größer werden könnte, als es die allgemeine Erbauung rechtfertigt. Das bedeutet aber: nicht das Kunstwerk an sich garantiert nach Meinung der "Werther"-Kritik den betroffenen Personen Unversehrtheit - denn eine solche Wirkung müßte ja gerade bei jenen Lesern zuerst einsetzen, die diese Personen kennen. Unversehrt bleiben sie vielmehr nur, wenn sie auch unerkant bleiben. Oder anders: nicht dem Poetischen wird zugetraut, die Frage nach der Identität verstummen zu lassen, sondern im Ernstfall nur der Mauer des Schweigens, mit der man die Poesie umschließt. Wenn das aber so ist, dann läßt sich schon absehen, daß es auch der 'emanzipierten' Poesie auf die Dauer nicht gelingen wird, den Identifikationszwängen zu entkommen. In dem Maße, in dem eine gesellschaftliche Berichterstattung neben die Dichtung tritt, werden auch jene Erkenntnisse mehr und mehr an die Öffentlichkeit dringen, die sich einst - und zur "Werther"-Zeit schon nicht mehr - die 'Vernünftigen' nur ins Ohr gesagt haben.

Die Folgen der Identifizierung waren im Falle des "Werther" noch gleichwohl geringer, als man das von späteren Erfahrungen her vermuten könnte. Als der Roman erschien, hatten Kestner und seine Frau Wetzlar bereits verlassen und lebten in Hannover, und es ist nicht zu erkennen, daß sie über die private Verstimmung hinaus auch nur das geringste auszustehen hatten. Es habe ihm »im Publiko, soviel ich weiß, hier keinen Schaden getan«, schreibt Kestner selbst 1775 an einen Freund.<sup>29</sup> Insofern kennzeichnet es auch weniger die Verhältnisse der Goethezeit als den bereits schärferen Zugriff der Öffentlichkeit ein Jahrhundert später, wenn Fontane den Roman eine »schwere Versündigung« nennt und erklärt: »Auch das größte Genie hat kein Recht, derartige bittere Verlegenheiten zu schaffen und den Ruf einer lebenswürdigen Frau mehr oder minder zu schädigen.«<sup>30</sup> Dem liegen Erfahrungen von Publizität zugrunde, die für das unüberschaubare Deutschland des 18. Jahrhunderts eben doch noch nicht gegolten haben. Daß sich der Öffentlichkeit damals noch so verhältnismäßig leicht entkommen ließ, gehört aber mit zu den Bedingungen, die den "Werther" ermöglicht haben, und nichts ist falscher als das in späteren Konfliktfällen gern gebrauchte Argument, daß man den 'Modernen' eine Indiskretion nicht zum Vorwurf machen könne, die Goethe gestattet gewesen sei. Leider werden solche Gleichsetzungen, je mehr sich das Dogma von der zeitenthobenen, autonomen Kunst durchsetzt, aber immer gedankenloser gebraucht und verdunkeln so die Entwicklung, die wir hier aufzuhellen bemüht sind.

## Anmerkungen

<sup>20</sup> Vgl. Kapitel II dieser Arbeit, Abschnitt 1.

<sup>21</sup> Goethe an Kestner am 21. 11. 1774. Goethes Briefe. Hrsg. von K. R. Mandelkow. Hamburg 1968. Bd. 1, S. 173 (Nr. 95). Vgl. auch die Briefe Nr. 82, 84, 91, 92.

<sup>22</sup> Goethe an Kestner am 2. 5. 1883. Briefe Bd. 1, S. 425 (Nr. 330).

<sup>23</sup> Zimmermann an Lavater am 14. 12. 1774. In: Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Hrsg. von P. Müller. Berlin 1969. S. 207 f.

<sup>24</sup> Deinet an Nicolai am 19. 11. 1774. In: Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil S. 194.

<sup>25</sup> Braun, Julius W.: Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Bd. 1. Berlin 1883. S. 79.

<sup>26</sup> Braun Bd. 1, S. 154.

<sup>27</sup> Braun Bd. 1, S. 153.

<sup>28</sup> Braun Bd. 1, S. 79.

<sup>29</sup> Kestner an von Hennings am 24. 1. 1775. In: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Hrsg. von W. Bode. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1921. Bern 1969. Bd. 1, S. 108 f.

<sup>30</sup> Fontane, Theodor: Die Leiden des jungen Werthers (1876). Th. F. Sämtliche Werke. Bd. 21,2. Hrsg. von R. Bachmann und P. Bramböck. München 1974. S. 107 f.

## 6. Schlegels "Lucinde"

Ein weiteres 'klassisches' Beispiel für den Identifikationsdruck gegenüber der Literatur, auf das wir eingehen wollen, ist Schlegels "Lucinde". Wer sich in diesem Falle ausschließlich an den Text hält und dann ein insgesamt poesiegeneigtes Publikum voraussetzt, kann angesichts der Tatsache, daß es hier überhaupt zu Identifizierungen gekommen ist, nur staunen. Anders als für den "Werther", für den immerhin ein spektakulärer Selbstmord als Indiz zur Verfügung stand, wird in der "Lucinde" nur der tausendfach vorkommende Fall erzählt, daß ein mit sich und der Welt uneiniger junger Mann eines Tages eine Frau kennenlernt, die seine Geliebte wird, ihn glücklich macht und ein Kind bekommt, woraufhin man sich auf ein Landgut zurückzieht und zu dritt ein harmonisches Leben führt. Der Mann heißt Julius, die Frau Lucinde, einige Randpersonen heißen Juliane, Lisette, Antonio, und die Geschichte begibt sich im späteren 18. Jahrhundert, insofern man schon etwas von Diderot und Linné weiß.<sup>31</sup> Wer wollte da auf ein bestimmtes Paar schließen, als der Roman 1799 in Berlin erschien? Jeder wollte, ja es gab nicht den allergeringsten Zweifel, daß der 27jährige Friedrich Schlegel darin sein Verhältnis zu der neun Jahre älteren Dorothea Veit, Tochter Moses Mendelssohns, geschildert hatte, mit der er seit ihrer Scheidung im Jahre 1798 in Berlin zusammenlebte. Von einer autonom gestellten Poesie her gedacht, einer Poesie, die gewissermaßen mit dem Rücken zur Wirklichkeit gelesen wird, war das absurd. Ebensogut hätte man auf die nächstbeste Nachtigall zeigen und behaupten können, gerade von dieser sei in dem letzten Gespräch zwischen Julius und Lucinde die Rede.

Und doch ist die Identifizierung vollkommen verständlich. Ein Roman, der so bekenntnishaft, so intim, so individuell bis in die erotischen Szenen hinein von einem Liebesverhältnis erzählte, konnte einfach nicht anders denn als erlebt, als selbsterlebt verstanden werden. Zu dementieren gab es da nichts, öffentlich nicht, wo die Gegner Schlegels auch vor direkten unflätigen Beschimpfungen nicht zurückschreckten, und privat erst recht nicht. Seine Schwägerin Caroline nennt Dorothea in ihren Briefen ohne Bedenken selbst Lucinde und erklärt gegenüber Novalis: »Wenn ich seine Geliebte wäre, so hätte es nicht gedruckt werden dürfen.«<sup>32</sup> Dabei spielte nicht eigentlich eine Rolle, daß der Roman anstößige Szenen enthielt. Die Zeit ließ sich, wie Eichner feststellt, »von Heinse, Wieland und anderen Anstößigeres bieten.«<sup>33</sup> Entscheidend für den Skandal war das personale Moment, die sich geradezu aufdrängende Vorstellung, von den Empfindungen des Verfassers Schlegel zu lesen und mithin über sein Intimverhältnis zu einer anderen bestimmten Person unterrichtet zu werden. Selbst den demonstrativ ästhetischen Urteilen der Freunde merkt man an, wie unmittelbar ihnen dieser Aspekt bewußt und wie er ihnen peinlich gewesen ist. Es hieß deshalb von ihrer Seite auch, der Roman sei zu früh veröffentlicht worden, er werde seine künstlerische Bedeutung erst entfalten können, wenn die personalen Interessen erloschen seien.<sup>34</sup> Aus einer solchen 'Autonomie durch Vergessen' ist im Falle der "Lucinde" jedoch nichts geworden - abzulesen schon daran, daß noch in unserem Jahrhundert auf sie gehofft wird. Oskar Walzel hat dies einmal mit einer Deutlichkeit begründet, die für das Erkenntnisinteresse der vom Autonomiegedanken beherrschten 'immanenten' Literaturbetrachtung geradezu klassisch genannt werden muß, auch wenn diese für ihn und seine Zeit noch gar nicht charakteristisch ist:

Einer Dichtung bedeutet es Gefahr, wenn sie dem äußeren Leben ihres Schöpfers zu

nahe steht [...]. Dichtung darf den Anspruch erheben, nur mit den Mitteln der nachfühlenden Phantasie genossen zu werden. Das ist schwer zu leisten, wenn Julius stets als Friedrich Schlegel, Lucinde stets als Dorothea vor dem inneren Auge des Lesers stehen. Gefährlich ist es, den Satz zu lesen: 'Wie schön glänzt diese weiße Hüfte in dem roten Schein!' und dabei nicht vergessen zu können, daß er sich an die Tochter Moses Mendelssohns richtet. So etwas ist künstlerisch nur nachzufühlen, wenn das Modell sich nicht aufdrängt und wenn es der Phantasie gestattet bleibt, in Lucinde und Julius sich Halbgötter zu bilden, die weit hinausragen über alles Allzumenschliche und denen kein Erdenrest anhängt.<sup>35</sup>

Daß dies nicht gelingen kann, wo selbst die einfachsten Ausgaben des Romans die personalen Zusammenhänge kommentieren, wollen wir außer Betracht lassen. Schwerer wiegt die Frage, was es eigentlich für einen Sinn hat, sich in eine Rezeption hineinzuträumen, wie sie nur bei einer nachgerade haarspalterischen Sortierung der historischen Kenntnisse zustande kommen könnte. Denn was muß man in diesem Falle wissen und was darf man nicht wissen? Man muß wohl wissen, wann ungefähr der Roman geschrieben worden ist, aber man darf nicht wissen, wer ihn geschrieben hat. Man muß wissen, wer Diderot war, aber man weiß besser nicht, wer Mendelssohn war. Man muß wissen, was an der weiblichen Kleidung von 1800 so anders war als an der männlichen, daß man bei ihr »durch eine einzige kühne Kombination [...] mitten im Schoß der Natur" sein konnte<sup>36</sup>, aber man darf nicht wissen, was die so gekleideten Frauen an einem Roman mit dem Titel "Lucinde" auszusetzen hatten. Und wozu diese Selektion? Nur damit man sich Lucinde als eine Halbgöttin vorzustellen vermag und nicht in Versuchung kommt, an die Hüften von Dorothea Veit zu denken! Sollte das wirklich ein Leserbedürfnis sein, so ist es ein fragwürdiges. Denn was schadet es heute noch, den Roman auch als ein Bekenntnis von Empfindungen zu lesen, die einmal einer bestimmten Frau gegolten haben? Muß man Schlegel nicht sogar dankbar sein, daß er den Mut gehabt hat, sich so nachdenklich zu einem Thema zu äußern, zu dem sonst zu dieser Zeit nur in blassen Stereotypen gesprochen oder schamhaft geschwiegen wird? "Lucinde" nicht als eine Botschaft aus einer bestimmten Epoche - und damit nun einmal auch von bestimmten Menschen - zu lesen, sondern sich die Personen so vorzustellen, daß ihnen 'kein Erdenrest' anhängt, heißt auch, den Roman um seinen historischen Sinn zu bringen. Man mißbraucht damit, um einen Vergleich zu ziehen, das Gemälde einer seelischen Landschaft als Projektionswand für bloß selbst-gefällige Empfindungen, oder man spiegelt sich nur in dem Fenster, durch das man zurückblicken und erkennen sollte, was zwei Jahrhunderte Kulturgeschichte über den Menschen vermocht und was sie nicht vermocht haben.

Daß eine solche Rezeption für Walzel nur ein Wunschtraum ist, könnte unsere Einwände überflüssig erscheinen lassen, käme darin nicht eine Auffassung von Literatur zum Ausdruck, die sich dann wirklich etabliert hat und mit der wir es weiterhin zu tun haben. Denn wo immer gefordert wird, Dichtung 'aus sich selbst heraus' zu verstehen, geht es um eben dieses Ausblenden von historischen Determinanten, so als müsse alles, was von ihnen noch nicht oder nicht mehr frei gesehen werden könne, schon belanglos sein. Oder wenn nicht belanglos, so doch nicht als Kunst verstehbar. Nur: wohin gelangt eine Literatur-als-Kunst-Betrachtung, die sich grundsätzlich dümmer stellt als sie ist und etwa von Identifikationen auch dann noch absehen will, wenn außer ihr niemand davon absehen kann? Die Rezeptionswirklichkeit jedenfalls erfaßt sie nicht, sondern wird höchstens zu einem Teil von ihr, einem Teil aber nur, der am Ende nicht einmal die Analyse lohnt, die zu sein er vorgibt.

## Anmerkungen

<sup>31</sup> Schlegel, Friedrich: Lucinde. F. S. Kritische Ausgabe. Bd. 5. Hrsg. von H. Eichner. München/Paderborn 1962. S. 21 f.

<sup>32</sup> Caroline an Hardenberg am 20. 2. 1799. Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Hrsg. von E. Schmidt. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1913. Bern 1970. Bd. 1, S. 505 (Nr. 222). Vgl. auch die Briefe Nr. 280, 325, 335.

<sup>33</sup> Eichner, Hans: Einleitung zu "Lucinde". Kritische Ausgabe Bd. 5, S. XLVIII.

<sup>34</sup> Vgl. Briefe aus der Frühromantik Nr. 223, 256. Ebenso das Urteil Dorotheas, vgl. Eichner S. XLVIII. Die vollständigste Sammlung von Urteilen über "Lucinde" gibt Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922. S. 414 ff.

<sup>35</sup> Walzel, Oskar: Nachwort zu "Lucinde" (1919). Zitiert nach: Eichner S. XLIX.

<sup>36</sup> Schlegel, Lucinde. Kritische Ausgabe Bd. 5, S. 20.

## 7. Persönlichkeitsschutz durch Zensur

Es erübrigt sich wohl, das fortdauernde Interesse an der Personenfrage hier noch mit weiteren Beispielen zu belegen. Zur Kennzeichnung der Gesamtsituation sei Jean Pauls sarkastische Bemerkung angeführt, es könne ihm leider jede Woche passieren, daß sich irgendein Mensch, »den niemand kennt als sein Barbier«, auf der 371. Seite des jüngsterschienenen Romans mit allen seinen »Haaren, Knöpfen, Schnallen und Warzen« abgebildet finde.<sup>37</sup> Bemerkenswert ist nun allerdings, daß es trotz solcher Neigungen zum Wiedererkennen auch zum 19. Jahrhundert hin noch kaum zu offenen Konflikten kommt. Knigge empört sich zwar einmal darüber, daß jemand einem Schriftsteller habe »einen Proceß anhängen wollen«, weil er die Äußerungen einer Romanperson »auf sich und seines Gleichen zog«.<sup>38</sup> Oder Hauff bedenkt für seine Novellen den Fall, daß gewisse Leser es für eine »rechtswidrige Täuschung« halten und ihn belangen könnten, wenn sich nicht alles für wahr herausstellte.<sup>39</sup> Gegeben hat es solche Einreden aber höchstens als seltene Ausnahmen, und zwar in erster Linie deshalb, weil es weiterhin die Zensur gab. Sie schützte die am ehesten empfindlichen Angehörigen der oberen Gesellschaftsschichten davor, von der Literatur in einen allzu direkten Zusammenhang mit Vorkommnissen gebracht zu werden, die ihnen unangenehm sein konnten. Dabei war es unerheblich, ob es sich um den amtlichen oder um den privaten Lebensbereich handelte, ob um tatsächliche oder um nur vermutete Zusammenhänge. Gewisse Freiräume ergaben sich allenfalls noch daraus, daß die Kompetenz der Zensurbehörden jeweils an den Landesgrenzen endete. Aber abgesehen davon, daß man die Interessensphäre bestimmter Personen auch durch das Vertriebsverbot von Büchern schützen konnte, wurden mögliche Einwände der deutschen Nachbarn auch schon einmal mit bedacht oder diese sogar um Amtshilfe gebeten. So entwickelte sich die Zensur bis zu ihrer allgemeinen Abschaffung nach der 1848er Revolution zu einem gut funktionierenden Instrument auch des Persönlichkeitsschutzes und trug auf ihre Weise dazu bei, Konflikte aus Identifizierungen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Das bedeutet nicht, daß auf diesem Gebiet besonders oft oder besonders rigoros eingegriffen werden mußte. Autoren und Verleger kannten in der Regel aus Erfahrung die Grenzen, die nicht überschritten werden durften, und hielten sich an sie.

Um den Zensureinfluß zugunsten bestimmter Personen wenigstens anzudeuten, erinnern wir an Hoffmanns Märchen "Meister Floh", das in seiner 'Knarrpanti'-Episode den Berliner Polizeidirektor und Demagogenverfolger Heinrich von Kamptz treffen sollte. Hoffmann hatte als Jurist in preußischen Diensten dessen Schnüffelpraxis aus nächster Nähe kennengelernt und einen der beobachteten Fälle innerhalb des Märchens satirisch protokolliert. Obwohl er das Werk in Frankfurt am Main drucken ließ, einer freien Reichsstadt, erwirkte das preußische Innenministerium - durch unvorsichtige Äußerungen Hoffmanns selbst aufmerksam geworden - vom Verleger die Herausgabe des Manuskripts und zog die betreffenden acht Seiten ein. Erst 1905 wurden sie aus den Akten wieder ans Licht gefördert und der Märchentext vollständig veröffentlicht. Gegen Hoffmann wurde ein Disziplinarverfahren eingeleitet, das ihn lediglich seines vorzeitigen Todes wegen nicht mehr hat erreichen können.<sup>40</sup> Ein anderer bezeichnender Fall von behördlicher Personenfürsorge trug sich zur gleichen Zeit in Wien zu. Hier wurde der Vertrieb des von Brockhaus in Leipzig veröffentlichten "Urania"-Taschenbuchs auf das Jahr 1822 für ganz Österreich untersagt, weil man die in ihm abgedruckte Erzählung "Die Nebenbuhlerin ihrer selbst" auf eine vornehme österreichische Familie bezog. Es half Brockhaus nichts, daß er



nachweisen konnte, die Geschichte aus einer französischen Vorlage übernommen und sie nur geringfügig und ohne Bezug auf das vermutete Beispiel umgearbeitet zu haben.<sup>41</sup>

Erst recht empfindlich war man folglich gegenüber offenen Namensnennungen. Im Bereich der Theaterzensur, die aus ordnungsrechtlichen Gründen auch nach Abschaffung der allgemeinen Zensur fortbestand, gibt Houben Beispiele für erzwungene Anonymität sogar bis in unser Jahrhundert hinein.<sup>42</sup> Aber auch die sonstige Literatur war betroffen. Aus den Lebenserinnerungen des Archäologen und Publizisten Karl August Böttiger z. B. sind 1837 in Berlin sämtliche adeligen Namen gestrichen worden mit der Begründung, es könnte den Familien die Nennung unangenehm sein. Erst von der sächsischen Zensur, in deren Kompetenzbereich der Verleger das Manuskript daraufhin abgab, wurden die Namen zugelassen.<sup>43</sup> Beiläufig hat die Zensur übrigens noch auf eine andere Art konfliktbegrenzend gewirkt. Gab es doch einmal Ärger, so wurde sie für Autor und Verleger eine Art amtlicher Verbündeter, der Sanktionen auch von ihnen fernhielt. Als Brockhaus 1811 von einer preußischen Adelsfamilie wegen einer Anekdotensammlung vor Gericht zitiert wurde, schrieb er an einen Geschäftsfreund, es 'afficire' ihn dies nicht so sehr, denn es »schützt mich hier so ziemlich die passirte Censur«.<sup>44</sup>

Von einer gewissen Bedeutung für das so verhältnismäßig friedlich wirkende Nebeneinander von literarischer Figurenwelt und den in ihr identifizierten Personen war aber noch etwas anderes: der rechtlich noch in keiner Weise geregelte Persönlichkeitsschutz. Wer von der Zensur nicht vorsorglich abgeschirmt wurde - und das war natürlich die große Mehrzahl der Menschen -, hatte auch kaum Möglichkeiten, sich irgendwelchen 'Abbildungen' zu widersetzen. Wir wissen leider nicht, was Johanna Justine Renner ursprünglich davon gehalten hat, mit der in Schillers "Wallenstein" auftretenden 'Gustel aus Blasewitz', einer liebeserfahrenen Marketenderin, identifiziert zu werden. Im Alter soll sie, die einstige Haustochter in einem Schenkgarten in Dresden-Blasewitz, den Schiller während seines zweijährigen Aufenthaltes bei Körner gelegentlich besucht hat, die ihr zuteil werdende Aufmerksamkeit gern gesehen und es für eine Ehre gehalten haben, durch Schiller berühmt geworden zu sein.<sup>45</sup> Ganz gleich aber, wie eine solche Anspielung - wenn es eine war - aufgenommen worden ist oder gewirkt hat: gegen sie etwas unternehmen zu wollen, wäre auf jeden Fall aussichtslos gewesen. Wenn ein so Betroffener davon erfuhr, war die Sache längst öffentlich, und eine nachträgliche Inanspruchnahme wegen Rufschädigung, wie sie heute möglich ist, kam praktisch noch überhaupt nicht in Betracht.

In welchem Umfang es Unstimmigkeiten dieser Art gegeben hat, läßt sich deshalb auch nicht mehr feststellen. Etwas deutlicher sichtbar werden sie erst im Umkreis der 'Dorfgeschichte', die durch ihre lokale Bestimmtheit in einer ganzen Anzahl von Fällen zu unliebsamen Identifizierungen Anlaß gegeben zu haben scheint. Auerbach berichtet selbst, daß seine Erzählung "Die Kriegspfeife" die Bauern seines Schwarzwälder Heimatdorfes »höchlichst ergrimmt« habe, weil sie sich darin lächerlich gemacht glaubten.<sup>46</sup> Des öfteren beschwert haben sich auch die von Fritz Reuter porträtierten Mecklenburger. Was sie den Lesern zu liebenswürdigen Originalen machte, empfanden sie selbst gar nicht so zu Unrecht als beleidigend, und Reuter hatte immer einige Mühe, sie wieder zu versöhnen. Fast zu einer öffentlichen Fehde kam es mit dem Theologen Karl Schramm, der mit Reuter zusammen als Burschenschaftler inhaftiert gewesen und dann nach Amerika ausgewandert war. Als sich Schramm in der Erzählung "Ut mine Festungstid" als der Feigling und Denunziant 'Schr...' wiedererkannte, forderte er Reuter schriftlich zu einer Art Widerruf auf und drohte ihm mit einer öffentlichen Bloßstellung. Reuter leugnete die Identität nun

keineswegs, wie er das im Namen der 'Poesie' natürlich hätte tun sollen, sondern kündigte Schramm seinerseits »Entgegnungen« an, die jenem selbst in Amerika noch »höchst empfindlich« sein würden.<sup>47</sup> Damit hatte die Sache ihr Bewenden und blieb auf einen kleinen Kreis von Eingeweihten beschränkt.

Zu erkennen ist aus diesen und ähnlichen Vorkommnissen aber immerhin, daß die Empfindlichkeit gegenüber literarischen Porträtierungen im 19. Jahrhundert keineswegs geringer wird. Zwar ist der Begriff der poetischen Freiheit in aller Munde, und es gibt durchaus ein sicheres Bewußtsein davon, daß die erzählende Literatur nicht als Tatsachenbericht aufzufassen ist. Wo sie sich aber der Wirklichkeit so sehr nähert, daß bestimmte Personen identifizierbar werden, reagieren die betroffenen Menschen erst einmal nicht anders, als sie früher reagiert haben. Warum sollten sie auch, könnte man fragen und es für überflüssig halten, daß dergleichen überhaupt festgestellt wird. Wir werden jedoch sehen, daß später, wenn es in der Folge solcher Unstimmigkeiten zu Rechtsstreitigkeiten kommt, allzugern behauptet wird, das habe es 'früher' nicht gegeben, weil an der grundsätzlichen Geschiedenheit von Poesie und Realität kein Zweifel war. Das Wirken der Zensur ebenso wie gewisse persönliche Auseinandersetzungen machen deutlich, daß es ein unbeschränktes Zugriffsrecht gegenüber Personen für die Literatur auch früher nicht gegeben hat, zu keiner Zeit, weil alle Ästhetik nicht hat verhindern können, daß sich in der Folge von Identifizierungen Menschen verletzt fühlten und möglicherweise höchst reale Nachteile hatten oder sie befürchteten. Der Abstand, den die Literatur im Verlauf ihres Emanzipationsprozesses vom gesellschaftlich Tatsächlichen gewinnt, ist vielmehr immer auch der Abstand, den sie von ihm *hält*, und nichts ist irriger als die Vorstellung, es habe irgendwann oder sogar über lange Zeit hin ein Poesieverständnis gegeben, in dem das Poetische an sich - was immer das sei - ausgereicht hätte, alle 'weltlichen' Ansprüche zum Schweigen zu bringen. Daß es diese Wirkungen auch gegeben hat und gibt, wird niemand verkennen. Das bedeutet aber weder, daß sie der Literatur zwangsläufig innewohnen, noch andererseits, daß das Hervortreten personaler Interessen schon die Zugehörigkeit des betreffenden Werkes zu einem anderen, nicht-literarischen Textbereich anzeigt. Wie wir gesehen haben, hängt das Geltendmachen solcher Interessen vielmehr wesentlich von den gesellschaftlichen Bedingungen ab und ändert sich folglich mit ihnen. Was bis weit in das 19. Jahrhundert hinein die Zensur unterdrückt hat und was sich auch danach der unentwickelten Publizistik wegen noch in einem eher privaten Rahmen hält, dringt später nicht nur mehr und mehr an die Öffentlichkeit, sondern führt aufgrund einer veränderten Rechtslage schließlich auch zu neuen, ungewohnten Reaktionen.

## Anmerkungen

<sup>37</sup> Jean Paul: Titan. 9. Zykel. (1800) J. P. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Berend. 1. Abt. Bd. 8. Weimar 1933. S. 56. In einem Brief an von Oertel am 21. 6. 1797 schreibt Jean Paul, daß er, um keine Identifizierungen heraufzubeschwören, lieber in der kleinen Stadt Hof schreibe als in einer großen Residenzstadt, wie er sie im "Titan" zu schildern habe. Vgl. Briefe Jean Pauls. Hrsg. von E. Berend. München 1922. Bd. 2, S. 346.

<sup>38</sup> Knigge, Adolph von: Geschichte Peter Clausens. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1794. Frankfurt am Main 1971. Bd. 2, S. V.

<sup>39</sup> Hauff, Wilhelm: Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich (1928). W. H. Sämtliche

Werke. Hrsg. von S. von Steinsdorf. München 1970. Bd. 2, S. 335.

<sup>40</sup> Hoffmann, E. T. A.: Meister Floh (1822). E. T. A. H. Poetische Werke. Hrsg. von G. Seidel. Berlin 1963. Bd. 6. Anmerkungen S. 779-784. Vgl. auch Kanzog S. 657.

<sup>41</sup> Brockhaus, Heinrich Eduard: Friedrich Arnold Brockhaus. Sein Leben und Wirken. Leipzig 1872. Bd.1, S. 287. Vgl. auch Schröder, Rolf: Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit. Tübingen 1970. S. 180 f.

<sup>42</sup> Houben, Heinrich: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1924. Hildesheim 1965. Bd. 1, S. 48 f., 588 u. a.

<sup>43</sup> Houben Bd. 1, S. 79.

<sup>44</sup> Brockhaus Bd. 1, S. 272.

<sup>45</sup> Die Legendenbildung um die in "Wallensteins Lager" (5. Szene) auftretende Gustel von Blasewitz hat bereits im 19. Jahrhundert alle sachlichen Befunde überwuchert. Die Annahme, Schiller sei in die 1763 geborene Wirtstochter heimlich verliebt gewesen und habe ihr in der "Wallenstein"-Szene ein Denkmal setzen wollen, ist ebenso oft kolportiert worden wie die andere, er sei von dem leichtlebigen Mädchen zurückgewiesen worden und habe sich als Dichter 'gerächt'. Vermutlich stimmt jedoch weder das eine noch das andere, zumal das 'Denkmal' wenig Positives hätte und die 'Rache' ungewöhnlich geschmacklos wäre. Es gibt nämlich keine Zeugnisse dafür, daß Justine Segedin, verheiratete Renner, schon vor Schillers Drama als 'Gustel von Blasewitz' bekannt gewesen ist. Auch die Briefe Körners aus Dresden, die zu "Wallensteins Lager" eine ganze Anzahl von Anmerkungen enthalten, greifen den Namen nicht auf. Es liegt also nahe, daß Schiller niemanden Bestimmtes gemeint hat, sondern daß erst später ein Modell gesucht und gefunden wurde. Die 1856 verstorbene Frau Renner hat die Identifizierung im Alter aber jedenfalls geduldet. Einige weitere Hinweise in: Schillers Persönlichkeit. Hrsg. von M. Hecker und J. Petersen. 2. Teil. Weimar 1908. S. 328 f. Die Dresdner Lebenszeugnisse dokumentiert Scherz, K. E.: Die Gustel aus Blasewitz. Mitteilungen des Landesvereins sächsischer Heimatschutz 27 (1938), S. 269-277 (hier allerdings falsch der Hinweis auf einen einschlägigen Brief Körners).

<sup>46</sup> Auerbach, Berthold: An J. E. Braun (1843). In: Steinecke, Hartmut: Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Bd. 2 (Quellen). Stuttgart 1976. S. 172.

<sup>47</sup> Raatz, Gustav: Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken. Wismar 1895. S. 111-123. Vgl. auch den 'Fall' des Küsters Suhr, S. 89-93.

## 8. Die Bestimmtheit von Personen der Zeitgeschichte

Die Verletzbarkeit bestimmter Personen ist jedoch nur die eine Grenze, die die Wahrscheinlichkeitsliteratur - und in diesem Falle nicht nur sie - bei der Personendarstellung zu beachten hat. Es ist gewissermaßen die gesellschaftliche Innengrenze, an der sich entscheidet, wieviel von dem, was (noch) nicht öffentlich ist und nicht öffentlich werden soll, von der Literatur ohne Widerspruch öffentlich gemacht werden darf. Gleichzeitig gibt es aber auch so etwas wie eine gesellschaftliche Außengrenze, die darin besteht, daß auch das öffentlich schon Bekannte eine Bedingung ist, die um der Wahrscheinlichkeit willen beachtet werden muß. Im Prinzip berühren wir damit noch einmal die gleichen Zwänge, die wir schon in der Bestimmtheit von Zeit und Ort behandelt haben, aber sie lassen sich an der Personendarstellung vielleicht noch etwas deutlicher machen.

In höchst aufschlußreicher Weise maßgebend werden diese Zwänge nämlich für die Figurenwelt des Zeitromans, jenem in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommenden Romantyp, der die Gesamtheit der Zeittendenzen in einer Art gesellschaftlichem Querschnitt abbilden will. In seinen Anfängen, bei Immermann, Laube und Gutzkow, gibt es dafür in der Tat auch noch einen gewissen Spielraum. Die deutsche Kleinstaatlichkeit erlaubte zwar noch keine konsequente Lokalisierung, gestattete aber die Vorführung von Vertretern aller Gesellschaftsschichten bis hin fast zu den höchsten Amtsträgern, weil sie in paralleler Vielzahl zur Verfügung standen. Diese Möglichkeit schwindet nun aber in den nächsten Jahrzehnten zusehends dahin, und zwar einmal deshalb, weil sich das politische Handeln immer mehr in Preußen konzentriert und schließlich in den Händen einer einzigen, der Reichsregierung liegt, zum anderen wegen der geradezu atemberaubenden Ausdehnung des Zeitungswesens, das dem behandelten Gegenstandsbereich zunehmend deutlichere Konturen gibt. In der Folge dieser Entwicklung wird jener Personenkreis, den der Zeitroman um der Repräsentativität seines Gesellschaftsbildes willen vorführen möchte, in immer mehr Positionen durch allgemein bekannte Personen besetzt und ihm mithin so vorgeschrieben, daß er nur entweder von diesen Personen handeln kann oder unwahrscheinlich werden muß. Schon Gutzkow bemerkt zu diesem Determinismus in der Figurengestaltung, es gebe

Figuren, die in solchem Grade öffentlich sind, daß sie nur durch ihre individuelle Art, nur erst durch ihre eigenste Persönlichkeit, ja fast möchte man sagen, mit ihrem direkt angegebenen Namen eine historische Richtung bezeichnen, die aufbauend oder zerstörend eben durch sie in der Welt vertreten wird.<sup>48</sup>

Es sind deshalb auch nicht wenige der 'öffentlichen' Figuren des Zeitromans ganz eindeutig als bestimmte Zeitgenossen identifizierbar, auch wenn sie nicht deren Namen tragen und - einbezogen in ein insgesamt erfundenes Geschehen - oft auch nicht 'authentisch' handeln. Das bezeichnende ist nun aber, daß dieses Verfahren je länger je mehr auf Kritik stößt, und zwar nicht wegen der Rechte der betreffenden Personen, denen die poetische Darstellung ihrer gesellschaftlichen Rolle ziemlich gleichgültig gewesen zu sein scheint, sondern wegen der gestörten Wahrscheinlichkeit. Da man den öffentlichen Wirkungsbereich des identifizierten Personenkreises zunehmend besser kennt, wird es immer schwerer, von den tatsächlichen Ereignissen abzusehen, bzw. deren Abwandlung zugunsten eines zeittypischen Modells noch für wahrscheinlich zu halten. Wenn den Autoren hier überhaupt noch

dichterische Freiheit zugestanden wird, dann in so widersprüchlichen Formen wie dieser:

Spielhagens Roman "In Reih' und Glied" scheint erfunden zu sein, und doch läßt er sich in seinen Hauptzügen auf geschichtliche Tatsachen zurückführen. Die hier geschilderte Arbeiterbewegung ist die von Lassalle hervorgerufene. Lassalle selbst tritt als Leo Guttmann auf. Der königliche Hof ist der preußische, der romantische König ist Friedrich Wilhelm IV. usw. Der Unbefangene kann alles für Dichtung halten, weil das historische Kolorit entfernt ist.<sup>49</sup>

Den Unbefangenen allerdings, den gab es nicht, will man sich ihn nicht blind, taub und schwachsinnig denken. Keine Besprechung des Spielhagenschen Romans, die auf die Identität mit Lassalle nicht hingewiesen hätte, von offensichtlichen Parallelen des Textes selbst ganz abgesehen. Immer wieder wird deshalb auch gefragt, »ob es dem Dichter vernünftigerweise erlaubt sein kann, so ganz unzweideutig bezeichnete historische Persönlichkeiten in so phantastisch-willkürlicher Weise umzugestalten«<sup>50</sup>, ob es nicht überhaupt eine »nicht zu rechtfertigende Sünde gegen die Ästhetik« sei, noch lebende Personen im Roman »handeln und sprechen« zu lassen.<sup>51</sup> Eine 'Sünde' im späten 19. Jahrhundert wohl schon, möchten wir hinzufügen, denn eine Sünde schlechthin ist es keineswegs. Man braucht nur zurückzudenken an Goethes "Clavigo", in dem gleich mehrere Zeitgenossen des Autors handelnd auftreten und dann auch noch auf der Bühne zu sterben haben, während sie sich in Wirklichkeit bester Gesundheit erfreuten, um die Zeitabhängigkeit eines solchen Maßstabes zu erkennen. Für "Clavigo" ließ sich sogar der zaghafte Einwand, Goethe hätte wenigstens die Namen ändern sollen, noch als "lächerlich" zurückweisen.<sup>52</sup> Es stellte sich eben die Realität noch längst nicht in dem Maße korrigierend neben die Dichtung, wie das nunmehr, im späteren 19. Jahrhundert, der Fall ist. Selbst eine so vielbeachtete Person wie der Hochstapler Cagliostro konnte damals nicht nur mehr oder minder offen literarisch porträtiert werden - wir erinnern nur an Schillers "Geisterseher" und Goethes "Groß-Kophta" -, sondern es konnten zu seinen Lebzeiten sogar "Memoiren" erscheinen, die gar nicht von ihm stammten.<sup>53</sup> Nun aber werden die Akteure des öffentlichen Lebens dem Publikum schon in 'verbindlichen' Biographien vorgeführt, und gar nicht mehr lange wird es dauern, daß sie sich ihm in großem Umfang selbst - unbezweifelbar sie selbst - darzustellen beginnen. »Wenn wir uns über die Charaktere bedeutender Männer, über bestimmte Momente ihres Lebens unterrichten wollen«, heißt es 1911 in einem kritischen Rückblick auf die Romane Spielhagens, »so greifen wir, sie mögen nun Lassalle oder Bismarck oder Windthorst heißen, lieber zu Biographien und Memoiren als zu Prosadichtungen, in denen sie offen oder maskiert auftreten.«<sup>54</sup> Daß der Zeitroman aufgrund dieser Zwänge bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von dem stärker milieugebundenen, 'anonymen' Gesellschaftsroman abgelöst wird, hat also durchaus seine Logik, und es ist dies ebenso naheliegend noch keineswegs der letzte Schritt, der der Wahrscheinlichkeitsliteratur von der personalen Bestimmtheit des öffentlichen Lebens aufgezwungen wird.

Zugleich mit den stabileren Vorstellungen davon, was in einer bestimmten Zeit öffentlich bedeutsam geworden ist, verringern sich auch die Möglichkeiten, öffentliche Bedeutung für fiktive, nicht existente Personen in Anspruch zu nehmen. Auch diese Verengung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes wird im 19. Jahrhundert schon klar erkennbar. Als Karl Frenzel z. B. 1887 in seinem Roman "Dunst" ein politisches Komplott gegen einen sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten schildert, für das sich eine gewisse Wahrscheinlichkeit wohl hätte in Anspruch nehmen lassen, kann ihm Spielhagen, weil man

es einfach besser weiß, spöttisch entgegenhalten:

Wo dachten Sie nur hin? Es kann der Nachweis geliefert werden, daß ein Faktum, wie Sie es ganz ruhig erzählen, niemals stattgefunden hat, niemals seit dem Bestehen des Reichstags ein Abgeordneter irgend welcher Partei in irgend welcher Straße Berlins angefallen und lebensgefährlich verwundet ist. Und wenn nun eben derselbe Mann ein paar Wochen später »an einem Morgen in der Frühe todt im Thiergarten« aufgefunden wird, »auf einer Bank liegend, hinter der Venusstatue am Goldfischteich, mit einer Kugel in der Brust« - mir standen die Haare zu Berge. Das soll der Leser Ihnen glauben? Das ist die Wahrscheinlichkeit, nach welcher die Poesie zu streben hat?<sup>55</sup>

Spielhagen will zwar darauf hinaus, man hört es seiner übertriebenen Erstauntheit wohl an, daß solche Erfindungen dem Dichter durchaus erlaubt sein müßten. Nur genügt es ja schon, daß man überhaupt so wie er argumentieren *kann*, um anzuzeigen, welche Grenzen der Wahrscheinlichkeit gezogen sind. Im übrigen verteidigt er sich damit auch gegen Vorwürfe, die man gegen seine eigenen Romane in dieser Hinsicht erhoben hat, und diese Vorwürfe allerdings waren keineswegs ironisch gemeint. Die Brüder Hart beanstanden z. B., daß Spielhagen »mit Krethi und Plethi« den Fehler teile,

fingierte Berühmtheiten zu Trägern der Romanhandlungen zu machen; oder ist es nicht eine direkte Störung der Illusion, wenn der Held der Geschichte "Was die Schwalbe sang", Gotthold Weber, als der hervorragendste Landschaftsmaler der Gegenwart eingeführt wird, trotzdem keiner der Leser je von ihm gehört hat! Das sind Kleinigkeiten, aber tausend kleine Wunden wirken manchmal tödtlicher als wenige große. Kein dichterisches Gebilde steht der Wirklichkeit so nahe wie der Roman, keines ist so einzig auf das Wirkliche angewiesen, im Gegensatz zur Einbildung und deren Idealen, keines empfindet daher eine Verletzung, die aus dem Zusammenstoß von Einbildung und Wirklichkeit herrührt, tiefer.<sup>56</sup>

Ersichtlich ist der durchgängig wahrscheinliche Roman hier noch die einzig denkbare Konstruktion überhaupt, aber es gilt das Gesagte doch gar nicht einmal nur für ihn. Ein Vergleich mit Thomas Manns "Doktor Faustus" bietet sich an, auch wenn es auf den ersten Blick so aussehen könnte, als werde die Skepsis der Brüder Hart gegenüber einer bloß fingierten künstlerischen Berühmtheit durch den Tonsetzer Adrian Leverkühn widerlegt. Zunächst einmal ist sich Thomas Mann, als er diese Figur konstruiert, jedoch durchaus darüber im klaren, wie schwierig es ist, »eine Musiker-Existenz frei zu erfinden, die ihren glaubhaften Platz zwischen den realen Besetzungen des modernen Musiklebens« haben soll. Er werde »Musik studieren müssen«, äußert er, um für das Werk Leverkühns Kunst und Genie nicht nur behaupten zu müssen, sondern um sie real, in »Exaktheit« demonstrieren zu können.<sup>57</sup> Ohne die Übernahme fremden musikalischen Gedankengutes war ihm dies freilich nicht möglich, und so entschuldigt er sich bei Adorno schon im vorhinein für »Griffe in gewisse Partien Ihrer musikphilosophischen Schriften«, die er »um der Illusion willen« dem Leser nicht offenlegen könne: »Fußbemerkung: 'Dies stammt von Adorno-Wiesengrund'? Das geht nicht.«<sup>58</sup> Schließlich mußte es aber doch gehen. Arnold Schönberg verlangte einen Nachsatz zu dem Roman, in dem Thomas Mann erklären mußte, daß - so dieser bissig - »die 12-Ton-Technik seine und nicht des Teufels Erfindung ist.«<sup>59</sup> Er wußte, daß eine solche Aufklärung »eine kleine Bresche in die sphärische Geschlossenheit« seiner Romanwelt schlug, hätte diese aber von den Determinanten des Musiklebens der Zeit auch ohne den Nachsatz letztlich nicht freihalten können.<sup>60</sup> Da allerdings im "Doktor Faustus"

die Wahrscheinlichkeit von vornherein einer literarischen Modellsituation nachgeordnet ist, stört dies auch nicht weiter. Die Zwänge jedoch, von denen wir handeln, die Zwänge der Beschriebenheit des öffentlichen Lebens, werden gerade auch in dieser Form sichtbar, insofern sich nicht vorstellen läßt, wie für eine weniger zitathafte Musikerpersönlichkeit der Effekt des Absurden hätte vermieden werden können.

## Anmerkungen

<sup>48</sup> Gutzkow, Karl Ferdinand: Die Ritter vom Geiste. Vorwort zur 3. Auflage (1854 f.) Zitiert nach Hasubek, Peter: Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts. ZfDPH 87 (1968). S. 218-245, hier: S. 228 f. Hasubek gibt auch Hinweise zu den identifizierbaren Personen.

<sup>49</sup> Keiter, Heinrich und Tony Kellen: Der Roman. Theorie und Technik (1876). Essen <sup>4</sup>1912. S. 237.

<sup>50</sup> Kreyßig, Fr.: Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart. Berlin 1871. S. 180.

<sup>51</sup> Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. N. F. 11,2 (1875), S. 234.

<sup>52</sup> Aus einer Rezension von 1774. Vgl. Seiler, Bernd W.: Exaktheit als ästhetische Kategorie. Poetica 5 (1972). S. 388-433, hier: S. 409 (auch [online](#) verfügbar).

<sup>53</sup> Vgl. dazu die Titelaufstellung bei Heinzel, Erwin: Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik. Wien 1956. Die unechten Memoiren erschienen 1785 in Paris, zehn Jahre vor dem Tod des Grafen.

<sup>54</sup> Behr, Max: Friedrich Spielhagen. Eine Einschätzung. Hochland 8 (1911). S. 48-61, hier: S. 50 f.

<sup>55</sup> Spielhagen, Friedrich: Wahrscheinlichkeit in der Dichtung. Ein offener Brief an Karl Frenzel. In: F. S. Aus meiner Studienmappe. Berlin <sup>2</sup>1891. S. 65-78, hier: S. 76 f. Spielhagen vertritt hier die Auffassung, daß sich auch in einer wahrscheinlichen Dichtung gewisse Unwahrscheinlichkeiten nicht vermeiden lassen, meint damit aber hauptsächlich darstellerische Fragen wie Verkürzung von Dialogen, Zusammendrängung der Handlung u. a.

<sup>56</sup> Hart, Heinrich und Julius Hart: Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart. Kritische Waffengänge 6. Leipzig 1884. S. 65 f.

<sup>57</sup> Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt a. M. 1949. S. 34 f. und 67.

<sup>58</sup> Th. Mann an Adorno am 30. 12. 1945. Th. M. Briefe 1937-1947. Hrsg. von E. Mann. Frankfurt a. M. 1963. S. 471.

<sup>59</sup> Th. Mann an Walter am 26. 3. 1948. Th. M. Briefe 1948-1955. Hrsg. von E. Mann. Frankfurt a. M. 1965. S. 29.

<sup>60</sup> Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus S. 32.

## 9. Die Beleidigungsklage nach dem Strafgesetzbuch

Zunehmende Öffentlichkeit, die nicht in unmittelbarem Meinungs Austausch, sondern über 'Medien' hergestellt wird, hat zur Folge auch immer eine Zunahme der Besorgnis, das von dem einzelnen verbreitete Bild könne negativ verzerrt und durch Widerspruch allein nicht zu korrigieren sein. Es war also nur eine Frage der Zeit, daß der verfassungsrechtlichen Abschaffung der Zensur nach 1848 strengere gesetzliche Bestimmungen darüber folgen mußten, welche Konsequenzen falsche oder kränkende öffentliche Darstellungen von Personen haben sollten. Den ersten Schritt in diese Richtung machte das 1872 für ganz Deutschland in Kraft tretende Strafgesetzbuch mit seinen Strafandrohungen für Beleidigung, üble Nachrede und Verleumdung (§§ 185 ff. StGB). Natürlich war damit zum geringsten Teil - sofern überhaupt - an die Möglichkeit gedacht, daß eine Erzählung oder ein Roman in dieser Hinsicht zum Hilfsmittel werden könnten, aber 'Schriften' allgemein waren vorgesehen und schlossen sie mithin nicht aus. Da nun die Leidenschaft des Publikums ungebrochen war, »zu erkunden, was denn eigentlich 'an der Geschichte Wahres sei', nicht im ästhetischen, sondern in dem banausischen Sinne der hausbackenen Wahrheit«, wie Spielhagen beklagt<sup>61</sup>, konnten Rechtskonflikte nicht lange auf sich warten lassen. Sie nahmen um 1880 ihren Anfang bezeichnenderweise bei Zeitungsromanen, und nochmals bezeichnenderweise bei solchen, in denen »von sozialdemokratischer Seite Fabrikanten und 'Arbeitgeber' mißliebiger Art« dargestellt waren.<sup>62</sup> Es läßt sich heute nicht mehr beurteilen, ob sich die betreffenden Herren zu Recht persönlich angesprochen fühlten. Das Rechtsklima - es war die Zeit der Sozialistengesetze - hat ihnen das Beleidigtsein fraglos einfach gemacht, auf der Gegenseite aber sicherlich auch ein schadenfrohes Identifizieren gefördert. Wie auch immer, es kommt zu den ersten Rechtsstreitigkeiten nicht zufällig gerade dort, wo der bestehenden Ordnung aus Identifizierungen am ehesten Gefahren erwachsen konnten, bei den sozialen Ungleichheiten, und dies in bezug auf das Medium mit der größten Breitenwirkung, der Zeitung. Wenn es noch eines Beweises dafür bedürfen sollte, daß die Literatur in früherer Zeit auch deshalb insgesamt so allgemeinemenschlich, so personal indifferent geblieben ist, weil die Zensur damals anderes verhindert hat, so findet er sich in dieser Konstellation.

Die »sich häufenden Fälle von Beleidigungsprozessen [...] gegen Dichter und Schriftsteller«, die es in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gegeben haben soll<sup>63</sup>, sind in ihrer Mehrzahl aber sicherlich nicht politisch-sozialen Gegensätzen zuzurechnen, sondern privaten Empfindlichkeiten. Dabei sollte man die Schuld nicht allein bei den Klägern suchen. Die Publizität der sie treffenden 'Entschlüsselungen' konnte erheblich sein. Da gaben Zeitungen und Journale ihre dezenten Hinweise, Buchhändler vertrieben - wie im Falle der "Buddenbrooks" - die entsprechenden Namenlisten gleich mit oder Leihbücher wurden von kundigen Lesern sorgfältig kommentiert.<sup>64</sup> Selbst Fontane scheint auf den Indiskretionseffekt, den "L' Adultera", sein erster Gesellschaftsroman, mit sich bringen sollte, nicht vorbereitet gewesen zu sein. Zwar wollte er sich nicht das Recht bestreiten lassen, »ein Lied zu singen, das die Spatzen auf dem Dache zwitschern« - in diesem Falle eine Ehebruchsaffäre im Hause eines bekannten Berliner Industriellen -, aber da ohne seine Absicht alles »in geradezu lächerlicher Weise« genau zutraf, blieben doch Bedenken, ob es richtig war, »einer noch lebenden und trotz all ihrer Fehler sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Dame, das grobe Wort 'L'Adultera'« ins Gesicht geworfen zu haben.<sup>65</sup> Späterhin hat er sich deshalb immer große Mühe gegeben, die ihm



zugetragenen Geschichten als »kluger Feldherr« so zu verändern und zu versetzen, daß sie nicht mehr ohne weiteres aufgedeckt werden konnten.<sup>66</sup> Andere aber waren so rücksichtsvoll nicht, haben auf die Publizität ihrer 'Fälle' sogar spekuliert, und es bedurfte vielleicht wirklich des einen und anderen drastischen Protestes, um einer allzu bedenkenlosen Ausstellung von Privatangelegenheiten Einhalt zu gebieten. Solche Lernprozesse haben sich in unserem Jahrhundert ja nicht zufällig für andere Medien wiederholt. Als Photographen damit begannen, von Damen der besseren Gesellschaft heimlich Aufnahmen in Badeanstalten zu machen und sie gewinnbringend zu verbreiten, wurde klar, daß es ein 'Recht am eigenen Bild' geben mußte, und neuerdings hat wiederum das Fernsehen erst aus Gerichtsurteilen gelernt, daß Kriminalfälle, weil Straftäter ein Recht auf Resozialisierung haben, nicht beliebig in 'Fernsehspiele' umgesetzt werden dürfen.<sup>67</sup>

Was nun die Reaktion auf die Beleidigungsprozesse gegen Schriftsteller im ausgehenden 19. Jahrhundert betrifft, so stellt sich der Aufsatz des "Literarischen Echo" aus dem Jahre 1905, aus dem wir von diesen Prozessen selber Kenntnis haben, schon ganz auf den Standpunkt der poetischen Autonomie. Die Argumentation im einzelnen zeigt aber noch sehr offen, daß es dazu gewisser Verdrängungen bedarf, und lohnt deshalb ein genaueres Hinsehen. Zunächst einmal erkennt der Verfasser deutlich, daß erst das Strafgesetzbuch die Möglichkeit geschaffen hat, Schriftsteller wegen Beleidigung anzuklagen. »Früher, ehe das jetzige deutsche Strafgesetzbuch in Kraft war«, stellt er fest, »hat man in Deutschland derartige Prozesse überhaupt nicht gekannt«. Wenn er daraus allerdings folgert, daß früher auch »kein sittlich denkender Mensch« Anstoß an literarischen Abbildungen genommen, ja erst das Strafgesetz selbst eigentlich die »Neigung zur klatschhaften Verleumdung wirklicher Personen an der Hand von Romanfiguren« in Gang gebracht habe, so finden wir die Vergangenheit schon in jener charakteristischen Weise auf den Kopf gestellt, die im weiteren immer mehr zur Regel werden wird. Ungerechtfertigt erscheint ihm die personale Empfindlichkeit gegenüber der Literatur grundsätzlich deshalb, weil schon das Erzählen an sich alle Realität umdeute und existente Personen mithin gar nicht abbilden *könne*. Ganz so wie in den eingangs von uns behandelten Poetik-Theorien wird Autonomie also nicht als etwas zu Leistendes, in Kunst Gelingendes verstanden, sondern als etwas immer schon Bedingtes, als ein Abstand, der jeder Art von Erzählung, auch der direktesten, schon in die Wiege gelegt ist.

Es würde sich nicht lohnen, darauf weiter einzugehen, wäre nicht so erstaunlich, was in diesem Zusammenhang noch als 'literarisches Echo' aus der Vergangenheit ins 20. Jahrhundert dringt:

An sich gibt es das gar nicht, was man als Schlüssel-Roman bezeichnet, aus dem einfachen Grunde, weil keine schöpferische, produktive Phantasie, keine realistische Lebensbeobachtung das leisten und fertig bringen könnte, was man dabei den Autoren, selbst den schlechtesten Pfüschern insinuiert. Selbst wenn einer mit der Absicht - was wohl schon geschehen ist - begänne, sich an anderen zu rächen oder aber einen Sittenspiegel für wirkliche Menschen aufzustellen, er würde nach wenigen Seiten schon inne werden, daß er die Wirklichkeit des Lebens der zu 'Zeichnenden' fortwährend abzuändern, wenn man will, fälschen muß, damit er überhaupt weiterschreiben kann zu irgend einem Zeck. Nein, es gibt keine Schlüsselromane, es gibt nur einen Gesellschaftsunfug, der sich daran ergötzt, mit Schadenfreude, Neugier, Klatschsucht oder aus Eitelkeit, sich als literarischen Kenner aufzuspielen, am Leitfaden von Romanen wirkliche Personen namhaft zu

machen, auf die sich die Schilderung 'bezieht'.<sup>68</sup>

Der Dauerton von der 'poetischen Verklärung', der durch das ganze 19. Jahrhundert schwingt, hat offenbar die Erinnerung an das, was die Literatur oft *auch* gewesen ist und hat sein wollen, schon völlig ausgelöscht. Die Wirklichkeit ließ sich mit solchen Argumenten aber natürlich nicht außer Kraft setzen, und so weiß der Verfasser schließlich keinen anderen Rat als den, es müßten die Romanautoren ihrerseits jedem mit einer Beleidigungsklage drohen, der öffentlich behauptete, sie hätten irgendwen 'gemeint'. Das mochte als kulturkritische Polemik hingehen, aber zu verstehen war auf dieser Grundlage gar nichts, und so hat auch die Theorie, die sich späterhin aus solchen Positionen entwickelte, immer nur verdrängen oder verurteilen können, was ihr eigentlich zur Erklärung aufgegeben gewesen wäre.

## Anmerkungen

<sup>61</sup> Spielhagen, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. S. 4 f.

<sup>62</sup> Kirchbach, Wolfgang: Schlüssel-Romane. Das literarische Echo 8 (1905). Sp. 237-245, hier: Sp. 239. Leider nennt der Verfasser keine Beispiele.

<sup>63</sup> Kirchbach Sp. 237.

<sup>64</sup> Vgl. Spielhagen S. 5 f. und Kirchbach Sp. 244 f. Zu den "Buddenbrooks" vgl. Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. 1. Teil. Frankfurt a. M. 1975. S. 471 f.

<sup>65</sup> Fontane an Schottländer am 11. 9. 1881. In: Th. F. Der Dichter über sein Werk. Hrsg. von R. Brinkmann. München 1977 (dtv 6073/74). Bd. 2, S. 266; Fontane an Widmann am 27. 4. 1894. Bd. 2, S. 273.

<sup>66</sup> Fontane an Rodenberg am 21. 11. 1888. In: Der Dichter über sein Werk Bd.2, S. 414 (über "Unwiederbringlich"). Dasselbe gilt für "Effi Briest". Vgl. Bd. 2, S. 449 ff.

<sup>67</sup> Wir erinnern an das Fernsehspiel "Der Soldatenmord von Lebach", dessen Ausstrahlung aufgrund einer Entscheidung des Bundesverfassungsgerichtes vom 5. 6. 1973 verboten wurde. Es behandelte den Fall der im Januar 1969 in Lebach ermordeten vier Bundeswehrsoldaten. Einer der 1970 wegen Beihilfe zu sechs Jahren Freiheitsstrafe verurteilten Täter prozessierte erfolgreich gegen das ZDF.

<sup>68</sup> Kirchbach Sp. 240.

## 10. Der Bilse-Prozeß

Der erste Prozeß aus personaler Identifizierung, der über ganz Deutschland hin Aufsehen erregte, war der Prozeß gegen Oswald Fritz Bilse und seinen Militärroman "Aus einer kleinen Garnison", erschienen 1903 unter dem Pseudonym Fritz von der Kyrburg. Er wurde vom 9. bis zum 11. November 1903 in Metz im damaligen 'Reichsland' Elsaß-Lothringen geführt, und zwar vor einem Kriegsgericht, da Bilse zur Zeit der Veröffentlichung des Romans Leutnant im lothringenschen Forbach war. Die Anklage lautete auf Beleidigung von Vorgesetzten und Verstoß gegen eine Dienstvorschrift, die Militärpersonen das Publizieren ohne Namensnennung verbot (§§ 91 ff. des Militär-Strafgesetzbuches). Anzeige erstattet hatten zwei Oberleutnants, die sich in dem Roman - unter anderen Namen - als liederliche, verschuldete und ehrlose Offiziere abgebildet fanden, deren einer mit der Frau des anderen überdies ein Verhältnis hat. In der Verhandlung schlossen sich der Klage noch einige weitere Offiziere an, weil sie sich ebenfalls porträtiert fanden und beleidigt fühlten. Das Gericht erkannte Bilse im Sinne der Anklage auch für schuldig und verurteilte ihn zu sechs Monaten Gefängnis und Dienstentlassung, um die der 25jährige Leutnant freilich schon vor der Prozeßeröffnung selbst ersucht hatte. Der Roman wurde, soweit nicht verkauft, von den Behörden eingezogen, die Platten vernichtet. Drei Monate später hatte die Staatsanwaltschaft in Berlin dann allerdings schon öffentlich bekannt zu machen, daß der massenhaft aus Österreich eingeführte Titel "Ivanhoe. Historischer Roman von Walter Scott" den Text der 'Kleinen Garnison' enthalte und zu beschlagnahmen sei.<sup>69</sup>

Überprüft man Bilses Roman auf eindeutige identifikatorische Momente, so hat man den Eindruck, daß es keine gibt. Die namenlose 'kleine Garnison' liegt irgendwo im Osten des Reiches, in Pommern oder Posen, erschienen war das Buch in Braunschweig, und Bilse hatte, wie er vor Gericht glaubhaft machen konnte, sogar auf seinen Verleger eingewirkt, bei dem Vertrieb Elsaß-Lothringen möglichst auszusparen. Gleichwohl hat es nur wenige Wochen gedauert, daß allein in Forbach 150 Exemplare in Umlauf waren. Der Autor hätte auch, wie die VOSSISCHE ZEITUNG sarkastisch bemerkte, »gleich in die Friedrichstraße gehen und Spiegelscheiben einschlagen können«, so schnell war er über seine Schilderung entdeckt worden.<sup>70</sup> Wie war das möglich? Es lag eben für den Bereich des Militärs im Wilhelminischen Deutschland schon jene öffentliche Überschaubarkeit vor, die wahrscheinliches Erzählen in größerem Umfang strenggenommen nicht mehr zuließ. Zwar gab es Dutzende solcher kleiner Garnisonen, wie Bilse eine geschildert hatte, und es gab annähernd 25 000 aktive Offiziere im deutschen Heer, aber angesichts des Grades von Aufmerksamkeit, von unermüdlicher öffentlicher Kommentierung, die allem Militärischen damals zuteil wurde, konnte die Frage 'wahr oder erfunden?' im Ernstfall nicht lange unentschieden bleiben. Ein etwas früher erschienener anderer Militärroman, Beyerleins "Jena oder Sedan", ist aus diesem Grunde ebenso eindeutig alsbald als Erfindung bestimmt gewesen, wie nun Bilses 'kleine Garnison' in Forbach lokalisiert werden konnte.

Welche Indizien ausschlaggebend gewesen sind, wissen wir nicht, ist aber auch unwichtig. Entscheidend für das öffentliche Interesse an der weiteren Identifizierung war in jedem Falle der Charakter der erzählten Begebenheiten. Bilses Roman warf auf die innermilitärischen Verhältnisse ein denkbar ungünstiges Licht. Er enthüllte nicht nur eine Menge privater Verfehlungen unter den Offizieren, hohe Spielschulden, Trunksucht, Ehebruch, sondern auch schwere dienstliche Vergehen wie Manipulationen an der

Regimentskasse, private Nutzung von Heeresigentum, Kommandoausübung durch Offiziersfrauen, Schikane von Soldaten usw. Daß die so Beschuldigten, als sie sich identifiziert wußten, Anzeige erstattet haben, ist also nicht zu verwundern, auch wenn ihnen alles andere sicher lieber gewesen wäre. Da der Prozeß nämlich - und das erst machte den Skandal - Bilses Schilderung der Dienstverhältnisse weitgehend bestätigte, mußten die Kläger und Zeugen - insgesamt neun Offiziere - anschließend selbst den Dienst quittieren oder wurden strafversetzt oder pensioniert.<sup>71</sup> Überdies machte sie der Prozeß in ihren Kreisen unmöglich, da die Presse in solchen Fällen stets Namen und Titel nannte und sich peinliche Intimitäten natürlich nicht entgehen ließ.

Von Literatur war in der Verhandlung und in den Pressekommentaren kaum die Rede. Bilse verteidigte sich zwar mit dem Argument, daß es »jedem Schriftsteller gestattet sei, sich an bestimmte Personen anzulehnen«, wenn er einen Milieu-Roman schreibe, und daß er deshalb auch »keinen Wahrheitsbeweis zu führen gedenke«, aber das Gericht ging darauf nicht ein.<sup>72</sup> Es sah die Identität aufgrund der Zeugenaussagen als erwiesen an und wertete die Veröffentlichung als beleidigende Enthüllung. Das Strafmaß fiel sogar verhältnismäßig niedrig aus, da man Bilse verleumderische Absichten nicht unterstellen konnte. Die VOSSISCHE ZEITUNG, die die Offenlegung der militärischen Mißstände durch Bilses Roman uneingeschränkt begrüßte, merkte zum Problem der personalen Deutlichkeit gleichwohl kritisch an:

Man darf es offen aussprechen, daß es heilsam erscheinen wird, wenn eine Art der Dichtung, die mit photographischer Treue wirkliche Vorgänge wiedergibt, ohne auf die betroffenen Personen Rücksicht zu nehmen, nicht gerade in die Mode kommt. Es kann rechtem Zweifel unterliegen, ob es schön und edel ist, die Öffentlichkeit mit Familienangelegenheiten und Weibergeschichten und Ehebrüchen bekannt zu machen, die zunächst nur die Beteiligten angehen. Zum Zwecke der 'Milieuschilderung' ist es sicher nicht nötig, die Personen so zu kennzeichnen, daß sie sofort erkannt werden, und ihnen dann mit der Lampe in das Schlafgemach hineinzuleuchten. Vermutlich würde sich jedermann verbitten, einem Dichter derart unfreiwillig als Modell zu dienen.<sup>73</sup>

Erinnern wir uns noch einmal des Versuchs der Abgrenzung der Schlüsselliteratur von einer anderen, bei der das Publikum gegen den Willen des Autors nach personalen Vorbildern sucht, so zeigt der Fall Bilse eindeutig, daß diese Unterscheidung für die Identifizierungsproblematik als solche unwesentlich ist. Bilse hat zweifellos nicht vorgehabt, einen Schlüsselroman zu schreiben, sondern eher all zu wenig verschlüsselt von seinen eigenen Erfahrungen erzählt. Die Bezeichnung "Bilse-Roman", die dann eine Zeitlang für hinterlistige Schlüsselliteratur gebraucht wurde, ist deshalb auch falsch.<sup>74</sup> Dennoch wird man nicht sagen können, daß die Identifizierung bestimmter Personen seinen Roman 'verfehlt' hätte, ihm nicht 'gerecht geworden' wäre oder wie sonst in solchen Fällen formuliert wird, und dies auch nicht etwa mit der Begründung, es handle sich hier von vornherein nicht um Kunst. Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß es Bilse sogar noch um einiges übler ergangen wäre, hätte er sich etwa im Stil von Heinrich Manns "Untertan" mit seinen Vorgesetzten beschäftigt. Im Grunde konnte der Roman so gut oder so schlecht, so absichtlich oder so unabsichtlich sein, wie er wollte - die Erkennbarkeit selbst, aus bestimmten gesellschaftlichen Gegebenheiten folgend, hat in diesem Falle den Konflikt unvermeidlich gemacht. Denn wenn es nach den Regeln der Gesellschaft nicht gestattet ist, einem anderen Menschen gewisse private Verfehlungen in aller Öffentlichkeit vorzuwerfen, so ist es - bis heute - auch in Romanform nicht gestattet, wenn diese Form die

gleiche öffentliche Wirkung hat wie eine direkte Anschuldigung. Die Idee, daß es diese Gleichartigkeit der Wirkung nicht geben sollte, ja daß sie aus Gründen der Logik ausgeschlossen ist, wird zwar auch zur Zeit des Bilse-Prozesses schon vertreten, aber sie kann diese Wirkungen natürlich nicht aus der Welt schaffen. Im übrigen haben die Autoren selbst dies aber auch immer gewußt und sind, auf die eine oder andere Art gewarnt, solchen Konfrontationen in aller Regel rechtzeitig aus dem Wege gegangen. Gerade die überwiegend unauffällige Anpassung an die hier jeweils vorliegenden gesellschaftlichen Bedingungen, die Rechtskonflikte à la Bilse leicht als literaturgeschichtliche Kuriosität erscheinen läßt, macht es ja so vergleichsweise schwer, die Entwicklung, von der wir sprechen, überhaupt zu erkennen.

## Anmerkungen

<sup>69</sup> Fritz von der Kyrburg [Bilse, Oswald Fritz]: Aus einer kleinen Garnison. Braunschweig 1903. Alle Prozeßangaben nach Zeitungsberichten. Hauptquelle: HAMBURGISCHER CORRESPONDENT vom 9. - 12. 11. 1903. Über die camouflierte Ausgabe berichtet: Das literarische Echo 6 (1904). Sp. 743.

<sup>70</sup> VOSSISCHE ZEITUNG vom 12. 11. 1903. S. 1.

<sup>71</sup> HAMBURGISCHER CORRESPONDENT vom 8. 1. 1904. Morgenausgabe S. 3.

<sup>72</sup> HAMBURGISCHER CORRESPONDENT vom 11. 11. 1903. Morgenausgabe S. 4.

<sup>73</sup> VOSSISCHE ZEITUNG vom 12. 11. 1903. S. 1.

<sup>74</sup> Besonders prägend gewirkt hat hier sicherlich das einseitige Urteil Thomas Manns, der Bilse einen »Winkel-Pasquillanten« nennt, »der sein bißchen subalterne Gehässigkeit in falsches Deutsch brachte« (s. u. Anmerkung 76). Das Kriegsgericht hat Bilse von dem Vorwurf, er habe ein 'Pamphlet' geschrieben, jedoch ausdrücklich freigesprochen. Auch die Zeitungen haben ihre anfangs eher abfälligen Urteile über Bilses Absichten im Laufe des Prozesses korrigiert, da dieser einen sehr guten Eindruck hinterließ und im Vergleich zu seinen Vorgesetzten als ein ausgesprochen anständiger Mensch erschien.

## 11. Thomas Mann: "Bilse und ich"

Zwei Jahre nach Bilses Verurteilung, im Oktober 1905, wird vor einem bürgerlichen Gericht in Lübeck gegen den Schriftsteller Johannes Dose und seinen Roman "Der Muttersohn" verhandelt. Ein Rechtsanwalt aus Tondern, Vetter des Autors, hatte sich in einer der Romanfiguren, einem niederträchtigen Karrieremacher, wiedererkannt und wegen Beleidigung geklagt. In diesem Falle entschied das Gericht auf Freispruch, da der Tatbestand der Beleidigung *formal* nicht erfüllt war. Zwar wurde für erwiesen angesehen, daß Dose seinen Vetter geschildert habe, nicht jedoch, daß er es vorsätzlich getan habe, wobei dem Kläger überdies zugestanden wurde, den Autor »in Wahrung berechtigter Interessen« vor Gericht zitiert zu haben.<sup>75</sup> Größere Aufmerksamkeit als der Prozeß selbst fand dann allerdings eine öffentliche Stellungnahme Thomas Manns, die - wenn auch fälschlich zumeist dem Bilse-Prozeß zugeordnet - eine Art Markstein in der Identitätsdiskussion geworden ist: sein Aufsatz "Bilse und ich".

In der Verhandlung gegen Dose hatte nämlich der Anklagevertreter auch die "Buddenbrooks" als ein Beispiel der in Mode gekommenen 'Bilse-Romane' genannt und damit Thomas Mann zunächst zu einer unmittelbaren Replik im Lübecker "Generalanzeiger", dann zu der grundsätzlichen Erörterung der Identitätsfrage in dem genannten Aufsatz herausgefordert.<sup>76</sup> Von einiger Bedeutung für die neuerliche Beschäftigung mit dem Thema dürfte allerdings auch gewesen sein, daß sich Thomas Mann in der Zwischenzeit selbst zu einer ihn schwer treffenden Konzession in Sachen Identität genötigt gesehen hatte: dem Rückzug der Novelle "Wälsungenblut". Die für das Januarheft der "Neuen Rundschau" von 1906 schon in Druck gegangene Novelle wurde von ihm in letzter Minute wieder eingefordert, weil in München bereits das Gerücht umlief, daß er mit ihr die Familie seiner Frau, das Haus Pringsheim, »fürchterlich compromittirte«. Thomas Mann fand selbst, daß die Milieuschilderung »nicht gerade geeignet sei, das Gerücht niederzuschlagen«, auch wenn die Handlung, eine schwüle Inzestgeschichte, durchaus erfunden war. Deprimiert mußte er sich eingestehen, »daß ich menschlich-gesellschaftlich nicht mehr frei bin«. <sup>77</sup> Das erklärt vielleicht auch den beleidigten - und beleidigenden - Ton, mit dem er sich in dem Aufsatz an der Person Bilses schadlos hält, obwohl ihm dieser doch in keiner Weise zu nahe getreten war. Dennoch bleibt "Bilse und ich" mit seiner hoheitlichen Gespreiztheit das menschlich Peinlichste, das Thomas Mann veröffentlicht hat und - damals zumeist zustimmend zitiert - ein Beleg auch dafür, wie man mit Menschen öffentlich umspringen durfte, die ein paar Monate im Gefängnis gesessen hatten.

Zur Identifizierungsfrage äußert sich Thomas Mann aber durchaus differenziert. Er ist zunächst einmal weit davon entfernt zu behaupten, daß schon jedes Wiedererkennen an sich ein Fehler oder ein Mißverständnis sei. Es gibt sie seiner Auffassung nach sehr wohl, die »Benutzung eines Porträts«, und es gibt auch die Gefahr, daß aufgrund der Ähnlichkeit »alles übrige für 'wahr', anekdotisch kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch« gehalten wird. Ob diese Gefahr gebannt werden kann, darüber entscheidet erst die »Beseelung«. Autoren, die ihren Stoff nicht zu beseelen vermögen, würden zu Recht zur Rede gestellt, vielleicht zur Verantwortung gezogen - so jedenfalls die Konsequenz aus der Feststellung, daß zwischen Bilse und ihm »ein ähnlicher Unterschied [sei] wie der zwischen Frechheit und Freiheit«. Wo aber Beseelung herrscht, wo der Autor das übernommene »Stück Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt«, da sollte jede Einrede

verstummen. Denn:

Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn - und sollte für alle Welt! - ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben: der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet.<sup>78</sup>

Hier haben wir ihn dann doch, den prinzipiellen Unterschied, aber eben als einen der Qualität, nicht schon der literarischen Form an sich. Und selbst hier geht Thomas Mann noch immer nicht so weit, eine zwangsläufige, gewissermaßen naturnotwendig eintretende Versöhnung der im Kunstwerk wiedererkennbaren Personen vorauszusetzen. Es scheint ihm dafür möglicherweise ein bewußter Verzicht nötig, ein willentliches Abstandnehmen zugunsten der Poesie, das aber gefordert werden darf. Zur Verdeutlichung konstruiert er den Fall einer gehässigen Porträtierung seiner eigenen Person. Ein guter Stil würde ihm nicht genügen, dies hinzunehmen, dazu sei er »nicht Ästhet genug«, aber wenn er den Autor

als ein Talent im hohen und ernsten Sinne kannte; wenn ich in ihm, auf Grund seiner früheren Arbeiten, nicht nur einen geschickten Künstler, sondern einen Dichter sehen mußte, der an sich selbst arbeitet, wenn er arbeitet, und für den auch diese Leistung eine Tat der Selbstzucht und Selbstbefreiung war<sup>79</sup>,

dann würde er ihm verzeihen. Schwerwiegende Bedingungen, wie man sieht, und schwer erst recht festzustellen, ob sie erfüllt sind. Bereits Feuchtwanger bemerkte, es liege in Thomas Manns Abgrenzung »ein gewisser scholastischer Nominalismus«, der für die Praxis nur bedingt brauchbar sei, problematisch besonders hinsichtlich des Dramas, in dem die Sensation personaler Anspielungen auch durch 'Kunst' so leicht nicht sublimiert werden könne.<sup>80</sup> Wenn es folglich aber dem einzelnen Betroffenen überlassen bleiben muß, die empfundene Kränkung gegen den Ernst des künstlerischen Strebens abzuwägen: wie steht es dann - siehe "Wälsungenblut" - um die geforderte Souveränität schon in Thomas Manns engster Umgebung? Und ist nicht sogar Gerhart Hauptmann nachhaltig verstimmt gewesen, als er gewahr werden mußte, daß Mynheer Peeperkorn im "Zauberberg" - »dieses idiotische Schwein«, wie er böse in sein Exemplar schrieb - gewisse Züge von ihm trug?<sup>81</sup> So einfach ist das mit der versöhnenden Wirkung der 'Beseelung' eben doch nicht. Die für die Wahrscheinlichkeitsliteratur entscheidende Frage war und ist vielmehr, was dem einzelnen an Ärger, Spott, Prestigeverlust usw. zugemutet werden darf, wenn Identifizierungen zu erwarten sind oder eintreten. Zunächst und hauptsächlich ist dies natürlich eine Gewissensfrage der Autoren, im Konfliktfall aber eine Frage des Ansehens und Stellenwertes der Literatur in der Gesellschaft.

## Anmerkungen

<sup>75</sup> Dose, Johannes: Der Muttersohn. Roman eines Agrariers. Glückstadt 1904. Prozeßangaben nach: HAMBURGISCHER CORRESPONDENT vom 23. 10. und 29. 10. 1905.

<sup>76</sup> Mann, Thomas: Ein Nachwort (7. 11. 1905). Th. M. Reden und Aufsätze. Bd.1. Frankfurt a. M. 1965. S. 714-717. Mann, Thomas: Bilse und ich (15. /16. 2. 1906). Th. M. Altes und Neues. Frankfurt a. M. 1953. S. 19-30. - Die praktisch in der gesamten Fachliteratur vorgenommene

Zuordnung des Bilse-Aufsatzes zum Bilse-Prozeß (so auch wiederum Kanzog in "Schlüsselliteratur", Reallexikon Bd. 3, S. 648) ist um so unverständlicher, als der Einleitungsteil deutlich erkennen läßt, daß es sich *nicht* um diesen Prozeß handeln kann.

<sup>77</sup> Thomas Mann an Heinrich Mann am 17. 1. 1906. In: Th. M. - H. M. Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. von U. Dietzel. Berlin/Weimar 1969. S. 55 ff. "Wälsungenblut" erschien erst 1921 und auch nur als Privatdruck. Die französische Ausgabe (1931) zog dann doch noch eine »öffentliche Ausbreitung dieses elenden Klatsches« nach sich (Vgl. Reden und Aufsätze Bd. 1, S. 720-723). Die Empfindlichkeit gegenüber "Wälsungenblut" im Haus Pringsheim hatte damit zu tun, daß man hier schon 1897 in einen Literaturskandal verwickelt worden war. Hedwig Dohm, die Mutter von Frau Pringsheim, hatte in ihrem Roman "Sibilla Dalmar" Briefe ihrer Tochter über die Münchner Gesellschaft verwertet und damit ihr und ihrem Mann einigen Arger gemacht (vgl. Mann, Katja: Meine ungeschriebenen Memoiren. Frankfurt a. M. 1974. S. 13 f.).

<sup>78</sup> Mann, Bilse und ich S. 23 f.

<sup>79</sup> Mann, Bilse und ich S. 26.

<sup>80</sup> Feuchtwanger, Lion: Das Erlebnis und das Drama. Die Schaubühne 5 (1909). S. 185 bis 188 und 213-216, hier: S. 214.

<sup>81</sup> Sauereißig, Heinz: Die Entstehung des Romans "Der Zauberberg" . In: Besichtigung des Zauberbergs. Hrsg. von H. Sauereißig. Biberach 1974. S. 5-53, hier: S. 38.



## 12. Die Kunstfreiheit nach der Weimarer Verfassung

Mit dem Inkrafttreten der Weimarer Reichsverfassung im Jahre 1919 wurde erstmals in der deutschen Rechtsgeschichte die 'Freiheit' der Kunst garantiert. Unter dem Abschnitt "Bildung und Schule" hieß es in Artikel 142: »Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei. Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil.«<sup>82</sup> Von den Überlegungen, die der Formulierung dieses Artikels vorausgegangen sind, weiß man so gut wie nichts, aber es ist doch aus seiner Stellung innerhalb der Verfassung leicht zu erkennen, daß damit hauptsächlich oder sogar ausschließlich das Verhältnis des Staates zur Entwicklung des Kunstlebens geregelt werden sollte. Die Freiheitsgarantie sollte verhindern, daß staatliche Instanzen, wie noch im Wilhelminischen Reich geschehen, die Kunst nach ihren religiösen, sittlichen oder politischen Vorstellungen reglementierten oder gar bestimmte Kunstrichtungen zu unterdrücken versuchten. Nicht gemeint war die Schaffung eines besonderen Freiraumes für das künstlerische Werk als solches, weshalb die Kunst, jedenfalls nach der Rechtslehre der Weimarer Republik, den allgemeinen Gesetzen in vollem Umfang unterworfen blieb. Da auch das Strafgesetzbuch mit seinen Beleidigungsparagrafen natürlich dazu gehörte, änderte sich an der Identifizierungsproblematik aufgrund der Kunstfreiheitsgarantie rechtlich hier also noch nichts.<sup>83</sup>

Allerdings bleiben Konflikte in diesem Bereich auch in der Weimarer Republik selten. Weitaus häufiger kommt es zu Gerichtsverfahren wegen der Verletzung religiöser oder sittlicher Empfindungen, wobei der wichtigste Unterschied zur Wilhelminischen Zeit der ist, daß nun nicht mehr irgendwelche Behörden von sich aus 'Anstoß nehmen' - in dieser Hinsicht sollte die Kunst frei sein -, sondern daß aus dem Publikum heraus gegen gotteslästerliche (§ 166 StGB) oder unzüchtige Literatur (§ 184 StGB) Anzeige erstattet wird. Inwieweit auch in diesen Fällen unverbrüchlich 'Richtiges' eingeklagt, bzw. 'Falsches' zurückgewiesen wird, wollen wir nicht erörtern, da es hier nicht um den Abstand von erkannten Tatsachen geht, sondern um die Abweichung von bestimmten Überzeugungen und Empfindungen. Eindeutig ist jedoch, daß die Literatur auch nach dieser Seite hin nicht autonom gesehen wird, so als sei es ganz gleich, wie sie über Religion oder Sexualität spricht, weil ihre Aussagen ja doch nicht auf die 'realen' religiösen oder sittlichen Normen bezogen würden. Auf lange Sicht hin ergibt sich hier zwar eine weniger strenge Verpflichtung, insofern die Gerichte, die in der Weimarer Zeit noch vom Empfinden des 'Normalmenschen' ausgehen, heute mehr nach den Maßstäben des 'kunstverständigen' Betrachters fragen. Aber dieser Wandel ist doch nicht so sehr einer gesonderten Autonomisierung der Kunst als vielmehr der Tatsache zuzuschreiben, daß die Verbindlichkeit von Wertvorstellungen in diesen Bereichen allgemein abgenommen hat.

### Anmerkungen

<sup>82</sup> Verfassung des Deutschen Reiches vom 11. August 1919. Zitiert nach: Die deutschen Verfassungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von H. Hildebrandt. Paderborn <sup>7</sup>1970. S. 98.

<sup>83</sup> Vgl. dazu Ott, Sieghardt: Kunst und Staat. München 1968 (dtv Sonderreihe 67). S. 106 f. Ausführlicher der verfassungsgeschichtliche Abriss bei Ropertz, Hans-Rolf: Die Freiheit der Kunst nach dem Grundgesetz. Neuwied 1966.

### 13. Einspruchsrechte nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch

Wir haben bisher nur die Rechtsfolgen erörtert, die sich aus einer allzu ungenierten literarischen Porträtierung für den Autor aufgrund des Strafgesetzbuches ergeben konnten. Mindestens ebenso wichtig, ja auf die Dauer sogar wichtiger werden jedoch die Sanktionen, die aus dem im Jahre 1900 in Kraft getretenen Bürgerlichen Gesetzbuch ableitbar sind. Eine Bestrafung nach den Beleidigungsparagrafen setzt schuldhaftes Verhalten voraus, und da kann ein Kläger, wie schon der Prozeß gegen Dose gezeigt hatte, leicht in Beweisnot geraten. Bei Ansprüchen aus dem BGB jedoch bedarf es eines Schuldspruches nicht unbedingt, d. h. es reicht hier schon Fahrlässigkeit aus, um Forderungen zu begründen, die möglicherweise viel gravierender sind als die Strafandrohungen, die gegen die Beleidigung selber bestehen. Infrage kommt zum einen die Bestimmung über das Namensrecht, die den Gebrauch eines Namens durch einen Unbefugten zu unterbinden erlaubt (§ 12 BGB), zum anderen der allgemeine Grundsatz, daß, »wer vorsätzlich oder fahrlässig das Leben, den Körper, die Gesundheit, die Freiheit, das Eigentum oder ein sonstiges Recht eines anderen widerrechtlich verletzt«, zum Ersatz des entstehenden Schadens verpflichtet ist (§ 823 BGB). Hier hat die offengelassene Möglichkeit 'sonstiger Rechte' dazu geführt, daß auch bei Verletzung von Persönlichkeitsrechten Schadensersatz gefordert werden kann, und zwar nicht nur für Vermögensschäden, sondern - in Analogie zum Schmerzensgeld nach § 847 BGB - auch für immaterielle Schäden.

Der erste bis vor das Reichsgericht gelangte Fall einer Namensrechtsverletzung durch ein literarisches Werk ist der des 1933 erschienenen Romans "Der Großschieber" von Josef Winckler.<sup>84</sup> Hauptfigur dieses Romans ist ein Generaldirektor Dr. h. c. Max Klönner, der aufgrund skrupelloser Schiebergeschäfte im rheinisch-westfälischen Raum zu Vermögen und Ansehen kommt. Klage erhoben hatte gegen die Namen- und Titelverbindung der Betriebsführer einer bekannten Handelsgesellschaft, der Max Klönner hieß, in Geschäftskreisen als Generaldirektor bezeichnet wurde und außerdem Dr. h. c. einer technischen Hochschule war. Obwohl der Autor jede Abbildungsabsicht bestritt und außer dem Namen und den Titeln nur noch das rheinisch-westfälische Tätigkeitsfeld übereinstimmten, wurde durch alle Instanzen hindurch entschieden, daß der Roman mit dieser Figurenbenennung nicht vertrieben werden dürfe. Das Reichsgericht nannte als Grund einmal die Möglichkeit der personalen Gleichsetzung wegen der Namensidentität als solcher, zum anderen aber auch, daß der Autor in früheren Romanen »Erfolg zum Teil dadurch erzielt hat, daß er bekannte Personen mit geringer Namensänderung geschildert hat«. Er hätte sich deshalb der Gefahr bewußt sein müssen, »daß ein Unbeteiligter getroffen werden könnte«, und dies durch vorherige Ermittlungen ausschließen müssen. Dieser Einwand, so das Reichsgericht, sei aber nicht zu verallgemeinern, weil sonst der »freien Entfaltung eines Schriftstellers [...] nicht zu rechtfertigende Fesseln auferlegt« wären, d. h. er sei nicht geltend zu machen, »wenn nach verständigem Ermessen der berechnete Namensträger mit der Romanfigur nicht in Verbindung zu bringen ist«.<sup>85</sup>

Man mag sich bei diesem Urteil aus dem Jahre 1938 an die längst ganz anderen Fesseln erinnern, die der freien Entfaltung der Schriftsteller dazumal auferlegt waren, aber es gibt nun einmal in der Justiz des Dritten Reiches, inmitten des gesetzlichen und des ungesetzlichen Terrors, ein ebenso erschreckendes wie tröstliches Festhalten am Buchstaben des traditionellen Rechts, das uns ein solches Urteil durchaus einzubeziehen

erlaubt. Führt man sich den Konflikt vor Augen, so besteht aber auch kein Grund zu der Annahme, daß er einige Jahre früher oder später anders entschieden worden wäre. Vorstellen kann man sich allenfalls, daß es ein Autor heute in vergleichbarer Situation sogar noch um einiges schwerer hätte, sich zu verteidigen, insofern man ihm vielleicht noch weniger glauben würde als schon Winckler, daß die Namens- und Titelübereinstimmung ganz zufällig zustande gekommen sei. Was wir für die Überschaubarkeit des militärischen Bereichs im Wilhelminischen Deutschland festgestellt haben, gilt in unserem Jahrhundert natürlich zunehmend auch in bezug auf die Wirtschaft, und je mehr Mühe dann ein Autor aufwenden muß, um in diesem Beziehungsgeflecht noch eine Erfindung wahrscheinlich anzusiedeln, desto weniger wird man ihm glauben, daß er von den wirklichen Akteuren nichts gewußt habe. Empfindlich genug kann es für Autor und Verlag aber auch schon sein, wenn eine Absicht nicht zu unterstellen ist und lediglich Unterlassung nach dem Zivilrecht eingeklagt wird. Anders als im 18. und 19. Jahrhundert, wo eine gerichtliche Auflage dieser Art in aller Regel viel zu spät gekommen wäre, kann sie in unserem Jahrhundert der Veröffentlichung unmittelbar folgen und schweren wirtschaftlichen Schaden bedeuten.

Ein Beispiel dafür, wie hier die Nachricht dem 'Ereignis' schon in den 20er Jahren sogar vorauslaufen kann, findet sich in den Erinnerungen von Carl Zuckmayer. Als dieser 1928 in Berlin sein Zirkus-Stück "Katharina Knie" einstudierte, meldete sich überraschend ein Zirkus Knie aus der Schweiz und legte Protest gegen den Namensgebrauch ein. Es handelte sich um die Nachkommen jener Seiltänzerfamilie, an deren Namen sich Zuckmayer aus Kindertagen erinnert hatte. Ein Rechtsstreit konnte zwar vermieden werden, weil sich die eigens zu einer Probe angereisten Prinzipale davon überzeugten, daß ihrem Namen mit dem Stück keine Schande gemacht werde. Zuckmayer ist sich aber völlig darüber im klaren gewesen, daß er im Ernstfall wenig Aussichten gehabt hätte, seine Dichtung in diesem Punkt gegen den Anspruch der Wirklichkeit zu verteidigen.<sup>86</sup>

## Anmerkungen

<sup>84</sup> Winckler, Josef: Der Großschieber. Ein Roman mit Kommentaren. Berlin 1933.

<sup>85</sup> Urteil des Reichsgerichts vom 29. 9. 1938. Höchstrichterliche Rechtsprechung 14 (1938). Nr. 1583.

<sup>86</sup> Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Frankfurt a. M. 1966. S. 482 ff.

## 14. Die Kunstfreiheit nach dem Grundgesetz

Wäre das heute, im Geltungsbereich des Grundgesetzes anders? Wir nähern uns hier einer Rechtsfrage, die von Anfang an umstritten gewesen und die immer noch nicht wirklich 'entschieden' ist. Das Problem liegt darin, daß die Kunstfreiheitsgarantie des Artikels 5 Absatz III der Logik des Verfassungstextes nach als 'schränkenlos' aufgefaßt werden kann, ohne daß doch eine solche Schrankenlosigkeit in der Praxis zu gewähren, ja auch nur für möglich zu halten ist. Während Artikel 5 Absatz I des Grundgesetzes die Meinungsfreiheit garantiert und Absatz II bestimmt, daß sie ihre Grenzen in den allgemeinen Gesetzen, den Bestimmungen zum Schutze der Jugend und dem Recht der persönlichen Ehre habe, heißt es in Absatz III: »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.«<sup>87</sup> Daraus läßt sich ableiten, daß Kunst - wie auch Wissenschaft und Forschung - weder auf irgendwelche Gesetze, noch auf das Recht der persönlichen Ehre, noch auf die Verfassung Rücksicht zu nehmen brauche, d. h. als ein Höchstwert unserer Gesellschaft definiert sei.<sup>++</sup> Nun ist aber natürlich jedermann klar, daß dies so absolut nicht gelten kann. Schon die Tatsache, daß zur Kunstfreiheit auch das Recht gehört, Kunst auszuüben oder zu verbreiten, läßt Schranken sichtbar werden, insofern es schlechterdings unmöglich ist, einem Musiker überall und jederzeit das Musizieren zu gestatten, einem Maler jeden Modellwunsch zu erfüllen, den Literaturvertrieb von allen gewerberechtlichen Auflagen zu befreien usw. Die Frage ist also lediglich, *wie* die Freiheit der Kunst innerhalb der gesamtgesellschaftlichen Ordnung bestimmt und mithin beschränkt sein soll, d. h. es ist notwendig

diese Grundwertentscheidung mit der Gesamtheit des Verfassungssystems zu harmonisieren. Denn auch wenn jedes Grundrecht zu seiner besten Wirkungskraft entwickelt werden soll, darf doch keines die Einheit der Verfassung sprengen, als ob es den einzigen Wert darstellte.<sup>88</sup>

### Anmerkungen

<sup>87</sup> Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949. Zitiert nach: Die deutschen Verfassungen S. 112 f.

<sup>++</sup> Nachtrag 2008: Daß auch die Freiheit der Forschung durch andere Verfassungsnormen für eingeschränkt zu halten ist, zeigt sich an den Regulierungen der embryonalen Stammzellen-Forschung. In diesem Falle ist es das 'Recht auf Leben und körperliche Unversehrtheit' nach Artikel 2, Absatz II GG, das - insofern man das menschliche Leben bereits im Embryo vorliegen sieht - der Stammzellen-Forschung entgegensteht.

<sup>88</sup> Arndt, Adolf: Umwelt und Recht. Neue Juristische Wochenschrift 19 (1966). S. 25 bis 28, hier: S. 28.

## 15. Der "Mephisto"-Prozeß

Ausgefüllt werden gesetzliche Normen in der Regel durch die Rechtsprechung, durch die richterliche Entscheidung von Konflikten. Für die uns interessierende Frage, ob der Kunstfreiheit Schranken durch das Persönlichkeitsrecht gesetzt sind, ist vor allem ein Streitfall maßgebend geworden: der um den "Mephisto"-Roman von Klaus Mann. Dieser behandelt - "Roman einer Karriere" - den Aufstieg des routinierten Provinzschauspielers Hendrik Höfgen zum »ersten Theatermann des Reiches«, dem Intendanten der Berliner Staatstheater, in den Jahren von 1926 bis 1936.<sup>89</sup> Erschienen war der Roman erstmals bereits 1936 in Amsterdam, in dem die deutsche Emigrantenliteratur betreuenden Querido-Verlag, dann ein weiteres Mal, schon nach dem Tod des Autors, 1956 in der DDR. Als nun aber die Nymphenburger Verlagshandlung im Jahre 1963 die erste Ausgabe für die Bundesrepublik vorzubereiten begann, kam es zu einem Rechtsstreit. Peter Gorski, der Adoptivsohn des im Oktober 1963 verstorbenen Gustav Gründgens, klagte auf Unterlassung mit der Begründung, der Roman entwerfe ein verfälschtes, grob ehrverletzendes Persönlichkeitsbild des Schauspielers Gründgens. Daß von Höfgen auf Gründgens geschlossen werden konnte, hatte sich schon 1936 gezeigt, als die "Pariser Tageszeitung" den Roman als 'Schlüsselroman' ankündigte und sich Klaus Mann genötigt sah, »feierlich zu erklären: Mir lag nicht daran, die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen [...] Mir lag daran, einen Typus darzustellen".<sup>90</sup>

Es erübrigt sich, Klaus Manns verschiedene weitere Äußerungen zur Identitätsfrage, die den Abstand vom 'Urbild' Gründgens teils mehr, teils weniger hervorheben, hier im einzelnen aufzuführen.<sup>91</sup> Die sich aus dem Roman heraus anbietenden Indizien sind so eindeutig - man braucht schließlich nur zu fragen, wer in den 30er Jahren in Berlin zum Generalintendanten aufgestiegen ist -, daß hinsichtlich der öffentlichen Rolle Höfgens die Identität mit Gründgens unabweisbar ist. Anders liegen die Dinge jedoch im privaten Bereich, und eben daraus ergab sich das Problem. Der Kläger befürchtete, daß das in dem Roman geschilderte private Verhalten Höfgens gleichfalls auf Gründgens übertragen werden und so dessen Ansehen herabsetzen könnte, eine Befürchtung, die um so näher lag, als Klaus Mann Gründgens gut gekannt hatte und über seine Schwester, die drei Jahre mit diesem verheiratet war, auch in Intimstes eingeweiht sein konnte. In der Sache ging es dem Kläger darum, den Eindruck abzuwehren, Gründgens sei ein Gesinnungslump gewesen, der aus Karrieregründen Nationalsozialist geworden sei, er habe aus wirtschaftlichen Erwägungen eine Ehe geschlossen, die er nie habe vollziehen können, habe die Partnerin seiner sado-masochistischen Spiele, eine Mulattin, an die Gestapo ausgeliefert, als sie ihm lästig wurde, in Not geratene Freunde im Stich gelassen usw. Daß vieles davon nicht zutraf, war in den Verhandlungen stets unbestritten, nach Auffassung des Klägers aber vom Publikum nicht ohne weiteres zu erkennen.

Die verhältnismäßig komplizierte Prozeßgeschichte können wir hier nur andeuten. Das Landgericht Hamburg wies die Klage ab mit der Begründung, die durch den Roman verletzten Persönlichkeitsrechte von Gründgens seien mit dessen Tod erloschen, das Pietätsgefühl des Adoptivsohnes aber habe gegenüber der Kunstfreiheit keine Bedeutung. Damit war immerhin eingeräumt, daß Gründgens selber mit einer Klage hätte Erfolg haben können, - eine Rechtsvorstellung, die im übrigen schon darin zum Ausdruck gekommen war, daß drei Verlage von der Veröffentlichung des Romans Abstand genommen hatten, als

sie - noch zu Lebzeiten Gründgens' - von dessen Widerspruchsabsichten hörten. Der Roman konnte also 1965 erscheinen, wenn auch nur mit einer vom Kläger noch erwirkten Vorrede, es entsprächen die Handlungen und Gesinnungen der Hauptfigur »weitgehend der Phantasie des Verfassers«. <sup>92</sup> Stärker bewerteten den Persönlichkeitsschutz dann jedoch die nachfolgenden Instanzen, so daß es letztlich doch zu einem Verbot der Publikation gekommen ist. Sowohl die Berufungsinstanz, das Hamburgische Oberlandesgericht, als auch der in Revision angerufene Bundesgerichtshof entschieden, daß das allgemeine Persönlichkeitsrecht eines Menschen nach seinem Tode fortbestehe und von den nächsten Angehörigen oder sonstigen Berechtigten wahrgenommen werden könne. Mit dem "Mephisto"-Roman werde das Persönlichkeitsrecht von Gründgens aber unzweifelhaft verletzt, insofern dessen Lebensbild hier

durch *frei* erfundene Zutaten *grundlegend negativ* entstellt wird, ohne daß dies als satirische oder sonstige Übertreibung erkennbar ist. Nimmt der Künstler im Falle der Charakterisierung einer Person bewußt derartige Veränderungen des wirklichen Geschehens vor, dann kann und muß von ihm erwartet werden, daß er im Interesse des verfassungsrechtlich garantierten Persönlichkeitsrechts die Anknüpfung an das Vorbild unerkennbar macht. <sup>93</sup>

Ein merkwürdig paralleles Urteil hatte Thomas Mann schon 1936 gefällt, als er seinem Sohn zu "Mephisto" schrieb:

Die Beobachtung kann man ja machen, daß ein so sehr an die Wirklichkeit gebundenes Werk am gefährdetsten ist und gewissermaßen ratlos wird, wo es frei von ihr abweichen und sie verleugnen möchte. Da ist dann leicht nicht alles in Ordnung, manches ist mehr unrichtig als frei und manches so gar nicht ganz recht - so kommt es uns vor. <sup>94</sup>

'Nicht recht' im juristischen Sinne erschien der Roman nun also deshalb, weil er eine der Kunstfreiheitsgarantie gleichgeordnete andere Verfassungsnorm verletzte: die in Artikel 1 des Grundgesetzes garantierte Unantastbarkeit der Würde des Menschen. Dabei ist hinsichtlich unseres eigenen Untersuchungsansatzes bemerkenswert, daß zwischen der gewissermaßen unauffälligen 'Entstellung' des Lebensbildes und einer erkennbar satirischen oder sonstigen Übertreibung unterschieden wird. Die Grenzen des Persönlichkeitsrechts sind eben gerade für die wahrscheinliche Darstellung - denn diese ist zweifellos gemeint - besonders ernst zu nehmen, weil für sie die Gefahr einer direkten Gleichsetzung besonders groß ist. Die ins Nichtwahrscheinliche übertriebene Negativität relativiert sich demgegenüber weitgehend selbst und ist deshalb von derartigen Ansprüchen vielleicht freizuhalten. Im Einzelfall ist das Maß der Verzerrung, das für den satirischen Effekt erforderlich ist, natürlich abhängig von den bereits vorhandenen Kenntnissen. Hier aber hat das Gericht bezüglich "Mephisto" sicherlich zu Recht angenommen, daß das Privatleben Gründgens' in der Öffentlichkeit zu wenig bekannt sei, um die Darstellung Klaus Manns als satirische oder anderweit demonstrative Übertreibung erscheinen zu lassen.

Bestätigt hat das Urteil im Jahre 1971 schließlich auch noch das Bundesverfassungsgericht, das von der Nymphenburger Verlagshandlung wegen des Verdachts einer Verletzung der Kunstfreiheitsgarantie angerufen worden war. Seine Entscheidung ist viel gescholten worden, weil die Richter es ausdrücklich unterlassen haben, die Frage der Grundrechtsverletzung definitiv zu klären. Sie stellten lediglich fest, daß die mit dem Fall befaßten Gerichte den Normenkonflikt richtig erkannt und

gewissenhaft entschieden hätten, wollten aber nicht ausschließen, daß auch ein anderes Ergebnis hätte verfassungskonform sein können. In der Tat kommen für "Mephisto" ja mehrere Grenzfall-Bedingungen zusammen, die insgesamt eine Freigabe des Romans sehr wohl hätten rechtfertigen können, also der zeitliche Abstand, die Ausnahmesituation der Exilliteratur, die ohnehin schon gegebene Verbreitung und auch die Interessenwahrnehmung durch einen Nicht-Verwandten. Die Schranken, die der Kunstfreiheit durch das Persönlichkeitsrecht gezogen sind, stehen oder fallen jedoch nicht mit dem Urteil, sondern sie beruhen auf den Grundsätzen, die dafür maßgebend gewesen sind. Hier aber hat gerade das Bundesverfassungsgericht noch einmal deutlich ausgesprochen, daß sich um die Kunst nicht einfach ein rechtsfreier Raum bildet, in dem sich soziale Ansprüche gleichsam von selbst erledigen. Zwar wird anerkannt, daß es für Dichtung besondere, der bloßen Meinungsäußerung nicht gleichzusetzende Wirkungsbedingungen gibt, zugleich aber betont, daß diese dennoch

nicht nur als ästhetische Realität wirkt, sondern daneben ein Dasein in den Realien hat, die zwar in der Darstellung künstlerisch überhöht werden, aber ihre sozialbezogenen Wirkungen nicht verlieren.<sup>25</sup>

Als Erklärung des Rezeptionsprozesses ist das vielleicht etwas pauschal, mag sein auch anfechtbar, wenn es bedeuten soll, daß im Leser stets zwei verschiedene Verstehensvorgänge nebeneinander ablaufen, ohne daß eine Entscheidung zwischen ihnen fällt. Eine genauere Argumentation hätte lauten können, daß an "Mephisto" nur *der* Leser eine künstlerische 'Überhöhung' wahrnehmen könne, der von Gründgens entweder gar nichts weiß, weil er sich - möglicherweise - an der Bezeichnung 'Roman' orientiert, oder der, der alles von ihm weiß, weil er auch die Abweichungen erkennt, während die übrigen und meisten, die nur etwas wissen, das Persönlichkeitsbild Höfgens wohl auf ihn übertragen würden. Immerhin wird aber doch deutlich, daß das ehrverletzende Moment dem Roman selber anhaftet, bzw. daß es in einer bestimmten, objektiv vorgegebenen Verstehenssituation begründet ist.

Die beschwerdeführende Partei hat diesen Zusammenhang natürlich bestritten, d. h. sie hat geltend gemacht, daß personale Gleichsetzungen wie im Falle "Mephisto" Ausdruck eines fundamentalen Fehlverstehens seien, das ein Gericht nicht auch noch begünstigen dürfe. Soweit sich darin nur der uns schon bekannte Autonomie-Standpunkt ausspricht, brauchen wir diese Argumentation nicht zu erörtern. Es ist jedoch wiederum aufschlußreich zu sehen, wie in sich widersprüchlich oder unfaßlich das entsprechende theoretische Fundament im konkreten Fall wird. In Analogie zur Poetiktheorie etwa Käte Hamburgers wird zunächst festgestellt:

Das Wesen jeden Kunstwerkes schließe es aus, Romanfiguren etwa wegen 'Ähnlichkeiten' mit Menschen und Geschehnissen der realen Welt in Verbindung zu bringen und auf ihre Übereinstimmung mit der Wirklichkeit zu prüfen. Ein Roman gestalte Raum und Zeit und die darin handelnden Personen als von der Realität abgelöste, eigenständige Erzeugnisse dichterischer Phantasie.

Dann aber wird einschränkend hinzugefügt:

Anders sei z. B. ein 'Schlüsselloch-Roman' [sic!] zu beurteilen, bei dem nicht der künstlerische Ausdruck, sondern unter dem Deckmantel des Pseudonyms die Schmähung im Mittelpunkt stehe.<sup>26</sup>

Das entscheidende Differenzierungskriterium wäre also nicht 'Roman', sondern 'Kunst'. Wie aber kann man Kunst im Roman erkennen? Wenn es wirklich das *Wesen* des sprachlichen Kunstwerkes ausmacht, daß seine Figuren mit Personen aus der realen Welt nicht in Verbindung zu bringen sind, dann wäre "Mephisto" eindeutig kein Kunstwerk; denn es ist hier ja diese Verbindung hergestellt worden, und zwar durchaus auch von Lesern, die als kunstverständlich gelten können. Stefan Zweig z. B. schreibt 1936 an Klaus Mann, es habe keinen Zweck, daß dieser auf der letzten Seite des Buches liebenswürdig schwindele, »es handle sich nicht um reale Personen! Man erkennt sie doch«. <sup>97</sup> Andererseits hebt gerade er aber auch das »Künstlerische« an dem Roman hervor, so daß, wenn wir dieses Zeugnis ernst nehmen, das *Wesen* des Kunstwerkes die Identifizierung von Personen keineswegs ausschließt. Wenn das aber so ist, dann lassen sich auch die *Folgen* einer Identifizierung - also z. B. das Gefühl einer Person, beleidigt worden zu sein - nicht mit dem Hinweis auf die Autonomie der Kunst beiseiteschieben. Das muß nicht heißen, daß vor Gericht ein Verbot eingeklagt werden kann. Sehr wohl läßt sich eine Gesellschaft vorstellen, die dem einzelnen keine Handhabe bietet, sich gegen literarische Texte zur Wehr zu setzen - außer natürlich der, daß er mit einem ebensolchen Text antworten kann. Das wäre jedoch eine ganz andere Art von Autonomie, als sie für das Kunstwerk 'an sich' oder für die 'literarische Kommunikation' in Anspruch genommen wird. Sie hätte nicht primär etwas mit dem Verstehensprozeß zu tun, sondern wäre lediglich eine gesellschaftlich vereinbarte, dem einzelnen unter Umständen aufgezwungene Sonderform des Umganges mit bestimmten, ihn 'betreffenden' Äußerungen, wie sie ähnlich etwa für den rheinischen Karneval gilt, wo ja auch kommunikative Handlungen erlaubt sind oder geduldet werden müssen, die ansonsten als beleidigend zurückgewiesen werden können.

In den Begründungen hängt das eine mit dem anderen allerdings zusammen, d. h. die Forderung, Kunst gesellschaftlich autonom zu *stellen*, wird abgeleitet aus der Überzeugung, daß sie in unserer Gesellschaft auch autonom *verstanden* wird. Besonders deutlich wird das in dem Sondervotum der Verfassungsrichterin Rupp -von Brünneck, das dem nicht einstimmig ergangenen "Mephisto"-Urteil hinzugefügt ist. Die Väter des Grundgesetzes, so ihr Einwand gegen das Verbot des Romans, seien von der künstlerischen Mündigkeit der Bürger ausgegangen,

nämlich von ihrer Fähigkeit, ein Kunstwerk als ein aliud zu einer gewöhnlichen Meinungsäußerung zu betrachten, d. h. einen Roman als eine Schöpfung der Phantasie zu verstehen, die als solche niemand zu beleidigen vermag. <sup>98</sup>

Ein stolzes Wort, wenn man an die Literaturgeschichte denkt, aber doch wohl ein utopisches. Ganz abgesehen davon, daß es in unserer Gesellschaft ein solches Sonder-Verstehen - gerade die Konfliktfälle offenbaren es - de facto nicht allgemein gibt, wäre auch zu fragen, warum es denn überhaupt dahin kommen sollte. Ist Kunst wirklich ein solcher Wert, daß alle anderen Werte hinter ihn zurückzutreten hätten? Ist der Genuß, den das lesende Publikum an bestimmten Texten haben könnte, wirklich über jedes individuelle Interesse zu stellen? Wir müssen auch hier noch einmal den in diesem Zusammenhang gern gebrachten Einwand zurückweisen, daß für den Fall solcher Bedenken Literatur niemals hätte entstehen können. »Würde Schlüsselliteratur überhaupt untersagt, welche unsterblichen Gestalten hätten nie geschaffen werden können«, argumentiert selbst Georg Schneider, der es aufgrund seines historischen Überblicks eigentlich besser wissen sollte. <sup>99</sup> Denn nichts ist falscher als diese Analogieschlüsse, die die sozialen Wirkungen der Literatur, den Grad ihrer Publizität, die Folgen öffentlicher Neugier usw. völlig außer acht



lassen und einen zeitlos-idealen Verstehenshorizont konstruieren, den es nie gegeben hat. Doch selbst wenn man bei Berücksichtigung aller Umstände zu dem Ergebnis kommen sollte, daß die Menschen früher gegenüber literarischen Abbildungen weniger empfindlich gewesen sind, d. h. weniger empfindlich auch in Anbetracht der zumeist geringeren sozialen Folgen, so sollte man nicht vergessen, daß sie auf der Respektierung ihrer persönlichen Würde mitunter auch deshalb nicht bestehen konnten, weil man ihnen keine zugestanden hat.

Völlig schrankenlos haben die Kunstfreiheit indessen auch diejenigen Verfassungsrichter nicht definiert, die im Falle "Mephisto" für eine Freigabe eingetreten sind. Als »sehr eng zu begrenzende Ausnahme« will die Richterin Rupp -von Brünneck den Einwand des Persönlichkeitsschutzes gegenüber Kunstwerken doch gelten lassen. Und in dem Sondervotum des Verfassungsrichters Stein heißt es, die Kunstfreiheitsgarantie bürde »dem Betroffenen nicht schlechthin sämtliche Nachteile auf, die sich für seine Person daraus ergeben, daß Kunst oft verkannt wird.«<sup>100</sup> Damit wird zwar an der Vorstellung festgehalten, daß jedes Wiedererkennen von Personen in Literatur unangemessen sei, die Notwendigkeit gewisser Zugeständnisse aber doch für den Fall eingeräumt, daß der gesellschaftlich unterentwickelte Kunstsinn für den Porträtierten bedrohliche Folgen annimmt.

## Anmerkungen

<sup>89</sup> Mann, Klaus: Mephisto. Roman einer Karriere (1936). Berlin/Weimar<sup>4</sup>1971. S. 315.

<sup>90</sup> Zitiert nach: Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts und die abweichende Richter-Meinung. München 1971.

<sup>91</sup> Es handelt sich um die Äußerungen Klaus Manns in "The Turning Point" (1942) und in "Der Wendepunkt" (1948). Vgl. Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts S. 13 ff.

<sup>92</sup> Zitiert nach: Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts S. 16.

<sup>93</sup> Urteil des BGH vom 20. 3. 1968. Juristenzeitung 1968. S. 697-703, hier: S. 701.

<sup>94</sup> Th. Mann an K. Mann am 3. 12. 1936. In: K. M. Briefe und Antworten. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München 1975. Bd. 1, S. 273.

<sup>95</sup> Urteil des BVerfG vom 24. 2. 1971. In: Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts. S. 34 f.

<sup>96</sup> Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts S. 21 f.

<sup>97</sup> St. Zweig an K. Mann am 24. 11. 1936. In: K. M. Briefe und Antworten Bd. 1, S. 272.

<sup>98</sup> Abweichende Meinung der Richterin Rupp -von Brünneck. In: Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts S. 65-74, hier: S. 70 f.

<sup>99</sup> Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. Stuttgart 1951. Bd. 1, S. 151.

<sup>100</sup> Abweichende Meinung des Richters Dr. Stein. In: Mephisto. Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts S. 43-64, hier: S. 55.

## 16. Weitere Rechtskonflikte

Von den weiteren Rechtskonflikten, die sich aus der Verletzung von Persönlichkeitsrechten durch Literatur innerhalb des letzten Jahrzehnts ergeben haben, seien hier nur noch einige Fälle kurz berührt, die ein gewisses öffentliches Interesse gefunden haben. Wenige Monate nach der "Mephisto"-Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts wurde in Fulda ein Roman mit dem Titel "Von Bett zu Bett" eingezogen, der die sexuellen Erlebnisse eines jungen Mannes in den 'besseren Kreisen' einer nichtgenannten deutschen Stadt erzählt. Aufgrund von Straßennamen und anderen Indizien war auf Fulda geschlossen worden und damit zugleich eine Anzahl bestimmter Personen in den Blick gekommen, die dann ein Verbot beantragten. Der Autor versicherte zwar, daß er »keinen Schlüsselroman über das Sexleben von Fulda geschrieben« habe, nahm den Verbotsbeschluß des Landgerichts aber ohne Widerspruch hin.<sup>101</sup> Ein Jahr später, 1972, verurteilte ein Londoner Gericht Rolf Hochhuth aufgrund der Klage eines ehemaligen Air-Force-Piloten zu 50000 Pfund Schadensersatz, weil er diesen mit dem Bühnenstück "Soldaten" in Verdacht gebracht hatte, 1938 an einem Mordanschlag gegen den polnischen Exilpremier Sikorski mitgewirkt zu haben. Den Angehörigen Churchills, des 'Haupttäters' in Hochhuths Stück, stand ein Klagerecht nicht zu, da in England - im Unterschied zum deutschen Recht - der Ehrenschatz auf lebende Personen beschränkt ist. Auch der Kunsteinwand kam hier allerdings nicht in Betracht, denn eine über die Meinungsfreiheit hinausgehende Kunstfreiheit gibt es nach englischem Recht nicht.<sup>102</sup>

Eine gewisse Rolle spielte dieses Argument jedoch in dem von 1972 bis 1975 sich hinziehenden Verfahren gegen die satirische "Siemens"-Festschrift von F. C. Delius. Gegen sie hatte einerseits der Bankier Abs, andererseits die Firma Siemens geklagt, da beide sich durch unzutreffende Aussagen der Festschrift in ehrenrühriger bzw. kreditgefährdender Weise angegriffen fanden. Die Gerichte entschieden, in Auslegung des "Mephisto"-Urteils, daß auch ein satirisches Kunstwerk nicht nach Belieben unwahre Behauptungen aufstellen dürfe, wenn damit in schutzwürdige Rechte noch lebender Personen eingegriffen werde, wobei hier dem Konzern als juristischer Person das Recht auf 'freie Entfaltung' nach Artikel 2 des Grundgesetzes zugestanden worden ist. Das auch in diesem Falle wieder eingesetzte Argument, es sei aufgrund des Kunstcharakters »jede Aussage im Buch auf eine andere Wirklichkeitsebene gestellt«, vermochte nicht zu verhindern, daß die Äußerungen über Abs und ein Teil der Äußerungen über Siemens zurückgezogen werden mußten.<sup>103</sup> Nicht bis vor ein Gericht gelangt, aber doch als Konfliktfall öffentlich geworden ist ferner der Roman "Das Tall-Komplott" des Journalisten Will Tremper, dem eine verdächtige Nähe zu Vorgängen um Bertold Beitz und die Firma Krupp nachgewiesen wurde.<sup>104</sup> Das gleiche gilt für Max von der Grüns Roman "Stellenweise Glatteis", gegen den 1973 die Industriegewerkschaft Chemie öffentlich Front machte, weil darin ein Vorfall aus ihrer Praxis aufgegriffen und ihrer Meinung nach nicht korrekt behandelt worden war.<sup>105</sup> Daß ein persönlichkeitsrechtlicher Anspruch auch gegenüber einem Fernsehspiel schon eingeklagt und 1973 in letzter Instanz durch das Bundesverfassungsgericht bestätigt worden ist, haben wir bereits an früherer Stelle erwähnt.<sup>106</sup>

Es ist in unserem Zusammenhang unerheblich, ob 'man' - d. h. der je einzelne, der sich mit diesen Fällen beschäftigt - den Ansprüchen der betroffenen Personen innerlich recht gibt

oder nicht, ob man die Sanktionen gegen die Autoren begrüßt oder verurteilt. Das allgemeine Gerechtigkeitsgefühl neigt sicherlich dazu, die Partei des Schwächeren zu ergreifen und dann den Sieg des 'kleinen' Strafgefangenen über die 'mächtige' Fernsehanstalt gutzuheißen, die Niederlage des 'armen' Schriftstellers gegen den 'reichen' Konzern jedoch zu bedauern. So einfach liegen die Dinge aber nicht immer, wenn man an den des Mordes verdächtigten Piloten, die um ihren guten Ruf gebrachte Geschäftsfrau denkt, und gerecht urteilen läßt sich bloß nach Sympathie von vornherein nicht. Konsequenter wäre es allenfalls, die Kunst nach dem Grundgesetz wirklich so frei gestellt zu sehen, daß ihr gegenüber auch der Einwand der Menschenwürde nicht zählt.<sup>107</sup> Dann bliebe aber immer noch das Problem, zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Literatur und Meinungsäußerung zu unterscheiden. Denn wenn das Grundgesetz schon so aufgefaßt werden kann, daß Kunst im Unterschied zur Meinungsäußerung auf die persönliche Ehre keine Rücksicht zu nehmen brauche, dann müßte jedenfalls die Grenze zwischen beiden Bereichen scharf gezogen sein. Gerade das ist aber ein großes Problem. Wir können hier nicht auf die vielfältigen Überlegungen eingehen, einen für die Rechtsprechung tauglichen Kunstbegriff zu finden, aber es leuchtet doch ohne weiteres ein, daß die Abgrenzung für die Literatur um so problematischer ist, je mehr sich diese auch des Dokuments, bzw. der Namen oder eindeutiger Kennzeichen bestimmter Personen bedient, zumal nicht nur das gelungene, sondern auch das gescheiterte Werk, nicht nur die hohe, sondern auch die triviale Literatur den besonderen Schutz des Artikels 5 in Anspruch nehmen können soll. Daraus läßt sich eigentlich nur der Schluß ziehen - und die juristische Fachliteratur hat ihn auch gezogen -, daß es eine über die Meinungsfreiheit hinausgehende Kunstfreiheit letztlich gar nicht geben kann. Wolfgang Knies begründet das unabweisbar mit den Sätzen:

Wenn auch für das 'Machwerk', den Kitsch der Schutz der Kunstfreiheitsgarantie beansprucht werden kann, ist nicht länger einzusehen, warum für eine - u. U. sozial wertvolle - 'einfache' Meinungsäußerung eine engere Freiheitsschranke bestehen soll als für die Kunst. So gesehen sind Meinungsfreiheit und Kunstfreiheit Freiheitsgarantien für *verschiedenartige*, aber nicht *verschiedenrangige* Betätigungen menschlichen Geistes. Nach Wegfall des Wertgesichtspunktes als Legitimationsgrundlage eines Schrankenprivilegs für die Kunstfreiheit stehen Kunstfreiheit und Meinungsfreiheit verfassungsrechtlich auf gleicher Ebene; diese Gleichrangigkeit findet ihren Ausdruck in dem gleichen Unterworfensein beider Freiheitsrechte unter die gleichen Schranken, vor allem unter die der 'allgemeinen' Gesetze.<sup>108</sup>

Die unter den Juristen 'herrschende Meinung' hat sich dieser Auffassung bisher jedoch nicht angeschlossen.<sup>109</sup> So bleibt es vorerst bei dem widersprüchlichen Zustand, daß die Literatur unter Hinweis auf die Verfassung als autonom, als gegen jede personale Einrede geschützt bestimmt werden kann, während im Konfliktfall dann doch solche Einreden gehört und, wenn es die Umstände erfordern, *über* ihre Freiheit gestellt werden. Für die Gesamtentwicklung des Verhältnisses der Literatur zur Sphäre des Persönlichen sind diese Unwägbarkeiten aber zweitrangig. Schon die latente Gefahr juristischer Streitigkeiten genügt ja in aller Regel, den 'richtigen' Abstand zu sichern. Praktisch sieht das so aus, daß im Zweifelsfall schon *vor* einer Veröffentlichung juristischer Rat eingeholt wird, um das Risiko eines Einspruchs auszuschließen, ja Simmel erklärt sogar, daß er mit den Vorbildern seiner Romanfiguren regelrechte Verschlüsselungsverträge aushandele, über deren Einhaltung dann Anwälte wachen.<sup>110</sup> Angesichts dieser Zwänge hat Gerhard Zwerenz nicht ganz zu Unrecht festgestellt, daß die Zensur in unserer Gesellschaft nicht mehr von Behörden ausgeübt, sondern »dem Autor als Verinnerlichung aufgelastet« werde.<sup>111</sup> Das

klingt nach Kritik und Protest, aber man sollte nicht vergessen, daß die redlichste Form einer solchen Selbstkontrolle - Gewissen heißt.<sup>++</sup>

## Anmerkungen

<sup>101</sup> Kolberg, Wolfgang [d. i. Wolfgang Fechner]: Von Bett zu Bett. Stuttgart 1970. Über den Skandal und die rechtlichen Konsequenzen vgl. FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 20. 7. 1971 und STERN vom 8. 8. 1971.

<sup>102</sup> Hochhuth, Rolf: Soldaten. Nekrolog auf Genf. Tragödie. Reinbek 1967. Über das Londoner Urteil vgl. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG vom 5. 5. 1972.

<sup>103</sup> Delius, Friedrich Christian: Unsere Siemens-Welt. Eine Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Hauses S. Berlin 1972. Den Prozeßverlauf dokumentiert die Ausgabe Berlin 1976 (Rotbuch. 102). Vgl. S. 112, 120 u. a.

<sup>104</sup> Tremper, Will: Das Tall-Komplott. Roman. Wien 1973. Zu den Auseinandersetzungen um die Identitätsfrage vgl. DER SPIEGEL vom 9. 7. 1973 und DIE ZEIT vom 17. 8. 1973.

<sup>105</sup> Von der Grün, Max: Stellenweise Glatteis. Roman. Darmstadt/Neuwied 1973. Über den Gewerkschaftsprotest vgl. DIE ZEIT vom 30. 3. 1973.

<sup>106</sup> s. o. Abschnitt 9.

<sup>107</sup> Am entschiedensten hat diese Auffassung, soweit wir sehen, der ehemalige Präsident des Oberlandesgerichts Stuttgart, Richard Schmid, vertreten. Vgl. DIE ZEIT vom 27. 8. 1971 und FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 9. 11. 1974.

<sup>108</sup> Knies, Wolfgang: Schranken der Kunstfreiheit als verfassungsrechtliches Problem. München 1967. S. 261 f.

<sup>109</sup> Vgl. dazu den Kommentar zu Artikel 5 Absatz III des Grundgesetzes von Rupert Schatz (Mai 1977). In: Maunz-Dürig-Herzog-Scholz: Grundgesetz-Kommentar. Bd. 1. Lieferung 16. München 1978. S. 113 ff.

<sup>110</sup> Simmel, Johannes Mario: Ich über mich. In: J. M. Simmel und seine Romane. Hrsg. von W. R. Langenbacher. München/Zürich 1978. S. 27-29.

<sup>111</sup> Zwerenz, Gerhard: Acht Thesen zum Fall G.[uillaume] und meinem "Quadriga"-Roman. FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 12. 7. 1975.

<sup>++</sup> Nachtrag 2008: In jüngerer Zeit für Aufsehen gesorgt hat der Fall von Maxim Billers "Esra", eines 2003 bei Kiepenheuer&Witsch erschienenen Romans, der im Oktober 2007 durch das Bundesverfassungsgericht endgültig verboten wurde, weil er die Persönlichkeitsrechte einer früheren Freundin des Autors verletzte. Neben der obligaten Urteilsschelte aus der Literaturszene gab es hier aber auch Zustimmung, weil man nicht gutheißen wollte, daß eine Frau nach einer gescheiterten Beziehung - und sei es nach allen Regeln der Kunst - öffentlich bloßgestellt wird. Vgl. FRANKFURTER ALLGEMEINE vom 13./14. Oktober 2007, DIE ZEIT vom 18. 10. 2007 und SÜDDEUTSCHE ZEITUNG vom 18. und 20./21. 10. 2007.

Was aber den bei solchen Verboten immer wieder beklagten Kulturverlust angeht, sollte man im Auge behalten, daß das Verbreitungsverbot nur so lange gilt, wie das Persönlichkeitsrecht besteht.

Erlischt es, entfällt auch der Verbotgrund, und so ist z.B. Klaus Manns "Mephisto" schon seit längerem wieder zu haben. Es ist die reine Dummheit, wenn bei solchen Verboten herumschwadroniert wird, bei entsprechenden Maßstäben wären Goethes "Werther", die "Buddenbrooks" und wer weiß welche Werke noch der Menschheit für immer verloren gegangen. Sollte sich in der nächsten Generation noch jemand für "Esra" interessieren, gehört dem Buch die ganze Ewigkeit.

## 17. Identifizierbarkeit als ästhetisches Problem

Kehren wir aus dem juristischen Bereich zurück in den literarischen, so ist nun aber gar nicht zu bezweifeln, daß, längst bevor die Literatur rechtlich fragwürdig wird, sie ästhetisch fragwürdig wird, und sei es zunächst auch nur in dem ganz neutralen Sinne, daß sich die Frage nach der Bedeutung, dem Zweck, der Absicht des personalen Bezuges stellt. Denn wo immer in den literarischen Figuren bestimmte Personen sichtbar werden, ohne daß offen von ihnen gesprochen wird, wirken sie dem Eindruck einer in sich konsistenten literarischen Welt entgegen, ist diese nicht mehr im strengen Sinne wahrscheinlich. Angesichts der Gesamtkonstruktion kann die Wahrnehmung 'gemeinter' Personen natürlich nebensächlich werden oder - umgekehrt - auch auf eine höchst reizvolle Weise 'bedeutend'. In der Tendenz jedoch mindert der personale Bezug die Illusionswirkung, sei dies nun Absicht oder nicht. Da nun aber, wie Fontane einmal gesagt hat, der »beste Roman« - und wir fügen hinzu: der beste wahrscheinliche Roman - der ist,

dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebensepoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren<sup>112</sup> -

erwächst dieser Art Literatur aus der personalen Bestimmtheit unserer Gesellschaft eine kaum mehr zu bezwingende ästhetische Gefahr. Was wir bereits für das späte 19. Jahrhundert aufgezeigt haben, nämlich das in vielen Positionen schon eindeutig 'besetzte' öffentliche Leben, gilt ja erst recht in unserer Zeit, und je mehr es gilt, desto schwieriger wird es, neben die Gestalten des wirklichen Lebens noch unauffällig genug jene anderen zu stellen, von denen man in der Erinnerung nicht mehr soll wissen können, ob es 'gelebte oder gelesene' waren. Das offenkundigste Signal für diese Situation findet sich in der heute in Romanen wieder und wieder zu lesenden Erklärung, die Handlung sei frei erfunden und Ähnlichkeiten mit lebenden Personen zufällig. Während man im 18. Jahrhundert unentwegt treuherzig beteuert, es hätten bestimmte Personen das Erzählte genau so erlebt und nur der Diskretion wegen sei es ein bißchen verändert worden, während sich damals die Autoren oft mit der Herausgeber-Rolle begnügen, um die personale Illusion so perfekt wie möglich zu machen, muß heute durch zusätzliche Erklärungen der Gedanke gerade zurückgedrängt werden, es könnte von wirklichen Menschen die Rede sein, nämlich jenen, die über die raum-zeitliche Festlegung der Handlung und Tausende von bestimmten Details wie in den Koordinatenschnittpunkten eines Suchgerätes immer wieder auftauchen. Der Identifikationsdruck, der aufgrund der Überschaubarkeit des öffentlichen Geschehens auf der Wahrscheinlichkeitsliteratur lastet, läßt sich mit solchen Erklärungen aber nicht wirklich verringern. Allenfalls vermögen sie juristische Konsequenzen auszuschließen, im Zweifelsfall - siehe "Mephisto" - dann aber nicht einmal das.

Um für die ästhetische Problematik der personalen Bestimmtheit noch ein jüngeres Beispiel aufzugreifen, wollen wir uns noch einmal einem Werk Wolfgang Koeppens zuwenden, dem Roman "Das Treibhaus". Er behandelt die Erfahrungen und Empfindungen eines Bonner Bundestagsabgeordneten Anfang der 50er Jahre, der, durch den Tod seiner Frau an seinem privaten Lebenssinn zweifelnd, auch für einen politischen Neubeginn keine Hoffnung mehr sieht und sich schließlich das Leben nimmt. Die Übertragung auf das bestimmte Milieu Bonns mußte sich hier, wo außer einem halben Dutzend Bundestagsabgeordneter sogar ein 'Kanzler' und ein 'Präsident' agieren, geradezu zwanghaft

einstellen, und so hat Koeppen, wohl um nicht den Eindruck aufkommen zu lassen, er habe einen 'Schlüsselroman' geschrieben, dem Buch die Erklärung hinzugefügt:

Gestalten, Plätze und Ereignisse, die der Erzählung den Rahmen geben, sind mit der Wirklichkeit nirgends identisch. Die Eigenart lebender Personen wird von der rein fiktiven Schilderung weder berührt noch ist sie vom Verfasser gemeint. Die Dimension aller Aussagen des Buches liegt jenseits der Bezüge von Menschen, Organisationen und Geschehnissen unserer Gegenwart; der Roman hat seine eigene poetische Wahrheit.<sup>113</sup>

Ist das nun aber aufrechtzuerhalten? Es gibt natürlich Kritiker und Literaturwissenschaftler, die dem Autor seine Sätze getreulich nachgesprochen haben und versichern, Koeppens Romanfiguren gehörten »ganz in den Bereich der Fiktion«. Wenn dann allerdings Figur für Figur aufgezählt und betont wird, mit wem jede einzelne *nicht* identisch ist, nämlich

Knurrewahn ist nicht Schumacher, Musäus nicht Heuss, der Kanzler nicht Adenauer, Frost-Forestier nicht Gehlen<sup>114</sup>

so fragt man sich doch, welche Wahrnehmung hier im Vordergrund steht. Und in der Tat: über was für eine Art Vorstellungsvermögen müßte ein Leser verfügen, der z. B. von einem Kanzler der Bundesrepublik Deutschland liest, »dem nach Jahren ärgerlicher Pensionierung überraschend die Chance zugefallen war, als ein großer Mann in die Geschichte einzugehen«, der »wie ein kluger Fuchs« aussieht, der im Bundestag den Beitritt zur Europäischen Verteidigungsgemeinschaft fordert usw.<sup>115</sup> - und der diesen Mann nicht mit Adenauer identifiziert? Geht das überhaupt? Und wovon und für wen spricht derjenige, der diesen Akt intentionaler Selbstverstümmelung vollbringt und dann die poetische Eigenständigkeit der Kanzler-Figur auffindet? Das sind so offenkundige Absurditäten, daß man sich eigentlich genieren sollte, dem Autor zu unterstellen, er habe dergleichen ernstlich für möglich gehalten. Die der autonomistischen Poetiktheorie geradezu wortgetreu nach- oder vorgespochene Erklärung Koeppens, der Roman habe seine »eigene poetische Wahrheit«, klingt aber bis heute verführerisch genug, selbst die einfachsten Verstehensprozesse aus dem Auge zu verlieren.

Andererseits kann aber auch kein Zweifel darüber bestehen, daß Koeppen in seinem Roman satirische und wahrscheinliche Elemente auf eine sich gegenseitig 'störende' und letztlich unverständliche Weise gemischt hat, daß er, wie Michael Zeller schreibt,

zu viel und zu verschiedenes wollte. Der satirische Angriff darf sich nicht auf seine eigene poetische Wahrheit berufen; er hat sein konkretes Ziel außerhalb seiner selbst: in der zu kritisierenden Gegenwart. [...] Um sich aber andererseits auf 'epische Objektivität' berufen zu können, hätte sich Koeppen nicht die Verzerrungen aus der moralischen Betroffenheit heraus 'leisten' dürfen. Den Nachweis, daß die Bundesrepublik 'in Wirklichkeit' so nicht ist, haben die Rezensenten nach Erscheinen des Romans ja dann auch allzu leicht erbringen können.<sup>116</sup>

Die weitergehende Frage ist allerdings, ob es heute überhaupt noch gelingen kann, politisches Geschehen mit 'epischer Objektivität', d. h. auf wahrscheinliche Weise darzustellen. Denn das, was an ihm öffentlich ist, ist es - jedenfalls in unserer Gesellschaft - schon in einem solchen Maße, daß es eine wahrscheinliche Alternative dazu nicht mehr gibt. Was daran aber nicht öffentlich ist, wird auch in einem Roman nicht eigentlich glaubwürdig sein. Romane über Bismarck erfüllten, auch wenn sie schon ein

Anachronismus waren, immerhin noch einen gewissen informatorischen Zweck.<sup>117</sup> Heute jedoch kann die Sphäre der 'großen' Politik nicht einmal mehr gestreift werden, ohne daß es nicht schon nach Kolportage aussieht. Auch Koeppens "Treibhaus"-Roman wäre schwerlich mehr ernst genommen worden, hätte er sprachlich und atmosphärisch nicht so ungewöhnliche Qualitäten. Schon der Vergleich mit "Tauben im Gras" zeigt aber, daß sie ohne den bestimmten personalen Bezug sehr viel einprägsamer sind, und es ist ihm ja auch nicht zufällig auf diesem Wege keiner der bedeutenden Autoren mehr gefolgt.

## Anmerkungen

<sup>112</sup> Fontane, Theodor: Lindau, Der Zug nach dem Westen (1886). In: Der Dichter über sein Werk. Bd. 2, S. 687.

<sup>113</sup> Koeppen, Wolfgang: Das Treibhaus (1953). W. K. Tauben im Gras. Das Treibhaus. Der Tod in Rom. Stuttgart 1969. S. 236.

<sup>114</sup> Erlach, Dietrich: Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler. Uppsala 1973. S. 129.

<sup>115</sup> Koeppen, Das Treibhaus S. 283 und 392 f.

<sup>116</sup> Zeller, Michael: Satire und Resignation - "fast ein deutsches Märchen". In: Über Wolfgang Koeppen. Hrsg. von U. Greiner. Frankfurt a. M. 1976. S. 230-243, hier: S. 241.

<sup>117</sup> Vgl. die Bibliographie von Singer, Arthur: Bismarck in der Literatur. Würzburg 1909.



## 18. Das Personal des Gegenwartsromans

Die politische Welt macht indessen nur einen kleinen Teil jenes 'öffentlichen' Personenkreises aus, zu dem es keine wahrscheinliche Alternative mehr gibt. Starke Identifikationszwänge bestehen auch für die Kunst, den Sport, die Wirtschaft und natürlich überhaupt für alle Personen, die einmal im Mittelpunkt aufsehenerregender Ereignisse gestanden haben. Wie vorzüglich der Erkennungsmechanismus hier funktioniert, sieht man daran, daß es seit einigen Jahren eine bestimmte Sorte von 'Bestsellern' gibt, die sich dem Publikum als Phantasiegebilde antragen und doch auf nichts anderes berechnet sind als auf den Identifikationseffekt. Der Begriff Schlüsselroman ist für sie im Grunde schon übertrieben, da es eines 'Schlüssels' gar nicht bedarf.

Klaus Rainer Röhl's Roman "Die Genossin" ist ein solcher Fall, Darstellung des Lebens einer Katharina Holt, die sich aus christlichen Überzeugungen heraus 'linken' Gruppierungen anschließt, zur Terroristin wird und ins Gefängnis kommt. Wer wollte sich, könnte sich hier noch auf des Verfassers Erklärung einlassen, es gehe ihm »nicht um die wirklichkeitstgetreue Widerspiegelung von Begebenheiten oder Persönlichkeitsbildern«? Dabei spielt es keine besondere Rolle, daß der Verleger öffentlich erklärte, die Romanform sei lediglich »aus juristischen Gründen« gewählt worden - ein Schulbeispiel dafür, wie sich die besondere Freiheit der Kunst ausnutzen läßt. Und es spielt auch keine Rolle, daß für das Buch mit Anzeigen geworben wurde, auf denen über drei photographierten Schlüsseln zu lesen stand: »Der Mann Ulrike Meinhofs schrieb den Roman, den außer ihm niemand schreiben konnte«. Das diente nur dem Geschäft, denn um die Identifizierung kommt man auch ohne diese Hinweise nicht herum. Die Kritik hat sich denn auch nicht einmal die Mühe gemacht, die von Röhl eingesetzten Pseudonyme zu verwenden. Möchte hier aber noch jemand 'unangemessen' sagen und darauf bestehen, daß die raum-zeitliche Eigenwelt eines Romans Identifizierungen ausschließe? Handelt es sich um ein beklagenswertes Mißverständnis, wenn Ansgar Skriver Röhl vorwirft, er kenne »keine Grenze, die heißen könnte: Takt, persönliche Rücksichtnahme, Loyalität«?<sup>118</sup> Doch wohl nicht, und nichts anderes gilt für die Romane von Gerhard Zwerenz und ähnliche Produktionen im internationalen Bestseller-Geschäft.<sup>119</sup> Das geläufige Argument, in diesen Fällen handle es sich indessen auch nicht um Kunst, ist gegen die Identifizierungen als solche nicht zu gebrauchen. Eher müßte man umgekehrt fragen, ob heute nicht allein schon die Behandlung von identifizierbaren Personen und Ereignissen im Roman einen Mangel an 'Kunst' erwarten läßt, insofern wenig dafür spricht, daß auf diesem Wege tiefere Einsichten über sie gewonnen werden könnten, als außerhalb der Literatur schon zur Verfügung stehen.

Über das Gesellschaftsbild, das sich als Folge dieser Bedingungen in der Literatur unserer Zeit vorfindet, brauchen wir hier nichts weiter zu sagen. Seine Reduziertheit auf unbedeutende Randfiguren, Außenseiter, ich-fixierte Einzelne ist oft erkannt, oft beschrieben worden. Die Gründe hierfür werden allerdings zumeist nur allgemein in der Sozialgeschichte gesucht und aus der Annahme abgeleitet, daß unsere Gesellschaft den einzelnen um so mehr sich selbst 'entfremde', je wichtiger er seinen sozialen Funktionen nach sei. Die gesellschaftlich am höchsten gestellten Personen, so dann die Folgerung, seien mithin auch die menschlich dürftigsten und insofern im Roman nicht mehr als Individuen darstellbar. Besonders dicht heran an die uns interessierenden Zusammenhänge kommt im Rahmen einer solchen Argumentation Reinhard Baumgart, wenn er schreibt:

Wo aber wären noch Personen zu entdecken, von denen sich mit den alten Methoden erzählen läßt? Am leichtesten, wie sich gezeigt hat, am Rand, im Kleinbürgertum so gut wie in der Bohème, also in isolierten und schon funktionslosen Gruppen. Ein Erzähler, der absieht von diesen überlebenden Dinosauriern eines auslaufenden gesellschaftlichen Altertums, stößt auf Schwierigkeiten. Gerade jene, die heute hoch oben mitwirtschaften in der Gesellschaft, sind als Individuen kaum mehr zu erkennen. Sie sind nicht einmal mehr, wie die Bürger Balzacs, Helden ihrer eigenen Geschichte. [...] Auch in den 'Hundejahren' treten zwar die Drahtzieher des "Wirtschaftswunders" auf, die Beitz, Springer oder Münnemann, doch beileibe nicht als Personen, nur als Namen zitiert wie im Leitartikel oder Kabarett-Sketch. Das beweist nicht etwa Unfähigkeit, sondern Instinkt. Denn solche Personen sind selbst für die Phantasie nur noch Namen, Inbegriffe von Macht und Tendenzen, die längst über sie selbst hinausgewachsen sind. Ihre Funktionen lassen sich nicht mehr begreifen aus dem Charakter dieser Funktionäre.<sup>120</sup>

Soweit diese Sätze einen literaturhistorischen Befund festhalten, stimmen sie ganz mit dem überein, was wir auch beobachtet haben. Allerdings hoffen wir gezeigt zu haben, daß der Aspekt der Wahrscheinlichkeit viel besser geeignet ist, die Verengung des personalen Horizonts im Roman unserer Zeit zu erklären, als die hier behauptete Entpersönlichung durch gesellschaftliche Inanspruchnahme. Offen gestanden glauben wir auch nicht besonders an diese Folge, und schon gar nicht will uns einleuchten, warum die so beanspruchten Personen der Literatur entzogen sein sollten. Im Wilhelminischen Reich waren die führenden Gesellschaftsschichten keineswegs geringeren, sondern eher größeren Zwängen unterworfen, als sie heute bestehen, und doch hat Fontane sie bis hin zur Ebene der Barone und Grafen in seinen Romanen vorgeführt, gerade auch - man denke an Innstetten in "Effi Briest" - in ihrer Gebundenheit an bestimmte gesellschaftliche Rollen. Nicht die Menschen und auch nicht ihre Konflikte haben sich wesentlich geändert seither, sondern nur die Formen und Wege, über die man von ihnen erfährt. Die dokumentarische Berichterstattung der Presse einerseits und der erklärende Zugriff der Sozialwissenschaften andererseits sind letztlich die Ursachen dafür, daß es für die Literatur schwer, wenn nicht unmöglich geworden ist, jene Personenkreise noch wahrscheinlich darzustellen, die das öffentliche Leben und damit auch unser Gesellschaftsbild wesentlich bestimmen.

Reinhard Baumgart weist aber noch auf eine andere Horizontbegrenzung in der Literatur unserer Zeit hin, und wir greifen den Hinweis auf, um damit zu unserem vierten und letzten Untersuchungsbereich überzuleiten. Der ohnehin schon ins kleinbürgerliche Abseits abgedrängte Roman scheint ihm zusätzlich auch noch ein »ungleichzeitiges Milieu« zu haben, nämlich gerade das an ihm nicht zu erfassen, was für unsere Gesellschaft typisch ist:

Was heute vor unseren Augen stattfindet: die immer schärfere Rationalisierung des Lebens durch Technik mit allen Begleiterscheinungen, der gesellschaftlichen Mobilität, der Einebnung der Unterschiede zwischen den Provinzen, dem zum Konsum gereizten, durch Konsum betäubten Bewußtsein [...] -, das alles ist in diesen Erzählberichten weitgehend ausgespart.<sup>121</sup>

Darin klingt an, daß auch unsere Lebensverhältnisse viel enger normiert und festgeschrieben sind, als das je zuvor der Fall war, und daß der Literatur auch daraus Determinanten erwachsen sind, auf die sie Rücksicht nehmen muß, wenn sie wahrscheinlich wirken will. Ein Bereich, für den das besonders offensichtlich ist, ist der der

Gebrauchsgegenstände, insofern uns diese heute überwiegend als genau bestimmte, unverwechselbar benannte Markenartikel begegnen, als Gegenstände also, die nicht nur millionenfach gleichförmig vorkommen, sondern die auch noch durch die Werbung allen in denselben Formeln beschrieben sind. Daß dies den Spielraum für Erfindungen begrenzt haben muß, liegt auf der Hand, zumal sich auch hier noch wieder besondere, nämlich geschäftliche Interessen in die darstellerische Problematik einmischen. Beobachten wir deshalb in einem vierten und letzten historischen Durchgang, wie sich die Wahrscheinlichkeitsbedingungen für die Beschreibung von Gegenständen geändert haben; denn natürlich ist die Bestimmtheit des Markenartikels nur die moderne Variante einer auch anderweit und auch früher schon vorkommenden Gegenstandsbestimmtheit.

## Anmerkungen

<sup>118</sup> Alle Angaben nach Skriver, Ansgar: Ulrike, verwurstet. (Klaus Rainer Röhl - Die Genossin. Roman. Wien/München/Zürich 1975). DIE ZEIT vom 10. 10. 1975.

<sup>119</sup> Vgl. Zwerenz, Gerhard: Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond. Frankfurt a. M. 1973 [Frankfurter Studentenunruhen u. a.]. ders.: Die Quadriga des Mischa Wolf. Frankfurt a. M. 1975 [Fall Guillaume]. Als internationaler Bestseller gehört in diese Kategorie der 'Onassis'-Roman "Der Grieche" (1973) von Pierre Rey. Vgl. DER SPIEGEL vom 23. 7. 1973.

<sup>120</sup> Baumgart, Reinhard: Deutsche Gesellschaft in deutschen Romanen. In: R. B. Literatur für Zeitgenossen. Frankfurt a. M. 1966. S. 37-58, hier: S. 54 f.

<sup>121</sup> Baumgart S. 41.

## VI. Gegenstand und Markenartikel

### 1. Die Gegenstandsdarstellung nach Lessings "Laokoon"

Für eine Erörterung der Möglichkeiten erzählender Texte, das Erscheinungsbild von Gegenständen festzuhalten, bietet sich als Ausgangspunkt noch immer eine berühmte Abhandlung aus dem 18. Jahrhundert an: Lessings "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie". Lessing gelangt darin zu der unabweisbar richtigen, längst selbstverständlich gewordenen Erkenntnis, daß die Dichtung bei der Abbildung von Situationen und Gegenständen dazu genötigt ist, diese in einzelne Merkmale gleichsam zu zerlegen und sie dem Leser nacheinander vorzutragen, während die Malerei ihre Objekte sofort als ganze darbieten kann, sie aber immer nur in *einem* zeitlichen Moment zu erfassen vermag. Die Folgerung, die er daraus für das abbildliche Verfahren in den beiden Künsten zieht, lautet für die Malerei, daß die abgebildete Erscheinung in einem verhältnismäßig beständigen Moment festgehalten werden muß, wenn sie einer längeren Betrachtung standhalten soll (also Laokoon in der Phase der Qual, nicht im Augenblick eines Schreies), während die Dichtung, gemäß dem Ablauf der Zeit während des Sprechens, möglichst überhaupt nicht Momente oder Zustände fixieren, sondern die Dinge in ihrem Wandel in der Zeit darstellen soll. Beispiele für ein solches Verfahren findet er zahlreich bei Homer und das markanteste in jenen berühmten Versen, in denen der Schild des Achill beschrieben wird: nicht in einer handlungshemmenden Aufzählung seiner Eigenschaften, sondern in dem selbst eine Handlung bildenden Prozeß seiner Anfertigung, so daß er vor den Augen des Lesers entsteht und nicht nur erklärt wird.

Den entscheidenden Vorzug dieses Verfahrens sieht Lessing in seiner größeren Anschaulichkeit. Bei einer bloßen Addition von Merkmalen und Eigenschaften müsse der Leser sich den Gegenstand in der Phantasie erst mühsam zusammensetzen, ohne ihn doch je anders als unvollkommen vor sich zu haben. Man höre dann zwar »in jedem Worte den arbeitenden Dichter«, sagt er über derartige poetische Gemälde, »aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen«.<sup>1</sup> Ziel poetischer Gegenstandsdarstellungen müsse es aber sein - was könnte im Zeichen des Wahrscheinlichkeitsgedankens anderes gefordert werden -, dem Leser einen möglichst vollkommenen sinnlichen Eindruck von den dargestellten Gegenständen zu vermitteln. Einem Poeten genüge es nicht, sich bloß verständlich zu machen, sondern er wolle

die Ideen, die er in uns erweckte, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.<sup>2</sup>

Wir wollen hier nicht erörtern, inwieweit Lessing mit seinen Überlegungen auch aus heutiger Sicht recht hat. Was die Malerei betrifft, so ließe sich von den Erfahrungen der Fotografie her wohl einwenden, daß auch die Abbildung des flüchtigsten, seltensten Momentes schön sein kann, und für die Dichtung könnte man andererseits sicherlich Beispiele finden, in denen auch die additive Beschreibung zu einer durchaus befriedigenden Vorstellbarkeit führt. Im Prinzip gültig geblieben ist die "Laokoon"-Ästhetik gleichwohl, wenn man bedenkt, wieviele mißlungene fotografische Schnappschüsse gegen die erfreulichen aufzurechnen wären, oder wenn man sich vor Augen hält, wie gern gewisse

langatmige Beschreibungen in Romanen einfach überschlagen werden.<sup>3</sup> Was uns - nun allein für die Dichtung - eigentlich interessiert, ist eine bestimmte Voraussetzung, auf der Lessings Ästhetik der Gegenstandsdarstellung beruht, die Voraussetzung nämlich, daß der Leser die ihm durch die Dichtung gezeigten Gegenstände grundsätzlich nicht kennt und auch nicht kennen kann. Zwar heißt es einmal beiläufig, daß »alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern«, aber es bezieht sich dies nur auf die selbstverständliche Vertrautheit mit dem allgemeinen Sinn, den Sachbegriffe herkömmlich haben, also auf die Kenntnis typischer Gestalt- und Funktionsmerkmale, nicht jedoch auf das Besondere schon bestimmter Gegenstände selbst.<sup>4</sup> Dieses Besondere, d. h. alles Spezifische eines Gegenstandes, muß nach Lessings Theorie dem Leser eigens mitgeteilt werden, soll es ihm in der Handlung gegenwärtig sein. Auch die Beispiele, auf die er sich bezieht, machen das deutlich. Es geht um Gegenstände wie den Schild des Achill, den Wagen der Juno, den Bogen Pandars usw., also um Einzelanfertigungen, wenn dieser gewerbliche Ausdruck hier erlaubt ist, die überhaupt nur wegen ihrer Besonderheiten genauer geschildert sind. Daß auch solche Einzelanfertigungen, wenn sie nämlich wirklich existieren und dem Leser als solche auch bekannt sind, schon aufgrund einer bloßen Benennung anschaulich werden können, spielt bei diesen Beispielen keine Rolle, sei aber für unsere weiteren Überlegungen bereits angemerkt. Für Lessing braucht es noch in jedem Falle Kunst, um einen Gegenstand sprachlich sichtbar zu machen, d. h. es ist eben jenes an Homer beobachtete Umsetzen von Eigenschaften in Handlung erforderlich, wenn die Veranschaulichung mühelos und vollkommen gelingen soll.

Nun ist sich Lessing durchaus darüber im klaren, daß das notwendige Nacheinander poetischer Gegenstandsbestimmungen nicht stets in eine Handlung überführt werden kann, ja daß es kaum befriedigend wäre, wenn sich in ein Geschehen etwa andauernd Herstellungsberichte vor irgendwelchen Gegenständen eingeschoben fänden. Wo dies nicht infrage kommt, ist es deshalb seiner Ansicht nach ratsam, auf nähere Bestimmungen zu verzichten. Er lobt es ausdrücklich, daß Homer sich in solchen Fällen auf eine oder zwei Eigenschaftsangaben beschränkt und den Leser nicht durch weitergehende Bestimmungen verwirrt. Bedenkt man diese Argumentation, so kann man nun aber auch noch einen Schritt weitergehen und den Schluß ziehen, daß schon die Überführung von Gegenstandsdarstellungen in eine Handlung eigentlich ein Notbehelf ist und es noch viel besser wäre, wenn der Gegenstand im Moment seines Mitwirkens in der Handlung sogleich und ohne Umwege sichtbar gemacht werden könnte. Der Idealfall wäre also, daß schon ein einziger Begriff genüge, den beteiligten Gegenstand in seinem Erscheinungsbild, seiner Beschaffenheit, seiner Bedeutung im Bewußtsein des Lesers aufzurufen, d. h. ihn der Anschauung wie auf einem Gemälde sofort vollkommen zur Verfügung zu stellen.

Diesen Fall freilich erörtert Lessing nicht, und zwar fraglos deshalb nicht, weil er ihn weder in seinen literarischen Beispielen noch als praktische Möglichkeit vor Augen hat. Es ist ein Kennzeichen seiner Welt noch ebenso wie derjenigen Homers, daß alle Gegenstände als individuelle Gegenstände gedacht werden und daß es mithin keine Begriffe gibt, die spezifisch genug wären, einen einzelnen Gegenstand unmißverständlich zu umfassen. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese stillschweigende Voraussetzung objektiv zutrifft oder nicht, d. h. ob wirklich alle Gegenstände im 18. Jahrhundert noch in solcher Verschiedenheit vorkommen. Es wäre z. B. denkbar, daß eine Beschreibung von Postwagen, wie sie damals mitunter in Romanen zu finden ist, der Sache nach schon hätte unterbleiben können, weil es in der benannten Region vielleicht nur eine Sorte von Wagen gegeben hat und also der Begriff selbst innerhalb seines Kontextes eine vollständige Bestimmung enthielt.

Entscheidend ist, daß eine solche Kenntnis und Übersicht nicht allgemein vorauszusetzen war und de facto sicherlich auch kaum je bestanden hat. So konnte auch in solchen Fällen die Verdeutlichung des einen oder anderen Details für erforderlich gehalten werden und alle die darstellerischen Probleme nach sich ziehen, über die Lessing nachdenkt.

Richtet man nun aber den Blick auf unsere Gegenwart, so liegt auf der Hand, daß sich die Welt der Gegenstände inzwischen in einer weitaus umfassenderen Bestimmtheit darbietet als zur Zeit Lessings, ja daß wir inzwischen Verhältnisse haben, die - mit seinen Kategorien betrachtet - für eine imaginative Poesie geradezu ideal sind. Wie niemals zuvor sind wir umgeben von Gegenständen, die durch einen einzigen Begriff nicht nur vollständig definiert sind, sondern auch in der Vorstellung einer großen Zahl von Menschen durch eben diesen Begriff sofort unmißverständlich und weitgehend gleichartig aufgerufen werden können. Wenn Lessing noch darüber nachzudenken hatte, wie sich ohne allzu großen sprachlichen Aufwand etwa ein Wagen einigermaßen bestimmt darstellen lasse, so genügen heute Bezeichnungen wie 'VW-Käfer' oder 'Porsche', um diese Fahrzeuge sowohl in ihrer Gestalt als auch in einem ganzen Bündel ihrer Eigenschaften in einer Erzählung vollkommen gegenwärtig zu machen. Die gleiche Definiertheit gilt für zahlreiche andere technische Geräte, etwa für Waffen aller Art, die in älterer Literatur noch aufwendig beschrieben werden, für Flugzeuge und Schiffe, aber auch für Haushaltgeräte, Fotoapparate, Schreibzeuge und viele weitere Kleinigkeiten des täglichen Gebrauchs. Nicht weniger bestimmt sind die meisten Genußmittel, zumal Tabakwaren und Getränke, Putz- und Pflegemittel, Kosmetika, in Sonderfällen sogar Kleidungsstücke, wenn man daran denkt, welcher Kult mit gewissen Jeans-Marken getrieben wird, so daß es heute wohl möglich wäre, mit einem Dutzend Begriffen ein bestimmtes Milieu, einen charakteristischen Lebensstil so verbindlich zu veranschaulichen, wie es zu anderen Zeiten selbst mit einem vielfachen Beschreibungsaufwand nicht gelungen wäre.

Hervorragende Bedingungen also - wenigstens in dieser Hinsicht - für die Konstruktion wahrscheinlicher Handlungen? Ohne daß wir hier schon ins Detail gehen wollen, dürfte das Schiefe an dieser Schlußfolgerung offensichtlich sein. Natürlich kommen sie in der Literatur vor, die Markenartikel, die uns umgeben, als Kraftwagen etwa oder als Getränke, aber gemessen an den Möglichkeiten, die dafür prinzipiell bestehen, läßt sich doch weit eher behaupten, daß sie *nicht* vorkommen. Die allgemeinen Gegenstandsbezeichnungen überwiegen bei weitem, und das Besondere wird oft genüg in Wendungen beschrieben, die eher darauf hinauszulaufen scheinen, eine bestimmte Vorstellung zu verhindern, als sie herbeizuführen. Manchem Leser mag es am Ende sogar leichter fallen, sich an Beispiele zu erinnern, in denen er erfundenen Produktnamen begegnet ist als authentischen. Ist Anschaulichkeit, wie Lessing sie verstand, also kein Wert mehr für die Wahrscheinlichkeitsliteratur? Oder sollte in allen derartigen Fällen die Aura der Wahrscheinlichkeit gerade zerstört werden? Oder ist es überhaupt schon falsch, so zu fragen, weil Beschreibungen innerhalb literarischer Texte - dem Autonomiegedanken entsprechend - stets auch autonome Gegenstände konstituieren, deren Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit mit bekannten Gegenständen ohnehin nichts zu bedeuten hat? Nichts dergleichen, können wir analog zu unseren Beobachtungen über Zeit, Ort und Personal vermuten, sondern auch die Undeutlichkeiten in der Gegenstandsdarstellung haben sicherlich wieder etwas mit der Bestimmtheit und Beschriebenheit eben dieser Gegenstände selber zu tun.

Das Problem dürfte hier allerdings nicht sein, daß schon deren Bestimmungen an sich den

Aufbau einer wahrscheinlichen Handlung irgendwie behindern, also authentisch benannte Gegenstände schwer zu integrieren sind, weil die Gesamtheit ihrer Eigenschaften in der Regel von anderer Art ist, als es die Handlungen jeweils erfordern. Wenn etwa, um ein Beispiel zu geben, der junge Herr B. in Uwe Johnsons Roman "Zwei Ansichten" im Jahre 1961 einen teuren ausländischen Sportwagen von roter Farbe erwirbt, so wird das Fabrikat nicht deswegen ungenannt geblieben sein, weil es zu der fraglichen Zeit rote Maseratis oder Ferraris vielleicht nicht gegeben hat. Viel näher liegt es in solchen Fällen, an Rücksichten auf gewerbliche Interessen zu denken. Sie könnten zum einen darin begründet sein, daß aus dem Gebrauchswert des Gegenstandes innerhalb der Handlung ein Qualitätsurteil ableitbar wäre, gegen das in letzter Konsequenz sogar juristischer Widerspruch möglich erschiene. Der Autor könnte aber auch schon allein den Eindruck nicht haben aufkommen lassen wollen, er beteilige sich an der öffentlichen Vorstellung bestimmter Produkte. Nicht unwesentlich mag außerdem die zeitlich begrenzte Reichweite derartiger Gegenstandsbestimmungen sein. Denn da sie oft auf eigens geprägten Begriffen beruhen, können mit dem Verschwinden jener Gegenstände aus dem Warenangebot auch diese Bestimmungen ihre Anschaulichkeit schnell wieder verlieren und so am Ende noch weniger besagen als die herkömmlichen allgemeinen Bezeichnungen.

Wie auch immer aber dies nun im Einzelfall zu beurteilen sein wird - zu erkennen ist doch schon, daß für 'poetische Gemälde' heute andere Bedingungen bestehen, als Lessing sie in seinem "Laokoon" noch gleichsam für alle Zeiten vorausgesetzt hat. Seine Vorstellung, daß Gegenstandsbeschreibungen um so vollkommener sind, je weniger sie das Nacheinander einer Erzählung unterbrechen, also je unmittelbarer die Gegenstände in der Handlung aufscheinen, diese Vorstellung ist in unserer Welt der Markenartikel nur noch begrenzt gültig, weil sich hier gerade mit den bündigsten Gegenstandsbestimmungen ein besonderes wirtschaftliches Interesse verbindet, welches auch von der Literatur nicht ohne weiteres außer Kraft gesetzt werden kann. Damit zeichnet sich aber auch für den Bereich der Gegenstände wiederum die Frage ab, ob und inwieweit wahrscheinliche Darstellungen überhaupt noch möglich sind.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1763 ff.) G. E. L. Werke. Hrsg. von H. G. Göpfert. München 1973. Bd. 6, S. 7-187, hier: S.112.

<sup>2</sup> Lessing, Laokoon. Werke Bd. 6, S. 110.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Kritik an der naturalistischen Beschreibungswut durch Lukács, Georg: Erzählen oder beschreiben? (1936). G. L. Werke. Bd. 4. Neuwied/Berlin 1971. Es tut nichts zur Sache, daß Lukács einen bestimmten Typus des realistischen Romans auch für das 20. Jahrhundert zur Norm setzt und damit von allen historischen Bedingungen absieht, die diesen Typus im 19. Jahrhundert ermöglicht haben. Aufschlußreich ist, daß er mit den gleichen Argumenten wie Lessing das 'ausmalende' Beschreiben des naturalistischen Romans als unanschaulich verwirft und im Interesse der Wahrscheinlichkeit - ohne diesen Begriff zu gebrauchen - eine 'erzählende' Vergegenwärtigung der beteiligten Gegenstände fordert. Für nicht mehr relevant angesehen wird die Laokoon-Ästhetik hingegen in: Bildende Kunst und Literatur. Hrsg. von W. Rasch. Frankfurt a. M. 1970. S. 59-78 u. a. Dabei wird allerdings ausschließlich auf die nicht abbildliche und auch nicht nach 'Schönheit' strebende Kunst des 20. Jahrhunderts gesehen und überdies Lessings Theorie auch noch teilweise verkürzt. Denn daß die Malerei in dem abgebildeten Augenblick auch einen Teil des Vorher sichtbar machen, also Handlung darstellen kann, hat Lessing schon ebenso erkannt, wie daß mit dem

notwendigen Nacheinander des Erzählens der Eindruck des Gleichzeitigen hervorgerufen werden kann.

<sup>4</sup> Lessing, Laokoon. Werke Bd. 6, S. 111.

<sup>5</sup> Sehr nahe kommt Lessing dieser Schlußfolgerung in Bd. 6, S. 104 und S. 118 f.



## 2. Das Geld als benennbarer Gegenstand

Gegenständliche Bestimmtheit in unserem Sinne gibt es nun allerdings nicht erst, seit es Markenartikel gibt. Die Literatur hat es mit ihr schon viel früher auf einem Gebiet zu tun, dessen unabänderliche Definiertheit uns längst selbstverständlich geworden ist: auf dem Gebiet des Geldes. Die Auswirkungen dieser Definiertheit sind schon in der Literatur des 17. Jahrhunderts zu beobachten, ja es läßt sich hier auch bereits die ganze Gesetzmäßigkeit erkennen, der das wahrscheinliche Erzählen im Umgang mit identifizierbaren Gegenständen unterworfen ist. Betrachten wir ein Beispiel aus Grimmelhausens "Simplicissimus", und zwar die Beschreibung des Schatzes, den dieser als Jäger von Soest entdeckt. Hauptsächlich besteht der Schatz aus goldenen und silbernen Gebrauchsgegenständen wie Bechern, Salzfässern, einem Pokal, einer Kette und natürlich Schmuckstücken, zu einem Teil aber auch aus Geld, d. h. aus einer größeren Menge zweier Sorten von Münzen.

Bemerkenswert ist nun, wie verschieden diese Münzen beschrieben werden. Von der einen Sorte erfahren wir nur, daß es sich um »achtzig von den ältesten Joachims-Thalern auß feinem Silber« handelt. Nähere Angaben der Art, wie groß und wie schwer die Münzen sind, bzw. was für eine Prägung und welchen Tauschwert sie besitzen, werden unterlassen. Fraglos geht der Erzähler davon aus, daß der Leser sich unter Joachimstalern etwas vorstellen kann, und in der Tat ist diese Münzsorte von ca. 30 Gramm Gewicht seit dem 16. Jahrhundert überall in Deutschland verbreitet. Besondere Erklärungen hätten da möglicherweise sogar befremdet, was auch für den Zusatz »auß feinem Silber« schon gelten könnte, wäre hier nicht zu berücksichtigen, daß der Silberfeingehalt immer wieder reduziert wurde und deshalb ältere Ausgaben einer Münze in der Regel reiner waren als jüngere. Ganz anders bestimmt wird demgegenüber der zweite Teil des Geldfundes, bestehend aus einer in Deutschland unbekanntem und sicherlich fingierten Münzsorte. Es sind »893. Goldstücke mit dem Frantzös. Wappen und einem Adler / welche Müntz niemand kennen wolte / weil man / wie sie sagten / die Schrifft nicht lesen konte«. Damit ist bereits das Aussehen der Münze beschrieben, über das man im Falle der Joachimstaler gar nichts erfährt. Um nun aber auch eine Wertvorstellung zu schaffen, wird außerdem mitgeteilt, daß jedes der Goldstücke »anderthalbe Goldgülden schwer« ist. So wenig uns das heute noch bedeutet - für den Zeitgenossen ist damit ein Münzgewicht von annähernd fünf Gramm angezeigt und so der Gesamtwert des Fundes leicht zu errechnen. Eine Wertbestimmung wird dann übrigens auch noch für die Sachwerte des Schatzes vorgenommen, damit über den Reichtum des Simplicissimus keine Unklarheiten bleiben. Es handelt sich um »74. Marck ungemüntzt fein Silber« und »15. Marck Gold«, wobei 'Mark' als genau bestimmter Mengenbegriff - nämlich ca. 230 Gramm - im 17. Jahrhundert wiederum nicht näher erklärt zu werden braucht.<sup>6</sup>

Es liegt auf der Hand, daß mit der Einführung eines so exakt definierten Gegenstandes in die Literatur, wie ihn das Geld darstellt, auch eine gewisse Begrenzung des Wahrscheinlichkeitsspielraumes verbunden ist, vor allem natürlich in bezug auf den Handelswert der genannten Summen. Für den "Simplicissimus" spielt das allerdings noch so gut wie keine Rolle, weil das Geld hier nicht wirklich gebraucht wird und im übrigen auch so viel ist, daß es wie die Millionenbeträge, um die es oft in der Kriminalliteratur geht, einer genauen Wertkalkulation schwerlich mehr unterzogen wird. Eher schon entstehen hier Zwänge der Art, daß dem Leser der Transport und die Verwahrung dieser Geldmenge

wahrscheinlich gemacht werden muß, wie im übrigen auch sonst - bei Grimmelshausen und anderswo - im Umgang mit Münzgeld immer verhältnismäßig genau angegeben wird, auf welche Weise größere Beträge jeweils befördert werden.<sup>7</sup>

Eine umfangreiche Geldwertbestimmung findet sich hingegen im "Anton Reiser" und sei hier als Beleg etwas näher betrachtet. Als sich der 20jährige Reiser im Sommer 1776 von Hannover zu Fuß auf den Weg nach Erfurt macht, besitzt er als Reisegeld nur einen einzigen Dukaten und ist deshalb zu einer sorgfältigen Berechnung seiner Ausgaben gezwungen. Nachdem er bei der ersten Übernachtung in Hildesheim leichtsinnig viel ausgegeben hat, nämlich ein Sechstel seines Vermögens, nimmt er folgende Kalkulation vor:

Er durfte nur seine ganze Nahrung auf Brodt und Bier einschränken, auf der Streu schlafen, und niemals wieder in einer Stadt übernachten, um seinen Unterhalt während der Reise mit wenig mehr als einem Groschen täglich zu bestreiten. Auf diese Weise konnte er länger als einen Monat unterwegs seyn, und war am Ende der Reise doch noch nicht ganz entblößt.<sup>8</sup>

Für die Leser des ausgehenden 18. Jahrhunderts dürfte diese Rechnung ohne weiteres einsichtig gewesen sein, sowohl was die Aufteilung der Summe betrifft, als auch hinsichtlich der zugrundegelegten Preise. Nur einige Pfennige kostet, wie sich im Laufe der Zeit herausstellt, die tägliche Ration Schwarzbrot, neun Pfennige das Bier, drei Pfennige die Übernachtung auf Stroh. Zwölf Pfennig auf den Groschen gerechnet, macht das etwas mehr als einen Groschen pro Tag und mithin etwa 40 Groschen für den ganzen Monat. Etwa 64 Groschen oder vier Gulden dürfte er für seinen Dukaten bekommen haben - Goldmünzen hatten gegenüber der offiziellen Silberwährung keinen festen Wert -, so daß er am Ziel tatsächlich noch etwas übrig haben könnte.<sup>9</sup> Es ist dann freilich, obwohl er bereits nach zwei Wochen in Erfurt eintrifft, nur gerade ein Gulden, da unterwegs eine Schuhreparatur nötig geworden ist und die Unterkunft nicht überall so billig war wie berechnet. In den zwei weiteren Wochen, die er danach auf der Suche nach einer Schauspielertruppe in Thüringen herumirrt, muß er deshalb die Kosten für einen mehrtägigen Gasthofaufenthalt auch schuldig bleiben.

Münzsorten, Währungsverhältnis und Kaufwert sind hier nun natürlich nicht bloß deshalb so tatsachengetreu aufeinander bezogen, weil Karl Philipp Moritz eigene Erlebnisse schildert. Bezifferte Geldangaben lassen sich in ihrer Bedeutung schwerlich verändern, ohne daß die Wahrscheinlichkeit, solange jedenfalls das Geldwertsystem gültig und bekannt ist, dadurch gestört würde. Nicht einmal im Märchen wird ja Reichtum durch fingierte, nicht-wirkliche Geldwertverhältnisse dargestellt, sondern stets nur durch Vermehrung des gewohnten Geldes. Einmal in die Handlung eingeführt, zwingen solche Angaben, zumal wenn es um Mangelsituationen geht, also stets zu sorgfältigen Kalkulationen, und das dürfte wohl auch ein Grund dafür sein, daß exakt bezifferte Geldmengen in der Literatur verhältnismäßig selten vorkommen. Natürlich geben Romanfiguren immer mal wieder gerade ihr 'letztes' Geld aus, was dann ein bestimmter geringer Betrag ist, aber eine Übersicht über die insgesamt zur Verfügung stehenden Mittel gewinnt der Leser daraus selten. Hier werden meistens nur die 'gewisse' oder die 'bedeutende' Summe vorausgesetzt, der 'Beutel Gold' oder der 'namhafte' Betrag, die zu einer genauen Berechnung nicht weiter herausfordern.

Zu bedenken ist hinsichtlich dieser Scheu vor Bestimmtheit auch noch, daß eine der ältesten Erfahrungen im Umgang mit Geld die der Unbeständigkeit seines Wertes ist. So besteht die Gefahr, daß gerade exakte Angaben ihre Plausibilität schnell verlieren und im Laufe der Zeit eher weniger wahrscheinlich wirken als irgendwelche Andeutungen. Schon das, was wir als Gegenwartsliteratur zu bezeichnen pflegen, kann hier im Rückblick befremdende Züge annehmen. Der junge Herr B. in Johnsons "Zwei Ansichten", der Ende 1961 die Flucht seiner Freundin von Berlin-Ost nach Berlin-West organisiert, bietet z. B. dem Fluchthilfeunternehmen »den zehnten Teil der Summe, die damals einen mittleren Wagen wert war«. <sup>10</sup> Das sind ganze »fünfhundert Mark«, und wenn dieser Betrag auch nicht einmal genügen wird, um die Unkosten der Fluchthelfer zu decken, so erscheint er doch nachgerade unwahrscheinlich niedrig gemessen an dem, was heute - das Vierzigfache und mehr - in eine solche Aktion investiert werden muß. Auch der 'mittlere Wagen' für fünftausend Mark wird den einen und anderen Leser vielleicht schon verblüffen, obwohl diese Angabe ebenso verhältnismäßig ist wie die zu den Fluchtkosten und es die Anschaulichkeit der in dem Roman genannten Beträge eher erhöht, daß Johnson eine Art 'Auto-Währung' als Bezugsgröße wählt.

Erst recht schwierig wird es mit Geldangaben aber natürlich dort, wo eine Beziehung zu den gegenwärtigen Erfahrungen überhaupt nicht mehr bzw. nur noch bei intimen Geschichtskennntnissen hergestellt werden kann, also etwa für das 18. Jahrhundert. Wie lange man von einem Dukaten zehren kann, wird in "Anton Reiser" zwar vorgeführt, aber was ein solches Geldstück für einen jungen Mann niederen Standes bedeutet, bleibt doch dunkel. Mitunter freilich erkennt man noch weniger und vermag allenfalls zu errahnen, ob es sich bei den genannten Summen um viel oder um wenig handelt. Lessings "Minna von Barnhelm" ist ein solcher Fall, voll von Angaben über geschuldete oder geliehene Beträge in Louisdor, Talern, Friedrichsdor, Pistolen, Dukaten und anderen Münzen, deren jeweiliger Wert für die Betroffenen heute selbst bei Benutzung von Hilfsmitteln eine ungewisse Sache bleibt. Die Handlung ist darum natürlich noch immer verständlich, aber es ist uns der eine und andere Zug an ihr vielleicht doch weniger einsichtig als den Zeitgenossen Lessings, die die finanzielle Problematik ganz selbstverständlich in den angemessenen Dimensionen nachvollziehen konnten.

## Anmerkungen

<sup>6</sup> Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1669). Hrsg. von J. H. Scholte. Tübingen <sup>3</sup>1954. 3. Buch, XII. und XIII. Kapitel, S. 242 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Grimmelshausens *Simplicissimus* S. 242 bzw. auch die Aufbewahrung der Münzen im 2. Buch, XVII. Kapitel, S. 142.

<sup>8</sup> Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (1785 f.) Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1886. Nendeln 1968 (Deutsche Literaturdenkmale Bd. 23). S. 343 f.

<sup>9</sup> Angaben und Berechnungen aufgrund der einschlägigen Artikel von Meyers *Konversations-Lexikon*. 6. Auflage (1905 f.).

<sup>10</sup> Johnson, Uwe: *Zwei Ansichten*. Frankfurt a. M. 1965. S. 173 f.

### 3. Das Buch als benennbarer Gegenstand

Ein zweiter Gegenstandsbereich, der schon frühzeitig genau bestimmt und mithin auch in literarischen Texten in seinen Determinanten nur bedingt zu verwandeln ist, sind Bücher. Daß sie - wirtschaftlich betrachtet - auch den ersten Markenartikel darstellen, d. h. die erste Ware, die völlig gleichartig in beliebiger Vielzahl verbreitet werden kann (und für die folglich auch zuerst systematisch erworben wird), sei als Voraussetzung für ihre verbindliche Benanntheit nicht übersehen.<sup>11</sup> Das eigentlich merkwürdige am Umgang mit diesem Gegenstand ist aber, daß es hier eine geradezu sensationelle Bereitschaft gibt, Abweichungen vom Tatsächlichen wahrzunehmen und auf ihre Bedeutung hin zu befragen. Wenn wir für alle möglichen Gegenstände und Sachverhalte der Welt in Theorie und Praxis der Werkinterpretation die Parole ausgegeben finden, der Leser habe sich um die tatsächliche Beschaffenheit dieser Erscheinungen nicht zu kümmern, da sich die Dichtung in ihrer Autonomie auf sie nicht beziehe - für das bestimmte Buch wird, soweit wir sehen, diese Auffassung nicht vertreten. Im Gegenteil, in diesem Bereich werden Entlehnungen, Anspielungen oder Zitate am Ende gar sorgfältiger dokumentiert und kommentiert, als es 'den Leser' gemeinhin interessieren mag. Dabei wäre es zunächst einmal durchaus konsequent, sich auf den Standpunkt zu stellen, daß es - wenn schon Autonomie - ebensowenig von Belang sein sollte, ob es in Goethes "Faust" jene Verse wirklich gibt, die Settembrini im "Zauberberg" zitiert, wie andererseits, ob es in Davos den 'Berghof' wirklich gibt, in dem er sie dem begriffsstutzigen Hans Castorp vorspricht.<sup>12</sup> Oder, um die Sache noch mehr zuzuspitzen: Schon an die reale Bestimmtheit des Goetheschen "Faust" sollte man eigentlich nicht denken wollen, wo im "Zauberberg" an ihn erinnert wird, sofern man an das reale Davos nicht denken will, das in diesem Roman gleichzeitig als Schauplatz genannt ist.

Warum wird nun aber so analog nicht verfahren? Unsere Gegenüberstellung macht den Unterschied im Grunde schon sichtbar. Bücher sind eben - zumal für Leser - in aller Regel viel unmittelbarer 'gegenwärtig' und direkter verfügbar als viele andere Erscheinungen, die sich gleich ihnen in der Welt befinden, so daß Referenzialisierungen in ihrem Falle besonders naheliegen. Es erweist sich also auch an ihnen, daß Gegenstände und Sachverhalte um so weniger auf eine noch wahrscheinliche Weise abgewandelt werden können, je genauer sie den Lesern bekannt und überprüfbar sind, bzw. daß Ungenauigkeiten oder Undeutlichkeiten um so eher nach einer Erklärung verlangen - und sei es die, daß dem Autor ein Fehler unterlaufen ist -, je direkter sie in Erscheinung treten. Die ganz ungewöhnliche Hellhörigkeit, die Literaturwissenschaftler und Literaturkenner gegenüber Buch-Zitaten in literarischen Texten gemeinhin entwickeln, ist also weiter nichts als die Folge davon, daß sich in ihrem Horizont Bücher besonders deutlich konturieren, deutlicher etwa als geographische oder astronomische oder historische Erscheinungen. Von der Annahme einer solchen Priorität ist es dann aber auch nicht mehr weit bis hin zu jenen Theorien, die den literarischen Horizont als den einzig relevanten überhaupt ansehen und von 'literarischer Kommunikation' nur sprechen wollen, wenn alle Aussagen in literarischen Texten in Beziehung zu *der* Literatur gebracht werden, also etwa Thomas Manns Beschreibung von Davos nicht mehr auf den Ort dieses Namens bezogen wird, sondern z. B. allgemein auf die Gestaltung und Funktion von Ortsbeschreibungen im Roman des 20. Jahrhunderts. Daß es diese Art von Literaturverstehen gibt, ist nicht zu bezweifeln, und man kann es auch als 'literarische Kommunikation' bezeichnen. Ziemlich kühn ist es allerdings,

es für das einzig angemessene Verstehen zu erklären, so als würde Literatur vornehmlich für Literaturhistoriker geschrieben, und schlicht falsch ist es zu behaupten, es sei dieses Verstehen heute gesellschaftlich vorherrschend oder sei es gar immer schon gewesen.

Damit soll nicht bestritten werden, daß die besondere Beachtung der Buch-Determinanten im Prinzip durchaus gerechtfertigt ist. Auch den Autoren ist ja der Bezug auf die literarische Tradition oft besonders wichtig, so daß es hinsichtlich der 'Bedeutung' dieses Gegenstandsbereiches ein grundsätzliches Einverständnis zwischen ihnen und ihrem Publikum gibt. Charakteristisch kommt das einmal bei Wieland zum Ausdruck, wenn er erklärt:

Der Dichter ist berechtigt, bei seinen Lesern einige Kenntniß der Mythologie und Geschichte und einige Belesenheit in Romanen, Schauspielen und anderen Werken der Einbildungskraft und des Witzes vorauszusetzen; und es würde daher unnöthig sein, zu allen solchen Namen Anmerkungen zu machen, die einem Jeden bekannt sind, der nur den kleinsten Grad von Belesenheit hat.<sup>13</sup>

Das bedeutet jedoch nicht, daß die Determinanten anderer Weltgegenstände in die 'Welt der Literatur' nicht hineinreichen oder innerhalb ihrer nur insoweit wahrgenommen werden, als sie ihr traditionell angehören. Schon Wielands Hinweis auf die Mythologie und die Geschichte zeigt die Bezugnahme auch auf andere Erfahrungsbereiche an, und je nach der Weite des gesellschaftlichen Horizonts gilt dies dann auch für die Geographie, die Medizin, die Technik usw. Die Wahrscheinlichkeitserwartung bezieht sich also immer auf die Gesamtheit der Wirklichkeitserfahrungen und nicht lediglich auf die Literaturerfahrung, die von ihr nur ein Teil ist.

Im Horizont einzelner Leser oder bestimmter Leserkreise oder auch der Öffentlichkeit bestimmter Epochen kann die Literaturerfahrung natürlich ein größeres oder geringeres Gewicht haben und folglich zu unterschiedlichen Auffassungen darüber führen, wann eine Erzählung nicht mehr allein wahrscheinlich ist, sondern z. B. im Übermaß literarische Bildung demonstriert oder ein Plagiat ist oder eine Parodie. Dies sind jedoch Bewertungsnuancen, wie sie bezüglich der Wahrscheinlichkeit auch sonst bestehen. Von ihnen abgesehen gibt es keine Anzeichen dafür, daß in der Zeit seit dem 18. Jahrhundert die Literaturerfahrung den sonstigen Welterfahrungen grundsätzlich gesellschaftlich vorgeordnet gewesen wäre, also der literarische Horizont die Wahrscheinlichkeitserwartungen hätte dominieren können. Eine Situation dieser Art könnte man allenfalls im 16. und 17. Jahrhundert vorliegen sehen, wo das schriftliche Weltbild der Bibel und der antiken Literatur noch glaubhafter als z. B. die Befunde der Naturforschung gewesen ist, aber die erzählende Dichtung der Neuzeit hat natürlich eine solche absolute Geltung nicht erreicht. Es wirkt deshalb im allgemeinen auch unangemessen, wenn in der Literaturbetrachtung die Literatur ausschließlich maßgebend wird, d. h. maßgebend in dem Sinne, daß nicht nur irgendwelche literaturgeschichtlichen Beziehungen nachgewiesen werden, sondern eine konkret bestimmte Textwelt als der alleinige Fundus eines literarischen Werkes hingestellt wird. Die Positivisten haben sich bei ihrer Vorbild-Suche ja sehr tief in solche Ableitungen verstrickt - wir erinnern nur an die monströse Beweislegung über "Lessings Plagiate"<sup>14</sup> -, dann aber auch zur Kenntnis nehmen müssen, daß man so völlig von literarischen Erfahrungen abhängig literarische Texte doch nicht verstehen mochte. Wo aber eine einseitige Fixierung auf diese Erfahrungen offensichtlich vorliegt, nämlich in der Parodie, stellt sich andererseits leicht der Eindruck einer gewissen

Belanglosigkeit ein. »Geringere Notwendigkeit ist geradezu ein Charakteristikum der Parodie. Der Veranstaltungscharakter überwiegt. Das Spielerische. Die Manier.« sagt Martin Walser über das Werk Thomas Manns.<sup>15</sup> Inwieweit er damit in bezug auf diesen Autor recht hat, bleibe dahingestellt, aber daß er damit prinzipiell recht hat, steht außer Frage. In einer Gesellschaft, in der die Literaturerfahrung nur eine Erfahrung unter vielen ist, kann das Sichtbarmachen der Begrenztheit der Literatur - denn nichts anderes tut die Parodie - auf die Dauer nicht mehr bewirken, als deren und damit auch die eigene Entbehrlichkeit unter Beweis zu stellen.

## Anmerkungen

<sup>11</sup> Daß die ersten standardisierten Werbeanzeigen im 18. Jahrhundert für Bücher aufgegeben werden, hat u. a. ermittelt Munzinger, Ludwig: Die Entwicklung des Inseratenwesens in den deutschen Zeitungen. Heidelberg 1901.

<sup>12</sup> Mann, Thomas: Der Zauberberg (1924). Frankfurt a. M. 1959. S. 456. Vgl. dazu Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Stuttgart 1961. S. 216 f.

<sup>13</sup> Wieland, Christoph Martin: Der Neue Amadis (1771). Zitiert nach: Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Stuttgart 1961. S. 91.

<sup>14</sup> Albrecht, Paul: Lessings Plagiate. 6 Bde. (ca. 2500 S.). Hamburg/Leipzig 1888 ff.

<sup>15</sup> Walser, Martin: Ironie als höchstes Lebensmittel oder Lebensmittel der Höchsten. In: Thomas Mann. Hrsg. von H. L. Arnold. München 1976 (Sonderband text + kritik). S. 5-26, hier: S. 23.

#### 4. Funktionen des Zitierens von Büchern

Wenden wir uns nun aber kurz den verschiedenen Möglichkeiten zu, die es für literarische Texte gibt, von der Bestimmtheit anderer literarischer Texte Gebrauch zu machen. Es ausführlich zu tun, ist nicht erforderlich, da allein schon eine Arbeit wie Herman Meyers "Zitat in der Erzählkunst" genügend Beispiele aus der europäischen Literatur von Rabelais bis Thomas Mann zur Verfügung stellt.<sup>16</sup> Sofern den Bezug auf andere Literatur der Autor in seiner Rolle als Erzähler einbringt, handelt es sich in der Regel entweder um eine ernsthafte Berufung bzw. Anspielung auf literarische Musterfälle oder aber um deren ironische, satirische, parodistische Umdeutung. Schon die große Zahl von zitathaften Titeln in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert weist auf diese Funktionen hin, also "Der sächsische Robinson", "Der neue Amadis", "Romeo und Julia auf dem Dorfe", "Papa Hamlet" usw. Fallen die literarischen Anspielungen hingegen in den Kompetenzbereich der handelnden Personen, so haben sie zwar auch wiederum diese Funktionen, werden damit aber zu Personenkennzeichen, insofern sie literarische Bildung oder auch Unbildung anzeigen. Die Formen, in denen das geschieht, reichen von der direkten Benennung der bevorzugten Lektüre, also etwa des jungen Werther Beschäftigung mit Homer, Klopstock, Goldsmith und Lessings "Emilia Galotti", bis zur geistreichen oder auch banalen literarischen Reminiszenz, wie sie des öfteren aus dem Munde Fontanescher Romanpersonen zu hören ist.

Voraussetzung für das Wirksamwerden der in den Buchhinweisen jeweils angelegten Bedeutungen ist allerdings, daran läßt Meyer keinen Zweifel, daß der Leser sie als solche erkennt, bzw. bei Zitaten deren Abwandlung, Umdeutung, Sinnverkehrung usw. durchschaut. Nur bei einem 'Mitlesen' der originalen Texte der zitierten Bücher, bei dem es sogar auf das einzelne Wort ankommen kann, wird die betreffende Textstelle im Prinzip erst verständlich. Das heißt allerdings nicht, daß schon jede Abweichung etwas zu bedeuten haben muß. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein nimmt man es mit dem Zitieren allgemein nicht sehr genau, d. h. man zitiert auch in Kritiken, theoretischen Schriften usw. noch oft verhältnismäßig frei. Es wäre also fruchtlos, sich z. B. den Kopf darüber zu zerbrechen, warum Eichendorff im "Taugenichts" das bekannte Brautlied aus dem "Freischütz" mit den Worten »Wir bringen dir den Jungfernkranz« angehen läßt, wo es doch »Wir *winden* dir den Jungfernkranz« lautet.<sup>17</sup> Auch bei E. T. A. Hoffmann trifft man immer wieder auf solche Ungenauigkeiten, ohne daß man ihnen eine Funktion wird zuweisen können.<sup>18</sup> Immerhin wird man aber sagen dürfen, daß sich das Bewußtsein für die Bestimmtheit von Texten mit der zunehmenden Verbreitung und Zugänglichkeit von Büchern geschärft hat und mithin Abweichungen vom genauen Wortlaut heute weniger leicht für 'bloß' wahrscheinlich hingenommen werden als irgend wann früher.

Eher umgekehrt verhält es sich folgerichtig mit der demonstrativen Genauigkeit, d. h. dem möglicherweise nicht nur wortgetreuen, sondern auch bibliographisch beglaubigten Zitat. Abgesehen von den Anmerkungsapparaten barocker und aufklärerischer Romane, die das Erzählte noch ernsthaft beweisen oder den Leser belehren wollen, haben solche Überdeutlichkeiten im 18. und 19. Jahrhundert vorwiegend die Funktion, den Ablauf des wahrscheinlichen Erzählens zu unterbrechen oder als *ein* Element dazu beizutragen, daß eine konsistent wahrscheinliche Welt gar nicht erst entsteht.<sup>19</sup> Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet jene Szene in Eichendorffs "Taugenichts", in der auf eine Episode aus

E. T. A. Hoffmanns Erzählung "Die Fermate" hingewiesen wird, nämlich auf die Beschreibung des Gemäldes "Die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda" von Johann Erdmann Hummel. Bei Hoffmann ist dieses Bild als Objekt der Berliner Kunstausstellung vom Herbst 1814 Ausgangspunkt für die Jugenderinnerungen eines Komponisten. Dieser erkennt in den abgebildeten musizierenden Damen die Sängerinnen Lauretta und Teresina und erzählt seinem Freunde, wie sie ihn einst in die Schönheiten der Musik eingeführt, aber menschlich zugleich sehr enttäuscht hätten. Es handelt sich also um eine jener für Hoffmann typischen Erzählkonstruktionen, in denen eine bekannte Gegenwarterscheingung, hier das in Berlin ausgestellte Gemälde Hummels, imaginativ erweitert und 'verfremdet' wird. Unheimliches ist in diesem Falle zwar nicht im Spiel, aber Hoffmann treibt den Scherz doch immerhin so weit, daß er den damals an der Berliner Kunstakademie tätigen Hummel gewissermaßen zum Zeugen des bestimmten Ereignisses erklärt, das der Erzähler dem Bild unterlegt, nämlich eines sich anschließenden Wutausbruchs der Sängerin, als ihr durch Ungeschick des Dirigenten ein Triller abgeschnitten wird.<sup>20</sup>

Dieses Ereignis wird nun bei Eichendorff aufgenommen, und zwar zunächst in der Form, daß der in Rom herumspazierende Taugenichts in einem Weinlokal dem Auftreten zweier musizierender Damen beiwohnt, bei dem es zu einer ähnlichen Störung der gesanglichen Pointe kommt, weil ein Neuankömmling laut in die Szene platzt. Natürlich hätte Eichendorff das lediglich für eine zufällige Wiederholung der Hoffmannschen Situation ausgeben können und weiter nichts daraus zu machen brauchen, aber die Störung wird nun folgendermaßen kommentiert:

Alle übrigen zischten den Neuangekommenen wütend an. »Barbar«, rief ihm einer von dem runden Tische zu, »du rennst da mitten in das sinnreiche Tableau von der schönen Beschreibung hinein, welche der selige Hoffmann, Seite 347 des 'Frauentaschenbuches für 1816', von dem schönsten Hummelschen Bilde gibt, das im Herbst 1814 auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen war!«<sup>21</sup>

Mit dieser überdeutlichen Gleichsetzung weist Eichendorff nicht allein auf das erzählerische Modell der Szene hin, sondern er parodiert zugleich Hoffmanns Verfahren, noch das Unwahrscheinlichste an exakt bestimmte Alltagserscheinungen anzuschließen. Der Effekt für den "Taugenichts" ist nur genau der umgekehrte. Während bei Hoffmann das Tatsächliche in aller Regel dazu dient, dem Geschehen insgesamt etwas mehr Wahrscheinlichkeit zu verleihen, setzt Eichendorff es gerade so ein, daß dieser Eindruck verlorenght. Das großzügige Ungefähr, das seine Erzählung ansonsten kennzeichnet, wird durch den plötzlich eingebrachten exakten Buchhinweis nicht dichter an die Wirklichkeit herangeführt, sondern erst recht von ihr abgerückt. Dabei kommt es entscheidend auf die Exaktheit des Hinweises an. Wie sich am Text leicht prüfen läßt, ist es keineswegs schon die Analogie an sich, die hier 'stört' - warum sollte sich in dem geschilderten Moment nicht einer der Zuhörer an Hoffmanns "Fermate" erinnern -, sondern erst die vollkommen unnötige und auch unwahrscheinliche Deutlichkeit, mit der sie hergestellt wird.

Komische Effekte dieser Art würden sich nun natürlich auch in der Literatur unseres Jahrhunderts noch ohne weiteres hervorbringen lassen, da sie zugleich auf einem textimmanenten Kontrast beruhen, aber es ist doch bezeichnend, daß es so gut wie nicht mehr geschieht. Exakte Literaturhinweise finden sich heute vielmehr überwiegend selbstverständlich in erzählende Texte integriert, d. h. nicht nur mehr in Form 'wissenschaftlicher' Anmerkungen wie noch im 18. Jahrhundert, sondern als Elemente der



überschaubar gewordenen, bestimmten Gegenwartswelt, in der Deutlichkeit auch in bezug auf Bücher nichts weiter Auffälliges hat. Als Tendenz wird dies bereits in der realistischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts erkennbar. Der junge Naturforscher Reinhart in Gottfried Kellers "Sinngedicht", der Lebensrat in den Werken Lessings sucht, liest nicht in irgendeiner, sondern in der 'Lachmannschen Lessingausgabe', und der Sinnspruch von Logau, auf den er dabei trifft, wird dann auch so zitiert, wie Lessing ihn zitiert, d. h. anders als in der ursprünglichen Logauschen Fassung.<sup>22</sup> In Raabes Erzählung "Deutscher Adel" wiederum wird beiläufig auf das "Mémorial de Sainte-Hélène" hingewiesen, wo sich »im vierten Bande Seite 391 bis 392« Napoleons vorsichtiges Taktieren gegenüber Volksmassen belegt finde, ohne daß der Genauigkeit des Nachweises und nachfolgenden Zitates irgendetwas Ironisches anhaftet.<sup>23</sup> Exakt ausgewiesene Bibelzitate, wie sie in Georg Heyms Novelle "Der Dieb" vorkommen, hätten sich indessen wohl auch in früherer Zeit schon nicht als eine Überdeutlichkeit dargestellt.<sup>24</sup> Sie sind oder werden freilich auch nicht die Regel, da hier Andeutungen zumeist für völlig ausreichend gehalten werden. In Feuchtwangers Roman "Exil" wird sogar in einem Falle nur "Lukas 21,26" als Kapitelüberschrift gesetzt und der entsprechende Vers dann ohne Wiederholung der Belegstelle in den Text integriert.<sup>25</sup>

Auch sonst enthalten Feuchtwangers Romane verhältnismäßig deutliche Buchhinweise. In den "Geschwistern Oppenheim" z. B. wird über die "Protokolle der Weisen von Zion" bibliographisch exakt unterrichtet, dem Schüler Oppenheim die neue »Volksausgabe von Döblins 'Giganten'« zur Lektüre empfohlen, ein bestimmter Lessing-Brief im Faksimile »bei Düntzer« nachgelesen und zitiert und ein Satz aus »Kleist, Inselausgabe, 4. Band, Seite 30« niedergeschrieben.<sup>26</sup> Dabei handelt es sich in keinem Fall um ein 'Montage'-Verfahren, wie es etwa Alexander Kluge in seinen Erzählungen handhabt (und für das natürlich genaue Angaben erst recht naheliegen)<sup>27</sup>, sondern es werden die genannten Bücher und Zitate unmittelbar von den handelnden Personen wahrgenommen und erörtert. Auch bei Arno Schmidt findet sich diese Form der Literaturintegration in vielen Beispielen, sei es, daß »die biegsame blaue Kröner-Ausgabe« der Werke Nietzsches benutzt wird oder der Blick auf die »große spanische Quijote-Ausgabe des Diego Clemencin, 6 Quartbände, Madrid 1833-39« fällt, seien es Hinweise auf »K. Schochs Planetentafeln« oder »Scheffels 'Kastel Toblino' pag. 398«.<sup>28</sup> Wenn dann allerdings ein Streitgespräch über die Möglichkeit von »Odyssee XXIII, 190 ff.« geführt wird und sich aus den vollkommen unverständlichen Andeutungen nachgerade der Zwang ergibt, die Stelle nachzulesen, so wird hinter der Erzählerfigur freilich der listige Autor Schmidt sichtbar, der seinen Lesern eine Portion Homer verordnet, und der Wahrscheinlichkeitseindruck ist für einen Moment aufgehoben.<sup>29</sup> Hier liegt eben eine jener Undeutlichkeiten in der Abbildung des bestimmten literarischen Gegenstandes vor, die als solche auffallen und folglich gedeutet werden müssen. Vollständiges und genaues Zitieren hingegen, wie es sich etwa auch bei Simmel findet, wenn er aus dem Brockhaus den Artikel "Liebe" mit Auflage, Band und Seitenzahl in einen Roman einbezieht<sup>30</sup>, gehört heute weitgehend dem Gestus des wahrscheinlichen Erzählens an.

## Anmerkungen

<sup>16</sup> Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart 1961.

<sup>17</sup> Eichendorff, Joseph Freiherr von: Aus dem Leben eines Taugenichts (1826). J. v. E. Neue

Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Baumann. Stuttgart 1957. Bd. 2, S. 428.

<sup>18</sup> So z. B. das 'freie' Zitat aus Goethes "Wilhelm Meister" in der "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" (1814) oder die abweichende Betitelung einer Schrift von J. E. Philippi in der "Brautwahl" (1819). Vgl. E. T. A. H. Poetische Werke. Hrsg. von G. Seidel. Berlin 1963. Band 1, S. 644 und Band 4, S. 622.

<sup>19</sup> Zwischen der ernsthaft belehrenden Genauigkeit von Buchhinweisen, wie sie bis ins 18. Jahrhundert hinein vorkommt, und ihrer ironischen Umdeutung in der Zeit danach gibt es selbstverständlich vielfältige Mischformen. Wie Herman Meyer in seiner Untersuchung betont, sind die Literaturhinweise z. B. bei Wieland und bei Jean Paul zumeist nicht eindeutig auf eine bestimmte Funktion festzulegen (Meyer S. 20 f. und 112 f.). Das ist aber wiederum nur eine Folge davon, daß der Roman nicht eindimensional als Fiktion gilt, sondern zugleich auch als Informations- und Meinungsträger genutzt wird. Ein besonders deutliches Beispiel dafür ist Knigges 'comischer' Roman "Die Reise nach Braunschweig". Zwischen zwei Romanfiguren wird hier ein Gespräch über die Stücke Kotzebues geführt, und zwar insbesondere über "Die Indianer in England". Da der Roman im Sommer 1788 spielt, Kotzebues Lustspiel aber erst 1790 erschienen ist, merkt Knigge in einer Fußnote an: Hier ist ein Anachronismus; ich weiß es wohl. Damals, im Jahre 1788, waren die wenigsten von den Schauspielen des Herrn von Kotzebue, die nachher einiges Aufsehn gemacht haben, schon erschienen. Ich denke aber, die Leser werden es mir verzeyhn, wenn ich, um im Allgemeinen meine Meinung über diesen Gegenstand zu sagen, Beyspiele anführe, die noch in frischem Andenken sind. (Knigge, Adolph von: Die Reise nach Braunschweig. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1792. Frankfurt a. M. 1971. S. 174). Das ist keine Ironie, sondern die ernsthafte Erklärung des Autors dafür, daß sich die erfundene Handlung und der zitierte Text-Gegenstand nicht wahrscheinlich aufeinander bezogen finden. Daß die Differenz offen eingestanden wird, ist ein Beweis für die Polyfunktionalität der Romanform selbst noch am Ende des 18. Jahrhunderts. Vor den strengeren Wahrscheinlichkeitsanforderungen, die sich danach etabliert haben, liest sich Knigges Bemerkung freilich wie ein Offenbarungseid.

<sup>20</sup> Hoffmann, E. T. A.: Die Fermate (1816). Poetische Werke Bd. 3, S. 73-95. Über die Beziehung zu Hummels Gemälde unterrichtet (mit Abbildung) Maassen, Carl Georg von: Hoffmanns Erzählung "Die Fermate". In: Der grundgescheute Antiquarius 2 (1922/23). S. 68-71.

<sup>21</sup> Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. Neue Gesamtausgabe Bd. 2, S. 407.

<sup>22</sup> Keller, Gottfried: Das Sinngedicht (1881) G. K. Werke. Hrsg. von M. Nußberger. Leipzig 1921. Bd. 7, S. 20. Der im 5. Band der Lachmannschen Lessingausgabe von 1838 f. zu findende Logau-Sinnspruch setzt an die Stelle eines Partizips Perfekt 'errötet' das Partizip Präsens 'errötend'.

<sup>23</sup> Raabe, Wilhelm: Deutscher Adel (1877). W. R. Sämtliche Werke. Berlin 1934 ff. 2. Serie. Bd. 5, S. 211 f. Der Hinweis bezieht sich auf das Tagebuch des Grafen Las Cases, und zwar die Einträge vom 1.-4. 7. 1816. Die Ausgabe wurde nicht ermittelt.

<sup>24</sup> Heym, Georg: Der Dieb (1911). G. H. Dichtungen und Schriften. Hrsg. von K. L. Schneider. München 1960 H. Bd. 2, S. 74 ff. Heym zitiert unter Angabe von Kapitel und Vers aus dem Evangelium des Markus und der Offenbarung des Johannes.

<sup>25</sup> Feuchtwanger, Lion: Exil. Amsterdam 1940 (Gesammelte Werke Bd. 8). S. 871.

<sup>26</sup> Feuchtwanger, Lion: Die Geschwister Oppenheim. Amsterdam 1933 (Gesammelte Werke Bd. 5). S. 131 f., 176 ff., 262. Die Hinweise beziehen sich auf die Kurzfassung von Döblins "Berge, Meere und Giganten" (1924), die 1932 unter dem Titel "Giganten. Ein Abenteuerbuch" erschien, auf die Lessing-Biographie von H. Düntzer, Leipzig 1882, und auf die 6bändige Kleist-Ausgabe von W. Herzog, Leipzig 1909 ff.

<sup>27</sup> Vgl. Kluge, Alexander: Lebensläufe (1962). Frankfurt a. M. 1964 (FiBü 608). Die von Kluge als 'Erzählungen' bezeichneten teils erfundenen, teils nicht erfundenen Lebensläufe enthalten auch genau belegte "Einblendungen aus fremden Texten".

<sup>28</sup> Schmidt, Arno: Aus dem Leben eines Fauns (1953). Frankfurt a. M. 1973 (FiBü 1366). S.19, 36, 141, 146. Daß Schmidts Buchhinweise oft hintergründiger sind, als es auf den ersten Blick erscheint, ändert nichts an ihrer Funktion. Während sich für die zitierte Quijote-Ausgabe und Schochs "Planetentafeln für Jedermann" (Berlin 1927) keine zusätzlichen Aspekte ergeben, ist der zur Nietzsche-Ausgabe zitierte Brief an Jakob Burckhardt fingiert, d. h. er wird offenbar im Anschluß an die Nietzsche-Lektüre geträumt. Dem Hinweis auf J. V. von Scheffels "Gedenkbuch über stattgehabte Einlagerung auf Kastell Toblino" (1855) bin ich nicht nachgegangen.

<sup>29</sup> Schmidt, Aus dem Leben eines Fauns. S. 13. Es geht darum, ob das Bett des Odysseus, das auf den Stamm eines Olivenbaumes gesetzt ist, der aus dem Boden aufsteigenden Feuchtigkeit zwanzig Jahre lang hätte standhalten können.

<sup>30</sup> Simmel, Johannes Mario: Lieb Vaterland magst ruhig sein. München/Zürich 1965. S. 286.

## 5. Das Bildkunstwerk als benennbarer Gegenstand

Die besondere Deutlichkeit, mit der das bestimmte Buch innerhalb erzählender Texte in seinen Determinanten zur Geltung kommt bzw. durch Kommentare zur Geltung gebracht wird, wird einem erst recht bewußt, wenn man sie mit der Erschließung eines anderen Gegenstandsbereiches vergleicht: dem der Bildenden Kunst. Grundsätzlich ist das bestimmte Bildwerk ja um nichts weniger zuverlässig in der Welt als das bestimmte Buch und läßt sich auch in seinen Determinanten nicht weniger deutlich fassen als jenes; und doch ist das Interesse für seine Bestimmtheit, wo es - ohnehin seltener - in literarischen Texten vorkommt, ersichtlich viel geringer. Der zunächst ins Auge fallende Grund für diesen Unterschied ist natürlich, daß die Werke der Bildenden Kunst herkömmlich Einzelstücke sind und erst verhältnismäßig spät - und dann auch nur in unvollkommenen Abbildungen - allgemein verfügbar geworden sind. In der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts spielen sie deshalb - als benannte Werke - noch so gut wie gar keine Rolle. Erst mit der öffentlichen Zugänglichkeit der fürstlichen Kunstsammlungen, mit der Erweiterung der Reisemöglichkeiten, dem Angebot regelmäßiger Kunstausstellungen (in Berlin z. B. seit 1786), kurzum einer gewissen allgemeinen Bildung auf diesem Gebiet wird das bestimmte Bildkunstwerk ein auch für die Literatur relevanter Weltgegenstand.

In Deutschland macht den Anfang damit die Romantik. Wackenroders "Herzensergießungen" behandeln umfangreich die Malerei der italienischen Renaissance, "Franz Sternbalds Wanderungen" von Tieck die Welt Albrecht Dürers, seine späte Novelle "Die Gemälde" dann auch italienische Maler. Bei genauerem Hinsehen ist man allerdings überrascht, wie wenige bestimmte Bilder in diesen Texten genannt werden bzw. wie verhältnismäßig vage von ihnen nur gesprochen wird. Die Autoren konnten sich eben noch nicht, wie wir heute, jederzeit des genauen Aussehens einzelner Werke versichern. Etwas deutlicher wird erst Hoffmann, wenn auch bezeichnenderweise nur für Gemälde, die er in Berliner Kunstausstellungen jeweils kurz zuvor kennengelernt hatte, die schon genannte "Gesellschaft in einer italienischen Lokanda" von Hummel und das 1816 ausgestellte Bild "Doge und Dogaresse" von Karl Wilhelm Kolbe.<sup>31</sup> Hier entsprechen die Beschreibungen den zitierten Bildern bis in die Einzelheiten, während andererseits z. B. die Gemälde Dürers auch bei Hoffmann nur in allgemeinen Zügen behandelt werden.<sup>32</sup> Das Bewußtsein für die unverwechselbare Bestimmtheit benannter Bilder ist aber jedenfalls, als dieser Gegenstandsbereich Eingang in die erzählende Literatur findet, schon voll und ganz vorhanden, und niemand scheint sich eingebildet zu haben, bestimmte Bildkunstwerke nennen zu können, ohne auf deren tatsächliche Determinanten Rücksicht zu nehmen.

Möglich bleibt es natürlich, einen Maler und sein Oeuvre einfach zu erfinden. Noch Lenz verfährt so in seinem Roman "Deutschstunde", aber es ist hier doch die Wahrscheinlichkeit stets gefährdet, wie schon die Kritik an den Künstlerromanen des 19. Jahrhunderts gezeigt hat, weil mit solchen Konstruktionen öffentliche Bedeutung für Personen und Gegenstände in Anspruch genommen wird, die es ersichtlich nicht gibt oder gegeben hat. Wo hingegen existierende Kunstwerke in eine literarische Handlung eingreifen, führen sie unabweisbar und mit zunehmender Bildung immer deutlicher auch ihre Determinanten mit. Dabei geht es nicht nur um das Sujet eines Bildes und seine jeweilige Gestaltung, sondern auch um seinen Ausstellungsort, seine Größe, seinen Marktwert usw. In Raabes "Chronik der Sperlingsgasse" berichtet der Erzähler z. B. von einem kleinen Madonnenbild von Luis de Morales, das er

sich »im Museum der Stadt« immer wieder gern ansehe.<sup>32</sup> Da von den deutschen Gemädegalerien einzig Berlin ein Madonnenbild von Morales besessen hat und noch besitzt, wird in diesem Falle mit der Nennung des Bildes auch der anonyme Schauplatz des Romans 'eindeutig' festgelegt. Raabe scheint allerdings mit einer solchen Identifizierung noch nicht gerechnet zu haben, insofern er dieses Signal unbesorgt in den ansonsten weniger deutlichen lokalen Horizont einfügt - und in der Tat ist es für die Ortsbestimmung nicht aufgenommen worden -, aber für den kunsthistorisch interessierten Leser war es doch je später je weniger ein Problem, sich entsprechend zu unterrichten.

Bedeutend konsequenter geht dann in den 80er Jahren auch schon Fontane mit derartigen Bildzitatenum. Die "Ehebrecherin vor Christus" von Tintoretto, die seinem Roman "L'Adultera" den Namen gegeben hat, wird von Melanie van der Straaten nicht nur einfühlsam beschrieben, sondern es wird auch die in Berlin eintreffende Kopie des Bildes (»Originale werden nicht hergegeben«, erklärt verhältnismäßig van der Straaten) den realen Abmessungen entsprechend in einer großen Kiste transportiert und kommt aus Venedig, wo sich tatsächlich in der Galleria dell' Accademia das Original befindet.<sup>34</sup> Nicht weniger gegenstandssicher erweist sich in "Stine" der alte Graf von Haltern, der seinem Neffen einen Kupferstich der "Kreuzabnahme" von Andrea Mantegna erläutert, auf das »Original in der Brera« zu Mailand hinweist und sich verschiedener Fresken in italienischen Kirchen erinnert.<sup>35</sup> Daß Fontane darin Eindrücke seiner eigenen Italienreisen verarbeitet<sup>36</sup>, bestätigt nur sein Gespür für die strikte Bestimmtheit namhafter Kunstgegenstände, denen gegenüber ein kenntnisloses Fabulieren allzu leicht hätte zum Fehler werden können.

Das eigentlich Auffällige an den Bildzitatenum ist nun aber, daß ihre Kontextbestimmtheit - verglichen mit der von Buchzitatenum - in der literaturwissenschaftlichen Werkanalyse so gut wie gar nicht in Erscheinung tritt. Die entsprechenden Kommentierungen sind meistens unvollständig, gelegentlich falsch, und nach Abbildungen der genannten Werke wird man im Umfeld der Texte fast immer vergeblich suchen. In gewissen Grenzen entspricht dies wohl der gewöhnlichen Lesersituation, in der zitierte Bilder zumeist auch weniger gegenwärtig sind als zitierte Bücher, aber wenn man bedenkt, mit welcher Gelehrsamkeit oft noch den geringsten Buchhinweisen nachgegangen wird, so ist doch an der Einseitigkeit des Rezeptionsinteresses der Literaturwissenschaft nicht zu zweifeln. Gleichwohl handelt es sich hier nicht nur um eine berufstypische Beschränktheit, sondern es gibt bei der Hereinnahme von Bildern in literarische Texte auch ein Verstehensproblem, verursacht durch das andersartige Medium. Die durch das Wort aufgerufene Vorstellung von einem Bild wird, auch wenn es dem Leser bekannt ist, in der Regel nicht so prägnant sein wie der Eindruck, der sich aus der unmittelbaren Anschauung des betreffenden Werkes ergibt. In einer literarischen Bildbeschreibung können also Bewertungen enthalten sein, Empfindungen suggeriert werden, die der Leser, mit dem Bild selber konfrontiert, vielleicht infrage stellen würde. Das Mitfühlen mit einer Person könnte auf diese Weise schon einmal problematisch werden, denn kaum etwas rückt einen weiter von einem anderen Menschen ab als sein Geschmack.

Noch irritierender jedoch könnte die Wahrnehmung solcher Differenzen sein, wenn man von den Bildern keine Vorstellung mehr hat, weil sie einer anderen Zeit angehören, also besonders bei der Erschließung von Bildzitatenum aus älterer Literatur. Während hier aus der wörtlichen Übermittlung des Bildes - denn mit der gleichen Sprache wird ja im großen und ganzen noch gesprochen - die gewissermaßen nächstliegenden, dem persönlichen Erfahrungshorizont gemähesten Vorstellungen hervorgehen, hält das Bild seine

antiquarischen Züge unbestechlich fest und kann so wirklich Illusionen zerstören, wenn es der begrifflich gewonnenen Vorstellung zur Verdeutlichung hinzugefügt wird. Schon Lessing ist im "Laokoon" auf diese Unverträglichkeit gestoßen, wo er sich mit den Bemühungen von Zeitgenossen auseinandersetzt, den Bildgehalt antiker Dichtungen durch Hinweise auf Reliefs, Statuen, Vasenmalereien und dergleichen zu veranschaulichen. Gänzlich will er solche Illustrationen zwar nicht verwerfen, da sie ihm für das Verständnis gewisser Beschreibungen hilfreich oder gar erforderlich zu sein scheinen, aber er rät doch zu großer Zurückhaltung, da man dem Leser »die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht«. <sup>37</sup>

## Anmerkungen

<sup>31</sup> Hoffmann, E. T. A.: Doge und Dogaresse (1819). Vgl. Poetische Werke Bd. 3, S. 445 f. und 680 f. 3:1

<sup>32</sup> Hoffmann, E. T. A.: Meister Martin der Kufner und seine Gesellen (1818). Poetische Werke Bd. 3, S. 528.

<sup>33</sup> Raabe, Wilhelm: Die Chronik der Sperlingsgasse (1856). Sämtliche Werke. 1. Serie. Bd. 1, S. 19. Es handelt sich um das in der Königlichen Gemäldegalerie Berlin gezeigte Bild "Maria mit Kind" (1569) von Luis de Morales, genannt El Divino, das sich noch heute im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Berlin befindet. Hier das Bild als Nachtrag 2008:



Luis de Morales: Madonna mit Kind und Spindel (1567-1569)

<sup>34</sup> Fontane, Theodor: L'Adultera (1882). Th.F. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Gross. München 1959 ff. Bd. 4, S. 12. Die venezische 'L'Adultera' von Tintoretto ist seine vermutlich erste Ausführung dieses Motivs. Spätere Ausführungen befinden sich in Dresden, Rom, Amsterdam und Kopenhagen. Interessant ist, daß Fontane in seinen Roman-Notizen zunächst die Dresdner 'L'Adultera' als Vorlage vorgesehen hatte (vgl. Th. F. Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von W. Keitel und H. Nürnberger.

Darmstadt <sup>2</sup>1971. Bd. 2, S. 839). Warum er sich dann für die venezische Fassung entschieden hat, erscheint ziemlich klar, wenn man die beiden Bilder miteinander vergleicht. Auf dem Dresdner Bild sind die Figuren in einer Tempel-Szenerie dargestellt und Einzelheiten des Gesichtsausdrucks der Ehebrecherin, die Melanie zu ihren Überlegungen über deren Unschuld veranlassen (»Geweiht hat sie ... « usw.), kaum auszumachen. Die venezische Fassung hingegen ist ein reines Gruppenbild, auf dem die Hauptpersonen groß und en face zu sehen sind. Nur von ihr läßt sich auch eine Miniatur vorstellen, wie sie van der Straaten Melanie schenkt. Hier als Nachtrag 2008 die beiden Bilder:



Tintoretto: Ehebrecherin vor Christus, Dresden (~1545)



Tintoretto: Ehebrecherin vor Christus, Venedig (~1540)

Das Bild der Galleria dell' Accademia in Venedig wird wegen seines schlechten Zustandes nicht mehr

gezeigt.

<sup>35</sup> Fontane, Theodor: Stine (1890). Sämtliche Werke Bd. 3, S. 285. Bildzitate dieser Art gibt es auch in "Irrungen Wirrungen" und anderen Romanen Fontanes.

<sup>36</sup> Vgl. Fontane, Theodor: Reisetagebücher 1874 und 1875. Sämtliche Werke Bd. 23,2. S. 21 und 84.

<sup>37</sup> Lessing, Laokoon. Werke Bd. 6, S. 59.



## 6. Die Bilder in Goethes "Wahlverwandtschaften"

Wie nun aber, wenn in einer Erzählung bestimmte Bildwerke ausdrücklich mitwirken? Ein aufschlußreiches Beispiel für die Verstehensprobleme, die sich in einem solchen Fall aus der Veranschaulichung ergeben können, findet sich in Goethes "Wahlverwandtschaften", und zwar in jener Szene, da man auf den winterlich abgeschiedenen Gütern des Barons auf die Idee verfällt, zur Unterhaltung der Gesellschaft bekannte Gemälde szenisch darzustellen, sie als 'lebende Bilder' wiederzugeben. Als Vorlage dienen Kupferstiche nach Terborchs "Väterlicher Ermahnung", Poussins "Esther vor Ahasver" und einem van Dyck zugeschriebenen "Blinden Belisar".<sup>38</sup> Da die Bildsituation in jedem Falle verhältnismäßig deutlich beschrieben wird, entsteht dem Leser kein Nachteil, wenn er von den Bildern selbst nichts weiß. Andererseits wird aber doch so selbstverständlich auf sie Bezug genommen - »wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille«, heißt es sogar von seiten des Erzählers -, daß das Bedürfnis nach Anschauung durchaus aufkommen kann.

Damit macht man nun allerdings merkwürdige Erfahrungen. Die erste ist, daß sich in der gesamten weitläufigen Fachliteratur zu den "Wahlverwandtschaften" nur ein einziger Aufsatz mit den Bildvorlagen näher befaßt und einen der Stiche wiedergibt<sup>38</sup>, während sich ansonsten bloß unzureichende oder irreführende Angaben zu den Malern finden. Schon bei der Bildbestimmung sind nämlich aus heutiger Sicht Einwände zu machen. Der Kupferstich "Date obolum Belisario" von Louis Gerard Scotin, den die Gesellschaft benutzt, weist zwar van Dyck als Maler aus, aber das Bild stammt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von ihm.<sup>40</sup> Dies ist jedoch nur eine Geringfügigkeit, verglichen mit der Korrektur, die bezüglich der sogenannten "Väterlichen Ermahnung" nach Terborch vorzunehmen ist. Daß die drei abgebildeten Personen ein Elternpaar mit Tochter darstellen, wie der Erzähler in Ausdeutung der Bildunterschrift des Stechers Wille erläutert, ist nämlich angesichts ihres Alters und Auftretens so wenig naheliegend, daß sich Kunsthistoriker schon im 19. Jahrhundert darüber verwundert haben, »wie weit unser großer Dichter mit seiner geistvollen Erklärung am Ziele vorbeigeschossen hat«. <sup>41</sup> Allem Anschein nach handelt es sich vielmehr um den Besuch eines Offiziers bei einer Kupplerin, deren Verhandlungsobjekt das hübsch zurechtgemachte Mädchen im Vordergrund ist. Terborch hat eine ganze Anzahl solcher Szenen gemalt, und nur unzureichende Einsicht in sein Werk und in die Verhältnisse zur Zeit des 30jährigen Krieges sind die Ursache dafür, daß ein Jahrhundert später eine 'väterliche Ermahnung' daraus gemacht worden ist. Nun könnte man in allerlei gescheite Erwägungen darüber eintreten, was Goethe wohl damit hat sagen wollen, daß seine adelige Gesellschaft unbewußt eine so delikate Szene nachstellt, was dahinter steckt, daß gerade Luciane die Rolle des zu verkuppelnden Mädchens übernimmt usw., wäre nicht offensichtlich, daß er den Irrtum seiner Figuren teilt. Die Differenz zwischen der - heutigen - Bestimmtheit des Bildes und seiner andersartigen Auffassung in den "Wahlverwandtschaften" hat also nichts zu 'bedeuten', was freilich keineswegs in allen solchen Fällen so sein müßte.<sup>42</sup>



'Instruction paternelle', Kupferstich von Joh. Georg Wille nach Terborch (1765)

Gleichwohl bleibt eine Beschäftigung mit den zitierten Bildern für das Verständnis des Romans nicht folgenlos. Abgesehen von der irritierenden Auffassung des Terborch wird einem die ganze Szene, je deutlicher man die Bilder in sie einbezieht, fremd und fragwürdig. Zwar schildert auch Goethe das Treiben der Schloßgesellschaft mit Abstand, aber es ergibt sich daraus doch wohl nicht, was sich mit den Bildern selbst aufdrängt: der Eindruck einer geradezu deprimierenden Banalität. Die Aura des Besonderen, Ehrwürdigen, die sich das Geschehen - vor allem aufgrund der Sprache - auch noch im Alltäglichen bewahrt, ist mit einem Male zerstört, und zurück bleibt eine Welt, in der man sich schwerlich mehr wiedererkennen kann. Sich vorzustellen, wie der Architekt um die Einrichtung jener Bilder bemüht ist, wie sich Charlotte und Ottilie an ihnen erfreuen, wie sich überhaupt diese Gesellschaft nicht geniert, auf eine so kindische Angelegenheit so viel Aufmerksamkeit zu verwenden, das verkleinert diese Menschen irgendwie, gerade weil dies ja nun ihre 'Kultur' sein soll. Und wenn man dann liest, daß der Architekt, der in der Belisar-Szene den jungen

Krieger darstellt, diesem »wirklich etwas ähnlich sah«, so kann man sogar noch diese Person auf eine desillusionierende Weise reduziert finden.<sup>43</sup>



'Date obolum Belisario', Kupferstich von Louis Gérard Scotin nach van Dyck (~1740)

Man erlebt hier dieselbe Enttäuschung, die Wolfgang Iser für die Romanverfilmung beobachtet und als »Enttäuschung über mein Ausgeschlossensein« bestimmt hat<sup>44</sup>, nur mit dem Unterschied, daß man filmische Verbildlichungen als dem Text äußerliche zurückweisen kann, während die Bilder zu den "Wahlverwandtschaften" diesen gerade um so vollständiger erfassen.

Liebhaber des Romans mögen einwenden, daß es mithin eben falsch sei, angedeuteten Kontexten so penibel nachzugehen, richtiges Leseverhalten vielmehr darin bestehe, sich aus eigenem Vermögen aus dem Text 'etwas zu machen'. Aber abgesehen davon, daß es dann nur wiederum eine Frage der Kenntnisse ist, wie deutlich sich bestimmte Weltgegenstände konturieren, ist doch auch zu bedenken, wozu man eigentlich liest. Sich seinen Assoziationen zu überlassen, ist wohl unterhaltend und bequem und durch das Theorem von der 'Überzeitlichkeit' der Literatur, dem 'aus sich selbst heraus' immer verständlichen Sprachkunstwerk sogar nahegelegt. Wer jedoch möglichst viel von der historischen Welt wahrnehmen will, aus der heraus die Texte jeweils sprechen, wird gerade die für ihn dunklen

und undeutlichen Stellen nicht auf sich beruhen lassen, weil darin vielleicht das für jene Zeit Selbstverständlichste und Charakteristischste enthalten ist. Das gilt besonders für einen Roman wie die "Wahlverwandtschaften", über den Zeitgenossen geurteilt haben, man werde sich einmal ein vollkommenes Bild von seiner Epoche aus ihm machen können. Sich hier der Imagination Goethes bis ins wirklich Bildliche hinein anzunähern, könnte manches von dem zum Vorschein bringen, was zu diesem Urteil Anlaß gegeben hat, und wenn einem darüber jene Welt 'trefflich frostig' wird, so zeigt das am Ende nur, daß man mehr als bisher von ihr erkennt.

Für den Bereich von Gegenständen, deren Kontextbestimmtheit wir bisher behandelt haben - also das Geld, Bücher und Bilder - gilt im großen und ganzen, daß sie mit dem Aufkommen der Wahrscheinlichkeitsliteratur schon unverwechselbar benannt in der Welt sind und mithin, sofern sie in literarischen Texten zitiert werden, in ihren Determinanten auch nur begrenzt auf eine noch wahrscheinliche Weise abgewandelt werden können. Allenfalls hat sich im Laufe der Zeit - kaum für das Geld, wohl aber für Bücher und Bilder - der Umfang des Wissens erweitert, weshalb z.B. die Bildbestimmung in den "Wahlverwandtschaften" aus heutiger Sicht fehlerhaft wirkt. Eine ähnliche Entwicklung ließe sich im übrigen noch für musikalische Werke aufzeigen, die auch erst von der Romantik an zögernd in der Literatur benannt werden und die in unserem Jahrhundert - man denke an die Musikzitate bei Thomas Mann - mitunter schon bis in die einzelne Note hinein verifizierbar sind. Trotz der erleichterten Überprüfbarkeit bleiben Bücher sowohl wie Bild- und Tonkunstwerke jedoch verhältnismäßig problemlos in fiktive wahrscheinliche Handlungen einzubeziehen. Zum einen stehen sie in ihren technischen Vervielfältigungen jederzeit und überall zur Verfügung, zum anderen ist auch dort, wo sich zeitliche und örtliche Determinanten an sie anschließen, also etwa bei Ausstellungen oder Konzerten, die öffentliche Teilnahme in aller Regel groß genug, daß in ihrer Nähe auch erfundenes Geschehen Platz hat. Wenig problematisch ist die Wiedererkennbarkeit dieser 'geistigen Gegenstände' aber auch hinsichtlich materieller Interessen, insofern sie im Prinzip um ihrer selbst willen und nicht wie Gebrauchsgegenstände in Konkurrenz zueinander angeboten werden. Selbst wenn sich im Gefolge von Goethes "Werther" einst die Oden Klopstocks besser verkauft haben sollten oder der "Werther" wiederum aufgrund von Plenzdorfs "Neuen Leiden des jungen W." bei Reclam plötzlich sehr gefragt gewesen sein dürfte, selbst wenn auch die eine und andere Schallplatte aufgrund ihrer zitathaften Mitwirkung in der gegenwärtigen Literatur zusätzliche Käufer finden mag - es wird in den Zitaten selber doch kaum je störend der Nebensinn aufscheinen, daß sich die Literatur hier zum Werbeträger für bestimmte Produkte macht.<sup>45</sup>

## Anmerkungen

<sup>38</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Die Wahlverwandtschaften (1809). Gedenkausgabe Bd. 9, S. 170 f. - Als Nachtrag 2008 hier eine Abbildung des dritten in den "Wahlverwandtschaften" genannten Kupferstichs:



'Esther devant Assuerus', Kupferstich von F. de Poilly nach Poussin (~1670)

<sup>39</sup> Barnes, H. G.: Bildhafte Darstellung in den 'Wahlverwandtschaften'. DVJS 30 (1956). S. 41-70. Barnes bringt die Bildmotive in eine gewisse Beziehung zu dem Romangeschehen und gibt, wenn auch ohne jede kunstgeschichtliche Anmerkung, den "Belisar"-Stich wieder.

<sup>40</sup> Die einschlägigen Werkverzeichnisse zu van Dyck führen das Bild nicht auf. Der Stecher Louis Gerard Scotin bezieht sich auch nicht direkt auf ein Original, sondern nennt I. Goupy als Umzeichner. Nach Schuchardt, Christian: Goethes Kunstsammlungen. I. Theil. Jena 1848. S. 154 hat Goethe den Stich selbst besessen.

<sup>41</sup> Rosenberg, Adolf: Terborch und Jan Steen. Bielefeld/Leipzig 1897. S. 5.

<sup>42</sup> Ein Beispiel für die Umdeutung von Bildzitaten in literarischen Texten ist mir allerdings nicht bekannt. Während es in der Malerei selber solche Umdeutungen durchaus gibt (eine 'Mona Lisa' mit Bart, einen 'Turm der blauen Schweine' nach Marc usw.), wäre es für einen literarischen Text wohl auch schwierig, das Aussehen eines zitierten Gemäldes so gegenwärtig zu halten, daß z. B. das Verkennen seiner Bedeutung durch eine handelnde Person ohne aufwendige Erklärungen vom Leser nachvollzogen werden könnte.

<sup>43</sup> Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Gedenkausgabe Bd. 9, S. 170.

<sup>44</sup> Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976. S. 225.

<sup>45</sup> Von seiten der Autoren gibt es indessen sicherlich auch hier Rücksichten. Ein Zeugnis dieser Art

enthält schon Goethes "Werther". Im Brief vom 16. Juni 1771 heißt es, daß sich Lotte über bestimmte Bücher abschätzig geäußert habe. Statt der Titel setzt Goethe jedoch die Fußnote:  
Man sieht sich genötigt, diese Stelle des Briefes zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einiger Beschwerde zu geben. Obgleich im Grunde jedem Autor wenig an dem Urteile eines einzelnen Mädchens und eines jungen, unstäten Menschen gelegen sein kann.  
In dem gleichen Brief werden dann auch noch »die Namen einiger vaterländischer Autoren ausgelassen«, über die sich Lotte anerkennend geäußert habe.

## 7. Die Herkunftsbezeichnung für Gebrauchsgegenstände

Ziemlich anders liegen die Dinge jedoch im Falle der Gebrauchsgegenstände, denen wir uns nunmehr zuwenden wollen. Dabei wäre es zunächst einmal durchaus naheliegend gewesen, daß im Umgang mit ihnen die gleichen Verdeutlichungstendenzen zum Zuge kommen, die wir bisher beobachtet haben, ja daß sie vielleicht sogar sinnfälliger in Erscheinung treten. Die Möglichkeit ihrer identifizierbaren Benennung ergab sich ja erst verhältnismäßig spät, nämlich erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als sich die Industrie in großem Umfang charakteristischer Warenzeichen zu bedienen begann. In Deutschland waren solche Zeichen seit 1874 gesetzlich geschützt, d. h. es stellte sich diese Art von Bestimmtheit der Literatur zu einer Zeit zur Verfügung, da die Forderung nach Wirklichkeitsnähe, nach zeitbezogener Deutlichkeit in der literarischen Programmatik ihre äußerste Zuspitzung erfuhr. Nun wäre es übertrieben zu sagen, daß sich die Idee des Realismus gerade an den Markenartikeln hätte bewähren müssen, denn so wichtig ist die markenmäßige Bestimmtheit von Gebrauchsgegenständen in der Lebenserfahrung im allgemeinen nicht. Aber es hätte doch die Möglichkeit ihrer vollkommenen sinnlichen Vergegenwärtigung, wie wir schon mit Lessing geschlußfolgert haben, zur Steigerung des Wahrscheinlichkeitseindrucks durchaus willkommen sein sollen. Das liegt besonders deshalb nahe, als sich eine Tendenz zur Verdeutlichung des Gegenständlichen auch schon vor dem Aufkommen von Markenartikeln beobachten läßt, einmal in der im 18. Jahrhundert noch bescheidenen, im 19. Jahrhundert aber schon ausufernden Detailmalerei, zum anderen im zunehmenden Gebrauch von Fachausdrücken, wie man sie vor allem für Kleidungsstücke, Einrichtungsgegenstände oder Fahrzeuge finden kann. Die allgemeinen Gegenstandsbegriffe allein eigneten sich im Laufe der Zeit wegen der Vielfalt der Erscheinungen eben immer weniger dazu, eine noch in Grenzen bestimmte Anschauung hervorzurufen. Dabei ist besonders interessant die Verwendung von Herkunftsbezeichnungen, weil sie ja die gewissermaßen natürliche Vorform der Markennamen sind und wie diese sogar schon mit einem gewissen wirtschaftlichen Interesse behaftet. Ihr Einsatz in der erzählenden Literatur schon vom 17. Jahrhundert an läßt erkennen, daß das Streben nach Verdeutlichung vor den Markenartikeln keineswegs hätte Halt zu machen brauchen, sondern sich in ihnen nur konsequent fortgesetzt haben würde.

Die Mehrzahl der Herkunftsbezeichnungen, um diesen Bereich wenigstens kurz zu berühren, betrifft allerdings Delikatessen und Kostbarkeiten und dürfte deshalb immer nur für einen kleinen Teil der Leser deutlichere Konturen gehabt haben. Gleichwohl trinkt schon Grimmelshausens *Simplicissimus* nicht schlicht Wein oder Bier, wenn es ihm gut geht, sondern es darf zu einem »guten Bißlein der Rheinische Wein und das Hanauische Doppelbier« sein, oder es geschieht, daß ihm das »Hamburger und das Zerbster Bier«, die berühmtesten Sorten dazumal, »trefflich wol zuschlügen«. Von den Gästen des Hanauer Gubernators heißt es: »Den echten Hochheimer / Bacheracher und Klingenberg / gossen sie mit Kübelmässigen Gläsern in Magen hinunder.«<sup>46</sup> Aber auch von 'Straßburger Brandtwein', 'Holländischer Butter', 'Westphälischem Schincken', einem Mineralwasser, das dem 'Schwalbacher' vorzuziehen wäre, und anderen Dingen mehr wird gesprochen.<sup>47</sup> Nicht so deutlich äußert sich der Reutersche Schelmuffsky. Ihm sind nur der »schönste Necker-Wein« ein Begriff und der Ruhm des »künstlich geschnittenen Venedischen Glase[s]«<sup>48</sup>, wohingegen man sich auf der Insel Felsenburg den von den Kanarischen Inseln

mitgebrachten »Canari-Sect«, eine Art Cherry, »hertzlich wohl schmecken" läßt.<sup>49</sup> Nicolais Sebaldus Nothanker prangert dann schon mit aufklärerischer Strenge »reiche Kapitalisten« an, die »eben vom Burgunder und sechsundzwanziger Rheinweine gesättigt« dazu übergehen, »den Peter Semeys, Syrakuser, Rivesaltes und Capwein aus kleinen Gläsern zu schlürfen«. Entsprechend abfällig erwähnen jene Gourmets »Nürnberger geräucherte Würstchen« oder beklagen, daß ihnen marodierende Soldaten bei Bielefeld eine Sendung »westfälische Schinken und den Champagner« abgefangen hätten.<sup>50</sup> Hervorragend zu unterscheiden weiß man die Herkunft von Getränken des weiteren bei E.T.A. Hoffmann, gebraucht hier aber auch schon »kölnisches Wasser« oder »Eau de Cologne« bei Gelegenheiten, wo sich Fausts Gretchen noch der Nachbarin unbestimmtes Fläschchen ausbittet.<sup>51</sup>

Doch auch Goethe nennt Namen. In "Hermann und Dorothea" verschenkt man einen Schlafrock »echt ostindischen Stoffs« oder man fährt - ein unfreiwillig bedeutsames Beispiel - »im geöffneten Wagen (er war in Landau gefertigt)«. <sup>52</sup> Gemeint ist natürlich der 'Landauer' mit seinem nach vorn und hinten herunterzuklappenden Verdeck, nur ist dies kein Produkt aus Landau und über einen nennenswerten Wagenbau in dieser Stadt auch nichts bekannt, sondern einer ungewissen Überlieferung nach der Name eine zufällige Folge davon, daß sich Kaiser Joseph I. bei einer Fahrt nach Landau eines solchen Wagens erstmals bediente.<sup>53</sup> Auch die Kontexte von Herkunftsbezeichnungen können also, wie man sieht, unzureichend bekannt sein, obschon hier natürlich in aller Regel nicht der Zeitgenosse, sondern der spätere Leser Schwierigkeiten hat. Wie soll man sich z. B. die Kleidung eines Herrn von 1826 vorstellen, von der es heißt, es seien die »Beinkleider von Paris, die durchbrochenen Seidenstrümpfe von Lyon, die Schuhe von Straßburg, die Lorgnette so fein und gefällig gearbeitet, wie sie nur immer aus der Fabrik der Herren Lood in Werenthead hervorgeht«?<sup>54</sup> Sofern damit überhaupt Bestimmtes gemeint ist und nicht nur Modetorheit glossiert werden soll, sind aus solchen Angaben heute selbst mit Hilfsmitteln kaum mehr sichere Anschauungen zu gewinnen.

## Anmerkungen

<sup>46</sup> Grimmshausen, *Simplicissimus* S. 82, 135, 149.

<sup>47</sup> Vgl. Grimmshausen, *Simplicissimus* S. 265, 285, 334, 433 u. a.

<sup>48</sup> Reuter, Christian: *Schelmuffskys Reisebeschreibung* (1696). Hrsg. von E. Haufe. Leipzig 1972. S. 91 und 200.

<sup>49</sup> Schnabel, Johann Gottfried: *Insel Felsenburg* (Bd.1, 1731). Hrsg. von W. Voßkamp. Reinbek 1969. S. 67.

<sup>50</sup> Nicolai, Friedrich: *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker* (1773 f.). Hrsg. von F. Brüggemann. Leipzig 1938 (DLE Reihe Aufklärung, Bd. 15). S. 45 f. und 127.

<sup>51</sup> Hoffmann, E.T.A.: *Nußknacker und Mausekönig* (1816). *Poetische Werke* Bd. 3, S. 290. - *Meister Floh* (1822). *Poetische Werke* Bd. 6, S. 32.

<sup>52</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Hermann und Dorothea* (1797). *Gedenkausgabe* Bd. 3, S. 166 f. (1.



Gesang).

<sup>53</sup> Vgl. Meyers Conversations-Lexikon von 1851, Bd. 19. Eine andere (später aufgekommene) Lesart besagt, daß der 'Landauer' auf einen englischen Erfinder Landow zurückgehe. Die kommentierten Goethe-Ausgaben erklären, soweit ich sehen kann, die Stelle nicht.

<sup>54</sup> Hauff, Wilhelm: Mitteilungen aus den Memoiren des Satan. (1826). W. H. Sämtliche Werke. Hrsg. von S. von Steinsdorf. München 1970. Bd. 1, S. 414 f.

## 8. Markenartikel in den Romanen Fontanes

Hat sich nun aber der regelmäßige Gebrauch derartiger Herkunftsbezeichnungen bei den Warennamen fortgesetzt? Im großen und ganzen und zumal in Anbetracht der Möglichkeiten nicht. Nur in ihren Anfängen wird die neue Benanntheit noch halbwegs unbefangen angenommen, beginnt sich jedoch schon um die Jahrhundertwende zu verlieren oder einer vielgestaltigen Ironisierung Platz zu machen. Der einzige deutsche Autor von Rang, der die Warenwelt noch wirklich ganz unbefangen in die Lebenserfahrungen seiner Figuren einbezieht, ist Theodor Fontane, ist es jedenfalls in den Berlin-Romanen der achtziger Jahre, da zum Ende hin - wenn nicht alles täuscht - auch bei ihm diese Bereitschaft schon zurückgeht.

Besonders viele Beispiele gibt es auch hier für Getränke. Ob Pilsener oder Kulmbacher geführt werde, wollen Gäste im Hotel Zehnpfund in Thale wissen und erfahren, gewiß ganz den Tatsachen entsprechend: »Beides, meine Herren. Aber wir brauen auch selbst.«<sup>55</sup> Andere hegen eine »stille Sehnsucht nach Siechen oder dem schweren Wagner«, einerseits ein Berliner, andererseits ein Münchner Bier.<sup>56</sup> Effi Briest wiederum bevorzugt Spatenbräu, ebenso die Mädchen um Stine, wohingegen der alte Treibel, der einem müden Droschkengaul einen Seidel spendieren will, den Kellner ermahnt: »Aber Löwenbräu. Dessen ist er am bedürftigsten.«<sup>57</sup> Botho von Rienäcker schließlich scheint das Zeichen des Münchner Hofbräuhauses besonders gut zu kennen, denn wenn er die Todesanzeigen für ehemalige Korpsstudenten mit dem Korpszeichen mitten drin sieht, ist ihm immer, »als ob der alte Korpskämpe zu Hofbräu nach Walhalla geladen wäre«. Spatenbräu jedoch, fügt er in Anspielung auf das ungewöhnliche Symbol dieser Brauerei hinzu, passe »eigentlich noch besser«. <sup>58</sup> Doch nicht nur die »Bierfrage«, wie Treibel sagt, wird demonstrativ entschieden. Kommt man auf Moselwein zu sprechen, so lobt der eine seinen Trarbacher, der »der einzige reine Wein in Berlin« sei, während der andere es mit Brauneberger hält.<sup>59</sup> Man läßt sich Lafitte oder Chablis servieren, schärft einem Wirt ein, zur Bowle nur ja eine »gute Marke« Champagner zu wählen, denn man »schmecke heraus, ob Moët oder Mumm«, und als man im Berliner Restaurant Hiller auf Bothos Zukunft anstößt, ist es mit der Flasche »Veuve Cliquot« nicht mehr getan, die man zum Essen gehabt hat, sondern es muß nun »ein Heidsieck« sein, »beste Marke«. <sup>60</sup> So gibt es noch manch andere Urteile und Vorlieben, auch unter den 'einfachen' Leuten. Der richtige Berliner, sagt der alte Dörr in "Irrungen Wirrungen", brauche freilich nur drei Dinge: »eine Weiße, einen Gilka und Porree«, wobei Gilka der Name einer Berliner Spirituosenfabrik ist, die vor allem wegen ihres Getreidekümmels bekannt war.<sup>61</sup>

Weniger vielfältig, aber doch nicht weniger deutlich sind die Benennungen für andere Gegenstandsbereiche. Van der Straaten bringt seinen Töchtern Süßigkeiten mit und sagt zu der älteren, die sich dafür nicht interessiert: »Sieh doch erst nach. Es sind ja Pralinés. Und noch dazu von Sarotti.«<sup>62</sup> Effi Briest wird an ihrem Hochzeitstag mit einer »Riesenbonbonniere von Hövel« beschenkt, einem Produkt der gleichnamigen Berliner 'Chocoladen- und Konfitüren-Fabrik'.<sup>63</sup> Lene Nimptsch läßt sich zur Stärkung eine Tasse Melissentee aufbrühen, aber es soll »Klostermelisse« sein, von deren hilfreicher Wirkung sie »schon gehört habe«. <sup>64</sup> Bei den Treibels bewundert man ein Kaffeegeschirr und betont, daß die »Berliner Muster« - also natürlich K. P. M., die Königliche Porzellan-Manufactur - jetzt alles aus dem Felde schlägen, »selbst Sèvres«. <sup>65</sup> Waldemars Idee, mit Stine nach

Amerika auszuwandern, wird von seinem Onkel mit dem Hinweis beantwortet: »Beiläufig, was Stine von Amerika braucht, ist eine Singersche Nähmaschine«. <sup>66</sup> Mathilde Möhrings Handschuh-Wäsche macht, daß es »bis in Hugos Zimmer hinüber nach Brönner« riecht, dem Farbstoff der gleichnamigen Frankfurter Firma <sup>67</sup>, während der alte Treibel wiederum darüber klagt, daß seine Schwiegertochter Helene »nichts als einen unerschütterlichen Glauben an Tugend und Windsorsoap« habe. <sup>68</sup>

Bei solchen Artikeln wird die Benanntheit dann allerdings in einem Falle auch schon mit Abstand behandelt. »Pears Soap, Blookers Cacao, Malzextrakt von Johann Hoff«, zählt Leo von Poggenpuhl auf, um zu verdeutlichen, was heutzutage alles einen Namen habe und einen Namen mache. Weder alter Adel noch persönliches Verdienst könnten da mithalten, wie z. B. bei »Hildebrand« kein Mensch an die Maler denke, die es mit diesem Namen gebe, sondern jeder »bloß an kleine dunkelblaue Pakete mit einem Pfefferkuchen obenauf und einer Strippe drum herum«. <sup>69</sup> Ganz selbstverständlich genau benannt und je nach Eindruck gelobt oder getadelt werden hingegen stets noch die Zeitungen, die man sich hält. Und nicht vergessen seien auch die vielen bestimmten Geschäfte und Firmen, die man in Anspruch nimmt. Es sind nicht nur Hotels und Restaurants, Cafés und Kneipen, sondern auch Möbelhändler, Kunsthändler, Waffenhändler, Geschäfte für Wäsche und Kleidung, für Reisebedarf, für Hutmoden, für die Ausgestaltung von Hausfesten usw. Bei keinem deutschen Autor findet sich die Geschäfts- und Warenwelt einer Stadt wohl je wieder so vielseitig erfaßt wie bei Fontane, und wenn man auch geteilter Meinung darüber sein kann, wie notwendig Bestimmtheit und Benanntheit in diesem Punkt sind, um Anschaulichkeit zu vermitteln, ja daß sich hier mit zunehmendem Zeitabstand auch wiederum Dunkelheiten ergeben können, so ist doch jedenfalls an der Intention dieser Art von Deutlichkeit nicht zu zweifeln.

Die Absicht Fontanes ist es natürlich, die Welt, in der seine Figuren sich bewegen, in allen ihren Gegebenheiten wahrscheinlich auszubilden, und zu diesen gehört nun einmal auch die namhafte Unterschiedenheit noch der alltäglichsten Erscheinungen. Und ist es nicht auch so, daß sich in dieser Benanntheit, selbst wenn man sie sich nicht verdeutlicht, etwas uns Vertrautes mitteilt, die Welt des ausgehenden 19. Jahrhundert in einer Modernität sich zeigt, von der man bei Raabe oder Keller oder Storm noch nicht einmal etwas ahnt? Wenn man sich aber die Mühe macht, dieser Benanntheit nachzugehen, erschließt man sich jene Welt in einer Weiträumigkeit, die mehr sagt als lange kulturhistorische Belehrungen, weil man sie von innen her, als »Zeuge vergangener Menschlichkeit« erfährt. <sup>70</sup> Das mag nicht jedermanns Bedürfnis sein, aber zu sagen, es sei belanglos, ob hinter den Namen bei Fontane eine Wirklichkeit stehe oder nicht, wäre dennoch ein Fehlschluß. Müßte man feststellen, daß diese ganze Namenwelt nur eine Attrappe ist - und irgendwann ist vielleicht doch jeder Leser einmal neugierig -, so bliebe statt eines erahnten Reichtums bloß eine kolossale Verschrobenheit, die im Glücksfall satirisch, zumeist aber wohl banal wirken würde.

## Anmerkungen

<sup>55</sup> Fontane, Theodor: Cecile. Th. F. Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von W. Keitel und H. Nürnberger. Darmstadt <sup>2</sup>1971. Abt. I, Bd. 2. S. 151. Wir zitieren im weiteren nach dieser und nicht nach der unkommentierten Nymphenburger Ausgabe. Die sachkundigen Erläuterungen der Herausgeber haben uns das Auffinden und Überprüfen der Warenzitate wesentlich erleichtert. Zu

Fontanes Thale-Kenntnissen verweisen wir auf ihre Anmerkungen.

<sup>56</sup> Fontane, Frau Jenny Treibel. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 402. Der Hinweis der Herausgeber, 'Wagner' beziehe sich auf das gleichnamige Bierlokal in der Behrenstraße, so wie sich 'Siechen' auf das Bier und zugleich das Lokal der Siechenbrauerei in Berlin bezieht, ist ein Irrtum. Da das Berliner Bierlokal Wagner nicht selbst gebraut hat, kann mit 'schwerem Wagner' nur das Bier der "Bierbrauerei zum Augustiner von Joseph Wagner" in München gemeint sein, das unter dem Zeichen J. W. vertrieben wurde. Vgl. Nachweisung der im Deutschen Reiche gesetzlich geschützten Waarenzeichen. Hrsg. im Auftrage des Reichsamts des Innern. Berlin 1886 ff. Bd. 2, S. 163.

<sup>57</sup> Beispiele aus "Effi Briest", "Stine" und "Frau Jenny Treibel". Vgl. in der Reihenfolge der Zitate: Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4, S. 263; Bd. 2, S. 503; Bd. 4, S. 404.

<sup>58</sup> Fontane, Irrungen Wirrungen. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 457. Schon damals führte die "Brauerei zum Spaten" in München das Blatt eines Spatens als Markenzeichen. Vgl. Waarenzeichenblatt. Hrsg. vom Kaiserlichen Patentamt. Jg. 1 (1894), S. 9.

<sup>59</sup> Fontane, Frau Jenny Treibel. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 340, 403 und 437. Zu den Weinsorten vgl. die Anmerkungen der Herausgeber.

<sup>60</sup> Beispiele aus "Stine" und "Irrungen Wirrungen". Vgl. in der Reihenfolge der Zitate: Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 530, 352, 393, 353, 358 und die dazugehörigen Anmerkungen.

<sup>61</sup> Fontane, Irrungen, Wirrungen. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 324 und Anmerkung. Der Name der Berliner Firma J. A. Gilka und ihr 'Kümmel' kommen auch in anderen Berlin-Romanen des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor.

<sup>62</sup> Fontane, L'Adultera. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 72. Das Konfitüregeschäft "Felix und Sarotti", das seit 1852 in Berlin bestand, wurde 1878 von dem Süßwarenhersteller Hugo Hoffmann übernommen, der den Namen Sarotti dann erstmals 1893, also lange nach Fontanes Nennung, als Markenzeichen eintragen ließ. Schon von 1880 an wurden aber Erzeugnisse der Firma unter diesem Namen angeboten (ermittelt nach Auskünften und Unterlagen der SAROTTI GmbH Frankfurt a. M.).

<sup>63</sup> Fontane, Effi Briest. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 35 und Anmerkung. Daß Fontane 'Hövel' statt 'Hövell' schreibt, wie der Name zutreffend lautet, ist sicherlich nur eine Flüchtigkeit. In "Frau Jenny Treibel" (Bd. 4, S. 301) schreibt er ihn richtig.

<sup>64</sup> Fontane, Irrungen Wirrungen. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 380. Ob es sich bei 'Klostermelisse' um ein Markenprodukt handelt, ist allerdings fraglich. Die Firma MCM Klosterfrau, die heute durch ihren 'Melisengeist' bekannt ist, hat damals überwiegend kosmetische Produkte hergestellt und nach eigener Auskunft einen Tee, wie er bei Fontane genannt ist, nicht angeboten.

<sup>65</sup> Fontane, Frau Jenny Treibel. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 452 und Anmerkung.

<sup>66</sup> Fontane, Stine. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 539 und Anmerkung.

<sup>67</sup> Fontane, Mathilde Möhring. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 600. Die Annahme der Herausgeber, es handle sich bei 'Brönner' um ein Reinigungsmittel, dürfte nicht zutreffen. Die "Farbenfabrik vormals Brönner" in Frankfurt a. M. stellte nur Farbstoffe her. Vgl. Nachweisung der

im Deutschen Reiche gesetzlich geschützten Waarenzeichen Bd. 1, S. 322.

<sup>68</sup> Fontane, Frau Jenny Treibel. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 408. 'Windsorsoap' ist zwar kein Markenartikel, sondern eine Toilettenseifenart, die jeder Seifenhersteller anbieten konnte, aber vielleicht war doch ein bestimmter Herstellername charakteristisch mit ihr verbunden.

<sup>69</sup> Fontane, Die Poggenpuhls. Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 4. S. 528 f. Es handelt sich um die Firmen A & F. Pears (London), J. & C. Blooker (Amsterdam), Johann Hoff (Berlin) und Theodor Hildebrand & Sohn (Berlin), die ihre Produkte von 1886, 1887, 1892 und 1897 an gesetzlich schützen ließen. Die Pfefferkuchen der Firma Hildebrand werden also als Markenprodukte hier schon angeführt, obwohl sie - die "Poggenpuhls" erschienen 1896 - zu dieser Zeit noch nicht angemeldet waren: ein Indiz dafür, daß auch jene Artikelnamen bei Fontane, die sich als Warenzeichen nicht nachweisen lassen, authentisch sein dürften.

<sup>70</sup> Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963. S. 211. Wir greifen nur die zitierte Formulierung auf, weil Killy ansonsten dazu neigt, die Genauigkeit des Details gegenüber der Kunstfertigkeit des Arrangements für nebensächlich anzusehen. Noch weniger Gewicht auf die Kontextbestimmungen legt allerdings Richard Brinkmann (Theodor Fontane, München 1967), während W. Keitel und H. Nürnberger gerade in der Erschließung der Namenwelt Fontanes eine wesentliche Voraussetzung dafür sehen, »der Intention des Autors gerecht zu werden« (Werke, Schriften und Briefe Abt. I, Bd. 2. S. 818 f.). Viele ihrer Nachweise bestätigen die Richtigkeit dieser Überzeugung.

## 9. Reklamezitate in Döblins "Berlin Alexanderplatz"

Was die weitere Entwicklung anbetrifft, so stehen wir vor der Schwierigkeit, etwas erörtern zu müssen, was nicht mehr erscheint, nicht mehr zu erkennen ist, also vor dem Verlust eben der Deutlichkeit, die wir bei Fontane vorfinden. Zwar gibt es in den Großstadtromanen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und auch in den naturalistischen Dramen jener Zeit noch eine gewisse Zahl von Warenzitate, aber danach kaum mehr. Von der Jahrhundertwende an aufwärts kann man wirklich Dutzende sogenannter Gegenwartsromane durchforschen, ohne auch nur eine Handvoll Belege für sie zusammenzubekommen, allenfalls daß vielleicht jemand mal nicht nur Champagner bestellt, sondern einen 'Chandon', oder daß da ein 'schöner Mercedes' durch die Szene geistert. Nun handelt es sich bei diesen Romanen auch zumeist um vergessene Bücher, vergessene Autoren, weil sich die literarische Avantgarde vom Realismus bereits verabschiedet hatte. Die impressionistische Richtung, vorwiegend mit dem komplizierten Innenleben von erfolglosen Künstlern, morbiden Lebemännern oder fragwürdig Liebenden beschäftigt, hatte an der Bestimmtheit der Gebrauchsgegenstände naturgemäß kein Interesse. Allenfalls Luxusartikel spielen hier eine Rolle, aber für sie gibt es keine Namen, sondern nur seltene, Erlesenheit anzeigende Fachausdrücke. Nicht anders liegen die Dinge im Ergebnis für die ins Nichtwahrscheinliche, Parabelhafte übergehende expressionistische Prosa, in der Benanntheit nur zu komischen Effekten getaucht hätte. Doch selbst schon in den noch verhältnismäßig wahrscheinlich konstruierten Satiren Heinrich Manns, also in "Professor Unrat" und dem "Untertan", gibt es authentisch benannte Waren nicht mehr.

Wie ist das zu erklären? Und wie vor allem ist zu erklären, daß die ganz und gar in der 'realistischen' Tradition stehende Literatur, die sich in der Behandlung von Zeit und Ort und den allgemeinen gesellschaftlichen Umständen durchaus im Abbildlichen bewegt, für die Warenwelt späterhin gar zu erfundenen Namen greift? Sehen wir es recht, so gibt es dafür im wesentlichen nur einen Grund: die sich immer mehr ausbreitende stereotype Präsentation dieser Waren durch die Reklame. Es ist nämlich keineswegs so, daß sich diese Erscheinung von Anfang an, schon mit der Benanntheit selber eingestellt hätte, und zwar vor allem nicht in Deutschland. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird in den deutschen Fachbüchern zum Thema Reklame noch fast ausschließlich auf englische, französische und amerikanische Beispiele Bezug genommen und betont, daß im eigenen Lande die Warenwerbung noch ganz unterentwickelt sei. Man habe hier oft eine »heilige Scheu vor allen geschäftlichen Ankündigungen«, heißt es da, oder bleibe so bescheiden damit, als sei es das wichtigste, gerade nicht aufzufallen.<sup>71</sup> In den Zeitungsanzeigen werden in vielen Fällen nur erst die Produktnamen oder deren Zeichen gebraucht, hervorgehoben allenfalls durch ihre Größe und diverse graphische Schnörkel, während sloganhafte Wendungen wie "Die Marke Sarotti garantiert gute Qualität", 1898 angemeldet, noch äußerst selten sind.<sup>72</sup> Werturteile und Entscheidungen, wie sie die Menschen bei Fontane im Umgang mit bestimmten Produkten treffen, waren also keineswegs schon auf irgendwelche im öffentlichen Bewußtsein eingegrabene Anpreisungen bezogen oder zu beziehen, sondern sie stellten sich den Zeitgenossen als selbständige Entscheidungen dar, typisch nur insoweit, als sie den gewissermaßen stillschweigend bestehenden Urteilen der betreffenden Kreise entsprachen.

Daß diese Unbefangenheit mit der Zunahme der Reklame - oder wie es später aufwertend heißen wird: der Werbung - verlorengelassen mußte, liegt auf der Hand, und wir verstehen den

nach der Jahrhundertwende selten werdenden Gebrauch authentischer Warennamen als die unmittelbare Folge davon. Gleichzeitig geschieht nämlich noch etwas anderes, höchst merkwürdig und doch ohne weiteres auch auf eben diese Reklame zurückzuführen: anstelle der benannten Waren, wie sie bei Fontane in der Handlung mitwirken, werden zunehmend bloß die Formeln zitiert, mit denen sie öffentlich in Erscheinung treten, d. h. nicht mehr die Gegenstände selber werden mit den Namen sinnfällig gemacht oder zu machen versucht, sondern nur noch ihre sprachliche Hülle wird nun vorgezeigt. Eine große Anzahl von Beispielen für diese Art der Distanzierung findet sich in Döblins "Berlin Alexanderplatz". Zumeist ohne unmittelbaren Zusammenhang mit dem erzählten Geschehen, nur als Assoziations- oder Wahrnehmungsfragmente, werden hier formelhaft zitiert:

Testifortan, Sexualtherapeutikum nach Dr. Magnus Hirschfeld - Handverlesener Kehr wieder-Röstkaffee ist unerreicht - prima Santos Haushaltmischung kräftig und sparsam im Gebrauch - Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett - Das echte Engelhardt-Karamelmalz bier besitzt wie kaum ein anderes Getränk die Eigenschaften des Wohlgeschmacks usw. - Ihr Herz lacht vor Freude, wenn Sie ein mit den berühmten Höffner-Möbeln ausgestattetes Heim besitzen - Pixavon, veredeltes Teerpräparat - Loeser und Wolff, Berlin-Elbing, erstklassige Qualitäten in allen Geschmacksrichtungen, Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin usw. - Bewunderung ein Schuh erregt, der ständig mit Ägü gepflegt.<sup>73</sup>

Dies mag als Auswahl genügen, die Aufzählung ließe sich leicht über eine ganze Seite hin fortsetzen. Bei den Namen gibt es vielleicht die eine und andere kleine Abweichung, so wenn statt des Firmenkürzels "Eg-Gü" ein lautschriftliches "ÄgU" benutzt wird<sup>74</sup>, andererseits aber auch eine bis in die Warenzeichenregistratur hineinreichende Genauigkeit. Für das Potenzmittel Testifortan wird das Warenzeichen Nr. 365659 angegeben, unter dem es tatsächlich 1927 beim Reichspatentamt angemeldet worden ist.<sup>75</sup> Nun könnte man die präsentierten Warennamen und Reklamesprüche nur einfach als wahrscheinlichen Bestandteil der Großstadtwelt verstehen, in der sich Franz Bieberkopf bewegt, wäre nicht gleichzeitig dort, wo solche Waren unmittelbar in der Handlung mitwirken, die Benennung gerade vermieden. So wird in einer der Kneipen, in denen Bieberkopf verkehrt, zwar das Schild »Löwenbräu Patzenhofer« wahrgenommen, Produkt der Berliner Aktienbrauerei Friedrichshöhe, aber jener selbst trinkt stets nur schlicht Bier oder ein Helles oder eine Molle. Ebenso wird zitiert: »wer den NSU-6-Zylinder selbst lenkt, ist begeistert«, aber welcher Wagen von Bieberkopf und seinen Kumpanen dann und wann tatsächlich gelenkt wird, bleibt unbestimmt. Oder Bieberkopf verkauft am Rosenthaler Platz Schlipshalter, zufällig vor »Fabischs Konfektion, Fabisch & Co., feine Herrenschneiderei nach Maß, gediegene Verarbeitung und niedrige Preise sind Merkmale unserer Erzeugnisse«, doch wer die Schlipshalter herstellt und wie sie den Weiterverkäufern empfohlen werden, erfährt man nicht. Das gleiche gilt für »Völkische Zeitungen«, sobald Franz Bieberkopf sie feilhält, und andere Dinge mehr.<sup>76</sup>

In gewissen Grenzen könnte dies zu bedeuten haben, daß die zur Schau gestellte Außenseite der Produkte sich dem Bewußtsein nun schon tiefer einprägt als die Produkte selber<sup>77</sup>, aber das wäre nur eine Teilwahrheit. Schwer vorstellbar, daß ein Mann wie Bieberkopf nicht 'seine' Biermarke hat oder einen Blick für die Unterschiede von Autos oder daß er nicht weiß, wessen Produkte er verkauft. Indem Döblin diese individuellen Warenbeziehungen ausblendet - ganz systematisch, wie sich bei genauem Hinsehen zeigt, und zugleich so unauffällig wie möglich -, will er es offensichtlich vermeiden, das zitierte Selbstporträt des Warenangebotes mit wertenden Akzenten zu versehen, also etwa zwischen

angeeigneten und nichtangeeigneten oder gar zwischen brauchbaren und unbrauchbaren Artikeln zu unterscheiden. Als erzählerische Inkonsequenz wird sich dies sicherlich kaum je darstellen, da die Benanntheit der Warenwelt als Zeiterscheinung andauernd gegenwärtig ist und die partielle Anonymität zudeckt. Es liegt hier aber ein Indiz dafür vor, daß sich Döblin der Interessen, die sich mit dieser Benanntheit verbinden, schon vollauf bewußt ist und sich ihnen gegenüber nicht mehr frei sieht.<sup>78</sup>

## Anmerkungen

<sup>71</sup> Cronau, Rudolf: Das Buch der Reklame. Ulm 1887. S. 2 f.

<sup>72</sup> Nachweisung der im Deutschen Reiche gesetzlich geschützten Waarenzeichen Bd. 6, S. 125.

<sup>73</sup> Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz (1929). München 1965 (dtv 295). Vgl. zu den summarisch zitierten Beispielen die Seiten 29, 72, 105, 106, 114, 145, 405.

<sup>74</sup> Döblin, Berlin Alexanderplatz S. 405 und Warenzeichenblatt 34 (1927), S. 195. Es handelt sich um das Zeichen der Firma Egbert Günther Söhne, Dresden.

<sup>75</sup> Produkt der chemischen Fabrik Promonta, Hamburg. Warenzeichenblatt 34 (1927), S. 948.

<sup>76</sup> Vgl. Döblin, Berlin Alexanderplatz S. 55, 69, 72, 140, 171 u. a.

<sup>77</sup> Vgl. dazu Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a. M. 1971 (es 513).

<sup>78</sup> Ein Beleg für diese Zurückhaltung ist auch die folgende Stelle, angeschlossen an allerlei Skandalnachrichten vom April 1928: »Weniger beschäftigt sich um diese Zeit die Öffentlichkeit Berlins mit dem Wunsch einer der bedeutendsten amerikanischen Autofabriken, Angebote kapitalkräftiger deutscher Firmen zu erlangen für Alleinvertretung konkurrenzloser Sechs- bis Achtzylinderwagen für Norddeutschland« (S. 168). Während Döblin bei den Börsennachrichten Dutzende von großen Firmen nennt, läßt er bei dieser wichtigen (aber auch wertenden) Mitteilung den Namen weg.



## 10. Artikelnamen bei Grass, Walser, Böll

Die Wiederholungen dieses Verfahrens bis in unsere Gegenwart hinein ausführlich zu erörtern, ist wohl nicht nötig. Es findet sich wieder beispielsweise in den Romanen von Günter Grass, und am auffälligsten in "Örtlich betäubt". Der auf dem Zahnarztstuhl festgehaltene Studienrat Starusch erhält hier des öfteren zur Beruhigung das Werbefernsehen eingeschaltet, dessen Empfehlungen sich dann mit den Äußerungen des Arztes und seinen eigenen Assoziationen vermischen. Werbung für Osram, Fama, Ariel, Medicus-Schuhe, Haarfestiger, Tiefkühlkost usw. wird auf diese Weise in das erzählte Geschehen hineinmontiert, ebenso die im Wartezimmer gelesenen Schlagzeilen von »Quick, Stern, Bunte, Neue«. Zu einer 'Aneignung' derartiger bestimmter Produkte kommt es hauptsächlich jedoch nur im Bereich der zahnärztlichen Praxis, also für so verhältnismäßig uninteressante Artikel wie Zahnzemente, Tinkturen und Bohrmaschinen, für das schmerzstillende »Arantil« und das Diktiergerät »Grundig EN 3«. Schon der Fotoapparat eines Reporters ist eine erfundene »Arriflex«, nicht ungeschickt allerdings der gleichnamigen Münchner Firma für filmtechnisches Spezialgerät 'unterschoben'.<sup>79</sup> Ansonsten bleiben die Gegenstände anonym oder es sind solche Allerweltsprodukte wie »VW« und »Coca«.

Etwas enger beieinander liegen Warenzitat und Warenaneignung in der "Blechtrommel", was nicht unwesentlich mit dem Abstand zu den 30er Jahren zu tun hat, doch auch hier wird die Namhaftigkeit der Dinge immer wieder ins Formelhafte entrückt. Der Gang in Mamas Laden ist für Oskar ein Gang zu

Mandeln und Pfefferkuchengewürzen, zu Dr. Oetkers Backpulver, zu Persil bleibt Persil, zu Urbin, ich hab's, zu Maggi und Knorr, zu Kathreiner und Kaffee Hag, zu Vitello und Palmin, zu Essig-Kühne und Vierfrucht-Marmelade usw.<sup>80</sup>

Einer der Namen - Vitello - ist hier sogar erfunden. Warum? Die Antwort ergibt sich dreihundert Seiten später aus einem leicht doppelzüngigen Verbraucherlob für »Vitello-Margarine«: Mutter Truczinsky, die dieses außerordentlich gesunde Produkt stets der »besten Butter vorgezogen« hat, wird in einem Sarg aus Vitello-Kisten beerdigt, da anderes Holz nicht zur Verfügung steht. Als authentischer Name wäre 'Sanella' infrage gekommen, die führende Marke der 20er und 30er Jahre, aber deren Würfel lagen bei Erscheinen des Romans noch bei jedem Kaufmann aus.<sup>81</sup> Gewisse Rücksichten scheinen auch bei den Genußmitteln im Spiel zu sein, wo man gern die verschwundenen Zigarettenmarken »Derby« und »Regatta« raucht oder zu einer Flasche »Stobbes Machandel null-null« greift, während »Lucky Strike« bloß ein Handelsobjekt am Schwarzen Markt ist oder »Parties mit Sekt und Dujardin« nur zitathaft vorkommen. Ausgiebig benutzt wird allerdings das noch immer bekannte Nivea. Doch ist man in diesem Falle stets schon »niveagesalbt« oder »niveabraun« oder liegt zwischen »niveaölgänzenden Fleischbergen«, so daß der Name auch hier nicht bloß der Veranschaulichung dient, sondern in seiner merkantilen Formelhaftigkeit zugleich ironisch umgangen wird.<sup>82</sup>

Distanzierungen dieser Art finden sich auch in Martin Walsers Roman "Halbzeit". Bei Benutzung des Badezimmers seiner Freundin überblickt hier Anselm Kristlein deren »Schönheitsapotheke« und vergleicht sie in Gedanken mit der seiner Frau:

Eau Tonique à la Quinine Pinaud Paris, Tale Guerlain Paris, Pasturized Night Cream Helena Rubinstein, hatte Alissa auch, Feather-Light Foundation Cream Elisabeth Arden, hatte Alissa nicht, Special Pore Mask Helena Rubinstein, hatte Alissa nicht, Deep Cleanser, hatte Alissa auch, Murine For your Eyes, hatte Alissa nicht, hatte Alissa auch, hatte sie nicht, nicht, nicht, nicht, nicht, Herbal Mask, auch nicht, Beauty Treatment Rubinstein, hatte sie usw.<sup>83</sup>

Es folgt noch ein Dutzend weiterer Artikel, aber natürlich werden mit dieser Aufzählung nicht irgendwelche Anschauungen von den betrachteten Objekten vermittelt - selbst ein Fachhändler wäre da vermutlich überfordert -, sondern es wird aus ihr eine Satire auf die Kosmetikindustrie und ihre willfährigen Abnehmer. Ein andermal sind es die Produktbeschreibungen der Autoindustrie mit ihrer fachsprachlichen Aufschneiderei, die Walser verspottet, hier allerdings nicht nur durch Aufzählung, sondern durch unsinnige Kombinationen. Über die erste Fahrt mit einem neuerworbenen »Mercedes 180« heißt es:

Vollzwangssynchronisiert, kugelumlaufigelenkt, möglicherweise sogar mit DB-Eingelenkpendelachse in Hypoidverzahnung und mit turbogekühlten Bremsbacken fuhr ich, fuhr mich eine schwerblaue Alptraumwolke und wartete darauf, daß ich das erste Wort an sie richtete.<sup>84</sup>

Man braucht kein Fachmann zu sein, um das als Unsinn zu durchschauen, aber es ist bezeichnend, daß Walser für den Bereich der autotechnischen Feinheiten, für die das öffentliche Interesse ungleich höher ist als etwa für Kosmetika, zu dieser Art Verfremdung greift. Die bloße Aufzählung jener Merkmale, die einem Mercedes 180 der betreffenden Baureihe tatsächlich zugeschrieben waren, hätte sich möglicherweise gar nicht satirisch, sondern bloß wie eine Produktempfehlung gelesen. Was an der geschilderten Szene wahrscheinlich sein könnte, nämlich der Erwerb eines neuen Wagens eines bestimmten Fabrikats und die Wahrnehmung seiner Eigenschaften und Vorzüge, wird offensichtlich wegen des Interesses, das sich an einer solchen Beschreibung sammeln könnte, ins Unvernünftige, Nichtwahrscheinliche verzerrt.

Vollends offenbar werden die Zwänge, die von der Benanntheit der Warenwelt ausgehen, in jenen Fällen, wo diese Waren oder die Werbung für sie eine für die Handlung wesentliche Funktion haben. Wie wir schon an dem 'Vitello'- Beispiel bei Grass gesehen haben, müssen ihre Namen dann nämlich erfunden werden, können zugleich aber ihre Erfundenheit oft so wenig verleugnen, daß sich der Eindruck des Wahrscheinlichen nur schwer einstellt. Plastische Belege für dieses Dilemma finden sich in den Werken von Heinrich Böll. In dem Roman "Und sagte kein einziges Wort" soll z. B. die schwierige Situation des Ehepaares Bogner - die Frau erwartet in hoffnungsloser sozialer Lage ein viertes Kind - mit der hier anrühlich 'wirtschaftlichen' Idee der Empfängnisverhütung konfrontiert werden. Das geschieht so:

draußen ging ein heftiges Geknatter los: es knallte und krachte wie von Explosionen. Ich lief zum Fenster, riß es auf. Die Geräusche enthielten den ganzen Krieg: Brummen von Flugzeugen, Gebell von Explosionen; der Himmel war schon dunkelgrau, jetzt war er mit schneeweißen Fallschirmen bedeckt, an denen eine große rote flatternde Fahne langsam nach unten sank: »Gummi-Griss - schützt dich vor den Folgen!« war darauf zu lesen.<sup>85</sup>

Die Massivität der Aktion - man wirft auch noch lebensgroße Gummistörche mit geknickten

Hälsen ab - soll fraglos öffentliche Repräsentanz für die Firma »Gummi Griss« und ihre Produkte suggerieren, aber es ist doch schwer vorstellbar, daß dies gelingt. Schon natürlich die Tatsache, daß Verhütungsmittel nicht zu den Artikeln gehören, für die so auffällig geworben wird, wirkt dem Wahrscheinlichkeitseindruck entgegen, auch der Spruch mit dem Namen bleibt eine kontextlose Formel.

Nicht anders ergeht es einem mit Werbesprüchen wie »Sei schlau - mach nicht blau - wenn du Kater hast - nimm Doulorin«<sup>86</sup> oder mit der Brikettaufschrift »Heiz dir ein mit Schnier«, von der man glauben soll, es kenne sie im Rheinland jedes Kind.<sup>87</sup> Dabei mögen Namen und Slogans wie auch immer geschickt auf die Verhältnisse in den Romanen bezogen sein<sup>88</sup> - was sie nicht gewinnen, ist jene Aura von öffentlicher Geltung, die den tatsächlich verbreiteten Namen anhaftet. In der "Verlorenen Ehre der Katharina Blum" wird dies zu einem Handicap nachgerade der gesamten Konstruktion, insofern das deutsche Massenblatt, um das es hier geht, nur schlicht "ZEITUNG" heißt. Natürlich weiß jeder, daß er dabei an die BILDZEITUNG denken darf, soll, muß, aber da in der ansonsten weitgehend um Wahrscheinlichkeit bemühten Erzählung stets nur die " ZEITUNG " erscheint, wird immer wieder aufs neue offenbar, daß der erzählte Sachverhalt mit der BILDZEITUNG oder irgendeiner anderen bestimmten Zeitung eben doch nicht in Verbindung gebracht werden kann. So fehlt der Geschichte an zentraler Stelle das Illusionsmoment, und der ganze Ausstattungsaufwand mit genauen Daten und Tageszeiten, Wohnverhältnissen, benutzten Verkehrsmitteln und wer weiß welchen Details noch wird zu einer ersichtlich theaterhaften Kulisse. Das Parabelhafte, weithin Zeitgültige des Geschehens, das dieser Kulisse nicht bedurft hätte, wird so eigentlich um seine Würde gebracht, und es ist ganz charakteristisch, daß die Kritik überwiegend nur Bölls gute oder böse Absichten hervorgehoben, die Erzählung selbst jedoch wenig ernstgenommen hat.<sup>89</sup>

## Anmerkungen

<sup>79</sup> Grass, Günter: Örtlich betäubt. Neuwied/Berlin 1969. Vgl. S. 64, 80, 94 f., 106 ff., 158, 161 f., 246 ff. u. a. - Oder sollte Grass den Namen 'Arriflex', Abkürzung der Firma Arnold & Richter, gar nicht als authentisch verstanden haben?

<sup>80</sup> Grass, Günter: Die Blechtrommel. Neuwied/Berlin 1959. S. 156. Das heute nicht mehr bekannte Urbin war eine Schuhcreme der Berliner Firma Urban & Lemm.

<sup>81</sup> Grass, Die Blechtrommel S.466. Unter den zwischen 1914 und 1944 beim Reichspatentamt angemeldeten Warenzeichen findet sich eine Vitello-Margarine nicht. Sollte es sie gleichwohl gegeben haben, wäre der Name neben den genannten anderen ohne repräsentative Bedeutung. Nachtrag 2008: Eine Vitello-Margarine hat es tatsächlich gegeben, als Produkt der Firma Van den Bergh in Kleve seit 1897. Der Name wurde jedoch 1914 im deutschen Warenzeichenregister gelöscht. Allerdings scheint anderswo eine Margarine mit diesem Namen weiterhin vertrieben worden zu sein. 1936 beklagte ein Redner im tschechischen Parlament die zu Lasten der Milchbauern gehende Ausweitung der Margarine-Produktion und beanstandete den Slogan: »Kauft Vitello, anstatt der teuren Bauernbutter«. Möglicherweise ist also auch in Danzig eine Vitello-Margarine weiter vertrieben worden. ([www.psp.cz/cgi-bin/eng/eknih/1935ns/ps/stenprot/050schuz/prilohy/priloh01.htm](http://www.psp.cz/cgi-bin/eng/eknih/1935ns/ps/stenprot/050schuz/prilohy/priloh01.htm))

<sup>82</sup> Grass, Die Blechtrommel S. 126, 177, 210, 323, 324, 465, 522, 530.

<sup>83</sup> Walser, Martin: Halbzeit. Frankfurt a. M. 1960. S. 288.

<sup>84</sup> Walser, Halbzeit S. 661.

<sup>85</sup> Böll, Heinrich: Und sagte kein einziges Wort. Köln/Berlin 1953. S. 144.

<sup>86</sup> Böll, Und sagte kein einziges Wort S. 153.

<sup>87</sup> Böll, Heinrich: Ansichten eines Clowns. Köln/Berlin 1963. S. 283.

<sup>88</sup> Auf derartige immanente Funktionen weist hin Schneider, Karl Ludwig: Die Werbeslogans in dem Roman 'Und sagte kein einziges Wort'. In: In Sachen Böll. Hrsg. von M. Reich-Ranicki. München 1971 (dtv 730). S. 183-188.

<sup>89</sup> Böll, Heinrich: Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Köln 1974. Vgl. die Leserbriefe zum Vorabdruck der Erzählung in DER SPIEGEL Nr. 35 und 36 (1974) und die Parodie von Torberg, Friedrich: "Katharina Blum". Jetzt böllert's. DER SPIEGEL 35 (1974). S. 100-105.

## 11. Die Notwendigkeit der Verundeutlichung

Fingierte Benennungen für Waren spielen in der Gegenwartsliteratur insgesamt aber nur eine untergeordnete Rolle. Am häufigsten gebraucht werden sie noch für Medikamente, naheliegend natürlich wegen der extremen Namensvielfalt in diesem Bereich, während es andererseits für ein so deutliches Gegenstandsfeld wie das der Autofabrikate kein Beispiel für sie zu geben scheint. Hier findet sich nur die authentische Benanntheit mit allen Konsequenzen - in Walsers "Halbzeit" etwa werden ein Ford M 12, verschiedene Mercedes, ein BMW und ein VW in ihrem jeweiligen Prestigewert erfahrungsgerecht voneinander unterschieden<sup>90</sup> - oder aber die traditionelle Anonymität. Bemerkenswert ist jedoch, daß auch diese Anonymität noch wieder nur in engen Grenzen funktioniert, also durch Detailangaben ohne weiteres verlorengehen kann. In Johnsons "Zwei Ansichten" geschieht dies z. B. durch eine Produktionsziffer. Der junge Herr B. fährt hier anfangs einen Wagen, »der zehn Jahre alt war und inzwischen täglich zu fünftausend Stück hergestellt wurde«. Da es sich um ein deutsches Fabrikat handelt und die Angabe dem inneren Zeitgerüst nach auf das Jahr 1961 zu beziehen ist, kommt nur ein Volkswagen infrage.<sup>91</sup> Daß die Mehrzahl der Leser dies sogleich erkannt hat und noch immer erkennt, ist auch naheliegend - warum hat Johnson den Namen also nicht genannt?

Der Grund ist vermutlich, daß zwei weitere Fahrzeuge, die in dem Roman eine weitaus wichtigere Rolle spielen, unbestimmt bleiben sollten, dies jedoch in der Nachbarschaft eines benannten VW inkonsequent gewirkt hätte. Das eine ist ein seltener ausländischer Sportwagen, der dem jungen B. zunächst einiges Ansehen verschafft, im weiteren aber auch geeignet erscheint, für eine Fluchtfahrt von Berlin-Ost nach Berlin-West unter den Schlagbäumen hindurch eingesetzt zu werden. Autokenner mögen bei diesen Angaben vielleicht schon abwägen, welches Fabrikat infrage kommt, ob mit einem Austin oder MG damals so viel Eindruck zu machen war, wie geschildert, ob ein Ferrari für den Fotografen B. nicht zu teuer gewesen wäre, ein Maserati aber in Betracht zu ziehen sei usw. Auch hier könnten also, die entsprechenden Kenntnisse vorausgesetzt, Verdeutlichungen stattfinden, wenn auch wohl nicht so zwangsläufige wie bei dem VW-Beispiel. Eher wieder ist dies bei dem zweiten Sportwagen der Fall, den der junge B. erwirbt, nachdem der erste unter dem Schlagbaum hängengeblieben ist. Er erhält ihn »außer der Reihe« bei einer Kraftfahrzeugfabrik in Württemberg, sieht dort auf dem Hof »die regelmäßige Aufstellung der immer gleichen Form«, weil das Werk offenbar nur ein Modell herstellt, ist froh, als er endlich in dem »bulligen Gehäuse« abfahren kann, wird auf der Autobahn von einem Fahrer des gleichen Typs mit Lichthupe begrüßt und sollte also wohl, was bleibt übrig, einen Porsche gekauft haben. Als er dann freilich nach einigen Stunden eine Werkstatt aufsuchen muß, weil er den fabrikneuen Motor überfordert hat, steht der Wagen zwecks Reparatur »mit offener Schnauze« vor dem Schuppen, während ein Mechaniker erläutert, was kaputt ist.<sup>92</sup> Also doch nicht Porsche, sondern Mercedes? Oder sollte Johnson vergessen haben, daß Porsche Heckmotor hat? Denn, andererseits, bei einem Mercedes 190 SL von einem »bulligen Gehäuse« zu sprechen, erscheint auch wieder nicht angebracht, und wer hat schließlich wen immer mit Lichthupe begrüßt? Anonymität findet also, wie wir mit diesen Indizienfragen nur zeigen wollen, bei hinreichend bekannten Produkten schnell ihre Grenze.

Zugleich mit der Verdeutlichung kommt aber auch wiederum - abgesehen von der Erklärungsbedürftigkeit möglicher Unstimmigkeiten - die Frage auf, warum der ohnehin

erschließbare Gegenstand nicht einfach bei Namen genannt, also auf die wahrscheinlichste, unmittelbarste Weise in die Erzählung eingebracht ist. Bei Johnson erkennt man nicht selten eine Umständlichkeit aus Prinzip. Auch eine Zigarettenreklame wird so beschrieben, daß man sie erraten muß, oder eine Schreibmaschine in ihrer Funktion so weitläufig erläutert, als ginge es darum, dem Patentamt eine Erfindung anzumelden.<sup>93</sup> Bezweckt werden soll damit offensichtlich, unsere Sprech- und Wahrnehmungsgewohnheiten zu unterlaufen und uns die Dinge in der Neuheit ihrer Beschreibung auch neu erfahren zu lassen.

## Anmerkungen

<sup>90</sup> Walser, Halbzeit S. 229 f.

<sup>91</sup> Johnson, Uwe: Zwei Ansichten. Frankfurt a. M. 1965. S. 7. Die Jahresproduktion von VW betrug 1961 ca. 1 Million Fahrzeuge.

<sup>92</sup> Johnson, Zwei Ansichten S. 8 f., 83, 178 und 235 ff.

Nachtrag 2008: Im Hause Suhrkamp wurde sogar erörtert, ob Johnson nicht eine genauere Schadensbestimmung vornehmen sollte, da andernfalls das Liegenbleiben eines fabrikneuen Porsche nicht wahrscheinlich sei. Man zog in Betracht, dass die Panne auf die 'Vergaser-Schwimmernadel' zurückgeführt werden könnte! Vgl. Neumann, Bernd: Uwe Johnson. Hamburg 1994. S. 546.

<sup>93</sup> Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim (1961). Frankfurt a. M. 1969 (FiBü 959). S. 17 und 77.

## 12. Die Gefahr der Schleichwerbung

Für das Verstecken oder Verschweigen authentischer Warennamen ist dies jedoch - auch bei Johnson - nicht der einzige und nicht der entscheidende Grund. Der findet sich vielmehr darin - schon wiederholt haben wir darauf hingewiesen -, daß die Literatur hier mit einem anderen, kommerziellen Darstellungsinteresse in Berührung kommt. Wir wollen zum Abschluß auf diese Problematik noch einmal eingehen, auch wenn es hier wenig zu demonstrieren gibt, da die Autoren Einmischungen in den Bereich der Warenwerbung ja gerade frühzeitig zu vermeiden begonnen haben. Besonders deutlich äußert sich über die Beschränkungen, die literarischen Darstellungen aus der Konkurrenz zur Werbung erwachsen, gerade wiederum Johnson in seinem Roman "Das dritte Buch über Achim". Der Hamburger Journalist Karsch erinnert sich hier bei seinem Aufenthalt in der DDR daran, daß er auf seiner ersten Norwegenreise »überall an Hauswänden und Reklametafeln den Namen eines Waschmittels« vorgefunden habe, den er von zu Hause kannte, weshalb er diesen Artikel ohne jede Sprachkenntnis in einem Geschäft bestellen konnte. Diese Art von Verständigung sei für ihn in der DDR, so will er seinen Gesprächspartnern sagen, kaum mehr gewährleistet. Nun aber heißt es in einem Einschub in den Text:

*Warum schreibst du so rum um das Waschmittel, wem liegt schon an dem Namen dir nicht und niemandem. Bei so viel Gleichgültigkeit hätte er dastehen sollen als genaue Einzelheit und Hilfe für die Vorstellung. Der Verlag, der dies verkaufen soll, läßt jedoch sagen, daß die Hersteller anderer Waschmittel die Erwähnung dieses Namens ansehen könnten als Herabsetzung oder Werbung dafür auf einem Boden, in dem sie nicht wachsen soll nach Übereinkunft und Anstand. Bezahlt werden soll nur für die Geschichte, in die es gehört, wofür du willst: nicht dafür.<sup>94</sup>*

Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß dies eine fingierte Behauptung ist - denn hätte der Suhrkamp-Verlag, auf den sie ja letztlich zu beziehen ist, dem Roman eine solche Fiktion zugebilligt? Selbst wenn aber, bleiben Namensrücksichten dieser Art naheliegend. Bei negativen, das 'Image' eines Produkts schädigenden Äußerungen sind sie sowieso klar, da die betroffenen Firmen nicht weniger empfindlich sind und zu sein brauchen als irgendeine Privatperson. Arno Schmidt z. B. wird wohl gewußt haben, warum er in "Das steinerne Herz" wegen des Erwerbs einer Kamera nicht bei der Firma Porst in Nürnberg, sondern bei »Foto-Pommer« in Fürth anfragen läßt - vielleicht wäre eben doch nicht alles an dem »Kooftmich-Blödsinn«, der daraufhin den Thumannschen Haushalt überschwemmt, zu beweisen gewesen.<sup>95</sup> Positive Äußerungen sind natürlich weniger riskant, dafür aber vielleicht den Wirtschaftsinteressen der Verlage unbequem, wie man der zitierten Erklärung Johnsons entnehmen kann. Ganz lebensfremd wäre es jedenfalls, Werbewirkungen unter Berufung auf die 'Autonomie' der Literatur grundsätzlich zu bestreiten. Im Prinzip kann man sie sogar schon im 18. Jahrhundert, nämlich im Gefolge von Goethes "Werther" erkennen, der es zur Mode werden ließ, zum blauen Frack eine gelbe Weste und Hose zu tragen, und selbstverständlich wären da Angaben etwa zur Herkunft der Tuche oder irgendwelcher Accessoires auch noch willkommen gewesen. In London soll schon damals ein Tabakhändler allein dadurch populär und wohlhabend geworden sein, daß der Schauspieler Garrick in einem Bühnenstück dessen Tabakmischung anbot und erklärte, sie sei die einzige, die für einen 'wahren Gentleman' genießbar sei.<sup>96</sup>

Wer wollte da derartige Wirkungen in unserer Zeit ausschließen? Wenn in den

Taschenbüchern des Rowohlt-Verlages in oft sehr geschickter Anknüpfung an die Eigenheiten von Romanfiguren für Volkswagen und Aral-Benzin, für Stuyvesant-Zigaretten und Mouson-Seife geworben wird, findet sich das imaginative Potential der Texte ja auch wiederum in diesem Sinne genutzt, und es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich auszumalen, um wieviel eleganter derartige Werbebotschaften in den Texten selber untergebracht werden könnten. Das Problem der Schleichwerbung, wie man kurz sagt, ist also mit dem Gestus des literarischen Erzählens nicht ausgeräumt, so wie es erst recht natürlich im Film bestehen bleibt, der ja in keinem Falle umhin kann, die mitwirkenden Gegenstände in ihrer Tatsächlichkeit einzubeziehen. Wer jemals darauf aufmerksam geworden ist, mit welcher Sorgfalt in Spielfilmen die Aufschriften von Zigarettenpackungen verdeckt oder Flaschenetiketten aus dem Bild gedreht sind, - sofern man nicht einfach 'Bier' zu lesen bekommt, als handle es sich um eine Essenz aus der Hausapotheke -, dem kann es sogar zu einem Sondervergnügen werden, das Kameraspiel beim Verstecken von Markenzeichen zu verfolgen. Dem Zufall überlassen wird hier jedenfalls kaum mehr etwas. Bei amerikanischen Fernsehserien soll es sogar schon regelrechte Wettbewerbe darum gegeben haben, welche Autofirma jeweils die Polizeifahrzeuge stellen darf.

In gewissen Grenzen unbedenklich werden die Namen von Markenartikeln erst wieder, wenn sie so konkurrenzlos bekannt sind, daß ein unmittelbarer Werbeeffect nicht mehr naheliegt. 'Coca-Cola' findet man deshalb in der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte öfter als irgendein anderes Erfrischungsgetränk zitiert, 'Mercedes' öfter als andere Automarken, 'Tempo'-Taschentücher selbstverständlicher als andere Toilettenartikel usw. Mit Vorsicht und Abstand behandelt werden freilich selbst solche Namen noch, da es außer dem kommerziellen Problem ein ästhetisches Problem im Umgang mit ihnen gibt und dieses auf die Dauer sogar das ernstere sein dürfte: nämlich die immer schon vorgegebene Beschriebenheit dieser Gegenstände bis hinein in ihren individuellen Gebrauch. Längst werden die Markenwaren durch die Werbung ja nicht mehr nur angepriesen, sondern sie werden beschrieben und erklärt, in Spielszenen behandelt und in Dialogen 'erschlossen', pointiert besonderen Erlebnissen oder Milieus zugeordnet und auch sogar schon in komplette Erzählungen eingestellt.<sup>97</sup> Im Grunde gibt es kein darstellerisches Mittel literarischer Texte mehr, das die Werbung sich nicht schon angeeignet und millionenfach gebraucht hätte, so daß die Literatur bei der Berührung mit Namen aus diesem Bereich andauernd Gefahr läuft, jene Beschriebenheit bloß zu wiederholen und dadurch unfreiwillig parodistisch oder unfreiwillig banal zu werden.

Nicht zufällig finden sich ja die direktesten und ausführlichsten Werbungszitate heute in der satirischen Literatur, wo sie obendrein möglicherweise noch als 'Social-Science-Fiction' ausgewiesen sind, um vor mißverständlicher Inanspruchnahme der einen oder anderen Art geschützt zu sein.<sup>98</sup> Ein Gespräch über die belebende Wirkung von 'Klostermelisse', wie es in Fontanes "Irrungen Wirungen" geführt wird, würde sich - auf einen Markenartikel unserer Tage übertragen - unweigerlich wie ein Szenarium für den Werbefunk lesen, und bei mancher anderen Fontane-Stelle brauchte man jedenfalls nicht viel zu verändern, um diesen Effekt zu erzielen. Das hat jedoch nichts damit zu tun, daß schon die Aneignung benannter Waren, wie wir noch einmal betonen wollen, aus unserer Lebenserfahrung herausfiele. Sieht man einmal ab von dem Lustschrei der Hausfrau über das XYZ-Weiß ihrer Wäsche und ähnlichen Absurditäten, so ist der Umgang mit der Benanntheit der Warenwelt noch immer eine ganz alltägliche Sache, für den Autobesitzer, der auf die Straßenlage oder die Geräumigkeit *seines* Fahrzeugs schwört, ebenso wie für den



Feinschmecker, der sich auf *seine* Sektmarke etwas zugute hält, für die bevorzugte Kaffeesorte nicht anders als für das bevorzugte Blue-Jeans-Etikett. Problematisch wird das Verhältnis zu dieser Benanntheit innerhalb der Literatur erst dadurch, daß es bereits außerhalb ihrer beschrieben, ihr tagtäglich in allen erdenklichen Varianten vorgesprochen wird. Die an und für sich wahrscheinliche Tatsache, daß Menschen unserer Zeit und Gesellschaft mit dieser Benanntheit umgehen, läßt sich so nur mehr begrenzt ohne ironische Nebentöne aussprechen. Nicht mehr dieser Sachverhalt wird dann möglicherweise wahrgenommen, sondern das Formelhafte an seiner Darstellung, d. h. es könnte eintreten, was auch innerhalb der literarischen Tradition schon eingetreten ist: die überbeanspruchten Sprachformeln werden zur Parodie ihrer selbst. Die Werbung versucht diesem Abnutzungsprozeß durch ständig neue Einfälle zu entkommen. Die wahrscheinliche Literatur jedoch, die ihr darin schließlich nicht vorgreifen kann, ist hier in ihrer Illusionsbildung immer gefährdet.

Indessen wollen wir die sich daraus ergebenden Beschränkungen nicht überbewerten. Neben den anderen Faktoren, deren Einfluß auf den Wahrscheinlichkeitsspielraum wir untersucht haben, also der Zeit, des Ortes und der Personen, ist die zunehmende Bestimmtheit der Gegenstände nur von untergeordneter Bedeutung. Nicht nur gibt es noch immer Wege, dieser Bestimmtheit unauffällig auszuweichen oder sie unverfänglich einzubeziehen, es ist dies auch in der Lebenserfahrung kein so zentraler Bereich, daß Undeutlichkeiten hier stark ins Gewicht fielen. Wo sich ihretwegen der Eindruck einer gewissen Zeitferne einstellt, wie oft z. B. bei Böll, ist dies jedenfalls Unzulänglichkeiten der Gestaltung nicht weniger zuzuschreiben als den Zwängen, die von den Verhältnissen selber ausgehen. Was jedoch für unser allgemeines Erkenntnisziel von Belang bleibt, ist die Tatsache, daß es heute auch im Bereich der Gegenstände eine Überschaubarkeit gibt, die - gewollt oder nicht - in literarischen Texten tatsächlich verfügbare Gegenstände in den Blick kommen lassen kann. Auch hier kann die Literatur also in Referenzialisierungen hineingeraten, die darüber entscheiden, ob sie für wahrscheinlich gehalten wird oder für unwahrscheinlich, bzw. darüber, ob das Unwahrscheinliche bedeutungstragend wirkt oder fehlerhaft.

## Anmerkungen

<sup>94</sup> Johnson, Das dritte Buch über Achim S. 16 ff.

<sup>95</sup> Schmidt, Arno: Das steinerne Herz (1956). Frankfurt a. M. 1967 (FiBü 802). S. 105.

<sup>96</sup> Schramm, Hugo: Zur Geschichte der Reclame. Hausblätter. Hrsg. von F. W. Hackländer und E. Hofer. Bd. 4. Stuttgart 1866. S. 227-235, 302-310 und 468-472, hier: S. 229.

<sup>97</sup> Als Beispiel für eine solche 'Erzählung' vgl. den Anzeigentext "Sie nannten ihn schreibfaul" in: Erzähltextanalyse. Hrsg. von C. Kahrman u. a. Frankfurt a. M. 1977. Bd. 2, S. 350 f.

<sup>98</sup> So die satirische Prosa von Behrens, Alfred: Gesellschaftsausweis. Social Science Fiction. Frankfurt a. M. 1971 (es 458); die gleiche Bezeichnung gebraucht Behrens in: Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion. Frankfurt a. M. 1973.

## **VII. Die leidigen Tatsachen oder Das Ende der Wahrscheinlichkeitsliteratur**

### *1. 'Autonomie' als Dogma der Literaturwissenschaft*

Begonnen haben wir diese Arbeit mit der Frage, ob die Bedeutung der Tatsachenrichtigkeit für literarische Texte von der heutigen Literaturtheorie nicht unterschätzt wird, und dürfen nun wohl für erwiesen annehmen, daß dies wirklich der Fall ist. Und doch, mag man vielleicht denken - stellt das genaue Beleuchten aller dieser faktischen Einzelheiten nicht auch wiederum eine Verzerrung ihrer Bedeutung dar, werden sie damit nicht überbewertet? Wann hat man denn beim Lesen solche Ungenauigkeiten schon bemerkt, und wenn, konnte einen dann der Text nicht auch mit Leichtigkeit über sie hinwegziehen? War nicht etwas anderes viel wichtiger, unser Berührtsein davon, daß wir hier das Menschliche so nahe und unverstellt erfahren wie kaum je in der Wirklichkeit? Wer wollte da so kleinlich sein und sich über irgendwelche Fehler aufhalten? Eine wichtige Erinnerung das, in der Tat, und niemandem sei hier widersprochen, wenn er sagt, daß man *so* doch jedenfalls auch nicht lesen müsse, den Kalender in der Hand, den Stadtplan auf den Knien, das Konversationslexikon griffbereit, nur um den Autor auf einer Widersprüchlichkeit zu ertappen. Nein, das soll nicht sein, und vergessen wollen wir auch nicht, daß die Gesamtwirkung vieler der Werke, auf die wir eingegangen sind, trotz der einen oder anderen Unstimmigkeit noch immer groß und wunderbar sein kann.

Nur darf man daraus keine falschen Schlüsse ziehen, und das geschieht eben durchaus, wenn die Theorie folgert, es sei dem Leser im Faktischen alles einerlei, weil ihn hier von vornherein nicht interessiere, was er lese. Erkennen muß man vielmehr, daß die Literatur als wahrscheinliche allein deshalb mit einer solchen Kraft zu uns sprechen kann, weil sie *nicht* andauernd gegen unser Weltwissen verstößt, weil sie ihre Abweichungen unscheinbar macht, weil sie uns mit sorgsamem Kalkül so ins Bild setzt, daß sich uns eben diese und nicht irgendeine verkehrte Welt eröffnet. Das vorausgesetzt räumen wir gern ein, daß alle unsere Belege weiter nichts als Indizien sind, Indizien, die das Mitspielen der Wirklichkeit im Textverstehen nur andeuten können, es nur von gewissen Grenzpunkten her einkreisen sollten, weil, was an Wirklichkeitsberührungen im Inneren dieses Verstehens stattfindet, erst recht schwer zu erfassen und zu belegen ist. Und benötigt haben wir diese Indizien auch nur, um die Entwicklung aufzuhellen, die die Literatur infolge der Verdeutlichung des Faktischen insgesamt durchlaufen hat, nicht um des einzelnen Werkes willen, für das sie - wir haben es bereits am Anfang erklärt - allein noch nichts besagen.

Nun könnte man einwenden, diese Entwicklung hätte auch ohne eine solche Beweislegung plausibel werden können, und überhaupt bedürfe es eines solchen Insistierens auf dem Faktenbezug gar nicht, da der Autonomiestandpunkt so ausdrücklich und weittragend und bis ins Unsinnige hinein, wie wir ihn uns hier zurechtgelegt haben, schließlich kaum je vertreten werde. Das jedoch sehen wir anders. Denn wenn auch so offensichtlich fragwürdige Schlüsse, wie sie etwa Käte Hamburger in ihrer "Logik der Dichtung" zieht, in der Regel vermieden sind, so ist das doch lediglich darauf zurückzuführen, daß die einmal angenommenen Voraussetzungen nicht bis in ihre letzten Konsequenzen hinein verfolgt und zuende gedacht werden. Wir verstehen das als ein

Zeichen gesunden Menschenverstandes und bedauern es keineswegs. Indessen ist ein 'bißchen Autonomie' so wenig möglich wie das beispielhafte 'bißchen schwanger', wie man unbezweifelbar an den wirklich harten Konfrontationen zwischen Literatur und Realität, den juristischen, sehen kann. Hier, wo letztlich ohne die Möglichkeit eines Sowohl-Als auch zu erkennen und zu bekennen ist, ob das Tatsächliche aus der Literatur heraus angesprochen sein kann oder nicht, muß dann von der literaturtheoretischen Seite bis ins Unfaßliche hinein bestritten werden, was auf der anderen, lebenspraktischen Seite am hellen Tage geschieht. Allerdings, so ist ebenfalls deutlich geworden, haben wir es dabei auch nicht mehr mit logisch einwandfreien Begründungen zu tun, sondern nur noch mit dem Festhalten einer immer schon 'sicheren' Überzeugung. Als solche ist sie auch nicht zu widerlegen. Wohl aber kann man sie als eine in ihrer Geltung begrenzte, nämlich in erster Linie literatur-'wissenschaftliche' kenntlich und durchschaubar machen, und das soll hier nun doch noch geschehen.

Wie selbstverständlich - um nicht zu sagen: selbstbezüglich - der Autonomiestandpunkt sich ins Glaubensbekenntnishafte verwandeln kann, sei zunächst noch einmal an Wolfgang Iser's phänomenologischer Bestimmung des Leseaktes demonstriert. Jeder Text, stellt Iser fest, werde erst über den Situationsbezug sowie über die Voraussetzungen verständlich, die in seinen Sätzen aufgerufen seien. Dies gelte *auch* für den literarischen Text, für den man sehr wohl beachten müsse, welche Kontexte er »in sich hineinzieht, bündelt und parat hält, um sie durch den geschriebenen Text hindurch vermitteln zu können«. So weit, so richtig - und von Iser auch bewußt als Argument gegen eine Literaturtheorie gewendet, in der »die Ausschließlichkeit des Textes noch eine vorherrschende Rolle spielt«. Nun aber fährt er fort:

Klärungsbedürftig bleibt dabei allerdings, warum die vielen außertextuellen Bezugnahmen vom Text selbst wiederum nicht so gemeint sind, wie sie in ihrer textunabhängigen Gegebenheit erscheinen.<sup>1</sup>

Was sagt man dazu? Klärungsbedürftig, so möchten wir diesem Salto mortale zurück in die 'Geschlossenheit' des literarischen Textes entgehen, ist hier doch wohl nur noch, warum dergleichen wie ein bewiesenes Faktum vorausgesetzt wird. Und um darauf sogleich mit dem Ergebnis unserer Überlegungen zu antworten: eine erste, literaturtheoretisch-immanente Ursache dafür scheint uns zu sein, daß kein Unterschied mehr zwischen *Kunstanspruch* und *Kunstleistung* gemacht wird, d. h. daß die Idee von der Vollkommenheit der Kunstwerke zur generalisierten Prämisse aller Theorien über das Literaturverstehen geworden ist. Um das zu erkennen, braucht man sich gar nicht mit der Problematik der Gleichsetzung von Kunst und Vollkommenheit selbst zu beschäftigen, für die es ja eine bis in die Antike zurückreichende Tradition gibt. Das Fehlerhafte an den autonomistischen Vorstellungen läßt sich sehr einfach darin fassen, daß - philosophisch gesehen - wohl *die* Kunst Inbegriff der Vollkommenheit ist, nicht aber auch jedes einzelne Kunstwerk und schon gar nicht gleich jeder Text, der unter diesem Vorzeichen in Verkehr kommt. Noch im 19. Jahrhundert wäre es niemandem eingefallen, die vollkommene künstlerische Integration aller Textelemente etwa an einem Roman nachzuweisen, sondern es kam für die Demonstration dieser Idee, wenn überhaupt ein bestimmtes Werk, nur ein antikes Epos in Betracht. Wenn es heute jedoch heißt, es gehöre zum *Wesen* des literarischen Kunstwerkes, »daß alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Welt der Dichtung eine neue, begrenzte Funktion erhalten«<sup>2</sup>, so findet sich, was einst nur idealtypisch gemeint gewesen

ist, zum selbstverständlichen Appendix jedes einzelnen Kunstproduktes erklärt. Von seiten der Theorie mag man dem entgegenhalten, es sei ausdrücklich von *allen* Realien die Rede, so daß also schon ein einziges Element, das ersichtlich unverwandelt bleibe, den Kunstcharakter aufhebe. Aber abgesehen davon, daß die Maßstäbe für derartige Überprüfungen fehlen, will man sie auch gar nicht, weil sich dann wohl herausstellen würde, daß es die Kunst, die man definiert, überhaupt nicht gibt. Allenfalls gegenüber offensichtlichen Nicht-Kunst-Werken, z.B. gegenüber der Trivilliteratur, wird diese Alternative erprobt, wobei es dann freilich immer gleich auf das ganze Gegenteil hinauslaufen muß und kein einziges Weltelement künstlerisch verwandelt erscheinen darf.

Besonders deutlich läßt sich der Schritt von der möglicherweise zu erfahrenden zur prinzipiell vorausgesetzten Vollkommenheit in der Geschichte der 'immanenten' Interpretation beobachten, der praktischen Ausgestaltung des Autonomiegedankens im Umgang mit den Texten. Hervorgegangen aus dem Unbehagen darüber, daß sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur auf den Nachweis aller möglicher Bedingungen und Traditionen beschränkte, war sie ursprünglich eine Rückbesinnung auf das einzelne Werk und seine 'gegenwärtige' Wirkung. Bei Emil Staiger, der diese Intention dann gleichsam endgültig formuliert hat, geht es noch unmißverständlich darum, »zu begreifen, was uns ergreift«, also Wirkungen nachzugehen, die tatsächlich und unmittelbar empfunden werden.<sup>3</sup> Wo es solche Wirkungen nicht gibt, kann man seiner Meinung nach auch nichts entdecken, sondern nur belanglose Verbindungen zwischen Form und Inhalt herstellen.

Was aber ist aus diesem Gedanken geworden? Schon in den Interpretationsbänden Benno von Wiese wird das Ergebnis des Aufspürens der Ursachen derartiger Wirkungen, nämlich der Nachweis irgendwelcher Wort- oder Motivreihen, hintergründiger Bilder und Metaphern, Rhythmus- oder Stilveränderungen usw., zu einem weitgehend sich verselbständigenden Ritual. Nicht auf das Erschließen von Wirkungsvorgängen kommt es nunmehr an, sondern auf das Vorführen aller möglicher Perfektheiten, durch die das bei der Lektüre wohl schon ausbleibende Ergriffensein regelrecht herbeigeredet werden soll. Über die Hunderte und Tausende von 'Interpretationen', die nach diesem Muster abgeliefert worden sind und noch immer abgeliefert werden, brauchen wir hier nicht zu sprechen. Sie haben der Germanistik bis in die Schulen hinein den Ruf eingetragen, eine Disziplin zu sein, die im Inneren von Texten Beziehungen nachweisen will, auf die beim Lesen kein Mensch kommt, je überraschender, desto besser. Und wenn dagegen an sich noch gar nichts zu sagen wäre, weil die Erkenntnis ja mitunter seltsame Wege geht: was kommt letztlich immer nur heraus? Immer wird eigentlich bloß bewiesen, daß es sich um große, um bedeutende, um perfekte Kunstwerke handelt. Denn natürlich, da dies mit der vorsätzlichen Suche nach Stimmigkeiten, Spiegelungen, Entsprechungen, Symbolen usw. von vornherein unterstellt ist, kann auch gar nichts anderes herauskommen, sondern es wird der Interpret eben so lange arbeiten, bis alles zueinander paßt.

Deshalb aber auch, um wieder an unser Thema anzuschließen, die geradezu ängstliche Abwehr aller Kontextbestimmungen in jenen Fällen, wo Realien, d. h. im wesentlichen authentische Namen in den Text einbezogen sind. Deren Determinanten sind ja nicht vollkommen aus dem Text heraus kalkulierbar, dem Werkganzen also auch nicht schlüssig zuzuordnen, oder sie sind - schlimmer noch - für uns anders beschaffen als für den Autor, so daß gar Widersprüche die Folge sein könnten. Da darf man denn selbstverständlich bei 'Rom', wenn es im "Taugenichts" vorkommt, nicht an Rom denken, sondern man muß es

sich mit 'Kinderparadies' übersetzen, weil sonst ja herauskäme, daß Eichendorff nur eine unzureichende Vorstellung von Rom gehabt hat. Es geschieht dies natürlich, wie wir betonen wollen, schon längst ganz unabsichtlich, in einer stabilen Tradition, die den Interpreten geradezu ins Unrecht setzt, wenn er sich ihr entzieht. Die Kluft zwischen dem, was 'man' beim Lesen merkt, sich denkt, was auffällt, und dem, was die 'Kunst der Interpretation' ans Licht fördert, ist so aber mittlerweile selbst für den Fachkundigen oft nur mehr schwer zu überbrücken.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1976. S. 91.

<sup>2</sup> Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart <sup>2</sup>1967. S. 27.

<sup>3</sup> Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955. S. 10 f.

## 2. Die Fixierung der Literaturtheorie auf den Berufsleser

Indessen wollen wir nicht den Eindruck erwecken, als sei die vorausgesetzte Perfektheit weiter nichts als ein Irrtum, der nur korrigiert werden müsse, damit wieder bedacht wird, wo literarische Werke nicht geschlossen, sondern auf faktische Kontexte bezogen sind usw. So sehr fällt dieser Aspekt aus der Literaturgeschichte ja nicht heraus, daß er nur einfach übersehen worden wäre. Der tiefere Grund für seine Vernachlässigung ist vielmehr, daß sich die Literaturwissenschaft als eine Spezialwissenschaft etabliert hat, die sich nun auch zu einem genuin wissenschaftlichen Erkenntnisangebot gezwungen sieht, von allem 'gewöhnlichen' Literaturverstehen verschieden. Das aber ist durch nichts besser als durch den Autonomiegedanken gewährleistet: denn er erlaubt es einerseits, das verbreitete Interesse an den Wirklichkeitsbezügen als laienhaft und vor-wissenschaftlich zu disqualifizieren, und er ermöglicht andererseits eine unbegrenzte interpretatorische Belastbarkeit der Texte, da ja nichts mehr von dem, was sie störend an die Realität bindet, noch beachtet zu werden braucht. Um das deutlich zu machen bedarf es gar keiner Übertreibung. Wenn da jemand ein dickes Buch über Großstadtromane vorlegt und im Vorwort selbstbewußt erklärt, er habe es nicht für nötig, ja hätte es für schädlich gehalten, von den behandelten Großstädten irgendeine Notiz zu nehmen, so ist dies eine böhere Pointe, als man sie erfinden könnte.

Oder nicht? Oder wäre es gar ein Gewinn, daß sich da eine Wissenschaft ihren Horizont mit Büchern vollstellt und immer nur auf das Echo lauscht, das ihr, wenn sie ein weiteres zuklappt, von jenen zurückgeworfen wird? Demjenigen, dem ohnehin die Wirklichkeit »keine intersubjektiv eindeutige Vorgegebenheit« ist, sondern nur eine je »nach Kontexten, Perspektiven und Zwecken in Kommunikationsspielen variierende Verfaßtheit«, mag ein so begrenztes Verstehensritual willkommen sein.<sup>4</sup> Wer jedoch über die Literatur noch etwas von der wirklichen Welt, der wirklichen Geschichte glaubt erfahren zu können, dem wird dieses literaturkundliche Glasperlenspiel wenig sagen. Ob es wohl einer müßiggehenden Zukunftsgesellschaft unterhaltend und bedeutend genug erscheinen wird, um zu kastalischen Ehren zu kommen? Oder wird es als Beispiel einer merkwürdig solipsistischen Lesehaltung angesehen werden, der Literatur lediglich ein Hilfsmittel eitler Selbstvorführung gewesen ist? Es wird sich herausstellen. Unsere eigene Arbeit mag jedenfalls vorerst als ein Beweis dafür stehen, daß man bei der Romanlektüre auch auf die Welt schließen kann - jener literaturwissenschaftlichen Richtung zu Nutz und Frommen, die sich die Erforschung der literarischen Kommunikation zur Aufgabe gemacht hat.

Denn dies ist ja eine naheliegende, fast zwangsläufige Folge der autonomistischen Theorie und Praxis des Literaturverstehens: daß die Erforschung dieses Verstehens ihrerseits wieder zu dem Ergebnis kommt, das weltvergessene Lesen sei das einzig angemessene Lesen. So einseitig und für eine deskriptive Wissenschaft im Grunde unverantwortlich, wie dies heute behauptet wird, hätte es indessen dann doch nicht behauptet werden müssen - andere Stimmen, wenn auch schwache und natürlich inkompetente, sind ja immerhin zu hören. Dabei ist auch hier wiederum bezeichnend, wie sich die Auffassung von einer 'besonderen' Verstehensweise für literarische Texte im Laufe der Zeit zugespitzt hat. Einer der frühen Abgrenzungsversuche, das aus der strukturalistischen 'Prager Schule' hervorgegangene Modell Mukarowskys, geht noch davon aus, daß literarische Werke »zwischen dem Primat der ästhetischen und der mitteilenden

Funktion schwanken«, d. h. je nach dem gesellschaftlichen Interesse und dem angebotenen Wirklichkeitsbezug mehr den mitteilenden, behauptenden Texten oder mehr den fiktional-ästhetischen Texten zugeordnet werden können. Es kann sich diese Zuordnung für Mukarowsky auch sowohl innerhalb der Geschichte wie von Leser zu Leser verschieben, so daß letztlich erst der Aneignungsvorgang selber darüber entscheidet, ob ein Roman als Roman oder als Biographie gelesen wird, ja in manchen Textsorten, z. B. dem historischen Roman, erscheint ihm diese »Dualität« überhaupt nicht auflösbar. Erst auf diesem Hintergrund definiert Mukarowsky dann die Wahrnehmung eines Textes als »Werk der Dichtung« in dem bereits bekannten Sinne, daß hier die Frage, »ob das berichtete Ereignis sich zugetragen hat oder nicht«, ihre entscheidende Bedeutung verliere. Wichtig bleibt ihm freilich auch in diesem Falle noch der Grad der Abweichung vom Tatsächlichen - also der Aspekt der Wahrscheinlichkeit, wie wir sagen würden -, weil sich durch ihn verschiedene Textarten, etwa Märchen und Erzählung, unterscheiden ließen.<sup>5</sup>

Vergleicht man diese Überlegungen mit den kommunikations-analytischen Modellen von Schmidt, Anderegg oder Gabriel, so wird deutlich, um wieviel behutsamer der literarische Verstehensprozeß hier noch behandelt wird. Dort tendiert schon alles zum Normativen: man verhält sich *falsch*, wenn man aus literarischen Texten reale Sachverhalte erschließt, *darf* sich sein Bezugsfeld durch sie nicht erweitern, sondern *muß* es sich verfremden lassen, hat keinen *Anspruch* auf historische Richtigkeit gegenüber dem historischen Roman usw. Die Verabsolutierung einer bestimmten literaturtheoretischen Auffassung ist nunmehr eben soweit vorangeschritten, daß die von Mukarowsky erkannte 'Dualität' gewisser literarischer Texte schon nicht mehr wahrgenommen oder akzeptiert wird, sondern mit dem Literatur-Etikett alles für entschieden gilt.

Gleichwohl ist es nicht ausgeschlossen, daß der kommunikationsanalytische Weg zu diesen Differenzierungen zurückführt. Wenn Gabriel einräumt, daß es ein Feld sozialer Normen gibt, die einen literarischen Text in die behauptenden Texte abdrängen könnten, so ist immerhin ein lebenspraktischer Gegenpol gegen das Absolutum der Fiktion gesetzt.<sup>6</sup> Bei Schmidt wiederum ist in einem jüngeren Aufsatz zur "Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen" eine unterschiedliche Entferntheit der Künste von den wirklichkeitsbezogenen Aussagen angenommen, geringer für die sprachlichen, größer für die musikalischen Kunstwerke. Diese Differenzierung könnte es nahelegen, auch innerhalb der Literatur an eine solche Abstufung zu denken, so daß es am Ende eine starre Grenze zwischen behauptenden und fiktionalen Texten - ganz wie es schon Mukarowsky vorausgesetzt hat - nicht gäbe.<sup>7</sup> Angesichts dieser möglichen Einsicht stellt sich aber auch die Frage, ob dann die Definition einer spezifischen literarischen Kommunikation nicht von vornherein ausgerichtet ist auf eine Literatur, in der solche Übergänge schon an sich nicht vorkommen, d. h. ob sie nicht bloß für konsistent nichtwahrscheinliche Texte einen Sinn hat. Das Charakteristikum der Wahrscheinlichkeitsliteratur ist es ja gerade, daß sie gewissermaßen andauernd zwischen Tatsächlichkeit und Fiktion oszilliert, im gelungensten Fall unaufhebbar, nicht selten jedoch mit der Folge, daß nachträglich und am Ende in der wissenschaftlichen Kommentierung die tatsächlichen von den erfundenen Anteilen getrennt werden. Diese Sortierung beginnt aber natürlich zumeist schon mit der ersten Aneignung, und zwar bei jenen kleinen Undeutlichkeiten oder Unstimmigkeiten, die auch die wahrscheinlichsten Texte nicht immer vermeiden können. Die Annahme, daß mit ihnen das Ganze sofort zur Fiktion wird, ist grundfalsch. Der Prüfungsprozeß kann vielmehr weit über die Lektüre hinaus anhalten und dann auch noch widerruflich bloß dazu *neigen*, eine Erzählung für fiktional anzusehen. Umgekehrt kann auch zunächst alles wahr erscheinen,

und erst die Konfrontation des gewonnenen Eindrucks mit der Wirklichkeit - etwa die plötzliche Einsicht, daß es einen für existent gehaltenen Ort gar nicht gibt - macht gewisse fiktive Anteile des Textes deutlich.

Wer angesichts dieses komplexen Verstehensprozesses das Spezifische literarischer Kommunikation definieren will, hat es mit ähnlichen Problemen zu tun wie jemand, der das Spaziergehen definieren will. Sicherlich, es gibt Spazierwege, Spaziergänger, Spazierstöcke und ähnliche Bestimmungsmerkmale, aber was ist nun richtiges Spaziergehen? Geht einer noch richtig spazieren, wenn er unterwegs zielsicher einen Briefkasten ansteuert, ein Pflanzenbestimmungsbuch benutzt, den Weg nach Kilometern festlegt, Pilze sammelt usw.? Wie ließe sich hier das 'reine' Spaziergehen von allen möglichen zweckhaften Gängen ins Freie gesellschaftlich verbindlich abgrenzen? Es ist im Grunde erst die konsistent nichtwahrscheinliche Literatur, das gewissermaßen ausschließlich zum Spaziergehen geschaffene Terrain, das diese Frage überhaupt nahelegt. Denn erst hier, wo man mit Sicherheit keine Ziele erreicht, keine Zwecke verfolgen kann, wo man wirklich weiter nichts als Spaziergänger ist, erscheint diese Handlung so deutlich von anderen Handlungen abgesondert, daß man sie nicht nur als solche zu definieren versuchen kann, sondern zugleich die Notwendigkeit der Bestimmung ihres eigensten Sinnes erst wirklich dringend empfindet. Diese Situation ist aber erst in unserem Jahrhundert, erst mit dem Niedergang der Wahrscheinlichkeitsliteratur eingetreten, dann allerdings so auffällig, daß die traditionellen Verstehensverhältnisse mehr und mehr in Vergessenheit geraten sind.<sup>++</sup>

## Anmerkungen

<sup>4</sup> Schmidt, Siegfried J.: Text, Bedeutung, Ästhetik. München 1970. S. 69.

<sup>5</sup> Mukarowsky, Jan: Kapitel aus der Ästhetik (1936). Frankfurt a. M. 1970. S. 21, 87, 144 u. a.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Abschnitt 3.

<sup>7</sup> Schmidt, Siegfried J.: Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen. Poetica 10 (1978). S. 362-382, hier: S. 370 f. Die Unmöglichkeit, zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten eine kategorische Grenze zu ziehen, ist demgegenüber in Auseinandersetzung mit Stierle hervorgehoben worden von Fuhrmann, Preisendanz und Weinrich in: Positionen der Negativität. Hrsg. von H. Weinrich. München 1975 (Poetik und Hermeneutik V). S. 519-526.

<sup>++</sup>Nachtrag 2008: In einem auf der Homepage von S. J. Schmidt veröffentlichten Beitrag von Els Andringa - "Die Wirklichkeit der Fiktion der Wirklichkeit - Die 'Tatsachenkonvention' im heutigen Literatursystem" - wird konstatiert, dass die von Schmidt definierte 'Ästhetische Konvention' mit ihrer Leugnung der Tatsachen-Relevanz im Literatur-Verstehen nicht aufrechtzuerhalten sei. Bezüge der Literatur zur Wirklichkeit hätten wohl »nimmer zu bestehen aufgehört«, spielten aber jedenfalls in unserer Medienwelt eine immer größere Rolle. Das Schmidtsche Konzept sei ein Resultat des Konstruktivismus und gehöre insoweit dem Literarischen System selbst an, »das es von einer Metaebene aus beschreiben wollte«. Dieser 'Selbstkorrektur' ist zuzustimmen, auch wenn sie noch keineswegs eine Neuausrichtung der Literaturtheorie im ganzen bedeutet. (Quelle: [www.sjschmidt.net/konzepte/texte/andring3.htm](http://www.sjschmidt.net/konzepte/texte/andring3.htm)).



### 3. Das Ende der Wahrscheinlichkeit und die Folgen

Lassen wir nun aber die Auseinandersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung hinter uns und wenden wir uns den Folgerungen zu, die sich aus dem Gang unserer Untersuchung für die Entwicklung der Literatur selbst und insbesondere für die heutige Literatursituation ergeben. Es kann nach allem, was wir herausgefunden haben, gar keinem Zweifel unterliegen, daß sich die Möglichkeiten des wahrscheinlichen Erzählens seit dem 18. Jahrhundert ständig verringert haben, ja daß die Beschriebenheit unserer Welt inzwischen ein Ausmaß erreicht hat, das Erfundenheit im Bereich öffentlichen Geschehens kaum mehr zuläßt. So wie jeder Tag schon seine Geschichte hat, hat jeder Ort seine Verhältnisse, und ein Irgendwo gibt es daneben so wenig mehr wie ein Irgendwann. Was in unserer Gesellschaft öffentlich wird, erscheint auch stets schon gebunden an bestimmte Personen, und die Personen, die an die Öffentlichkeit treten, haben schon ihre Biographie, und wann immer ein wahrscheinlich Erzähltes auch nur geringfügig aus dem Bereich anonymen Privatheit herausragt, kann die Frage auftauchen, ob das nicht *der* Fall ist 'der' oder ob *man* nicht davon gehört hätte 'wenn'. Die Kunst Fontanes, ein erfundenes (oder auch schon nicht mehr erfundenes) Geschehen so mit tausend Fäden in die bekannte Wirklichkeit hineinzubinden, »daß wir in den Stunden, die wir einem Buche widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen«<sup>8</sup> - diese Kunst ist schwer geworden, ja vielleicht schon unmöglich, wo sie Leser finden will, die ihrer Zeit mit wachen Sinnen folgen. Allenfalls gelingt sie noch für Randmilieus und Randbereiche, in die die Öffentlichkeit nur erst halb hineinsieht, für die organisierte Kriminalität etwa oder das Treiben der Geheimdienste, obschon auch hier der 'authentische' Bericht längst erfolgreich neben die Literatur getreten ist und man die Kenner der betreffenden Verhältnisse wohl besser nicht danach fragt, was sie von den Fiktionen halten.

Kommt aber wirklich noch einmal momentweise der Eindruck auf, etwas 'könnte' oder 'könnte nicht' so gewesen sein, dann wird - bei der für die Kritik interessanten Literatur jedenfalls - der Autor alsbald befragt, was es damit auf sich habe, und dann erfahren z.B. die Handke-Leser aus der Zeitung, erfahren unverzüglich Hunderttausende, daß der Besuch bei John Ford im "Kurzen Brief zum langen Abschied" in Wirklichkeit *nicht* stattgefunden hat.<sup>9</sup> Achim von Arnim hingegen hat sich, wie wir uns erinnern wollen, noch ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen der "Wahlverwandtschaften" vergeblich gefragt, ob Goethe wohl den Park von Schönhof darin abgebildet habe. Es kommt also bei dem, was wir öffentliche Überschaubarkeit nennen, keineswegs auf das Erkenntnis- und Beobachtungsvermögen des einzelnen Lesers an, das sei hier noch einmal ausdrücklich betont. Wie schon Habermas ausführlich dargelegt hat, wird Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert vielmehr zunehmend etwas Hergestelltes, dem einzelnen Zubereitetes, das über die individuellen Erfahrungen weit hinausgehen kann.<sup>10</sup> Für den Wahrscheinlichkeitsbegriff ist dieser Unterschied aber bedeutungslos, solange jedenfalls es keinen Grund gibt, an der Verlässlichkeit des Vermittelten zu zweifeln. Und selbst wenn - warum sollte dann der erzählende Autor glaubwürdiger sein? »Alles, was wir wissen, wissen wir überhaupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis«, gesteht sich schon Fontane ein, als er auf seine 'Intuition' angesprochen wird, »der 'Bericht' ist beinahe alles, alles ist Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen, auch in den intimsten Fragen«.<sup>11</sup>

## Anmerkungen

<sup>8</sup> Fontane, Theodor: Lindau, Der Zug nach dem Westen (1886). In: Th. F. Der Dichter über sein Werk. München 1977 (dtv 6073/74). Bd. 2, S. 687.

<sup>9</sup> Vgl. Karasek, Hellmuth: Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke (DIE ZEIT vom 31. 3. 1972). In: Über Peter Handke. Hrsg. von M. Scharang. Frankfurt a. M. 1972. S. 85-90. Sehr bezeichnend ist, daß Karasek, nachdem er über die Erfundenheit des Besuches bei Ford Klarheit hat, der Bedeutung dieses nicht-authentischen Details nachzugehen beginnt. Zahlreiche Rückfragen dieser Art finden sich auch bei Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Frankfurt a. M. 1976.

<sup>10</sup> Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied/Berlin 1962. Daß die 'bürgerliche' Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert demgegenüber noch auf dem unmittelbaren Beteiligtsein aller beruht habe, wie Habermas immer wieder betont, ist indessen wohl eine allzu idealistische Annahme.

<sup>11</sup> Fontane an Stephany am 16. 7. 1887. In: Der Dichter über sein Werk Bd. 2, S. 365.

#### 4. Der Weg in die Dokumentarliteratur

Wie hat aber nun die erzählende Literatur auf die immer weiter ausgreifende, zunehmend verbindliche Präsentation dieses Wissens reagiert? Für Fontane, um ihn ein letztes Mal zu zitieren, stellt das Bemühen der Naturalisten, den exakten Bericht mit dem poetischen Weltentwurf zu verbinden, noch einen »ungeheuren Literaturfortschritt« dar, eine wahre Befreiung aus dem »öden Geschwätz zurückliegender Jahrzehnte«, auch wenn ihm schon schwant, daß auf diesem Wege eines Tages der Polizeibericht »der Weisheit letzter Schluß« werden könnte.<sup>12</sup> Was sich in den 1920er Jahren als Reportage und Dokumentarliteratur von der traditionellen Literatur abzuheben beginnt, ist denn auch die logische Fortsetzung dieser Entwicklung, eine der Antworten, die auf die Herausforderung durch das Tatsächliche gefunden worden sind. Dabei denken wir natürlich nur an die tendenziell historiographische Dokumentarliteratur, nicht an jene, die auch mit dem Dokumentarmaterial noch wiederum spielt, wie es etwa in Handkes "Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt" oder in Ror Wolfs Fußball-Satiren der Fall ist.

Handelt es sich bei ihr nun aber noch um Literatur, wie es oft der Anspruch ist? Für die Literaturwissenschaft, die ihren Gegenstand herkömmlich als fiktional versteht, sind diese Texte noch immer eine große Verlegenheit. Einerseits bedienen sie sich oft ohne jeden Unterschied der traditionellen erzählerischen Formen, sind also keineswegs bloße Dokumentensammlungen - wobei freilich selbst das kein Unterscheidungsmerkmal wäre, da der Gestus des Dokumentarischen, man denke nur an den Briefroman, praktisch von Anfang an zu den literarischen Stilmitteln zählt.<sup>13</sup> Andererseits bestehen sie aber eben auf der Wahrheit des Erzählten und damit auf einer Qualität, auf die es der Literatur gerade nicht ankommen soll. Schon Lukács reagierte auf diese Vermischung 'gesicherter' Begriffe im Falle Ottwalds mit wütender Entrüstung, und entsprechend dogmatisch fallen die Antworten zumeist bis heute aus. Den einen erscheint die dokumentarisch-authentische Literatur wegen ihres Wahrheitsanspruches für die literarische Kommunikation nicht bestimmt, gehört also nicht zu den literarischen Texten. Für andere jedoch steht sie in der Tradition der 'realistischen' Erzählprosa und hat somit fiktionalen Charakter, - nur daß sie sich dessen nicht bewußt sei, heißt es, sondern naiv so tue, als ließe sich die Wirklichkeit überhaupt erzählerisch objektiv erfassen.<sup>14</sup>

Unbefriedigend sind indessen beide Positionen, die der Ausgrenzung, weil sie die schon erörterten Übergänge zur 'echten' Literatur hin verdrängt, und die des Einschlusses, weil ihr letzten Endes alles zur Fiktion wird. Denn wenn noch das dokumentengetreueste Erzählen eines historischen Ereignisses grundsätzlich fiktionalen Charakter hat, dann auch die 'Erzählung' eines Historikers, dann auch der Bericht eines Botschafters an seinen Minister, dann auch eine Zeugenaussage vor Gericht usw. Die Wahrheit würde so zum 'Ding an sich' jenseits unseres Erkenntnisvermögens, und der Wissenschaft hätte man zu verdanken, daß man nichts mehr unterscheiden kann.

Dabei liegen die Dinge so einfach, wenn man sie in ihrer historischen Entwicklung sieht. Aus dem Berichten über die Welt, die weit und unerkannt war, ist das Erzählen hervorgegangen und genügte deshalb auch als erfundenes, wenn es nur wahrscheinlich war, den Erkenntnisbedürfnissen vieler Generationen. Als es dann mit der Wahrscheinlichkeit schwieriger wurde, trug die Tradition diese Literatur noch eine Zeitlang fort, zwang sie aber

doch, so sie nicht unwahrscheinlich werden wollte, enger an die erkannte Wirklichkeit heran und erlaubt ihr heute nun nicht mehr bloß zu behaupten, daß sie wahr sei, wie das ja selbst Schiller noch getan hat, sondern fordert von ihr, daß sie es in den Grenzen unseres Erkennens auch ist. Was ist daran so absonderlich? Warum sollte es nicht das Bedürfnis einer ihre Umwelt immer genauer registrierenden Gesellschaft sein, den beispielhaften Fall, den die Literatur früher zumeist mühevoll konstruiert hat, nun als tatsächlichen aufgewiesen und gedeutet zu bekommen? Schon 1905 hat Tolstoi die Vermutung ausgesprochen, man werde wohl überhaupt mit der Zeit davon abkommen,

Kunstwerke zu *ersinnen*. Man wird es peinlich finden, über irgendeinen fiktiven Iwan Iwanowitsch oder irgendeine Marja Petrowna etwas zu erfinden. Die Schriftsteller, falls es sie geben wird, werden nicht etwas erfinden, sondern nur das Bedeutende oder Interessante erzählen, das sie im Leben zu beobachten Gelegenheit hatten.<sup>15</sup>

Mit Lukács einzuwenden, ein solches authentisches Erzählen könne kaum jemals Kunst werden, weil das Leben nun einmal nicht nach den Gesetzen der Kunst ablaufe, ergibt keinen Sinn. Wenn es uns nämlich möglich ist zu glauben, daß es das Schicksal einer Effi Briest oder auch die Ereignisse um den jungen B. in Johnsons "Zwei Ansichten" bis in die letzte Einzelheit hinein wirklich gegeben hat (bei Fontane ist ja auch etwas daran und Johnson behauptet es jedenfalls), so müssen wir es auch umgekehrt für möglich halten, daß uns die Erzählung von einem wirklichen Leben in dieser Weise interessieren, belehren und anrühren könnte. Es wäre ja doch das letzte, darauf zu bestehen, daß solche Geschichten erfunden sein *müssen*, damit sie uns die rechte Anteilnahme ermöglichen, nach allem, was die Wahrscheinlichkeitsliteratur für die Illusion des Tatsächlichen auf sich genommen hat. Allenfalls mag man zweifeln, ob sich in derartigen Erzählungen noch so viele 'Bedeutungen' verstecken lassen - »wie Ostereier«, schreibt Martin Walser<sup>16</sup> -, daß eine gewisse kompositorische Pfiffigkeit wichtiger werden könnte als der Sinn, doch hängt daran der Eindruck des Besonderen, die Kunstwirkung gewiß am wenigsten. Das wirklich entscheidende für sie ist, so glauben wir jedenfalls, erst der Sprachklang, jener noch ganz unbegriffene Sachverhalt, daß Sätze nicht nur richtig und wichtig sein, sondern daß sie auch schön erscheinen können. Erst daraus ergibt sich das im engeren Sinne 'literarische' Erzählen, der Text mit Melodie, um es mit einem Vergleich zu sagen, nur daß diese Melodie ohne den Text und seinen Sinn nicht zu hören ist. Warum aber sollte das authentische Erzählen zu einer solchen Melodie nicht finden können? Ja, mag es nun wieder heißen, *dann* handele es sich natürlich auch um Kunst und *dann* interessiere es auch nicht mehr, ob das Erzählte wahr sein. Nicht so ganz, meinen wir, sondern nur insoweit, als man nicht bemerkt, daß es unwahr ist, und da haben wir sie nun einmal, die leidigen Tatsachen.

## Anmerkungen

<sup>12</sup> Fontane, Theodor: Kielland, Arbeiter (1886). In: Th. F. Schriften zur Literatur. Hrsg. von H.-H. Reuter. Berlin 1960. S. 112.

<sup>13</sup> Auch die 'moderne' Form des dokumentarischen Erzählens, also das Montieren von Zeitungsmeldungen, Aktennotizen, Protokollen usw. gibt es als Fiktion schon, bevor die Dokumentarliteratur in Mode kommt. Eine solche rein aus fingierten Dokumenten bestehende Erzählung ist die 'Finanznovelle' von Wilhelm Vershofen "Der Fenriswolf", Jena 1913, die die Übernahme der norwegischen Wasserwerke durch ausländisches Kapital darstellt.

<sup>14</sup> Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, Abschnitt 4. Zu den fiktionalen Texten rechnet die Dokumentarliteratur Voßkamp, Wilhelm: Literatur als Geschichte? Basis 4 (1973). S. 235 bis 250.

<sup>15</sup> Überliefert durch A. Goldenweiser (In Tolstois Nähe). Zitiert nach: Eichenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a. M. 1965 (es 119). S. 82 f.

<sup>16</sup> Walser, Martin: Ein Nachwort zur Ergänzung. In: Trauberg, Ursula: Vorleben. Frankfurt a. M. 1968. S. 269.

## 5. Wert und Würde des Authentischen

Will man die Probe auf diese Überlegungen machen, so braucht man nur Texte miteinander zu vergleichen, die einerseits als 'Berichte', andererseits als 'Romane' von zeitgeschichtlichen Erfahrungen unseres Jahrhunderts erzählen. Dabei darf man allerdings nicht bloß, wie es oft geschieht, eine möglichst wohlklingende Romanpassage mit einer möglichst dürftigen Zeitungsmeldung konfrontieren, um dann großartig zu folgern, daß es mit dem Epischen doch etwas anders sei. Das ist nicht die Stelle, an der sich die Theorie von der verschiedenartigen Seins- oder Rezeptionsweise von literarischen und nicht-literarischen Texten zu bewähren hat. Es hätte dies vielmehr z. B. an der Literatur über den Ersten Weltkrieg zu geschehen, die vom Tagebuch über Erlebnisberichte bis hin zu Erzählungen und Romanen reicht. Sicherlich kann man hier auch allerlei formale und qualitative Unterschiede feststellen zwischen den vom Titel her auf Authentizität bestehenden Werken von Ernst Jünger oder Walther Flex, den Kriegsbüchern von Remarque und Renn, die sich selber als Berichte verstehen, gemeinhin aber als Romane bezeichnet werden, und schließlich den 'erklärten' Romanen von Ernst Glaeser oder Werner Beumelburg - nur behaupten, daß es auf der einen Seite um wirkliche, auf der anderen Seite jedoch um fiktive Kriegserlebnisse gehe, das kann man nicht. Soweit diese Literatur das Akten- und Faktenmäßige des Krieges berührt, ist sie von Fall zu Fall so genau oder so undeutlich, wie sie sein will, während im Bereich des individuell Erlebten das Kriterium der Tatsächlichkeit hier wie dort entfällt.

Und die Folge? Die Vorstellung vom Krieg, die man als Leser gewinnt, die Imagination und Anteilnahme kann bei diesen Büchern, ob Tagebuch oder Bericht oder Roman, so vollkommen gleich sein, daß die Unterscheidung von fiction und non-fiction, Quasi-Urteil und echtem Urteil, bedeutendem und behauptendem Text usw. eine ziemlich papierene Angelegenheit wird. Entscheidend für unser Verstehen ist eben hier wie anderswo nicht die äußerliche Kennzeichnung als Bericht oder Roman, sondern es ist letztlich nur die Wahrscheinlichkeit des Erzählten selber. Je größer sie ist, je näher uns der Text an die für wirklich erachtete Welt heranführt, desto näher liegt es auch, ihn zum Zeugnis für diese Wirklichkeit zu nehmen. Was aber als ästhetische Qualität von Fall zu Fall hinzutreten mag - als der Eindruck, einen spannenden, bewegenden, tiefgründigen oder sonstwie 'gefallenden' Text zu lesen -, das ist von den Textbezeichnungen unabhängig und wird schwerlich zur Folge haben, daß wir das Gelesene sogleich als Fiktion verstehen. Eher schon könnte sich daraus der Eindruck des Gekonnten, ja Gekünstelten ergeben, was dann aber bei einem Thema wie dem Ersten Weltkrieg kaum positiv berühren wird.

Erst recht schwierig ist es, zwischen Roman und Bericht zu unterscheiden, wenn es sich um gänzlich individuelle Schicksale handelt. Hier genügt dann im allgemeinen schon ein ferner Anschein von Authentizität, um durch den 'Roman' hindurch auf persönliche Erlebnisse des Autors zu schließen. Nehmen wir z. B. Walter Kempowskis Roman "Ein Kapitel für sich", behandelnd die Geschichte der achtjährigen Haft eines gewissen Walter Kempowski in Zuchthäusern der DDR. Also nicht doch die Geschichte 'seiner' Haft? Selbst wenn wir davon ausgehen - eine sinnlose Konstruktion, aber bitte -, daß ein Leser von Kempowski nicht das Geringste weiß und in seinem Exemplar des Romans auch der Umschlag mit den Lebensdaten noch fehlt: müßte er nicht aus der überwältigenden Fülle authentisch wirkender Details folgern, daß der Autor hier ein eigenes Erlebnis erzählt? Und

wie steht es für den entgegengesetzten Fall, daß sich jemand vor der Lektüre bereits ausführlich mit Kempowski beschäftigt, also auch dessen früher erschienenen Haftbericht "Im Block" gelesen hat?<sup>17</sup> Auch ihm wird der Roman schwerlich zur Fiktion werden, weil er selbst bei den wenigen faktischen Unterschieden nicht wissen kann, wie es denn nun 'wirklich' war. Im Roman liest man beispielsweise, daß Kempowski zur Erpressung eines Geständnisses in eine wasserüberflutete Zelle gestellt worden ist, während im Bericht davon nichts steht. Also exemplarische Steigerung usw.? Vielleicht. Vielleicht ist der Roman an dieser Stelle aber auch nur ausführlicher. Was aber den Gesamteindruck angeht, so wagen wir die Behauptung, daß sich zwei Leser, von denen der eine nur "Im Block", der andere nur "Ein Kapitel für sich" gelesen hat, eine halbe Stunde über des Autors Hafterfahrungen miteinander unterhalten können, ohne daß sie sich des Zweierlei ihrer Lektüre auch nur bewußt werden, geschweige denn der vorgeblichen fundamentalen Verschiedenheit der Textsorten, auf die sie sich beziehen. Also hätte Kempowski einen Fehler gemacht, weil er seine Erlebnisse für den Roman nicht genügend umgeformt, bzw. weil er sie für den Bericht schon zu sehr umgeformt hat? Nein, der Fehler liegt bei einer Theorie, die unterstellt, daß die von einem Roman vermittelten Vorstellungen grundsätzlich von anderer Art seien als die, die durch einen Bericht gewonnen werden. Schon im alltäglichen Austausch von Erfahrungen gibt es das anschauliche, pointierte, spannende Erzählen, ohne daß darum das Interesse an der Wahrheit erlischt. Wenn Kempowski in der Romanfassung seine Erlebnisse noch um einiges über den 'Bericht' hinaus ausgemalt, hier und da gebündelt, vielleicht sogar um das eine und andere nicht selbsterlebte Detail erweitert hat, so macht das noch keine Fiktion, wenn dieser Begriff seinen Sinn behalten soll, mag aber doch wegen der erzählerischen Komponente mit dem gleichen Recht ein Roman heißen wie Moritz' "Anton Reiser" oder Kellers "Grüner Heinrich".

Überhaupt bestimmen sich die an den Roman gerichteten Erwartungen heute vielleicht schon mehr durch seinen Unterhaltungswert, durch eine gewisse darstellerische Fülle und Anschaulichkeit, als durch das unbedingte Vorherrschen von Fiktionalität. Für das Überprüfen des Realitätsbezuges ist das sicherlich nicht bedeutungslos, weil man sich so wohl erst einmal keine Rechenschaft darüber ablegen will, ob es sich um eine wahre oder eine erfundene Geschichte handelt. Von vornherein entschieden ist diese Frage aber keineswegs, d. h. es kann sicherlich die konventionelle Einstellung des Lesers allein nicht gewährleisten, daß ein als Roman signalisierter Text unwiderruflich als Fiktion rezipiert wird. Doch auch seine Wahrnehmung, die dann eventuell zu einer solchen Rezeption führt, ist von der eines als Bericht angekündigten Textes nicht kategorial verschieden. In einem Aufsatz, der sich mit unserer Argumentation in vielem berührt, hat Wiklef Hoops darauf aufmerksam gemacht, daß auch bei eindeutig berichtenden Texten - etwa Zeitungsmeldungen aus fernen Ländern - der Erfahrungsabstand eine referenzielle Verarbeitung nicht selten ausschließt (d. h. es sind dies dann weiter nichts als wahrscheinliche Geschichten), während umgekehrt aus für fiktional erkannten Texten eine Informationsentnahme noch immer möglich bleibt.<sup>17</sup>

So hätten wir als letztes Unterscheidungskriterium nur die Zulässigkeit von Sanktionen. Ist es nun aber wirklich so, daß Erfundenheit in berichtenden Texten allemal gesellschaftlicher Ächtung unterworfen ist, während sie in fiktionalen geduldet oder sogar geschätzt wird? Zweifellos sind die Toleranzgrenzen hier verschieden, aber ein kategorialer Gegensatz ergibt sich doch auch in diesem Bereich nicht. Wie wir gesehen haben, kann nicht nur auch ein Roman gesellschaftlich einverständlich als eine schwerwiegende Beleidigung zurückgewiesen werden, sondern es gibt zugleich zahlreiche behauptend

vorgetragene Erzählungen - etwa Lebenserinnerungen von Schauspielern -, in denen ersichtlich geflunkert wird, ohne daß dies, wenn es nur unterhaltend ist, jemanden stört. Auch hier sind es eben nicht die Etiketten und Formen der Texte, die letztlich über die Reaktion der Leser entscheiden, sondern es ist das Ausmaß der durch den Text als ganzen hervorgerufenen Interessenverletzung. Das aber kann grundsätzlich bei *jedem* Text, der einen Sinn abwirft, groß genug sein, um Sanktionen auszulösen.

## Anmerkungen

<sup>17</sup> Kempowski, Walter: Im Block. München 1971; ders.: Ein Kapitel für sich. Roman. München 1975.

<sup>18</sup> Hoops, Wiklef: Fiktionalität als pragmatische Kategorie. Poetica 11 (1979). S. 281 bis 317, hier: S. 311. Als dieser Aufsatz erschien, lagen die "Leidigen Tatsachen" bereits als abgeschlossenes Manuskript vor. Ich hätte mich sonst von Anfang an sehr direkt auf ihn beziehen und meine Kritik an den Poetik- und Fiktionstheorien kürzer fassen können. Hoops deckt die argumentativen Schwächen dieser Theorien detailliert bis in die jüngsten Positionen hinein auf. Aber auch auf die Legitimität der Forderung nach Faktentreue und auf bestimmte Referenzzwänge weist er mit Beispielen hin. So ist sein Aufsatz ein hoffnungsvoll stimmender Beleg dafür, daß die Einseitigkeit und Erfahrungsferne der literaturtheoretischen Diskussion vielleicht doch allmählich überwunden wird.



## 6. Das Interesse an der Wahrheit

So kann man eigentlich nur folgern, daß es überhaupt ein Fehler ist, Literatur und Fiktion wechselseitig gleichzusetzen. Im Grunde sind das ganz verschiedene Kategorien, auch wenn sie über einen längeren historischen Zeitraum hin eng miteinander verbunden gewesen sind. Fiktionalität ist, wie Hoops definiert, eine »pragmatische Kategorie«, bemißt sich also nach unserer Erfahrung und unseren Kenntnissen. Literatur jedoch ist in der Tendenz ein kultureller Wertbegriff, der die in der Überlieferung als 'schön' verstandenen Texte umfaßt.<sup>19</sup> Weder ist jeder fiktionale Text schon Literatur, noch braucht alles, was wir heute - und wohl in Zukunft erst recht - als Literatur verstehen, notwendig Fiktion zu sein. Denn je mehr sich das authentische Erzählen einen Platz in unserer Gesellschaft erwerben wird, desto mehr werden Teile von ihm auch in unseren kulturellen, 'literarischen' Besitz übergehen. Insofern gibt es auch keinen Grund, das Vordringen dieser Erzählungen mit einem Niedergang unserer literarischen Kultur gleichzusetzen. Wenn wir uns erinnern, daß im 18. Jahrhundert Romane noch als ein Vorgriff auf eine Literatur gegolten haben, in der, wer etwas Besonderes erlebt hat, »seine eigene Geschichte selbst aufrichtig beschreibt«<sup>20</sup>, und uns eingestehen, daß dies nicht nur, aber doch immer auch das allgemeine Bedürfnis nach Literatur ausgemacht hat, so hat sich hier nur etwas entwickelt, was von Anfang an ein potentieller Sinn des Erzählens gewesen ist.

Denn da die Fähigkeit des Schreibenkönnens und die Möglichkeit des Publizierens heute weiter verbreitet sind als in früheren Jahrhunderten, so finden sich unter den Menschen, die aus eigenem Schicksal etwas mitzuteilen haben, eben mehr und mehr auch solche, die sich mitteilen können. Nicht zufällig hat dies erstmals die Literatur über den von Millionen erlebten Ersten Weltkrieg deutlich gemacht, insofern wir die wesentlichen Äußerungen über ihn in den authentischen Erzählungen von Jünger oder Renn oder Remarque finden und nicht in irgendwelchen ausgeklügelten Frontromanen, von denen Kayser zu Recht bemerkt, daß sie sich mitunter als »geradezu peinliche Verzerrung« darstellten.<sup>21</sup> Das hat aber nichts damit zu tun, wie einer verbreiteten Auffassung entgegengehalten werden muß, daß man diesem Krieg schon an sich 'literarisch' nicht mehr beikommen konnte, weil er im Gegensatz zu früheren Kriegen über alle Faßlichkeit hinausgegangen wäre. So betrachtet war etwa der 30jährige Krieg für Europa keine geringere Katastrophe, und sowieso spielt das statistische Moment, das solche Vergleiche erst ermöglicht, für das Gewicht der individuellen Erfahrung keine Rolle. Entscheidend war, daß ein fiktional erzählendes Vorführen oder Verdeutlichen oder Vertiefen dieses Ereignisses angesichts der Berichte der Betroffenen überflüssig erschien, ihnen nichts Wesentliches hinzufügen konnte.

Wie oft hat sich diese Situation aber seitdem wiederholt? Wer verlangt noch nach der exemplarisch erfundenen Darstellung der Schicksale von Emigranten, von Juden, von Flüchtlingen, von politischen Gefangenen, wo es doch die authentischen Erzählungen und Berichte der Opfer sowohl wie der Täter gibt? »Vor solchen Objekten«, sagt Baumgart, »wird jeder Roman, der über Reportage nicht hinauskommt, diese aber durch Kunstornamente tarnt, peinlich durch seine Eitelkeit«.<sup>22</sup> Dabei mag es in gewissen Fällen, man denke an die Fernsehserie "Holocaust" und den dazugehörigen 'Roman'<sup>23</sup>, durchaus nützlich und nötig sein, sich der Aufklärung halber der fiktionalen Form zu bedienen. Aber diese Art der Zubereitung von etwas schon Bekanntem hat mit dem Literaturanspruch von ehemals so wenig zu tun wie der Merkvers zu einer lateinischen Grammatikregel etwas mit

Lyrik, und sie ist auch natürlich für diejenigen, die auf dem besonderen Erkenntniswert der Fiktion bestehen, nicht das Beispiel. Denn um wieviel mehr wird, wer sich für die Verhältnisse unserer Zeit wirklich interessiert, hier von den authentischen Erzählungen haben, zumal deren imaginative Kraft um nichts geringer zu sein braucht als die der Wahrscheinlichkeitsliteratur. Wer die "Spandauer Tagebücher" von Albert Speer liest, erfährt ja nicht nur etwas über das Verführerische der Macht, sondern er mag sich auch mit Entsetzen darüber klar werden, was es heißt, in Anerkenntnis einer Schuld eine zwanzigjährige Haftstrafe innerlich annehmen zu müssen. Und wie ließe sich besser verstehen, daß es heute die Politik ist, die wie ein allmächtiges Schicksal erst Schuld schickt und dann Strafe verhängt, als an Margret Bechlers Lebensbericht "Warten auf Antwort"? Eine Geschichte wie diese, so sehr Verhängnis, daß man in der Antike daraus eine Tragödie gemacht hätte, zeigt nachgerade schon die Unersetzlichkeit des authentischen Erzählens an - oder hätte sie erfunden werden können, ohne nicht auf jedermann geradezu lächerlich konstruiert zu wirken?<sup>24</sup> Es gibt Geschehnisse, die uns in der Literatur schon so exemplarisch zur Verfügung stehen, daß sie heute nur noch als Wahrheit erzählbar sind, aber doch erzählt werden müssen, wollen wir uns über sie verständigen. Was sich spätere Generationen einmal aus ihnen machen werden, soll uns nicht kümmern. Hier gilt es nur zu begreifen, daß sie in unserer Zeit die Nachfolge der Wahrscheinlichkeitsliteratur antreten oder schon angetreten haben.

Warum aber, so müssen wir noch einmal fragen, die theoretischen Vorbehalte gegen die Literarizität solcher auf Wahrheit bestehender Texte selbst dort, wo sie in Sprache und Gestaltung allen literarischen Ansprüchen genügen? Wen stört ihre Wahrheit eigentlich, solange sie niemanden verletzt? *Den* Leser doch jedenfalls nicht, der vielleicht auch einmal das Schicksal einer Effi Briest so aufgenommen hat, daß es ihm wie ein wirkliches vor Augen stand. Im Grunde stört diese Wahrheit - ja: einzig und allein den Literaturwissenschaftler, der sich mit der Erklärung literarischer Werke ein gewisses gesellschaftliches Ansehen erwirbt oder zu erwerben wünscht. Ihm nämlich wird hier ein wesentliches Stück seiner Deutungskompetenz entzogen. Warum und wie Fontane 'seine' Effi hat sterben lassen, darüber kann man, ob notwendig oder nicht, das eine oder andere sagen. Warum aber Günter Steffens in seinem Roman "Die Annäherung an das Glück" oder Handke in seiner Erzählung "Wunschloses Unglück" den Tod ihrer - nein, das ist nicht auszusprechen, denn schon der Gedanke ist so taktlos, daß man sich für ihn entschuldigen muß. Die Wahrheit ist eben die Wahrheit und nicht als künstlerisches Kalkül zu analysieren. Dabei verkennen wir nicht, daß es ursprünglich sogar zum Zweck der Erleichterung geschehen ist, wenn man sich das literarisch erzeugte Erschrecken in dieser Weise durchschaubar gemacht hat. Nun aber verlegt das authentische Erzählen die Grenze dafür noch einmal weit hinaus, so weit wieder, wie sie gelegen hat, als einst noch alles Erzählen wahrscheinlich gewesen ist. Da müßte auch der Wissenschaftler bekennen, daß er bloß ein gewöhnlicher Leser ist, und sucht Zuflucht bei dem Argument, daß keine Literatur sein könne, worüber er als Fachmann nichts zu sagen hat.

Andererseits - hat er damit nicht auch recht? Erschließt sich uns das Gekonnte, das Künstlerische nicht immer erst dann, wenn wir uns etwas zu Kunst haben machen können? Auch ein Altarbild mag für den Gläubigen eine Offenbarung, für den Kenner ein Kunstwerk sein, und nicht anders der Fontane-Roman, der dem einen ein ihn bewegendes Schicksal, dem anderen eine schön arrangierte Phantasiewelt zeigt. Aber es ist doch ein Unterschied, ob man dies versteht und damit respektiert, daß es in der Lebenspraxis noch immer untrennbar miteinander verbunden ist, oder ob man ein Entweder-Oder dekretiert und dann

jeden für beschränkt erklärt, der nicht auf die richtige Seite springt. Was für ein Hochmut eigentlich, im Namen von Wissenschaft einer ganzen Gesellschaft die Leviten zu lesen, weil sie sich aus der Literatur noch Wahrheiten macht, denen gegenüber der Berufsleser sich schon abgestumpft hat. Ist das wirklich die Aufklärung, die wir den Menschen schuldig sind? Ist es überhaupt Aufklärung und nicht nur das Ergebnis einer forcierten 'Wissenschaftlichkeit', die jedes menschliche Erkenntnisinteresse hinter sich gelassen hat? Mag sich das jeder selbst beantworten.

Was die Ansteckungswirkung dieser Art von Literaturverarbeitung betrifft, so sind wir uns allerdings einer hohen gesellschaftlichen Widerstandskraft durchaus sicher. Selbst wenn es dem textanalytischen Zugriff eines Tages gelingen sollte, nicht nur das suggestiv Wahrscheinliche, sondern auch noch die ausgesprochene Wahrheit in eine bloß gesagte zu zerstreuen: demjenigen, der etwas zu sagen hat, wird das die Sprache nicht verschlagen, und wer dann nur Redewendungen heraushört - diejenigen, die die Wahrheit noch brauchen, werden es nicht sein. Nur unsere Wissenschaft könnte über solche Gescheitheiten endgültig aus den Augen verlieren, wozu sie - Wissenschaftlichkeit hin oder her - eigentlich da ist: unsere literarische Tradition zu sichten und zu werten, sie zu erklären und zu vermitteln, um nachwachsenden Generationen das Sichzurechtfinden in dieser unserer Kultur nach ihren Kräften zu erleichtern. Sehen wir davon ab, daß sich die Gesellschaft dann fragen könnte, wofür sie uns eigentlich bezahlt. Der in ein vordefiniertes 'wissenschaftliches' Kategoriensystem sich einsperrende Verstand ist auch immer in Gefahr, das Erkennen überhaupt zu verfehlen. Vielleicht, daß die Idee des Interdisziplinären, die heute umläuft, schon die Antwort auf eine solche Erfahrung ist. Dann sollte man aber auch für sich selbst eine gewisse Undiszipliniertheit des Nachdenkens nicht von vornherein als unwissenschaftlich abtun, sondern lieber prüfen, ob sie nicht sogar ein besonders sicherer Weg ist, zur Vernunft zu kommen.

## Anmerkungen

<sup>19</sup> Hoops S. 317. Hoops will den Literaturbegriff allerdings weiterhin nur für fiktionale Texte gelten lassen, doch scheint mir dies nur daran zu liegen, daß seinen Überlegungen die historische Komponente noch fehlt, mit der wir hier argumentieren.

<sup>20</sup> Vgl. Kapitel V dieser Arbeit, Abschnitt 2.

<sup>21</sup> Kayser, Wolfgang: Entstehung und Krise der modernen Romans. Stuttgart 1954 (Sonderdruck aus DVJS). S.26.

<sup>22</sup> Baumgart, Reinhard: Literatur für Zeitgenossen. Frankfurt a. M. 1966 (es 186). S.22.

<sup>23</sup> Green, Gerald: Holocaust. Endlösung. Aus dem Amerikanischen von H. Kossodo. Bayreuth 1979.

<sup>24</sup> Bechler, Margret und Mine Stalman: Warten auf Antwort. Ein deutsches Schicksal. München 1978. Margret Bechler war die Frau eines Majors der deutschen Wehrmacht, der sich nach Stalingrad dem Nationalkomitee Freies Deutschland anschloß. Da sie deswegen von der Gestapo unter Druck gesetzt wurde und sich bespitzelt glaubte, zeigte sie einen Kurier an, der ihr eine Nachricht ihres Mannes überbringen wollte. Der Kurier wurde hingerichtet, sie selber nach Kriegsende in Thüringen verhaftet und bis 1956 in der DDR gefangengehalten. Ihr aus der Sowjetunion zurückgekehrter Ehemann, der in der DDR schnell Karriere machte und zum Generalmajor der Volksarmee aufstieg, ließ sie standesamtlich für tot erklären, heiratete erneut und

wußte es dank seines Einflusses zu verhindern, daß sie ihn und ihre beiden Kinder, von denen sie 1945 getrennt wurde, noch einmal wiedergesehen hat.

## 7. Der Weg in die Subjektivität

Kehren wir jedoch zur Entwicklung der Literatur zurück, die wir mit der Ausbildung des authentischen Erzählens nur erst zu einem Teil erfaßt haben. Schon um 1900, also noch vor der 'dokumentarischen' Wendung, beginnt sich eine andere Konsequenz charakteristisch abzuzeichnen: der Weg in die Subjektivität. Von den Intentionen her ist dieser Weg dem in die authentische Literatur durchaus verwandt, insofern auch hier gleichsam Authentisches erzählt wird - nur eben mit dem Unterschied, daß die Kategorie der Wahrscheinlichkeit, soweit sie sich auf gesellschaftliche Erfahrungen stützt, dabei in ihrer Bedeutung stark zurücktritt. Über den Zusammenhang der Wendung ins Subjektive mit der von uns beobachteten zunehmenden Beschriebenheit der Außenwelt brauchen wir nicht viel zu sagen. Wie Brinkmann gezeigt hat - wir erinnern an unser erstes Kapitel -, führt schon innerhalb der realistischen Erzähltradition das Streben nach 'Genauigkeit' allmählich zum personengebundenen, perspektivischen Erfassen der äußeren Gegebenheiten, und diese Form der Objektivierung - mit dem paradoxen Ergebnis einer anfangs noch verstreuten, später in einer Person sich sammelnden Subjektivität - ist natürlich weiter nichts als der Reflex auf die Tatsache, daß das herkömmlich 'objektive' Beschreiben von Sachverhalten mehr und mehr schon außerhalb der Literatur geleistet wird.

Besonders deutlich kommt das in dem krassen Umschlagen der naturalistischen in die impressionistische Strömung zum Ausdruck, die ja keineswegs als eine *Gegenbewegung* begonnen hat, wie es im ersten Hinsehen immer scheint, sondern die gerade über die Unvollkommenheiten der naturalistischen Welterschließung noch *hinaus* wollte und sich damit unweigerlich an das wahrnehmende Subjekt verlor - eine Entwicklung, die sich übrigens schon einmal ganz ähnlich in der Ablösung der Aufklärung durch die Romantik vollzogen hat. Die Frage der Daseinsberechtigung der Literatur in Anbetracht des 'wissenschaftlichen' Zugriffs auf die Welt - daß es mehr der publizistische war, hat man noch nicht so genau unterschieden - ist dabei wieder und wieder erörtert worden und läßt sich bei einem so bewußt schreibenden Autor wie Arno Holz in ihren Konsequenzen nachgerade lehrbuchmäßig vorführen, bis hinein in die sich auch sprachlich isolierende Ichbezogenheit. Aber auch später noch, etwa bei Broch und Musil, wird der Bedingungs Zusammenhang zwischen der bereits vorgegebenen äußerlichen Beschriebenheit der Welt und dem Rückzug in die subjektive Auseinandersetzung mit ihr klar erkannt, die Ergründung der Subjektivität nur eben zugleich als der spezifisch literarische Beitrag zur Welterkenntnis bestimmt.<sup>25</sup> Es wird also, wie schon Erich Auerbach feststellt, die Darstellung des bloßen seelischen Erlebens der Realität - oft sogar einer betont alltäglichen - mehr oder minder bewußt »von der Erwägung geleitet, daß es hoffnungslos ist, innerhalb des äußeren Gesamtverlaufs wirklich vollständig zu sein und dabei das Wesentliche hervorleuchten zu lassen«. <sup>26</sup>

Was besagt nun aber diese Literatur? Man kann im Umgang mit ihr immer wieder die Erfahrung machen, daß sie mindestens ebenso oft langweilt oder gar abstößt, wie sie Menschen interessiert und berührt, es also sehr viel schwerer ist, sich über ihren jeweiligen Wert gesellschaftlich zu einigen als im Falle der außenweltlich orientierten Literatur. Es klingt dies vielleicht blasphemisch, wenn an die 'Bedeutung' von Musil oder Broch gedacht wird und erst recht an Proust oder Joyce, bei denen jedoch die Außenwelt auch noch nicht so ganz aus dem Blick kommt, aber unterhalb dieser Ebene wird die Ambivalenz der Urteile

doch offenkundig. Und werden nicht selbst die 'großen' Romane von Broch und Musil allgemein mit geringerem Interesse gelesen und zu Ende gelesen als Thomas Manns "Zauberberg" oder Döblins "Berlin Alexanderplatz"?

Das Problem bei der Darstellung von Bewußtseinsinhalten ist offenbar, daß der Leser hier nicht mehr in eine Situation versetzt wird, die er dann mehr oder weniger auch selbst durchlebt, sondern daß ihn der Text stattdessen mit einem schon vollzogenen Erleben konfrontiert und das eigene mit diesem nur verglichen werden kann. Wie erhellend oder anregend oder spannend das von Fall zu Fall ist, hängt deshalb stark von den Erfahrungen ab, die der einzelne mit sich jeweils schon gemacht hat, und da gibt es bei den Seelenzuständen insgesamt wohl doch sehr viel mehr Möglichkeiten, die aus individueller Sicht die reinen Unmöglichkeiten sind, als bei den außenweltlichen Situationen. Hans Castorp auf den 'Zauberberg' oder Franz Bieberkopf in das dunkle Milieu eines nicht mehr existierenden Berlin zu folgen, bedeutet heute - lebenspraktisch gesehen - fraglos die Versetzung in sehr fremde Welten, und doch scheint es gemeinhin noch immer viel befriedigender zu sein, sich mit ihnen zu verständigen, als sich mit Ulrich, dem 'Mann ohne Eigenschaften', auf den Möglichkeitssinn einzulassen. Wer da nur das Argument weiß, daß es gute Literatur immer schwerer habe, viele Leser zu finden, als weniger gute, der macht es sich zu einfach; denn das Problem läßt sich ebenso in der merkwürdigen Unsicherheit fassen, die es im Urteil über das Werk Hermann Hesses gibt. Was für die einen der genaueste Ausdruck einer bestimmten, d. h. der eigenen Seelenlage ist und darin immer wieder von neuem eine erstaunliche Popularität erlangt, wird von anderen bloß als dunkel und unergiebig empfunden, dem eigenen inneren Zustand weitgehend fremd.

Was aber das Verstehen angeht, so kommt es bei den Bewußtseins-erzählungen zu einer ganz ähnlichen Folgerung wie bei den personalen Erlebniserzählungen: nämlich zu einer mehr oder minder offenen Identifizierung der vorgeführten Person mit dem Autor. Es ist hier nicht die Frage, wie berechtigt eine solche Identifizierung im Einzelfall ist, sondern es geht darum, daß der Leser im allgemeinen gar keine andere Möglichkeit hat, als den abgebildeten Bewußtseinszustand als denjenigen des Autors zu deuten, und zwar je vollständiger und konsistenter er wirkt, desto mehr. Damit entfällt aber auch hier die Grenze zwischen Fiktion und Behauptung, oder besser: zwischen Fiktion und Bekenntnis, und somit ein weiteres Mal die Möglichkeit, für literarische Texte eine Verstehensweise anzunehmen, die sich von der anderer - in diesem Falle bekennender - Texte grundsätzlich unterscheidet.<sup>27</sup> Es ist sehr bezeichnend, daß sowohl aus Brochs "Schlafwandler"-Trilogie als auch aus Musils "Mann ohne Eigenschaften" ohne weiteres die 'Essays' herausgelöst und als die Grundüberzeugungen der Autoren diskutiert werden können, während es bei Handlungsromanen im allgemeinen erst die Gesamtheit eines oder mehrerer Texte ist, aus der sich - unter komplizierten Umdeutungen - die 'confession' eines Autors ergibt. Beispielhaft gezeigt hat sich übrigens der Identifikationsvorgang bei Innenwelt-Darstellungen neuerdings wieder an Martin Walsers Roman "Seelenarbeit". Das Denken und Empfinden des Chauffeurs Xaver Zürn, um das es hier geht, erschien allgemein viel zu subtil, viel zu differenziert, als daß man es sich als das eines Chauffeurs hätte vorstellen können oder wollen (wobei man die Sache auch getrost umkehren und sagen kann, daß der Leser, der 'natürlich' schon weiß, daß Walser kein Chauffeur ist, auf einen solchen Widerspruch geradezu lauert). Wie nun aber? Es würde das, schreibt ein Rezensent, »in dem Augenblick unwichtig, in dem man sich entschließt, Walsers Roman als Ergebnis seiner *eigenen* Seelenarbeit aufzufassen«, und dazu entschließt 'man' sich denn auch, weil

'man' den Roman ja verstehen möchte.<sup>28</sup>

Wenn nun aber schon die Lektüre einer so ersichtlich fiktionalen Konstruktion wie dieser unmittelbar in die Beschäftigung mit dem Lebensgefühl des Autors einmündet, um wieviel eher dann dort, wo sich eine solche Schranke erst gar nicht zeigt? Damit sind wir aber erneut bei der Frage, wie nachvollziehbar, wie aufklärend, wie unterhaltend usw. der Erlebenshorizont des jeweils Schreibenden für den Leser ist, d. h. wie viele Leser sich in ihm irgendwie wiederfinden. Es ist nun müßig, hier darüber zu urteilen, ob z. B. Handke 'wichtigere' Empfindungen ausspricht als Frisch oder wieviel das Durcheinander von Achternbuschs Gedächtnisprotokollen sagt - abzusehen ist doch, daß diese subjektiven Projektionen nicht mehr in der Weise gesellschaftlich verbindlich werden wie es die außenweltliche, die Wahrscheinlichkeitsliteratur in ihren geglückten Schöpfungen geworden ist. Das ist niemandem vorzuwerfen, sondern man muß es gerade verstehen, um keinen Vorwurf daraus werden zu lassen. Wenn sich Wolfgang Kayser - schon in den 1950er Jahren - ratlos fragt, wer gewisse »Psychogramme, die sich als Romane ausgeben«, eigentlich lesen sollte, so mißt er diese Literatur noch mit Maßstäben, denen sie gar nicht mehr gerecht werden kann.<sup>29</sup> Das soll nun nicht heißen, daß nicht auch Texte dieser Art dauerhaft interessant bleiben können - nur von ihrer Erfundenheit wird das nicht abhängen, sondern es werden wohl eher im Gegenteil jene sein, in denen die Selbsterforschung am unverstelltesten und eindringlichsten zu Ende geführt worden ist.

## Anmerkungen

<sup>25</sup> Schon verhältnismäßig deutlich kennzeichnet diesen Zusammenhang, auch auf dem Hintergrund der zunehmenden Beschriebenheit der Welt seit dem 19. Jahrhundert, Trommler, Frank: Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966.

<sup>26</sup> Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern/München 1964. S. 510.

<sup>27</sup> Unter Berufung auf W. C. Booth (The Rhetoric of Fiction, 1961) weist auf den nicht-fiktionalen Charakter des personalen Romans auch hin Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964. S. 50.

<sup>28</sup> Hamm, Peter: Das Prinzip Heimat. Martin Walsers Roman "Seelenarbeit" (Frankfurt a. M. 1979). DIE ZEIT vom 16. 3. 1979.

<sup>29</sup> Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans S. 31.

## 8. Der Weg in die Nichtwahrscheinlichkeit

Wenn aber alles einst Wahrscheinliche, wo es wahrscheinlich bleiben will, ins Tatsächliche, Authentische drängt oder gedrängt wird, weil die Beschriebenheit der Welt es anders nicht zuläßt - wo bleiben dann der Traum, das Phantastische, die Utopie? Sie sammeln sich logischerweise in einer anderen, in der nichtwahrscheinlichen Literatur, und diese natürlich neigt dazu, sich mit der gleichen Entschiedenheit aus der uns vertrauten Welt zurückzuziehen, wie sich die wahrscheinliche Literatur ihr nähert. Der einst unendliche Raum des Wahrscheinlichen, anfangs nur an seinen Rändern ins Tatsächliche, bzw. Erfundene übergehend, ist eben nach und nach bis zu seiner Mitte hin aufgeteilt worden und dort von ihm nun nur noch eine kleine, immer durchsichtiger werdende Zone der Unbestimmtheit übrig. Eine deutliche Grenze zwischen der wahrscheinlichen und der nichtwahrscheinlichen Literatur gibt es gleichwohl weiterhin nicht, und zwar einmal schon nicht wegen der verbleibenden Dunkelstellen, dann aber auch nicht aus noch einem anderen Grund. Es kommt nämlich inzwischen gar nicht mehr so selten vor, daß Texte gleichzeitig wahrscheinlich und nichtwahrscheinlich sind, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß etwas nichtwahrscheinlich wirkt, was wahrscheinlich gemeint ist, sondern absichtlich, so daß sie wie Vexierbilder zwischen dem einen und dem anderen Aspekt hin- und herspringen. In der Lebenspraxis wird bei solchen vexatorischen Äußerungen, wie Landwehr überzeugend erklärt, in aller Regel die »partnertaktisch am wenigsten verpflichtende« Verstehensweise bevorzugt, die Äußerung also als eine nicht ernst gemeinte gewertet, so daß auch ein Text insgesamt ins Uneigentliche, Nichtwahrscheinliche hinübergedeutet werden müßte, wenn er derartige Elemente enthält.<sup>30</sup> Indessen setzt sich diese Tendenz zumal in längeren Texten nicht unbedingt durch, sondern es werden hier möglicherweise die verschiedenen Aussagemodalitäten einfach nebeneinander bestehen gelassen, wie unbehaglich dies auch sein mag, sobald man gezwungen ist, darüber nachzudenken.

Verdeutlichen wir uns das kurz an Bölls "Ansichten eines Clowns". Der Artist Hans Schnier erklärt hier gleich zu Anfang, daß er über die Fähigkeit verfüge, durch das Telefon Gerüche wahrzunehmen. Dementsprechend äußert er sich dann auch immer wieder über die Ausdünstungen seiner jeweiligen Gesprächspartner, teils nur dem Leser gegenüber, teils auch in der Weise, daß er jemanden bittet, sein Gesicht vom Hörer wegzuwenden, da ihm Bieratem unangenehm sei usw. Logisch gesehen ist dies ein Märchenelement, mysteriös selbst noch in seiner inneren Struktur, da die Gerüche nicht etwa dort ankommen, wo die Stimme des Sprechenden zu hören ist, sondern dem Clown gerade aus der eigenen Sprechmuschel entgegenschlagen. Wird Hans Schnier nun aber gemeinhin als eine Märchenfigur verstanden? Keineswegs. Als der Roman erschien, wurde so über ihn gesprochen, als behandle er das Schicksal eines 'wahrscheinlichen' Zeitgenossen, der mit bestimmten individuellen und gesellschaftlichen Schwierigkeiten nicht fertig wird. Es gab sogar Kritik wegen gewisser Unwahrscheinlichkeiten, etwa der, daß der Clown mit seinen berühmten Pantomimen nicht auch im Fernsehen auftritt, aber sein besonderer Geruchssinn blieb ausgeklammert.<sup>31</sup> Im Grunde haben die Rezensenten auf dieses Detail reagiert (und auch Studenten reagieren noch immer so), als sei es für den Gesamtsinn des Romans unverwertbar, bloß ein Einfall, vielleicht sogar eine Entgleisung. Und was soll man auch anderes tun, da schon die nächstliegende Frage, warum der Clown von seiner sensationellen Fähigkeit nicht beruflich Gebrauch zu machen versucht, in dem erzählten Geschehen nicht mehr unterzubringen ist? Selbst eine ganz unmißverständliche und unübersehbare



Aufkündigung der Wahrscheinlichkeit kann im Verstehen also 'zur Seite gestellt' werden, wenn der Text es als ganzer zu erfordern scheint, kann es jedenfalls heute, da das Absurde eine in der Literatur so gewöhnliche Erscheinung geworden ist, daß es seine provozierende, 'verstörende' Wirkung schon weitgehend eingebüßt hat. Immerhin vermögen so aber auch wahrscheinliche Texte Phantastisches zu transportieren und damit partiell Bedeutungen anzunehmen, die 'eigentlich' nur aus der nichtwahrscheinlichen Literatur hervorgehen können.

Wie steht es nun aber mit dieser Literatur, der in der Kunstdiskussion unseres Jahrhunderts so maßgeblich gewordenen Alternative zu den wahrscheinlich-authentischen Texten? Wenn wir uns bisher von ihr ferngehalten haben, so nicht nur, weil sie nicht das unmittelbare Thema ist, sondern auch aus einer gewissen Unsicherheit, wie wir bekennen müssen, aus dem je länger je mehr sich ergebenden Eindruck, daß es hier für das analytische Verstehenwollen ganz ungelöste Probleme gibt. Nun sind das freilich gerade für unsere Zeit wesentliche Literaturprobleme, und so soll an dieser Stelle doch wenigstens ein kleiner Versuch gemacht werden, ihnen auf dem Hintergrund unserer Überlegungen zur Wahrscheinlichkeit auf die Spur zu kommen. Denn davon sind wir doch überzeugt: daß auch die nichtwahrscheinlichen Texte von der Kategorie der Wahrscheinlichkeit her gelesen und gedeutet werden, selbst dort noch, wo es überhaupt keine Brücke zu dieser zu geben scheint, und zwar einfach deshalb, weil selbst noch ein den Wortlaut ganz und gar umdeutendes Lesen letztlich auf eine Bestimmung dessen hinausläuft, was mit einem Text 'wahrscheinlich' gemeint ist.

## Anmerkungen

<sup>30</sup> Landwehr, Jürgen: Text und Fiktion. München 1975. S. 171.

<sup>31</sup> Böll, Heinrich: Ansichten eines Clowns. Köln/Berlin 1963. S. 17, 21, 38, 84, 87, 99, 110, 135 u. a. Vgl. die ausführliche Diskussion über den Roman in DIE ZEIT Nr. 19, 22, 23, 24 und 25/1963.

## 9. Die hypothetische Literatur

Die wichtigste Folgerung, die sich aus unserer Untersuchung für die nichtwahrscheinliche Literatur ergibt, ist die, daß die Wahrscheinlichkeit auf drei verschiedenen Wegen gemindert oder aufgehoben werden kann. Sie können allerdings auch gleichzeitig beschritten werden und führen dann umso eher aus dem Bereich des (noch) Möglichen hinaus ins Unmögliche oder gar Sinnlose. Es sind dies

1. Der Weg über die Einführung wesentlicher zusätzlicher Bedingungen in das gegenwärtig Wahrscheinliche;
2. der Weg über die Aussparung wesentlicher Bedingungen aus dem gegenwärtig Wahrscheinlichen;
3. der Weg über die Abwandlung der gegenwärtig wahrscheinlichen Schreib- und Darstellungsweisen.

Am nächsten steht der Wahrscheinlichkeitsliteratur, so wie wir sie eingegrenzt haben, die erste Möglichkeit, insofern hier, unter Berücksichtigung der zusätzlich angenommenen Bedingungen, alles nach den Gesetzen abläuft, die wir aus der Erfahrung kennen. Man könnte diese Literatur auch die 'Was wäre wenn' - Literatur nennen, weil sie alle erdenklichen Vorstellungen durchspielt, an denen Menschen ein Interesse haben. Zunächst einmal gehört die gesamte Zukunftsliteratur hierher, sei es, daß sie - wie die Science Fiction - technische Entwicklungen vorausentwirft, sei es, daß sie - wie etwa Orwell - die Vision eines allmächtigen totalitären Staates ausgestaltet. Aber auch für die Vergangenheit gibt es solche Konstruktionen, z. B. in der "Blechtrummel", in der wir erfahren, wie jemand das Dritte Reich erlebt hätte, der so merkwürdig begabt und zugleich so naiv gewesen wäre wie Oskar Matzerath, oder in Anderschs Roman "Winterspelt", wo für eine bestimmte militärische Situation des Jahres 1944 das Schicksal eines Majors erprobt wird, der sich mit seiner Truppe den Amerikanern ergeben will. Zu denken ist ferner an das große Gebiet der Spuk- und Märchenliteratur, wo in der Regel einzelne Menschen Erfahrungen machen, die gemeinhin erwünscht oder gefürchtet werden, und zu einem guten Teil auch an die Abenteuerliteratur. Hier sind die Grenzen zum wahrscheinlichen Erzählen hin aber schon wieder unscharf, wenn man etwa an die unterschiedliche Glaubhaftigkeit bereits der Robinsonaden denkt oder an den halb märchenhaften, halb wahrscheinlichen "Taugenichts" von Eichendorff. Entscheidend für alle diese Varianten ist indessen, daß sie an die Bedingungen des 'Wenn', das sie als Hypothese vorgeben, strikt gebunden sind, sofern ein sinnkonsistenter Text entstehen soll. Damit bleiben aber immer auch wesentliche Teile der Wirklichkeit und ihrer Determinanten in Kraft, d. h. es grenzen eben jene Tatsachen den Erfindungsspielraum ein, an denen das 'Wenn' überprüft werden soll.

In welchem Maße ein Text bei Nichtbeachtung solcher Tatsachen ins Zwielficht geraten kann, mag ein Beispiel aus Ernst Jüngers utopischem Roman "Heliopolis" zeigen. In dieser Zukunftswelt, einer Mischung aus Raumfahrtzeitalter und Antike, entwickelter Technik und musischem Individualismus, wird in einem Gespräch geäußert, daß wesentliche Bilder von der Welt nur die Zeichnung, nicht die Photographie liefern könne, und zum Beweis dessen erklärt, der Film erfasse »ja auch den Regenbogen nicht«. <sup>32</sup> Wer sich da nun der prächtigen Regenbögen erinnert, die er auf Photos schon gesehen oder die er gar selbst aufgenommen hat, dem verschiebt sich der ganze konservative Idealismus Jüngers an dieser Stelle unweigerlich ins Dumme; denn wenn man sich schon schattenloses Licht, Weltsprechfunk

über die Armbanduhr und wer weiß welche elektronischen Feinheiten noch vorstellen soll, so wird es einfach ein Nonsens, daß eine objektive Lichterscheinung wie der Regenbogen nicht mehr photographierbar sein soll. Natürlich handelt es sich auch um weiter nichts als um eine Wissenslücke des Autors - aber warum, so könnte man weiter fragen, soll man sich Zukunftsvisionen aneignen, die auf so falschen Voraussetzungen beruhen? Was allerdings die hypothetische Literatur insgesamt anbetrifft, so wird sie sicherlich fortbestehen, weil für die Zukunft wie für die Vergangenheit immer wieder neue Möglichkeiten in ihr erprobt werden können. Und wie menschengemäß das Spiel mit solchen Möglichkeiten ist, sieht man allein schon daran, daß es in der Kinder- und Jugendliteratur eine so große Rolle spielt.

## Anmerkungen

<sup>32</sup> Jünger, Ernst: Heliopolis. Tübingen 1949. S. 25.

## 10. Die parabelhafte Literatur

Erheblich schwieriger stellt sich das Verstehen jener Literatur dar, die durch Ausblendung wesentlicher Bedingungen aus dem gegenwärtig Wahrscheinlichen den Eindruck der Nicht-Wahrscheinlichkeit hervorruft. In ihrer äußersten Konsequenz führt sie in die Parabel, in das Gleichnis, auch in die Satire, und gibt dann ihre Bedeutung wieder verhältnismäßig leicht frei, aber bis zu dieser Verdichtung hin finden sich natürlich beliebig viele Übergangsformen, für die die Verstehensbedingungen außerordentlich komplex sind. Mit Nicht-Wahrscheinlichkeit infolge einer Reduktion haben wir es im Grunde immer schon dann zu tun, wenn eine an ihrer Oberfläche konsistent wahrscheinliche Erzählung den Eindruck aufkommen läßt, daß 'etwas dahinter steckt'. Nun wollen wir hier nicht noch einmal auf das Problem eingehen, daß man dies, wenn man will, für jeden literarischen Text voraussetzen kann, sondern es geht um die Fälle, in denen infolge einer offenbaren Beschränkung der außenweltlichen Determinanten auf wenige 'beispielhafte' Züge die Frage unabweisbar wird, auf welche Erscheinungen das Erzählte noch - oder erst eigentlich - hinweisen will. Eine ganze Anzahl der Erzählungen Kafkas und auch seine Romane wirken in diesem Sinne 'bedeutend', ebenso aber auch schon Hebels Kalendergeschichten oder auch die von Brecht, obwohl bzw. gerade weil das Erzählte sich hier oft ganz unscheinbar ausnimmt. Zu denken ist aber auch an Brechts Lehrstücke oder an Beckett oder an Thomas Bernhard.

Weitaus größer werden die Deutungszwänge allerdings, wenn die Reduktion der Bedingungen mit einem hypothetischen Faktor verbunden ist. Schon die Fabel funktioniert nach diesem Prinzip, und in Kafkas "Verwandlung" findet es sich noch ebenso wieder wie in den Stücken Ionescos oder Dürrenmatts. Hier ist es dann auf keinen Fall mehr möglich, das wahrgenommene Geschehen wie ein 'Stück Leben' den eigenen Erfahrungen einfach hinzuzufügen, sondern es muß in diese 'übersetzt', in seinem Hintersinn erst erschlossen werden. Daß dabei sehr verschiedene, ja gegensätzliche Deutungen möglich werden, liegt auf der Hand; denn natürlich hängt es stark von den Vorkenntnissen, aber auch den Sinnerwartungen des jeweiligen Rezipienten ab, in welche Aussage das Erzählte umgedeutet wird. Sind die Kenntnisse und Erfahrungen gering, so kann es sogar geschehen, daß nicht einmal die Reduktion selber erkannt, sondern der Text wie ein wahrscheinlicher gelesen und 'verstanden' wird. Plastisch belegt worden ist das durch einen Test, bei dem einer größeren Zahl unvorbereiteter Schüler die Brechtsche Keuner-Geschichte "Das Wiedersehen" zur Interpretation vorgelegt worden ist. Viele von ihnen haben das Erbleichen des Herrn K., als er hört, er habe sich nicht verändert, wie einen wahrscheinlichen Sachverhalt aufgenommen und es sich in der Weise erklärt, daß dieser gehofft hätte, nach einer Schönheitsoperation, einer Kur, höherer sozialer Stellung usw. eine andere Erscheinung abzugeben. Offenbar war ihnen wegen ihrer Jugend, in der ja das äußerliche Sich-Verändern eine ganz selbstverständliche, dauernd bestätigte Erfahrung ist, der übliche positive Sinn der Redensart nicht bewußt genug, auf den sich Brecht hier ironisch bezieht.<sup>33</sup>

Daß es wesentlich eine solche ins 'Bedeutende' gesteigerte nichtwahrscheinliche Literatur ist, an der heute der Begriff des Literarischen festgemacht wird, ist unverkennbar. Klar muß man sich aber auch darüber sein, daß derart hintergründige Texte nicht nur reizvoll, sondern auch anstrengend sind, ja daß sie den Leser - und zumal den weniger erfahrenen - leicht

auch unzufrieden machen, da er sich ihnen gegenüber möglicherweise als nicht verständlich genug empfindet. Während in der Wahrscheinlichkeitsliteratur - und auch noch in ihrer hypothetischen Variante - das Gefühl einer kompetenten Teilnahme an den Imaginationen des Autors im allgemeinen nicht infrage gestellt ist, es sei denn aufgrund einer größeren historischen Distanz, muß man sich bei diesen Texten erst um einen 'Zugang' bemühen, d. h. ist ihnen gegenüber a priori eine Deutungsleistung erforderlich, die man ansonsten der imaginativen Anteilnahme aus freiem Ermessen hinzufügt. Während man also dort nur erst sagt: es hat mich unterhalten, und dann vielleicht: es hat mir das und das bedeutet, wird hier das Bedenken des Gemeinten zur Voraussetzung dafür, daß man dem Text überhaupt etwas abgewinnen kann.

Das schließt nicht aus, daß der Erkenntnisgenuß dann erst recht groß ist. Gerade das nicht ganz Verständliche an dieser Literatur läßt uns vielleicht sogar besonders intensiv ein noch nie Gesagtes erfahren, wie ja auch umgekehrt das Wahrscheinliche leicht im Belanglosen steckenbleibt, wo nicht ein gewisser Zug zum Bedeutenden - oder besser Wesentlichen - hinzutritt. Aber es ist doch ein Unterschied, ob diese Dimension sich gleichsam von selbst enthüllt oder ob sie durch ein zusätzliches Nachdenken aufgedeckt werden muß. Denn das erschwert die Rezeption, zwingt vielleicht zu wiederholter Lektüre oder setzt gar die Kenntnis weiterer Werke des Autors voraus. Und je mehr die Autoren zu *ihrem* Problem, zu *ihren* Chiffren finden, desto schwieriger wird es. Da werden dann selbst die Kenner noch wieder zu Spezialisten, die sich gegenseitig mehr nur belehren können, als daß sie sich über die betreffenden Werke miteinander verständigten. Man braucht nur in die Feuilletons unserer Zeitungen zu sehen, um zu erkennen, bis zu welchem Grad von Esoterik diese Art 'literarischer Kommunikation' bereits gediehen ist. Unverkennbar schwindet damit aber auch die Möglichkeit, daß sich an dieser Literatur das allgemeine Interesse noch öfter in der Weise sammeln wird, wie es für Brecht oder Kafka oder das 'absurde Theater' der Fall gewesen ist, zumal sich ja auch die individuell und gesellschaftlich wesentlichen Erfahrungen nicht so rapide verändern, daß es für die 'bedeutenden' Texte andauernd neue Einsichten auszusprechen gäbe. Das aber wiederum heißt, daß sie auf die Dauer wohl auch den Platz nicht werden ausfüllen können, den vor ihnen die wahrscheinliche Literatur im öffentlichen Bewußtsein eingenommen hat.

## Anmerkungen

<sup>33</sup> Hillmann, Heinz: Rezeption - empirisch. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von W. Müller-Seidel. München 1974. S. 433-449. Merkwürdig ist allerdings, daß weder bei Hillmann noch in den Reaktionen auf seine Untersuchung die einfache Erklärung auftaucht, die wir hier für die Fehldeutungen sehen: daß in der Lebenserfahrung von Schülern die Begrüßungsformel, man habe sich nicht verändert, noch gar nicht vorkommt.

## 11. Die sprachexperimentelle Literatur

Das ist auch hinsichtlich des dritten Weges zu bedenken, auf dem die Wahrscheinlichkeit aufgehoben werden kann: dem der Abwandlung der gegenwärtig wahrscheinlichen Schreib- und Darstellungsweisen. Dem analytischen Zugriff ist dieser Weg allerdings noch mehr entzogen als die beiden anderen, da der Maßstab für das Wahrscheinliche hier nicht allein die Lebenserfahrung, d. h. in diesem Falle die allgemeine Spracherfahrung ist, sondern wesentlich auch noch die literarische Tradition. Ob also Stil und Komposition eines Textes für nichtwahrscheinlich gehalten werden, oder sagen wir gewöhnlicher: ob sie dem Leser auffallen, ihn stören, ihm als solche merkwürdiger werden als das Mitgeteilte selbst, das hängt zu einem guten Teil davon ab, welche literarischen Erfahrungen jemand gemacht hat, und nicht nur davon, was gegenwärtig als sprachlich normal gilt (so problematisch natürlich auch diese Kategorie schon ist). Genau sagen kann man deshalb zunächst eigentlich nur, was hinsichtlich der darstellerischen Mittel die *wahrscheinliche* Literatur bezweckt: diese Mittel nämlich als solche gerade *nicht* ins Bewußtsein treten zu lassen. Sehr deutlich hat dies einmal Kleist in seinem fingierten "Brief eines Dichters an einen anderen" ausgesprochen, wo er auf ein Lob der formalen Vorzüge einer Dichtung erwidert, daß diese Vorzüge

ihren größten Wert dadurch bewiesen haben würden, daß du sie gar nicht bemerkt hättest. [...] Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen.<sup>34</sup>

Eine solche Absicht ist natürlich keineswegs gleichzusetzen mit Kunstlosigkeit - allein der Satz schon, mit dem Kleist sie ausspricht, könnte das Gegenteil beweisen -, sondern sie bedeutet immer auch ein Hinausgehen über das sprachlich (allzu) Gewohnte, weil dieses ja auch wiederum den Gedanken - oder die Imagination - hinter die Form zurücktreten lassen kann, indem jene dann vielleicht als trivial, unbedeutend, ungeschickt usw. ins Auge springt. Wie Sklovskij schon 1925 geltend gemacht hat, ist es vielmehr sogar die besondere Leistung des literarischen Sprechens, daß es uns von den Automatismen des Sprachgebrauches befreit und uns ein Empfinden von den Dingen gibt »das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist.«<sup>35</sup> Wie das im einzelnen gelingt, d. h. wie es möglich ist, von den gewohnten Sprach- und Darstellungsformen nur so weit abzuweichen, daß wohl ein 'wesentlicher' Eindruck entsteht, nicht aber diese Formen selbst darüber auffällig werden, ist hier nicht zu erörtern. Das von Riffaterre entwickelte System der Stilanalyse z. B. ist ganz auf diese Wirkungsmechanismen hin entworfen und auch bereits überzeugend erprobt worden<sup>36</sup>, auch wenn es sich vorerst nur auf das subjektive Sprachempfinden stützen kann.

Geht man davon aus, daß folglich für Texte, die wesentlich wirken wollen, immer eine gewisse Notwendigkeit besteht, sich über das sprachlich Herkömmliche zu erheben, so könnte sich daraus für die fiktionale Literatur ein ganz eigener Zwang ergeben haben. Da

ihr gebrechlicher Inhalt als solcher keinen Nachrichtenwert besitzt (jedenfalls soweit authentische Anteile fehlen), hängt hier alles davon ab, daß er über die Form 'dicht' gemacht, ins Wesentliche gesteigert wird, d. h. erst in der besonderen sprachlichen Hülle wird der nichtige Kern zur Botschaft. Insofern nun aber könnte es sein, daß die ausufernde Literaturproduktion die wahrscheinlichen Sprach- und Darstellungsformen nach und nach bis zu einer Grenze ausschöpfte, wo der Wiederholungseffekt nur noch durch eine kühne Andersartigkeit des Sprechens zu vermeiden war. Thomas Mann hat diesen von der Literatur gewissermaßen selbst verschuldeten Materialverbrauch im "Doktor Faustus" einmal mit den Worten gekennzeichnet, daß dem Kundigen schon »fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten«.<sup>37</sup> Dabei wäre es einer Überlegung wert, inwieweit nicht auch die Literaturwissenschaft mit ihrer Traditionspflege, mit ihrem unermüdlichen Wachhalten des literarischen Gedächtnisses dazu beigetragen hat und noch dazu beiträgt, diesen Prozeß zu beschleunigen. Ein Vorwurf ist ihr daraus aber natürlich ebensowenig zu machen wie den anderen Wissenschaften ein Vorwurf daraus, daß sie die Grenzen des sonstigen Wahrscheinlichen enger gezogen haben. Was aber nun unabweislich dem Griff nach den nichtwahrscheinlichen Schreibweisen folgt, das ist deren um so frühere Verselbständigung zur individuellen Manier oder zur zeitweiligen Mode. Denn je weniger 'natürlich' die sprachlichen und darstellerischen Mittel wirken, desto auffälliger werden sie als solche und verbrauchen sich in ihrer Neuheit entsprechend schnell. »An der gleichen Stelle, an der sich ursprünglich eine Freiheit befand«, kennzeichnet Roland Barthes diesen Vorgang, »entstehen Automatismen, und ein Netz erstarrter Formen umschlingt immer stärker die erste Frische der Rede, eine Schreibweise entsteht an der Stelle einer unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeit«.<sup>38</sup>

Die Nichtwahrscheinlichkeit der Schreib- und Darstellungsweise verhindert freilich noch keineswegs grundsätzlich einen wahrscheinlichen Gesamteindruck. Kommt in dem Text eine konsistente Geschichte zum Vorschein, so vermag man sich an das ablenkend Besondere der Präsentation auch zu gewöhnen und es letztlich ganz in Wahrnehmung umzusetzen, d. h. man liest sich ein, wie man sich ja auch in die zunächst altertümlich wirkenden Sprechweisen des 17. oder 18. Jahrhunderts noch ohne weiteres einlesen kann. Nichtwahrscheinlich gewirkt hat anfangs - und wirkt mitunter wohl immer noch - z. B. die kaleidoskopische Anhäufung von Sachaussagen in Döblins "Berlin Alexanderplatz", und doch geht dieser Stil nach und nach so in der Geschichte des Franz Bieberkopf auf, daß man ihn gewissermaßen vergißt. Ähnliches gilt für die merkwürdige Umständlichkeit Uwe Johnsons, die nach Durchdringen der ersten Fremdheit etwas bieder Inniges bekommt, oder auch für den bis ins Typographische hinein kauzigen Stil Arno Schmidts, der jedenfalls in dem früheren Teil seines Werkes auch dem Ungeübten noch leicht anschaulich werden kann. Problematischer ist da schon die expressionistische Literatur mit ihren krassen Wortumbildungen und rudimentären Sätzen, die es mitunter auch bei bestem Willen nicht mehr ermöglichen, das Gesagte noch ernsthafter zu bedenken als die Form. An dieser scheiden sich aber auch die Urteile, wirkt auf die einen bloß schrecklich maniert, was anderen als der Aufbruch in neue Dimensionen der Wahrnehmung in und von Sprache gilt. Die weitere Entwicklung auf diesem Wege führt dann ja auch in das reine Sprachspiel, zur Loslösung von allen Zwängen und Zwecken der Mitteilung, zum Bewußtmachen der Sprachformen und Sprechweisen selber. Schon der Dadaismus hat sich darin geübt, und heute ist es die sogenannte experimentelle Literatur oder - im Bereich des herkömmlichen Gedichts - die Konkrete Poesie, die sich Sprache in dieser Weise zum Material wählt.

Daß durch dieses Material hindurch auch wieder ein Stück Wirklichkeit erfaßt und

gedeutet wird bzw. seitens des Lesers erkannt und gedeutet werden muß, macht diese Literatur ähnlich hintergründig, aber auch ähnlich anstrengend wie die parabelhaft nichtwahrscheinlichen Texte. Hinzu kommt, daß es natürlich mannigfache Vermischungen mit den sonstigen Formen der Nichtwahrscheinlichkeit gibt. Ein Text wie z. B. Heißenbüttels "D'Alemberts Ende" vereinigt das in sich selbst kreisende Sprachspiel mit Verfahren der Dokumentarliteratur, parodiert literarische und umgangssprachliche Muster, ist partienweise andeutend gleichnishaft und setzt die Wahrscheinlichkeit auch noch durch hypothetisch-absurde Elemente außer Kraft. Die Frage, was einem so irisierenden Gebilde gegenüber 'Verstehen' heißt, läßt sich aber auch schon kaum mehr beantworten. Sicherlich könnte man ganze Teile streichen oder fortschreiben oder untereinander auswechseln, ohne daß sich der Gesamteindruck verändern würde. Damit kündigt sich an, was die äußerste Konsequenz der Aufhebung der Wahrscheinlichkeit ist und von gewissen Texten offenbar auch bereits gewollt wird: das sprachlich Zufällige, die bloße und beliebige Ansammlung von Sätzen, Wörtern, Silben. Als 'Literatur' verabreicht, vermögen zwar auch solche Texte die Phantasie von Lesern noch zu beschäftigen, aber doch nur wegen des tief in unserer Kultur verankerten (Vor-)Urteils, daß, was man schwarz auf weiß bekommt, irgendeinen Sinn ja wohl haben wird.

## Anmerkungen

<sup>34</sup> Kleist, Heinrich von: Brief eines Dichters an einen anderen (1811). H. v. K. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von H. Sembdner. Darmstadt <sup>5</sup>1970. Bd. 2, S. 347 f.

<sup>35</sup> Sklovskij, Victor: Theorie der Prosa (1925). Aus dem Russischen von G. Drohla. Frankfurt a. M. 1966. S. 14. Der gewisse Widerspruch, der sich aus der Betonung des Aspekts der Verfremdung bei Sklovskij gegenüber dem Aspekt der Wiedererkennbarkeit in Lessings "Laokoon" ergibt, würde sich bei genauer Analyse wohl nur als eine Verschiedenheit der Blickrichtung erweisen. Beiden kommt es auf die vollkommene sinnliche Wahrnehmung an, und die kann durch die von Lessing beschriebene Form der Veranschaulichung ebenso hervorgerufen werden wie durch das (partielle) Undeutlichmachen, das Sklovski j erörtert.

<sup>36</sup> Besonders geglückt erscheint mir die auf der Basis von Riffaterres Kriterien vorgenommene Untersuchung von Frey, Eberhard: Franz Kafkas Erzählstil. Bern 1970.

<sup>37</sup> Mann, Thomas: Doktor Faustus (1947). Frankfurt a. M. 1967. S. 180, ähnlich S. 322.

<sup>38</sup> Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Aus dem Französischen von H. Scheffel. Hamburg 1959. S. 73.



## 12. Literatur für wen?

Ist nicht aber die Entwicklung hin zu dieser vieldeutigen, unfaßlichen, aller Erfahrung unvergleichbaren Literatur auch notwendig? Die Begründungen, die in diese Richtung gehen, kennen wir alle. Sie haben ihren Ursprung stets in dem Zweifel, ob das uns zur Verfügung stehende Bild von der Wirklichkeit überhaupt die 'wahre' Wirklichkeit zeigt, ob es nicht nur die täuschende Oberfläche von ihr ist, unter der sich ganz anderes verbirgt. Alle Beschriebenheit, alle Überschaubarkeit, alle Ordnung ist diesem Zweifel nur etwas Gemachtes und dahinter der Mensch orientierungsloser, ratloser, aufklärungsbedürftiger denn je. Gerade das aber will - oder soll - die sinnverweigernde Literatur sichtbar machen und damit ein Stück Befreiung leisten, das Wachhalten der Phantasie, eine Mahnung zur Suche nach verschütteten oder noch unerkannten Möglichkeiten. Daher auch der verwirrende Umgang mit dem Begriff des Realismus, der einmal identisch war mit dem einer wesentlichen Wahrscheinlichkeit, heute aber wie ein Wert- Begriff für jede Art von Text gebraucht wird, der irgend etwas 'Richtiges' offenbart.<sup>39</sup>

Trifft dies alles aber nun auch zu? Bewirkt diese Literatur, was man von ihr erwartet? Das Problem ist, daß es weniger denn je möglich ist, sich darüber überhaupt noch zu verständigen. Statt der gemeinsamen Deutungsbasis, die Texte mit einer halbwegs verbindlichen Imagination besitzen, gibt es hier nur grenzenlose Spielräume, in denen man an sein Verstehen mehr glauben muß, als daß man es sich - und anderen - erklären könnte. Das stark Bekenntnishafte, das die Auseinandersetzung mit derartigen Texten bis in die wissenschaftliche Diskussion hinein prägt, zeigt das zur Genüge. Deshalb bestehen aber natürlich auch Zweifel, ob diese Literatur hält, was ihr von ihren Verfechtern nachgesagt wird. Arnold Gehlen hat in seiner Analyse der modernen Bildenden Kunst, in der sich ja ganz die gleichen Entwirklichungsvorgänge zeigen, das hochtrabende Beschwören von 'Aussagen' als einen Irrweg zurückgewiesen und es als die einzige und wesentliche Leistung dieser Kunst und Literatur bestimmt, daß sie den Menschen von allen Ansprüchen *entlaste*. Für den mehr und mehr funktionalisierten Geist sei die moderne Kunst »Faszination und Sehnsuchtsraum, Freizügigkeit und Atemholen, gerade weil sie die 'existentiellen' Appelle nicht mehr enthält«. <sup>40</sup> Wenn dies gilt, so muß man sich allerdings auch fragen, wer es denn ist, der eine solche Entlastung braucht, und ob es dann nicht - in der Musik, im Kreuzworträtsel, bei Geschicklichkeitsspielen oder wo immer - für viele amüsantere Entlastungen gibt, als sie die experimentelle Literatur anzubieten hat. Ganz anders, aber nicht weniger entschieden, begründet Christian Enzensberger seine Absage an das Bemühen, der experimentellen Literatur irgend welche emanzipatorischen Effekte zuzuschreiben. Für ihn spricht daraus nur das Eigeninteresse eines Literaturbetriebes, der die gesellschaftlichen Wirkungen ästhetischer Texte von jeher überschätzt hat und deshalb nun auch noch ihren letzten Verirrungen mit 'Schafsgeduld' die Bedeutungen nachruft.<sup>41</sup>

Ist das so oder ist das nicht so? Das kann heute wohl nur erst jeder für sich und auf die Dauer nur die Bereitschaft der Gesellschaft entscheiden, diese Texte zu lesen und sich aus ihnen 'etwas zu machen'. Vorläufig allerdings sieht es nicht danach aus. Die auf sich selber gekommene, sich selber vorführende Literatur ist unpopulär und hinterläßt noch bei den wenigen, die sie überhaupt zu lesen bereit sind, allzuoft das Gefühl, daß die Lektüre mehr Mühe erfordert hat, als es die durch sie gewonnenen Erfahrungen wert waren. Doch sollte uns das nicht den Blick trüben für unsere literarische Tradition als ganze. Noch wird sie

gebraucht, besonders in der Erziehung, weil wir nirgendwo schönere und anschaulichere Möglichkeiten haben, zu erkennen, was gewesen, und zu verstehen, was geworden ist, vor allem aber uns selbst mit unseren Wünschen und Ängsten in ein vernünftiges Verhältnis zu unserer Kultur zu bringen. Allerdings gelingt das nur, wenn wir uns auf die Texte wirklich einlassen, sie uns in ihrer historischen Bedeutung durchsichtig machen und uns ihren Inhalt und Sinn nicht von Theorien zerkrümeln lassen, denen alles bloß sprachliches Spiel ist. Das muß nicht auf die Idee der Widerspiegelung hinauslaufen. Schon bei Aristoteles ist ja das Wahrscheinliche nicht nur das, was hätte sein können, sondern auch das, was hätte sein sollen. Doch auch dieses Sollen, ganz gleich, ob man es, wo es die Wirklichkeit besser macht, als sie gewesen ist, mit Bloch wahrnimmt als *Vorschein von* etwas oder eher mit Enzensberger als das Hinwegtäuschen *über* etwas, auch dieses Sollen kann nur dann aufgeklärt werden und aufklärend wirken, wenn man es sich so genau wie möglich in seiner historischen Bestimmtheit verdeutlicht.

Auch das haben wir mit dieser Arbeit in Erinnerung bringen wollen. Nicht aber sollte aus ihr hervorgehen der Gedanke an eine neue Wahrscheinlichkeitsliteratur. Als am Ende des 18. Jahrhunderts im zersplitterten Deutschland der Ruf nach einer großen, einer 'klassischen' Nationalliteratur laut wurde, sagte Goethe mit Blick auf das in Revolutionswirren darniederliegende Frankreich, daß man sich Umwälzungen nicht wünschen sollte, die den Deutschen eine solche Literatur heraufführen könnten.<sup>42</sup> Wenn wir heute sehen, wo in unserer wiedergeteilten Nation die Wahrscheinlichkeitsliteratur noch eine Rolle spielt, so sollten *wir* uns Umwälzungen nicht wünschen - solche nicht, andere nicht -, in deren Folge nun sie noch wieder uns allen möglich und nötig werden könnte. Denn so wichtig sie uns ist und bleiben wird, wo sie gelungen ist: wichtiger ist ein gelingendes Leben.

## Anmerkungen

<sup>39</sup> Vgl. dazu: Realismus - welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff. Hrsg. von P. Laemmle. München 1976.

<sup>40</sup> Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a. M. / Bonn 1965. S. 223.

<sup>41</sup> Enzensberger, Christian: Literatur und Interesse. München 1977. Bd. 1, S. 20 f. und 164 f.

<sup>42</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Literarischer Sansculottismus (1795). Gedenkausgabe Bd. 14, S. 182.

## Die leidigen Tatsachen

*Nachwort 2008*

Im Abstand der 25 Jahre, die seit dem Abschluß der "Leidigen Tatsachen" vergangen sind, drängt sich mir zu diesem Buch vor allem ein Gedanke auf: wie naheliegend es damals noch gewesen ist, die Literatur als ein kulturelles Leitmedium anzusehen. Auch wenn meine Schlußgedanken sich von dieser Vorstellung verabschieden, auch wenn meine ganze Argumentation darauf hinausläuft, dass und warum dies künftig nicht mehr so sein wird - allein das Bemühen um diesen Sachverhalt, mein nach allen Seiten sich absicherndes Begründen der zu beobachtenden Entwicklung macht deutlich, dass mit einer solchen Einsicht damals noch nicht allgemein zu rechnen war. Vielleicht ist auch heute noch nicht allgemein damit zu rechnen, aber in den Feuilletons wird doch immer öfter bemerkt, dass die Literatur von heute mit den alten Erwartungen nicht mehr zu belasten ist.

Denn wie stellt sie sich inzwischen dar? Die sogenannte 'moderne' Literatur, die sich das ganze 20. Jahrhundert hindurch um eine Erneuerung der Aussageformen bemüht hat, ist aus der öffentlichen Wahrnehmung so gut wie ganz verschwunden. Sie erscheint nur mehr als eine literaturgeschichtliche Episode und wird nicht einmal mehr von der Fachwissenschaft noch besonders beachtet. Alle die Erwartungen und Behauptungen, es könne sich über sie eine neue und tiefere Weltwahrnehmung ergeben, ja sie offenbare uns überhaupt erst - Adorno vorneweg - den wahren Charakter unseres Seins, treffen nur noch auf ironisch hochgezogene Augenbrauen, weil nichts, aber auch gar nichts davon eingetreten oder erkennbar geworden ist. Zwar erwecken die diversen Literatur-Preise, die für diese Art Wortkunstwerke noch vergeben werden, den Anschein, dass sich die Gesellschaft von einer großen Leistung auf diesem Gebiet weiterhin Großes verspricht, aber soweit dabei nicht sowieso nur der Vergangenheit angehörende 'Lebenswerke' ausgezeichnet werden, haben sie auf die Wahrnehmung der betreffenden Autoren kaum Einfluss. Jede Buch-Nennung in einer populären Talk-Sendung bewirkt mehr.

Um in diesem Umfeld anzukommen, muss man aber nicht 'modern' sein, sondern man muss vor allem etwas Originelles und Originäres mitzuteilen haben. Es sind die Erlebnis-, Erfahrungs- und Erinnerungsbücher, die hier und überhaupt auf das größte gesellschaftliche Interesse stoßen, und zwar unabhängig davon, ob es sich um die Werke Prominenter oder Nicht-Prominenter handelt. Nur was erlebt - und möglichst selbst erlebt - worden ist, vermag auf dem Gebiet der erzählenden Literatur noch ein anspruchsvolles größeres Publikum zu erreichen. Die reinen Fiktionen, die es als Liebesromane, 'Fantasy', Science Fiction und sonstige Blockbuster-Ware daneben auch noch gibt, werden nur noch selten einer ernsthaften Betrachtung für wert gehalten. Als bloße Unterhaltungs-, richtiger: Zerstreuungs-Literatur können sie zwar noch hohe Auflagen erzielen, geraten aber alsbald in Vergessenheit und werden durch jüngere, ähnliche Angebote ersetzt. Schon allein die Regelmäßigkeit, mit der hier das Mitteilungs-Medium ausgetauscht werden kann - der Film zum Buch, das Buch zum Film -, zeigt das Nicht-Literarische dieser Werke an.

Haben sich die Annahmen der 'Leidigen Tatsachen' schon insoweit fortwährend bestätigt, so erst recht in den Wahrheitsansprüchen, denen die erzählende Literatur mittlerweile ausgesetzt ist. Es hat in den letzten fünfzehn Jahren ein halbes Dutzend große Skandale

gegeben, weil sich vorgeblich autobiographische Bücher als Fiktionen entpuppten - ein doch in der früheren Literaturgeschichte absolut gewöhnlicher Fall. Man will es heute aber eben nicht mehr hinnehmen, dass jemand erzählt, er sei als Judenkind in Maidanek und Auschwitz gewesen und habe alles erdenklich Schreckliche dabei erlebt, während er tatsächlich als gebürtiger Schweizer dieses Land nie verlassen hat.<sup>1</sup> Die literarische Großleistung, die man diesem Benjamin Wilkomirski attestierte und die ihm mehrere Literaturpreise eintrug, war sofort nichts mehr wert, als 1998 der fiktionale Charakter seiner "Bruchstücke" offenbar wurde. Und so wie ihm erging es auch der Belgierin Monique de Wael, die unter dem Namen Misha Defonseca erzählt hatte, wie sie als jüdisches Kind von Wölfen beschützt worden war ("Überleben unter Wölfen", 1997), oder Norma Khouri mit ihrem in Jordanien vorgeblich erlittenen Ehrenmord-Trauma ("Honour lost", 2003). Mit der Aufdeckung des Fiktionscharakters der betreffenden Werke wurde und wird nun nicht mehr die darstellerische Leistung der Autoren um so mehr bewundert, sondern man hält nach Fehlern und Schwächen Ausschau, an denen man die Unglaubwürdigkeit - oder Nicht-Wahrscheinlichkeit - der Texte festmachen und sie damit auch literarisch entwerten kann.

Dass unzutreffende Wahrheits-Versicherungen inzwischen sogar Schadensersatz-Leistungen nach sich ziehen können, hat sich exemplarisch an dem Erzählwerk "A Million Little Pieces" des Amerikaners James Frey gezeigt. Vom Lebensweg eines Drogenabhängigen, Alkoholikers und Kriminellen handelnd, der sich aus diesem Sumpf allmählich befreit, haben diverse Verlage die Geschichte als unverkäuflich zurückgewiesen, bis der Autor darauf verfiel, sie als seine eigene auszugeben. Nunmehr gedruckt, verkaufte sich davon binnen drei Jahren mehrere Millionen Exemplare. Als Anfang 2006 jedoch herauskam, dass Frey nie etwas verbrochen und auch nicht drogenabhängig gewesen war, gab es in den USA einen wochenlangen Sturm der Entrüstung. Was man als bewegende und beispielhaft moralische Erzählung gelobt hatte, verwarf man jetzt als abscheuliche Irreführung, und der Verlag sah sich gezwungen, allen Käufern, die sich von dem Buch wieder trennen wollten, den Kaufpreis zurückzuerstatten. Die Deklaration eines Textes als 'wahr' wird heute eben mit ganz anderen Konsequenzen öffentlich eingefordert als irgendwann früher, durchaus vergleichbar mit der Deklarationsverbindlichkeit sonstiger Handelswaren, wo ja auch etwa ein Bio-Produkt wirklich 'Bio' sein muss, wenn sich der Anbieter nicht des Betruges schuldig machen will.

Das Wahrheits-Kriterium kann sich umgekehrt aber auch gegen Texte richten, die als Fiktionen in Umlauf gebracht werden, jedoch so 'frei erfunden', wie behauptet, nicht sind. Maxim Billers im Jahre 2004 erschienener Roman "Esra" wurde im Oktober 2007 durch das Bundesverfassungsgericht endgültig verboten, weil darin aus dem Privat- und Intimleben einer Frau erzählt worden war, die sich keineswegs nur 'zufällig' als lebende Person identifizieren ließ. Wenn es in Kapitel V, 17 der "Leidigen Tatsachen" heißt, dass heute »über die raum-zeitliche Festlegung der Handlung und Tausende von bestimmten Details lebende Personen wie in den Koordinatenschnittpunkten eines Suchgerätes« vor dem Leser auftauchen können, so ist dies an "Esra" mustergültig zu demonstrieren. Von der in München lebenden Frau wird in dem Roman mitgeteilt, dass sie türkischer Herkunft ist und mit 17 Jahren einen Bundesfilmpreis erhalten hat. Mit diesen Angaben lässt sich mit einer Internet-Suchmaschine sekundenschnell eine Person ermitteln - und es gibt nur eine -, auf die auch weitere Merkmale der Romanfigur zutreffen. Dasselbe gilt für ihre Mutter, die als türkische Hotelbesitzerin vorgestellt wird, die für ihren Kampf gegen ein umweltschädigendes Goldabbau-Verfahren den 'Alternativen Nobelpreis' erhalten hat. Der Klage der Frauen auf ein Verbot des Buches wurde durch alle Instanzen mit der

Begründung stattgegeben, dass der Roman letztlich 'zu wahr' sei, um noch als Fiktion gelten zu können; auch als 'Kunstwerk' habe er die Menschenwürde jedenfalls der jüngeren Frau verletzt. Dass auch in diesem Falle wieder Literaturwissenschaftler vor Gericht gegutachtet haben, es könne von Romanangaben überhaupt nie auf die Wirklichkeit geschlossen werden, nahm man öffentlich immerhin schon mit einem gewissen Erstaunen zur Kenntnis. Der Zeitpunkt jedoch, dass man sich mit solchen Äußerungen wissenschaftlich blamiert, lässt wohl noch auf sich warten.

Die immer deutlichere Sortierung der Erzählliteratur in 'wahr' oder 'erfunden' und damit der schmaler werdende Bereich für ein wahrscheinliches Erzählen konnte damals, als ich die "Leidigen Tatsachen" beendete, noch infrage gestellt erscheinen durch die Literatur der DDR bzw. die Bedeutung, die das wahrscheinliche Erzählen dort hatte. Mir selbst war zwar nie zweifelhaft, dass es sich dabei um die Folge eines Mangels handelte, nämlich des Mangels an offener, unzensurierter Berichterstattung, aber es gab auch in der Bundesrepublik Stimmen, die lobend von einer 'Literaturgesellschaft' sprachen und sie der westlichen 'Mediengesellschaft' als kulturell überlegen vorhielten. Ich habe deshalb am Schluss geschrieben, dass wir uns Umwälzungen nicht wünschen sollten, die uns alle noch einmal so von der Literatur abhängig machen könnten, wie dies in der DDR der Fall war, natürlich nicht im Traum damit rechnend, dass wenige Jahre später eine Umwälzung ganz anderer Art uns ein in Freiheit geeintes Land zurückgeben würde. Nicht im mindesten überrascht aber hat mich der Bedeutungsverlust, den die DDR-Literatur damals buchstäblich über Nacht erlitten hat. Wer von nun an Kritisches über die öffentlichen Zustände lesen oder hören wollte, musste nicht mehr wie einst auf die nächste Erzählung von Volker Braun oder Christa Wolf warten, sondern er brauchte nur die Zeitung aufzuschlagen oder das Fernsehen anzuschalten. Aber auch über Flucht-, Stasi- und Wende-Schicksale wird heute niemand mehr 'Romane' lesen wollen, so oft jetzt authentisch über sie berichtet wird, und schon gar nicht wird man sich Verhältnisse zurückwünschen, wo man nur in dieser Form von solchen Schicksalen erfahren konnte. So betrachtet hätte ich statt von den 'leidigen Tatsachen' auch von den 'triumphierenden Tatsachen' sprechen können.

Indessen: die Literatur kann heute, morgen und in aller Zukunft noch immer machen, was sie will, und so ist auch nicht auszuschließen, dass die Überfülle an Weltwissen irgendwann eine neue, lediglich wahrscheinliche Mitteilungsform wieder aufkommen lässt, die das 'im allgemeinen Richtige' einer nicht so genau informierten Leserschaft bequem vermittelt. Nur ein s ist für diesen Fall nicht mehr zu vermuten: dass die Gesellschaft es für notwendig erachten wird, Wissenschaftler mit der Erforschung, Sortierung und Auslegung dieser Texte zu betrauen. Ein solcher Auftrag ist grundsätzlich nur dort gerechtfertigt, wo er Erkenntnisse verspricht, die die einfache Lektüre nicht hergibt. So ist der Bedeutungsverlust, den die erzählende Literatur als Medium der Welterschließung durch den wissenschaftlichen Zugriff auf die Welt erlitten hat, nicht eigentlich ein Problem für die Gesellschaft oder für 'die Literatur', sondern er ist ein Problem für die Literaturwissenschaft. Die Vorstellung, dass immer wieder neue Literatur produziert werden und folglich immer wieder neu deren wissenschaftliche Erschließung geboten sein wird, ist abwegig. Erschließungswürdig ist die fiktionale Literatur nur dort, wo sie über das authentische Mitteilen hinaus etwas Wesentliches und auch nur über sie zu Erfahrendes mit sich führt. Das aber gilt im großen und ganzen nur für unsere kulturelle Vergangenheit. Mögen sich diejenigen, die in der Literaturwissenschaft ihre Lebensaufgabe sehen, über das, was ihr Tun einzig legitimiert, immer im klaren sein.

<sup>1</sup> Vgl. Mächler, Stefan: Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie. Zürich 2000.

## Register

Aufgenommen sind alle Autoren und Fachwissenschaftler, die im Text namentlich genannt oder zitiert sind. Nur bei ganz beiläufigen Nennungen sowie bei den im Text anonym belassenen Zitaten ist auf die Aufnahme bzw. auf den Nachweis von Kapitel und Abschnitt verzichtet. Nicht aufgenommen sind die Namen von historischen Personen, wenn diese als Autoren (jedenfalls in dem betreffenden Zusammenhang) keine Rolle spielen. Überhaupt nicht berücksichtigt sind die zusätzlich in den Anmerkungen genannten Namen, hauptsächlich solche aus der im einzelnen herangezogenen Fachliteratur. In Ausnahmefällen, d. h. wenn eine Anmerkung zu einem ohnehin erfaßten Autor noch Ergänzendes mitteilt, kann die Abschnittsangabe aber auch einmal ausschließlich für sie gelten. Die Anmerkungen enthalten im übrigen auch alle bibliographischen Angaben zu den benutzten Werken und Schriften. Bei wiederholtem Bezug ist allerdings jeweils nur der erste Nachweis innerhalb jedes Kapitels vollständig.

- Adorno, Theodor W. I, 5 V, 8  
Alexis, Willibald IV,11  
Anderegg, Johannes I,3 I,4 I,6 VII,2  
Andersch, Alfred I,4 VII,9  
Anton Ulrich, Herzog v. Braunschweig II,5 II,7 III,8 V,4  
Aristoteles II,2 II,7 VII,12  
Arnim, Achim von II,10 IV,5 IV,9  
Auerbach, Berthold IV,12 V,7  
Auerbach, Erich IV,11 VII,7
- Bachmann, Ingeborg III,15  
Barthes, Roland VII,11  
Baumgart, Reinhard V,18 VII,6  
Bechler, Margret VII,6  
Becker, Eva D. IV,4  
Becker, Jürgen I,4  
Beer, Johann IV,8 V,2  
Benjamin, Walter I,7  
Bernhard, Thomas IV,6 VII,10  
Beumelburg, Werner VII,5  
Bienek, Horst IV,15  
Bilse, Oswald Fritz V,10  
Birken, Siegmund von II,1 II,7 V,2  
Blanckenburg, Christian Friedrich II,7 II,10 IV,4  
Blumenberg, Hans II,2  
Bodmer, Johann Jakob II,2 II,3 II,5 II,6 II,7 II,8 II,9  
Böll, Heinrich I,4 III,12 III,15 IV,15 VI,10 VI,12 VII,8  
Böttiger, Karl August V,7  
Brecht, Bertolt V,3 VII,10  
Breitinger, Johann Jacob II,2 II,3 II,4 II,5 II,6 II,7 II,8 II,9 III,11  
Brinkmann, Richard I,1 I,2 I,5 III,11 VII,7  
Broch, Hermann I,2 III,7 III,12 VII,7

Brockhaus, Heinrich Eduard V,7  
 Cervantes, Miguel II,1  
 Dähnert, Johann Carl V,2  
 Defoe, Daniel IV,2  
 Delius, Friedrich Christian I,3 III,14 V,16  
 Doderer, Heimito von III,12 III,13 IV,15  
 Döblin, Alfred III,13 III,14 IV,15 VI,9 VII,7 VII,11  
 Dose, Johannes V,11  
 Droste-Hülshoff, Annette von III,12 III,13  
 Edschmid, Kasimir III,12  
 Eichendorff, Joseph Freiherr von III,6 IV,3 VI,4 VII,9  
 Enzensberger, Christian VII,12  
 Feuchtwanger, Lion V,11 VI,4  
 Fichte, Hubert IV,15 IV,15  
 Flex, Walther VII,7 VII,7  
 Fontane, Theodor I,5 III,2 III,11 III,12 III,13 IV,8 IV,14 IV,15 V,5 V,9 V,17  
 V,18 VI,5 VI,8 VI,12 VII,3 VII,4  
 Frenzel, Karl V,8  
 Freytag, Gustav III,12  
 Frisch, Max III,13 III,15 VII,7  
 Gabriel, Gottfried I,3 I,4 II,7 VII,2  
 Gaiser, Gerd IV,15  
 Gehlen, Arnold VII,12  
 Gellert, Christian Fürchtegott II,1 V,3  
 Glaeser, Ernst VII,5  
 Goethe, Johann Wolfgang I,3 I,4 II,1 II,5 II,6 II,7 II,8 II,9 II,10 III,2 III,6,  
 III,8 III,9 III,10 III,12 III,13 III,16 IV,4 IV,6 IV,9 IV,11 V,5 V,8 VI,6  
 VI,7 VI,12 VII,12  
 Gottsched, Johann Christoph II,3 II,4 II,5 II,6, II,7, II,8 II,9 II,10 III,2 III,13  
 V,2  
 Grass, Günter I,4 III,13 VI,10 VII,9  
 Gregor-Dellin, Martin IV,15  
 Grimm, Hans III,5  
 Grimm, Wilhelm II,10  
 Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von II,1 III,2 III,3 III,8 IV,6 VI,2 VI,7  
 Günther, Horst II,9  
 Gutzkow, Karl Ferdinand III,11 IV,7 IV,12 V,8  
 Habermas, Jürgen VII,3  
 Hamburger, Käte I,2 III,5 IV,1 V,15 VII,1  
 Handke, Peter II,10 III,12 IV,15 IV,16 VII,3 VII,4 VII,6 VII,7  
 Happel, Eberhard Werner II,1 II,5  
 Hart, Julius und Heinrich V,8



Hauff, Wilhelm V,7 VI,7  
 Heißenbüttel, Helmut III,12 III,13 IV,10 VII,11  
 Hermes, Johann Timotheus III,8 III,9 III,12 IV,5  
 Herrmann, Hans Peter II,2 II,4  
 Heselhaus, Clemens I,1  
 Hesse, Hermann II,10 III,16 VII,7  
 Heym, Georg VI,4  
 Hildesheimer, Wolfgang IV,15  
 Hippel, Theodor Gottlieb II,1 III,8  
 Hochhuth, Rolf I,4 V,16  
 Hoffman, E.T.A. I,5 II,1 III,7 III,8 IV,5 IV,7 V,7 VI,4 VI,5 VI,7  
 Hoops, Wiklef VII,5 VII,6  
 Houben, Heinrich V,7  
 Huch, Ricarda III,2  
 Hunold, Christian Friedrich V,4  
 Huxley, Aldous III,7 IV,7  
  
 Immermann, Karl 131,185 V,8  
 Ingarden, Roman I,2 III,3 IV,1  
 Ionesco, Eugene III,2 VII,10  
 Iser, Wolfgang VI,6 VII,1  
 Jean Paul II,1 II,8 III,2 III,3 IV,5 IV,8 V,7  
 Johnson, Uwe I,4 III,12 III,14 IV,15 VI,1 VI,2 VI,11 VII,5 VII,11  
 Joyce, James III,13 IV,15 VII,7  
 Jünger, Ernst VII,5 VII,6 VII,9  
  
 Kästner, Erich III,7  
 Kafka, Franz III,6 VII,10  
 Kaiser, Gerhard I,1  
 Kant, Hermann IV,15  
 Kanzog, Klaus V,3  
 Kayser, Wolfgang II,1 II,1 II,1 VII,6 VII,7  
 Keller, Gottfried III,13 IV,12 VI,4 VI,8 VII,5  
 Kempowski, Walter I,4 VII,5  
 Killy, Walther I,5 III,6 III,10 IV,3  
 Kleist, Heinrich von III,1 III,4 III,5 IV,6 IV,9 VII,11  
 Klotz, Volker IV,1 IV,10  
 Knies, Wolfgang V,17  
 Knigge, Adolph von II,6 III,8 III,8 III,12 IV,4 IV,7 V,4 V,7 VI,4  
 Koeppen, Wolfgang I,4 III,15 IV,16 V,17  
 Kotzebue, August von III,12 IV,7  
  
 Lämmert, Eberhard I,3  
 Laermann, Klaus IV,4  
 Landwehr, Jürgen I,6 VII,8  
 Laube, Heinrich III,11 IV,11 V,8  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm II,4  
 Lenz, Siegfried IV,15 VI,5  
 Lessing, Gotthold Ephraim II,8 II,8 III,9 VI,1 VI,2 VI,5

Lichtenberg, Georg Christoph II,10  
 Ludwig, Otto III,11 IV,12  
 Lukács, Georg I,1 I,3 II,1 IV,12 VI,1 VII,5  
  
 Mann, Heinrich II,7 V,10 VI,9  
 Mann, Klaus V,15  
 Mann, Thomas I,3 I,5 II,1 II,10 III,12 III,14 IV,15 V,8 V,11 V,15 VI,3 VI,6  
 VII,7 VII,11  
 Marggraff, Hermann IV,12  
 May, Karl II,1  
 Mendelssohn, Moses II,6  
 Mercier, Louis-Sebastien III,7  
 Meyer, Hermann IV,10 VI,4  
 Miller, Johann Martin III,8 IV,4  
 Moritz, Karl Philipp IV,9 VI,2 VII,5  
 Müller, Günther III,1  
 Mukarowsky, Jan VII,2  
 Musil, Robert II,10 III,14 IV,16 VII,7  
  
 Neumeister, Erdmann II,6  
 Nicolai, Carl II,10  
 Nicolai, Friedrich III,8 IV,4 VI,7  
  
 Ohl, Hubert IV,8  
 Opitz, Martin II,1 V,2  
 Orwell, George III,7 VII,9  
 Ottwald, Ernst II,1  
  
 Pausewang, Gertrud III,5  
 Platon I,4 II,1 II,3  
 Plenzdorf, Ulrich VI,6  
 Powroslo, Wolfgang I,6  
 Preisendanz, Wolfgang I,1 I,3 I,5 II,1 II,7  
 Proust, Marcel IV,15 VII,7  
  
 Raabe, Wilhelm III,12 III,13 IV,2 IV,10 IV,13 VI,4 VI,5 VI,8  
 Rellstab, Ludwig III,11 IV,10  
 Remarque, Erich Maria VII,5 VII,6  
 Renn, Ludwig VII,5 VII,6  
 Reuter, Christian II,1 IV,2 VI,7  
 Reuter, Fritz V,7  
 Röhl, Klaus Rainer V,18  
 Rosendorfer, Herbert III,15  
 Rupp-von Brünneck, Richterin V,15  
  
 Schiller, Friedrich II,1 II,7 II,8 II,9 II,11 IV,5 IV,6 V,2 V,7 V,8  
 Schlegel, Friedrich II,10 V,6  
 Schmidt, Arno I,4 II,1 III,12 III,14 VI,4 VI,11 VII,11  
 Schmidt, Siegfried J. I,3 VII,2

Schnabel, Johann Gottfried II,1 III,8 III,12 III,13 VI,7  
 Schneider, Georg V,3 V,15  
 Schröder, Rolf III,11 IV,11  
 Schummel, Johann Gottlieb IV,4 IV,6  
 Scott, Walter III,11  
 Sengle, Friedrich I,1  
 Seidlin, Oskar IV,3  
 Silz, Walter III,5  
 Simmel, Johannes Mario I,4 III,12 III,14 IV,15 V,16 VI,4  
 Singer, Herbert II,1 II,1  
 Sklovskij, Victor VII,11  
 Skriver, Ansgar V,18  
 Speer, Albert VII,6  
 Spielhagen, Friedrich III,11 IV,8 IV,12 IV,13 V,8  
 Staiger, Emil VII,1  
 Staël, Madame de II,9 II,10  
 Steffens, Günter VII,6  
 Stein, Richter V,15  
 Steinecke, Hartmut IV,11  
 Steinmetz, Horst I,6  
 Stifter, Adalbert II,10 III,2 IV,11 IV,12  
 Storm, Theodor III,3 VI,8  
 Sulzer, Johann Georg II,7  
  
 Thomasius, Christian II,2 II,5 II,6 II,7 II,8 V,1  
 Tieck, Ludwig III,3 III,4 III,6 III,8 IV,5 VI,5  
 Tolstoi, Leo VII,5  
  
 Uyttersprot, Herman III,6  
  
 Varnhagen von Ense, Karl August IV,9  
 Von der Grün, Max V,16  
 Voßkamp, Wilhelm II,1  
  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich VI,5  
 Wagenbach, Klaus III,6  
 Wahrenburg, Fritz II,1 II,2  
 Walser, Martin VI,3 VI,10 VI,11 VII,5 VII,7  
 Walzel, Oskar III,1 V,6  
 Wehrli, Max II,1  
 Weinrich, Harald I,6  
 Wellek, Rene I,1 I,1 I,3  
 Werfel, Franz III,7  
 Werner, Zacharias III,8 IV,6  
 Wezel, Johann Carl IV,6  
 Wickram, Jörg IV,6  
 Wieland, Christoph Martin II,1 II,7 IV,4 V,3 VI,3  
 Wiese, Benno von III,6 VII,1  
 Winckler, Josef V,13

Wölfel, Kurt II,10  
Wollschläger, Hans II,1

Zeller, Michael V,17  
Zigler und Kliphausen, Heinrich Anshelm von II,1 II,3 II,5  
Zschokke, Heinrich III,8 III,12  
Zuckmayer, Carl V,13  
Zweig, Stefan V,15  
Zwerenz, Gerhard V,16 V,18