

Ich will mich über den Herrn freuen:
Alles, was in mir ist,
mein Herz und mein Geist,
soll ihn rühmen !

Ich will mich über den Herrn freuen
und will all das Gute nicht vergessen,
das ich von ihm empfangen habe.

Er hat mir alle meine Schuld vergeben
und hat heil gemacht,
was in mir zerbrochen war.

Er hat mir das Leben noch einmal geschenkt,
als es schon verloren schien.

Er hat mich mit Freundlichkeit geschmückt
wie mit einer Krone.

Er hat mich reich und überreich gemacht
an allen Gütern, die ich mir wünschte.

Er hat meine Kraft erneuert,
wie das Gefieder des Adlers neu wird.

(Psalm 103)

VORWORT

Wegen seiner Proteus-Gestalt kennt der Roman eine lange Geschichte der Diffamierung. Die Romantheorie hat den Roman von dieser Denunziation befreit, indem sie sich rational mit Wesen und Gestalt dieser Gattung auseinandersetzt und die Vielgestaltigkeit gerade als Wesensform des Romans enthüllt. Die romanpoetologische Besinnung ist der fruchtbare Nährboden, der dem Roman nicht nur seine Existenz sichert, sondern ihm immer wieder neue Lebenskraft einflößt. Zentrales Moment der Romantheorie ist das Heldenkonzept. Eine Übersicht über die Entwicklung des Helden legt eine unleugbare Koinzidenz zwischen theoretischem Konzept und praktischer Gestaltung des Helden im Roman selber bloß. Um diese Parallelität darzustellen, bedient die vorliegende Arbeit sich einer Auswahl Romane. Diese Auswahl ist keine willkürliche, sondern wird gerade durch die Wechselwirkung von Romantheorie und -praxis bedingt. Sie beschränkt sich auf die folgenden Romane: Grimmeisshausens *Simplicius Simplicissimus*, Goethes *Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Fontanes *Effi Briest*, Rilkes *Malte Laurids Brigge*, Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Brochs *Schlafwandler*.

Die technische Form der vorliegenden Arbeit beruht auf einer Kombination der Systeme, die Georg Bangen und Edwald Standop entworfen haben. Die Kombination ist erwünscht, da die beiden Systeme gewisse Unzulänglichkeiten aufzeigen.

Meinem Promotor, Herrn Dr. B.H.J. van der Berg, bin ich besonders verpflichtet für seine weise Führung und begeisternde Arbeitsfreude. Ich danke ihm von Herzen.

Mein Dank gilt ebenfalls dem Ausschuß von Universitätsdirektoren für die Bewilligung des Nationalen Stipendiums, das mein Studium an der Universität Tübingen ermöglicht hat.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

I.	Problemstellung und Zielsetzung	1
II.	Rechtfertigung der Arbeit und ihre Abgrenzung im Stofflichen	4
III.	Aufbaugrundsätze	9
IV.	Methodik	10

ERSTER ABSCHNITT

ALLGEMEINE ORIENTIERUNG ZUM BEGRIFF 'HELD'

I.	Die ursprüngliche Bedeutung der Vokabel 'Held'	12
II.	Der literarische Terminus 'Held'	14

ZWEITER ABSCHNITT

DIE ENTWICKLUNG DES HELDEN

GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK VON DEN LITERARISCHEN ANFÄNGEN BIS ZUM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

I.	Der Eposheld als Präfiguration des Romanhelden	16
	Vorbemerkung.....	16
	1. Der Weltgehalt des Epos	16
	2. Die Figur des Helden im Epos	20
II.	Der Held des Ritterromans	26
	1. Weltbild des Mittelalters	26
	2. Die Figur des Helden im Ritterroman	29
III.	Der Held des Barockromans	33
	1. Weltbild und Heldentum im Barock	33
	2. Erste Ansätze zu einer Romantheorie	36
	3. Die Figur des Helden in Grimmelshausens	

	<i>Simplicius Simplicissimus</i>	38
3.1	Das Erzähler-Held-Schema.....	38
3.2	Der Weltgehalt	41
3.3	Die Linienführung	44
3.4	Die Figur als Formelement	45
IV.	Der Held des Aufklärungsromans	48
1.	Weltbild und Heldentum in der Aufklärung	48
2.	Die Figur des Helden in Blanckenburgs	
	<i>Versuch über den Roman</i>	51
	Vorbemerkung	51
2.1	Blanckenburgs romantheoretisches Konzept des Helden	52
2.2	Das Primat des Charakters	55
2.3	Zusammenfassende Bemerkungen	57
V.	Der Held des Sturm und Drang-Romans	59
1.	Welt- und Menschenbild im Sturm und Drang	59
2.	Geniebegriff und Ästhetik	62
3.	Die Figur des Helden in Goethes Briefroman	
	<i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	63
	Vorbemerkung	63
3.1	Das Erzähler-Held-Schema	64
3.2	Der Weltgehalt	66
3.3	Die Linienführung	69
3.4	Die Figur als Formelement	71
3.5	Einige Schlußfolgerungen	73
VI.	Der Held des klassischen Romans	75
1.	Welt- und Menschenbild der Klassik	75
2.	Romantheoretische Grundzüge der Klassik	79

3.	Das romantheoretische Konzept des Helden als Polarität von Präformation und Epigenese	83
4.	Die Figur des Helden in Goethes Bildungsroman	
	<i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	87
	Vorbemerkung	87
4.1	Das Erzähler-Held-Schema	89
4.2	Der Weltgehalt	89
4.3	Die Linienführung	92
4.4	Die Figur als Formelement	93
VII.	Der Held des romantischen Romans	96
1.	Welt- und Menschenbild der Romantik	96
2.	Das romantheoretische Konzept des Helden als Genius	99
3.	Die Figur des Helden in Novalis' Roman	
	<i>Heinrich von Ofterdingen</i>	104
	Vorbemerkung	104
3.1	Das Erzähler-Held-Schema	105
3.2	Der Weltgehalt	106
3.3	Die Linienführung	107
3.4	Die Figur als Formelement	108
VIII.	Der Held des realistischen Romans	111
1.	Welt- und Menschenbild des Realismus	111
2.	Das romantheoretische Konzept des Helden als handelndes Wesen	115
3.	Die Figur der Heldin in Fontanes <i>Effi Briest</i>	119
3.1	Das Erzählschema	119
3.2	Der Weltgehalt	121
3.3	Die Linienführung	122
3.4	Die Figur als Formelement	123

IX. Überblick	126
1. Das romantheoretische Konzept des Helden von Huet bis Spielhagen	126
2. Die romanpraktische Entwicklung des deutschen Helden	128
3. Die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden	131

DRITTER ABSCHNITT

DIE ENTWICKLUNG DES HELDEN

ZWISCHEN DER JAHRHUNDERTWENDE UND DEM ZWEITEN WELTKRIEG

I. Das Menschenbild dieser Jahrzehnte	136
II. Die Auflösung der geschlossenen Form des Helden in Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	144
Vorbemerkung	144
1. Das Erzähler-Held-Schema	146
2. Der Weltgehalt	150
3. Die Linienführung	151
4. Die Figur des Helden	152
III. Das romantheoretische Konzept des Helden als Dividuum	154
Vorbemerkung	154
1. Denunziation des bürgerlichen Heldenkonzepts	156
2. Der Archetyp	158
3. Zeitkolorit als Romansujet	160
4. Zusammenfassende Bemerkungen	162
IV. Die Figur des Helden in Döblins <i>Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Frans Biberkopf.</i>	164
Vorbemerkung	164
1. Das Erzähler-Held-Verhältnis	165
2. Der Weltgehalt	167

3. Die Figur als Formelement	170
V. Das romantheoretische Konzept des Helden in Brochs <i>Schlafwandler</i> -Trilogie	172
Vorbemerkung.....	172
1. Erkenntnistheorie und Romantheorie	172
2. Das Erzähler-Held-Verhältnis	176
3. Der Zerfall des Helden	178
ERGEBNISSE	181
ANHANG	185
I. Sigeln	185
II. Literaturverzeichnis	185

EINLEITUNG

I. PROBLEMSTELLUNG UND ZIELSETZUNG

Der Roman, der wegen seiner Formenvielfalt als der Proteus unter den Gattungen gilt, widerstrebt nach wie vor axiomatischen Aussagen über sein Wesen. Sehr zutreffend hat ein Kritiker die Theorie des Romans, die sich mit Fragen nach dem Wesen und den Existenzmöglichkeiten der Gattung auseinandersetzen muß, als "die verwegenste unter den literarischen Theorien" bezeichnet, denn "der Theoretiker des Romans gleicht einem Handwerker, der nicht dem Holz, Stein oder Metall, sondern dem Wasser Gestalt geben soll".¹

Ein analoges Problem konstituiert sich, wenn man den Helden, den R. Koskimies als den in "den Roman eingebetteten aktuellen Kern"² bezeichnet, zu bestimmen oder zu kategorisieren versucht. Eine treffsichere Einschätzung dieser Problemzone in der Romanpoetik liegt vor in folgender Feststellung: "Die Dinge liegen allerdings offenbar so, daß das Wesen des Titelhelden in der Epik und namentlich im Roman keineswegs ganz entscheidender Art ist."³

Im 20. Jahrhundert ist der Held in den Blickpunkt literarischen Interesses getreten, weil sich seine Gestalt dermaßen verwandelt hat - vom Heldischen ins Unheldische -, daß die traditionelle Leser-Held-Identifikation aufgehoben worden ist. Die Rezeption des Helden in der Moderne registriert ein allgemeines Gefühl des Unbehagens, im literarischen wie im außerliterarischen Bereich:

Vom "Helden einer Geschichte" zu sprechen, fällt heute schwerer als zu früheren Zeiten. Sowohl der "Held" als auch die "Geschichte" (die des Dichters übrigens genauso wie die des Historikers) scheinen ein mehr oder minder deutliches Unbehagen zu erwecken.⁴

¹ Walter Pabst, "Literatur zur Theorie des Romans", *DVjs*, 34(1960), S. 264.

² R. Koskimies, "Theorie des Romans", *Annales Academiae Scientiarum Fennicae B XXXV*, 1 (Helsinki, 1935), S. 178.

³ Ebd., S. 179.

⁴ Heinz Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung. Über die Formproblematik von "Geschichte" und "Held", dargestellt an Textbeispielen von Schiller, Kleist und Beckett* (München, 1973), S. 13.

Dieses Unbehagen stammt daher, daß dem positiven Muster des traditionellen Helden ein negatives entgegengesetzt wird.⁵ In einem Zeitalter, wo menschliches Dasein überhaupt fragwürdig geworden ist, konstruiert der moderne Roman⁶ einen neuen Helden, der sich von seinem Vorgänger wesentlich unterscheidet. Inhaltlich ist der moderne *homo fictus* entmythologisiert worden.⁷ Der Held, der im herkömmlichen Roman immer der Meister ist, selbst wenn er Verbrecher wird, ist "eigenartig mächtig, ungebrochen, gesund".⁸ In seiner Ungebrochenheit repräsentiert er ein unproblematisches Heldentum, das keine innere Spaltung kennt, und daher die Totalität eines bestimmten, allgemein gültigen Weltbildes aufzeigen kann. Diese Kongruenz von Held und Welt reizt den Leser dazu, sich mit dem Helden zu identifizieren: "Zu sehr und unmerklich kommuniziert das Herz des Lesers mit der Brust des Helden."⁹

In der Moderne zeigt der Held einen wesentlichen Wandel auf. Den genialen, seinsadäquaten Meister-Helden gibt es im modernen Roman nicht mehr.¹⁰ Der entmächtete Held ist eine "mit sich selbst uneins

⁵ Dieter Wellershoff meint, daß "das abweichende und gestörte Verhalten, das gefesselte, verstümmelte und scheiternde Leben ein so dominantes Thema der modernen Literatur geworden ist, daß man sie eine negative Anthropologie nennen könnte". *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metaphysik der Literatur* (Köln, 1969), S. 30.

⁶ Unter dem an sich schon relativen Begriff 'modern' können im Bereich der Gattung Roman drei verschiedene umfangreiche Phasen verstanden werden. Während Karl Migner das Erscheinen des *Don Quijote* zu Anfang des 17. Jahrhunderts als den Ansatz des modernen Romans bezeichnet, hält Wolfgang Kayser das Hervortreten des 'persönlichen' Erzählers im Roman des 18. Jahrhunderts für das entscheidende Phänomen, das dem Roman sein modernes Gepräge gibt. Noch enger gefaßt, nimmt man den Bruch mit dem traditionellen Roman um 1900 als den Anfang des modernen Romans. Die vorliegende Arbeit identifiziert sich mit letztgenannter Auffassung, beachtet aber dabei, daß das moderne Bewußtsein sich schon in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts philosophisch wie literarisch manifestiert.

⁷ Vgl. Paul Konrad Kurz, *Über moderne Literatur*, I (Frankfurt am Main, 1972), S. 21.

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Ebd., S. 20.

¹⁰ Die Trivialliteratur dagegen konserviert das positive Bild des traditionellen Helden. Vgl. Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche* (Frankfurt am Main, 1973), S. 48f.

seiende Dutzendfigur",¹¹ die in einer atomistisch zerstückelten, entgötterten Welt das unüberschaubar gewordene Ganze der modernen Epoche weder repräsentieren noch präbendieren kann. Der moderne Romanheld kennt keine ästhetische Geschlossenheit und kann dem Erwartungshorizont des am traditionellen Roman orientierten Lesers nicht mehr genügen.

Der moderne Roman signalisiert nicht nur eine inhaltliche Entmythologisierung des Helden, sondern auch eine formale Identitätsveränderung desselben. Paul Kurz erklärt:

Mit der veränderten Inhaltlichkeit hat sich auch die Darstellungsweise geändert. Der als Figur dargestellte Mensch trägt inhaltlich und formal andere Züge als der zum "Helden" beförderte und angefüllte Mensch.¹²

Die Form des Helden ist keine geschichtsterile Konstante. In der älteren Romanpoetik hat man die Kriterien 'Charakter' und 'Entwicklung' angelegt, um zum Helden zu gelangen. Diese Kriterien reichen aber nicht dazu aus, an die Form des Helden heranzukommen. In der modernen Literaturwissenschaft gilt die Erkenntnis, "daß ein Roman nur mit Hilfe *formaler* Kategorien theoretisch bestimmbar und damit analytisch zu entschlüsseln ist".¹³

Das wesentliche Bedürfnis an Kategorien zur Bestimmung der Form des deutschen Romanhelden bedingt die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit. Sie will die Entwicklung des Helden, wie sie sich sowohl in der Romanpraxis wie in der Romantheorie abzeichnet, verfolgen, den Schnittpunkt zwischen traditionellem und modernem Romanhelden fixieren, und dabei gewisse Kategorien zur Bestimmung der Form des Helden aufdecken, die zum Entwurf einer Typologie des Romanhelden dienen könnten. Durch die Darstellung des Entwicklungsganges des *homo fictus*, durch die Systematisierung der romantheoretischen Konzepte des Helden und den Entwurf einer Typologie desselben hofft die vorliegende Arbeit einen kleinen Beitrag zur Literaturkritik liefern zu können und eine Grundlage für weitere Untersuchungen zu schaffen.

¹¹ Kurz, *Über moderne Literatur*, I, S. 20.

¹² Ebd., S. 23.

¹³ Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans*, I (München, 1972), S. 27 [Hervorhebung im Original].

II. RECHTFERTIGUNG DER ARBEIT UND IHRE ABGRENZUNG IM STOFFLICHEN

Die Geschichte des Romans zeigt zwei diametral gegenübergesetzte Bewertungen seines Wesens auf: bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verweigern Schriftsteller wie Kritiker ihm ihre Genehmigung als eine dem Drama ebenbürtige Gattung; wenn er aber schließlich die ihm gerechte Einschätzung gewinnt, so etabliert sich in wenigen Jahren sein Triumph, der ihn zur Gattung der Moderne *par excellence* erhebt.¹⁴

Jene "Demirespektabilität",¹⁵ die dem Roman bis weit ins 19. Jahrhundert angehaftet hat, führt Franz Stanzel auf den Mangel an poetologischer Selbstbesinnung zurück.¹⁶ Die Romantheorie, die das romanhaft Bemühen um Weltverständnis reflektiert,¹⁷ hat diesen Mangel inzwischen revanchiert; in der Tat kann Stanzel feststellen, "daß es berechtigt ist, das letzte Jahrhundert in einer Geschichte der Literaturkritik als die Epoche der Poetik und Theorie des Romans zu bezeichnen".¹⁸

Der Mensch, von alters her Sujet des Romans, beansprucht in der älteren Romanpoetik eine seiner zentripetalen Stellung im Roman entsprechende umfangreiche Dimension der poetologischen Reflexionen bzw. Ansichten. Zahlreiche Konzepte, die im wesentlichen das Verhältnis zwischen *homo sapiens* und *homo fictus* im Rahmen des Fortschrittsglaubens ins Idealistisch-Utopische steigern, liegen vor, so zum Beispiel Blanckenburgs Konzept vom 'erhabenen' Helden¹⁹ und Spielhagens Konzept vom 'handelnden' Helden.²⁰ Die deutschen Romantheorien des 18. und

¹⁴ Lukács erhebt den Roman "zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreten". Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1971 [1920]), S. 82. Zitiert wird jeweils die Paginierung der Sammlung Luchterhand und nicht der Originalausgabe.

¹⁵ Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964), S. 3.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁷ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 33.

¹⁸ Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 4.

¹⁹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 51-58.

²⁰ Vgl. ebd., S. 115-118.

19. Jahrhunderts intendieren die Darstellung eines idealistischen Konzepts des Helden und stattdessen dementsprechend mit tugendhaften Eigenschaften aus, die auf inneres Dasein zurückführen sollten. Im wesentlichen bleiben sie im Stofflich-Physiognomischen stecken, beanspruchen denn auch keineswegs eine formale Qualifizierung bzw. Kategorisierung des Helden.

Der Zerfall des Helden, den der moderne Roman seismographisch registriert, findet in der Romanpoetik des 20. Jahrhunderts seinen Niederschlag in antiillusionistischen, antipsychologischen Konzepten des Helden. Diese bieten einen Ansatz zur Typologisierung. Unter dem Einfluß der Zeitereignisse und als indirekte Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Situation vor dem Zweiten Weltkrieg,²¹ entlarvt die Lukácssche Romantheorie die inneren Antinomien der Romanform und leistet eine Typologisierung des Romans, die den Helden zur Metapher der Entfremdung erklärt:

Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer; in dem Fehlen des transzendentalen Zugeordnetseins für die menschlichen Bestrebungen. Diese Unangemessenheit hat roh ausgedrückt zwei Typen: die Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Form aufgegeben ist.²²

Lukács' *Theorie des Romans* ist eine glänzende Studie, die nicht nur in den zwanziger Jahren einen erheblichen Einfluß ausgeübt hat,²³ sondern heute noch als Standardwerk gilt. Die schärfste Kritik an der *Theorie* übt Lukács aber selber, indem er in der um ein Vorwort erweiterten Ausgabe von 1962 die "höchst abstrakte Zweiteilung",²⁴ nämlich ob die Seele der Hauptfigur im Verhältnis zur Wirklichkeit zu schmal oder zu breit sei, als "viel zu allgemein"²⁵ bezeichnet.

²¹ Die geschichtlichen Bedingungen für die Entstehung der *Theorie* benennt Lukács selber im Vorwort, S. 5f.

²² Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 83.

²³ Vgl. ebd., Vorwort, S. 6.

²⁴ Vgl. ebd., S. 7.

²⁵ Vgl. ebd., S. 7.

Für die Herausbildung des modernen Romans sind die Jahre zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg entscheidend gewesen. Im romantheoretischen Konzept des Helden verschärft sich nun die Dualität von Ich und Welt. Während Alfred Döblin theoretisch jede psychologische Darstellung ablehnt, demonstriert Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie die Auflösung der Figur, die die Unmöglichkeit des modernen Romans, ein Totalitätsbild zu entwerfen, sinnfällig repräsentiert.

In den Jahren zwischen den Weltkriegen entwirft E.M. Forster im angelsächsischen Bereich eine Typologie des Romanhelden.²⁶ Ausgangspunkt dieser Typologie ist die Dimension des Helden, die sich entweder als *flat* oder als *round* kennzeichnen läßt. Während erstgenannter Typ eine einzige Idee veranschaulicht,²⁷ repräsentiert der letztere die Unberechenbarkeit des Lebens.²⁸ Diese Kategorisierung des Helden hat wenig Geltung im deutschen literarischen Bereich. Sie ist inkompetent zur Qualifizierung des deutschen Helden, gerade weil sie quantitativ verfährt und keine formale Wesensbestimmung desselben leistet.

Ein Versuch zu einer Typologie des Romanhelden liegt vor in Koskimies' *Theorie des Romans*. Koskimies unterscheidet drei Heldentypen, nämlich den Helden mit einer Intention, den intentionslosen, aber von einer Hoffnung getragenen 'negative hero' und den Picaro.²⁹ Ausgangspunkt dieses Versuchs zur Typologisierung ist "irgendeine menschliche Grundhaltung".³⁰ Gerade deswegen ist dieser Versuch unbeachtet geblieben, weil er ja die historische Bedingtheit des Helden nicht berücksichtigt.

Die Frage nach dem Helden und seiner formalen Identität erweist sich also als eine methodische Frage. Eine rein diachronische oder aber synchronische Betrachtung des Helden ist unzulänglich, die formale Identität desselben zu definieren. Erst die Kombination beider Betrachtungsweisen wird konstante und variable Faktoren ergeben, die Kategorien zur Bestimmung des Helden aufdecken würden. Die Zielset-

²⁶ E.M. Forsters *Aspects of the Novel* wurde 1927 veröffentlicht.

²⁷ Vgl. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, n.d.), S. 94.

²⁸ Vgl. ebd., S. 106.

²⁹ Vgl. Koskimies, *Theorie des Romans...*, S. 172-179.

³⁰ Vgl. ebd., S. 169

zung der vorliegenden Arbeit bestimmt ihre Methodik als eine Kombination der diachronischen und synchronischen Verfahrensweise.

Da die vorliegende Arbeit das romantheoretische Konzept im Zusammenhang mit dem jeweiligen Epochenbild diachronisch-synchronisch untersuchen will, findet sie ihren logischen Abschluß in dem letzten Jahrzehnt dem Zweiten Weltkrieg. Obwohl das erste Drittel des 20. Jahrhunderts schon im Schatten der Spenglerschen Apokalyptik steht, kennt es dennoch ein allgemeinverbindliches Weltverständnis, das eine literaturgeschichtliche Darstellung nach Themen und Stilen gestattet. Der Zweite Weltkrieg, der gerade die Brüchigkeit dieses Weltverständnisses und den Zerfall aller Werte aufzeigt, markiert den Anfang eines Zeitalters, in dem "es weder ein verbindliches philosophisches System, [...] noch ein tragendes Wertgefüge gibt [...]".³¹ Dieser prekäre Zustand gefährdet im wesentlichen die Figur des Helden, da diese, wie die vorliegende Arbeit demonstriert, in symbiotischer Abhängigkeit von Wertsystemen existiert. Sehr aufschlußreich ist denn auch, daß die Relevanz eines allgemeinverbindlichen Weltverständnisses als Prämisse für Heldsein zum Sujet der Nachkriegsliteratur geworden ist. Eine exemplarische Auseinandersetzung mit dem modernen Helden und seiner existentiellen Problematik liegt vor in Walter Jens' *Herr Meister*. In einem fingierten Briefwechsel zwischen dem Schriftsteller A. und dem Literaturprofessor B. über den Entwurf eines von A. geplanten Romans, stellt sich heraus, daß der konzipierte Romanheld, der anonyme Universitätsprofessor Meister, einer romanhaften Darstellung wie überhaupt jeder eindeutigen Beschreibung widerstrebt. Verzweifelt schreibt B. an A.:

Oder ist Ihr Beichtkind, in seiner Widersprüchlichkeit, überhaupt kein "Charakter"? Entzieht sich dieses Janus-Gesicht nicht von vornherein dem Zugriff der Psychologie? An welches Vorbild kann man sich halten?³²

Schließlich bleibt dem Schriftsteller A. keine andere Wahl als der Abschied vom Helden.³³

³¹ Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte* (Pfullingen, 1957/1962), S. 8.

³² Walter Jens, *Herr Meister. Dialog über einen Roman* (Frankfurt am Main, 1974), S. 60.

³³ Vgl. ebd., S. 67.

Das Infragestellen des Helden in der Nachkriegsliteratur ist symptomatisch für eine Epoche, deren Wesen noch chiffriert ist. Erst die historische Distanz wird ihre Zusammenhänge bloßlegen. Die Notwendigkeit dieser Distanz, die zur Bestimmung eines Epochenbildes unerlässlich ist, erläutert Walter Jens in romanthematischem Zusammenhang folgenderweise:

Erst sehr viel später - verzeihen Sie die apodiktische These -, erst nach 100 Jahren vielleicht, wenn der Glanz des Faktischen erlischt und die Dominanz des Geschichtlichen endet: wenn die Konturen wieder zerfließen und die Begebenheiten wie Legenden erscheinen: wenn das brutale "so und nicht anders" den märchenhaften Schimmer des "es war und war auch wieder nicht" gewinnt: erst wenn die Namen zu Sternbildern werden, kann es - vielleicht - gelingen, die Realitätspartikel in mythische Zeichen zu wandeln.³⁴

Gerade weil die "Silhouette des Perfekts"³⁵ in bezug auf die letzten Jahrzehnte seit 1945 fehlt, beschränkt die vorliegende Arbeit sich auf das romantheoretische Konzept des Helden in seinen Manifestationen bis zu den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts.

Auffällig ist denn auch, daß die neuere Romanpoetik sich eher mit technischen Fragen über den Roman als mit dem Wesen des Helden auseinandersetzt. Sie analysiert vor allem Bauformen, Darstellungsformen, Erzählphasen und Erzählhaltungen. Diese Untersuchungen, seien sie strukturalistisch (Roman Jakobson), typologisch (Edwin Muir, Wolfgang Kayser, Franz Stanzel) oder morphologisch (Eberhard Lämmert) orientiert, zielen auf systematische Erfassung zeitloser Darstellungsmöglichkeiten.

Die summarische Zusammenfassung der literarpoetologischen Situation des *homo fictus* läßt erkennen, daß das romantheoretische Konzept des Helden präzisiert werden muß. Einen Ansatz dazu bietet die Analyse der Heldenkonzepte, wie sie in der Romantheorie und in der Romanpraxis vorliegen. Diese Arbeit bezweckt daher eine Untersuchung des romantheoretischen Konzepts des Helden, wie es sich in Romanen und in Romantheorien von den literarischen Anfängen bis zu den dreißiger

³⁴ Ebd., S. 14.

³⁵ Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 9.

Jahren unseres Jahrhunderts manifestiert. Beiträge der folgenden Romantheoretiker bilden die hauptsächlichliche Grundlage der Untersuchung: Friedrich von Blanckenburg, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Friedrich Spielhagen, Alfred Döblin und Georg Lukács. Diese Liste soll keine Aufzählung aller wichtigen Namen der Romantheorie sein, sie enthält aber im wesentlichen diejenigen deutschsprachigen Autoren, die sich in dem umrissenen Zeitraum mit dem Konzept des Romanhelden auseinandersetzen. Wenn bedeutende Romanciers bzw. Romantheoretiker nicht erwähnt worden sind, so einfach deshalb, weil sie kaum Grundsätzliches über das Heldenkonzept geschrieben haben.

Obwohl der deutsche Romanheld keine isolierte Problematik vertritt - die Auflösung der Heldenfigur ist ja ein Phänomen aller modernen Literaturen -, beschränkt die vorliegende Arbeit sich auf das Konzept des deutschen Helden. Bekanntlich bezieht der deutsche Roman eine Sonderstellung in der europäischen Literatur, die den deutschen Helden, vor allem den des Bildungsromans, zur Sonderfigur prägt. Wenn englische und französische Romantheoretiker nicht in die Untersuchung einbezogen werden, so hat diese Weglassung vieler bedeutender Theoretiker der Moderne ihren Grund in der Eigentümlichkeit des deutschen Helden.

III. AUFBAUGRUNDSÄTZE

Die Zielsetzung, nämlich die romantheoretische Entwicklung des Helden in den Blickpunkt zu rücken, bestimmt die Aufbaugrundsätze der vorliegenden Arbeit. Nachdem sie im ersten Abschnitt den Begriff 'Held' in seiner geschichtlich-literarischen Konnotation erläutert hat, verfährt sie im weiteren chronologisch. Da ein Vergleich zwischen Epos- und Romanhelden erläuternd wirkt, gilt der homerische Held als Orientierungspunkt der Untersuchung. Summarische Gedanken über das Wesen des Eposhelden dienen als Einführung in den zweiten Abschnitt, der sich mit der Entwicklung des Helden von den literarischen Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts befaßt. Der dritte Abschnitt untersucht das romantheoretische Konzept des Helden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Innerhalb der chronologisch orientierten Untersuchung, die jeweils das romantheoretische Konzept des Helden in einer bestimmten Epoche unter die Lupe nimmt, dienen folgende Aufbaugrundsätze zur Erarbeitung des Themas: erstens ist es notwendig, das Menschen- und Weltbild einer jeweiligen Epoche in aller Kürze zu besprechen, weil ja das Heldenbild nur richtig verstanden werden kann, wenn man den literarhistorischen Hintergrund berücksichtigt; zweitens gilt es, das theoretische Heldenkonzept, wie es sich in der Romantheorie manifestiert, zu untersuchen; drittens läßt sich das theoretische Konzept durch eine Analyse der Heldenfigur und ihrer strukturellen Funktion in einem repräsentativen Roman erhellen. In bezug auf letztgenannten Aufbaugrundsatz sei zu bemerken, daß es auf dieser Ebene nicht um eine Deutung einzelner Romane geht, sondern um das Heldenkonzept einer bestimmten Epoche.

IV. METHODIK

Die Problemstellung der vorliegenden Arbeit bedingt ihre Methodik. Weil sie die Form des Helden nicht als eine geschichtliche Konstante akzeptiert, sondern sie geradezu als dynamische Identität aufdecken will, kann sie ihrer Zielsetzung nur gerecht werden, wenn sie die romantheoretischen Konzepte des Helden analysiert und zugleich systematisiert. Eine diachronische Untersuchung ist unerläßlich, aber schließlich ist abstrahierendes Denken nötig, die Zusammenhänge bloßzulegen. Die Verbindung einer diachronischen Untersuchung mit einer synchronischen Betrachtung wird heutzutage im germanistischen wie im angelsächsischen Fachbereich für erforderlich gehalten,³⁶ sie dient ja zur erwünschten Beseitigung der bekannten programmatischen Trennung von Literaturgeschichte und Literaturkritik.³⁷

³⁶ Jauß akzentuiert die Leistung dieser Verfahrensweise explizit: "Die Geschichtlichkeit der Literatur tritt gerade an den Schnittpunkten von Diachronie und Synchronie zutage." Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, 1973), S. 196.

³⁷ Vgl. René Wellek, *Grundbegriffe der Literaturkritik* (Stuttgart, 1971 [Übers. aus dem Amerikanischen]), S. 9.

Gegen eine typologische Darstellung könnte man Einwände erheben. Die vorliegende Arbeit akzeptiert sie aber als wissenschaftliche Methode, um Grundbegriffe bzw. Kategorien aufzudecken. Sie postuliert diese Kategorien keineswegs als axiomatische Wahrheiten, sondern als wandelbare Strukturen. Indem sie diachronisch-synchronisch verfährt, ordnet sie die Figur des Helden keineswegs in ein rigoristisches, ahistorisches Schema ein, sondern zeigt gerade die Dynamik derselben auf.

ERSTER ABSCHNITT

ALLGEMEINE ORIENTIERUNG ZUM BEGRIFF 'HELD'

I. DIE URSPRÜNGLICHE BEDEUTUNG DER VOKABEL 'HELD'

Das Wort Held kann etymologisch auf die indogermanische Wurzel *kel- 'antreiben' zurückgeführt werden, bedeutet zunächst also: Antreiber, Hirt.¹ Schon aus der Etymologie tritt zutage, daß der Held ein "Kämpfer gegen menschliche und tierische Räuber"² war.

Der Begriff Held wurde ursprünglich mit kriegerischer Tapferkeit in Zusammenhang gebracht. Diese Prämisse für Heldsein wird beibehalten in der Erläuterung zum Stichwort 'Held' im *Großen Brockhaus*, wo der Held bezeichnet wird als ein "durch Tapferkeit hervorragender Krieger, außergewöhnlicher Mensch, der durch seine Taten und sein Schicksal aus der Menge hervorrät und vielen zum Vorbild werden kann".³

Dreierlei läßt sich rekapitulieren aus dieser Definition. Zunächst wird die Tapferkeit des Helden betont. Seinen Ruhm erobert er durch kriegerische Tätigkeit, die sein eigentliches Naturell ist: "War or dangerous adventure is the hero's normal preoccupation. He is surrounded by noble peers, is magnanimous to his followers and ruthless to his enemies."⁴ Der Held ist ein Krieger, ein Kämpfer; er ist ein Mann der Tat. Solch ein tatkräftiger, handelnder Mensch zögert niemals; er weiß, was er tun soll. Als erfolgreicher, seinsadäquater Mensch lebt er aus der Kraft und dem Ruhm seiner tapferen Taten.

¹ Lutz Mackensen, *Deutsche Etymologie. Ein Leitfadend durch die Geschichte des deutschen Wortes* (Bremen, 1962), unter 'Held'.

² Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (19. Aufl., bearb. Walther Mitzka, Berlin, 1963), unter 'Held'.

³ *Der große Brockhaus*, V (16. völlig neubearb. Aufl., Wiesbaden, 1954), unter 'Held'.

⁴ *The New Encyclopaedia Britannica*, V (15th edition, London, 1974), unter 'hero'.

Zweitens wird der Held als außergewöhnlicher Mensch bezeichnet. Der Held als exorbitante Figur kennt keine Mittelmäßigkeit. Nicht nur geistig, sondern auch physisch ragt er über seine Mitmenschen hinaus. Der Tapferkeit des Helden entspricht seine physische Kraft; dazu ist er ein Mensch des Könnens, der alle Lebenssituationen meistern kann: "In addition to his prowess in battle, he is resourceful and skilful in many crafts; he can build a house, sail a boat, and, if shipwrecked, is an expert swimmer [...]".⁵

Der tapfere, tatkräftige, vitale Held übersteigt menschliches Maß und wird denn auch transzendiert. In seinem "Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart" (1796) notiert Johann Christoph Adelung zum Stichwort 'Held': "Im vorzüglichsten Verstand wird dieses Wort zuweilen von Gott und Christo gebraucht."⁶ Adelung reklamiert also für den Begriff 'Held' die ursprüngliche Bedeutung: Heldsein als Inbegriff des Außergewöhnlichen, des Göttlichen.

Drittens wird vom Helden das Musterhafte gefordert. Der Held ist also ursprünglich ein Vorbild für die Gesellschaft, der Konvergenzpunkt ihrer moralischen Werte und Qualitäten. Als Zentripetalkraft erfüllt der Held eine Funktion, die für das adäquate Funktionieren und Existieren der Gesellschaft unerlässlich ist. Aus dieser Verwobenheit von Held und Gesellschaft sprießt das soziale Kriterium, das für Heldsein angelegt wird. Man verlangt vom Helden, seine exorbitanten Begabungen der Gesellschaft zugute kommen zu lassen.⁷

Gerade das symbiotische Verhältnis von Held und Gesellschaft bedingt die moralische Qualität des Helden. Durch den Helden werden die moralischen Werte, die in der Gesellschaft geschätzt werden, zelebriert. Ursprünglich erscheint der Held daher als der Inbegriff einer für die Gesellschaft positiv geltenden Moral.

⁵ Ebd., unter 'hero'.

⁶ Zitiert nach Heinz Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 26.

⁷ Vgl. ebd., S. 25.

II. DER LITERARISCHE TERMINUS 'HELD'

Im 18. Jahrhundert gewinnt das Wort 'Held' neben seiner ursprünglichen Bedeutung, die sich vor allem auf die heldische Figur in der Geschichte bezieht, eine zweite Begriffsbestimmung, nämlich 'Hauptperson einer Handlung, eines Gedichts', die seit 1729 nachgewiesen werden kann.⁸

Es ist nicht zufällig, daß gerade dem Wort 'Held' literarische Funktion zugewiesen wurde; sie hängt unmittelbar zusammen mit dem in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Phänomen der Verheldung in der Literatur.⁹

Der Terminus 'Held' ist im 20. Jahrhundert, vor allem seit den dreißiger Jahren, in Ungunst geraten und wird manchmal durch die Bezeichnung 'Hauptfigur' ersetzt. Letztere ist aber ein quantifizierender Begriff,¹⁰ der nicht viel besagt. Angesichts der Nomenklatur - Anti-Held, Nicht-Held, negativer Held, positiver Held - ist es klar, daß die traditionelle Terminologie überfordert wird. Obwohl der Terminus 'Held' in der Moderne problematisch geworden ist, bevorzugt Robert Petsch dennoch diese Bezeichnung:

Wir verwenden diesen Ausdruck ohne jede Beziehung auf ein 'Heldisches' im üblichen Sinne. Er hat längst in der Literaturwissenschaft die gleiche Bedeutung wie 'Hauptperson' oder 'Mittelpunktsfigur' erlangt, nur daß er bei aller Kürze mehr von dem sagt, was er unserer Seele bedeutet [...].¹¹

Die vorliegende Arbeit geht von der Hypothese aus, daß 'Held' eine

⁸ Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch...*, unter 'Held'.

⁹ In diesem Zusammenhang sei zu bemerken, daß der Glanz des Heldentums meist verführerisch wirkt, und daß das Phänomen der Verheldung in der Literatur oft in scharfem Widerspruch zu den geschichtlichen Verhältnissen des jeweiligen Zeitalters steht.

¹⁰ Vgl. Heinz Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 349.

¹¹ Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle/Saale, 1934), S. 126, Fußnote.

Form ist,¹² die verschiedene Inhalte haben kann, und daß nur dann von einer Krise des Helden die Rede sein kann, wenn die Form des Helden gesprengt wird. Die Untersuchung bezweckt also, gewisse Kriterien aufzudecken, mit denen man an die Form des Helden herankommen kann.

¹² Diese Hypothese beruht auf Heinz Ehrigs Ansichten betreffend 'Held' und 'Geschichte': "Daß 'Held' und 'Geschichte' eine *formale Identität* jenseits eines *bestimmten* Inhalts haben müssen, ist auf Grund ihrer inhaltlich unterschiedlichen, ja kontroversen Füllbarkeit unmittelbar evident. 'Katholizismus', 'Liberalismus', 'Nationalismus' oder 'Kommunismus' sind inhaltlich sicher sehr unterschiedliche Bezugssysteme, die aber alle die Formen von 'Geschichte' und 'Held' zulassen, ja geradezu zu suchen scheinen. Ein 'Kommunist' wird einen 'faschistischen' Helden ablehnen und diesem einen eigenen Helden entgegenstellen; aber keine der inhaltlich kontroversen Füllungen sprengt augenscheinlich die vorgegebene Form des 'Helden'." Heinz Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 14 [Hervorhebungen im Original].

ZWEITER ABSCHNITT

DIE ENTWICKLUNG DES HELDEN GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK VON DEN LITERARISCHEN ANFÄNGEN BIS ZUM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

I. DER EPOSHELD ALS PRÄFIGURATION DES ROMANHELDEN

Vorbemerkung

Die Frage nach dem Helden erweist sich als besonders wichtig, wenn man den Unterschied zwischen Epos und Roman¹ erfassen will, ja sie hat sogar bestimmende Funktion.² Obwohl es sich in der vorliegenden Arbeit um die Entwicklung des Romanhelden handelt, scheint es dem Verfasser angebracht, den Blick zunächst auf den Eposhelden zu richten, wobei das Heldenbild im Epos als Maßstab dienen könnte, an dem die Entwicklung des fiktiven Individuums in der Epik gemessen werden kann.

Unter der Annahme, daß die Form des Helden von weltanschaulichen Prämissen abhängig ist,³ d.h. daß der Held eine rationalisierte Form eines jeweiligen Weltverständnisses ist, wäre es angebracht, zunächst den Weltgehalt, der den Lebensgehalt des Eposhelden konstituiert, zu untersuchen.

1. Der Weltgehalt des Epos

In den antiken Nus-Lehren wird der Sinn des Lebens vorausgesetzt.⁴ In einer Welt, die kosmologisch als "das Vollkommenste des irdisch Möglichen"⁵ konzipiert wird, und deren Grundelement das Göttliche

¹ Thomas Mann meint, man sei berechtigt, "das von der Schul-Ästhetik behauptete Verhältnis von Roman und Epos umzukehren und den Roman nicht als eine Verfallsform des Epos aufzufassen, sondern in dem Epos eine primitive Vorform des Romans zu sehen". Thomas Mann, "Die Kunst des Romans", *Deutsche Literaturkritik der Gegenwart*, hg. Hans Mayer, IV, 1 (Stuttgart, 1971), S. 223.

² Vgl. Migner, *Theorie des modernen Romans...*, S. 13.

³ Vgl. Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 15.

⁴ Vgl. Reinhardt, *Die Krise des Helden...*, S. 19.

⁵ Ebd., S. 19.

ist,⁶ lebt der Mensch in innigster Verbundenheit mit der Welt, deren Sinn er nie anzweifelt.⁷ Die Verschränkung von Gnosis und Mythos garantiert dem antiken Menschen einen festen Standort in der Welt⁸ und einen teleologisch prädestinierten Lebensgang.⁹ Der antike Mensch lebt geborgen, ruhig, selbstgenügsam innerhalb einer Welt, deren Grenzen er selber bestimmt.¹⁰ Das Chaotisch-Endlose wird abgewehrt, indem der Mensch selbstbeschränkend sich weigert, über gewisse Grenzen hinauszugehen,¹¹ und ihm außerdem "der feste Punkt außerhalb der Welt fehlt, dessen er zu einem solchen Versuch bedürfte".¹² Dem antiken Menschen ist somit die Möglichkeit zur Selbstbetrachtung nicht gegeben.

In solch einer konturierten, als harmonisch geordnet empfundenen Welt, gibt es keine Brüchigkeit, kein Chaos, keinen Abgrund, keinen Riß zwischen Immanenz und Transzendenz. Dieses Zeitalter, in dem die Welt

⁶ Vgl. Romano Guardini, *Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung* (Basel, 1950), S. 16. Der antike Mensch erfährt die Welt als göttlich: "Sie [die Welt] geht aus einer 'arche', einem inneren Ursprung hervor und durchläuft den Weg, den Ordnung und Schicksal ihr vorzeichnen; Ursprung aber, Ordnung und Schicksal gehören zu ihr selbst." Ebd., S. 15 [Hervorhebung im Original].

⁷ Vgl. Reinhardt, *Die Krise des Helden...*, S. 19. Die einzigen Zeichen einer Sinneskrise in der Antike, glaubt Reinhardt in der Epoche der Sophistik zwischen 450 und 400 zu bemerken, als Sein und Würde der Götter in Frage gestellt wurde, und rationelle Schmerz- und Angstbekämpfung das Heroische ersetzte. Vgl. ebd., S. 20, 24f.

⁸ Der antike Mensch kennt die Welt als geformte Gestalt, innerhalb deren er alle seine physischen wie geistigen Bewegungen vollzieht. Sein fester Standort in der Welt garantiert ihm das Schön-Geordnete und verhindert zu gleicher Zeit die Distanzierung, die zur objektiven Betrachtung der Welt, und daher zur Einbeziehung des Chaotisch-Amorphen führen würde. Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 15.

⁹ Vgl. Reinhardt, *Die Krise des Helden...*, S. 20.

¹⁰ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 15.

¹¹ Vgl. ebd., S. 15.

¹² Ebd., S. 13.

als "begrenztes Gebilde"¹³ betrachtet wird, bezeichnet Lukács als "das Weltzeitalter des Epos",¹⁴ während Hegel den Begriff 'Heroezeit',¹⁵ für diese historische Epoche geprägt hat. Die Wurzeln des Epos, so Hegel, liegen in der Heroezeit.¹⁶ Er benennt die Voraussetzungen, unter denen der Heros existieren könnte, und komprimiert sie auf den Nenner eines "staatslosen Zustandes", der die "Heroezeit" zum Äquivalent hat.¹⁷ In diesem staatenlosen Zustand, "welcher die Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere ist",¹⁸ kann der Mensch handelnd und Taten vollbringend leben, weil die ihn umgebende, noch nicht fertig seiende Welt ihm die Gelegenheit zur Realisation dieser Taten darbietet.¹⁹

Der staatenlose Zustand, als der entgegengesetzte des organisierten Staatslebens, impliziert ein vorgesetzliches, vorstaatliches Zeitalter, in dem die juristischen, ethischen und wirtschaftlichen Verhältnisse noch nicht gesetzlich und institutionell geregelt sind. In solcher offenen Wirklichkeit hat das Individuum schöpferische, durch die Tat Ordnung gestaltende Kraft.²⁰ In dieser von der subjektiven Will-

¹³ Ebd., S. 13.

¹⁴ Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 22.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Vorlesungen über die Aesthetik", I, *Sämtliche Werke*, Bd. 12 (Stuttgart, 1953), S. 254.

¹⁶ Hegel, ebd., III, Bd. 14, S. 334.

¹⁷ Vgl. ebd., I, Bd. 12, S. 253f.

¹⁸ Ebd., I, S. 245.

¹⁹ Vgl. ebd., I, S. 246. In einer schon fertigen Welt dagegen, kann das Individuum bloß eine untergeordnete Stellung einnehmen. Vgl. ebd., S. 248, 250f.

²⁰ In seiner Untersuchung über Heldsein und soziale Verhältnisse macht Schläffer auf den ironischen Umstand aufmerksam, daß der Held gerade durch seine Ordnung stiftenden Taten sich selbst überflüssig macht, denn das geordnete Staatsleben braucht den Helden nicht mehr. Vgl. Heinz Schläffer, *Der Bürger als Held...*, S. 23.

kür abhängigen Ordnung²¹ behält der Mensch seine Substantialität und Selbständigkeit.²² Ausgehend von der Totalität des Individuums, definiert Hegel Heroen als "Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihrer individuellen Gesinnung und Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen [...]".²³

Dieser Mensch, der in seinen Taten und Handlungen ungeteilt bleibt, ist nach Lukács der Held des Epos. Wie Hegel, sieht Lukács das Zeitalter des Epos als eine Epoche, die durch die Einheit von Seele und Tat gekennzeichnet wird.²⁴ Die Seele steht "inmitten der Welt",²⁵ d.h. "nicht einsam".²⁶ Diese "seligen Zeiten"²⁷ sind Zeiten ohne Philosophie, wo Antworten gegeben werden, ohne daß Fragen gestellt werden.²⁸ In diesem Zeitalter ohne Philosophie, d.h. ohne das Infra-gestellte, das die Problematik des Menschen und seiner Existenz auf-

21 Im Gegensatz zu dem von Hegel beschriebenen staatenlosen Zustand, wo die subjektive Willkür vorherrscht, steht die moderne Gesellschaft unter der waltenden Macht der Organisation, die als Gegenpol aufgefaßt werden kann. Adorno warnt vor den Gefahren der Organisation, die die Individualität des Menschen bedroht, macht aber auch darauf aufmerksam, daß in der bürokratischen Ordnung ein gewisser Schutz liegt, indem nach einer abstrakten Verfahrensweise "ohne Ansehung der Person" gehandelt wird, die die subjektive Willkür ausschaltet. Vgl. Theodor W. Adorno, *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft* (Frankfurt am Main, 1971), S. 75.

22 Vgl. Hegel, "Vorlesungen über die Aesthetik", I, S. 254.

23 Ebd., S. 254. Hegel hebt hervor, daß "das Subjekt [im Heroenzustande] mit seinem gesamten Wollen, Thun, Vollbringen im unmittelbaren Zusammenhange bleibt". Ebd., S. 257. Für den Heldenbegriff ist diese Akzentuierung der ursprünglichen Einheit von Mensch und Tat von größter Bedeutung. Das moderne Zeitalter wird gekennzeichnet durch die Macht der Organisation mit ihrer "Zweckrationalität". Vgl. Adorno, *Kritik...*, S. 69ff. - Wenn der Zweck der Tat verabsolutiert wird, d.h. wenn Zweck und Tat voneinander getrennt werden, wird das Individuum zum bloßen Werkzeug und somit ersetzbar. Gerade diese Ersetzbarkeit hat für den Heldenbegriff schwerwiegende Folgen. Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 143.

24 Vgl. Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 21f.

25 Ebd., S. 24.

26 Ebd., S. 25.

27 Ebd., S. 21.

28 Vgl. ebd., S. 23.

deckt und den Subjekt-Objekt-Wechsel bedingt, in diesem Zeitalter kann das Epos geschrieben werden:

Dann gibt es noch keine Innerlichkeit, denn es gibt noch kein Außen, kein Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiß noch nicht, daß sie sich verlieren kann und denkt nie daran, daß sie sich suchen muß. Es ist das Weltzeitalter des Epos.²⁹

In solch einer geschlossenen Welt, wo Sein und Sinn miteinander identisch sind, kennt die Seele noch keine Dissonanz.³⁰ Gerade diese Lebenstotalität gestaltet die Epopöe.³¹ Lukács setzt den Hegelschen Gedankengang fort, indem er die Welt des Epos als eine wesentlich unproblematische darstellt, eine Welt ohne Wahnsinn.³² In solch einer Welt, in der der Weg und das Ziel bekannt sind,³³ sind Heldentum und Weisheit möglich.³⁴ Nie ist der abenteuernde Held ein Scheiternder. Ob er die Gefahren bestehen wird, kommt nie in Frage, denn "die weltbeherrschenden Götter müssen immer über die Dämonen [...] triumphieren".³⁵ In klarem Bewußtsein der für ihn authentischen Werte schreit dieser Held durch die Welt, mit der er im Einklang ist.

2. Die Figur des Helden im Epos

Aus der Totalität des Seins folgert Lukács Homogenität.³⁶ Gerade wegen der Homogenität des epischen Zeitalters hält Lukács den Helden des Epos nicht für ein Individuum:

Der Held der Epopöe ist, strenggenommen, niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet

²⁹ Ebd., S. 22.

³⁰ Vgl. ebd., S. 22.

³¹ Vgl. ebd., S. 51. Nach Lukács ist das Epos aber schon die erste Stufe, die den Zerfall der Einheit markiert, indem es den Weg von der Lebensimmanenz Homers bis zur Transzendenz Platons durchschreitet. Vgl. ebd., S. 26f.

³² Vgl. ebd., S. 52.

³³ Vgl. ebd., S. 22.

³⁴ Vgl. ebd., S. 51f.

³⁵ Ebd., S. 78.

³⁶ Vgl. ebd., S. 24, 26.

worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist. Mit Recht, denn die Abrundung und die Geschlossenheit des Wertsystems, das den epischen Kosmos bestimmt, schafft ein zu organisches Ganzes, als daß darin ein Teil sich so weit in sich abschließen, so stark auf sich gestellt sein könnte, um sich als Innerliches zu finden, um zur Persönlichkeit zu werden.³⁷

Die formale Stellung des Helden im Epos wird bestimmt durch das Prinzip der Organik.³⁸ Im Epos konstituieren sich Held und Abenteuer als relativ gleichwertige Bauelemente,³⁹ denn es handelt sich um das Ganze, nicht um Einzelnes. Die Abenteuer werden aneinandergereiht als "Gestaltung der objektiven und extensiven Totalität der Welt",⁴⁰ der Held ist nur "der innerlich unbeweglichste Punkt der rhythmischen Bewegung der Welt".⁴¹

Diese von Lukács als zentripetal fixierte Stellung des Helden im Epos findet eine erläuternde Formulierung in Clemens Lugowskis Theorie des mythischen Analogons.⁴² Das mythische Analogon, das Lugowski als den

37 Ebd., S. 57. An dieser Stelle wird es klar, daß Lukács' Konzept des epischen Zeitalters sich nicht völlig mit dem Hegelschen Begriff der Heroenzeit deckt. Indem Hegel die Selbständigkeit des handelnden Individuums akzentuiert, sieht Lukács die Unselbständigkeit des Menschen als wesentliches Merkmal des epischen Zeitalters. Lukács zeigt einen fortgeschritteneren Stand des Bewußtseins in bezug auf den Begriff 'Individualismus'. Für das moderne Bewußtsein impliziert Individualismus, daß das Einzeldasein wichtiger ist als das Gemeinschaftsleben. Das ist im Epos nicht der Fall.

38 Vgl. ebd., S. 58.

39 Vgl. Migner, *Theorie des modernen Romans...*, S. 13.

40 Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 78.

41 Ebd., S. 78.

42 Diese Theorie wird vorgeführt in Lugowskis Dissertation, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Zitiert wird nach der Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt am Main, 1976. In seinen Untersuchungen über den Roman hat Lugowski einige Stilmomente bloßgelegt, die er als "Zeichen des mythischen Analogons" (ebd., S. 21) bezeichnet. Obwohl Lugowski selber diese Stilmomente nicht in bezug auf das Epos untersucht, würde die vorliegende Arbeit nicht fehlgehen, wenn sie festzustellen versucht, ob das mythische Analogon sich, wenn auch nur teilweise, im Epos manifestiert.

"Künstlichkeitscharakter einer Dichtung"⁴³ definiert, handelt über die "Formbedingtheit alles Einzelnen, das in der erzählerischen Ganzheit gebunden ist",⁴⁴ anders gewendet: solange Teilhaftes Teilhaftes bleibt, herrscht das mythische Analogon; wenn Teilhaftes Einzelnes wird, wird das mythische Analogon zersetzt. In bezug auf das Formale des Helden, heißt es: "Solange das mythische Analogon herrscht, [...] gibt es keinen Einzelmenschen. Dort gibt es kein Einzelnes, sondern nur Glieder in der Ganzheit."⁴⁵ Diese Koexistenz von Einzelgliedern behauptet sich, solange das Einzelwesen nicht tendenziös wird und somit die Homogenität, die als Wesensmerkmal des mythischen Analogons zu betrachten ist, zerstört. Wo das mythische Analogon⁴⁶ vorherrscht, hat die Figur eine reduzierte Existenz als Trägerin einer Handlungsfunktion⁴⁷ und so kann sie nach der Vollendung einer Handlung wieder verschwinden.⁴⁸

Das für das mythische Analogon zentrale Moment des Ergebnisses,⁴⁹ das die Bestimmung des Helden apriorisch determiniert, zeigt seine Prägnanz, wenn man Homers *Odyssee* in bezug auf das von Lugowski fixierte

⁴³ Ebd., S. 83f.

⁴⁴ Ebd., S. 52.

⁴⁵ Ebd., S. 86.

⁴⁶ Das mythische Analogon findet seine Ausprägung durch folgende Stilmomente: Linearität, Aufzählung, Funktion und Wiederholung (vgl. ebd., S. 53-81), die auf das Ergebnismoment hindrängen. Vgl. ebd., S. 25ff. In einem Werk, wo das mythische Analogon vorherrscht, wird die Handlung bedingt durch das Ergebnis, das schon am Anfang vorweggenommen wird und sichtbar ist. Solch eine epische Welt, die von der "perfektischen Aktionsart" (ebd., S. 27) beherrscht wird, steht unter dem Motto des "Noch nicht" (ebd., S. 28, [Hervorhebung im Original]), existiert aber im Zeichen "der absoluten Gewißheit der Erfüllung [...]". Ebd., S. 28. Pauschal können die vier Stilmomente als "Motivation von hinten" (ebd., S. 66) bezeichnet werden, d.h. das Ergebnis ist das Motivierende. Vgl. ebd., S. 75.

⁴⁷ Auch die Figur steht im Bann des Ergebnismoments: sie ist nur da, *damit* etwas geschehen kann.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 60f.

⁴⁹ Im Rahmen des mythischen Analogons konstituiert das Ergebnismoment das Endgültige. Vgl. ebd., S. 25f.

Stilmoment der Linearität⁵⁰ untersucht. Die *Odyssee* zeigt eine lineare Geschehensreihe; pauschalierend gesagt: zuerst geschieht etwas, dann geschieht etwas anderes.⁵¹ Odysseus' Heimkehr ist das Ergebnismoment, auf das alle Handlungen von Anfang an angelegt sind und das schon im ersten Gesang vorweggenommen wird:

Alle die andern, soviel dem verderbenden Schicksal entflohen,
Waren jetzo daheim, dem Krieg entflohn und dem Meere.
Ihn allein, der so herzlich zur Heimat und Gattin sich sehnte,
Hielt die unsterbliche Nymphe, die hehre Göttin Kalypso,
In der gewölbten Grotte und wünschte sich ihn zum Gemahle.
Selbst da das Jahr nun kam im kreisenden Laufe der Zeiten,
Da ihm die Götter bestimmt, gen Ithaka wiederzukehren,
Hatte der Held noch nicht vollendet die müdende Laufbahn,
Auch bei den Seinigen nicht. Es jammerte seiner die Götter;
Nur Poseidon zürnte dem göttergleichen Odysseus
Unablässig, bevor er sein Vaterland wieder erreichte.⁵²

Daß Odysseus seine Bestimmung erreichen wird, steht von Anfang an fest. Es handelt sich keineswegs darum, *ob* er überhaupt seine Bestimmung erreichen wird, nur das *Wie* ist sichtig.⁵³ Ehe er sein Ziel erreichen kann, muß Odysseus zuerst "die müdende Laufbahn" vollenden, d.h. Hindernisse auf dem Weg zur Bestimmung beseitigen. Daß er die Hindernisse beseitigen wird, darüber besteht kein Zweifel. Odysseus hat *noch* nicht sein Ziel erreicht, wird es aber auf alle Fälle errei-

50 Als Reduktion der Vielspältigkeit duldet die Linearität oder Einsträhnigkeit keine Gleichzeitigkeit: "Zeit ist hier das streng lineare Nacheinander." Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 56. Mit der Linearität hängt sehr eng zusammen das Stilmoment der Aufzählung, das sich vor allem durch eine Beziehungslosigkeit der Erzählmomente manifestiert. Vgl. ebd., S. 58. Stilistisch zeigt sich diese Beziehungslosigkeit in der Armut an Konjunktionen und Adverbien. Vgl. ebd., S. 58.

51 In der *Odyssee* macht das Moment der Aufzählung sich vor allem auffällig durch die wiederholte Verwendung der Konjunktion 'drauf'.

52 Zitiert wird nach der Reclam-Ausgabe von Homers *Odyssee*, übers. Johann Heinrich Voss (Stuttgart, 1970), S. 3, Vers 11-21.

53 Das epische Fixieren auf das *Wie* dient der "perfektischen Aktionsart" im mythischen Analogon (vgl. Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 27), d.h. der Darstellung eines zeitlosen, und im Fall der *Odyssee*, eines geborgenen Seins: "Es *ist* alles, wie es *werden wird*; was in der Zukunft werden könnte, *ist* bereits, wenn auch schattenhaft, so doch bestimmt umrissen [...]" Ebd., S. 42 [Hervorhebungen im Original].

chen, denn seine Bestimmung ist von den Göttern prädestiniert.⁵⁴ Die odysseische Welt ruht gesichert und geborgen in den Händen der Götter, die alles, auch Odysseus' Irrfahrten, steuern. Odysseus ist eine passive Gestalt,⁵⁵ die von den Geschehnissen getragen wird. Diese Geschehnisse werden nicht verinnerlicht, Odysseus bleibt wie er ist: "Er bleibt sich selbst gleich, durch alle Situationen hindurch, als der, der sich heim sehnt [...]." ⁵⁶

Odysseus ist eine unproblematische Gestalt, die im Einklang mit seiner Welt lebt. Ohne Angst⁵⁷ überwindet er die Hindernisse, die ihm in den Weg gestellt werden.⁵⁸ Odysseus ist der große Heimkehrer; als solcher repräsentiert er alle Griechen,⁵⁹ kennt dafür aber kein individuelles Schicksal. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von Gerhart von Graevenitz:

Solange die Odyssee einen Helden brauchte, um sie erzählbar zu machen, gehörten Odysseus und seine Geschichte zusammen. Später genügen, drastisch gesprochen, ein paar Verse, den Inhalt aus seinem Gefäß zu kippen, den leeren, unveränderten, ungealterten

54 Aus dem im Epos sich manifestierenden Bewußtsein der Prädestination wie des endgültigen Sieges der Götter über die Dämonen, folgert Lukács die Passivität des epischen Helden. Vgl. Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 78. Diese Passivität, so Lukács, ist "keine formale Notwendigkeit, sondern bezeichnet das Verhältnis des Helden zu seiner Seele und sein Verhältnis zu seiner Umwelt". Ebd., S. 78.

55 Dem homerischen Menschen fehlt die moralische Willensentscheidung (vgl. Reinhardt, *Die Krise des Helden...*, S. 7); für ihn besteht ja noch nicht die Notwendigkeit, sich mit einer fremden Umwelt im Sinne der Lukácsschen "Zweiheit von Seele und Welt" (*Die Theorie des Romans...*, S. 77) auseinanderzusetzen.

56 Walter Marg, "Held und Mensch bei Homer", *Das Menschenbild in der Dichtung*, hg. Albert Schaefer (München, 1968), S. 15.

57 Weil der odysseische Held die Einheit von Immanenz und Transzendenz kennt, empfindet er noch nicht die Sehnsucht, die "Qual des Suchens" (Lukács: *Die Theorie des Romans...*, S. 22), die Lukács für den Grund der existentiellen Angst und des eventuellen Wahnsinns hält: "Denn Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit [...]." Ebd., S. 52.

58 Diese Hindernisse werden durch das Ergebnismoment entwertet, sind also im eigentlichen Sinne keine Hindernisse mehr, weil ihre Überwindung schon am Anfang vorweggenommen worden ist.

59 Hier hat der Held noch nationalen Charakter.

'Begriff' Odysseus neben seine Odyssee zu stellen.⁶⁰

Mit Recht folgert Graevenitz, daß in dem homerischen Epos eine wesentlich unindividuelle Erzählweise vorliegt.⁶¹ Odysseus ist kein Individuum; eher kann er, im Sinne von Lugowskis Arbeit, als Funktionsträger bezeichnet werden.⁶²

⁶⁰ Gerhart von Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie* (Tübingen, 1973), S. 130. Mit dieser Bemerkung bestätigt Graevenitz Lugowskis Hypothese, daß die Figur im Rahmen des mythischen Analogons nach der Vollendung der Handlung wieder verschwinden kann. Vgl. Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman...*, S. 60f.

⁶¹ Vgl. Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts...*, S. 130.

⁶² Zwar zeigt Lugowskis Arbeit eine gewisse Einseitigkeit, indem sie in der Analyse der Heldenfigur hauptsächlich physiognomisch verfährt und dabei das Phänomen der Verinnerlichung nicht berücksichtigt, aber die Theorie des mythischen Analogons hat einen praktischen Wert in der Untersuchung des Heldenkonzepts. Dieser Theorie hat die vorliegende Arbeit folgende Kategorien zur Analyse des Heldenkonzepts im Roman abgewonnen und sich deren bedient: Erzähler-Held-Verhältnis, Weltgehalt, Linienführung und Figur als Formelement.

II. DER HELD DES RITTERROMANS

1. Weltbild des Mittelalters

Im Mittelalter wird die antike Totalität wiederhergestellt. Guardini akzentuiert diese Ähnlichkeit zwischen der Antike und dem Mittelalter: beide "empfinden die Welt als begrenztes Gebilde, als geformte Gestalt - bildlich gesprochen, als Kugel".¹ Hier herrscht noch das ptolemäische Weltbild vor, nach dem die Erde als Zentrum des Weltalls betrachtet wird.²

Das Weltbild im Mittelalter wird weitgehend durch die Kirche und die biblische Offenbarung bestimmt:

In de Middeleeuwen was het corpus christianum nog min of meer in tact. Sosiaal gezien waren geestelijkheid en ridderstand de centrale instanties in de maatschappij [...]. Het gehele wereldbeeld was nog eenheitlich, religieus dooragend; de "dingen" hadden nog een zekere religieuze geladenheid.³

In seinem Bewußtseinsstand ist der mittelalterliche Mensch dem antiken Menschen aber weit vorausgeschritten: hält dieser die Götter für einen integrierten Teil der Welt, so huldigt jener der Souveränität eines außer und über der Welt stehenden Gottes.⁴ Die Distanz zwischen dem *homo religiosus* und einem souveränen, selbstgenügsamen Gott bedingt eine neue Grundlage des Daseins, die dem Menschen eine Durchkonstruierung des irdischen Daseins und einen neuen Blick auf die Welt erlaubt.⁵ Dieser erweiterte Lebensblick wird gefördert durch die in dem europäischen Raum wirksam werdende Triebkraft des germanischen Wesens, die

¹ Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 13.

² Der mittelalterliche Mensch unterscheidet sich aber von seinem antiken Vorgänger darin, daß er seinen Standort überprüft: schon seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird das geometrische Weltbild nicht mehr als selbstverständlich akzeptiert. Im 16. Jahrhundert macht Kopernikus den Durchbruch zum heliozentrischen Weltbild und zerstört die Illusion eines gesicherten, geschlossenen, zentripetalen Daseins.

³ J.H. Bavinck, *De mens van nu* (Kampen, 1967), S. 13.

⁴ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 18f.

⁵ Vgl. ebd., S. 19.

die selbstbeschränkenden Grenzen der Antike durchbricht.⁶

Die Unbekanntheit der Welt wird aber nicht empirisch, sondern meditierend erforscht: wo die endliche Welt, die Welt als Kugel aufhört, beginnt der Ort Gottes, die Transzendenz.⁷ So erbaut sich der mittelalterliche Geist eine hierarchische, stufenweis geordnete Welt: oben ist das Empyreum als der oberste Himmel, unten ist das Herz des Menschen als die Mitte des Irdischen, zwischen diesen beiden Schichten schwebt die Welt mit ihrer Ordnung: die Welt der Tiere, der Pflanzen, des Leblosen.⁸ Auch die menschliche Ordnung steht im Zeichen des Hierarchischen: Kaiser - Adel - Volk, Papst - Klerus - Gemeinde.⁹

Im mittelalterlichen Denken hat alles einen sinnvollen Platz im Kosmos:

Mit Bezug auf diese transzendenten Gewährspunkte sind die Ordnungen des Zusammenlebens ebenfalls genau durchkonstruiert, von oben herab und von unten hinauf, in Symbolen, Ämtern und Funktionen, Ständen und Lebensvorgängen.¹⁰

Gerade wegen dieser Hierarchie ist die mittelalterliche Gesellschaft keineswegs eine heterogene.¹¹ Der mittelalterliche Mensch steht unter der Autorität der Kirche und des Kaisers, die wiederum für sich göttliche Autorität reklamieren. Sie, der geistliche sowohl als der

⁶ Vgl. ebd., S. 20. Das Mittelalter zeigt eine sonderbare Vermischung des germanischen und des christlichen Heldenideals. Das germanische Heldenbild, verkörpert durch den antiken Heros mit seiner Tatkraft, tritt wieder zum Vorschein in dem mittelalterlichen Helden, deren Tugendkatalog aber durch die christlichen Ideale verändert worden ist und nun auch Züge wie *milte* und *måze*, d.i. Barmherzigkeit bzw. Mäßigung umfaßt, die ironischerweise eine Spaltung zwischen Tat und Seele bedingen, indem die germanische Tatentschlossenheit nicht mehr immer in einer Tat, die unter Umständen eine Leugnung des christlichen Ideals bedeuten könnte, kulminieren kann. - Vgl. dazu auch Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held...*, S. 23f. Schlaffer hebt die Ähnlichkeit zwischen Heros und Ritter hervor: dem Ritter, wie dem Heros, wird ein Spielraum individueller Entscheidungen gewährt. Da hört aber der Vergleich auf, denn des Ritters Taten begründen keine Werke mehr, weil alles schon staatlich geordnet ist.

⁷ Vgl. ebd., S. 21.

⁸ Vgl. ebd., S. 21f.

⁹ Vgl. Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 28.

¹⁰ Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 25f.

¹¹ Vgl. Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 28.

säkularisierte Bereich, definieren den Helden als Ritter.¹²

Das einheitliche, christlich geprägte Weltbild bedingt das theologische Menschenbild des Mittelalters,¹³ nach dem der Mensch als das Ebenbild Gottes geschaffene, in Sünden gefallene und durch die Erlösungstat Christi gerettete Wesen gedeutet wird.¹⁴ Der Mensch des Mittelalters lebt vorwiegend als *homo religiosus*,¹⁵ d.h. als verbundener Mensch, der immer wieder die Rückbindung an Gott sucht. Aus dieser Haltung läßt sich das mittelalterliche Bewußtsein vom Symbolgehalt des Daseins verstehen:

Das Dasein besteht für ihn [den mittelalterlichen Menschen] nicht aus Elementen, Energien und Gesetzen, sondern aus Gestalten. Die Gestalten bedeuten sich selbst, aber, über sich hinaus, Anderes, Höheres; zuletzt das Eigentlich-Hohe, Gott und die ewigen Dinge. So wird jede Gestalt zum Symbol. Sie weist über sich hinaus.¹⁶

¹² Nach Ehrig definiert die sozial-dominante Führungs-Gruppe den Helden. Vgl. ebd., S. 27. - Im Mittelalter kann Heldentum aber nicht mehr bloß ständisch sanktioniert werden, sondern muß durch Verdienst erworben werden. Die Emanzipierung des Rittertums vom Adel bedeutet somit eine Verbürgerlichung des Heldenideals.

¹³ Vgl. Philip Lersch, "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart", *Menschenbild und Lebensführung*, hg. Lutz Besch (München, 1963), S. 12.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 12. Lersch sieht die Haltung des *homo religiosus*, der des Glaubens bedarf, als komplementär zu der des *homo faber*: "Das rechte Maß zu finden zwischen diesen beiden Gegensätzen, gehört zu den immer wieder neuen Aufgaben, vor die der Mensch als Wesen der Freiheit gestellt ist." Ebd., S. 23. - Wegen der Rationalisierung und Technisierung, die das einseitige Bild des *homo faber* gefördert hat, ist es dem modernen Menschen immer schwerer geworden, die Haltung des *homo religiosus* zu adoptieren.

¹⁶ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 32.

2. Die Figur des Helden im Ritterroman

Für die mittelalterliche Kunstauffassung ist das Bewußtsein vom Symbolgehalt des Daseins von großer Bedeutung. Der Held, sei er der Artusritter, sei er der Grahsritter, ist mehr als bloß eine Gestalt: er ist eine repräsentative, symbolische Figur mit weltdeutender Signifikanz.¹⁷

Der Held des mittelalterlichen Romans repräsentiert die Gemeinschaft, deren Sitten und Wertbestimmungen.¹⁸ Der mittelalterliche Dichter versucht, seinen Helden als vorbildliche Figur darzustellen, als Verkörperung der höfischen Ethik und der christlichen Ideale.¹⁹

Im Epos setzt der Dichter den Stoff, d.i. Sagen- und Mythenstoff, als bekannt voraus.²⁰ Der Dichter des Ritterromans bringt eine Neuerung, indem er dem Leser neue Lebenserfahrungen vermittelt, die ihm wesentlich fremd sind:²¹ außergewöhnliche Ereignisse und Heldentaten eines Ritters, der kämpfend und abenteuernd sein Heil sucht. Statt des mythisierenden Erzählens des Epos zeigt der Ritterroman eine Tendenz zum Anekdotischen:

¹⁷ Erich von Kahler akzentuiert die Tatsache, daß im Ritterroman die individuelle Geschichte eine überindividuelle Bedeutung hat: "Sie [die Fabel] zeigt vermittels eines individuellen Geschehens oder einer individuellen Situation einen überindividuellen, einen allgemeinen Zustand des menschlichen Wesens. Kurz gesagt, die Geschichte wird *symbolisch*." *Untergang und Übergang. Essays* (München, 1970), S. 85 [Hervorhebung im Original].

¹⁸ Für den mittelalterlichen Menschen trifft der Begriff 'Person', im Sinne eines Einzelnen in seiner menschlichen Eigenart, noch nicht zu, weil er nur als Mitglied der Gesellschaft existieren kann. Als Ausdruck des Gemeinschaftslebens spiegelt der Versroman formal diesen Mangel an Individualität: "Die mittelalterliche Versform ist das Reimpaar; ein Reim allein ist keiner; einer stützt den nächsten und stützt sich auf den nächsten. Keiner ist aus sich selbstverständlich und in sich selbst voll ausgebildet [...]. Diese Verse verneinen die Individualität [...]." Arno Schirokauer, "Bedeutungswandel des Romans", *Poetik des Romans*, hg. Volker Klotz (Darmstadt, 1965), S. 16.

¹⁹ Vgl. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, S. 297f.

²⁰ Vgl. Hildegard Emmel, *Geschichte des deutschen Romans*, I (Bern, 1972), S. 12.

²¹ Auch in dieser Hinsicht sprengt der mittelalterliche Dichter die antike Bewußtseinsgrenze, indem er beim Leser eine Ahnung erzeugt, daß die Lebensverfassung sich ändern kann.

Ein fiktiver Sonderfall wird so ausgewählt und ausgeformt, so ins menschlich Wesentliche, Wesenhafte gesteigert, daß er einen Grundzug des Humanen in der Bedingung seines Zeitalters oder den menschlichen Zustand eines Zeitalters aussagt.²²

Diese Tendenz zum Anekdotischen im Ritterroman wird von Clemens Lugowski in seinem Werk, *Die Form der Individualität im Roman*,²³ vorgeführt. Lugowski versucht, die Frage nach der Entwicklung der Individualität im Ritterroman zu beantworten.²⁴ Zu diesem Zweck hat er die beiderseitige Abhängigkeit von Einzelfigur und Dichtungsganzheit in den Romanen Wickrams²⁵ untersucht. Im *Galmy*²⁶ findet Lugowski Zeichen der Emanzipierung des Einzelmenschen aus der Totalität der Dichtung.²⁷ Die Zerstörung des 'mythischen Analogons'²⁸ bemerkt er vor allem an der Zerrüttung der strengen Linearität der Handlung²⁹ und der Verkürzung der Distanz³⁰ in bezug auf die Figur Friedrich, von der er behauptet, daß sie mehr als Funktionsträgerin sei,³¹ d.h. mehr als bloßes Glied der Ganzheit. Lugowski folgert: "Der 'Galmy' zeigt uns

²² Kahler, *Untergang und Übergang...*, S. 94.

²³ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 21, Anm. 42.

²⁴ Obwohl der Roman im wesentlichen eine noch unindividuelle Erzählweise aufzeigt, manifestiert er schon ein Streben nach Individualität, das sich formal im Übergang vom Vers- zum Prosaroman ankündigt. Der Prosaroman gestattet dem Dichter eine ungebundenere, vom formalen Vers unabhängige dichterische Sprache: "Der Vers war stärker als die individuelle Neigung; mit dem Gesetz der Gattung und der Ordnung beugte er die Dichterpersönlichkeit, wo die etwa zu Übergriffen geneigt gewesen wäre. Aber nun kann jeder auf seine Art, mit seiner Zunge, mit seinen Eigentümlichkeiten frei sein Bekenntnis und bald auch sein Erlebnis aussprechen." Arno Schirokauer, "Bedeutungswandel des Romans", *Poetik des Romans*, S. 18.

²⁵ Jörg Wickram wird heute die hervorragende Stellung in der Literaturgeschichte zugewiesen, Begründer des deutschen Prosaromans und Überwinder des höfischen Ritterromans zu sein. Vgl. Reinhold Jacobi, *Jörg Wickrams Romane. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Erzählprosa* (Bonn, Phil. Diss., 1970), S. 17ff., 373.

²⁶ Erschienen 1539.

²⁷ Vgl. Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 86.

²⁸ Zur kurzen Erläuterung des mythischen Analogons vgl. die vorliegende Arbeit, S. 21f.

²⁹ Vgl. Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 93f.

³⁰ Vgl. ebd., S. 94, 113.

³¹ Vgl. ebd., S. 88.

den ersten Keim im dichterischen Bewußtsein für die spätere Selbstdarstellung des Menschen in einem *Einzelnen*.³² Auch im *Gabriotto*³³ und *Goldfaden*³⁴ bemerkt Lugowski die Zerstörung der Totalität, die Anlaß der Vereinzelung ist.³⁵ Immer stärker manifestiert sich "ein individuelles Bewußtsein, das Bewußtsein eines Autors".³⁶ Der Held repräsentiert nicht mehr *den* Menschen schlechthin, sondern will für sich betrachtet werden.³⁷ So findet Lugowski bei Wickram mannigfache Zersetzungssymptome des mythischen Analogons, die auf die ersten Regungen des individuellen Bewußtseins hindeuten.

Zusammenfassend läßt sich schließen, daß der Held des mittelalterlichen Ritterromans gewisse Ähnlichkeiten mit dem Eposhelden aufzeigt, insofern er eine homogene, d.h. innerlich gleichartige Gemeinschaft repräsentiert und gerade deswegen kein persönliches Schicksal hat, während das dem Epos eigentümliche Bauprinzip der Organik³⁸ formal die Gleichwertigkeit von Held und Handlung als Bauelemente akzeptiert. Im Ritterroman gewinnen sowohl der Held als die Handlung aber eine neue Konstitution, indem sie nun nicht mehr, wie im Epos, unabhängig voneinander existieren, sondern miteinander verschränkt sind und einander gegenseitig bedingen. Die vom Romancier des Ritterromans vorgeführten Abenteuer faszinieren nun nicht mehr als Handlung an und für sich, sondern evozieren ein ganzes kulturelles Klima, eine neue Lebensform, n.l. die des Ritters.³⁹ Der Held ist keine mythische Figur mehr, sondern ein Ritter, dessen Heldsein durch seine Taten bedingt wird.⁴⁰

32 Ebd., S. 98 [Hervorhebung im Original].

33 1551 erschienen.

34 1557 erschienen.

35 Vgl. ebd., S. 109.

36 Ebd., S. 125.

37 Vgl. ebd., S. 125.

38 Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 33f.

39 Vgl. Kahler, *Untergang und Übergang*, S. 85.

40 Im Ritterroman wird das Heldenkonzept noch von Tatkraft bzw. Tatenlustigkeit bestimmt, obwohl des Ritters Taten keine neue Ordnung begründen. - Das fortgeschrittene Bewußtsein des Gespaltetseins von Tatendrang und Tatenlosigkeit findet seinen glänzendsten Ausdruck in Cervantes' *Don Quijote*.

Die Handlungskonstellation ist das Kolorit, das das Heldenkonzept ins Symbolische steigert und ein allgemein menschliches Schicksal darstellt. Der Held vertritt eine zentripetale, ptolemäisch fixierte Stellung innerhalb der Ganzheit des Werkes, aber seine Existenz ist nun nicht mehr auf die Handlungsführung reduziert und, im Rahmen des mythischen Analogons, auf das Ergebnismoment beschränkt.

Der Held des Ritterromans ist noch unproblematisch. Als abenteuernde, d.h. tatendurstige, nicht-reflektierende Figur ist er im Einklang mit der Welt, deren Gral-Garantie vorausgesetzt ist. Wickrams Romane signalisieren aber eine neue Phase in der Entwicklung des Romanhelden, indem das Bewußtsein des Autors sich im Prosaroman manifestiert und sich immer mehr auf den Helden und seine individuelle Lebensführung konzentriert. Wickrams Romane bedingen ein neues Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen und bedeuten einen formalen Bruch mit der Tradition des Epos und seines Helden.

III. DER HELD DES BAROCKROMANS

1. Weltbild und Heldentum im Barock

Die äußerst verwickelte geistesgeschichtliche Situation des Barock läßt sich nicht leicht skizzieren. Einerseits würde man den Barockmenschen als neuzeitlich¹ charakterisieren können, andererseits ist er ein Mensch, dem das erdenfrohe Selbstbewußtsein der humanistischen Renaissance verloren gegangen ist.² In dem neuzeitlichen Geistesraum, wo das heliozentrische Weltbild die Konturen des geschlossenen, mittelalterlichen Weltbildes gesprengt und die Fragwürdigkeit alles Gegebenen postuliert hat, erhält die menschliche Existenz "offenen Bewegungsraum, wird aber auch ortlos".³ Der Mensch, dessen Autonomie von der humanistischen Renaissance proklamiert worden ist, verliert seinen Halt an der biblischen Offenbarung, die den Menschen als Krone der Schöpfung Gottes feiert und ihm auch die Wertmaßstäbe zur Unterscheidung von Gut und Böse gegeben hat. Die biblische Offenbarung gilt jetzt nicht mehr als der absolute Stützpunkt. Es entsteht der neuzeitliche Mensch, "der von seinem 'ingenium' getragen, von 'fortuna' geführt, von 'fama' und 'gloria' belohnt wird".⁴ Gott und Welt, Transzendenz und Immanenz klaffen auseinander. Der neuzeitliche Mensch will die Welt nicht mehr nur meditierend, sondern auch empirisch entdecken,⁵ muß aber nun auch die der Neuzeit eigentümliche

¹ Die vorliegende Arbeit benutzt den Terminus 'neuzeitlich' im Sinne der Prägung und Interpretation von Guardini in seinem Werk, *Das Ende der Neuzeit*: die Epoche der Neuzeit setzt im 14. Jahrhundert ein mit der Ablösung des mittelalterlichen geozentrischen Weltbildes (vgl. ebd., S. 37) und geht im 20. Jahrhundert, vor allem von den dreißiger Jahren an (vgl. ebd., S. 61), unter den neuen kulturellen und religiösen Verhältnissen zu Ende.

² Vgl. Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1965), S. 141.

³ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 42.

⁴ Ebd., S. 43.

⁵ Der neuzeitliche Erkenntnistrieb drängt den Menschen unmittelbar zur Wirklichkeit der Dinge und läßt die Sinneswahrnehmung als höchstes Prinzip der Forschung gelten: "Er [der neuzeitliche Mensch] will, unabhängig von vorgegebenen Mustern, mit eigenen Augen sehen, mit eigenem Verstand prüfen und zu einem kritisch begründeten Urteil gelangen." Ebd., S. 37. - Eine glänzende Exemplifizierung dieses kritisch-analytischen Verhaltens findet sich in der Gestalt Galileo Galileis.

Angst erfahren, deren Grund darin zu suchen ist, daß Sein und Sinn nicht mehr miteinander identisch sind.⁶

Dem suchenden Barockmenschen ist der Dreißigjährige Krieg eine erschütternde Erfahrung, die die Unbeständigkeit der Welt sozusagen bestätigt. Angesichts der *vanitas*-Erfahrung verliert der barocke Mensch seine vom Humanismus bedingte Mündigkeit und liefert sich der Staatsraison aus. Während das Volk im Elend lebt, bestimmt der Adel die Kulturgesinnung der Epoche.

Sehr aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang Heinz Ehrigs Ansichten über Heldentum im Barock. Ausgehend von der Unmündigkeit der barocken Gesellschaft,⁷ die somit eine Voraussetzung für die Stabilität des absolutistisch und autoritär verwalteten Staates ist, zieht Ehrig das Fazit, daß der Monarch den Staat persönlich exemplifiziert - *L'etat c'est moi* - und daher als optimale Figur Held der Gesellschaft wird.⁸ Sein Heldsein ist aber auch darin begründet, daß er, der er die sozial optimalste Möglichkeit menschlicher Existenz repräsentiert, dem Rad der Fortuna ausgeliefert ist und daher zum exemplarischen Menschen schlechthin wird.⁹ Wiederum bestimmt eine weltanschauliche Prämisse - in diesem Fall der Absolutismus - die Form des Helden. Der Held figuriert als Manifestation der autoritären Weltanschauung und konserviert durch sein Heldentum die Totalität des barocken Weltbildes.

Die Ethik des Barockzeitalters wurzelt in der Lehre der römischen Stoa,¹⁰ die die Gottheit als wirkende Kraft im Weltall anerkennt und

⁶ Vgl. ebd., S. 43.

⁷ Vgl. dazu Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 66. Hillebrand akzentuiert die Tatsache, daß die Unmündigkeit der Barockgesellschaft zwar stabilisierend für den Staat, aber hemmend für den Prozeß geistiger Analyse wirkt.

⁸ Vgl. Ehrig, *Paradoxe und absurde Dichtung...*, S. 42.

⁹ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁰ Vgl. Anselm Maler, *Der Held im Salon. Zum antiheroischen Programm deutscher Rokoko-Epik* (Tübingen, 1973), S. 43. Die stoischen Tugenden der Großmut und Selbstbeherrschung sind hoch gerühmt in der Persönlichkeitsbildung des Barockmenschen.

vom Menschen vernünftiges Handeln in Übereinstimmung mit diesem Weltprinzip fordert. Dieser Ordo fördert im 17. Jahrhundert ein Heldenkonzept, das auf der Vorstellung der vollkommenen Ausbildung der Person beruht.¹¹ Vom Helden wird erwartet, auf allen Lebensgebieten Geltung zu erreichen; im gesellschaftlichen als auch im politischen Leben soll er eine vorbildhafte Figur sein. In einer unbeständigen Welt erscheint der Held als ein Kern der Beständigkeit, der Konstanz. Solange der Held sich selbst behauptet, solange er die Tugend bewährt, garantiert er die Ordnung, die er vertritt und exemplifiziert.¹²

Im Barock ist Heldentum keineswegs individuell, sondern sozialintegrativ angelegt. In einem staatsraisonierenden Bezugssystem kann der Bürger ja kaum mehr als Funktionär sein. Die Regungen des Individualismus, von der Renaissance inspiriert, sind im Barock verloren gegangen. Der barocke Mensch lebt sein Leben - sei es Weltflucht, sei es Weltsucht - als soziales Wesen, nicht als der bewußt Einzelne.¹³ Im wesentlichen steht die barocke Gesellschaft der mittelalterlichen Ordnung näher als der neuzeitlichen, die den besonderen Wert des Einzelmenschen akzentuiert. In der mittelalterlichen wie in der barocken Ordnung kann der Mensch nur als Mitglied der Gesellschaft funktionieren. Anknüpfend an Werner Maihofers Unterscheidung zwischen 'Alsein' und 'Selbstsein',¹⁴ bezeichnet Heinz Burger das Dasein des Barockmen-

¹¹ Vgl. ebd., S. 44. Maler hebt das interessante Phänomen hervor, daß der Mensch die Heldengröße hartnäckig zu rechtfertigen versucht, obzwar die soziologischen Umstände einen Abbau des klassischen Heldenideals fördern. Vgl. ebd., S. 42f.

¹² Obwohl vom Helden erwartet wird, sich in der Welt zu bewähren, zugleich aber das allgemeine Wohl zu fördern, kommt es im Barock niemals zu einer bewußten Konfrontation zwischen Held und Welt, gerade weil das stoische Heldenkonzept nicht die *Tat*, sondern die gute *Gesinnung* akzentuiert.

¹³ Auch das barocke Einsiedlertum ist kein bewußtes Sich-Trennen von der Gesellschaft, sondern eine Konstatierung des barocken Ordos.

¹⁴ Das 'Alsein', ursprünglich die Seinsstruktur des Menschseins bestimmend, hebt die rollenhafte Existenz in der Gesellschaft hervor, d.h. es handelt sich um den Menschen in seinem Rollenspiel, sei er König oder Priester, Mann oder Frau. Die moderne Existenzphilosophie akzentuiert dagegen das Wesentliche menschlichen Daseins als 'Selbstsein'. Im Rahmen dieser Philosophie wird Mitsein oder Alsein als uneigentliche Existenz erfahren. Vgl. Heinz Otto Burger, *Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (München, 1963), S. 87.

schen als Alsein: "In der Gesellschaft findet der Barockmensch sich zu anderen in eine Beziehung gesetzt, ohne die er sich unvollständig und sein Dasein als ein Dasein 'im Modus der Defizienz' fühlt."¹⁵

Dieser Tatbestand spiegelt sich sehr deutlich im Barockroman. In einer Welt, in der der Mensch von einer launischen Fortuna hin und her gerissen wird, schließlich aber unter der Macht der Vorsehung steht, liegt der Roman, und zwar beides der höfisch-historische Roman und der pikareske Roman,¹⁶ dem Epos näher, denn in einer barocken Weltordnung mit ihrem Ordo könnte von einer "transzendentalen Obdachlosigkeit"¹⁷ im Rahmen der Lukácsschen Romantheorie noch nicht die Rede sein; eher will der Barockroman in seiner ganzen Anlage, inhaltlich wie formal, eine religiös garantierte Ordnung bloßlegen.

2. Erste Ansätze zu einer Romantheorie

Das Barock hat keine *ars poetica* von Bedeutung produziert.¹⁸ Im absolutistischen Barockzeitalter fehlen die Voraussetzungen für geistige Analyse, für Selbstreflexion, für eine Ästhetik, die des kritischen Geistes bedarf. Gerade wegen der Rollenfixierung der barocken Gesellschaft haben der Dichter und das dichterische Kunstwerk noch keine neuzeitliche Souveränität, die eine kritisch-analytische Auseinandersetzung mit der Welt ermöglicht. Der Barockroman gestaltet die Totalität des barocken Weltbildes, ist zu gleicher Zeit Teil desselben.¹⁹

¹⁵ Ebd., S. 87.

¹⁶ Während der höfisch-historische Roman in der Welt des Adels wurzelt, und der Held als optimalste Möglichkeit des höfischen Lebens figuriert, wächst der *Picaroroman* aus einer zunehmend bürgerlichen Gesinnung hervor, die dem Helden einen neuen geistigen Nährboden gibt. Offenbart der höfisch-historische Roman eine noch idealistische Weltsicht, wo der Held als Liebender durch die Launen der Fortuna von seiner Geliebten getrennt wird, durch die göttliche Vorsehung aber wieder glücklich mit ihr zusammengeführt wird, so zeigt auch der *Picaroroman* im Leben des durch die Welt wandernden Vagabunden die Manifestationen eines göttlichen Planes, bedeutet aber schon eine Umkehrung der idealistischen Sicht, indem der *Picaro* sich schließlich von der Welt abwendet und zum Einsiedlertum sich bekehrt.

¹⁷ Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 32.

¹⁸ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 35.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 56.

Die erste Abgrenzung des Romans vom Epos - die erste Manifestation eines sich bewußt vom Epos distanzierenden Romanbewußtseins - läßt sich im 16. Jahrhundert in Italien beobachten.²⁰ Sie signifiziert die Voraussetzung für die Entstehung einer abendländischen Romanpoetik. Im Jahre 1670 erscheint die erste Romantheorie in Frankreich, Pierre Daniel Huets *Tratté des romans*.²¹ Huets Romantheorie fußt auf der aristotelischen Unterscheidung von Poesie und Geschichte, wobei Huet vor allem das Bedürfnis des menschlichen Geistes nach dem von der Faktizität der empirischen Welt sich abwendenden, aus der Kraft der Phantasie zustande gekommenen Roman akzentuiert. Den Roman sieht Huet nicht als reines Unterhaltungsprodukt; auch wenn er unterhält, soll er immer noch belehren. Er definiert den Roman als "erdichtete Liebesabenteuer, kunstvoll in Prosa zum Vergnügen und zur Belehrung des Lesers geschrieben".²² Diese Definition impliziert, daß der Held des Romans als Liebesheld figuriert.

Von solchen Liebesabenteuern haben die Barockromane reichlich Spuren hinterlassen. Diese Liebesabenteuer bestimmen denn auch die Struktur des höfischen Barockromans, die sich nach folgenden Phasen gliedert: nach der glücklichen Begegnung des liebenden Paares tauchen äußere Widerstände auf, die die Trennung der Liebenden herbeiführt; nach langem Umherirren werden die Liebenden vereinigt und alle Knoten gelöst.²³

²⁰ Vgl. Migner, *Theorie des modernen Romans...*, S. 22.

²¹ Vgl. ebd., S. 22. - In deutscher Übersetzung erschien Huets *Tratté* 1682. Bekanntlich zählt Deutschland im 17. Jahrhundert nicht zur literarischen Avantgarde. Erst im 18. Jahrhundert übt Huets Romantheorie einen Einfluß in Deutschland aus. Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 78. - Vollständigkeitshalber erwähnt die vorliegende Arbeit Huets Romantheorie, intendiert aber nicht eine Auseinandersetzung mit derselben.

²² Zitiert nach Karl Migner, *Theorie des Romans...*, S. 23.

²³ Im Trivialroman wird dieses Schema immer noch beibehalten. Im barocken Ordo signifiziert die Liebe, oder vielmehr die Bewährung in der Liebe, Beständigkeit, Konstanz, sogar *imitatio Christi*. Mit Berücksichtigung der barocken Ethik sei die Liebe als Agens im Barockroman nicht ohne weiteres geringschätzig oder abwertend zu betrachten.

3. Die Figur des Helden in Grimmelshausens

*Simplicius Simplicissimus*²⁴

3.1 Das Erzähler-Held-Schema

In der Tradition des Picaresromans erzählt *Simplicissimus* selber seine Lebensgeschichte in der Ich-Form. Die Formen Held und Erzähler sollten hier identisch miteinander sein: der Held, *Simplicissimus*, spendet dem Erzähler seine Existenz, während der Erzähler, *Simplicissimus in persona*, die Form des Helden ermöglicht.

Bei einer solchen Zweieinheit, wo keine deutliche Differenzierung von Erzähler- und Held-Identität vorliegt, ist das erzählende Ich zu gleicher Zeit das erzählte Ich,²⁵ wobei der Erzähler-Held keine periphere Position einnimmt, sondern mitten im Geschehen steht. Das Verhältnis von erzählendem und erzähltem Ich, das für diesen Roman strukturbestimmend ist,²⁶ äußert sich als eine Dialektik von Weltsucht und Weltflucht. Die Formen Held und Erzähler wirken dabei immer konvergierend, nämlich zur Bestätigung des barocken Bezugssystems. Obwohl der Held hin und her schwankt zwischen Himmel und Hölle, läuft er niemals Gefahr, fehlzugehen, denn seine Bestimmung im Transzendenten ist apriorisch garantiert. Der Erzähler berichtet und verifiziert nicht nur die Erfahrungen des Helden, sondern deutet sie zugleich und führt den Helden zu gewissen Erkenntnissen.

Programmatische Andeutungen der Erzählabsicht finden sich zu Anfang des Romans und in der *Continuatio*. Der junge Held ist ein *tabula rasa*-Wesen, das sich ohne Erfahrung der Welt aussetzt:

²⁴ Ihre erste Ausgabe erlebten die fünf Bücher des *Simplicissimus* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen im Jahre 1668 unter dem Titel *Simplicissimus Teutsch*. Ein Jahr später erschien das sechste Buch, die *Continuatio*. Zitiert wird in der vorliegenden Arbeit nach der Winklerverlag-Ausgabe, *Der abenteuerliche Simplicissimus* (München, 1965). Alle Zitate aus Primärliteratur werden im Text in Klammern angeführt.

²⁵ Zur Erläuterung des Ich-Ich-Schemas benutzt Wolfgang Kayser die Bezeichnungen *erzähltes* und *erzählendes Ich*. Diesen Bezeichnungen entsprechen Franz Stanzels *erlebtes* und *erlebendes Ich*, Hans Robert Jaub' *erinnertes* und *erinnerndes Ich*.

²⁶ Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 32.

[...] ich kennete weder Gott noch Menschen, weder Himmel noch Höll, weder Engel noch Teufel, und wußte weder Gutes noch Böses zu unterscheiden [...]. Ja ich war so perfekt und vollkommen in der Unwissenheit, daß mir unmöglich war zu wissen, daß ich so gar nichts wußte. (S. 10)

Aus diesem unschuldigen, unverdorbenen Zustand der Unwissenheit, den das erzählende Ich rückblickend als "edles Leben" (S. 10) betrachtet, wird Simplicius hinübergeführt in ein Leben, wo er allmählich sein einfaches Sein verliert und schließlich als schuldiger, jetzt aber auch als wissender Mensch steht. Aus dieser Welterfahrung heraus will Simplicissimus seine "Histori" (S. 15), d.h. seine Lebensgeschichte erzählen um "der lieben Posterität" (S. 15) willen. Das erzählte Ich sucht die Zusammenhänge seines Lebens aufzudecken, und zwar als exemplarisch für das Menschentum.

Seine Weltfahrt sieht das erzählte Ich als prädestiniert, als Teil der göttlichen Vorsehung, um es zur Erkenntnis zu führen:

[...] ich war nur mit der Gestalt ein Mensch, und mit dem Namen ein Christenkind, im übrigen aber nur eine Bestia! Aber der Allerhöchste sah meine Unschuld mit barmherzigen Augen an, und wollte mich beides zu seiner und meiner Erkenntnis bringen [...]. (S. 16)

Das ist der eigentliche Zweck der Simplicissimus-Erzählung: der Erzähler will den Helden zu gewissen Erkenntnissen führen. Vom Einsiedler erhält Simplicissimus folgenden Rat:

[...] daß du dich je länger je mehr selbst erkennen sollest, [...] denn daß die meisten Menschen verdammt werden, ist die Ursach, daß sie nicht gewußt haben, was sie gewesen, und was sie werden können oder werden müssen. (S. 36)

Durch viele Erfahrungen führt der Erzähler den Helden, um, nach der Abkehr von der Welt, zur Erkenntnis kommen zu können. Diese "Histori" bezweckt Vollständigkeit:

[...] ich will meine Untugenden so wenig verhehlen als meine Tugenden, damit nicht allein meine Histori ziemlich ganz sei, sondern der ohngewanderte Leser auch erfahre, was für seltsame Kauzen es in der Welt gibt. (S. 333)

Sehr explizit äußert sich der Erzähler über seine Intention: er will nicht bloß unterhalten, sondern er will den Leser aufklären. Vom Leser erwartet der Erzähler, den Kern der Erzählung von den 'Hülsen'

zu unterscheiden, d.h. den Schein zu durchschauen. Gerade weil er dem Leser in dieser Hinsicht behilflich sein möchte, setzt er den Lebensbericht fort in der *Continuatio*. Die Erfahrungen des Helden sollen den Leser zu der Einsicht führen, daß das Heil des Menschen in der Abkehr von der Welt liegt:

[...] ein ehrlicher gesinnter christlicher Leser wird sich vielmehr verwundern und die göttliche Barmherzigkeit preisen, wenn er findet, daß ein so schlimmer Gesell wie ich gewesen, dennoch die Gnad von Gott gehabt, der Welt zu resignieren und in einem solchen Stand zu leben, darinnen er zur ewigen Glori zu kommen und die selige Ewigkeit nächst dem heiligen Leiden des Erlösers zu erlangen verhofft, durch ein seligs Ende. (S. 587)

Für diesen Ich-Erzähler ist das Verhältnis zum Leser sehr wichtig, ja gerade zum Heil der "lieben Leser" wird diese "Histori" hingeschrieben. Die Larve des Erzählers zeigt aber manchmal einen Riß, indem *Simplicissimus* Kenntnisse und Erkenntnisse verbreitet, über die er in seinem jeweiligen Entwicklungsstand noch nicht verfügen sollte. Durch diesen Riß blickt der auktoriale Erzähler,²⁷ der mit seinen getarnten Meinungen den Leser unterrichten und zu gewissen Erkenntnissen führen will.

²⁷ In seinem Werk, *Typische Formen des Romans*, unterscheidet Franz Stanzel drei typische Erzählsituationen, nämlich die auktoriale Erzählsituation, die Ich-Erzählsituation und die personale Erzählsituation. Markantes Merkmal der auktorialen Erzählsituation "ist die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmündung und Kommentaren zum Erzählen kundgebenden Erzählers". (S. 16) Dieser Erzähler, der nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist (vgl. ebd., S. 16), ist sowohl der Vermittler der Geschichte als auch ihr Kommentator. Vgl. ebd., S. 20. Besonders aufschlußreich ist Stanzels Feststellung, daß die beiden Pole, nämlich die Welt des auktorialen Erzählers und die Welt der Charaktere des Romans, manchmal gleichzusetzen sind "mit *ordo* und Chaos, mit moralischem Gesetz und moralischer Verirrung, Sein und Schein, oder aber auch mit gesellschaftlicher Konvention bzw. Tradition und Anarchie". Ebd., S. 21 [Hervorhebung im Original]. Diese Feststellung trifft genau zu für die Struktur des *Simpliçissimus*. In der Tat ist dieser Roman einer jener Romane, in welchen die Ich-Erzählsituation eigentlich nur eine auktoriale Erzählsituation tarnt. Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 26. - Zur Erläuterung der personalen Erzählsituation vgl. die vorliegende Arbeit, S. 120, Anm. 39.

3.2 Der Weltgehalt

Die ersten Impressionen, die der Held als *tabula rasa*-Wesen von dem Weltall gewinnt, werden ihm von dem Einsiedler vermittelt. Die Konturen dieser Welt sind fest und klar umrissen: die diesseitige Welt ist ein "Jammertal" (S. 36), und der Mensch soll, mit den zehn Geboten als Richtschnur, sich darum bemühen, seine eigentliche Bestimmung im Jenseits zu erreichen. Dieses Endziel kann der Mensch erreichen, wenn er drei Forderungen entspricht: "sich selbst erkennen, böse Gesellschaft meiden und beständig verbleiben" (S. 36), d.h. wenn er in der Unbeständigkeit der diesseitigen Welt sich als Turm der Beständigkeit bewährt.

Wenn Simplicissimus seine Weltfahrt unternimmt, ist er anfangs entsetzt, weil niemand Gottes "Wort und Gebot zu halten begehrte" (S. 74); daraus schließt er, daß er sich nicht unter Christen befindet. Bald muß er aber zur Erkenntnis kommen, daß nicht alle Leute die Welt "mit Simplicii Augen ansehen". (S. 77) Empfindet er noch anfangs das Tun und Lassen der Leute als "possierlich, närrisch, seltsam, und dabei so sündhaftig und gottlos" (S. 91), so übernimmt er doch bald die Rolle eines Narren. Hier beginnt Simplicissimus' Rollenspiel: seine "pure Einfalt" (S. 30) verbirgt sich in verschiedenen Vorstellungen vor der Welt.

In seinem Schwanken zwischen Gut und Böse kommt Simplicissimus zu der Erkenntnis, "daß nichts Beständigers in der Welt ist, als die Unbeständigkeit selbst". (S. 234) In der unbeständigen Welt ist Simplicissimus selber kein Turm der Beständigkeit mehr: "[...] ich lebte gottlos wie ein Epikurer und befahl das Meinige niemals in Gottes Schutz [...]." (S. 409)

Wenn Simplicissimus nach vielen Abenteuern die Summe seiner Erfahrungen in der Welt zieht, steht ihm die Veränderung, die ihm widerfahren ist, sehr deutlich vor Augen:

Als ich nach meines Vaters seligem Tod in diese Welt kam, da war ich einfältig und rein, aufrecht und redlich, wahrhaftig, demütig, eingezogen, mäßig, keusch, schamhaftig, fromm und andächtig; bin aber bald boshaftig, falsch, verlogen, hoffärtig, unruhig und überall ganz gottlos worden [...]. (S. 475)

So erfolgt dann *Simplicissimus'* "Adjieu Welt" unter Inspiration eines spanischen Asketen. Der Polarität seines eigenen Wesens ist *Simplicissimus* sich sehr stark bewußt: er kennt seinen ungebärdigen Weltsinn, empfindet aber auch eine starke Himmelssehnsucht. Im Einsiedlertum hofft er, Ruhe und Beruhigung zu finden.

In der *Continuatio* stellt sich heraus, daß *Simplicissimus* den ersehnten Frieden nicht in der Abwendung von der Welt findet. In sich selbst und in der Welt findet er keine Beständigkeit; er ist "ein Ball des wandelbaren Glücks; ein Exemplar der Veränderung und ein Spiegel der Unbeständigkeit des menschlichen Wesens [...]". (S. 551)

Dem wandernden *Simplicissimus* begegnet *Baldanders*, der ihm offenbart, daß er immer bei ihm gewesen ist und sein Leben bestimmt hat, ihn "bald groß bald klein, bald reich bald arm, bald hoch bald nieder, bald lustig bald traurig, bald böß bald gut und in Summa bald so und bald anders [...]" (S. 521) gemacht hat.

Als *Proteus*-Gestalt verkündigt und verkörpert *Baldanders* die Vergänglichkeit des diesseitigen Lebens als Weltprinzip. *Baldanders* bleibt wirksam, "so lang die Welt bleibt [...]" (S. 521); er macht auch die Beständigkeit "flüchtig". (S. 522)

Den festen Bestand zu verflüchtigen, ist aber nicht *Baldanders* einziges Treiben. Er kann die Menschen auch eine Kunst lehren, "dadurch sie mit allen Sachen, so sonst von Natur stumm sind, als mit Stühlen und Bänken, Kesseln und Hafen etc. reden können [...]". (S. 521) Der Mensch als Künstler soll mitten in der Unbeständigkeit des diesseitigen Lebens das Ewig-Seiende, das Göttliche in der Natur entdecken.

Dieser Aufgabe widmet sich *Simplicissimus* in seiner hermetischen Existenz auf der Insel, die ihm wie "ein lieblicher Lustgarten" (S. 586) erscheint. Jetzt betrachtet er die Welt als großes Buch, in dem die Wunderwerke Gottes aufgezeichnet sind:

[...] die kleine Insel mußte mir die ganze Welt sein, und in derselben ein jedes Ding, ja ein jeder Baum! ein Antrieb zur Gottseligkeit, und eine Erinnerung zu den Gedanken, die ein rechter Christ haben soll. Also, sah ich ein stachelicht Gewächs, so erinnerte ich mich der Dornenkron Christi; [...] sah ich Meer

oder Berg, so erinnerte ich mich des einen oder andern Wunderzeichens und Geschichten [...]. (S. 586)

So sehen Simplicii Augen jetzt die Welt: alles auf Erden hat eine symbolische Bedeutung. Der Weltgehalt dieses Romans wird bestimmt von dem Gesetz der Polarität: einerseits vom Proteus-Prinzip der Unbeständigkeit und des Scheins, andererseits vom Gesetz Gottes und der Vorsehung. Das diesseitige Leben steht für den barocken Menschen im Zeichen des jenseitigen Lebens. Auf Erden ist alles Schein, Wahn, Betrug; der Mensch meint, diesen Schein durchdringen zu können, wenn er die Dinge in einen neuen, für ihn sinnreichen Bezug einordnet, d.h. in einen jenseitigen Bezug. Für Simplicissimus gibt es eine gesicherte Ordnung, wo alles seinen Platz hat. Trotz seiner Erfahrungen mit dem Bösen bleibt Simplicissimus' Annahme einer Heilswelt unerschüttert. Mitten in der Unbeständigkeit, in der Verflüchtigung des irdischen Lebens, hat der Mensch eine freie Aussicht zum Himmel, weiß er, wo seine Rettung ist. Zwar wird sein Schicksal bestimmt von einer launischen Fortuna, aber über der Fortuna steht die Vorsehung, die alles, auch das Böse, zum Guten wendet, wenn der Mensch sich bekehrt.

Obwohl der Barockmensch in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen Himmelssehnsucht und Weltgier lebt, kann er seine Diesseitsfreude nicht verbergen. Freudig entdeckt und deutet er die Welt um ihn her. Die Kantsche Erkenntnis, daß die Dinge an und für sich nicht erkannt werden können, wäre dem Barockmenschen noch ganz unvorstellbar. Im Barock sind Sein und Sinn noch identisch miteinander.

Der barocke Weltgehalt wird nicht nur vom Gesetz der Polarität (Weltflucht und Weltsucht), sondern auch von dem Gesetz der Kongruenz (Harmonie von Wort und Welt, Geist und Natur) bestimmt. Diese beiden Gesetze determinieren a priori die Form des Helden. Zwar wird Simplicissimus' Wesen vom Gesetz der Polarität geprägt, aber er strebt immer mehr dem Gesetz der Kongruenz zu, das eine Versöhnung von Held und Welt bezweckt. Schließlich wendet sich der Held von der Welt ab, aber in der Natur, d.h. noch im diesseitigen Leben, firdet er den Bezug zu Gott und bejaht so das barocke Bezugssystem.

3.3 Die Linienführung

Zu dem Bildungsprinzip, das das Leben seines Helden bestimmt, äußert sich Grimmelshausen explizit. Es handelt sich in diesem Roman um das Baldanders-Prinzip, das das Leben als einen unaufhörlichen Prozeß des Werdens und Vergehens darstellt; demgemäß hat der Held keinen linearen, sondern einen kreisartigen, fluktuierenden Lebensgang. Bald ist Simplicissimus ein dummer Mensch, bald ein weiterfahrener Mann, bald ein Jüngling, bald ein älterer Mann. In einem Moment der Selbstbetrachtung wird Simplicissimus sich dessen bewußt, wie viele Veränderungen er erlitten hat:

[...] da stellte ich mir vor Augen, daß ich an eben demselbigen Ort den Anfang gemacht, aus einem freien Kerl zu einem Knecht der Liebe zu werden, daß ich seithero aus einem armen Offizier ein Bauer, aus einem reichen Bauern ein armer Edelmann, aus einem Simplicio ein Melchior, aus einem Witwer ein Ehemann, aus einem Ehemann ein Gauch, und aus einem Gauch wieder ein Witwer worden wäre; item, daß ich aus eines Bau[e]rn Sohn zu einem Sohn eines rechtschaffenen Soldaten, und gleichwohl wieder zu einem Sohn meines Knans worden. (S. 425)

Die Hauptlinie des Romans verfolgt das deutlich formulierte Ziel der Erzählung, nämlich wie sich Simplicius von einem dummen Menschen in ein frommes Wesen verwandelt. Diese Geschehnislinie ist chronologisch orientiert, d.h. Zeit ist die ordnende Kategorie, die das fortlaufende Erzählen nach bestimmten Phasen im abenteuerlichen Leben des Helden gliedert. Diese Linie der Erzählung wird getragen vom Erzähler-Helden. Für die Struktur ist das Gesetz der Polarität (Weltsucht und Weltflucht) bestimmend.

Die sekundäre Linie der Erzählung bezweckt die Aufklärung des Lesers und wird getragen vom Erzähler, der durch reflexive Partien den Lebenslauf des Helden und des Menschen überhaupt kommentiert. Das Gesetz der Kongruenz (Aussöhnung der Antithesen im Jenseits) determiniert die sekundäre Linie, wobei der Erzähler den Helden und den Leser zur Erkenntnis der Seligkeit im jenseitigen Leben führen will.

Abenteuer und Reflexion als die beiden konstituierenden Elemente der

Erzählstruktur werden additiv aneinandergereiht²⁸ und bloß durch die Figur des Helden als zentrales Moment zusammengehalten. Zwischen den verschiedenen Phasen im Leben des Helden ist keine organische Verwandtschaft vorhanden. Der Held reift nicht zu einer sich entfaltenden Persönlichkeit, eher verkleidet er sich ständig und spielt verschiedene Rollen. So bleibt der Held wesentlich ein Narr, bis er sich plötzlich, ohne innere Motivation und ohne Schuldbewußtsein, zu Gott bekehrt.

3.4 Die Figur als Formelement

Simplicissimus zeigt das typische Verhaltensmuster des Picaro: als unwissender, dummer Jüngling begibt er sich in die Welt und wird von ihr verführt; nach langen Wanderungen und vielen Abenteuern kehrt er sich von der Welt ab, um als Einsiedler ein frommes Leben zu führen.

In der Gestalt des Simplicissimus sind zwei Welten einander entgegengesetzt: das Mittelalter mit seiner Weltflucht und die Neuzeit mit ihrer Diesseitsfreude. Zwischen diesen beiden Welten steht der Held Simplicissimus, zeigt aber noch kein Zeichen der Individualität. Als Zweiheit von Geist und Natur, Weltflucht und Weltsucht erleidet er bloß sein Schicksal. Er wird von Pol zu Pol geworfen von der Fortuna, bleibt aber was er gewesen ist, nämlich rechtschaffen, gut, treu. Wie sein Name andeutet, bleibt er ein Naturwesen - 'pure Einfalt'. Trotz seiner Erlebnisse, trotz der Veränderungen, die ihm widerfahren, bleibt sein Inneres unversehrt und seine Heilswelt unerschüttert. Zu Erkenntnissen über sein eigenes Wesen kommt Simplicissimus nie. Nur die äußere Welt wird dargestellt, nicht die innere. Der Autor intendiert keine psychologische Analyse seiner Helden.

²⁸ Zum additiven Verknüpfungsprinzip vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1980), S. 45-52. Die additive Form der Verknüpfung mehrsträngiger Erzählungen bezweckt eine Darstellung der Fülle des erzählend eingefangenen Lebens. Eine Tendenz zu illustrativer Bereicherung und Ausbreitung des dargestellten Lebens drückt sich vor allem in einer Anreicherung von Schauplätzen und Personen aus; diese Einschübe dienen zur Ausdehnung und Retardation des Gesamtverlaufs. Die additive Erzählweise ist nicht so sehr auf die Hauptperson, sondern viel mehr auf die Buntheit der Abenteuer und Heldentaten gerichtet. Manchmal dient sie dazu, eine Gesamtmoral des Werkes zu akzentuieren.

Obwohl Simplicissimus kein einheitlicher, kein glänzender Held ist,²⁹ und durch seinen Lebenslauf gerade den Konflikt zwischen Gut und Böse demonstrieren will, wird überhaupt nicht angedeutet, daß Simplicissimus' himmlische Bestimmung je gefährdet wäre. Er kennt weder Schuld- bewußtsein noch Erlösungsfreude. Niemals ist er dem Bösen völlig preisgegeben, er bewährt sich geradezu in der Treue zu sich selbst. Die himmlischen Mächte führen ihn nicht nur zu seinem Endziel, sondern gewähren ihm auch einen Einblick in die göttliche Ordnung.

Schließlich dient das Prüfungsschema, dem Simplicissimus als Held unterworfen wird, zur Freisetzung der Tugend. Durch alle Erfahrungen hindurch bleibt Simplicissimus sich selbst treu und bestätigt die Richtlinien zu einem frommen Leben, die er als Jüngling vom Einsiedler gelernt hat. So kehrt Simplicissimus zu den Anfängen seines Lebens zurück.

Simplicissimus hat kein autonomes Wesen und kommt niemals zur wahren Selbsterkenntnis, obzwar diese von ihm angestrebt wird. Das Sein des Helden wird durch die Handlungsstränge gelenkt. Simplicissimus ist ein Verhaltenswesen, ein Typ ohne individuelles Bewußtsein. Einen eigenen Willen hat er nicht; er bleibt passiv und erleidet sein Schicksal als sollendes Wesen, d.h. das Sein des Helden wird bestimmt von normativen Vorstellungen.

Simplicissimus führt sein Dasein als Alsein:³⁰ er ist bloß da *als* Jüngling, *als* Narr, *als* Edelmann, *als* Einsiedler. Auch zu den anderen Figuren im Roman bleibt sein Verhältnis statisch. Herzbruder ist *immer* sein guter, treuer Freund, Olivier ist *immer* sein böser Feind. Diese Figuren haben keine Individualität, keinen Bewegungsraum.

²⁹ Die allegorische Figur des deutschen Helden, die in III, 5 vorgestellt wird, könnte als Satire gedeutet werden. Dieser Held ist alles, was Simplicissimus nicht ist: hochvernünftig, tapfer, tatkräftig. Er setzt seinen Willen durch und erreicht seinen Zweck, wenn nicht mit Güte, dann mit Gewalt. Solch ein Held will Simplicissimus aber nicht sein. Er lehnt solches Heldentum entschieden ab: "Die herrlichen Heldentaten wären höchlich zu rühmen, wenn sie nicht mit anderer Menschen Untergang und Schaden vollbracht worden wären [...]." (S. 127f)

³⁰ Zur Erläuterung der Formel 'Dasein als Alsein' vgl. die vorliegende Arbeit, S. 35, Anm. 14.

Simplicissimus als Held ist die Objektivierung der barocken Moralität. Er ist nicht *per se* ein Held, sondern wird zu einem Helden, indem er das Gesetz der Kongruenz erfüllt und konvergierend mit der Auffassung und Absicht des auktorialen Erzählers die barocke Moralität bejaht. Heldsein im Barockroman heißt Konvergenz von Wort und Welt, d.h. von dichterischer Intention und barocker Weltauffassung. Anders formuliert: der barocke Romanheld ist eine geschlossene Einheit von Inhalt und Form, d.h. wie der Held realiter ist und wie er sein sollte.

Der Held im *Simplicissimus*-Roman ist eine geschlossene Form, die sich nicht organisch entfaltet, sondern eher rational entworfen ist, um als Postulat der barocken Weltauffassung zu dienen. Von organischem Wachstum oder von seelischer Entwicklung kann hier die Rede noch nicht sein, eher könnte man von einer monadenhaften, d.h. einer in sich geschlossenen, vollendeten Existenz des Helden sprechen.

Der pikareske Held im Barockroman ist, wie sein Vorgänger in Wickrams Ritterromanen, noch eine völlig unproblematische Gestalt, deren Bestimmung transzendent garantiert ist. In solch einer Heilswelt sind alle Konflikte von vornherein ausgesöhnt, und kann der Held sein Dasein als Alsein leben. Im Sinne der Lukácsschen Romantheorie ist er niemals einsam und kennt er weder Verbrechen noch Wahnsinn. In seiner 'puren Einfalt' fehlt ihm die Möglichkeit, die Problematik der Welt aufzuzeigen.

IV. DER HELD DES AUFKLÄRUNGSROMANS

1. Weltbild und Heldentum in der Aufklärung

Der neuzeitliche Mensch, dessen Tun und Lassen im Barockzeitalter von einer unerträglichen Spannung zwischen Diesseits und Jenseits, Immanenz und Transzendenz, Leib und Geist gekennzeichnet wird, emanzipiert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts von den Bindungen, die er im 17. Jahrhundert so scharf empfunden hat: von dem kirchlichen Dogma, das ihn bisher in erschütternde Glaubenskriege gestürzt hat, und von der Macht des Adels, die im 17. Jahrhundert die Kulturgesinnung bestimmt hat.

Die sich schon im Rokoko ankündigende Diesseitsfreude, nun gefördert durch die zunehmende Säkularisierung und Verbürgerlichung, entdeckt die Welt, deren Gesetzmäßigkeiten sich nun dem staunenden Menschen enthüllen. Die Natur erscheint dem Menschen nicht mehr als *Ding*, vor dessen Geheimnissen er zögernd zurückweicht; zielbewußt und tatkräftig will der Mensch nun den kausativen Zusammenhang der Dinge in der Natur bloßlegen.¹ Als Triebkräfte dienen der französische Rationalismus und der englische Empirismus. Ursache und Wirkung, Phänomen und Typus - das will der Mensch nun erforschen, aber dadurch wird die bisher magisch gesehene Natur entgöttert, entmystifiziert; so gerät die theokratische Grundlage der mittelalterlichen Existenz ins Schwanken.

Ohne die mittelalterliche Fixation auf transzendente Offenbarung entwickelt sich nun ein logozentrisches Menschenbild, das die Vernunft, den *logos* zum Wesenskern des Menschen macht.² Mit der Erscheinung des

¹ Diese Neugierde des Menschen, seine Welt besser kennenzulernen, hat schon eingesetzt mit der Erkenntnis der Astronomie, daß die Erde sich um die Sonne dreht; dadurch wird das Gegebene als fragwürdig empfunden. Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 40f.

² Vgl. Philip Lersch, "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart", *Menschenbild und Lebensführung*, hg. Lutz Besch (München, 1963), S. 15f. Das hervorragende Merkmal des logozentrischen Menschenbildes, so Lersch, ist die Ausklammerung der subrationalen Reigungen des menschlichen Innenlebens, d.h. die einseitige Akzentuierung der rationalen Kräfte des Menschen. Vgl. ebd., S. 16. Der Verlust der *seelischen Einheit* und *Geschlossenheit* geht dem Zerfall eines geschlossenen Weltbildes parallel. Vgl. ebd., S. 57.

homo sapiens erhebt sich nun die Frage der Theodizee, deren Untersuchung sich vor allem der Philosoph Leibniz gewidmet hat. Letzterer setzt als Ausgangspunkt nicht mehr das mittelalterliche Dogma, sondern sucht vom Menschlichen, d.h. von der Vernunft heraus, das Göttliche zu erklären. Daß das Göttliche da ist und den Weltablauf synchronisiert, das wird akzeptiert, aber zum erstenmal versucht der denkende Mensch von sich aus Gottes Taten zu rechtfertigen. Mit scharfem Diesseitsbewußtsein kann der Mensch nun zu der Welt und zu Gott Abstand gewinnen; so gewinnt er nun den objektiven Standort, den Guardini bei dem antiken Menschen vermißt hat.³ Der Mensch der Aufklärung steht Gott *gegenüber*; zum erstenmal ist da ein Außen, ein Anderes, das Lukács als Bedingung für die Entstehung des Romans voraussetzt.⁴ Nicht mehr passivisch nimmt der Mensch die Welt entgegen, sondern empirisch-rational sucht er die Gesetzmäßigkeiten seiner Welt, die plötzlich nicht mehr homogen ist, zu entdecken. Die Seinstotalität, die das Zeitalter des Epos garantiert hat, zeigt einen Riß.⁵

Die mythische Erfahrung des Seins verschwindet und wird ersetzt durch die mechanische Erklärung, indem der Mensch nun alles im Zusammenhang mit dem Kausalnexu zu erklären versucht. Hat der Mensch des Mittelalters vorwiegend als *homo religiosus* gelebt,⁶ so lebt der Mensch der Aufklärung als *homo sapiens* nicht mehr kraft der Bindungen der Kirche und des Glaubens.

Zwar manifestiert sich Religiosität noch als Kennzeichen des Menschen; dem rationalistischen Zug der Aufklärung kann der Glaube aber nicht standhalten. Die Leibnizsche Monadologie⁷ akzentuiert die strebende

³ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit...*, S. 12.

⁴ Vgl. Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 22.

⁵ Mit dem Schwinden der organischen Einheit der Welt, die den Gehalt des Epos bestimmt hat (vgl. die vorliegende Arbeit, S.16-20), wird das Leben des Individuums problematisch, weil nun eine Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit entsteht. Gerade aus dieser "Fremdheit zur Außenwelt" entsteht, so Lukács, der Held des Romans. Vgl. Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 56f.

⁶ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 28.

⁷ Die Monadenlehre mit ihrer Akzentuierung der lebendigen, beseelten Individualität wäre im Mittelalter und noch im barocken Ordo undenkbar, weil sie das Individuelle nur in bezug auf das Allgemeine, die Gemeinschaft, konzipieren konnte.

Qualität der in sich geschlossenen Einzelwesen, die, sich hierarchisch ordnend vom Unbewußten der untersten Monade bis zur höchsten Monade, sich selbständig-einsam nach inneren Gesetzen zu entwickeln und zu verwirklichen suchen. Leibniz' Lehre der 'prästabilierten Harmonie' versöhnt Transzendenz und Immanenz, die Vorsehung Gottes und die Mechanik des Naturablaufes, und bietet für den Aufklärungsmenschen eine Antwort auf die Theodizee-Frage.

Der Entgötterung der magisch-pantheistischen Natur geht die Akzentuierung der immanent menschlichen Kräfte parallel, dem kräftigen Bewußtsein der weltstrukturierenden Macht des *Logos* gesellt sich ein revolutionärer Geist, der sich utopistisch-visionär in den Schriften der französischen Aufklärer Diderot, Montesquieu und Voltaire manifestiert. Dieser aufklärerische Geist bezweckt die Autonomisierung des Menschen auf allen Lebensgebieten: auf politischem Gebiet (Demokratie statt Theokratie), auf wirtschaftlich-sozialem Gebiet (Abschaffung des Feudalismus zugunsten der Entstehung einer bürgerlichen Gesellschaft), letztens auf kirchlichem Gebiet (der Verzicht auf das kirchliche Dogma zugunsten des selbständigen Urteils des Individuums).

Mit der zunehmenden Säkularisation zeigen sich die ersten Regungen des Individualismus, wie schon in Thomasius' Lehre angekündigt. Nicht mehr die biblische Offenbarung dient als Richtlinie für die Einrichtung des menschlichen Lebens, sondern fortan versucht der Mensch, die Normen für seine Existenz immanent, d.h. in der menschlichen Vernunft zu finden und sich selbst zu bestimmen. Das utopische Ideal einer vernünftig strukturierten Gesellschaft glaubt er vor allem durch seine Tugenden erreichen zu können.

So tritt nun der Tugendheld zum Vorschein, ein Held, dessen Psychologie sich als eine Symbiose von Leibniz' und Wolffs Philosophien etabliert. Diese Psychologie setzt eine Konvergenz zwischen Mikro- und Makrokosmos voraus, d.h. die im Menschen latent vorhandene Vernunft und Tugend ist ein mikroskopisches Abbild der eventuellen, universalen Harmonie. Der Mensch trägt in sich die Möglichkeit zum Eudämonismus. Durch Erziehung der Tugend kann diese Möglichkeit sich verwirklichen, wenn man die affektiven Gemütskräfte der strengen Verstandeskontrolle unterwirft

und sie auf diese Weise kultiviert.⁸

Jetzt betritt der Held eine entmythologisierte weltliche Bühne. In dieser neuen Welt sind Sein und Sinn nicht mehr miteinander identisch. Der Lebenslauf des Helden bestätigt nicht mehr die heile Ordnung der Welt, sondern demonstriert eine Summe von praktischer Weltklugheit und Utilitarismus, von rationalistischer Selbstkontrolle und eigener Tugendhaftigkeit. In Auseinandersetzung mit diesen neuen persönlichen Werten wird das Ich fortan versuchen, sein Schicksal selber zu bestimmen.

2. Die Figur des Helden in Blanckenburgs

Versuch über den Roman

Vorbemerkung

Im Jahre 1774 erscheint Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman*⁹ als Höhepunkt der romanpoetologischen Entwicklung, die mit Huets Theorie eingesetzt hat.¹⁰ Während Huet und andere Kritiker den Helden bisher nur als 'Liebesheld' gesehen haben,¹¹ hebt der preußische Leutnant Blanckenburg diese Beschränkung auf, indem er vom Romancier fordert, dem Leser den *Menschen*, und zwar "die nackte Menschheit" (S. XV) zu zeigen.

Anders als seine Zeitgenossen hält Blanckenburg den Roman für mehr als bloßen Zeitvertreib. Er stellt ihn dem Epos gleich und postuliert, "daß, so wie das Heldengedicht [...] Handlungen des Bürgers [...] besingt: so beschäftigt sich der Roman mit den Handlungen und Empfindungen des Menschen". (S. 17)¹² Diese "Handlungen

⁸ Dieter Kimpel, *Der Roman der Aufklärung* (Stuttgart, 1967), S. 44.

⁹ Zitiert wird nach dem Faksimiledruck der Originalausgabe (Stuttgart, 1965). Alle Verweise in bezug auf diese Quelle sind im Text in Klammern angeführt.

¹⁰ Vgl. Martin Sommerfeld, "Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung", *DVjs*, 4(1926), S. 480.

¹¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 37.

¹² Hervorhebungen durch Sperrung hier - und in den folgenden Zitaten - wie im Original.

und Empfindungen" sollen zurückführen auf "das Seyn des Menschen" (S. 18), dessen "innrer Zustand" (ebd.) für Blanckenburg den eigentlichen Gegenstand der Romandichtung konstituiert. Die ganze Skala menschlichen Daseins steht dem Romancier zur Verfügung: "Alles, was der Mensch thun, und seyn und empfinden kann, steht ihm zu seinem Gebrauche frei." (S. 28)

Als Kind seines Zeitalters bezweckt Blanckenburg die Vervollkommnung der Menschheit. Er meint, daß der Roman, mit seiner Darstellung einer idealen Gegenwart, mit seinem Kausalnexus und seinem mimetischen Prinzip diesem Zweck dienen könnte:

Der Dichter soll in seinen Lesern, auf die Art, wie er es durch seine Mittel vorzüglich kann, Vorstellungen und Empfindungen erzeugen, die die Vervollkommnung des Menschen, und seine Bestimmung befördern können. Vorstellungen, die uns angenehm beschäftigen, indem sie uns denken lehren; und Empfindungen, die zugleich lehrreich sind, indem sie uns vergnügen, das ist solche, wie wir sie nach Anlage unsrer Natur und vermöge unsrer Bestimmung haben müssen. (S. 252)

2.1 Blanckenburgs romantheoretisches Konzept des Helden

Blanckenburg betrachtet den Helden als zentrales Instrument zur Beförderung des Vollkommenheitsideals. Keineswegs erwartet er vom Romancier, den Helden als vollkommene Gestalt darzustellen; eine solche Darstellung würde gerade den endgültigen Zweck des Romans, d.i. die Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts, verhindern.¹³

Statt des vollkommenen Helden, den Blanckenburg ablehnt, weil er ihn für "undichterisch" (S. 66) hält, plädiert er für das Winckelmannsche Ideal der edlen Einfalt. Nicht die Taten sind wichtig, sondern das Innere des Menschen, "das wir in Handlung, in Bewegung sehen wollen, wenn wir bewegt werden sollen". (S. 65) Bei dem Entwurf solch eines erhabenen, aber keineswegs vollkommenen Charakters, soll der Dichter den Endzweck anstreben, nämlich den Menschen als moralisches Wesen auf dem Weg zur Vollkommenheit zu zeigen. (Vgl. S. 66) Das Eigentüm-

¹³ Von den Heroen des Altertums hat Blanckenburg sich verabschiedet, von dem heroischen Ideal aber noch nicht. Für ihn gilt noch die aristotelische Prämisse, daß das Schicksal des Helden heftige Leidenenschaften erregen soll, damit der Leser gereinigt und gebessert werde.

liche des Romans erblickt Blanckenburg darin, "dies Werdende seines Helden zu zeichnen" (S. 68), d.h. den Kausalnexus im seelischen Entwicklungsgang des Helden so überzeugend darzustellen, daß der Leser unter Einfluß der Illusion zur Identifizierung mit diesem Helden ange-regt wird - so wirkt der Held ästhetisch-unterrichtend.¹⁴

Indem für Blanckenburg der aristotelische Reinigungsprozeß beim Lesen eines Kunstwerks sehr wichtig ist, weil ja durch das Mitleiden der Leser gebildet werden soll, prägt er den Begriff des leidenden Helden:

Und da nun die Leidenschaften der Selbsterhaltung, das heißt erhabene Gefühle, nicht in uns erregt werden können, ohne daß irgend eine Person in dem Werke leidet: so kann mit diesem zugleich unser Mitleid erweckt werden. (S. 91)

Daß der Held leiden muß, bedeutet für Blanckenburg aber keineswegs, daß er sich willenlos einer launischen Fortuna unterwerfen muß. Vom Romancier erwartet Blanckenburg, den Helden entelechisch entwickeln zu lassen, bis er den Entwicklungsstand erreicht, den er erreichen soll.¹⁵

Für Blanckenburg ist der Dichter ein Schöpfer,¹⁶ der die Fäden in seinem Kunstwerk mit größter Präzision spinnt. Kalkulierte Kausalität ist die Grundlage für die Montage des Mikrokosmos, in dem ein Charakter seinen Werdegang antreten soll: "Der Dichter muß bey jeder Person

14 Den zwei auffallendsten Eigenschaften, die Blanckenburg im homerischen Helden zu bemerken meint, d.i. Tapferkeit und Klugheit (vgl. S. 71), sollen seiner Meinung nach, im neueren Helden Tugend und Verstand entsprechen. Vgl. S. 72. Diese Attribute des Helden entsprechen dem rationalistischen Zug der Aufklärung.

15 In diesem Heldenideal erkennt man die utopische Perfektibilitätsidee der Aufklärung.

16 Die Aufklärung akzentuiert die Idee der schöpferischen Kraft des Romanciers sehr stark. So schreibt Leibniz am 26. April 1713 an den Herzog Anton Ulrich von Braunschweig: "Es ist [...] eine von der Roman-Macher besten künsten, alles in verwirrung fallen zu laßen, und dann unverhofft herauß zu wickeln. Und niemand ahmet unsern Herrn beßer nach als Erfinder von einem schönen Roman." Zitiert nach Kimpel, *Der Roman der Aufklärung*, S. 9. Sehr deutlich offenbart sich in diesen Worten das autarke Lebergsgefühl des Aufklärungsmenschen. Im Gegensatz zum Barockmenschen, der in den Verworrenheiten des Lebens befangen bleibt, oder aber sich vom Diesseits verabschiedet, wie Simplicissimus, versucht der Aufklärungsmensch, einen rationalen Ausweg aus den Verworrenheiten zu finden und alle Mißverständnisse zu klären.

seines Werks gewisse Verbindungen voraussetzen, unter welchen sie in der wirklichen Welt das geworden ist, was sie ist." (S. 207)

Durch die Herstellung solcher Verbindungen - physiognomisch wie auch physisch und psychologisch - kann der Dichter Wirkung und Ursache, d.h. den Kausalnexus verwenden, um "die völlige, runde Gestalt" (S. 208)¹⁷ darzustellen. Nur durch die "Ründung" der Charaktere kann der Romanleser sie "als lebend, als wirklich erkennen". (S. 209) Blanckenburg akzentuiert das mimetische Prinzip: der Mikrokosmos des dichterischen Kunstwerks soll dem Makrokosmos der wirklichen Welt entsprechen.

Zweck der Ründung eines Charakters ist für Blanckenburg die Individualisierung. (Vgl. S. 210) Dazu hat der Autor "alles, was ein Mensch seyn und thun kann, zu seinem Gebot" (S. 254), d.h. der Romanschreiber soll den Charakter mit gewissen Eigenschaften ausstatten, in ihn den Keim eines Entwicklungsganges legen und ihn dann zu seiner Vollendung führen, "so daß dieser im Lauf des Werks entstandene und ausgebildete Charakter jetzt so weit ist, als er der Absicht des Dichters zufolge seyn soll, und wir nun nichts mehr wissen dürfen, um uns zu befriedigen". (S. 254) Auf diese Weise kann der Romancier, so Blanckenburg, "uns in seinem Werk wenigstens die möglichen Menschen der wirklichen Welt" (S. 257) zeigen.¹⁸

Zur Enthüllung der Identität, zur Herstellung der Verbindungen zwischen Innerem und Äußerem, setzt Blanckenburg die Allwissenheit des Dichters voraus:

Der Dichter, wenn er sich nicht entehren will, kann den Vorwand nicht haben, daß er das Innre seiner Personen nicht kenne. Er ist ihr Schöpfer: sie haben ihre ganzen Eigenschaften, ihr ganzes Seyn von ihm erhalten; sie leben in einer Welt, die er geordnet hat. (S. 264f.)

17 E.M. Forsters 'round characters', die er, im Unterschied zu 'flat characters' in seinem Werk *Aspects of the Novel* im Jahre 1929 postuliert, sind schon hier in Blanckenburgs Terminologie vorweggenommen.

18 Während Blanckenburg das mimetische Prinzip befürwortet, offenbart er zu gleicher Zeit seinen Glauben an die festgelegte Identität, die sich *enteleologisch* vollzieht. Leibniz' Idee der prästabilierten Harmonie hat sehr deutlich einen Niederschlag in Blanckenburgs Theorie.

Blanckenburg postuliert die Idee vom Dichter-*vates*: kraft seiner dichterischen Begabung kann und muß der Dichter mit prophetischem Blick dem Leser die verworrenen Zeiten entwirren und ihn zu neuen Einsichten führen, indem er den Kausalnexus bloßlegt:

Das Wort des Dichters muß eine kleine Welt ausmachen, die der großen so ähnlich ist, als sie es seyn kann. Nur müssen wir in dieser Nachahmung der großen Welt mehr sehen können, als wir in der großen Welt selbst, unsrer Schwachheit wegen, zu sehen vermögen. (S. 314)

Aus diesen rezeptionsästhetischen Ansichten Blanckenburgs spricht sehr deutlich der aufklärerische Geist seines Zeitalters: der Dichter soll nicht nur einen Kausalnexus, sondern auch einen Idealnexus darstellen, denn erst wenn der Leser die vom Dichter im Kunstwerk enthüllten Verbindungen erkennt, können diese Erkenntnisse zur Vervollkommnung der Menschheit beitragen. Das endgültige Resultat des sich im Roman vollziehenden Entwicklungsprozesses muß dem Dichter vor Augen schweben, wenn er sein Werk strukturiert, sodas er nicht in den Gang desselben einzugreifen braucht, denn "der Künstler, der all' Augenblicke über seiner Uhr stellen muß, hat wahrlich keine gute Uhr gemacht". (S. 339f.)

2.2 Das Primat des Charakters

Aus Blanckenburgs *Versuch über den Roman* geht sehr deutlich hervor, daß eine bestimmte weltanschauliche Prämisse auch hier die theoretische Form des Helden bestimmt, und zwar dermaßen, daß sie in anthropozentrischer Orientierung den Helden zum Kriterium des dichterischen Kunstwerks macht. Das Primat des Charakters hebt Blanckenburg sehr stark hervor: "Der Mensch selbst war ehe, als Begebenheit oder Vorfal; er läßt sich ohne sie; ein Vorfal, eine Begebenheit, eine That nicht ohne Menschen denken." (S. 355)

Da der Held als didaktisches Modell zur Vervollkommnung der Menschheit mitwirken soll, muß er eine homogene, harmonische Einheit sein, ein Konvergenzpunkt der moralischen Werte der Gesellschaft. Für den Helden legt Blanckenburg ein soziales Kriterium an: er soll dem Mitmenschen zum Vorbild sein, der Gesellschaft dienen und deren positive Moral exemplifizieren. Blanckenburg verkündigt noch die herkömmliche Einheit der ethischen und ästhetischen Beurteilung: der Held ist Inbegriff des Guten, Wahren und Schönen.

In Blanckenburgs Figurenkonzeption lebt der Held symbiotisch mit dem Dichter bzw. Erzähler,¹⁹ dessen Weltanschauung nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form des Helden bedingt. Der Dichter, den Blanckenburg für "Schöpfer und Geschichtsschreiber seiner Personen zugleich" (S. 379) hält, "steht so hoch, daß er sieht, wohin alles abzweckt" (S. 380); mit olympischer Sicht kann er den Werdegang des Helden beobachten, beschreiben und prophezeien.

Zum erstmalig in der romanpoetologischen Entwicklung ist der Romanheld nicht mehr identisch mit 'Liebesheld', sondern gewinnt er eine menschliche Dimension, die die Totalität des Lebens vor Augen führen will. Die innere Geschichte eines Menschen wird nun zum Sujet des Romans. Zwar wird diese innere Geschichte noch nicht psychologisch, sondern phänomenologisch-chronologisch als eine "Folge abwechselnder und verschiedener Zustände" (S. 391) verstanden.

Der Held steht nicht mehr unter der launischen Willkür einer barocken Fortuna, sondern erhält vom Dichter eine zweckmäßige Gestalt, die sich entelechisch in zeitlichem Ablauf zu einer gewissen Heldengröße entwickelt. Blanckenburg sanktioniert das Ideal, daß der Romanheld zu einer gewissen Vollkommenheit reifen soll,²⁰ aber es handelt sich nicht mehr, wie im höfischen Barockroman, um die Apotheose des Helden.²¹ Die Dominanz, die Blanckenburgs Theorie dem organischen Reifeprozess des Helden verleiht,²² deutet auf eine neue Phase in der romanpoetologischen Entwicklung.

19 Die romantheoretischen Erörterungen des 18. und 19. Jahrhunderts setzen sich mit der Existenz und Funktion des Erzählers im Roman nicht auseinander. Erst im 20. Jahrhundert befassen sich Romantheorien mit dem Phänomen des Erzählers, dessen Identität nun nicht mehr mit der des Dichters gleichgestellt wird. Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 18.

20 Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 52.

21 Anders als der Barockroman, den man als 'dichterische Theodizee' bezeichnen könnte, will der Aufklärungsroman die Seelengeschichte eines Menschen darstellen.

22 Blanckenburg hebt den heutzutage geläufig gewordenen Unterschied zwischen Drama und Roman hervor; während jenes "fertige und gebildete Charaktere" zeigt, stellt der Roman das Werden eines Charakters dar. Vgl. *Versuch über den Roman*, S. 390.

2.3 Zusammenfassende Bemerkungen

Blanckenburgs Anthropologie wird von der Perfektibilitätsidee der Aufklärung bestimmt. Seine normierende Charakterkunde setzt das Primat des Idealschönen voraus, d.h. der Held kann sich bis zur Vollkommenheit hin entwickeln und als optimalste Möglichkeit menschlichen Daseins das Aufklärungsideal bestätigen. Der Charakter des Helden ist prädestiniert: die Idee, die Weltanschauung des Autors prägt ihn. Der Held muß einen Läuterungsprozeß durchlaufen, um seine apriorisch festgelegte Identität zu erreichen.

Blanckenburgs Verdienst liegt vor allem darin, daß er als Initiator eines neuen Romanbegriffs viel für den Ruf des Romans geleistet hat: nicht mehr das Romanhafte, das Abenteuerliche, sondern das innere Dasein eines Menschen konstituiert fortan das Wesen des Romans.²³ Obwohl er als Kind der Aufklärung das poetische Werk einseitig als rationale Struktur auffaßt, und die Ansichten der schweizerischen Kritiker Bodmer und Breitinger in bezug auf die Rolle des Gefühls und der Phantasie im Schaffensprozeß nicht berücksichtigt hat, macht Blanckenburg mit seinem *Versuch* den Roman zu einer legitimen deutschen Gattung.²⁴

In der Blanckenburgschen Romantheorie ist nicht mehr die äußere Einheit der Handlung maßgebend, sondern der innere Zusammenhang des sich entwickelnden Helden. Blanckenburg macht den Helden zum bestimmenden Aufbau- und Kompositionsprinzip des Romans. Als zentripetale Figur steht der Held im Mittelpunkt des Romans; alle Handlungen, Ereignisse und Reflexionen beziehen sich auf ihn. Anfang und Schluß werden vom Helden bestimmt; der Roman hat also wesentlich biographischen Charakter. Zwischen Anfang und Schluß vollzieht sich die Entwicklung eines Helden, die darin besteht, daß der Held seine latent vorhandenen Eigenschaften der Intellektualität und Sittlichkeit in einer, ihm die Erfüllung voraussetzenden, vernünftigen Welt entfalten soll.

²³ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 112f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 112.

Im wesentlichen postuliert Blanckenburg eine geschlossene Romantheorie die die Kongruenz von Held und Welt nicht nur zum Ideal nimmt, sondern auch zum Romansujet proklamiert. Im Gegensatz zu der in der Philosophie der Aufklärung signalisierten Verfremdung von Immanenz und Transzendenz, zeigen sowohl die Romantheorie als auch die Romanpraxis ein geschlossenes Konzept des Helden. Der Potentialis eines problematischen Individuums, das die Fremdheit von Held und Welt im Sinne der Lukácsschen Romantheorie aufzeigt, aktualisiert sich erst im Roman des Sturm und Drang.

V. DER HELD DES STURM UND DRANG-ROMANS

1. Welt- und Menschenbild im Sturm und Drang

Die mechanische Denkweise der Aufklärung, die den Kausalnexus zum Ausgangspunkt nimmt,¹ wird im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts abgelöst durch eine organisch-dynamisch-vitalistische Weltansicht,² die den Nährboden für Sturm und Drang, Klassik und Romantik bildet.³ Während diese geistesgeschichtlichen Epochen der organischen Weltansicht jeweils ihre eigenen Akzente setzen, stellen sie einen letzten Versuch dar, Glauben und Wissen, Theodizee und Naturerkenntnis miteinander in Einklang zu bringen.

Im Gegensatz zu der Aufklärung vergöttlicht der Sturm und Drang wieder die Natur. Das Naturgefühl des Sturm und Drang hat einen ausgesprochen idealistisch-pantheistischen Charakter, der die Einheit der Welt voraussetzt. In seinem epochalen Werk, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, entwickelt Johann Gottfried Herder seinen Pandynamismus, der wesentlich eine Umwandlung der Leibnizschen Monadologie in ein sinnvolles Gewebe von lebendigen Kräften beinhaltet.⁴ Überall in der Natur erblickt Herder das Lebendige, das in allen seinen Wandlungen auf "eine herrschende Ähnlichkeit der Hauptform"⁵ schließen läßt. Diese Urform, die sich progressiv-vitalistisch in den verschiedenen Gattungen entwickelt, erstrebt Totalität und Vervollkommnung.

Als Inaugurator des Sturm und Drang ist Herder dem engen Rationalismus und Pragmatismus der Aufklärung entwachsen. An die Stelle des von der

¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 49.

² Vgl. Franz Schultz, "Klassik und Romantik der Deutschen", I, *Epochen der deutschen Literatur. Geschichtliche Darstellungen*, IV, hg. Julius Zeitler (Stuttgart, 1935), S. 14.

³ Schultz betrachtet die Epoche von den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis in das dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein als eine Einheit, deren Grundlage die organisch-dynamische Weltansicht bildet. Vgl. ebd., S. 40.

⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁵ Johann Gottfried Herder, "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", I, *Herders Werke*, III, hg. Ernst Naumann (Berlin, o.J.), S. 176.

Aufklärung entworfenen *homo sapiens* postuliert Herder seinen Humanitätsgedanken, der die allseitige Entwicklung des Menschen zu einer gereiften, harmonisch ausgewogenen Einheit von Vernunft und Gefühl als Ideal setzt. Die Tragweite dieses Gedankens würde sich aber erst in der Klassik etablieren; im Sturm und Drang empfängt er - in konträrer Auseinandersetzung mit der Verstandeskultur der Aufklärung - noch zu sehr eine Akzentuierung sowohl des Gefühlsmäßigen⁶ wie des Immanenten.

Der in der Aufklärung vollzogene Wandel vom Glauben zum Erfahren, evokiert im Sturm und Drang einen Sensualismus, der sich in erster Linie auf den Menschen, auf das eigene Ich richtet:

Das so lange unterdrückte und verachtete bürgerliche Ich mußte jetzt [...] sich selbst für etwas eminent Wichtiges, ja als das Kostbarste und Wertvollste der ganzen Welt betrachten. Nichts ging dem Bürger über seine Bespiegelungen, über seine Empfindungen, seine Auffassungen, seine Gedanken.⁷

Introspektiv richtet der sich selbst entdeckende Mensch den Blick nach innen, macht er das Innenleben zum Objekt der Beobachtung und Analyse.⁸ Das ungeheure Verlangen nach Freiheit, Lebenssteigerung und Seelenempfindungen verdichtet sich im Ideal des Genies. Dieses Individuum nimmt weder das Dogma noch die Gesellschaftsmoral, sondern seine immanenten, vitalen Triebkräfte zum Maßstab seines Lebens. Das Genie hypostasiert

⁶ In der Gefühlsauflockerung hat der noch vor der Aufklärung einsetzende Pietismus keine geringe Rolle gespielt. Er betont die Rolle des Gefühls in der Belauschung der eigenen Seelenregungen und in der mystischen Versenkung in das Gott-Erlebnis. Indem er den Menschen als den Träger eines inneren Gottesbildes betrachtet, hebt er den besonderen Wert des Individuums hervor.

⁷ Leo Balet, in Arbeitsgemeinschaft mit Dr. E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Straßburg, 1936), S. 187. Das literarische Erzeugnis dieses Bekenntnisses zur empirischen Psychologie ist der Briefkult in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 188.

⁸ Die Odyssee ins Innere ist aber nicht nur als Hinwendung zum Ich, sondern auch als Widerstand gegen den Feudalabsolutismus aufzufassen. Dieser Widerstand, der sich in einem wirtschaftlich zerrissenen Deutschland politisch nicht zu verwirklichen vermag, findet seinen prägnanten Niederschlag in der Literatur des Sturm und Drang, die das Freiheitsstreben des sich bildenden Bürgertums befürwortet.

die Quintessenz des Sturm und Drang: eine neue Wertschätzung des Menschen und seines Rechts auf Selbstbestimmung. Der Eudämonismus, der in der Aufklärung das Bild des *homo Logos* als eines sein Leben rational planenden Tugendhelden hervorhebt,⁹ wird im Sturm und Drang abgelöst durch 'Empfindung', die im Genie ihre schönste Verkörperung findet.

Das zentrale Moment in Lessings Prägung des Geniebegriffs, nämlich die Symbiose von Genie und Kunst,¹⁰ wird bei Herder nicht nur als schöpferische Kraft bewertet, sondern auch als das Empfindungsvermögen, das, wenn es kultiviert wird, einen jeden zu aktiver Reaktion auf die Umwelt befähigt.¹¹

Der deutsche Geniebegriff, der dem Persönlichkeitsideal des Sturm und Drang seine wesentliche Prägung verleiht, zeigt eine unleugbare Rezeption der französischen Geniekonzeption.¹² Diese Rezeption macht sich vor allem in drei Momenten erkennbar: im Primat der Natur, in einer gesteigerten Aufnahmebereitschaft der Realität und in der Aktivität künstlerischen Schaffens.¹³ In der deutschen Annahme dieser Momente "ist es einmal kennzeichnend, daß die aufzunehmende Realität unter kritischen Augen gesehen wird, zum anderen, daß die Aktivität, die einen integrierenden Wesenszug des Genies ausmacht, auf konkret-gesellschaftliche Probleme hingewiesen wird, wobei selbstverständlich berücksichtigt werden muß, daß die Aktivität, die in Frankreich nicht auf den Bereich ästhetischer Theorien und der Gestaltung handelnder Helden beschränkt bleiben mußte, sich in Deutschland gerade auf diese Äußerungsmöglichkeiten begrenzte."¹⁴ In der Literatur des Sturm und Drang manifestiert das Postulat der Aktivität sein ästhetisches Gepräge in

⁹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 50f.

¹⁰ Im 96. Stück der "Hamburgischen Dramaturgie" notiert Lessing zum Begriff 'Genie': "Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich." *Lessing. Werke*, II, hg. Paul Stapf (Wiesbaden, o.J.), S. 889.

¹¹ Vgl. Edith Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundposition des Sturm und Drang* (Berlin, 1968), S. 75f.

¹² Vgl. ebd., S. 83f.

¹³ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁴ Ebd., S. 84.

zweierlei Gestalt: einmal in der prometheischen Gestalt des Tatenmenschen, zum anderen in der reflektierten Gestalt des Künstler-Genies.

2. Geniebegriff und Ästhetik

Die irrationalen Ideen des Sturm und Drang lassen sich in kein geschlossenes System zusammendrängen;¹⁵ hier fehlt eine systematisierte Romanpoetik denn auch völlig.¹⁶ Als literarische Bewegung präludiert der Sturm und Drang aber eine neue Phase in der Ästhetik, die in engem Zusammenhang mit dem Geniebegriff steht.

Das Geniekonzept evoziert eine neue Kunstauffassung, die den Schwerpunkt in der Dichtung und in kunsttheoretischen Reflexionen von der äußeren, normativen Regel in den 'originalen' Charakter der Kunst und des Künstlers verlegt. Nachdem der Geniebegriff sich schon durchgesetzt hat, definiert Immanuel Kant ihn folgendermaßen: "Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt."¹⁷ Das Kriterium für Dichtung und Poetik muß sich fortan richten nach dem Künstler, der, so Kant, "selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie instand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen".¹⁸ Der aufklärerische Regelzwang wird mit dieser Erklärung entschieden abgewiesen.

Kants Geniebegriff impliziert die Anerkennung der subjektiven, welt-schöpferischen Kraft des Künstlers. Das mimetische Prinzip verliert seine Gültigkeit, indem das Wesen der Kunst von der Subjektivität des Künstlers abhängig gemacht wird. Die Funktion der Dichtung besteht nicht mehr in einer Nachahmung der Wirklichkeit, sondern "in der schöpferischen, phantasiebedingten, fiktionalen Errichtung gänzlich neuer

¹⁵ Vgl. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit*, II (Leipzig, 1930), S. 3.

¹⁶ Vgl. Migner, *Theorie des modernen Romans...*, S. 26.

¹⁷ Immanuel Kant, "Kritik der Urteilskraft", *Sämtliche Werke*, II, hg. O. Buek u.a. (Leipzig, 1915), S. 160 [Hervorhebung im Original].

¹⁸ Ebd., S. 161. Diese neue Auffassung vom Wesen der Kunst markiert die Wende von einer normativen Poetik zur Ästhetik.

Realitätskonstellationen".¹⁹ Diese Wende von Mimesis zur Fiktionalität bedingt eine entscheidende Wandlung im Verhältnis des Erzählers zum Stoff, zum Leser, zur Umwelt überhaupt.²⁰ An Goethes *Werther*-Roman läßt sich dieses neue Verhältnis ablesen.

Obwohl der Roman als Gattung im Sturm und Drang immer noch der Rechtfertigung bedarf,²¹ erlebt der Briefroman in dieser Literaturepoche eine Blütezeit. Goethes *Werther*-Roman führt diese Gattung nicht nur zu einem Höhepunkt, sondern gilt auch als besondere Manifestation eines sich von moralischen Konventionen befreienden Individuums:

Erstmals verselbständigt sich hier die Konfession eines leidenschaftlich empfindenden Individuums jenseits moralischer Qualifizierungen. Hier endet sinnfällig die Instrumentalisierung von Literatur zu moralischen Zwecken [...].²²

3. Die Figur des Helden in Goethes Briefroman

*Die Leiden des jungen Werthers*²³

Vorbemerkung

Eine sonderbare Koinzidenz bietet die Geschichte: in demselben Jahr, als Blanckenburg seine wesentlich von der Aufklärung geprägte Romantheorie veröffentlicht, erscheint Goethes Sturm und Drang-Roman, *Die Leiden des jungen Werthers*. Blanckenburg postuliert noch die herkömmliche Einheit der ästhetischen und moralischen Beurteilung: Wenn der Held die sittlichen Werte der Gesellschaft bewährt, muß er als normierend-korrigierende Figur auch ästhetisch wirken. Die rezeptionsästhe-

¹⁹ Hillebrand, *Theorie des Romans*, I, S. 95.

²⁰ Vgl. ebd., S. 95.

²¹ Vgl. ebd., S. 120.

²² Gert Mattenklott, "Briefroman", *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, IV, hg. Horst Albert Glaser (Hamburg, 1980), S. 197.

²³ Zitiert wird nach der Winklerverlag-Ausgabe Goethes *Werke* (München, o.J.), III.

tische Kontroverse um Goethes Briefroman²⁴ signalisiert eine neue Phase in der Geschichte des Romans und des Romanhelden. Zwar erfüllt Goethe die Blanckenburgsche Forderung, das Innere eines Menschen darzustellen, aber er entwirft keinen Helden, der dem Blanckenburgschen Muster entspricht. Werther exemplifiziert nicht die Gesellschaftsmoral seiner Zeit, sondern stellt sie in Frage, fordert sie heraus, ja verwirft sie schließlich als Sklavemoral. Im *Werther*-Roman klaffen Heldenbild und Gesellschaftsethos auseinander. Werther dient der Gesellschaft nicht zum Vorbild, sondern durchbricht den Erwartungshorizont des bürgerlich-konservativen Lesers.

3.1 Das Erzähler-Held-Schema

An und für sich ist der Briefroman schon ein Gegentyp zu der auktorialen Erzählstruktur. Während diese eine olympische Perspektive darbietet, fixiert der Briefroman den Standpunkt und die Erlebnisperspektive der Ich-Gestalt und bedeutet somit eine Verengung der Erzählperspektive: "nicht mehr souveräne Übersicht und Allwissenheit wie beim auktorialen Erzählen, sondern Beschränkung auf den subjektiven Gesichtskreis und Blickwinkel".²⁵

Der 'arme' Werther erzählt selber seine 'Geschichte', indem seine Briefe, in denen er seinen persönlichsten Gefühlen und Empfindungen freien Lauf läßt, dem Leser von einem fiktiven Herausgeber vorgelegt werden. In dem Vorwort gibt letzterer seine Absicht mit der Veröffentlichung dieser Briefe bekannt: "*Ihr [die Leser] könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen.*" (S. 7) Nachdem Werther verstummt ist, nimmt der Her-

²⁴ Von der bürgerlichen Durchschnittsmoral wurde Goethes Roman als verderblich und gefährlich bezeichnet, weil er keine moralische Korrektur darbietet; von der bürgerlich-progressiven Intelligenz, vor allem von der Jugend, wurde er als Befreiung von der Sklavemoral und als Ausdruck des Individualitätsstrebens gefeiert. Sehr aufschlußreich hat Klaus Scherpe diese Kontroverse dargestellt in *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert* (Bad Homburg v.d.H.: Verlag Gehlen, 1970).

²⁵ Jochen Vogt, "Aspekte erzählender Prosa", *Grundstudium Literaturwissenschaft. Hochschuldidaktische Arbeitsmaterialien*, VIII, hg. Heinz Geiger u.a. (Düsseldorf, 1972), S. 34.

ausgeber wieder das Wort, um den Lesern durch Zeugnisse und Erzählungen - Nachrichten, die er gesammelt hat - einen Einblick in die letzten Tage Werthers zu vermitteln. Dieser Herausgeber ist kein olympischer Erzähler, dem der Kausalnexus ohne weiteres sichtbar ist; im Gegensatz zu dem von Blanckenburg geforderten allwissenden Erzähler, erweist er sich als ein Erzähler, der bei der Analyse und Interpretation menschlicher Triebfedern sehr vorsichtig verfährt. Freimütig gesteht er seine Unzulänglichkeit, dem Leser den Kausalnexus bloßzulegen:

Was bleibt uns übrig, als dasjenige, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen, die von dem Abscheidenden hinterlassenen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten; zumal da es so schwer ist, die eigensten wahren Triebfedern auch nur einer einzelnen Handlung zu entdecken, wenn sie unter Menschen vorgeht, die nicht gemeiner Art sind. (S. 84)

Obwohl der Herausgeber in dem Vorwort das Mitleid der Leser für die Leiden des Helden beansprucht, versucht er trotzdem, eine objektive, multiperspektivische Version der letzten Tage Werthers darzustellen. Indem er eine gewisse Distanz zwischen sich und dem dargebotenen Stoff wahrt, behauptet er seine Identität als Herausgeber.

In den vorgeführten Briefen verschränken sich die Formen Held und Erzähler. Werther, der Held, ist auch der Erzähler seiner Leidensgeschichte. Keine didaktische Intention zeigt sich hier. Erzählabsicht ist nur Mitteilung, Kommunikation, Bekenntnis. Der Adressat, Wilhelm, kommt niemals ans Wort, sodaß hier von Dialog keine Rede sein kann.²⁶ Die Briefform akzentuiert die Einsamkeit eines Ich, das zu einem Du keine Verbindung mehr findet.

²⁶ Normalerweise setzt ein Briefwechsel einen sozialen Widerklang voraus, dementsprechend notiert Lämmert in bezug auf den Briefroman: "Die Möglichkeit, Persönlichstes dem Gegenüber zu sagen und von ihm zu empfangen, macht den Reiz der Form aus und erhellt ihren *Gesprächscharakter*, während die Tagebuch-Form gleichermaßen eine *Ableitung des Selbstgesprächs* oder der *Rede an die Welt* ist [...]." *Bauformen des Erzählens*, S. 238f [Hervorhebungen im Original]. Als Briefschreiber erwartet Werther jedoch keine Antwort, keinen sozialen Widerklang, weil er zu subjektiv ist. Seine Subjektivität schließt apriorisch die Relevanz eines richtigen schriftlichen Verkehrs aus. Die Briefform dient nur als Folie für tagebuchartige Äußerungen, deren lyrischer Bekenntnisgehalt die geniale Empfindlichkeit des Briefschreibers enthüllt.

Werthers höchste Qualität ist seine geniale Empfindungskraft, mit der er die Welt zu erfassen und zu gestalten versucht. Gerade an dieser Empfindungskraft geht er aber leidend zugrunde, weil die Welt seinen Erwartungen nicht entspricht. Als erzählendes Ich hat Werther wenig Einsicht in die Außenwelt, weil er sich zu sehr auf Gefühl und Intuition verläßt. Seine Ansichten über Welt und Gesellschaft sind daher meist spekulativ, niemals normierend. In schroffem Kontrast zu diesen Spekulationen über Außenwelt sind gewisse, deutlich formulierte Einsichten in die eigene Psychologie markant abgehoben, wie etwa sein apriorisches Wissen um das Unfeste und Unsichere des eigenen Herzens.

Werther ist wesentlich Künstler - nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller, wie seine Briefe zeugen. Immer wieder spürt Werther aber seine Unzulänglichkeit, sich zu artikulieren: "Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt [...]." (S. 9) Zwischen erzählendem und erzähltem Ich entsteht eine Spannung: Werther, der Erzähler, kann die Gefühle und Empfindungen des Helden Werther nicht immer beschreiben. Diese Spannung akzentuiert das Nicht-Können sowohl des Erzählers als des Helden.

3.2 Der Weltgehalt

Im *Werther*-Roman handelt es sich nicht um die abenteuerlichen Taten eines Helden, sondern um die psychologische Lebensproblematik, die existentielle Not eines Menschen, der an der Welt leidet und an ihr zugrunde geht.²⁷ Das erzählende Ich reflektiert über das Verhältnis des erzählten Ich zur Umwelt. Nicht mehr der Symbolgehalt dieser Umwelt ist wichtig, sondern das Schicksal eines Individuums.

Die Welt, die in diesem Roman gestaltet wird, ist eine Vorstellung des fühlenden Herzens, das das Ich zur Achse seines Kosmos macht. Die Darstellung der Welt wird nicht mehr bedingt von apriorisch gesetzten Ideen, die Sein und Sollen miteinander versöhnen wollen, sondern von einem subjektiv empfindenden Geist.

²⁷ Werthers tragische Geschichte ist nicht bloß eine unglückliche Liebesgeschichte, sondern ist im Grunde die Darstellung eines Menschenschicksals. Vgl. H.A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I (Leipzig, 1923), S. 306.

Während die ersten Briefe im Zeichen der Seligkeit, der Geborgenheit und Harmonie stehen, ist sich Werther schon des Brausens seines Herzens bewußt, ahnt er die Kraft seines Herzens, das keine Schranken duldet: "[...] jeder Wille wird ihm [dem Herzen] gestattet." (S. 10) Sein labiles Herz schwankt hin und her zwischen Weltseligkeit und Weltschmerz.

Anfangs kann Werther sich noch mit dem patriarchalischen Leben abfinden, allmählich aber wird das Gefühl der Eingeschränktheit größer, drängender, weil das Ich sich nicht äußern kann, und so viele Kräfte "ungenutzt vermodern" (S. 11) müssen. Diese seelischen Kräfte muß er verbergen, denn sie prägen ihn zum Außenseiter. Als geniales Individuum, das der Welt mit hohen Erwartungen entgegentritt und sie erforschen will, wird er immer wieder in die Schranken des bürgerlichen Lebens zurückgewiesen, wo ein von ihm als sinnlos empfundener Wechsel von Systole und Diastole vorherrscht, wo man gelassen die Tage und Jahreszeiten als selbstverständlich hinnimmt, ohne nach dem teleologischen 'Wohin?' zu fragen. So philiströs-gelassen kan Werther nicht leben; ihn drängt die Leidenschaft, sich selbst zu erfüllen.

Werther leidet an seiner Umwelt, die kein Verständnis für seine Individualität, für sein Wesen als Künstler-Genie hat. Er fühlt seine forschenden Kräfte eingesperrt, sich selber zum Gefangenen gemacht. Den einengenden Regeln und Sitten der Gesellschaft kann er sich nicht beugen, denn das würde eine Leugnung der eigenen Individualität bedeuten.²⁸

In seinem Verhältnis zur Welt wird Werther immer wieder enttäuscht. Noch vor der Begegnung mit Lotte ist er dermaßen desillusioniert, daß er die äußere Welt durch eine innere ersetzt: "Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt!" (S. 12) Stärker sogar als der Lebensdrang ist das Verlangen des in sich selbst eingekehrten Menschen, seine individuelle Freiheit zu behaupten: "Und dann, so eingeschränkt

²⁸ Simplicissimus dagegen hat gerade die vom Transzendenten hergeleiteten, in der Gesellschaft geltenden Normen gesucht, um ein gutes Leben führen zu können. Für Werther ist die Verwirklichung des individuellen Lebens wichtiger als die harmonische Einordnung in das bürgerliche Leben.

er ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will." (S. 13)

Eine neue Lebensanschauung offenbart sich hier: als Maßstab des Verhaltens dient weder die gesellschaftliche noch die religiös-dogmatische Norm, sondern der Willę des Individuums. Nicht das Transzendente ist wichtig, sondern das Immanente; nicht mehr das zu erstrebende Heil im Jenseits, sondern die Entfaltung der Persönlichkeit im Diesseits bestimmt menschliches Verhalten.

Die Begegnung mit Lotte, einem praktischen, ordnungsliebenden Mädchen, radikalisiert die Labilität Werthers. Immer wieder mahnt sie Werther zur Mäßigung, aber er verabsolutiert diese Liebe und sprengt eventuell den Zusammenhang mit dem bürgerlichen Leben. In seiner Subjektivität kennt seine Leidenschaft keine Beherrschung, und je mehr er sich eine eigene innere Welt entwirft, desto mehr schwindet die Außenwelt.

Werther will weder die berufliche noch die soziale Rolle spielen, die die Gesellschaft ihm zumutet. Er empfindet sein Ich als Gegenstück zur Außenwelt. Als autarkes Ich verteidigt er das Recht des Menschen auf Selbstmord. Im Gegensatz zu Albert, der als Kind der Aufklärung vernünftig-sittlich rasoniert, hält Werther den Selbstmord nicht für einen Akt der moralischen Schwäche, sondern für stolze Selbstbehauptung, für Selbstbefreiung. Ihm ist Selbstmord eine Bestätigung des freien, individuellen Willens, der das Maß des Leidens nicht mehr ausdauern kann. Dieses sich selbst befreiende Individuum entscheidet selber über Leben und Tod.

Werthers Subjektivität steigert sich zu einer exaltierten Hybris. Weil die Welt jedoch seinen Erwartungen nicht entspricht, wird er immer wieder enttäuscht. Die wohlvertraute Naturverbundenheit weicht einer entgötterten Naturdämonie. Auch die bürgerliche Gesellschaft bietet nicht mehr Harmonie, sondern Entfremdung. Werther empfindet die Konturlosigkeit so peinlich, daß seine Lethargie, seine "Krankheit zum Tode" (S. 44) ihn zum Grabe hetzt. Seine Welt wird zunehmend kleiner, wird zum "Käfig" (S. 60); sein Drang nach Freiheit wird immer größer, bis er das bedrängte Herz befreien muß. Nicht so sehr aus Achtung vor der Ehemoral begeht Werther Selbstmord, sondern vielmehr, weil er, zitternd

zwischen Sein und Nichtsein, das eigene Herz retten muß.

3.3 Die Linienführung

Dieser Briefroman ist aufgebaut aus den fingierten Briefen Werthers und dem Vor- und Nachwort eines fiktiven Herausgebers. Erzählabsicht Werthers ist Selbstäußerung, diejenige des Herausgebers Aufklärung der möglichen Anlässe zum Selbstmord Werthers. Werthers Briefe, eingerahmt vom Vor- und Nachwort des Herausgebers, nehmen den Adressaten, Wilhelm, wenig in acht, sind auch keineswegs Reaktionen auf Wilhelms Briefe, sondern eher tagebuchartige Äußerungen und Reflexionen, die nach und nach vor der "Krankheit zum Tode" (S. 44) verstummen.

Werther ist wesentlich Dichter; er beobachtet, reflektiert, beschreibt. Er kennt aber sowohl die Ekstase des lyrischen Bekenntnisses als die Melancholie wegen unzulänglicher Artikulation. Das peinliche Bewußtsein um die deutliche Diskrepanz zwischen äußeren und inneren Erlebnissen reizt immer wieder zur Reflexion. Es ist Werthers Schicksal, daß er sich mit seiner "Krankheit zum Tode" auseinandersetzen muß. Seine Feinfühligkeit erzwingt diese Auseinandersetzung. Durch seine eigene seelische Beschaffenheit in eine Position des isolierten Außenseitertums gedrängt, verliert er eventuell nicht nur Kontakt mit der Außenwelt, sondern - und das ist das Prekäre dieser Situation - mit der eigenen Bestimmung:

Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männchen und Gölchen vor mir herumdücken und frage mich oft, ob es nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück. (S. 59)

Die Fremdheit dem eigenen Ich gegenüber weitet sich aus zu einer Dialektik von erzählendem und erzähltem Ich, welche ihre formale Gestaltung im zweigliedrigen Aufbau des Romans findet. Der Aufbau wird aber nicht nur durch Dialektik, sondern auch durch Parallelität bestimmt: beide Bücher gestalten ja die existentielle Not Werthers. Die Beschreibungen, Reflexionen und Bekenntnisse sind nicht additiv,²⁹ sondern

²⁹ Zum additiven Verknüpfungsprinzip vgl. die vorliegende Arbeit, S. 45, Anm. 28.

korrelativ³⁰ aneinandergereiht. Im *Werther*-Roman manifestiert sich das korrelative Verknüpfungsprinzip vor allem im Parallelismus der Ereignisse und Motive.³¹ Die Wahl gewisser "Reifepunkte oder Gelenkstellen der Haupthandlung"³² offenbart die Genauigkeit, mit der Goethe diesen Roman strukturiert hat und widerspricht der scheinbaren Willkür der Gefühlsäußerungen Werthers. Die beiden Bücher sind parallel aufgebaut, indem dieselben Motive und Personen in dem zweiten Band wiederkehren. Zwischen Frühlingsheiterkeit und Winterschwermut, zwischen Homer und Ossian vollzieht sich Werthers Schicksal. Die Seitenhandlungen (der Mord an dem Bauern, die unglückliche Liebesgeschichte des Schreibers Lottens) wirken vorausdeutend, erregen die Antizipation des Lesers und spiegeln als Parallelhandlungen die Verstrickung des Helden.³³ Zweck des korrelativen Verknüpfungsprinzips ist hier, die Figur des Helden in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken.³⁴

30 Zum korrelativen Verknüpfungsprinzip vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 52-54. Im Gegensatz zu dem Verknüpfungsprinzip der Addition, das nicht so sehr auf thematische Beziehungen, sondern mehr auf die Aneinanderreihung von Episoden ausgerichtet ist, erzielt das korrelative Prinzip Akzentuierung und Vertiefung des Themas. Entweder durch Gleichstimmigkeit oder durch Kontraste der Begebenheiten ermöglicht dieses erzähltechnische Prinzip eine Komparation, die den Kausalnexus erhellt. Alle Seelenhandlungen sind abgestimmt auf die Haupthandlung, verknüpfen durch Rückwendungen und antizipierende Vorausdeutungen Vergangenheit und Zukunft, und wirken dabei spiegelbildlich.

31 Lämmert führt gerade diesen Roman als Beispiel der korrelativen Verknüpfung an. Vgl. ebd., S. 54f.

32 Ebd., S. 55.

33 Vgl. ebd., S. 55.

34 In diesem Zusammenhang ist Lugowskis Theorie in bezug auf die Entwicklung der Individualität im Roman zu berücksichtigen. Gerade in der Sprengung der strengen Linearität, d.h. des additiven Verknüpfungsprinzips, und in der Verkürzung der Distanz bezüglich der Figur - Zersetzungssymptome des 'mythischen Analogons' - erblickt Lugowski die Voraussetzungen für Vereinzelung und Individualisierung. Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 30. Im *Werther*-Roman sind diese beiden Momente gegenwärtig. Zunächst bestimmt hier nicht das additive Verknüpfungsprinzip, sondern eher das korrelative die Struktur des Romans. Zweitens verkürzt der Briefroman mit seiner Ich-Perspektive nicht nur die Distanz des Erzählers zum Helden, sondern hebt sie völlig auf, indem die Formen Held und Erzähler koinzidieren.

3.4 Die Figur als Formelement

Hauptanliegen des korrelativen Verknüpfungsprinzips ist, so Lämmert, die Fixation auf thematische Beziehungen.³⁵ In dem *Werther*-Roman dienen diese Beziehungen dazu, die Leiden des Helden zu akzentuieren. Der Held ist das strukturbestimmende Element: alle Handlungsstränge, alle Motive, alle Rückverweise und Vorausdeutungen dienen dazu, des Helden Lebensproblematik vors Auge zu führen. Die Einheit des Romans liegt nicht in der Handlung, sondern in der Figur, in dem Ich.

Hier autonomisiert sich das Individuelle, das auf Eigenwert und Selbstbehauptung pocht, das nicht mehr dem gesellschaftlichen Wohl dient, sondern sich selbst zu verwirklichen sucht. Werthers Individualität manifestiert sich in seinem kritischen Bewußtsein der Gesellschaft und ihren Sitten gegenüber, in seinem exaltierten Selbstbewußtsein wie in seinem Außenseitertum. Dem Utilitätsdenken seiner Zeitgenossen, der Arbeitsmoral des Bürgers, dem Tugendsystem und der herrschenden Kunst doktrin seiner Zeit steht er fremd gegenüber. Er leidet an der Fremdheit zwischen Menschen, an seiner Isolation, an der selbstgewählten Einschränkung der menschlichen Freiheit und Kräfte. Für Werther sind Sein und Sinn nicht identisch miteinander. Er ist ein Suchender, ein Leidender. Sein Leben und Dichten wird zur Passion: "Was ist es anders als Menschenschicksal, sein Maß auszuleiden, seinen Becher auszu trinken?" (S. 78)

Werthers Selbstmord ist der Kulminationspunkt seines Leidens, seiner "Krankheit zum Tode". Diese radikale Beendigung seines Schmerzes ist ein Akt der Selbstbefreiung, der endgültigen Emanzipierung des Individuums von der Gesellschaft. Bei diesem Akt wird nicht das Transzendente berücksichtigt. Das immanente, individuelle Gefühl säkularisiert und verabsolutiert sich, indem es schließlich über Leben und Tod entscheidet.

Werther ist ein problematischer Held, nicht nur in dem Sinne, daß er inneren Konflikt erleidet und daran zugrunde geht, sondern auch darin,

³⁵ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 52.

daß er die Normen der Gesellschaft in Frage stellt und gegen sie verstößt.³⁶ Werther steht der Außenwelt fremd gegenüber. In diesem Roman fallen Recht und Sitte des Individuums nicht mehr mit Gesetz und Sittlichkeit der Gesellschaft zusammen. Hier vollzieht sich die Spaltung von Seele und Welt, Denken und Handeln, Ideal und Wirklichkeit. Der Nonkonformismus dieses sich emanzipierenden Individuums gefährdet die organische, homogene Einheit der Gesellschaft. Auf Werther trifft Lukács' Definition des Romanhelden zu: "Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt."³⁷

Wenn die Philosophie endgültig den Subjekt-Objekt-Wechsel durchgeführt hat, entsteht der Roman,³⁸ den Lukács als "die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe"³⁹ bezeichnet. Ist für das Epos in seiner Kindlichkeit die extensive Totalität des Lebens noch sinnfällig mitgegeben, so ist der Roman in seiner Männlichkeit "ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit".⁴⁰

Wenn die extensive Totalität brüchig geworden ist, wird der heimatlose, transzendental obdachlose Mensch, dem die das Leben meisternde Weisheit abhanden gekommen ist, ein Suchender,⁴¹ der die Qual der Sehnsucht kennt, weil Ideal und Wirklichkeit nun auseinanderklaffen. Der Held, der im epischen Zeitalter in innigem Vertrautsein mit der Welt gelebt hat, verwandelt sich nun in einen lebensfremden Menschen, der die Kongruenz zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Seele und Natur, Immanenz und Transzendenz nicht mehr kennt. Für diese Inkongruenz hat

³⁶ Mit dem Selbstmord begeht Werther eine Tat, die man traditionell als Verstoß gegen Menschentum und Menschlichkeit aufgefaßt hat. Vgl. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung...*, S. 67f.

³⁷ Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 56f.

³⁸ Die Philosophie, so Lukács, ist "immer ein Symptom des Risses zwischen Innen und Außen, ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat". *Die Theorie des Romans...*, S. 21. Die Philosophie ist Vorbedingung für die Genese des Romans als Gattung, weil der Roman denselben Nährboden wie die Philosophie hat, nämlich den Verlust der Einheit von Seele und Tat.

³⁹ Ebd., S. 61.

⁴⁰ Ebd., S. 32.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 51.

Lukács den Begriff 'zweite Natur' geprägt.⁴²

Wenn Seele und Tat voneinander getrennt werden, wenn der Wahn-Sinn des Daseins sich in einem diskrepanten, fluktuierenden Spannungsbogen von Denken und Handeln, Ideal und Wirklichkeit manifestiert, sind die Möglichkeiten für die Entstehung des Romanhelden gegeben, dessen Wesen und Aufgabe Lukács darin erblickt, "eine bestimmte Problematik der Welt aufzuzeigen".⁴³

3.5 Einige Schlußfolgerungen

Im Ritter- wie im Barockroman wird die Relation: Blickpunkt - Text, Schöpfer - Geschaffenes, von dem Gesetz der Kongruenz bestimmt,⁴⁴ d.h. der Roman offenbart die Weltanschauung des Erzählers, die mit der des Auditoriums konvergiert. Die Einheit des Blickpunktes wird dadurch erreicht, daß der Erzähler nicht subjektiv erzählt, sondern von apriorisch gesetzten Ideen über Held und Welt ausgeht und sich völlig mit der Tradition und Moral seiner Zeit identifiziert.⁴⁵ Erzählabsicht dieser auktorialen Romane, in denen der Erzähler nicht so sehr als Schöpfer, sondern mehr als Protokollant auftritt,⁴⁶ ist die Verkündigung der Wahrheit, die im Mittelalter und Barock mit den kirchlichen Dogmen, in der Aufklärung mit Vernunft koinzidiert.

Mit der Subjektivierung der Kunst im Sturm und Drang ändert sich nicht nur das Verhältnis des Erzählers zum Stoff, sondern auch zum Leser. Im *Werther*-Roman erfüllt der Held nicht mehr die Antizipationen des

⁴² Der von Lukács postulierte Begriff 'zweite Natur' (vgl. *Die Theorie des Romans...*, S. 53-55) erzielt die Akzentuierung dieser Entfremdung von Individuum und Gesellschaft, Seele und Tat. Wenn Sein und Sinn für das problematische Individuum nicht mehr koinzidieren, empfindet es alle Konventionen als seinem eigenen Wesen fremd, als eine 'zweite Natur'. Diese Dissonanz erlebt das Individuum als Heimatlosigkeit.

⁴³ Ebd., S. 72.

⁴⁴ Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* [Titel der Originalausgabe: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskau, 1970], hg. Rainer Grübel (Frankfurt am Main, 1973), S. 399f.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 400.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 400.

konservativ-bürgerlichen Lesers, weil da eine diametrale Gegensätzlichkeit zwischen dem Wertsystem des Helden und der Moral seiner Zeit besteht. Ursache dieser Divergenz ist die Subjektivität des Autors. Der Romanheld wird fortan nicht mehr von apriorischen Weltideen geprägt, sondern von der subjektiven Weltanschauung des Autors. Der Romanheld führt daher nicht mehr ein seinsollendes Dasein, sondern gewinnt eine weltbestimmende Kraft, indem das Ich sich autonomisiert und sein Dasein als 'Selbstsein' lebt.⁴⁷

Simplicissimus ist durchaus Produkt des barocken Weltbildes. Sein vom Telos bestimmtes Dasein ist eine in sich geschlossene Existenz, deren Sinn transzendent garantiert ist. Obwohl Simplicissimus ein Abenteurer ist, ist er kein Suchender, denn er kennt von vornherein seine Bestimmung. Mitten in der Unbeständigkeit der diesseitigen Welt bewährt sich der Held als Kern der Beständigkeit.

Im Gegensatz zu der geschlossenen Existenz des Simplicissimus, bleibt das zur Lebenstotalität drängende Dasein Werthers unvollendet. Er ist ein Suchender, der die Gespaltenheit von Seele und Tat am schmerzlichsten empfindet, ja daran zugrunde geht. Goethes Romanheld ist kein Turm der Beständigkeit, der sich in der Welt bewährt. Seine tödliche Qual ist gerade das Unstete, das Unbeständige seines Herzens, das keiner Tatkraft mehr fähig ist. Es ist zutiefst Grund seines Leidens, daß er die dem Leben zugrunde liegende Polarität von Aktivität und Passivität nicht zum eigenen Lebensgesetz machen kann. Simplicissimus vermag es, unversehrt durch die Welt zu gehen; Werther dagegen erweist sich als eine dem Leben nicht gewachsene Figur. Das scheiternde Dasein Werthers signalisiert eine neue Phase in der Entwicklung des Romanhelden. Er ist fortan ein Suchender, der sich nur auf seine eigenen Kräfte angewiesen sieht, seinen Weg durch die Welt zu finden.

⁴⁷ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 35, Anm. 14.

VI. DER HELD DES KLASSISCHEN ROMANS

1. Welt- und Menschenbild der Klassik

Der Sturm und Drang setzt der organischen Weltanschauung einen vitalistischen Akzent, der sich *par excellence* im Genie veranschaulicht. Das Genie, das die Probe aller Regeln in sich hat,¹ ist die dynamisch-schöpferische Lebenskraft, die unter ständiger Einwirkung der chaotisch-amorphen Außenwelt steht und als sensibles Wesen dieses Chaotische in ein sinnvolles Gewebe umformen muß. Geistiger Nährboden des sturm und drängerischen Genies ist die Aufklärung, die die Grundzüge des Kosmos nicht mehr vom Theologisch-Dogmatischen, sondern vom Subjektiv-Vernünftigen heraus erforscht.²

Während die Aufklärung nicht mehr vom Behaupteten, sondern vom Beweisbaren ausgeht,³ und dabei die Dualität von Theologie und Naturwissenschaft, von Mythos und Wirklichkeit akzentuiert, kennt der Sturm und Drang - vor allem in der Person Herders und Hamanns - den Drang, alles aus dem Ganzen, aus der Fülle gewaltigen, unendlichen Lebens, aus der Allbeseeltheit des Kosmos heraus zu erklären. Gerade dieser Gedanke vom allbeseelten Leben, der die Mediokrität der Aufklärung nicht duldet und im Sturm und Drang einen faustischen Lebensdrang hervorruft, wirkt sich in der Geistesepoche der deutschen Klassik als Totalitätsstreben aus. In den hervorragenden Exponenten der Klassik, Goethe und Schiller, die den klassischen Geist sowohl befürworteten als auch verkörpern, erhält das Totalitätsstreben seinen Inhalt in nuancierten Ausprägungen, die wiederum die Einheit der klassisch-antikisierenden Vision bestätigen.

Inspiration dieses Totalitätsstrebens ist die klassische Interpretation der Leibnizschen Monadologie. Während die Aufklärung das kopernikanische System gerade als Signatur des Deismus auffaßt,⁴ postuliert die Leibnizsche Monadologie eine Kosmologie, die den mittelalterlichen

¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 61, Anm. 10.

² Vgl. Karl Sell, *Die Religion unserer Klassiker* (Tübingen, 1910), S. 8.

³ Vgl. ebd., S. 8.

⁴ Vgl. ebd., S. 159.

Unterschied von Innen und Außen, von Oben und Unten aufhebt. Die monadische Lehre und das begeisternde Erlebnis antiker Vergangenheit spenden dem klassischen Geist ein superlatives Maß, das das Weltall antikisierend zur Kugel rundet.⁵

In dieser kugeligen Welt, die der antiken *archē* ähnelt,⁶ herrscht aber kein starres System, sondern das Prinzip der Polarität, wodurch das Menschenleben sich bildet und sich entwickelt. In dem Ausgleich von Immanenz und Transzendenz, von Vernunft und Gefühl, Vergangenheit und Zukunft erblickt der klassische Geist jene Geschlossenheit von Mensch und Welt, die die 'schöne Seele' als Inbegriff des sittlich Guten und sinnhaft Schönen in sich selber ruhen läßt. Das Vorbild solch eines geschlossenen Menschentums, das in hermetischer Ästhetik und eschatologischer Geborgenheit lebt, entdecken beide Goethe und Schiller im Griechentum, dessen Wesen Winckelmann formelhaft als 'edle Einfalt und stille Größe' geprägt hat.⁷ Dieses Ideal der *Kalokagathie*, das das Totalitätsstreben der deutschen Klassik formalisiert, konstituiert die Schönheitsidee, an der die Klassiker sich immer wieder erquickt haben. Sinnmitte dieses Ideals liegt für Schiller in der Kunst, für Goethe im Leben selber.

In seinen theoretischen Schriften entwirft Schiller ein Idealbild des Menschen, das auf Meisterschaft - Bewältigung des Lebens wie der Kunst - ausgerichtet ist.⁸ Dieses Idealbild, zunächst durch den Kantischen moralischen Aktivismus hervorgerufen, erscheint in *Anmut und Würde* (1793) als der glückliche Einklang von Pflicht und Neigung. Aufgrund des klassischen ganzheitlichen Bildungsideals verwirft Schiller aber die einseitige Kantische Akzentuierung des Moralischen, die die physische Komponente menschlicher Existenz negiert. Die Lösung für den Konflikt zwischen Sinnlichem und Sittlichem erblickt Schiller, wie formuliert in den Briefen über *Die ästhetische Erziehung des Menschen*, in dem Spieltrieb, d.h. in einem ästhetischen Zustand, wo beide

⁵ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 26.

⁶ Vgl. ebd., S. 17. Anm. 6.

⁷ Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 311.

⁸ Vgl. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich* (München, 1922), S. 19.

Triebe gleichberechtigt in einer höheren Sphäre existieren. Wo sich "das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis befindet",⁹ da lebt der Mensch in Freiheit und Würde.

Die Schillersche Ästhetik zeigt einen Evolutionsprozeß, der sich immer mehr um 'lebende Gestalt' bemüht und eine Synthese von Leben und Form erstrebt. Im fünfzehnten Brief heißt es:

Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt, das ist, Schönheit sein, indem sie ja dem Menschen das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert.¹⁰

In den Jahren der glücklichen Freundschaft mit Goethe wächst in Schiller immer drängender das Bedürfnis, den ganzen Menschen darzustellen.¹¹ Im 'gesunden' Menschen, der das gleichzeitige Wirken von sinnlichen und geistigen Kräften veranschaulicht, erblickt er in seinen letzten Lebensjahren den ästhetischen Menschen.¹²

Parallel zu Schillers philosophisch-reflektorischer Etablierung des Schönheitsideals, geht Goethes empirische Entdeckung der Gesetzmäßigkeit alles Lebendigen. In seinen vorkritischen Jahren lebt er aber noch aus der titanischen Kraft der schöpferischen Genialität, die das Rätsel des Daseins aus eigener Kraft lösen will.¹³ Seine jugendliche, spinozistisch inspirierte Weltfrömmigkeit kennt eine ruhige Welt, die sich nicht entwickelt, da sie schon vollendet ist.¹⁴ Das Gesetz des Werdens und Wachsens, dessen Kraft Goethe sich vor allem während der Italienreise und durch seine Kantischen Studien bewußt wird, animiert sein inniges Verständnis für die Leibnizsche Monadologie.¹⁵ Für das von ihm in seinen naturwissenschaftlichen Studien beobachtete Phänomen

⁹ Schiller. Werke, II, hg. Paul Stapf (Wiesbaden, o.J.), S. 610.

¹⁰ Ebd., S. 611.

¹¹ Vgl. Reinhard Buchwald, Schiller, II (Wiesbaden, 1954), S. 283.

¹² Vgl. ebd., S. 289f.

¹³ Vgl. Martin Loesche, Goethes geistige Welt (Stuttgart, 1948), S. 11.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 51.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 57.

der organisch-dynamischen Verwandlung, prägt Goethe die Begriffe *Typus* und *Metamorphose*, die das geschlossene Dasein der Leibnizschen Monadologie in eine aufgeschlossene Koexistenz verwandeln. Das Einzelne besteht nicht mehr an sich als Einzelnes, sondern im Zusammenhang mit anderen Lebensformen, und zwar als Abwandlung eines Allgemeineren.¹⁶

Die Faszination der Monadologie, der Goethe sein Leben lang treu geblieben ist,¹⁷ liegt in der Idee der Entelechie.¹⁸ Im wesentlichen bietet das klassische Postulat der Entelechie eine Ergänzung des Geniebegriffs. Während dieser das der genialen Natur innewohnende Gesetz akzentuiert, akzeptiert das klassische Totalitätsdenken das *Telos*, das Sein und Sinn, Anfang und Ende, Epigenese und Präformation sinnvoll miteinander verbindet. Das *Telos* gestattet eine harmonische Kosmologie, innerhalb deren die lebende Entwicklung einer von Anbeginn geprägten Form sich vollziehen kann.¹⁹ Diese Nus-Lehre, die eine Weltvernunft voraussetzt, formuliert Goethe folgenderweise:

Die vernünftige Welt ist als ein großes, unsterbliches Individuum zu betrachten, das unaufhaltsam das Notwendige bewirkt und dadurch sich sogar über das Zufällige zum Herrn macht.²⁰

In den *Orphischen Urworten*²¹ setzt Goethe sich explizit mit diesem Verhältnis zwischen Notwendigem (*Ananke*) und Zufälligem (*Tyche*) auseinander. Zunächst bekennt er sich zum *Daimon*, der das Lebensgesetz der Entelechie in sich trägt:

So mußst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

¹⁶ Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 55.

¹⁷ Vgl. Loesche, *Goethes geistige Welt*, S. 57.

¹⁸ Sehr aufschlußreich für das klassische Menschen- und Weltbild ist die Goethesche Identifizierung von Monade und Entelechie miteinander in einem Gespräch mit Eckermann: "Leibnitz, fuhr er [Goethe] fort, hat ähnliche Gedanken über solche selbständige Wesen gehabt, und zwar, was wir mit dem Ausdruck Entelechie bezeichnen, nannte er Monaden." Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Leipzig, 1948), S. 318.

¹⁹ Vgl. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik...*, S. 26.

²⁰ Zitiert wird nach der Winklerverlag-Ausgabe Goethes *Werke*, III, (München, o.J.), S. 508.

²¹ Ebd., I, S. 240f.

Diese entelechische Entwicklung vollzieht sich nicht nach dem Gesetz des Zufalls, sondern nach dem der Nötigung, d.i. *Ananke*:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz; und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muß bequemt sich Will und Grille.

Höher als die Nötigung steht aber schließlich *Elpis*, die Hoffnung. Nichts erhebt den Menschen sonst in die sittliche Höhe, in die Sphäre der Gottähnlichkeit, als allein der von Kant und Goethe gepriesene gute Wille. Der klassische Mensch hat den Lichttrieb, der *Daimon* und *Ananke* aussöhnt und den Menschen in die Lichtsphäre des Apollinischen erhebt.

Der anthropologisch-moralische Optimismus der klassischen Kosmologie akzeptiert eine Theosophie, die als ästhetische Theodizee die Macht des Bösen relativiert und den humanen Menschen, als Inbegriff des Guten und Schönen - kraft seiner meditativen Berührung mit Gott -, zum Mittelpunkt des Weltalls macht. Der klassische Mensch ist die allseitig gerundete Persönlichkeit, die den schönsten Ausgleich zwischen Immanenz und Transzendenz, Tat und Glück, *Daimon* und *Ananke* kennt.

2. Romantheoretische Grundzüge der Klassik

Die deutsche Klassik ist die erste große literarische Epoche der deutschen Ästhetik. Der Ausgleich von Sinnlichem und Sittlichem, von Stofftrieb und Formtrieb wird der Idee der Schönheit gleichgestellt. Das daraus resultierende Ideal der Schönheit bestimmt die klassische Kunst sowie die kunsttheoretischen Reflexionen.

In den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erhebt Schiller das Schönheitsideal zu einem Weltprinzip, dem er die Fähigkeit anrechnet, die zerstörte Lebenstotalität, d.h. die ursprüngliche Einheit von Natur und Kultur, so wie die Griechen sie gekannt haben sollten, wiederherzustellen. In dem achtzehnten Brief erklärt er:

Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch

zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben.²²

Schiller beansprucht größte Wirksamkeit für die Schönheit. Sie ist funktionell, nicht nur indem sie angesichts Materie und Form vermittelnd und veredelnd auftritt, sondern auch indem sie Extreme aussöhnt und die Natur kultiviert.

Das Steigerungsprinzip der organisch-dynamischen Weltanschauung gestattet dem Künstler, der die gesteigerte Form menschlichen Daseins repräsentiert, eine besondere Stellung.²³ Es ist seine Aufgabe, das Wahre und Schöne der Natur zu offenbaren. Weil die Natur nur Chiffre ist, bedarf sie des Künstlers, ihre höhere Bedeutung zu dechiffrieren. Der Künstler darf sich aber nicht mit der Darstellung des bloß Normalen begnügen, sondern muß sich in der Hauptsache um die Hervorhebung des Idealen bemühen.²⁴

Im Gegensatz zu der mächtigen Entwicklung der allgemeinen Schönheits-
theorie, ist das Evolvieren einer systematischen Romanpoetik in der
klassischen Epoche auffallend mangelhaft. In dem Briefwechsel zwischen
Goethe und Schiller etablieren sich zwar einige romantheoretische Prin-
zipien, die die beiden Klassiker vor allem der Genese des *Meister*-Ro-
mans abgewinnen, aber sie verharren in allgemein-ästhetischen Katego-
rien, ohne je den Anspruch auf eine geschlossene Systematik zu erhe-
ben.²⁵

Zwanzig Jahre nach der Erscheinung von Blanckenburgs Romantheorie, die
weder von Schiller noch von Goethe erwähnt wird, zweifeln die beiden
Klassiker noch an dem poetischen Wert des Romans. In seinem Aufsatz
Über naive und sentimentalische Dichtung (1795) bezeichnet Schiller
den Romancier als "Halbbruder" des Dichters.²⁶ Trotz seiner Freude an
der ästhetischen Konstruktion des *Meister*-Romans, schreibt er am
20.10.1797 an Goethe: "Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Ro-

²² Schiller. *Werke*, II, S. 618.

²³ Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 440.

²⁴ Vgl. ebd., S. 440.

²⁵ Vgl. Joachim Müller, "Goethes Romantheorie", *Deutsche Romantheo-
rien*, I, hg. Reinhold Grimm (Frankfurt am Main, 1974), S. 62.

²⁶ Schiller. *Werke*, II, S. 717.

manform, ist schlechterdings nicht poetisch [...]."²⁷

Die allgemein verbreitete Denunziation des Romans unter Einfluß des Gottschedschen Diktums - der Roman sei keine Kunstform - hat wahrscheinlich zu des jungen Goethe Abwertung der Romanform beigetragen. In einem Brief vom 9.8.1797 äußert sich Goethe geringschätzig zu der "großen Neigung des lesenden Publikums zu Journalen und Romanen", die nur "Zerstreuung in die Zerstreuung bringen".²⁸ Trotz des großen Erfolgs des *Meister*-Romans bezeichnet der alte Goethe dennoch die französische Romanlektüre als "eine Literatur der Verzweiflung, woraus nach und nach alles Wahre, Ästhetische sich von selbst verbannt".²⁹

Das ästhetische Unbehagen der beiden Klassiker an der Romanform stammt daher, daß der Roman der klassischen Forderung nach reinen und ewigen Formen überhaupt nicht entspricht.³⁰ Im *Meister*-Roman entdeckt Schiller "ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung".³¹ Er rät Goethe, "dafür zu sorgen, daß dasjenige, was Ihr Geist in ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife, und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe".³² Gegen diese Bemerkungen hat Goethe nichts einzuwenden; auch er empfindet die Form seines *Meister*-Romans als unvollkommen, weil unrein: "Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt."³³

Schiller will den Roman streng von Epöe und Tragödie abgrenzen, findet aber im *Meister*-Roman eine "unerhörte Mannigfaltigkeit",³⁴ die ihn,

²⁷ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, hg. Karl Schmid (Zürich, 1964), S. 443.

²⁸ Ebd., S. 387.

²⁹ Brief vom 28.6.1831 an Zelter. *Johann Wolfgang Goethe. Briefe*, Auswahl von Rudolf Bach (München, o.J.), S. 1132.

³⁰ Aus dieser Forderung resultiert die strenge klassische Sonderung der Künste und ihrer Gattungen.

³¹ Brief vom 20.10.1797 an Goethe. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 443.

³² Ebd., S. 444.

³³ Brief vom 30.10.1797 an Schiller. Ebd., S. 448.

³⁴ Brief vom 2.7.1796 an Goethe. Ebd., S. 184.

wie er gesteht, dermaßen überwältige, daß er nicht die Einheit des Romans fassen könne.³⁵ In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung des alten Goethe in einem Gespräch mit Eckermann am 18.1.1825 aufschlußreich: der *Meister* gehöre "zu den incalculabelsten Productionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt".³⁶ Beide Goethe und Schiller entdecken im *Meister* eine Mannigfaltigkeit, die dem Roman offenbar wesenseigen ist, wissen aber nicht, wie sie dieses anscheinend gattungsprenkende Phänomen bewerten sollten.³⁷

Das Verhältnis von Inhalt und Form, von Idee und Struktur ist das beherrschende Thema im brieflichen Gedankenaustausch zwischen Goethe und Schiller über das Wesen des *Meister*-Romans. Das Vorbild der Epopöe verstellt ihnen die Einsicht, den Roman als eine Gattung an und für sich zu erkennen. Der Klassiker Schiller erwartet vom Roman, eine in sich geschlossene Einheit, eine Synthese von kraftvollem Gefühl und ruhigem Geist zu sein. Immer wieder ermutigt er seinen Freund, die objektive Idee des Ganzen explizit zu akzentuieren, so daß sie den Roman zusammenbinden kann. Im Schaffungsprozeß empfindet Goethe aber, daß der Roman sein eigenes Wesen forttreibt,³⁸ und daß eine Vermischung des Objektiven und Subjektiven ihm wesenseigen zu sein scheint. In bezug auf das sechste Buch des *Meister*-Romans erklärt Goethe, daß das Ganze "auf den edelsten Täuschungen und auf der zartesten Verwechslung des Subjektiven und Objektiven beruht [...]".³⁹ Diese Bemerkung Goethes erläutert gewissermaßen seine spätere Charakterisierung des Romans als "eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln".⁴⁰

³⁵ Vgl. ebd., S. 184.

³⁶ Eckermann, *Gespräche mit Goethe...*, S. 112.

³⁷ In einem Gespräch mit Eckermann am 25.12.1825 verteidigt Goethe das Mannigfaltige als dem "poetischen Körper" seines Romans angemessen. Vgl. ebd., S. 133.

³⁸ Vgl. Goethes Brief vom 23.12.1795. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 142.

³⁹ Brief vom 18.3.1795. Ebd., S. 69.

⁴⁰ "Maximen und Reflexionen", *Goethe. Werke*, III, S. 472.

3. Das romantheoretische Konzept des Helden als Polarität von Präformation und Epigenese

Bemerkenswert ist, daß Goethe und Schiller sich in ihrem Briefwechsel ab Ende 1795 immer mehr mit Wesen und Funktion der Figuren im *Meister-Roman* auseinandersetzen. In seinem Brief vom 11.8.1795 kommentiert Schiller die verbindende Funktion der Figuren und Szenen, die durch Rückbezüge und Vorausdeutungen dem Leser die Zusammenhänge immer wieder ins Gedächtnis rufen.⁴¹ Im Brief vom 2.7.1796 lobt er Goethe dafür, daß es ihm im achten Buch gelungen ist, "den großen so weit auseinander geworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammenzurücken", daß es wie "ein schönes Planetensystem" erscheint, in dem alles zusammengehört.⁴² Im Verhältnis von Figur zum Ideengehalt des Romans, ist letzterer für Schiller maßgebend; Hauptsache ist die "Idee des Ganzen".⁴³ Weil das Individuelle nicht die Aufmerksamkeit vom Allgemein-Objektiven ablenken darf, sollen die Figuren nicht zu viel Autonomie innerhalb des Romans gewinnen.

Für die Figur Mignons hat Schiller große Bewunderung. Dieses "reine und poetische Wesen" "kann zu der reinsten Wehmut und zu einer wahr menschlichen Trauer bewegen, weil sie nichts als die Menschheit in ihm darstellte".⁴⁴ Hier vertritt das Individuelle das Allgemein-Menschliche, das Human-Vorbildliche, das Schiller als konstitutiv-konstruktives Strukturmerkmal des Goetheschen Romans erkennt.

Auch die Figur Wilhelms empfindet Schiller als "wohltätig für das Ganze, weil sie den Realismus [...] erklärt und veredelt".⁴⁵ Als Vertreter des veredelten, erhabenen Menschentums steht Wilhelm "in einer schönen menschlichen Mitte da [...]".⁴⁶ Kraft seiner klassischen Schulung fordert Schiller vom Romancier, die Charaktere so zu nuancieren, daß sie nicht nur natürlich-realistisch sind, sondern auch das Wahre und Schöne exemplifizieren.

⁴¹ Vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 95.

⁴² Ebd., S. 185.

⁴³ Ebd., S. 186.

⁴⁴ Brief vom 2.7.1796. Ebd., S. 188.

⁴⁵ Brief vom 2.7.1796. Ebd., S. 193.

⁴⁶ Brief vom 2.7.1796. Ebd., S. 193.

Den Werdegang Wilhelms beschreibt Schiller folgenderweise: "Er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen."⁴⁷ Indem Wilhelm "von dem Idealischen zum Reellen, von einem vagen Streben zum Handeln und zur Erkenntnis des Wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabei einzubüßen, was in jenem ersten strebenden Zustand Reales war",⁴⁸ erreicht er einen "Zustand der geistigen Gesundheit", der "zu einer endlosen Vollkommenheit führt".⁴⁹ In der Ausgewogenheit von Geist und Natur, Seele und Tat erblickt Schiller das Ideal-Menschliche. Dieser Auffassung gemäß sollen die Romanfiguren nicht nur eine gewisse Realität, sondern auch eine Idealität aufzeigen.

Schiller lobt sowohl den Kausalnexus des Romans als die Motivation bei der Verknüpfung der Begebenheiten,⁵⁰ aber meint, daß der Idealnexus nicht hinreichend akzentuiert ist. Der Ideen-Inhalt soll so stark hervorgehoben werden, daß "das Ziel, bei welchem Wilhelm nach einer langen Reihe von Verirrungen endlich anlangt", dem Leser immer vor Augen schwebt.⁵¹ Weil der Held einen teleologischen Prozeß durchlaufen muß, möchte Schiller gerne sehen, "daß die Beziehung aller einzelnen Glieder des Romans auf jenen philosophischen Begriff noch etwas klarer gemacht würde".⁵² Wenn Goethe in einem folgenden Brief diese unzulängliche Akzentuierung des philosophischen Gehalts seinem "realistischen Tic" zuschreibt,⁵³ empfiehlt Schiller ihm, "aus dieser subjektiven Eigenheit einen objektiven Gewinn für das Werk zu ziehen [...]".⁵⁴ Hier wird wieder das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität, von schöpferischer Darstellung und gesetzmäßiger Idee zur Rede gestellt. Für den Philosophen Schiller ist das Allgemein-Objektive das bestimmende Moment des Romans; für den Dichter Goethe konstituiert sich dagegen das Individuell-Subjektive als wesentliches Moment der Figuren-

47 Brief vom 8.7.1796. Ebd., S. 205.

48 Brief vom 8.7.1796. Ebd., S. 205f.

49 Brief vom 8.7.1796. Ebd., S. 206.

50 Vgl. Schillers Brief vom 2.7.1796. Ebd., S. 186.

51 Brief vom 8.7.1796. Ebd., S. 205.

52 Brief vom 8.7.1796. Ebd., S. 206.

53 Brief vom 9.7.1796. Ebd., S. 208.

54 Brief vom 9.7.1796. Ebd., S. 211.

konstruktion und der Romanstruktur.

Schiller würdigt als Leistung des *Meister*-Romans die dargestellte Erziehung und Vollendung eines Menschen. Er lobt den Charakter des Helden, der als "Träger der Begebenheiten"⁵⁵ das im Roman aufgeworfene Problem artikulieren kann.⁵⁶ Sein "Hang zum Reflektieren"⁵⁷ vermittelt den Übergang zwischen Fabel und Idee, indem er den Leser dazu zwingt, "vor- und rückwärts zu sehen und über alles, was sich ereignet, zu denken".⁵⁸ Als zentripetale Figur sammelt er "sozusagen den Geist, den Sinn, den innern Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes einzelne in einer allgemeineren Formel aus, legt uns von allem die Bedeutung näher, und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich aufs vollkommenste den Zweck des Ganzen".⁵⁹ Wilhelm ist ein Prototyp des irrenden Menschen. Er trägt aber das reine Bild der Menschheit in sich, das eigentlich keiner äußeren Moral bedarf.⁶⁰ Seine "schöne moralische Freiheit"⁶¹ bildet die Grundlage seines aktiven Erlebnisses der Welt: "Sein Gemüt ist zwar ein treuer, aber doch kein passiver Spiegel der Welt [...]."⁶²

Das Bestimmende des Heldseins Wilhelms liegt für Schiller "in seinem Gemüt, nicht in seinen Wirkungen, in seinem Streben, nicht in seinem Handeln [...]".⁶³ Der Held soll gleichsam ein Destillat reiner Menschlichkeit sein; deswegen lobt Schiller Goethe dafür, daß er, "sobald es auf etwas rein Menschliches ankommt, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität" zurückweist.⁶⁴

⁵⁵ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 194.

⁵⁶ Vgl. Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁵⁷ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁵⁸ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁵⁹ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁶⁰ Vgl. Brief vom 9.7.1796. Ebd., S. 213.

⁶¹ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁶² Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 195.

⁶³ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 196.

⁶⁴ Brief vom 5.7.1796. Ebd., S. 197.

Zum Verhältnis von Dämonie und Individualität äußert sich Schiller in einem Brief vom 8.7.1796. Seiner Meinung nach nähert sich der *Meister-Roman* dem Epos gerade darin, daß "ein verborgen wirkender höherer Verstand" - es sind hier die Mächte der Turmgesellschaft gemeint - Wilhelm "zu einem Zwecke"⁶⁵ führt. Gegengewicht zu dieser "Maschinerie" ist aber gerade Wilhelms Menschlichkeit, seine moralische Freiheit, die den "Begriff einer Maschinerie"⁶⁶ wieder aufhebt. Das polare Verhältnis von Präformation und Evolution bedingt für Schiller des Helden Mittelstellung: "Der Charakter ist individual, aber nur den Schranken und nicht dem Gehalt nach, und er ist ideal, aber nur dem Vermögen nach."⁶⁷

Im *Meister-Roman* selber hat Goethe sich mit dem Verhältnis von individuellen Gesinnungen und objektiven Begebenheiten auseinandergesetzt. In einem Gespräch zwischen Serlo und Wilhelm wird der Gegensatz von Romanheld und Theaterheld thematisiert und folgenderweise formuliert: "Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat."⁶⁸ Im Gegensatz zum Theaterhelden, der in seiner Auseinandersetzung mit einer feindlichen Umwelt entweder die Hindernisse aus dem Wege räumt oder ihnen unterliegt,⁶⁹ zeichnet der Romanheld sich nicht durch seine Tatkraft, sondern gerade durch seine Gesinnungen aus.⁷⁰ Das Verhältnis von subjektiven Gesinnungen und transpersonalen Begebenheiten soll nicht von *Tyche*, sondern von *Ananke* bestimmt werden.⁷¹

So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne; daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse [...].⁷²

Dieses Verhältnis von Gesinnungen und Begebenheiten interpretiert Joa-

⁶⁵ Ebd., S. 202.

⁶⁶ Ebd., S. 203.

⁶⁷ Brief vom 28.11.1796. Ebd., S. 281.

⁶⁸ Zitiert wird nach der Winklerverlag-Ausgabe Goethes *Werke*, IV (München, o.J.), S. 276.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 276.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 276.

⁷¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 78f.

⁷² Goethes *Werke*, IV, S. 276.

chim Müller scharfsinnig als Polarität von Präformation und Epigenese.⁷³

4. Die Figur des Helden in Goethes Bildungsroman
*Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁷⁴

Vorbemerkung

In einem Brief vom 19.2.1795 berichtet Schiller, welchen großen Eindruck Goethes *Meister*-Roman auf seinen Freund Körner gemacht habe: "Er findet in Wilhelm Meister alle Kraft aus Werthers Leiden, nur gebändigt durch einen männlichen Geist, und zu der ruhigen Anmut eines vollendeten Kunstwerks geläutert."⁷⁵ Zwischen Werther und Wilhelm liegen zwanzig Jahre, in denen sich Goethes Reifungsprozeß vollzogen hat. Der *Meister*-Roman ist im wesentlichen die Erziehung des Sturm und Drang-Menschen zu klassischen Menschen.⁷⁶

Die einseitige Akzentuierung des titanischen, individuellen Wollens im Sturm und Drang-Roman, bedingt die Dissonanz zwischen Held und Welt. Niemals ist es dem Sturm und Drang-Helden möglich, sich der Gesellschaft harmonisch einzuordnen, denn das würde eine Leugnung seiner individuellen Freiheit bedeuten.

Goethe hat die *Theatralische Sendung* als Darstellung von des Künstlers Leiden an der Enge seiner bürgerlichen Umwelt konzipiert. Die *Sendung* ist aber unfertig geblieben, denn der Klassiker Goethe, der seit seiner Italienreise sich der Gesetzmäßigkeit aller Dinge bewußt geworden ist, setzt sich mit einem drängenderen Problem, nämlich dem Verhältnis von Held und Welt, auseinander. Diese Auseinandersetzung findet ein geeig-

⁷³ Vgl. Joachim Müller, "Goethes Romantheorie", *Deutsche Romantheorien*, I, hg. Reinhold Grimm, S. 80.

⁷⁴ Zitiert wird nach der Winklerverlag-Ausgabe Goethes *Werke*, IV (München, o.J.).

⁷⁵ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 60.

⁷⁶ Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 343.

netes Medium im Bildungsroman,⁷⁷ der gerade den Einfluß der Außenwelt in ihrer Gesamtheit auf die Entfaltung des individuellen Lebens untersucht.⁷⁸ Die Verknüpfung von Charakter und Schicksal hat Goethe selber als zentrale Thematik seines *Meister-Romans* hervorgehoben.⁷⁹

Der Begriff 'Bildungsroman' setzt voraus, daß der Dichter den individuellen Werdegang eines Menschen verfolgt, bis der Mikrokosmos seines individuellen Daseins sich dermaßen entfaltet hat, daß er nun die Bildung und Reife hat, sich in das Gemeinschaftsleben einzuordnen und ein tätiges, der Gemeinschaft dienendes Leben zu führen. Zentrale Momente des Bildungsromans sind also das Erwachen des Selbstbewußtseins und der sozialen Verantwortung. Daß Goethe den Bildungsroman als Vehikel für die Darstellung der Meister-Geschichte gewählt hat, zeigt schon sein Interesse an der Entwicklung eines Individuums in einer chaotischen, von transzendenten Bezügen losgelösten Welt. Seit der Aufklärung lassen sich die das Menschenleben bestimmenden Mächte nicht mehr auf einen Nenner reduzieren. Das Verhältnis von Mensch und Welt ist viel komplizierter geworden und die Frage nach der individuellen Freiheit wird zum drängenden Problem. Der neuzeitliche Mensch sieht sich unbegreiflichen Mächten ausgesetzt. Angesichts des Chaotisch-Amorphen versucht er, die Gesetzmäßigkeit des Lebens zu durchschauen und das Chaos zu bändigen.

⁷⁷ Die Bezeichnung 'Bildungsroman' wurde zuerst von Karl Morgenstern (1770-1852) in Vorträgen verwendet und folgenderweise definiert: "Bildungsroman wird er heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffes, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweitens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert." Zitiert nach Hildegard Emmel, *Geschichte des deutschen Romans*, I, S. 244.

⁷⁸ Vgl. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), unter 'Bildungsroman'.

⁷⁹ In einem Brief vom 19.11.1796 schreibt Goethe in bezug auf die Verquickung von Charakter und Schicksal, die Körner als vorzügliche Charakteristik des *Meister-Romans* gelobt hat, daß er "auf diesen Punkt eine ununterbrochene Aufmerksamkeit" gerichtet habe, da nach seinem Gefühl "dieses der Hauptfaden sein mußte, der im stillen alles zusammenhält, und ohne den kein Roman etwas wert sein kann". *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 276.

4.1 Das Erzähler-Held-Schema

Durch den ganzen Roman hindurch bezieht der Erzähler eine Position der gewissen Distanz in bezug auf seinen Helden. Von olympischer Höhe aus überschaut er die verschiedenen Lebensphasen seines Helden und führt ihn zu seinem Bildungsziel. Zu gleicher Zeit ist der Erzähler aber im Roman selber gegenwärtig: er äußert manchmal seine Meinung, reflektiert über die Ereignisse und kommentiert die Handlungen seines Helden. Indem er Wilhelm Meister als "unsern Freund" bezeichnet, versucht er, Kontakt zwischen sich und dem Leser herzustellen. Das Phänomen des auktorialen Erzählers⁸⁰ läßt sich hier beobachten.

Dieser allwissende Erzähler, der als Vermittler zwischen der Welt des Romans und der des Lesers auftritt, fordert ständig volle Aufmerksamkeit und Konzentration des Lesers. Der Leser darf dem Wort des Erzählers nicht kritiklos gegenüberstehen, er kann und darf dem Erzähler nicht rückhaltlos vertrauen, denn immer wieder erweist sich die Relativität der Aussagen der Charaktere und enthüllt sich der Schein-Charakter der Ereignisse. Die ironische Erzählstruktur des *Meister*-Romans deckt den Widerspruch auf von Sein und Schein, von Wort und Welt, Seele und Tat. Die Ironie gründet vor allem darin, daß der olympische Erzähler das ganze Geschehen überschaut, während der Held sein Bildungsziel noch nicht kennt und, von Irrtum zu Irrtum fortschreitend, erst allmählich zur Einsicht gelangt. Da das Individuum und seine Entwicklung im Zentrum der Betrachtung stehen und der Erzähler gerade an seiner Existenz den Widerspruch von Sein und Schein aufdecken will, wirkt die ironische Erzählweise individualisierend.

4.2 Der Weltgehalt

Wenn Simplicissimus seine Weltfahrt unternimmt, weiß er schon, daß seine eigentliche Bestimmung im Jenseits liegt. Im Diesseits hat er eine Richtschnur, die zehn Gebote Gottes, an die er sich klammern kann. Er kennt sein Bildungsziel und ist niemals der Gefahr ausgesetzt, fehlzugehen. Mit der Erschütterung des Glaubens an die Objektivität und Ab-

⁸⁰ Der point-of-view eines auktorialen Erzählers ist ein Formmerkmal der *Lehrjahre*, das lange übersehen worden ist. Vgl. Lothar Köhn, "Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht (Erster Teil)", *DVjs*, 42(1968), S. 462.

soltheit der religiösen und geistigen Inhalte, sieht sich dagegen der neuzeitliche Mensch auf die eigenen Kräfte angewiesen.

Die Bildungsaufgabe Wilhelms wird nicht von außen bestimmt, sondern hat ihren Ursprung im Innern Wilhelms. In einem Brief an Werner schreibt er: "Daß ich Dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht." (S. 260) Es ist "eine unwiderstehliche Neigung" (S. 261), die ihn zu einer harmonischen Ausbildung seiner Natur drängt. In diesem Streben ist er Werther verwandt, denn zutiefst ist dieser Drang ein Wunsch nach Totalität. Explizit akzentuiert der allwissende Erzähler Wilhelms Drang, "die große Welt näher kennen zu lernen, in der er viele Aufschlüsse über das Leben, über sich selbst und die Kunst zu erlangen hoffte". (S. 137)

Wilhelms Bildungsweg führt von dem einen zu dem nächsten Irrtum. Es ist der Weg des einzelnen, der nur auf sich selber, auf die eigenen Kräfte und Einsichten angewiesen ist, der vom Immanenten heraus sich den Lebensweg bahnen muß. Wilhelm weiß, daß er Wanderer ist, kennt aber die Bestimmung seiner Reise nicht. Der einzige Leitstern seines Entwicklungsganges ist der immanente Trieb zur Bildung. Trotz aller Irrtümer, Umwege und Enttäuschungen hat Wilhelm dennoch immer das Gefühl, daß das Schicksal ihm wohlgesinnt ist:

Sollten nicht, sagte er manchmal im stillen zu sich selbst, uns in der Jugend wie im Schlafe die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben und unserm unbefangenen Auge ahnungsvoll sichtbar werden? Sollten die Keime dessen, was uns begegnen wird, nicht schon von der Hand des Schicksals ausgestreut, sollte nicht ein Vorgenuß der Früchte, die wir einst zu brechen hoffen, möglich sein? (S. 210)

Wilhelms Reflexionen über das Verhältnis von Charakter und Schicksal spiegeln seine Bemühung um Verständnis für das chiffrierte Gesetz, das sein eigenes Leben beherrscht. Die äußeren Umstände erregen in ihm eine Neigung, sich wirtschaftlich zu betätigen, aber sein "innerstes Bedürfnis erzeugt und nährt den Wunsch, die Anlagen, [...] sie seien körperlich oder geistig, immer mehr zu entwickeln und auszubilden". (S. 247) Im Rückblick auf sein Leben wird ihm inne, daß sein innerstes Bedürfnis nach Bildung und das Schicksal einander nicht feindlich gegenüberstehen:

Und muß ich nicht das Schicksal verehren, das mich ohne mein Zutun

hierher an das Ziel aller meiner Wünsche führt? Geschieht nicht alles, was ich mir ehemals ausgedacht und vorgesetzt, nun zufällig ohne mein Mitwirken? (S. 247)

Zuerst glaubt Wilhelm die Erfüllung seiner Bildungsbegierde nur im Theater finden zu können. Das Theater erweist sich aber nicht als Endpunkt, sondern als Ansatzpunkt seiner Entwicklung. Der Geistliche versichert Wilhelm: "[...] alles, was uns begegnet, läßt Spuren zurück, alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei [...]." (S. 378)

Wilhelms Abschied vom Theater markiert den Übergang von Subjektivität zu Objektivität, von Phantasie zu Wirklichkeit. Voraussetzung für die Initiation in die Turmgesellschaft ist ein gewisser Grad innerer Bildung. Für die weitere Ausbildung der Persönlichkeit zur harmonischen Totalität bedarf das Individuum des Umgangs mit anderen Leuten. Jarno formuliert den philosophischen Standpunkt der Turmgesellschaft in bezug auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft folgenderweise:

Es ist gut, daß der Mensch, der erst in die Welt tritt, viel von sich halte, daß er sich viele Vorzüge zu erwerben denke, daß er alles mögliche zu machen suche; aber wenn seine Bildung auf einem gewissen Grade steht, dann ist es vorteilhaft, wenn er sich in einer größern Masse verlieren lernt, wenn er lernt, um anderer willen zu leben, und seiner selbst in einer pflichtmäßigen Tätigkeit zu vergessen. Da lernt er erst sich selbst kennen, denn das Handeln eigentlich vergleicht uns mit andern. (S. 440f)

Nach dieser Auffassung stehen Selbsterkenntnis und Weltkenntnis, Selbstbetrachtung und pflichtmäßige Tätigkeit, Monade und Kosmos einander polar-befruchtend gegenüber. Erst wenn Wilhelm begreift, daß er seinen Drang zur Unendlichkeit begrenzen muß, ist er auf dem Wege zur Meisterschaft. "Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt" (S. 496), heißt eine Sentenz in seinem 'Lehrbrief'.

Das Ende seiner Lehrjahre koinzidiert mit dem Moment der natürlichen Vaterschaft. Der Moment, in dem Wilhelm Verantwortung für sein Kind akzeptiert, markiert sein Selbstgefühl wie sein soziales Bewußtsein. Der Abbé erklärt: "Heil dir, junger Mann! deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen." (S. 445) Die Lossprechung kommt von der Natur. Schließlich ist es nicht die Turmgesellschaft, sondern das Leben selber, das Wilhelm seiner eigentlichen Bestimmung als Mensch hinzuführt.

Die Vereinigung mit Natalie schließt den Ring seines Lebens. Als 'Amazonen' verkörpert sie eine höhere natürliche Einheit von Neigung und Vernunft, Leben und Gesetz. Natalie ist es, die ihn wieder in den Bereich der Kunst einführt, indem sie ihm den 'Saal der Vergangenheit' zeigt. Maxime dieser Kunst ist: "Gedenke zu leben". (S. 485) In diesem ästhetischen Bereich sind Leben und Tod, Schönheit und Gesetz miteinander versöhnt.

Der Weltgehalt dieses Romans ist ausgesprochen anthropomorph. Der Sinn der 'Lehrjahre' liegt darin, daß ein Individuum nur in der praktischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in dem Umgang mit Menschen gebildet werden kann. Die Räumlichkeiten, wo die Bildungsgeschichte sich abspielt, sind nicht, wie im Abenteuerroman, bloße Schauplätze, sondern funktionelle Lebensbereiche, die von menschlichen Gestalten bevölkert und repräsentiert werden.⁸¹ Werner vertritt die Welt des selbstgefälligen Bürgertums; Mariane, Melina und Serlo vertreten die Welt des Theaters, Jarno und Lothario die der Wirtschaft; Natalie vertritt die schöne Natur.

4.3 Die Linienführung

Wilhelms Irrtümer scheinen ihn immer mehr vom Bildungsziel zu verfremden. Immer wieder zeigt sich eine Diskrepanz von Vorsatz und Folge, von Sein und Schein. Die Irrtümer sind aber in der Tat ein wesentlicher Bestandteil von Wilhelms Bildung und bestätigen gleichsam seine Menschlichkeit. Sie sind Stationen auf seinem Bildungsweg, indem sie ihn zur Rückschau zwingen und zu neuen Einsichten führen. Der Grundton des Romans ist nicht einer der Dissonanz, sondern der Harmonie. Durch Vorausdeutungen und leitmotivische Wiederholungen bzw. Kontraste wird Wilhelms Bildungsziel dem Leser sichtbar gemacht.⁸²

⁸¹ Vgl. Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart, 1968), S. 22.

⁸² Hier sei vor allem zu denken an das Leitmotiv des kranken Königssohns, das zwei Momente enthält: das der Krankheit (Wilhelms Bildungsweg) und das der Königlichkeit (Wilhelms Bildungsziel).

Die ironische Komposition des Romans wirkt der additiven Erzählweise entgegen. Die beiden Welten, die Wilhelm kennenlernt - die der Innerlichkeit und Phantasie einerseits, die der Objektivität und Wirklichkeit andererseits -, sind ineinander verschachtelt durch Leit motive, Szenen und Figuren, die dem Ganzen eine ringförmige Struktur verleihen. Eine korrelative Verknüpfung der Erzählstränge⁸³ läßt sich beobachten. Sie bedient sich des Prinzips der Steigerung, das des Helden Entwicklung steuert und akzentuiert.

4.4 Die Figur als Formelement

Wilhelms zentrale Problematik ist nicht, *ob* er das Leben bewältigen kann, sondern *wie* er sich zu einer harmonischen Persönlichkeit ausbilden kann. Zwar hat er manche Werthersche Züge - seine Abkehr vom banalen Bürgertum, seine künstlerische Natur, seine Wesensbestimmtheit zur Reflexion -, aber sein Lebensweg führt nicht zum Grab, sondern zur Lebensbejahung. Im Gegensatz zu Werther, der - in Lukácsscher Terminologie - die Dissonanz zwischen erster und zweiter Natur kennt⁸⁴ und an dem daraus resultierenden Wahnsinn zugrunde geht, reift Wilhelm zu einer harmonisch ausgeglichenen Persönlichkeit, die nicht nur mit sich selbst, sondern auch mit der Umwelt in Harmonie ist.

Gerade diese Harmonie, die "Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit",⁸⁵ postuliert Lukács als die erwünschte Synthese, die der Roman, als "Form der gereiften Männlichkeit",⁸⁶ exemplifizieren soll. Die Erfüllung solch einer Synthese, d.h. die Wiederherstellung der verlorenen Totalität von Innerlichkeit und transsubjektiver Gesellschaftlichkeit, sieht Lukács in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vertreten.⁸⁷ Diese Gemeinschaft soll keine naturhafte Solidarität des Zusammengehörens sein,⁸⁸ sondern "ein gegenseitiges Sichabschleifen und Aneinandergewöh-

⁸³ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 70, Anm. 30.

⁸⁴ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 73, Anm. 42.

⁸⁵ Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 118.

⁸⁶ Ebd., S. 61.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 117.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 118.

nen von früher einsamen und eigensinnig auf sich beschränkten Persönlichkeiten; die Frucht einer reichen und bereichernden Resignation, die Krönung eines Erziehungsprozesses, eine errungene und erkämpfte Reife".⁸⁹ Gerade an dieser Stelle wird deutlich, daß Lukács den *Meister* als restaurative Form versteht und sie in der Zwangsjacke marxistischer Dialektik utopisch deutet. Seine utopische Vision eines neuen Gesellschaftskomplexes, der die Widersprüche zwischen Ich und Welt besiegt, verstellt ihm den Blick für den symbolischen Wesensgehalt des *Meister*-Romans, den Schiller scharfsinnig als komplexes Verhältnis von Charakter und 'Energien' charakterisiert hat:

Wilhelm Meister ist zwar die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person; eben das gehört zu den Eigentümlichkeiten Ihres Romans, daß er keine solche wichtigste Person hat und braucht. An ihm und um ihn geschieht alles, aber nicht eigentlich seinetwegen; eben weil die Dinge um ihn her die Energien, er aber die Bildsamkeit darstellt und ausdrückt, so muß er ein ganz ander Verhältnis zu den Mitcharakteren haben, als der Held in andern Romanen hat.⁹⁰

Diese Feststellung Schillers raubt dem Helden keineswegs sein strukturelles Primat, hebt aber ein zentrales Moment des Bildungsromans hervor, das in der gleichmäßigen Akzentuierung von Charakter und Energien besteht⁹¹ und in bezug auf den *Meister*-Roman als die Polarität von Präformation und Epigenese formuliert werden kann.

Trotz aller Irrtümer erreicht Wilhelm sein Bildungsziel und wird ihm das höchste Glück beschieden. In Friedrichs Worten ist er "wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand". (S. 546) Dieses knappe Resümee von Wilhelms Bildungsweg enthält das zentrale Moment der Präformation. Wilhelm ist ein Auswählter; er ist dazu prädestiniert, sein Bildungsziel zu erreichen. Da er aber nur einen dunklen Drang zur Bildung hat und im wesentlichen kein tatkräftiges, sondern ein reflektierendes Wesen ist, ist er von äußeren Umständen bestimmbar. Zwischen seinen subjektiven Ideen und dem transsubjektiven Ideal gibt es aber keine Dissonanz, gerade weil seine entelechische Entwicklung transzendent garantiert ist.

⁸⁹ Ebd., S. 118.

⁹⁰ Brief vom 28.11.1796 an Goethe. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, S. 280.

⁹¹ Vgl. Köhn, "Entwicklungs- und Bildungsroman...", *DVjs*, 42(1968), S. 441.

Wilhelm Meister kennt die werthersche Qual der Sehnsucht nicht. Zwar ist er Suchender, aber seine Entelechie kann niemals zum Wahnsinn führen, weil ihn die innere Orientierung auf die Transzendenz bewährt. Zwar ist die Verknüpftheit mit der transzendenten Ordnung keineswegs so unversehrt wie im *Simplificissimus*, zwar offenbart sich gerade in den Gestalten Mignons und des Harfners die Dämonie einer gottverlassenen Welt und erscheint die Turmgesellschaft als eine Art *deus ex machina*, aber schließlich waltet in *Wilhelm Meister* eine innere Gesetzmäßigkeit, das Telos der menschlichen Entelechie, das im Einklang mit den walten den Mächten des Lebens ist.⁹² Hier stehen Charakter und Schicksal, Monade und Kosmos, *Daimon* und *Ananke* einander nicht feindlich, sondern befruchtend gegenüber. Als ausgereifte Monade, die, sich begrenzend, alle individuellen und gesellschaftlichen Kräfte konserviert, repräsentiert Wilhelm Meister das Schönheitsideal der deutschen Klassik, den Einklang von genialer, edler Immanenz und teleologischer, eschatologischer Transzendenz.

⁹² Dieser klassische Einklang von Mensch und Welt wird gerade durch die Meister-Hamlet-Disgruenz akzentuiert: im Gegensatz zu Hamlet als Prototyp innerer Zerrissenheit, der in tatlosem Dasein die Kluft zwischen Seele und Tat nicht mehr zu schließen vermag, ist Wilhelm seinem Bildungsziel gewachsen. Am Ende seines Bildungsweges sagt ihm der Geist seines Vaters: "Du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel." (S. 443)

VII. DER HELD DES ROMANTISCHEN ROMANS

1. Welt- und Menschenbild der Romantik

Für die goethische Klassik heißt Persönlichkeit "die geschlossene Form des Menschen, die das Gesetz ihres Daseins in sich selber besitzt und auswirkt [...]."¹ Die klassische Polarität von Natur und Geist, Präformation und Epigenese ist eine letzte Wiederholung der in sich geschlossenen Seligkeit. Im Gegensatz zum antiken Menschen, der die Konturen seiner Welt hat übersehen können, weiß der klassische Mensch Bescheid um seine Unzulänglichkeit, die ganze Wirklichkeit zu erkennen. Die klassische Entsagung leistet die Selbstbescheidung im Unerforschlichen.

Die romantische Transzendentalphilosophie vollzieht die letzten Konsequenzen der Kantischen Philosophie, indem sie die klassische Grenze der Selbstbescheidung überschreitet und die Kantischen Grundgedanken zu einer Art Metaphysik entwickelt.² In der Romantik wirkt ein faustischer Erkenntnistrieb, der die Entsagung nicht duldet, sondern den Schleier heben und die letzten Dinge anschauen will, nun aber nicht mehr wie durch das Auge Goethes, das an dem Gegenstand seine Grenze hat, sondern mit der Laserkraft des inneren Auges, das mittels Phantasie, Reflexion, Traum und Ahnung den Kosmos durchstrahlt. Die Romantik ersetzt das logozentrische Menschenbild der Aufklärung mit einem thymozentrischen, das das Primat der subrationalen Kräfte (Triebe, Begierden, Gefühle) hervorhebt.³

Die Kantische Entlarvung der Welterkenntnis als Subjektivismus dient in der Romantik zur Legitimierung der Phantasie als welterschöpfende Macht.⁴ In seiner *Wissenschaftslehre* (1794) erhebt Fichte das Ich zum

¹ Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik...*, S. 43.

² Vgl. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, III (Leipzig, 1940), S. 9.

³ Vgl. Philip Lersch, "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart", *Menschenbild und Lebensführung*, hg. Lutz Besch (München, 1963), S. 16f. Die Akzentuierung der subrationalen Kräfte in der Romantik ist eine Fortsetzung des Sturm und Drang-Ideals vom Sich-Ausleben, das aber nun bewußt philosophisch begründet wird.

⁴ Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, III, S. 251-255.

Weltprinzip, das nicht durch die vom Menschen unabhängigen Dinge bestimmt wird, sondern die Dinge bestimmt. Dieses Ich, das erst durch die Setzung des Nicht-Ich entsteht und formal das Selbstbewußtsein der Menschheit konstituiert,⁵ hat einen teleologischen Charakter: "Es ist kein Sein, sondern unendliches Streben. Und Streben ist letztlich eine Tätigkeit, die von einem inneren Telos, einem Ziel her bestimmt und gezogen wird. Dieses Ziel ist das Ideal des Ich [...]"⁶

Die Romantik richtet den Blick nach innen und entdeckt im menschlichen Geist den Schlüssel zur Dechiffrierung der Welt. Novalis führt alle Erkenntnis auf die Innenwelt zurück:

Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. - Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.⁷

Wenn Schleiermacher im individuellen Geist "das Bewußtsein der ganzen Menschheit"⁸ entdeckt und erklärt, "daß jeder Mensch auf eigene Art die Menschheit darstellen soll, in eigener Mischung ihrer Elemente, damit auf jede Weise sie sich offenbare [...]"⁹, so ist der romantische Subjektivismus im wesentlichen nichts anderes als eine Erneuerung der Leibnizschen Monadologie, mit besonderer Akzentuierung der Unwiederholbarkeit jeder Monade. Erst aus der individuellen Sicht heraus entdeckt die Romantik die großen Zusammenhänge des Alls.¹⁰

Das idealistische Streben der Romantik entdeckt im menschlichen Geist den Magier,¹¹ der die 'natürliche' Welt in eine 'übernatürliche' verwandeln kann. Diese Romantisierung der Welt hat Novalis folgenderweise

⁵ Vgl. ebd., S. 252.

⁶ Ebd., S. 257.

⁷ Novalis. *Schriften*, II, hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Stuttgart, 1965), S. 417f.

⁸ Friedrich Schleiermacher, *Monologe* (Leipzig, o.J.), S. 19.

⁹ Ebd., S. 21.

¹⁰ Die Romantik ist der Kulminationspunkt des Leibnizschen Individualitätsgefühls wie des Spinozistischen Allgefühls. Vgl. Korff, *Geist der Goethezeit*, III, S. 356.

¹¹ Der magische Idealismus der Romantik ist eine Wiederaufnahme des Genie-Phänomens in gesteigerter Zuspitzung. Vgl. ebd., S. 278.

erläutert:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es [...].¹²

Vom Magier fordert die Romantik, den Geist aus dem 'natürlichen' Zustande des Unbewußten zu erlösen und ihn dem bewußten Willen dienstbar zu machen, damit der Mensch selber sein Leben bestimmen kann. Das Novalissche Diktum lautet:

Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unsers Geistes. Durch Erweiterung und Bildung unsrer Thätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln.¹³

Was der Romantiker im wesentlichen verlangt, ist ein Prozeß der Vergöttlichung. "Gott will Götter",¹⁴ proklamiert Novalis. Der Subjektivismus der Frühromantik feiert seinen Triumph in dem menschlichen Idealbild, das mit den göttlichen Attributen der Heiligkeit und Schöpferkraft ausgestattet ist. Dieses religiös gesteigerte Bild des Menschen glaubt die Romantik zu erblicken im christlich-germanischen Mittelalter. In seinem Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* (1799) bezeichnet Novalis das christliche Mittelalter als die goldene Zeit Europas. Er lobt die Idee einer katholischen Kirche, die, alle Länder Europas in einer heiligen Allianz umfassend, die Welt zu einer *Civitas Dei* macht.

Die Erneuerung des christlichen Bewußtseins in der Romantik bedingt ein positives Menschenbild, das in der Frömmigkeit seinen höchsten Wert findet.¹⁵ Die romantische Apotheose des Menschen hat aber eine Kehrseite, nämlich einen krankhaften Zustand des Weltverlustes und der Selbstleere - das Danaergeschenk Fichtes an die Romantik. Das fichtianische Usurpieren der Welt zerstört das Gleichgewicht von Mensch und Welt, das den verhängnisvollen Umschlag religiöser Spekulation ins Nihi-

¹² Novalis. *Schriften*, II, S. 545.

¹³ Ebd., S. 583f.

¹⁴ Ebd., S. 584.

¹⁵ In dem *Europa*-Aufsatz heißt Frömmigkeit natürliches Gutsein, ein Leben in der Liebe. Vgl. Novalis. *Schriften*, III, S. 507.

listische zur Folge hat.¹⁶ Wenn der Mensch sich selbst als Zentrum des Alls setzt, dabei auch den Gottesbegriff aushöhlt, dann erscheint das Nichts als Korrelat des Alls.¹⁷ In seiner Einsamkeit und Ungeborgenheit verliert das Ich nun seine Freiheit,¹⁸ denn, wenn alles subjektiv ist, so gibt es nicht Objektives, das dem Ich zum Maßstab dienen kann. Ohne quantifizierende Maßstäbe ist der Mensch unfrei. Die Romantik bedeutet den "Verlust eines Mittelpunkts, eines Ordnungsprinzips, einer wenn auch noch so unzulänglichen Identität des Menschen mit einem geglaubten oder geahnten Absoluten [...]"¹⁹.

2. Das romantheoretische Konzept des Helden als Genius

Wo der klassische Wille durch strenge Sonderung der Künste und ihrer Gattungen reine und ewige Formen zu bewahren sucht, so sprengt der romantische Geist alle diese Grenzen und legitimiert gerade die 'unreinen' Formen, und zwar spezifisch den Roman. Jetzt etabliert sich die 'unklassische' Gattung des Romans zum Ausdrucksmedium *par excellence*.

Als Wortführer der Romantik rechtfertigt Friedrich Schlegel nicht nur das Konzept der Mischpoesie, sondern erhebt auch den Roman zum einzigen Darstellungsmedium, das, dem Epos ebenbürtig, den Weltgeist monadisch umfassen und spiegeln kann. In den Athenäum-Fragmenten faßt Schlegel seine Romantheorie *in nuce* zusammen, wenn er sich über die romantische Poesie als "eine progressive Universalpoesie"²⁰ folgenderweise äußert:

¹⁶ Literarisch manifestiert dieser Zustand sich im Phänomen der Ironie.

¹⁷ Eine vorzügliche Aufdeckung der nihilistischen Tendenz der Romantik leistet Werner Kohlschmidt in *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik* (Bern: Francke Verlag, 1955), S. 157-176.

¹⁸ Ein bezeichnendes Symbol, das in romantischen Werken den Verlust der menschlichen Freiheit artikuliert, ist das der Marionette.

¹⁹ Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts...*, S. 142.

²⁰ Mit diesem Begriff bezeichnet Schlegel im wesentlichen den Roman als Gattung. Vgl. Helmut Schanze, "Friedrich Schlegels Theorie des Romans", *Deutsche Romantheorien*, I, hg. Reinhold Grimm, S. 120.

Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.²¹

An dem poetischen Wert des Romans zweifelt Schlegel nicht. Er erkennt "die sokratischen Dialoge" des Romans als die spezifisch moderne Tendenz seiner Zeit; die "liberale Form" des Romans ist eine gereifte Form, in der die Lebensweisheit, im Gegensatz zu der trivialliterarischen "Schulweisheit", sich äußert.²² Daher kann der Roman als Inbegriff der romantischen Poesie die Bildungsaufgabe so vorzüglich leisten.²³

Schlegel entwickelt seine Romantheorie vor allem am *Meister*-Roman. Seine Goethe-Rezension zeigt wie leicht und sicher er mit literarischen Kategorien verfährt, die Blanckenburg noch tastend zu entwickeln versucht hat. Schlegel lobt den *Meister* als epochales Werk und beseitigt die sittliche Beschwerde mancher seiner Zeitgenossen, daß "schlechte Gesellschaft" darin dargestellt wird,²⁴ mit einem Verweis auf ähnliche literarische Praxis bei den schon anerkannten großen Romanciers wie Fielding, Scarron und Lesage.²⁵ Er ist sich durchaus im klaren darüber, daß der Romanschluß dem romantischen Geist widerspricht,²⁶ meint aber, diesen von seinen Zeitgenossen als 'antipoetisch' empfundenen Schluß²⁷ rechtfertigen zu können angesichts der Bildungsintention, die das ganze Werk durchstrahlt.

Die souveräne, individuelle Natur jedes Romans ist für Schlegel eine apodiktische Tatsache. Für ihn ist "jeder Roman ein ganz eigentümliches und sozusagen persönliches Werk, ja eigentlich ein ganz abgeson-

²¹ Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*, hg. Wolfdietrich Rasch (München, 1964), S. 38f.

²² Vgl. ebd., S. 7.

²³ Vgl. ebd., S. 39.

²⁴ Vgl. ebd., S. 307.

²⁵ Vgl. ebd., S. 307.

²⁶ Vgl. ebd., S. 309.

²⁷ Vgl. ebd., S. 308.

iertes Individuum für sich [...]".²⁸ Er warnt vor Kategorisierung des Romans,²⁹ weil eine solche Verfahrensweise gerade das Eigentümliche des Romans einschränkt.³⁰ In der epischen Vielfalt erblickt Schlegel das Wesentliche des Romans. Das, was Schiller als disparat am Roman empfunden hat, nämlich die Spannung zwischen der Idee des Werkes und der epischen Mannigfaltigkeit,³¹ akzeptiert Schlegel als die dem Roman angemessene Form.

In den Fragmenten, die er 1797 in der Zeitschrift *Lyceum der Schönen Künste* veröffentlicht hat, definiert Schlegel den Roman als "ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums [...]";³² demnach haben alle Werke, die etwas von der Geistesgeschichte eines Individuums enthalten, "einen Anstrich vom Roman".³³ In der Bildungsintention erblickt Schlegel das wesentlich Romanhafte. Bildung und Romansujet sind für ihn sinnverwandte Begriffe: "Auch enthält jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Innern einen Roman."³⁴

Im Mittelpunkt des Romans steht für Schlegel das sich bildende Individuum; also lobt er im *Meister*-Roman "die leise und vielseitige Empfänglichkeit", die des Helden Geist "einen so hohen Zauber gibt",³⁵ und den schönen Ausgleich zwischen personaler Entelechie und ideeller Umwelt.³⁶

²⁸ Ebd., S. 312.

²⁹ Die vorliegende Arbeit bezieht eine Gegenposition zu dieser Auffassung.

³⁰ Vgl. Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*, S. 312.

³¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 81f.

³² Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*, S. 16.

³³ Ebd., S. 16. Hieraus geht sehr deutlich hervor, wie wichtig für Schlegel das Individuelle im Roman ist. Erst der Realismus würde das Zeitkolorit als prägnantes Merkmal des Romans hervorheben.

³⁴ Ebd., S. 16.

³⁵ Ebd., S. 455.

³⁶ Vgl. ebd., S. 455.

Die Romantik versteht das Verhältnis vom Individuellen zum Universellen dynamischer als die Klassik, nämlich als fortwährende Bewegung ins Unendliche, ins Transzendente. In seinen romanpoetologischen Bemerkungen³⁷ bezieht Novalis von vornherein das Individuelle auf das Absolute, wenn er das Individuum bezeichnet als "das Vollkommenste, das *rein Systematische* [...], das nur durch einen *einzigen absoluten* Zufall individualisirt ist - z.B. durch seine Geburt".³⁸ Ihm nach soll der Romancier "ein eigenthümliches Individuum" entwerfen, "das die Begebenheiten bestimmt, und von ihnen bestimmt wird".³⁹ Das Teleologische ist wichtig: der Romancier soll "Ein Individuum zu Einem Zweck" führen.⁴⁰ Novalis proklamiert ausdrücklich das Individuelle zum Romansujet: "Dieser Wechsel, oder die Veränderungen Eines Individuums - in einer *continuirlichen* Reihe machen den interessantesten Stoff des Romans aus."⁴¹ Der Zweck der Poesie ist die "*Darstellung des Gemüths - der innern Welt in ihrer Gesamtheit*".⁴²

Der archimedische Punkt, von dem heraus der individuelle Entwicklungsgang teleologisch entworfen und die Wechselwirkung von Held und Welt zu einem schönen Ganzen synthetisiert wird, ist der Geist des Autors, der als fichtianisches Raffungsprinzip der Zentrifugaltendenz aller Dinge entgegenwirkt und eine neue, vollkommene Welt bildet:

Alle Dinge haben eine Centrifugaltendenz - Centripetal werden sie durch den Geist - dort wirkt der Geist gegen jede natürliche *Neigung der Organe* und zwingt sie sich zu Einer Bildung zu vereinigen [,] um Einen Punct her zu consolidiren - er bildet eine Welt aus nichts - Er bildet erst das *Feste*.⁴³

Die welterschöpferische Kraft des Dichters bedingt die "*passive* Natur des Romanhelden. Er ist das Organ des Dichters im Roman."⁴⁴ An dem Helden

³⁷ Der fragmentarische Gehalt der Novalisschen Notizen und Randglossen birgt die wesentliche Gefahr in sich, daß der Leser den Zusammenhang verfehlen kann.

³⁸ Novalis. *Schriften*, II, S. 579 [Alle Hervorhebungen in Novalis-Zitaten im Original].

³⁹ Ebd., II, S. 580.

⁴⁰ Ebd., II, S. 580.

⁴¹ Ebd., II, S. 580.

⁴² Ebd., III, S. 650.

⁴³ Ebd., II, S. 581.

⁴⁴ Ebd., III, S. 639f.

demonstriert der Romancier seine dichterische Zentripetalkraft, indem er die Synthese vom Individuellen und Universellen vertritt. Diese Kräfte verhalten sich komplementär zueinander: "Jede Wirkung ist von einem höhern Genius begleitet. Die individuelle Seele soll mit der Weltseele übereinstimmend werden."⁴⁵

Da die individuelle Person in ihrer Endlichkeit "der Keim zu einem unendlichen Genius" ist,⁴⁶ ist es die Aufgabe des Romanciers, das Endlich-Reale so darzustellen, daß das Unendlich-Ideale hervorleuchtet. Für Novalis heißt der Prozeß der Romantisierung in bezug auf den Menschen, daß das "niedre Selbst" mit "einem bessern Selbst" identifiziert wird.⁴⁷ Der zentrale Begriff in Novalis' Personenlehre ist denn auch der der Synthese: "Eine ächt *synthetische* Person ist eine Person, die mehrere Personen zugleich ist - ein Genius."⁴⁸ Als harmonische Einheit⁴⁹ repräsentiert die Person das Unendliche: "Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum."⁵⁰

Seine dichterische Wirksamkeit sieht Novalis nicht als "*Decomposition* [...] der Welt", sondern als "*eine Variations Operation*";⁵¹ demnach soll der Dichter die Welt "ordnen, einrichten und bilden können".⁵² Das Prinzip der Variation in der hierarchischen Ordnung gilt für Novalis nicht nur als Weltprinzip,⁵³ sondern auch als literarische Richtlinie. Nach der Lektüre des *Meister*-Romans notiert er sich: "Darstellung eines Gegenstandes in *Reihen* - (Variationsreihen - *Abänderungen* etc.) So z.B. die Personendarstellung in *Meister*, die schöne Seele und Natalie [...]".⁵⁴ Aus diesem Konzept vom Menschen als monadische Abwandlung eines höheren Prinzips geht hervor, wie stark die Novalissche

⁴⁵ Ebd., II, S. 643.

⁴⁶ Ebd., III, S. 250.

⁴⁷ Ebd., II, S. 545.

⁴⁸ Ebd., III, S. 250.

⁴⁹ Vgl. ebd., III, S. 250.

⁵⁰ Ebd., II, S. 533.

⁵¹ Ebd., II, S. 554.

⁵² Ebd., II, S. 554.

⁵³ Vgl. ebd., III, S. 429.

⁵⁴ Ebd., II, S. 647.

poetologie unter dem Einfluß der Leibnizschen Monadologie steht.

Als Romantiker fordert Novalis vom Romancier, wie vom Dichter überhaupt, den ontologischen Charakter der Welt zu offenbaren. Der Ansatzpunkt ist das Bekannte, demnach sollen die Romanfiguren "lauter *bekante* Personen"⁵⁵ sein. Durch den Prozeß der Romantisierung muß das Bekannte, das Typenhafte, poetisch gesteigert, d.h. individualisiert werden durch den Bezug auf das Absolute. Für Novalis steht das Individuelle niemals isoliert da, sondern es ist repräsentativ für das Universelle.

3. Die Figur des Helden in Novalis' Roman

*Heinrich von Ofterdingen*⁵⁶

Vorbemerkung

Bekanntlich hat Novalis sich anfangs voller Begeisterung Goethes *Meister-Roman* als Studienobjekt zugewendet, sich später aber enttäuscht davon abgekehrt. Am 11. Februar 1800 notiert er sich: "W[ilhelm] M[eister] ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet."⁵⁷ Seine Kritik am *Meister-Roman* betrifft den Helden, dessen Bildungsweg er in seinen Notizen als "die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom" bezeichnet.⁵⁸ Daß Goethe seinen Helden aus dem Bereich der Kunst in den der praktischen Tätigkeit, und zwar in den der Ökonomie hat führen können, empfindet Novalis als einen unverzeihlichen Verstoß gegen das Wesen der Poesie. In seiner Enttäuschung konzipiert er einen den *Meister* zu übertreffenden Roman. In diesem Entwurf gilt sein primäres Interesse dem Romanhelden, der als ein Anti-Meister erscheinen sollte.

⁵⁵ Ebd., III, S. 581.

⁵⁶ Zitiert wird nach der Kohlhammer-Ausgabe von *Novalis. Schriften*, I, hg. Richard Samuel (Stuttgart, 1965).

⁵⁷ Ebd., III, S. 646.

⁵⁸ Ebd., III, S. 646.

3.1 Das Erzähler-Held-Schema

Überlegen, ruhig, gelassen erzählt der Erzähler die Geschichte seines Helden. Von olympischer Höhe aus überschaut er Heinrichs ganze Lebensgeschichte; dabei kennt er die innersten Regungen aller Romanfiguren und weiß sie zu interpretieren. Die Gelassenheit des Erzählers wurzelt in seinem ruhigen Wissen um die Bestimmung des Helden, dessen Bildungsgang er aus olympisch-distanzierter Höhe nicht nur beobachtet, beschreibt und kommentiert, sondern auch in die größeren Zusammenhänge von Leben und Poesie einordnet.

Dieser Erzähler verfährt sehr sparsam mit äußerem Detail seines Helden. Biographische Auskunft zu Heinrichs Alter und Herkunft wird zu Anfang der Geschichte gegeben. Im Gegensatz zu der Dürftigkeit des biographischen, äußert der Erzähler sich explizit über das dichterische Wesen seines Helden. Zu Anfang des sechsten Kapitels hebt der souveräne Erzähler den Kontrast hervor zwischen den "Menschen, die zum Handeln, zur Geschäftigkeit geboren sind", und "jenen ruhigen, unbekanntem Menschen, deren Welt ihr Gemüth, deren Thätigkeit die Betrachtung, deren Leben ein leises Bilden ihrer innern Kräfte ist". (S. 266) Die handelnden Menschen unterscheiden sich durch Geschäftigkeit, Aktivität, Zweckmäßigkeit und Vernünftigkeit. Sie führen ein extrovertiertes Dasein: "Sie sind Helden, und um sie her drängen sich die Begebenheiten, die geleitet und gelöst seyn wollen." (S. 266) Im Gegensatz zu den handelnden 'Helden' leben die 'Dichter' ruhig, abseits, introvertiert. Als Reflektierende haben sie die "Rolle des Gemüths in dieser menschlichen Welt" zu vertreten, während die Handelnden "die äußere[n] Gliedmaßen und Sinne und die ausgehenden Kräfte derselben vorstellen". (S. 267) Synchronisierend funktionieren Gemüt und Gliedmaßen, Dichter und Helden; jenen kommt aber die die Welt bestimmende Rolle zu, denn nur sie, "diese seltenen Zugmenschen" (S. 267), vereinigen Jenseits und Diesseits in sich: "Freye Gäste sind sie, deren goldener Fuß nur leise auftritt, und deren Gegenwart in Allen unwillkührlich die Flügel ausbreitet." (S. 267)

Nach dieser Reflexion über den Gegensatz von Dichtern und Helden erklärt der Erzähler explizit: "Heinrich war von Natur zum Dichter geboren." (S. 267) Mit dieser Konstatierung kennzeichnet der Erzähler

den Helden. In dieser Formel ist summarisch das Strukturgesetz des *Ofterdingen*-Romans mitgegeben: alles Äußere löst Inneres aus, alles Romangeschehen steht im Zeichen der Entgrenzung und Verinnerung des Äußeren.⁵⁹ Wird anfangs noch durch die Traum-Berichte der Kontrast von Traum und Realität sichtbar gemacht, so wird er im Laufe des Romangeschehens immer weniger relevant, indem der Bereich des Traumes den der alltäglichen Realität progressiv verdrängt. Durch das *Déjà-vu*-Erlebnis des Helden verliert die äußere Welt ihre sonstig periphere Signifikanz. Indem sie verinnerlicht wird, wird sie romantisiert, gewinnt sie ihre wahre Existenz. "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" (S. 319), heißt das bedeutungsschwere *Astralis*-Wort.

3.2 Der Weltgehalt

Wie ein Wilhelm Meister von Jugend auf einen dunklen Trieb zur Bildung empfindet, so kennt Heinrich von Ofterdingen "ein tiefes, inniges Treiben" (S. 195) zur blauen Blume, Traumgegenstand der Sehnsucht. Diese Sehnsucht ist es, die Heinrichs Wesen und Bildungsweg bestimmt. Von innen kommt der geheimnisvolle Drang, die Welt der Poesie kennenzulernen. Diese Neigung zum Poetischen macht sich bei Heinrich dermaßen erkennbar, daß die Kaufleute ihm sagen: "Es dünkt uns, ihr habt Anlage zum Dichter." (S. 208) Ihnen muß Heinrich eingestehen, daß er schon von Dichtern und Sängern sprechen hören, noch nie aber einen gesehen habe. Er hat aber eine große Sehnsucht nach der Kunst, denn: "Es ist mir, als würde ich manches besser verstehen, was jetzt nur dunkle Ahnung in mir ist." (S. 208) Dieses Totalitätsstreben Heinrichs geht auf schönste Weise in Erfüllung. Durch die Dreizahl von Märchen (die Arion-Sage, die Atlantis-Legende und das Klingsohr-Märchen), von männlichen Bildungsfiguren (der Bergmann als Kenner der Natur, der Einsiedlergraf als Erforscher der Geschichte, und Klingsohr als Dichter-Ästhetiker) und von weiblich-poetischen Gestalten (Zulima, Mathilde und Zyane) werden Heinrichs Ahnungen progressiv genährt und in Erkenntnisse verwandelt.

⁵⁹ Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (München, 1965), S. 308.

Anders als Wilhelm Meister begeht Heinrich von Ofterdingen keine Irrtümer. Sein eigener Wille erweist sich im völligen Einklang mit dem schicksalsteuernden Zufall. Dieses Einverständnis von *Daimon* und *Ananke*,⁶⁰ das sich als das den Helden bestimmende Lebensprinzip in dem klassischen Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erwiesen hat,⁶¹ läßt im *Ofterdingen*-Roman auf das die Klassik und Romantik bestimmende Weltverständnis von prästabiliertem Harmonie schließen, und schlägt eine Brücke zwischen Wilhelm Meister und Heinrich von Ofterdingen als geschlossene Romanhelden.⁶²

Es sind menschliche Gestalten, die Heinrichs Entfaltung zum Dichteri-schen lenken. Als humane Repräsentanten der verschiedenen Lebensbereiche (Handel, Natur, Geschichte, Kunst und Religion) prägen sie den Weltgehalt des *Ofterdingen*-Romans eindeutig als anthropomorph. Wie im *Meister*-Roman gilt hier der Umgang mit Menschen als notwendige Prämisse für die individuelle, entelechische Entfaltung. Es ist die Erfahrung des Einsiedlergrafen gewesen, "daß ein junges Herz nicht allein seyn kann, ja daß der Mensch erst durch vielfachen Umgang mit seinem Geschlecht eine gewisse Selbständigkeit erlangt". (S. 256)

Die *Ofterdingen*-Welt steht im Zeichen des Wartens. Der Reichtum der diesseitigen Welt liegt dunkel-verborgen, wartend auf eine Erschließung, die nur durch die Poesie vollzogen werden kann. Erst die Dichter, als "Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Ärzte" (S. 211), geben den Menschen durch die magische Kraft der Poesie "eine unbekannte herrliche Welt zu vernehmen". (S. 210) In ihren Worten äußert sich die Verheilung von der Wiederkehr eines goldenen Zeitalters.

3.3 Die Linienführung

Der Hauptstrang der Erzählung im *Ofterdingen*-Roman ist der Prozeß der Poetisierung, der am Helden exemplifiziert wird. Heinrichs dichterische

⁶⁰ Dieses Einverständnis von Charakter und Nötigung affirmiert Heinrich als sein eigenes Lebensgesetz, wenn er im Gespräch mit Sylvester sagt, er habe gelernt einzusehen, "daß Schicksal und Gemüth Namen Eines Begriffs sind". (S. 328)

⁶¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 95.

⁶² Vgl. ebd., S. 109f.

sche Natur erregt die Aufmerksamkeit verschiedener Personen, die sich als Lehrer um den Lehrling gruppieren. Im Laufe des Romangeschehens erzählen etliche Figuren ihre Lebensgeschichten, die als Seitenstränge retardierend wirken, zu gleicher Zeit aber die thematische Kulisse des Hauptstranges vorwegnehmen, indem alle diese Figuren in ihren Lebensgeschichten dasselbe Gesetz, dem der Held verpflichtet ist, entdeckt haben, nämlich die Harmonie von individuellem Willen und überpersönlichem Schicksal.

Die individuelle Entdeckung und gemeinsame Anerkennung eines für alle Menschen geltenden Lebensgesetzes bestimmt die kompositionelle Komplementarität von "Erwartung" und "Erfüllung". Durch Addition von Gesprächen und Erzählungen drängt der Hauptstrang sich linear-progressiv fort. Indem jedes Gespräch und jede Erzählung aber eine selbständige Einheit bilden, zeigt die Linienführung bei aller Linearität eine stark zyklische Bewegung, die Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft immer wieder zusammendrängt.⁶³ Eine Vermischung von additiven und korrelativen Verknüpfungsprinzipien läßt sich hier beobachten.

3.4 Die Figur als Formelement

Die tragende Substanzschicht, in die alle Handlungsstränge münden, ist die Figur des Helden. Heinrich von Ofterdingen verkörpert die zentripetale, geniale Kraft der Poesie, in der alle Lebensbereiche erst ihre eigentliche Existenz und Signifikanz gewinnen. Die Begegnung mit der Umwelt erweckt das latent Dichterische im Helden, das Sein in Sinn verwandelt.

Im *Ofterdingen*-Roman handelt es sich vielmehr um die Erweiterung und Entfaltung des Bewußtseins als um die Tatkraft des Helden. Das Wort Goethes, daß der Romanheld leidend sein muß,⁶⁴ findet im Novalisschen Roman eine praktische Exemplifizierung. Heinrich erleidet die Welt

⁶³ Wenn Zyane Heinrich auf seine Frage, "Wo gehn wir denn hin?" antwortet: "Immer nach Hause" (S. 325), so ist damit die komprimierte Formel für diese zyklische Bewegung gegeben.

⁶⁴ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 86.

und nimmt sie synthetisierend in sich auf. Seine Aktivität ist eine geistige: die Rückverwandlung von Welt in Traum. Er findet also seine Erfüllung nicht im Bereich der praktischen Tätigkeit, sondern in dem der Poesie.

Heinrich von Ofterdingen ist - im Lukácsschen Sinne - kein problematisches Individuum, das die Dialektik von Innerlichkeit und Welt, von subjektiver Idee und transsubjektivem Ideal aufzeigt. Seine Sehnsucht äußert sich als Postulat von Erwartung und Erfüllung, das die romantische Abwandlung der klassischen Polarität von Präformation und Epigene-se vertritt.⁶⁵ Als Genius ist Heinrich von Ofterdingen ein entelechisches Wesen, dessen Wissen um eschatologische Geborgenheit die lebenspendenden Kräfte der Immanenz synthetisierend bewährt und vorbeugt, daß die Sehnsucht - in der Gestalt der Liebe - in Wahnsinn entartet.

Der Potentialis der Romantik, die Zerrissenheit von Innerlichkeit und Welt zu veranschaulichen, aktualisiert sich nicht im *Ofterdingen*-Roman. Heinrich von Ofterdingen kennt die transzendente Obdachlosigkeit bzw. Heimatlosigkeit nicht, denn sein Weg führt "immer nach Hause". Heinrich ist der gereifte Genius, der die lebenszerstörende Immanenz Werthers - die sehnsüchtige Genialität ohne transzendente Bestimmung - aufhebt, und die lebenspendende Totalität von erwartender Entelechie und sich erfüllender Sehnsucht repräsentiert.

Als Anti-Meister hat Novalis seinen Heinrich von Ofterdingen konzipiert. Zwar verhalten sich diese beiden Romanhelden inhaltlich divergierend zueinander - Wilhelm findet seine Erfüllung im Human-Praktischen, Heinrich seine im Poetischen -, aber sie tendieren zur Konvergenz, indem beide formal die Kongruenz von Realität und Idealität, immanenter Genialität und transzendenter Geborgenheit, *Daimon* und *Ananke* repräsentieren. Trotz Novalis' Intention, seinen Helden ins Unendliche hineinwachsen zu lassen und ihn als offene Gestalt darzustellen, hat Heinrich von Ofterdingen, wie sein Vorgänger Wilhelm Meister, eine geschlossene

⁶⁵ Diese Polarität veranschaulicht sich auf prägnante Weise im *Ofterdingen*-Roman durch die Funktionalität der Nebenfiguren, die Vergangenes und Zukünftiges repräsentieren. Als Prä- und Postfiguren vergegenwärtigen sie die Simultaneität von Entelechie und Eschatologie.

Form. Diese Geschlossenheit wird durch die prästabilisierte Harmonie bedingt.

Nicht formal, sondern inhaltlich ist Heinrich von Ofterdingen weit über Wilhelm Meisters Bewußtseinsstand vorgeschritten, indem er seine poetische Aufgabe, die nur noch außerhalb von der Gesellschaft erfüllt werden kann, positiv akzeptiert. Mit seinem positiven Außenseitertum manifestiert Heinrich von Ofterdingen einen radikalen Umschwung in bezug auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Hat der Barockmensch eine Stellung außerhalb der Gesellschaft noch als defizientes Dasein gesehen,⁶⁶ so etabliert sich im romantischen Zeitalter ein Bewußtsein von der Exklusivität des Individuums, das außerhalb der Gesellschaft sein Dasein als Selbstsein⁶⁷ führen kann.

⁶⁶ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 36.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 35, Anm. 14.

VIII. DER HELD DES REALISTISCHEN ROMANS

1. Welt- und Menschenbild des Realismus¹

Die organisch-dynamisch-vitalistische Weltansicht, die im klassisch-romantischen Zeitalter die Verbundenheit aller Dinge postuliert und den Sinnwert des Daseins garantiert, ermöglicht einen harmonischen Ausgleich zwischen freier Individualentfaltung und ideeller Weltbestimmung, zwischen *Daimon* und *Ananke*, Natur und Gnade. In diesem Zeitalter etabliert sich das Persönlichkeitsideal der Kalokagathie,² das mit seinen religiösen Implikationen - Identifizierung mit einem Absoluten - dem Menschen immer noch einen transzendenten Bezug gewährt. Die nihilistische Seite der Romantik³ zerstört im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts dieses Persönlichkeitsideal, indem sie die apotropäische Aussöhnung von Mensch und Welt dermaßen zerrüttet, daß ein illusionsloser Mensch am Ablauf dieses Prozesses steht.

Bekanntlich markiert die Revolution von 1848 eine Zäsur in der Geschichte Deutschlands, nicht nur politisch-staatlich, sondern auch literarisch-gesellschaftlich. Die gescheiterte Revolution signalisiert für den Menschen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Ohnmacht der Philosophie und zerstört den Glauben an die weltverwandlende Kraft der Idee. Die Auflösung der Hegelschen Schule markiert in der Tat den Rückgang der philosophischen zugunsten des naturwissenschaftlichen Interesses.⁴ Fortan herrscht das Ideal der exakten Tatsachenerkenntnis vor.⁵ Der Positivismus versteht die Wirklichkeit nicht als eine gedachte, sondern als eine empirische Wirklichkeit.

Das Interesse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Optischen, am Sinnlich-Wahrnehmbaren und Empirisch-Erforschbaren markiert für den neuzeitlichen Menschen mit seiner renaissancistischen Diesseitsfreude

¹ Die Bezeichnung 'Realismus' ist heute umstritten. Die vorliegende Arbeit will sich nicht mit dieser Kontroverse befassen.

² Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 76.

³ Vgl. ebd., S. 98f.

⁴ Vgl. Ernst von Aster, *Geschichte der Philosophie* (Stuttgart, 1963), S. 364.

⁵ Vgl. ebd., S. 364.

den verhängnisvollen Schritt vom 'Idealismus' zum 'Materialismus'. Der Verabschiedung des Metaphysischen entspricht Feuerbachs Entwertung der Offenbarungsreligion als Phantasieprodukt einer illusionsbedürftigen Menschheit.⁶ Im wesentlichen zeigt der Realismus eine religionsfeindliche Tendenz auf.⁷

Die Feuerbachsche Deutung vom Menschen als einem sittlichen Wesen, das bis zur Vollkommenheit hier im Irdischen gebildet werden kann,⁸ findet ihre konträre Ergänzung in Schopenhauers Philosophie der Resignation als letzter Zufluchtsort angesichts der Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz in einer substantiell leidenden Welt. Der Schopenhauersche Atheismus proklamiert den menschlichen Intellekt als Steigerungsform des tierischen Intellekts.⁹ Er deutet den Menschen als wesentlich egoistisch und immoralisch, ohne Hoffnung auf Erlösung, einem irrationalen Fatum ausgeliefert.

Beide Feuerbach und Schopenhauer entwerten die traditionellen Werte und drängen den Menschen auf seine inselhafte, individuelle Existenz zurück. Mit dem Verlust an objektiver und universaler Glaubensgewißheit gerät auch das Subjektive ins Schwanken. Da der neuzeitliche Mensch die ihm vom mittelalterlichen Christentum vermittelte Stellung zwischen Himmel und Erde, Gott und Tier, verloren hat, und als Ortloser immer mehr ins "Irgendwo" gerät,¹⁰ wird die menschliche Identität fragwürdig. Der Verlust eines festen Ordnungsprinzips, der schon in der Spätromantik eingesetzt hat,¹¹ zerstört in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Bewußtsein der hohen Bestimmung des Menschen. Der Mensch, nun nicht mehr das "transzendente Einzelsubjekt",¹² sieht sich nicht mehr

⁶ Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, "Gründerzeit", *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, I (München, 1971), S. 42.

⁷ Vgl. ebd., S. 43.

⁸ Vgl. Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898* (Stuttgart, 1964), S. 30.

⁹ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁰ Vgl. Guardini, *Das Ende der Neuzeit*, S. 53.

¹¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 99.

¹² Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts* (Tübingen, 1966), S. 313.

in vertikale Relation zu Gott gestellt, sondern einer Stellung der horizontalen, gesellschaftlichen Dimension zugewiesen. Mit dem Verlust einer transzendenten, normativen Instanz erhält die Gesellschaft einen ethischen Wert, der das Christliche auf eine Angelegenheit individuellen Verhaltens reduziert.¹³ Als unpersönliche Strukturen bieten Gesellschaft und Staat dem Individuum Schutz, bedrängen aber zu gleicher Zeit dessen individuelles Freiheitsrecht.¹⁴ Der Verlust der kosmisch-organischen Seinsordnung, der traditionellen Werte und Strukturen, führt ein Krisenbewußtsein herbei, das das Individuum einerseits in Isolation und Abwehr, andererseits immer mehr ins Kollektive drängt. Im Jahre 1830 postuliert Theodor Mundt den Mythos des Individuums als anachronistisches Phänomen.¹⁵

In einer nun materialistisch orientierten Gesellschaft etablieren sich Besitz, Arbeit und Bildung als die neuen moralischen Werte, die das Human-Zivilisatorische konservieren sollten.¹⁶ Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bezeugen einen letzten Versuch des Individuums, mitten in einer zerstückelten Welt die verlorengegangene Totalität zurückzugewinnen, sei es im Volklichen, sei es in der Verbundenheit mit Landschaft und Natur oder in der Wiederbelebung alter Mythen.¹⁷ Diese Ordnungen sind aber "zum großen Teil hypostasierte Ganzheiten, die nicht aus der erfahrenen Tatsächlichkeit abgelesen sein wollen, sondern nach denen das in der Erfahrung isolierte Einzelne normativ angeordnet wird, und die man nach ästhetischer Zweckmäßigkeit als Aufbauschemata der Erzählkunstwerke braucht".¹⁸ Der Surrogat-Charakter dieser Ganzheiten, der die Totalität der idealistisch-klassisch-romantischen Epoche simulieren will,¹⁹ vermag aber nicht, die Spaltung von Innerlichkeit und Welt zu heilen. Der Held steht fortan vereinzelt, dem Ganzen blind und ohnmächtig gegenüber, sich nur seines schmerzhaft

¹³ Vgl. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 47.

¹⁴ Vgl. Maurice Larkin, *Man and Society in Nineteenth-Century Realism. Determinism and Literature* (London, 1977), S. 154.

¹⁵ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, II, S. 36.

¹⁶ Vgl. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 12.

¹⁷ Vgl. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion...*, S. 315.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 316.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 316.

tatlosen, verhandelten Daseins bewußt. Das im idealistischen Zeitalter wirksame Verhältnis von *Daimon* und *Ananke*, das die Form des Helden als fruchtbare und befruchtende Versöhnung von Mensch und Schicksal bestimmt, zeigt im Realismus einen verhängnisvollen Wandel auf, der *Daimon* und *Tyche* als feindliche Mächte polarisiert.

Die Erzählkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbart das "Vielschichtige, Widerspruchsvolle und Fragwürdige dieser bewegten Zeit",²⁰ das sich nicht ohne weiteres auf den Nenner des 'Realismus' reduzieren läßt.²¹ Die Realismusforschung im 20. Jahrhundert hat aber den Tatbestand bloßgelegt, daß die Ästhetik des Realismus sich im wesentlichen mit dem Subjekt-Objekt-Verhältnis auseinandersetzt.²² Brinkmanns werkimmanente Interpretation einiger realistischer Romane führt zu dem Ergebnis, daß der Realismus keine objektive Erfassung der tatsächlichen Wirklichkeit, sondern geradezu eine zunehmende Subjektivierung der Erzählformen aufzeigt:

Es ist eine eigentümliche Paradoxie, daß eben die Fülle des Tatsächlichen in der erzählenden Dichtung nicht eigentlich zu einem verbreiterten 'objektiven' Erkenntnis- und Vorstellungsbesitz der Welt führt, sondern zur differenzierten Erschließung des Einzelsubjekts, seiner Organe, seiner Empfindungen und Reaktionen, in denen die Welt erscheinen soll; daß bei der Suche nach den besonderen Tatsachen mehr und mehr das Einzelsubjekt und seine spezifische Wirklichkeit in den Mittelpunkt treten.²³

Ohne die Leistung von Brinkmanns vortrefflichen Strukturanalysen zu relativieren, macht Martini aber darauf aufmerksam, daß sich nach 1848 "gerade gegen die Subjektivierung der Erzählformen in den vorausgehenden Jahrzehnten eine Wendung zu ihrer Objektivierung durchgesetzt hat".²⁴ Martinis *Forschungsbericht* führt zur Erkenntnis, daß für den Realismus der zweiten Jahrhunderthälfte nicht allein die 'Subjektivierung' formbestimmend ist, "sondern das Bemühen um ein Gleichgewicht

²⁰ Fritz Martini, *Forschungsbericht zur deutschen Literatur in der Zeit des Realismus* (Stuttgart, 1962), S. 1.

²¹ Vgl. ebd., S. 1.

²² Vgl. ebd., S. 7.

²³ Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion...*, S. 319 [Hervorhebung im Original].

²⁴ Martini, *Forschungsbericht...*, S. 11.

zwischen dem Objektiven und Subjektiven, zwischen 'Außen' und 'Innen', das, vielschichtig und beständig gefährdet, bei jedem Autor, selbst in jedem seiner Werke, verschiedenartig geleistet oder verfehlt wird.

[...] Es macht das Eigentümliche des Realismus in der Erzähldichtung des 19. Jahrhunderts aus, daß er angesichts der 'objektiven' Erfahrung der Vereinzelung der Dinge einerseits und der 'subjektiven' Erfahrung der Vereinzelung des Menschen andererseits bemüht war, beides durch einen 'Zusammenhang der Dinge' zusammenzuhalten, der eine Ordnung und Notwendigkeit über dem Einzelnen und Zufälligen, also eine 'Ganzheit' wenigstens erahnen ließ [...]."²⁵

2. Das romantheoretische Konzept des Helden als handelndes Wesen

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Legitimität des Romans als Kunstform nicht mehr angezweifelt, sondern gelobt. Das häufige Erscheinen der Spiegelmetapher in romantheoretischen Reflexionen des Realismus akzentuiert die dem Roman zugemutete Funktion zur Widerspiegelung der Zeitverhältnisse.

Seit der aristotelischen Deklamierung des mimetischen Prinzips bleibt das Verhältnis von Mimesis und Poiesis für die Poetik ein Zentralobjekt der Reflexion. Die Legitimierung der Phantasie als dichterisches Mittel in der Romantik,²⁶ rückt dieses Verhältnis in den Mittelpunkt des ästhetischen Denkens und entscheidet es zugunsten des poetischen Prinzips. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stimuliert das leidenschaftliche Streben nach wissenschaftlicher Objektivität die dichterische Intention wieder in Richtung der Mimesis-Theorie. Im Rahmen dieser akuten Auseinandersetzung zwischen Mimesis und Poiesis sei Spielhagens Theorie des Romans²⁷ zu betrachten und bewerten.

²⁵ Ebd., S. 11.

²⁶ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 96.

²⁷ Wegen ihrer weitverbreiteten Wirkung ist Spielhagens Theorie als die repräsentative Romantheorie des deutschen Realismus zu betrachten. - Zitiert wird nach dem Faksimiledruck von Friedrich Spielhagens *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (Göttingen, 1967). Alle Verweise auf diese Quelle werden im Text in Klammern angeführt.

Zum erstmal in der Geschichte der deutschen Romanpoetik bietet sich hier eine abgeschlossene Theorie des Romanhelden. Spielhagens Romantheorie konzentriert sich im großen und ganzen auf den Helden und dessen Verhältnis zur Romanstruktur.

Für die Romangesehe setz Spielhagen die Identität von Stoff und Held voraus. Der Dichter findet seinen Stoff "von vornherein an eine Person mindestens gebunden". (S. 14) Da der Held seine Inkarnation einem subjektiven Erlebnis des Autors verdankt, als "Träger der Idee" und "Gefäß des Inhalts" (S. 14) aber objektive Werte vergegenwärtigen soll, so muß der Dichter sich einem Modell zuwenden. (Vgl. S. 22) Die Kombination des Subjektiven und Objektiven, des "inneren Bildes mit einem ganz bestimmten Modelle" (S. 27), erzeugt den idealen Romanhelden, der als "Repräsentant der ganzen Menschheit" (S. 73) figurieren kann. Die strukturelle Funktion des Helden erblickt Spielhagen darin, daß er die organische Einheit des Romans garantiert, indem er "die Kongruenz der Teile und damit die Harmonie des Ganzen" (S. 73) bedingt.

Die Geschichte des Helden konstituiert den Roman. (Vgl. S. 24) Als "Spiegelbild der Welt in dem Umfange der Geschichte einer Einzelsehenz" (S. 183), soll der Roman eine prädestinierte Harmonie aufzeigen, die sich darin manifestiert, daß dem Romanhelden "das Rechte am rechten Orte und zur rechten Zeit begegnet; daß ihm alle Dinge zum besten, nämlich zu der bestmöglichen Entfaltung und Bethätigung seiner Qualitäten und Tugenden dienen; daß für ihn kein sinnloser Zufall, sondern nur ein sinnreicher existiert, der etwa die Gestalt eines Bettlers annimmt, in Wirklichkeit aber die Göttin der Weisheit selber ist, die ihren Liebling auf einem notwendigen Umwege zu dem voraus berechneten Ziele lenkt und leitet". (S. 183)

Völlig im Einklang mit dem noch im deutschen Realismus wirksamen Konzept des Bildungsromans, ist der von Spielhagen konzipierte Romanheld mit den klassischen Attributen der Beweglichkeit, Eindrucksfähigkeit und Empfänglichkeit (vgl. S. 186) ausgestattet. Ausdrücklich warnt Spielhagen aber vor der Gefahr der Apotheose (vgl. S. 187), die das mimetische Prinzip verletzen würde.

Das wesentlich Menschliche, das der Romanheld exemplifizieren soll,

erblickt Spielhagen in der Handlungsfähigkeit des Menschen. Die Kunst des Epikers liegt darin, "daß er Gestalten schafft, daß er diese Gestalten handeln läßt". (S. 89) Folgerichtig legitimiert Spielhagen "nur eine Darstellungsweise: alles für, alles durch die Personen!" (S. 91) Die Personen sollen für sich selber sprechen und bedürfen der Gegenwart des Dichters nicht.²⁸ Reflexionen sollen auf das Minimum beschränkt werden, weil sie die Handlungsfähigkeit des Helden einschränken. Der Held, als "das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht" (S. 72), vertritt den Autor bzw. Erzähler.

Spielhagens Untersuchung nach der Natur des Romanhelden führt ihn zu der Erkenntnis, "daß im tiefsten Grunde in jedem modernen Roman, auch wenn er den Anschein der Objektivität und Ichlosigkeit noch so streng festzuhalten sucht, jene approximative Kongruenz von Dichter und Helden stattfindet [...]". (S. 132) Diese "Subjektivität und Tendenzmäßigkeit jedes modernen Romans" (S. 173) schreibt Spielhagen der isolierten Stellung des modernen Epikers in der Gemeinschaft zu. Da der Romancier "inmitten und gegenüber einer unendlichen Welt einzig auf seine individuelle (d.h. beschränkte) Beobachtung und Erfahrung angewiesen [ist]" (S. 180), soll er mittels zwei romantischer Mittel versuchen, den Widerspruch zwischen der Natur der epischen Aufgabe, d.h. Objektivität, und der Natur der epischen Phantasie, d.h. Subjektivität, zu überwinden. Das erste Mittel ist eine reiche Fabel als Ersatz für den Mythos; das zweite ist die Objektivierung des Helden - "zu einem für die Zeit typischen, für die aktuelle Welt repräsentativen Menschen" (S. 180) - durch "die Verwandlung des naiven 'Ich' in ein reflektiertes 'Er'". (S. 175) Der Ich-Roman enthält aber den Vorteil, daß der Dichter, "als Ich-Held und Selbsterzähler seiner Fata", die Freiheit gewinnt, "welche ihm als Erzähler der Fata eines dritten versagt war: seine subjektiven Ansichten und Meinungen ausgiebig mit einfließen zu lassen, ohne dabei dem Helden in die Rolle zu fallen; ohne den Leser aus der Illusion zu reißen, daß er es immer nur mit der einen handelnden Person zu thun hat und nicht mit zweien: mit der handelnden Person und dem Dichter, der außer der Handlung steht und mithin - im poetischen Sinne - gar keine

²⁸ Der Dichterin George Eliot macht Spielhagen den Vorwurf, daß sie "fortwährend auf der Bühne bleibt und ihre Personen kaum einen Augenblick allein läßt." (S. 94) Spielhagens Annäherung an das Dramatische ist unverkennbar.

Person ist und kein Recht hat, in dieselbe einzugreifen, wäre es auch nur in der Form von Reflexionen, mit denen er die Handlung begleitet und illustriert". (S. 208f)

Das grundlegende Problem, das Spielhagen umkreist, aber nicht zu artikulieren vermag, ist das des allwissenden Erzählers, der nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist.²⁹ Zwar kommt er zu der Erkenntnis, daß der Dichter des Ich-Romans seine Gegenwart und sein Wissen legitimieren muß (vgl. S. 216); die Einsicht in den substantiellen Unterschied zwischen Autor und Erzähler bleibt ihm aber verschlossen.

Die Neigung der bisherigen Spielhagen-Kritik, sich hauptsächlich mit einer Ablehnung bzw. Widerlegung der These von der Objektivität des Dichters zu befassen,³⁰ bedeutet eine einseitige Reduzierung der Spielhagenschen Romantheorie und verkennt den Tatbestand, daß Spielhagen die dichterische Problematik seiner Zeit dolmetscht, nämlich die Gefahr des Steckenbleibens im Subjektiven einerseits, der unpoetischen Objektivierung andererseits.

Dem Verklärungswillen des poetischen Realismus entsprechend³¹ hat Spielhagens Theorie einen Aussöhnungscharakter, der sie mit der klassischen Romanästhetik verbindet. Obwohl Spielhagen die Kluft zwischen Ich und Welt kennt, ist seine Theorie auf eine klassische Versöhnung von Ich und Welt ausgerichtet. Die zentripetale Deutung des Helden als formaler wie inhaltlicher Bezugspunkt des Romans zeigt ein noch am Individuum orientiertes Weltbild.

²⁹ Dieser Unterschied würde erst in der Romanpoetik des 20. Jahrhunderts geklärt werden, vor allem durch die bahnbrechende Untersuchung Käte Friedemanns, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910).

³⁰ Vgl. Winfried Hellmann, "Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens", *Deutsche Romantheorien*, I, hg. Reinhold Grimm, S. 210.

³¹ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, II, S. 61.

3. Die Figur der Heldin in Fontanes *Effi Briest*³²

3.1 Das Erzählschema

Der Spielhagensche Aufruf zur Verwissenschaftlichung des Romans durch erzähltechnische Objektivität, macht das Phänomen des Erzählers und seines Hervortretens oder aber Verschwindens zum drängenden Problem der Romanpraxis in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Daß Fontane von Spielhagens Theorie Kenntnis genommen, aber keinen unterschiedenen Standpunkt zu ihr eingenommen hat, geht daraus hervor, daß er sie das eine Mal als "reine Quackelei" bezeichnet hat, das andere Mal, in einem Brief an Spielhagen, gemeint hat, "das Hineinreden des Schriftstellers" sei "fast immer von Übel, mindestens überflüssig".³³ In seiner Romanpraxis zeigt Fontane bestimmte "entwicklungstypische Parallelen zu Spielhagens Theorie des Erzählobjektivismus und der Modellpoetik [...]",³⁴ die nicht nur seinen Kontakt mit den Entwicklungen in der europäischen Literatur bestätigen,³⁵ sondern auch seine stiltechnische Annäherung an den Naturalismus bezeugen.³⁶

Diese entwicklungstypischen Parallelen zum erstrebten Erzählobjektivismus lassen sich vor allem erblicken in Fontanes Gesprächsstil, der eine pseudodramatisch-dialogische Form der direkten Darstellung dem Bericht durch einen vermittelnden Erzähler vorzieht.³⁷ Diese Kunst der Dialogdarstellung erreicht einen Höhepunkt in Fontanes *Effi Briest*.³⁸ Sie

³² Zitiert wird nach der Winklerverlag-Ausgabe von Theodor Fontanes *Romane* (München, 1969).

³³ Zitiert nach Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen* (München, 1964), S. 218f.

³⁴ Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 741.

³⁵ Spielhagens Objektivitätstheorie ist keineswegs ein isoliertes Phänomen in der europäischen Literaturgeschichte. Seine Postulierung des pseudodramatischen Neutralitätsideals koinzidiert mit den romantheoretischen Reflexionen Balzacs und Flauberts, die die Unpersönlichkeit des Erzählers als wünschenswert betrachten. Vgl. Demetz, *Formen des Realismus...*, S. 218.

³⁶ Vgl. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 741.

³⁷ Die Zunahme der Gesprächssituation im Roman und die Annäherung an die Alltagssprache bezeugen eine Tendenz, die die dialektmäßige Darstellung im Naturalismus vorwegnimmt.

³⁸ Vgl. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 769.

wirkt nicht nur individualisierend, indem sie das Persönliche artikuliert, sondern auch relativierend, indem sie das Chimärische, das Paradoxe derart akzentuiert, daß der Glaube an das Absolute erschüttert wird.

Die dialogische Form vergegenwärtigt das tragische Gegenüber von Effi und Innstetten. Zum begleichenden Miteinandersprechen kommen sie niemals, weil dessen Signal, die Liebe, fehlt. Das Gespräch, das wesentlich ein Zeichen des Humanen ist, verstummt, wenn die inhumane Pedanterie der Prinzipien das menschliche Verhalten reglementiert.

In der Dialog-Situation kann der Leser sich nicht auf einen zuverlässigen, weltdeutenden Erzähler verlassen. Das von dem Gesprächsstil entlarvte Paradoxon verhindert ein geselliges Einverständnis von Erzähler, Held und Leser. Indem der Fontanesche Erzähler seine Nichtidentität mit seinen Helden zur Neutralität raffiniert, gewinnen diese eine Autonomie, die den Nabelstrang zwischen Held und Erzähler zerreißt.

Wenn der Erzähler der Effi-Briest-Geschichte sich öffentlich zeigt, so wird seine Erscheinung gekennzeichnet durch distanzierte Unpersönlichkeit und mangelhafte Teilnahme. Er begleitet die Erzählhandlung weder mit Reflexionen und allgemeinen Sentenzen noch mit ironischen Richtigstellungen.³⁹ Niemals äußert er sich unvermittelt zu der Frage der

³⁹ Das heißt aber keineswegs, daß der Erzähler nicht gegenwärtig ist. Den Spielhagenschen Denkfehler, daß der Autor bzw. Erzähler verschwindet, wenn er seine Figuren handelnd vorführt, korrigiert Wolfgang Kayser kategorisch: "Es ist einfach ein Fehler zu glauben, daß bei Unterdrückung aller expliziten Meinungsäußerungen der Erzähler selbst verschwände. Implizit ist er in den objektivsten Berichtssätzen vorhanden: er ist da im Wortschatz, in der Satzgliederung, im Tonfall, in der Satzverknüpfung [...]." *Entstehung und Krise des modernen Romans*, S. 28. Im wesentlichen markiert das Erzählschema in *Effi Briest* den Übergang von der auktorialen zur personalen Erzählsituation. Um der Förderung nach Objektivität im Roman entsprechen zu können, "mußte die Gestalt des auktorialen Erzählers, der von einem überlegenen oder gar allwissenden Standpunkt aus das Geschehen auf höchst persönliche, d.h. subjektive Weise leitet und kommentiert, verschwinden. Der personale Roman ist daher ein erzählerloser Roman in dem Sinn, daß der Leser hier nirgends persönliche Züge eines Erzählers ausmachen kann und daher auch gar nicht den Eindruck bekommt, als werde erzählt. Im personalen Roman wird gezeigt, vorgeführt, dargestellt." Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 40. Das Hervortreten des personalen Erzählers erblickt Stanzel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 39.

Schuld. Das erzählerische Interesse richtet sich auf die dialektische Verkettung von Charakter und Ereignis, auf die dämonische Verzweckung von Individuum und Gesellschaft, auf den nicht-metaphysischen Mechanismus der Determination.

3.2 Der Weltgehalt

Die Vorherrschaft der szenischen, pseudodramatischen Darstellung in *Effi Briest*, mit einer prägnanten Abwesenheit des Monologischen, fixiert die Aufmerksamkeit auf den redenden, nicht den handelnden Menschen. Wenn die Gemeinsamkeit des geselligen Gesprächs ihm versagt wird, so muß er in leidender Einsamkeit verschmachten und verstummen. Für den Fontaneschen Menschen gibt es kein Zurückweichen ins Monologische; es gilt das Individuell-Autarkische außerhalb der Gesellschaft nicht mehr. Wenn er sein Dasein nicht als Mitsein realisieren kann, bleibt ihm nur die resignierende Passivität, das Versickern in den Tod hinein.

Effi Briest zeigt eine noch nicht von der feudalen Herrschaft gelöste Welt, in der die adligen Bürger in ihrem täglichen Gang das Gesellschaftlich-Normative, nicht mehr das Religiös-Jenseitige, zu bewahren versuchen. Da das Gesellschaftliche aber im Institutionellen und in entleerten Formen erstarrt ist, fehlt ihm die Wahrung des Humanen, der Liebe.

Instetten rettet seine gesellschaftliche Existenz, indem er Effi zu gesellschaftlicher Isolierung verurteilt. Nicht aus Liebe, sondern aus gesellschaftlichen Rücksichten handelt er, wenn er Crampas zum Duell auffordert und Effi in die periphere Wüste der Gesellschaft verbannt. Seinen Entschluß motiviert er folgenderweise:

Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm. [...] Man braucht nicht glücklich zu sein, am allerwenigsten hat man einen Anspruch darauf, und den, der einem das Glück genommen hat, den braucht man nicht notwendig aus der Welt zu schaffen. [...] Aber im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. (S. 516)

Dieser Ehrenkultus - Ersatz eines metaphysischen Gerichts - determiniert

das Leben des Einzelmenschen, macht ihn zur Marionette, keiner individuellen Entscheidung mehr fähig. Der Komödie zuliebe spielt Innstetten seine Rolle und vollzieht eine germanisch-heidnische Rache-Moral, die die Welt zur Opferstätte ohne Erlösung macht.

Ohne das Grundelement Liebe als Nahrung des Lebens, erscheint auch die Natur nicht mehr als das Organisch-Gewachsene, sondern als leblose Kulisse einer bühengerechten Handlung, die sich im Interieur - in Häusern, Sälen und Salons - vollzieht. Der Fontanesche Mensch kennt die organische Verbundenheit mit der Natur nicht mehr. Sein Lebenskreis beschränkt sich auf das Gesellschaftliche.

Hat ein Heinrich von Ofterdingen noch die liebevolle Führung durch eine anthropomorphe Welt erfahren können,⁴⁰ so bleibt der Heldin Effi Briest die Erfahrung des Menschlichen in der Gestalt des Barons von Innstetten versagt. In einer erbarmungslosen Welt steht sie unter dem unerbittlichen Gesetz einer säkularisierten, schicksalhaften Prädestination, die das individuelle Glück und das überpersönliche Wohl nicht auszugleichen vermag. Die klassisch-romantische Aussöhnung von *Daimon* und *Ananke*, die einer transzendent verstandenen Prädestination entstammt ist,⁴¹ verwandelt sich im Zeitalter des Realismus in ein lebenzerstörendes Gegenüber von Mensch und Schicksal, das die individuelle, entlethische Entfaltung zur Selbstverwirklichung nicht mehr erlaubt.

3.3 Die Linienführung

Die gegebenen Eigenschaften der Figuren - Effis Drang zur Freiheit, Innstettens Prinzipiengebundenheit - bestimmen die Handlung, die jeweils die Charaktereigenschaften intensiviert. In diesem dialektischen Verhältnis von Charakter und Handlung vollzieht sich der Kausalnexus mit einer unerbittlichen Konsequenz, die dem Menschen seine Freiheit raubt.

In *Effi Briest* ist vorwiegend eine konsekutive Form der Verknüpfung

⁴⁰ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 107.

⁴¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 78f.

wirksam.⁴² Das motorische Moment bildet Effis Heirat mit dem viel älteren, prinzipienfesten Baron von Innstetten. Der Veranlagung Effis als Naturkind, vorgezeichnet im Motiv des Fluges,⁴³ das ihre Dämonie als "Tochter der Luft" (S. 314) akzentuiert, wird vom gesellschaftlichen Gesetz der Schwerkraft Schranken gesetzt, die ihre bedrängte Seele wiederum zum Ausbruch zwingen. Da dieser Ausbruch zur Freiheit - wesentlich ist es ein Ausbruch aus der Vereinsamung der institutionalisierten Ehe - einen Verstoß gegen den Ehrenkultus bedeutet, löst er "den Mechanismus der gesellschaftlichen Moralkonvention"⁴⁴ aus, der Effi zur Verinselung und schließlich zum Tode verurteilt.

Es ist zwar ironisch, aber dennoch geradezu typisch für das kausale Verknüpfungsprinzip, daß Effis Verhältnis mit Crampas erst sechs Jahre nach dessen von Effi durchgeführter Beendigung, durch den 'Zufall' aufgedeckt wird. In diesen sechs Jahren hat sie sich zu rehabilitieren versucht, und sich mit ihrem Gefangensein innerhalb der gesellschaftlichen Konvention abgefunden. Da die säkularisierte Gesellschaft nur den starren Kausalnexus von Schuld - Rache - Opfer kennt, kommen die christlichen Begriffe Sünde - Reue - Gnade nicht mehr in Frage.

3.4 Die Figur als Formelement

Das konsekutive Verknüpfungsprinzip läßt schon erkennen, daß das Hauptinteresse des Erzählers nicht der Heldin Effi Briest an sich, sondern dem komplizierten Verhältnis von Individuum und Gesellschaft gilt. In *Effi Briest* ist die gesellschaftliche Existenz Vorbedingung der indivi-

⁴² Zum konsekutiven Verknüpfungsprinzip vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 56-62. Das konsekutive Prinzip fixiert die Aufmerksamkeit auf die Kausalzusammenhänge des Geschehens, die manchmal erst am Schluß aufgedeckt werden. Die Faszination der Fabel liegt vor allem im Spiel mit Ellipse oder aber in der Intensivierung besonderer Momente. Die Fabel entspringt einem "Wurzelereignis", das "eine Kette unausweichlicher Folgeereignisse" auslöst, die den Menschen "einem unerbittlich konsequenten Schicksal" unterwirft. Ebd., S. 60f.

⁴³ Zu einer eingehenden Analyse des Flug-Motivs in *Effi Briest* vgl. Demetz, *Formen des Realismus...*, S. 211-215.

⁴⁴ Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 792.

duellen Existenz⁴⁵ - Dasein ist Mitsein, und *vice versa*. Eine isolierte Einzelexistenz außerhalb der Gesellschaft ist Effi unmöglich, sie kränkelt und stirbt.

Die Wandlung der Gott-Mensch-Relation in die Mensch-Mitmensch-Relation drängt die Frage nach der Schuld und der sozialen Verantwortung in den Vordergrund. An Effi Briest exemplifiziert Fontane den Widerspruch von Schuld und Nichtverschuldetsein, die Komplexität von Charakter und *Tyche*.

In ihrem Verhältnis zu dem Major Crampas hat Effi immer das Gefühl des Getriebenseins. Einerseits von der Dämonie ihrer vitalistischen Natur, andererseits von dem Verhängnis der Umstände getrieben, handelt sie unfrei, ohne Leidenschaft, fast traumwandlerisch, doch mit dem Wissen um ihre Schuld und Angst, das ihrer offenen Natur ein Lügenspiel aufzwingt. Effi wird sich selbst fremd - hiermit eröffnet Fontane eine neue Erfahrungsschicht.⁴⁶

Anfangs nimmt Effi alle Schuld auf sich. Später projiziert sie ihr Schuldbewußtsein auf Innstetten und meint, "er sei schuld, weil er nüchtern und berechnend gewesen sei und zuletzt auch noch grausam". (S. 568) In ihren letzten Krankheitstagen wird ihr aber klar, "daß er in allem recht gehandelt". (S. 568) So versöhnt sich Effi mit der Welt und gewinnt die geistig-psychologische Einheit des Ich wieder - ein Gestus, der ihre Gestalt als schöne Seele apotheotisch steigert.

Entscheidend für die Form der Heldin in *Effi Briest* ist des Erzählers Wille zur Versöhnung, der alles Paradoxe nivelliert. Die Einheit des Romans liegt daher nicht in der Handlung, sondern in der zentripetalen Figur, deren versöhnende Gestik die wiedergewonnene, monadenhafte Harmonie von Ich und Welt paradigmatisch konstituiert. Der Einzelfall gewinnt hier repräsentative Signifikanz. An Effi Briest exemplifizie-

⁴⁵ Im Bildungsroman gilt das Umgekehrte - die individuelle Existenz und deren Verwirklichung als Bedingung zur fruchtbaren Einordnung in die gesellschaftliche Existenz. Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 88.

⁴⁶ Vgl. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, S. 791. Leise präludierend nimmt Fontane hier das Thema der Entfremdung im 20. Jahrhundert vorweg.

ren sich die problematischen menschlichen Verhältnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Obwohl die Frage der Schuld in diesem Roman offen bleibt, bedingt die versöhnende Weltansicht des Erzählers die geschlossene Form der Heldin.

IX. ÜBERBLICK

1. Das romantheoretische Konzept des Helden von Huet bis Spielhagen

Ein Überblick über die romantheoretischen Ansichten in bezug auf den Helden bis zu Ende des 19. Jahrhunderts, enthüllt eine sprunghafte Entwicklung, von ihren zögernden Anfängen bei Huet bis zur pseudowissenschaftlichen Ausarbeitung einer abgeschlossenen Heldentheorie bei Spielhagen. Auffällig ist, daß die Romantheorie den Helden anfangs kaum berücksichtigt, sich aber zunehmend mit ihm befaßt, vor allem seit dem klassisch-romantischen Zeitalter mit seinem im Zeichen der Humanität stehenden Interesse an der Einzelexistenz.

Die Huetsche Definierung des Romanhelden als Liebesheld¹ wird um den Radius der Menschlichkeit erweitert und bereichert durch Blanckenburgs *Versuch über den Roman*, der die Darstellung des Innern - zwar noch chronologisch-biologisch verstanden als der Ablauf einer Menschenschichte - befürwortet. Blanckenburgs Romantheorie schafft die Grundlage für die Romanpoetik des 19. Jahrhunderts, die weitgehend von der Idee des Entwicklungsromans geprägt ist.²

Die Keimzelle der Romantheorien des ausklingenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Leibnizsche Monadenlehre. Der gemeinsame Faktor dieser Theorien ist die Proklamierung des individuellen Helden als Repräsentant der ganzen Menschheit. Das Genialisch-Individuelle, als monadische Abwandlung eines höheren, absoluten Prinzips, ist zugleich einmalig und repräsentativ, und allerdings nicht einsam, sondern teleologisch auf einen absoluten, transzendenten Bezug ausgerichtet, der in prästabiliertter Harmonie die entelechische Entfaltung bis zur Vervollkommnung hin lenkt.

Blanckenburg hat das Wesen des Romanhelden als 'leidend' charakteri-

¹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 37.

² Vgl. Wolfgang Freese, *Mystischer Moment und reflektierte Dauer. Zur epischen Funktion der Liebe im modernen deutschen Roman* (Göppingen, 1969), S. 26.

siert³ und damit die Lebensart des sich bildenden Individuums des Entwicklungsromans vorweggenommen. Die fragmentarischen Heldentheorien der Klassik und Romantik eskalieren dieses Charakteristikum: Goethes Konzept des Romanhelden als einer die Welt erleidenden Figur,⁴ findet ihre pointierte Zuspitzung in Novalis' Akzentuierung der passiven Natur des Romanhelden.⁵

Diese Thesen von der leidenden bzw. passiven Qualität des Romanhelden gründen in dem tiefen Vertrauen auf den auktorialen Erzähler, der den Lebens- und Entwicklungsgang des sich bildenden Helden auf solche Weise zu lenken weiß, daß die entelechische Entfaltung die teleologische Erfüllung heißt. In der Geborgenheit einer prästabilisierten Welt ist der Romancier Rhapsode und der Held sein Saiteninstrument. Zusammen bilden sie ein ethisch-ästhetisches Ensemble, dessen Symbiose, lebenspendend und formbewährend, die Existenz der Mitglieder konserviert und garantiert: die des aktiven Dichters in seiner gütigen Allwissenheit, und die des passiven Helden in seiner leidenden Empfänglichkeit.

Die Romantheorien der Aufklärung, der Klassik und der Romantik konstatieren ein symbiotisches Erzähler-Held-Verhältnis, kurzum: der Held lebt aus dem Erzähler. In den Worten Novalis' heißt es: der Held "ist das Organ des Dichters im Roman".⁶ Als Sprachrohr des Erzählers hat der Romanheld keine selbständige Existenz, keine Autonomie. Da er völlig unter dem Dirigat des allwissenden Erzählers steht, hat er kein Eigenleben, ja auch keine Geheimnisse vor dem Erzähler. Er ist keine geheimnisvolle, sondern eine eindimensionale, klar umrissene Figur mit deutlich geprägten Eigenschaften, kurzum: eine geschlossene Figur. Der Erzähler entscheidet über Anfang und Ende, Herkunft und Bestimmung seines Lebens.

In klassischer Tradition diktiert auch Spielhagens Romantheorie einen den Helden zum Guten führenden, prädestinierten Entwicklungsgang,⁷

³ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 53.

⁴ Vgl. ebd., S. 86.

⁵ Vgl. ebd., S. 102.

⁶ *Novalis. Schriften*, III, S. 640.

⁷ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 116.

akzeptiert aber nicht mehr das symbiotische Verhältnis von Held und Erzähler ohne weiteres als gültig für den Roman seiner Zeit, der sich durch die neue Dominanz der Wissenschaft in Frage gestellt sieht. Das kongruente Erzähler-Held-Verhältnis⁸ will Spielhagen verwandeln in ein disgruantes - in seiner Terminologie: in ein objektiviertes Verhältnis. Spielhagen konzipiert den Helden nicht mehr als leidend bzw. passiv, sondern als handelnd,⁹ d.h. autonomisiert, unabhängig vom Erzähler. Wenn der Romanheld sich dem Dirigat des Erzählers entzieht, nicht mehr bloß als Sprachrohr-Instrument existiert, so versteht sich, daß sein Solo-Auftreten neue, geheimnisvolle Dimensionen gewinnt, die nicht mehr so unproblematisch zu definieren sind. Die neugewonnene Autonomie des Romanhelden im Realismus bedingt in der Tat den Übergang von der auktorialen zur personalen Erzählsituation.¹⁰

Die Bemühung der Spielhagen-Kritik, sich bloß mit einer Ablehnung oder Widerlegung der Objektivitätstheorie zu befassen,¹¹ hat den Blick verstellt für den entscheidenden Wandel des Heldenkonzepts, der sich durch Spielhagens Romantheorie vollzieht. Obwohl Spielhagens Theorie im großen und ganzen noch von der klassischen Ästhetik geprägt ist,¹² heißt seine Umdeutung des Heldenwesens vom Leidenden zum Handelnden, von Unmündigkeit zu Mündigkeit, einen Schritt ins Neuland des 20. Jahrhunderts.

2. Die romanpraktische Entwicklung des deutschen Helden

Der Überblick über repräsentative Romantheorien im klassisch-romantischen Zeitalter hat Aktivität oder Passivität seitens des Romanhelden als ein wichtiges Kriterium zur Formbestimmung desselben bloßgelegt. Dieses Kriterium ist nicht bloß theoretisch entworfen, sondern gründet

⁸ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 56.

⁹ Vgl. ebd., S. 117.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 120, Anm. 39.

¹¹ Vgl. ebd., S. 118.

¹² Vgl. ebd., S. 118.

sich auf die Romanpraxis selber.¹³ Die Etablierung dieses dem Roman als Genre deduktiv abgerungenen Kriteriums hat eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen romantheoretischem Konzept und romanpraktischer Realisierung des Helden animiert.

Das Phänomen der passiven Lebensqualität des deutschen Romanhelden, das Goethe so scharfsinnig als 'leidend' bezeichnet hat,¹⁴ entspricht einem Topos der Innerlichkeit, der eher auf die Erweiterung des geistigen Bewußtseins als auf die Verwirklichung weltverändernder Taten ausgerichtet ist. In der Goetheschen Werthergestalt wirkt dieses Bewußtsein so expansionistisch, daß es den Helden vom Leben verfremdet. Auch Wilhelm Meister und Heinrich von Ofterdingen kennen die Dialektik von Innerlichkeit und Welt, aber überwinden sie, indem sie als entelechische Wesen mit transzendenter Bestimmung der teleologischen Erfüllung ihrer Ideale zugeführt werden.

Die tatenlose Passivität des deutschen Romanhelden ist die Kulisse seiner geistig verinnerlichten Aktivität, seines bewußtseinsweiternden, welterprobenden Reflektierens, das die überschaubare Welt mikrokosmisch-logisch zu ordnen versucht. Die Annahme der geistigen Aktivität des Erzähler-Helden als archimedischer Punkt¹⁵ gedeiht in einer organischen Weltansicht, die ihre Aktualität erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts preisgegeben hat.¹⁶ Das dynamisch-vitalistische Prinzip der klassisch-romantischen Weltansicht, die dauernd qualitative Steigerung und Vervollkommnung innerhalb eines homogenen, transzendent garantierten Systems erstrebt, ist die Voraussetzung für die Existenz des geschlossenen Romanhelden als Inbegriff des heroisch-ästhetisch gesteigerten Menschentums. Das absolute Weltverständnis, in dem der

¹³ In dieser Hinsicht hat Blanckenburgs *Versuch über den Roman* musterhafte Bedeutung. Seine Orientierung an Wielands *Agathon* belegt das deduktive Verfahrensprinzip in der deutschen Romantheorie.

¹⁴ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 86.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 102.

¹⁶ Im Verhelsing-Phänomen manifestiert sich das Autochthone der Weltbild-Prämisse: das Heldenbild vertritt meist ein atavistisches Weltbild.

Organismusgedanke wurzelt, bietet den fruchtbaren Nährboden für den sich dynamisch entwickelnden Menschen als Krone der Schöpfung.¹⁷

Die symbiotische Koexistenz von organischem Dynamismus und individuellem Heroismus feiert ihren ästhetischen Höhepunkt in dem Helden des Entwicklungsromans.¹⁸ Sein immanenter Wunsch nach Totalität erfüllt und vollzieht sich in einer linearen Lebenskurve, die meist einen Anfang nimmt in den Jünglingsjahren, in denen das individuelle Bewußtsein des Helden sich etabliert, und ihren Abschluß feiert mit der Reintegration des Helden in die menschliche Gesellschaft. Die Frage ist niemals, *ob* der Held das Leben bewältigen kann, sondern *wie* er sich zu einer harmonischen Persönlichkeit ausbilden kann. Sein hervorragendes Charakteristikum ist seine Empfänglichkeit für die Eindrücke die ihm die Außenwelt als *Déjà-vu*-Erlebnis spendet. Zwar ist er von Umweltverhältnissen bestimmbar, aber als Auserwählter kann er seine prädestinierte Bestimmung niemals verfehlen. Er trägt das Gesetz der Entelechie in sich und verwirklicht es in einer organisch verbundenen, daher menschenfreundlichen Welt. In solch einer Welt, die die individuelle Entwicklung niemals gefährdet, steht "die zur Totalität ausgebildete, gereifte Gestalt, von vornherein fest".¹⁹

Beides Romantheorie und Romanpraxis registriert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Ablösung der organischen Weltansicht durch eine rationalistische. Spielhagen verlangt nun vom Romanhelden, nicht mehr Reagenz, sondern Akteur zu sein. In der Tat zeigt die Romanpraxis des Realismus, wie in der vorliegenden Arbeit an Fontane wahrgenommen, eine Zerstückelung der Erzähler-Held-Identität und die strukturelle Autonomisierung des Helden. Gerade der personale Erzähler, der nicht mehr von hypostasierten Ideen, sondern von empirischen Fakten ausgehen

17 Das Ergebnis der historisch-analytischen Untersuchung in der vorliegenden Arbeit konstituiert Homogenität als Voraussetzung für die Existenz des traditionellen deutschen Romanhelden, und nimmt damit Standpunkt ein gegen Lukács' These, daß Homogenität Heldsein verhindert. Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 20f.

18 Der Entwicklungsroman ist wesentlich eine Heldengeschichte. Vgl. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, S. 296.

19 Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, S. 25.

will, wird sich der Relativität der Realität bewußt.²⁰ Die Dinge entziehen sich der subjektiven Deutung. Die menschliche Gestalt verliert ihre eindimensionale Deutlichkeit und wird geheimnisvoll.²¹ Der Held läßt sich nicht mehr als unkompliziertes Wesen durch eine harmlose Welt führen. Er zwingt den Erzähler, seine problematische Psychologie jetzt unter die Lupe zu nehmen.

Der Realismus markiert eine subtile Formveränderung des Romanhelden, deren Konsequenzen im 20. Jahrhundert ihre volle Tragweite gewinnen und die geschlossene Form des herkömmlichen Romanhelden endgültig sprengen würden. Da der realistische Erzähler nicht mehr die organische Weltansicht kennt, daher weniger zum auktorialen Erzählstil tendiert, gewinnt der Romanheld eine strukturelle Autonomie, die die ursprüngliche Held-Erzähler-Identität allmählich in eine Erzähler-Held-Konfrontation verwandelt. Der Romanheld, nicht mehr unter der Patronage des mit göttlichen Eigenschaften ausgestatteten Erzählers stehend, wird, der Spielhagenschen Forderung gemäß, mündig. Die Ansichten des Erzählers und die Existenz des Helden decken sich nun nicht mehr. Der Romanheld wird eine geheimnisvolle Gestalt, deren Herkunft und Destination unbekannt sind. Eine säkularisierte Prädestination in der amorphen Gestalt des Schicksals bestimmt sein Leben, das fortan nicht mehr unter dem Zeichen des Friedensvertrages, sondern dem des Kampfes steht. Der realistische Roman zeigt aber noch einen starken Willen zur Versöhnung, der die Dissonanz von Held und Welt in Konsonanz verwandelt.

3. Die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden

Die geschichtlich-analytische Methode der vorliegenden Untersuchung hat die Form des traditionellen Romanhelden als geschlossen postuliert. Diese Geschlossenheit kennzeichnet den Helden von seinen literarischen Anfängen bis zum Einsatz des Realismus, der mit seiner rationalistischen Akzentuierung der immanenten Transzendenz den endgültigen Bruch zwischen Immanenz und Transzendenz im Naturalismus vorwegnimmt. Im

²⁰ Vgl. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion...*, S. 312.

²¹ Vgl. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, S. 28f.

Realismus, als Vorbereitungsphase der Moderne, etabliert sich das vergesellschaftete Individuum, das angesichts immanenten Engagements nicht mehr über die hermetische Geschlossenheit des traditionellen Romanhelden verfügt.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann der Begriff 'geschlossen', der bisher heuristisch verwendet worden ist, nun erläutert werden. Die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden wird an erster Stelle durch die organische Weltansicht bedingt. Diese Weltansicht kennzeichnet sich durch eine utopische Totalitätsvision, die eine geschlossene, heilsame Verbundenheit aller Dinge voraussetzt. Romanpraktisch übergesetzt, heißt das absolute Weltverständnis ein kongruentes Erzähler-Held-Leser-Verhältnis. Der Romanheld, als Objektivierung eines absoluten Wertsystems, inkarniert beide die Organik und die Dynamik der ihn bestimmenden Weltansicht.

Die organische Weltansicht feiert ihr höchstes Prinzip im Künstlerischen. Der Künstler vergegenwärtigt nicht nur den Kulminationspunkt der organischen Entwicklung, sondern muß dem Organismus eine sinnreiche Deutung verleihen. Der Dichter, als Prophet und Arzt, muß den Sinn des Seins offenbaren, indem er die Wirklichkeit prosaisch ordnet und die Struktur der organischen Welt, d.h. den Kausalnexus bloßlegt. Die individuelle Existenz des Romanhelden, als Instrument eines auktorialen Erzählers, spiegelt die Geschlossenheit der organischen Welt. Weil der Romanheld unter dem ubiquitären Auge des omnipotenten Erzählers keine private Existenz führen kann, ja seine Lebensgeheimnisse vor ihm nicht verbergen kann, ist er eine geschlossene Figur, die in symbiotischer Verbundenheit mit dem ihm Leben spendenden Erzähler existiert.

Die organische Weltansicht ist auf eine balsamische Versöhnung von Ich und Welt, Immanenz und Transzendenz ausgerichtet. In dieser Weltansicht hat das Böse nur eine periphere, höchstens eine katalytische Bedeutung. Auch wenn der Held irrend vagabundiert, gefährdet das Böse niemals seine transzendent garantierte Bestimmung. Diese ästhetische Theodizee verhindert die transzendente Obdachlosigkeit bzw. Heimatlosigkeit, die des Helden Sehnsucht in Wahnsinn verwandeln könnte. Da der geschlossene Held die organische Weltansicht exemplifiziert und als Inbegriff des Guten und Schönen figuriert, ist er im wesentlichen unproblematisch;

so sind ihm "seine Ziele in unmittelbarer Evidenz gegeben, und die Welt, deren Aufbau dieselben realisierten Ziele geleistet haben, kann ihm für ihre Verwirklichung nur Schwierigkeiten und Hindernisse bereiten, aber niemals eine innerlich ernsthafte Gefahr".²²

Der geschlossene Held ist ein geniales Wesen mit Entelechie. Seine Genialität manifestiert sich als Sensibilität, wodurch er Welt in sich aufnimmt, d.h. verinnerlicht, und sein geistiges Bewußtsein erweitert. Diese Lebensqualität des traditionellen Helden hat Goethe treffend als 'leidend' charakterisiert.²³ Der geschlossene Held ist der Genius, der kraft seiner zentripetalen Lebensqualität die Welt erleidet, sie aber nicht als fremde, sondern kontingente Welt empfindet, da das transsubjektive Ideal seiner subjektiven Idee entspricht. Prämisse für die Geschlossenheit des Genius ist die transzendente Garantie der genialen Entelechie. Solange die Entelechie transzendent garantiert ist, ist nicht das Böse, sondern das Gute die determinierende Lebensmacht, die der Sehnsucht des Helden Erfüllung gewährt und sie zu gleicher Zeit vor dem Wahnsinn rettet. In dieser heilen Welt stehen individuelle Freiheit und überpersönliches Gesetz, Natur und Gnade in dem glücklichsten Verhältnis zueinander. Die prästabilisierte Befruchtung von *Daimon* und *Ananke* veranschaulicht sich im apollinischen Wesen des hermetisch geschlossenen Helden, der mit seinem Lichttrieb niemals fehlgehen kann. Als ausgewogene Persönlichkeit, die den Einklang von Monade und Kosmos exemplifiziert, leidet der Held des geschlossenen Romans nicht an der Fremdheit von Mensch und Welt.

Das beglückende Verhältnis von *Daimon* und *Ananke* präformiert die Welt des Helden als einen humanitären Ort, dessen archimedischer Punkt transzendent garantiert ist. Die organische Textur einer animistisch bestrahlten Wirklichkeit inspiriert ein humanes, heroisches Dasein, das wiederum die Umwelt anthropomorphisiert. Der geschlossene Romanheld empfindet ein inniges Verhältnis mit der Natur und den Dingen. Sie entziehen sich ihm niemals, sondern begleiten ihn auf seinem Lebensweg. Sie sind die Chiffren seiner Welt und lassen sich symbolisch deuten.

²² Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 67.

²³ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 86.

An ihnen kann er den Sinn seines Lebens dechiffrieren und die dynamisch-vitalistische Steigerung aller Formen ins Transzendente deduzieren.

Das Ausgerichtetsein auf Versöhnung und transzendente Bestimmung kondensiert im Hoffnungsprinzip, das sich als Lebensprinzip des traditionellen deutschen Romanhelden konstituiert. Nicht Zweifel, sondern ein germanisch-christlicher Geist der konstanten Treue und Hoffnung kennzeichnet den geschlossenen Helden. Als entelechische Figur mit transzendenter Bestimmung kennt er nicht die Hybris, sondern nur die demütige Hoffnung auf Glück und Erfüllung. Dieses Totalitätsstreben, vom auktorialen Erzähler genährt, bedingt die geschlossene Form des Helden.

Die Frage, inwiefern das Christentum einen Beitrag zur Erhaltung der geschlossenen Form des Helden geliefert hat, kennt bisher noch keine ihrer Aktualität gerechte Antwort. Während christliches und literarisches Denken einander im Mittelalter und Barock befruchtend nährten,²⁴ haben sie seit den Frühphasen der Aufklärung, mit den beginnenden Auseinandersetzungen zwischen Glauben und Wissen, autonomisierte Positionen bezogen, aus denen heraus sie einander immer mehr kritisch beleuchtet haben.²⁵ "Mit dem Sturm auf die Bastille begann der Sturm auf die christlich, metaphysisch, spätbarock, mythisch und nach Ständeordnungen fixierte Ganzheit."²⁶ Obwohl es dem Christentum nicht gelungen ist, diesen Anschlag auf das Ganzheitsbild abzuwehren, ist eines klar:

Die schrittweise Neuorientierung und Veränderung des abendländischen Bewußtseins, die sich im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert anbahnte, im sechzehnten und siebzehnten vollzog, schließlich alle Bereiche des Denkens erfaßte und alle Formen des Lebens durchdrang, dieser Prozeß der Emanzipation und Weltlichkeit ging nicht von den literarischen Schriftstellern aus. Nicht die Literatur hat die Glaubenskrise der Neuzeit gemacht oder gebracht. Wohl hat sie ihrerseits mitgeholfen, dieses neue Bewußtsein, und damit die Glaubenskrise, zu formulieren. Aber sie hat damals wie heute nur formuliert, was mehr oder minder in der Luft lag.²⁷

²⁴ Vgl. Kurz, *Über moderne Literatur...*, I, S. 114.

²⁵ Vgl. ebd., II, S. 299.

²⁶ Ebd., II, S. 299.

²⁷ Ebd., I, S. 114.

Die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden, die die vorliegende Arbeit als Totalität von Immanenz und Transzendenz postuliert, bestätigt die wesentlich konservative bzw. konservierende Natur der herkömmlichen Romantheorie und -praxis.

DRITTER ABSCHNITT

DIE ENTWICKLUNG DES HELDEN ZWISCHEN DER JAHRHUNDERTWENDE UND DEM ZWEITEN WELTKRIEG

I. DAS MENSCHENBILD DIESER JAHRZEHNTE

Das Janusgesicht des 20. Jahrhunderts läßt sich nicht leicht skizzieren. Im Gegensatz zu vorigen Jahrhunderten, die das Signum eines bestimmten Weltbildes tragen, kennt das 20. Jahrhundert "weder ein verbindliches philosophisches System, nach der Art des Thomismus, noch ein tragendes Wertgefüge [...]".¹ Dieses Jahrhundert, dessen proteische Gestalt sich in keine herkömmlichen, fest umrissenen Kategorien einordnen läßt, pendelt haltlos hin und wieder zwischen Mathematik und Mystik.

Das exaltierte Erlebnis der diesseitigen Wirklichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die nukleare Kraft, die im 20. Jahrhundert die Einheit des Weltbildes sprengt. Die positivistische Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts, genährt durch eine antiidealistische, diesseits orientierte Philosophie, akzeptiert nur das sinnlich Wahrnehmbare als gültig-normierend für menschliches Dasein und vollzieht so den Bruch zwischen Immanenz und Transzendenz. Die nicht mehr theologisch fundierte, sondern technisch orientierte Naturwissenschaft fixiert den archimedischen Punkt nicht mehr im Transzendenten, sondern im Immanenten. Die positivistische - im wesentlichen antitranszendente - Naturwissenschaft definiert das Leben nicht mehr metaphysisch, sondern physikalisch-chemisch.² Der Glaube des Positivisten, das Leben in seiner Substantialität mikroskopisch erfassen zu können, erfährt aber zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch Max Plancks Quantentheorie und Albert Einsteins Relativitätstheorie eine Erschütterung, die den Sturz der klassischen Physik herbeiführt. Angesichts neuer Erkenntnisse verabschiedet

¹ Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 8.

² Vgl. Walter Urbanek, *Deutsche Literatur. Das 19. und 20. Jahrhundert. Epochen. Gestalten. Gestaltungen* (Bamberg, 1978), S. 10.

der moderne Physiker die positivistische Methode als unzulänglich und nimmt seine Zuflucht immer mehr zu Symbolen und Chiffren, da das neue Weltbild nicht mehr 'anschaulich', sondern nur noch mathematisch erfaßbar sein sollte.³ Erst im 20. Jahrhundert zieht der Mensch die seelischen Konsequenzen eines Kopernikus: die Welt, die sich nicht mehr um Gott, sondern um die Sonne dreht, ist ein isolierter, einsamer Planet im Universum, dessen Ganzheit nicht mehr überschaubar ist.

Das naturwissenschaftliche Denken begründet im 19. Jahrhundert ein neues Menschenbild, das dem Wandel des organischen Weltbildes in ein mechanisches entspricht. Das positivistische Determinationsdenken vollzieht die Umkehr des theologischen Menschenbildes ins zoologische.⁴ Darwin rechnet die Variabilität der Lebewesen nicht länger einem göttlichen Schöpfungsprozeß zu, sondern einer natürlichen Evolution, die durch einen Selektionsprozeß raffiniert wird. Der darwinistischen Ablösung vom christlichen Supranaturalismus entspricht Taines Milieutheorie, die von der Voraussetzung ausgeht, "daß nicht der große Einzelne den geschichtlichen Ablauf bestimmt, sondern daß die klimatischen, rassischen und ökonomischen Ursachen das Primäre sind".⁵ Die Tainesche Milieutheorie, die im wesentlichen ein Ausdruck der Entheroisierung ist,⁶ erschüttert die ideelle Deutung des Menschen als freies, selbstbestimmendes Wesen und determiniert ihn als Kollektivwesen, das als Produkt seiner Umgebung keine Freiheit kennt. Die Entmythologisierung des Individuums als zentripetale Kraft im Weltall vollzieht sich, wenn die Proklamierung der ökonomischen Gesellschaftsphilosophie des Marxismus sich am Ende des 19. Jahrhunderts durchsetzt und die gesellschaftlich-wirtschaftliche Zweiteilung von Bourgeoisie und Proletariat bedingt. Diese Philosophie bewertet den Menschen rein materialistisch als ökonomischhandelndes Wesen, dessen Produktivität der Gesellschaft zugute kommen sollte.

³ Vgl. ebd., S. 152.

⁴ Vgl. Lersch, "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart", *Menschenbild und Lebensführung*, S. 13f.

⁵ Richard Hamann und Jost Hermand, "Naturalismus", *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, II (München, 1973), S. 117.

⁶ Vgl. ebd., S. 118. - Die Wirkung der Taineschen Milieutheorie läßt spezifisch marxistische Einflüsse nachweisen. Vgl. ebd., S. 117.

Die mechanisch-pragmatische Auffassung des Menschen und des Lebens überhaupt provoziert um die Jahrhundertwende starken Protest, der sich vor allem in den Schriften Friedrich Nietzsches⁷ sehr deutlich manifestiert. Mit prophetischem Blick beschreibt Nietzsche schon vor 1890 das Phänomen, das man um die Jahrhundertwende als *fin de siècle* bezeichnete, womit man eine Stimmung der Müdigkeit, der Dekadenz und des Untergangs andeuten wollte. Den Grund dieser Untergangsstimmung erblickt Nietzsche vor allem in der Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Eine gewisse Kenntnis der Vergangenheit wie eine Auseinandersetzung mit ihr hält Nietzsche für notwendig, aber nicht bloß zur "Vermehrung der Erkenntnis", sondern "immer nur zum Zweck des Lebens [...]".⁸ Diese Dialektik von Erkenntnis und Leben, Wissenschaft und Kunst ist der rote Faden in Nietzsches Werk. Immer kommt es für ihn auf das *Leben* an; daher stammt seine Diffamierung des "ausgehöhlten Bildungsmenschen",⁹ dessen hervorragendes Merkmal Nietzsche als einen merkwürdigen Gegensatz zwischen Innerlichkeit und Konvention, zwischen Bildung und Leben empfindet.¹⁰ Weil der Belehrung die Belebung, der Bildung das Leben fehlt, diagnostiziert Nietzsche den modernen Menschen als krank und leidend "an einer geschwächten Persönlichkeit".¹¹

Das Heilmittel für diese Krankheit erblickt Nietzsche in der Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen. Während das Apollinische das Maß und die Selbsterkenntnis des Individuellen fordert,¹² bedarf es

⁷ Wegen der zahllosen Widersprüche und Perspektiven, die Nietzsches Werk kennzeichnen, gibt es zahlreiche Nietzsche-Deutungen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben vor allem zwei Deutungen sich durchgesetzt: Nietzsche erscheint als Vorkämpfer des Nationalsozialismus und schließlich als Existenzphilosoph. Die vorliegende Arbeit befaßt sich nicht mit dieser Kontroverse, sondern interessiert sich nur für die Nietzschesche Thematik von Geist und Leben, insofern sie bezeichnend für das Krisenbewußtsein des *fin de siècle* und für das Heldenkonzept im deutschen Roman ist. - Zitiert wird nach der Studienausgabe von Nietzsches Werken in vier Bänden, ausgewählt und eingeleitet von Hans Heinz Holz (Frankfurt am Main, 1968).

⁸ Ebd., I, S. 206.

⁹ Ebd., I, S. 215.

¹⁰ Vgl. ebd., I, S. 207.

¹¹ Ebd., I, S. 212.

¹² Vgl. ebd., I, S. 41.

zutiefst des Dionysischen, das "das ganze *Übermaß* der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis"¹³ verlautbart und das Einswerden des Individuellen mit dem Ursein bezweckt.¹⁴

Während das Apollinische komplementär zum Dionysischen steht, verhält sich der ästhetische Sokratismus - dessen oberstes Gesetz lautet: "Alles muß verständig sein, um schön zu sein"¹⁵ - feindlich-konträr zum Dionysischen. Den wahren Gegner Dionysos' erblickt Nietzsche in Sokrates, dem "*Nicht-Mystiker*",¹⁶ dem "Typus des *theoretischen Menschen*".¹⁷ Den sokratischen Glauben, "daß das Denken, an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und daß das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *korrigieren* imstande sei",¹⁸ lehnt Nietzsche entschieden ab. An der Stelle der sokratischen Wissenschaft hofft Nietzsche die dionysische Weisheit zu sehen.

Das Postulat des Apollinisch-Dionysischen animiert die Entstehung eines neuen Heldenbildes, das nicht nur das Klassisch-Schöne, sondern auch das Romantisch-Krankhafte beinhaltet. Die ominösen Lebensmächte, die im Bildungsroman des 19. Jahrhunderts niemals den Bannkreis der klassischen Harmonie zu durchbrechen vermögen, gewinnen im modernen deutschen Romanhelden formale Bedeutung:

Das Klassische wird, nachdem es von Nietzsche als das Apollinische erkannt ist, reif für das Bündnis mit der Psychologie, der rationalen Konstruktion, der Moralistik, der Analyse und stellt sich als die Vollendung der Aufklärung dar. Das Dionysische wird aufnahmefähig für das Pathos, die Tragik, die Unberechenbarkeit und Rätselhaftigkeit des gelebten und erlittenen menschlichen Daseins.¹⁹

Der Nietzschesche Aufruf zum *amor fati* ist ein leidenschaftliches Ja-

¹³ Ebd., I, S. 42 [Hervorhebungen in Nietzsche-Zitaten im Original].

¹⁴ Vgl. ebd., I, S. 57.

¹⁵ Ebd., I, S. 74.

¹⁶ Ebd., I, S. 78.

¹⁷ Ebd., I, S. 83.

¹⁸ Ebd., I, S. 84.

¹⁹ R.M. Albérès, *Geschichte des modernen Romans*, aus dem Französischen übers. von Karl August Horst (Düsseldorf, 1964), S. 85.

sagen zum Diesseits, ein Plädoyer für ein neues Verständnis vom Leben als Inbegriff des Liebens und des Leidens.²⁰ Dieser Hymnus auf das Leben findet um die Jahrhundertwende ein großes Auditorium, das in der Nietzsche-Lektüre vor allem eine Rückkehr zum Mystischen vernimmt. Bergsons *élan vital* wird zum Ausgangspunkt der neuen 'Lebensphilosophie',²¹ und bringt die Grundlagen des Positivismus und Naturalismus ins Wanken.²²

Nietzsches Ablehnung der herkömmlich christlich-bürgerlichen Moral, die der antibürgerlichen Gesinnung des Naturalismus entspricht, markiert den Anbruch der Götzen-Dämmerung: "[...] es geht zu Ende mit der alten Wahrheit [...]."²³ Die "Umwertung aller Werte",²⁴ die für Nietzsche das Morgenrot einer neuen, autonomen Menschheit ohne Gott signalisiert, aktiviert aber nicht nur ein Gefühl des Gleitens,²⁵ sondern auch den Zerfall aller Werte. Sichtbares Zeichen dieses unaufhörlichen Gleitens, das den Menschen ins Unbehaustsein stürzt, ist die Hiroshima-Katastrophe. Mit dem Zweiten Weltkrieg geht das neuzeitliche Weltbild zu Ende,²⁶ das Jahr 1945 ist ein 'Nullpunkt' in der Menschheitsgeschichte.²⁷

²⁰ Vgl. Walter Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism* (New York, 1960), S. 231f: "Nietzsche and Rilke [...] develop a new piety that denies them the security of any tradition as well as any escape from the terror of life, including even the ancient hope for bliss in another life; but their radical affirmation of this world with all its agony becomes an experiment of ecstatic bliss."

²¹ Vgl. Aster, *Geschichte der Philosophie*, S. 413.

²² Vgl. Paul Kluckhohn, "Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung", *DVjs*, 29(1955), S. 14.

²³ *Nietzsche*. Studienausgabe, IV, S. 205.

²⁴ Ebd., IV, S. 190.

²⁵ Das Gefühl des Gleitens artikuliert sich sehr deutlich in der Dichtung des Impressionismus. Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, "Impressionismus", *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, III (München, 1972), S. 34. Der impressionistische Künstler empfindet das Leben als etwas Gefährliches, das nur noch unter dem *carpe diem*-Motto ästhetisch zu erfassen sei. Vgl. ebd., S. 43.

²⁶ Im Zerfall der religiös orientierten Kultur seit den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts erblickt Romano Guardini das Ende des neuzeitlichen Weltbildes und den Anfang einer nachchristlichen, areligiösen Epoche. Vgl. *Das Ende der Neuzeit...*, S. 59ff.

²⁷ Vgl. Werner Georg Haverbeck, "Das Bild des Menschen in der Gegenwart", *Das Menschenbild der Gegenwart*, Abhandlungen der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung e.V., 1, hrsg. Herbert Kessler und Walter Thoms (Mannheim, 1964), S. 16.

Das Krisenbewußtsein, das sich schon im *fin de siècle* angekündigt hat und in Spenglers *Untergang des Abendlandes* (1918) seine zeitgerechte Formulierung findet, intensiviert sich in den Jahren zwischen den Weltkriegen. Gelingt es dem Impressionisten als Außenseiter²⁸ noch einigermaßen, ein Refugium in Innerlichkeit - sei sie auch bis zum Zerbrechlichen mimosenhaft - zu finden, so artikuliert sich im Crescendo des expressionistischen Schreis der Notruf eines von Gott abgefallenen Menschen,²⁹ der aus sich selbst heraus neue Werte darzustellen versucht. Der Expressionismus kennzeichnet sich durch einen utopischen Weltverbesserungsdrang,³⁰ der "nicht reformiert, sondern revolutioniert, und zwar mit dem Elan eines kompromißlosen Absolutheitsstrebens, das sich nur dem 'Unendlichen' gegenüber verpflichtet fühlt".³¹

Der expressionistische Aktivismus ist die Kehrseite des impressionistischen Relativismus; beides steht im Zeichen eines nachchristlichen Humanismus, der das Gleiten ins Apokalyptische nicht verhindern kann. In diesem Klima gedeiht das existenzphilosophische Denken,³² das schon im 19. Jahrhundert in der Person Heideggers ein Bekenntnis zum Dasein als In-der-Welt-Sein abgelegt hat.³³ Die Hinwendung zum Existentiellen, zum Dasein als Selbstsein³⁴ ist ein Protest, einerseits gegen die zunehmende Rationalisierung, die den Menschen lediglich als *homo faber*³⁵

28 Vgl. Hamann und Hermand, "Impressionismus", *Epochen deutscher Kultur...*, III, S. 108.

29 Vgl. Hellmuth Rößler, *Deutsche Geschichte. Schicksale des Volkes in Europas Mitte* (Gütersloh, o.J.), S. 601.

30 Vgl. Urbanek, *Deutsche Literatur...*, S. 313.

31 Hamann und Hermand, "Expressionismus", *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, V (München, 1976), S. 10.

32 Eine inhaltlich allgemeingültige Bestimmung der Existenzphilosophie ist nicht möglich. Während Heidegger, wie sein französischer Schüler Sartre, das Religiös-Metaphysische aus der Philosophie ausschaltet, steht menschliche Existenz für Jaspers noch immer im Zeichen der Transzendenz. Beide Heidegger und Jaspers akzentuieren aber die freie Entscheidungsmöglichkeit des Menschen.

33 Vgl. Aster, *Geschichte der Philosophie*, S. 442.

34 Vgl. Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (Berlin, 1949), S. 196-221.

35 Das Spannungsverhältnis zwischen *homo faber* und *homo religiosus* betrachtet Philip Lersch als eigentliche Daseinsproblematik des modernen Menschen. Vgl. "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart", *Menschenbild und Lebensführung*, S. 24.

auffaßt, andererseits gegen die Konsolidierung des Kollektivmenschen, wodurch die Autonomie des Individuums aufgehoben wird. Dieses Individuum - "ganz auf sich in seiner Nacktheit zurückgeworfen"³⁶ - sieht sich der Hegemonie von Apparat und Organisation ausgesetzt.³⁷

Heute ist ein Held nicht sichtbar. Man scheut das Wort. Die welt-historischen Entscheidungen liegen nicht in der Hand eines Einzelnen, der sie ergreift und eine Spanne Zeit allein bei sich halten kann.³⁸

Die Polarisierung von Individualismus und Kollektivismus in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird dem Menschen im 20. Jahrhundert zum verhängnisvollen Schicksal. Ist es dem 'poetischen' Realismus noch gelungen, die Spannung von Ich und Welt auszugleichen, so gewinnt die Gesellschaft im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr einen das Individuum zerstörenden Charakter, da sie keine personalen Beziehungen kennt, sondern als rationalisierte Organisation den Menschen verdinglicht und ihm die Möglichkeit individueller Persönlichkeitsentfaltung raubt. Im 20. Jahrhundert ist die Gesellschaft nicht mehr Inbegriff der Geborgenheit; eher empfindet der moderne Mensch die technomorphe Gesellschaft als blindes, irrationales Schicksal. So verschärft sich im 20. Jahrhundert das Bewußtsein, daß Menschsein radikal bedroht ist, weil es nichts Stabiles mehr gibt:³⁹ "Die gesamte Glaubens-, Wissens-, Gefühls- und Werthaltung des Menschen hat sich verschoben, verkompliziert, differenziert, aufgesplittert."⁴⁰

Der moderne Mensch kann sich weder ans Transzendente noch ans Inmanente klammern. Er hat nicht nur die personale Beziehung zu Gott und zum Du verloren, sondern ist sich selber auch fremd geworden. Während die Tiefenpsychologie transpersonale Gründe und Abgründe der Seele aufgeschlos-

³⁶ Jaspers, *Die geistige Situation...*, S. 220.

³⁷ Die Verdinglichung des Menschen durch die unpersönliche Organisation betrachtet Theodor Adorno als wesentliche Gefahr der Zweckrationalität. Vgl. *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, S. 69.

³⁸ Jaspers, *Die geistige Situation...*, S. 190.

³⁹ Vgl. Erich von Kahler, *Untergang und Übergang. Essays* (München, 1970), S. 8.

⁴⁰ Kurz, *Über moderne Literatur...*, I, S. 18.

sen hat,⁴¹ die als unter- oder überpersonales 'Es' die Einheit des Ich zerstören, haben die rationalisierten Arbeitsverhältnisse die Spaltung von Seele und Tat vollzogen. Dem Menschen wird zunehmend klar, daß er kein Handelnder, sondern Verhandelter, kein Entrepreneur, sondern nur noch Werkzeug, Mittel zum Zweck ist.⁴² Im wesentlichen registriert dieses Bewußtsein die Angst vor der "Zweckrationalität",⁴³ die die Ersetzbarkeit des Menschen durch die Apparatur voraussetzt.⁴⁴

Diese Ohnmacht eines Individuums, das im technokratischen Zeitalter die Einheit von Seele und Tat nicht kennt und daher die Totalität des Seins nicht mehr exemplifizieren kann, hat schwerwiegende Folgen für die Form des Helden im modernen Roman. Wenn Seele und Tat getrennt werden, wenn es keine Kongruenz mehr zwischen innerer und äußerer Welt gibt,⁴⁵ entsteht jene Innerlichkeit, die die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden sprengt: "Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt."⁴⁶ Dieser offene Held kennt die transzendente Obdachlosigkeit bzw. Heimatlosigkeit:

Was sich in der Philosophie, formelhaft gesprochen, als Wechsel von klassischer Theodizee zur Fundamentalontologie vollzog, spiegelt sich im Weg des Romans vom 19. zum 20. Jahrhundert als ein Wechsel vom Gefühl oder Bewußtsein der göttlichen Erfüllungtheit menschlich-irdischen Daseins zur Verlorenheit des aus allen göttlichen Bezügen, aus aller metaphysischen Sinngeiwißheit herausgelösten Menschen.⁴⁷

⁴¹ Vgl. Kahler, *Untergang...*, S. 9.

⁴² Vgl. Adorno, *Kritik...*, S. 80.

⁴³ Ebd., S. 69.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 80.

⁴⁵ In Lukácsscher Terminologie heißt diese Disgruenz die Fremdheit zwischen erster und zweiter Natur. Vgl. *Die Theorie des Romans...*, S. 54f.

⁴⁶ Ebd., S. 56f.

⁴⁷ Fritz Martini, "Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans", *DU*, 3(1951), S. 11.

II. DIE AUFLÖSUNG DER GESCHLOSSENEN FORM DES HELDEN IN RILKES *AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE*

Vorbemerkung

Die moderne Literaturkritik betrachtet *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*¹ als epochemachende Veröffentlichung. So erklärt Nivelle: "Der '*Malte*' ist der erste 'neue' Roman des 20. Jahrhunderts: er hat den Weg frei gemacht für das schöpferische Werk und die kritische Aufnahme von Joyce und Virginia Woolf, von Proust und Kafka."² Martini grenzt den *Malte*-Roman spezifisch vom realistischen Roman ab, wenn er Folgendes in bezug auf die *Aufzeichnungen* feststellt:

Alles, was man als Bedingungen - wenn auch nicht als Gesetze - des realistischen Romans bezeichnen kann, wird souverän beiseitegeschoben: die Geschlossenheit, Logik und Kausalität der Handlung, die vorwärtstreibende Energie und Klarheit der Linienführung zu einem sich entwickelnden festen Ziel hin, die Einfügung eines persönlichen Weltblicks in die Objektivität der breit andrängenden Weltfülle, die epische Aufnahme der dinglichen Lebensbreite, die Rückbindung des Geschehens an genau bestimmte Ordnungen von Raum und Zeit.³

Die Modernität des *Malte*-Romans gründet zutiefst darin, daß der Romanheld, angesichts der Auflösung eines einheitlichen Weltbildes im 20. Jahrhundert, nicht mehr als die objektivierte Form der Einheit von Mensch und Welt fungieren kann, sondern gerade die Fremdheit von Ich und Welt - die Lukácssche Prämisse für die offene Form des Helden - aufzeigt. Rilkes *Malte* findet nicht mehr den Weg, der "immer nach Hause" führt;⁴ immer wieder wird ihm inne, daß er zu den Fortgeworfenen,

¹ Zitiert wird nach der Inselverlag-Ausgabe Rainer Maria Rilkes *Sämtliche Werke*, VI, hg. vom Rilke-Archiv (Frankfurt am Main, 1966).

² Armand Nivelle, "Zur Erneuerung des Romans am Anfang des 20. Jahrhunderts", *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*, hg. Klaus W. Jonas (Tübingen, 1972), S. 157. Ähnliche Bewertungen des *Malte*-Romans finden sich u.a. bei Hildegard Emmel, *Geschichte des deutschen Romans*, II (Bern, 1975), S. 234 und Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 109.

³ Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn* (Stuttgart, 1970), S. 139f.

⁴ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 108, Anm. 63.

zu den Verlorenen und Obdachlosen gehört. Sein Elend - hier wortwörtlich im Sinne des althochdeutschen *elilenti* 'in fremdem Land' gemeint - findet seinen dichterischen Ausdruck in folgender Version einzelner Versstellen aus dem 30. Kapitel des Buches Hiob:

Die Kinder loser und verachteter Leute, die die Geringsten im Lande waren. Nun bin ich ihr Saitenspiel worden und muß ihr Märlein sein.

...sie haben über mich einen Weg gemacht...

...es war ihnen so leicht, mich zu beschädigen, daß sie keiner Hilfe dazu durften.

...nun aber geußet sich aus meine Seele über mich, und mich hat ergriffen die elende Zeit.

Des Nachts wird mein Gebein durchbohret allenthalben; und die mich jagen, legen sich nicht schlafen.

Durch die Menge der Kraft werde ich anders und anders gekleidet; und man gürtet mich damit wie mit dem Loch meines Rocks...

Meine Eingeweide sieden und hören nicht auf; mich hat überfallen die elende Zeit...

Meine Harfe ist eine Klage worden, und meine Pfeife ein Weinen. (S. 757)

Die Not des Ich, das in der 'elenden Zeit' weder zu Gott noch zum Mitmenschen eine Beziehung findet, artikuliert sich im *Malte*-Roman als Tagebuch-Aufzeichnungen. Als literarische Form signalisiert das Tagebuch schon an und für sich ein Krisenbewußtsein:

Es ist Ausdrucksmittel für ein Verhalten, das sich unter dem Eindruck zusammenbrechender Denksysteme oder auch unter dem Andrang äußerlicher Katastrophen und Umwälzungen in die Innerlichkeit zurückzieht. Die alles umfassende Krisis ist die Vorbedingung der persönlich-individuellen.⁵

Der Tagebuchschreiber ist im wesentlichen ein Problematiker, der auf der Suche ist.⁶ Im Gegensatz zur Autobiographie, die den Menschen im

⁵ Wilhelm Grenzmann, "Das Tagebuch als literarische Form", *Wirrendes Wort*, 9(1959), S. 85. Grenzmanns Untersuchung über die Bedeutung des Tagebuchs als Ausdrucksform menschlichen Selbstbewußtseins hat zum folgenden Ergebnis geführt: "Tagebücher stehen inmitten von Krisenzeiten." Ebd., S. 85. Bezeichnend ist denn auch die erhebliche Zunahme der Tagebuchliteratur seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 89.

⁶ Vgl. ebd., S. 85.

Zusammenhang von Welt und Gott zeigt,⁷ "läßt das Tagebuch ein minder ausgeprägtes Bewußtsein solcher Zuordnungen erkennen. Im Gegenteil: Es ist oft eher ein Zeichen des Verlustes als des Besitzes, eher der Sehnsucht als der Erfüllung".⁸

1. Das Erzähler-Held-Schema

Das Erzähler-Held-Verhältnis im *Malte*-Roman wird bedingt durch die Tagebuchform, die Rilke für sein Prosawerk gewählt hat.⁹ Kennzeichnet sich der Briefroman durch seinen Gesprächscharakter, so ist die Tagebuchform "gleichermaßen eine Ableitung des *Selbstgesprächs* oder der *Rede an die Welt* [...]".¹⁰ Der monologische Charakter des Tagebuches ist an und für sich ein Gegenteil zu der auktorialen Erzählstruktur, indem er die Erzählperspektive hineinverlegt in eine Ich-Gestalt, die keineswegs allwissend ist, sondern gerade einer noch ungewissen Zukunft ausgesetzt ist.¹¹ Indem das Tagebuch als Abwandlung des Ich-Romans¹² auf die

⁷ Vgl. ebd., S. 85.

⁸ Ebd., S. 85.

⁹ Vgl. Ulrich Fülleborn, "Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman", *Deutsche Romantheorien*, II, hg. Reinhold Grimm, S. 303. Wenn Fritz Martini dagegen behauptet, es handle sich im *Malte*-Roman nicht um ein Tagebuch, weil "das Einformen breiter Teile in ein objektiviertes, aus sich selbst erzähltes Geschehen" den Tagebuch-Charakter leugnen sollte (vgl. *Das Wagnis der Sprache...*, S. 139), so verkennt er den Wechsel zwischen erinnerndem und erinnertem Ich, der für den *Malte*-Roman strukturbestimmend ist.

¹⁰ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 238f [Hervorhebungen im Original].

¹¹ Vgl. Jochen Vogt, "Aspekte erzählender Prosa", *Grundstudium Literaturwissenschaft...*, VIII, S. 35.

¹² Im Gegensatz zum herkömmlichen Roman, der die Ich-Erzählsituation vor allem dazu verwendet hat, dem erzählten Geschehen den Anschein von Historizität zu verleihen, verifiziert der moderne Ich-Roman "nicht die Objekt-Existenz der Welt, von welcher der Ich-Erzähler berichtet, sondern ihre Subjektivität, ihre Realität als Bewußtseinsinhalt der Ich-Gestalt oder vielmehr als eine letztlich unauflösbliche Vermengung von objektiver, dinglicher Außen- und subjektiver, ideeller Innenwelt". Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 30. Der neueren Romantheorie kommt immer mehr zum Bewußtsein, daß Er-Roman und Ich-Roman in ganz verschiedenen ontologischen Bereichen der Dichtung stehen: während jener mehr im Bereich des Mimetischen angesiedelt ist, fixiert dieser mehr auf das Existentielle. Vgl. ebd., S. 28.

Innenwelt fixiert und dabei Bewußtseinsabläufe, Gedanken und Stimmungen der Ich-Figur im Augenblick seines Erlebnisses enthüllt, vollzieht es die Wendung vom auktorialen zum personalen Roman hin.¹³ Als erinnerndes Ich begründet Malte Laurids Brigge selber die Struktur seines Tagebuches, wenn er erklärt: "DASS man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. [...] Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben." (S. 844) Die Fähigkeit des alten Grafen, Inneres und Äußeres zu versöhnen und aus dieser Ganzheitsbetrachtung heraus seine Memoiren diktieren zu können, ist dem jungen Malte abhanden gekommen: "Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken [...]." (S. 726) Dieses Nichts kennt den Nullpunkt, es weiß, "daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist" (S. 727), gerade weil man von einem apriorischen Weltentwurf herausgegangen ist und dabei die äußere wie die innere Wirklichkeit versäumt hat. Schonungslos setzt Malte sich mit dieser versäumten Wirklichkeit auseinander. Er lernt sehen und hören, er blickt nach außen und nach innen und schreibt sein Tagebuch, denn nur durch das Schreiben kann er zu sich selbst finden.¹⁴ Als erlebendes bzw. erinnerndes Ich diktiert er keine sein sollende Wirklichkeit, sondern gibt sich selber seiner existentiellen Lage hin: "Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird." (S. 756)

Als Tagebuchschreiber wahrt Malte eine einheitliche Perspektive. Die personale Erzählweise hebt die Distanz zwischen Erzähler und Held auf und gewährt einen Einblick in das Innenleben des Helden, der, bald als erlebendes Ich, bald als erinnerndes Ich, um Selbstbewußtsein ringt, bis er schließlich als erinnertes, objektiviertes Ich - in der Parabel vom verlorenen Sohn - sein Fremdsein auf Erden bejaht. Als reflektiertes Ich kennt Malte das antithetische Spannungsverhältnis von Ich und Welt, von Immanenz und Transzendenz.

¹³ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁴ Das Tagebuch legt nicht nur Zeugnis ab vom Suchen des Ich nach Sinn-erfüllung, sondern gilt auch als Mittel zur Selbsterklärung. Vgl. Grenzmann, "Das Tagebuch als literarische Form", *Wirkendes Wort*, 9(1959), S. 88f.

Die Spannung zwischen erzählendem und erzähltem Ich, die im herkömmlichen Ich-Roman durch ein kongruentes Erzähler-Held-Verhältnis aufgehoben wird, intensiviert sich im *Malte*-Roman zu einer verhängnisvollen Dialektik, die die Zerrissenheit des Ich artikuliert. Das erzählende Ich, das in Paris die existentielle Not fremder Leute zunächst passivisch beobachtet, wird eventuell durch die erschütternde Wirklichkeit der Großstadt dermaßen verwandelt, daß es das Beobachtete nicht mehr in die tradierten Kategorien einordnen kann:

ICH lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (S. 710f.)

Da Inneres und Äußeres nicht mehr in einem Kausalnexus zueinander stehen, sondern gerade durch osmotische Vorgänge ihre konventionelle Substantialität verlieren und miteinander verquickt werden, wird das erzählende Ich - als Schnittpunkt zwischen Innerem und Äußerem - fast hellsehtig für die 'neue' Wirklichkeit, die sich als kein fester Bestand, sondern als Amorphie enthüllt. Das Amorphe raubt dem erzählenden Ich seinen festen Standort in der Welt¹⁵ und prägt seine Existenz als gehörend zu den 'Fortgeworfenen', die als "Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespion hat" (S. 743), die Auflösung und Verwesung des Daseins vergegenwärtigen.

Weil Malte die lebenszerstörenden Mächte der Außenwelt nicht abwehren kann, ja sich ihnen durch das 'neue Sehen' schutzlos ausliefert, spaltet sich das Ich in zwei Hälften, von denen die eine den 'Es'-Mächten völlig ausgeliefert wird,¹⁶ während die andere als *alter ego* sich durch verschiedene Figuren aus erinnelter Vergangenheit zu objektivieren sucht. Die Spaltung des figuralen Bewußtseins bedeutet Identitäts-

¹⁵ Den Verlust eines festen Standortes empfindet Malte schmerzlich als transzendente Obdachlosigkeit: "Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen." (S. 747)

¹⁶ Das 'Es', das lebenszerstörend in den Fortgeworfenen wuchert, bricht als "das Große" (S. 764) aus Malte selber heraus und wird veranschaulicht durch den Epileptiker, der die Herrschaft über die eigenen Glieder verloren hat.

verlust, Zerstörung des personalen Kerns und existentielle Angst, so daß Malte sich selber als sterbend begreift:

Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann, auch wenn meine Quäler jetzt von mir abließe[n]. [...] Wie graute mir immer, wenn ich von einem Sterbenden sagen hörte: er konnte schon niemanden mehr erkennen. Dann stellte ich mir ein einsames Gesicht vor, das sich aufhob aus Kissen und suchte, nach etwas Bekanntem suchte, aber es war nichts da. Wenn meine Furcht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, ich fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung. (S. 755)

Diese Furcht kann Malte nur überwinden, wenn er sein Dichterschicksal akzeptiert und durch den *salto mortale* des Schreibens¹⁷ der Gestaltlosigkeit der 'neuen' Wirklichkeit Gestalt gibt: "Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben [...]." (S. 721) Malte kann nur überstehen, wenn das sehende, erzählende Ich sich in das schreibende, erzählte Ich verwandelt. Dieses Ich, das sich durch die Darstellung erinnerten Gestalten aus der Kindheit und der Geschichte objektiviert und sich dadurch aus dem Bereich der 'Es'-Mächte in eine ästhetische Existenz hinüberrettet, erkennt im Rückzug in die Immanenz die einzige Rettung vor einer sich auflösenden Wirklichkeit.¹⁸

¹⁷ Maltes Angst gründet zutiefst darin, daß er seine Berufung zum Dichtertum kennt, aber noch nicht über die Vokabeln zur Darstellung der sich auflösenden Wirklichkeit verfügt: "Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind, und wenn schon etwas sich verändern muß, so möchte ich doch wenigstens unter den Hunderten leben dürfen, die eine verwandte Welt haben und dieselben Dinge." (S. 756)

¹⁸ Der sich im *Malte*-Roman manifestierende Rückzug in die Innerlichkeit präludiert die Rühmung der Immanenz als einziger Zufluchtsort in den *Duineser Elegien*:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer schwindet das Außen.

Rilkes *Sämtliche Werke*, I, S. 711.

2. Der Weltgehalt

Im Gegensatz zu seinem Großvater Brigge, der eine noch relativ heile Welt kannte,¹⁹ lebt Malte in einer konturlosen Welt, in der Sein und Sinn nicht mehr identisch miteinander sind. In dieser amorphen Welt ist das Sein durch außer- bzw. unpersönliche Mächte gefährdet, so daß es sich nicht nur um Bestehen, sondern gerade um Überstehen handelt. Der Kampf ums Dasein vollzieht sich in einer Welt, die im Zeichen des Leidens, des Todes, des Unbehaustseins steht. Die 'Es'-Mächte, die lebenzerstörend in allen ontologischen Formen wuchern, rauben dem Menschen nicht nur seine Autonomie, sondern auch seine Humanität, indem sie das Ich-Bewußtsein auslöschen. Das entkräftete Ich vermag nicht mehr, der Welt ein humanes Gepräge zu verleihen, weil es ja seine Identität eingebüßt hat und nur noch als Abfallsprodukt des Schicksals²⁰ einer anonymen, gesichtslosen Masse angehört. Zwischen diesen Gesichtslosen bestehen keine personalen Beziehungen, es ist nur das Bewußtsein des Fortgeworfenseins, das sie zusammenhält. Sie sind keine humanen, sondern entpersönlichte Gestalten, die in einer entmenschlichten Welt²¹ gerade die Verwesung alles Menschlichen veranschaulichen.

Die Zerstörung des Menschlichen geschieht nicht nur von der Außenwelt her, insofern das Schicksal den Menschen "ausgespieen hat" (S. 743), sondern auch vom Inneren her, indem das unbewältigte Sein als "das Große" (S. 764) aus dem Menschen selber herauswächst und den Persönlichkeitskern zerstört:

[...] und wenn es da draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe: im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verästelungen deines zahlloszweigigen Daseins. Dort hebt es sich, dort übersteigt es dich, kommt höher als dein Atem, auf den du dich hinaufflüchtest

¹⁹ Vgl. Fülleborn, "Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*", *Deutsche Romantheorien*, II, S. 307.

²⁰ Vgl. Wilhelm Loock, "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", *Interpretationen zum Deutschunterricht*, hg. Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber (München, 1976), S. 32.

²¹ Die Dingwelt autonomisiert sich und drängt sich in den menschlichen Bereich, so daß die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Menschlichem und Dinglichem verfließen. Wenn Malte nachts der Geräuschen der Großstadt ausgeliefert ist, usurpiert die Dingwelt seine Privatexistenz: "Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin." (S. 710)

wie auf deine letzte Stelle. Ach, und wohin dann, wohin dann?
Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir
her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr
zurück. (S. 777)

Vom Bewußtsein des Fortgeworfenseins und der Ortlosigkeit auf das Existentielle zurückgedrängt, ist Malte als 'Sehender' jedoch bereit, alles Erwartete aufzugeben "für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist". (S. 776) Durch das Schreiben, das auf Wirklichkeitsbewältigung ausgerichtet ist, kommt Malte zur Erkenntnis, daß die Kraft der Innerlichkeit, wie sie sich in der Gestalt der 'Liebenden' - Abelone, Bettine und Sappho - manifestiert hat, die einzige Garantie gegen den Zerfall der Wirklichkeit bietet. Diese Welt der Immanenz, in die Malte als 'verlorener Sohn' zurückkehrt, ist die Welt der "innige[n] Indifferenz" (S. 938), die dem Menschen die Gelegenheit bieten sollte, sein Dasein als Selbstsein zu führen.

3. Die Linienführung

Der *Malte*-Roman hat ein äußerst kompliziertes Kompositionsgefüge. Als Tagebuchschreiber nimmt Malte keine Rücksicht auf chronologische oder kausale Folge. Die Prosastücke, die jeweils eine künstlerische Autarkie aufzeigen,²² sind aber nicht bloß additiv aneinandergereiht. In einer eingehenden Strukturanalyse hat Ulrich Fülleborn das Gesetz der Komplementarität als formbestimmend für den *Malte*-Roman bloßgelegt:

Es gilt nur einzusehen, daß durch das Assoziative der Gestaltung gerade die subjektive Willkür im Aufbau der dichterischen Welt ausgeschaltet werden soll. Und in der Tat läßt sich schon in der Abfolge der ersten Aufzeichnungen ein Gesetz erkennen, das Rilke bis zu seinem Tode hin immer bewußter zu gestalten suchte und das in seiner Bedeutung mit dem Goetheschen Gesetz der Polarität und Steigerung vergleichbar ist: das Gesetz der Komplementarität.²³

Diesem Gesetz gemäß will jedes 'Spiel' sein 'Gegenspiel': Leben und Tod, Sein und Nicht-Sein, Bewegung und Ruhe, Steigen und Fallen wahren "ein bebendes Gleichgewichtsspiel, ein dauerndes Umschlagen des einen

²² Vgl. Fülleborn, "Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*", *Deutsche Romantheorien*, II, S. 303.

²³ Ebd., S. 304.

ins andere".²⁴

Im *Malte*-Roman vollzieht sich dieses Gesetz der Polarität und Steigerung im Umschlag von Tagebuch in Parabel. Handelt es sich im Tagebuch um einen Prozeß des Erkennens, so bedeutet die Parabel nicht nur die Steigerung aller erworbenen Erkenntnisse, sondern gerade deren Chiffrierung. Mit der parabolischen Erzählkonzeption verzichtet der Tagebuchschreiber auf jeden Versuch direkter Wirklichkeitsaussage,²⁵ weil er angesichts der Tiefendimensionen des Daseins das Unaussprechliche nicht zu artikulieren vermag.

4. Die Figur des Helden

Malte Laurids Brigge ist kein selbstsicheres Subjekt, das von einer apriorischen Weltanschauung ausgeht und die Welt schabloniert, sondern ein "Nichts", das "denkt". (S. 726) Gerade weil Malte als Fortgeworfener sich der Diskrepanz von Immanenz und Transzendenz bewußt ist, erkennt er es als seine Aufgabe, "in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt". (S. 775) Um diese Aufgabe erfüllen zu können, muß er sich dem "Entsetzlichen" (S. 776) aussetzen und die Einsamkeit auf sich nehmen:

Mein Gott, wenn etwas davon sich teilen ließe. Aber *wäre* es dann, *wäre* es dann? Nein, es *ist* nur um den Preis des Alleinseins.
(S. 776)

Weil Sein und Sinn für Malte nicht mehr identisch sind, muß Malte das Sein in allen seinen Manifestationen kennenlernen. Er sieht nicht nur die Sterbenden und Leidenden, sondern identifiziert sich auch mit ihnen, "weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt, mich von allem zu entfernen und abzutrennen". (S. 755) Es ist Maltes Schicksal, alles Bekannte preiszugeben und eine veränderte Welt kennenzulernen:

Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. (S. 721)

²⁴ Ebd., S. 305.

²⁵ Vgl. ebd., S. 316.

Der unbehauste Malte Laurids Brigge lebt im Zeitalter der transzendenten Obdachlosigkeit. Als Mensch ohne Entelechie befaßt er sich daher nicht mehr mit einer Theodizee, sondern gerade mit einer 'Ontodizee'.²⁶ Nur durch das Schreiben, durch einen Ästhetizismus, der die Religion ersetzt, kann Malte die neue Wirklichkeit kennenlernen und sich zu gleicher Zeit vor dem Entsetzlichen retten.

Malte kennt keine personalen Beziehungen, weder zu Gott noch zum Mitmenschen. Er ist der 'verlorene Sohn', "der nicht geliebt werden wollte". (S. 938) Die "innige Indifferenz seiner Herzens" (S. 938) zwingt ihn, auf die Geborgenheit des Familienlebens zu verzichten und die Seinserfüllung, nicht im Bereich der Liebe, sondern in der eigenen Einsamkeit, in der Immanenz zu suchen. Diese Immanenz ist jedoch kein hermetisch abgeschlossenes Dasein, sondern ein dionysisches Offensein für Leben und Leid. Der von allen Bindungen losgelöste Mensch nimmt es auf sich, das neue Sein zu erfahren, büßt aber in diesem Prozeß die Wonne eines gotterfüllten Daseins ein: "Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht." (S. 946)

Malte Laurids Brigge ist keine geschlossene Gestalt, die die Einheit von Mensch und Welt exemplifiziert, sondern eine parabolische Figur, deren hypothetisches Dasein einen zielbewußten Versuch zu einem Ich-Entwurf aufzeigt. Malte ist eine 'montierte' Figur, die durch Erinnerung und Verinnerlichung die Qual der Sehnsucht zu heilen sucht. Da diese Sehnsucht nach der verlorenen Totalität von Ich und Welt immanent fixiert ist und sich nicht mehr zu transzendieren vermag, muß ihr die Erfüllung versagt bleiben.

²⁶ Vgl. ebd., S. 316.

III. DAS ROMANTHEORETISCHE KONZEPT DES HELDEN ALS DIVIDIUM

Vorbemerkung

Die Spielhagensche Romantheorie, die das deutsche Konzept des Romanhelden im 19. Jahrhundert weitgehend bestimmt hat, setzt das Primat des Individuums als zentripetale Kraft im Weltall voraus und proklamiert den Helden als Zentrum des Romans. Zwar hat Spielhagen mit seiner Forderung nach der Objektivität des Erzählers die Tendenzen einer immer mehr wissenschaftlich orientierten Epoche romantheoretisch gedolmetscht; sein Postulat vom Primat des Helden leugnet aber den Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der das Ende des individualistischen Zeitalters signalisiert.

Der bürgerliche Helden- und Individualitätsbegriff, der im Naturalismus schon auf heftige Kritik gestoßen ist, wird im 20. Jahrhundert zum Anachronismus. In romantheoretischen Aufsätzen¹ artikuliert Alfred Döblin² das moderne Lebensgefühl, daß nämlich das Ich seine Souveränität verloren hat und immer mehr vom Kollektiven her bestimmt wird.

Döblin betrachtet die Genese einer neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit im 20. Jahrhundert als Wirkung des naturalistischen Geistes, der "das transzendente Wissen und seine Praxis ablöste". (S. 64) Dieser Geist aktiviert ein "Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, stammend aus der Gewißheit, nicht für ein Jenseits zu leben und alles von sich aus leisten zu müssen". (S. 66) Der "Sproß des naturalistischen Impulses" (S. 70) ist die Technik, die, so Döblin, "nicht negiert, sondern ändert, nicht zerstört, sondern umseelt". (S. 75)

¹ Zitiert wird nach der Walterverlag-Ausgabe Alfred Döblins *Aufsätze zur Literatur*, hg. Walter Muschg (Olten und Freiburg im Breisgau, 1963). Alle Verweise auf diese Quelle werden im Text in Klammern angeführt.

² In der deutschen Romanpoetik des 20. Jahrhunderts nimmt Alfred Döblin eine Sonderstellung ein: "Keiner der theoretisch interessierten Erzähler von Rang (oder Namen) seit 1900 hat Döblins Systematik erreicht oder auch bloß angestrebt; weder Musil noch Thomas Mann, weder Broch noch der Essayist Wassermann." Viktor Žmegač, "Alfred Döblins Poetik des Romans", *Deutsche Romantheorien*, II, S. 350.

Der naturalistische Geist bedient sich vor allem des Gesellschaftsdrives, der darauf ausgerichtet ist, den Evolutionsprozeß zu steuern und "neue Menschentypen zu bilden". (S. 65) In der Moderne hat dieser Geist, der sich im Technischen verwirklicht, einen neuen Menschentyp erzeugt, nämlich ein "technisch-industrielles Kollektivwesen". (S. 71) Der technische Impuls löst die alten patriarchalischen Vorstellungen auf (vgl. S. 76f.) und "macht die Städte zu seinem Leib und Instrument". (S. 71) Die modernen Großstädte sind "technische Arbeitsstätten" (S. 72), die sich wegen ihrer Gleichförmigkeit (vgl. S. 72) grundsätzlich von den Städten des vor-industriellen Zeitalters unterscheiden. Die technische Großstadt etabliert die neue gesellschaftliche Wirklichkeit. In ihr lebt kein souveränes Individuum, sondern die Masse, die kraft der biologischen Prinzipien von Konformität und Kraftersparnis (vgl. S. 82) das Kollektivwesen konstituiert: "Das Kollektivwesen Mensch, die Gruppe Mensch bewegt sich, reagiert und produziert in vieler Hinsicht wie ein mächtiger Einzelmensch." (S. 73)

Der Großstädter repräsentiert, so Döblin, eine Durchgangsphase in der Evolution der Menschheit: erst wenn er den Konflikt zwischen "dem ganzen Einzelmenschen und dem Trieb der Gruppe, ihn zum Träger einer bestimmten Funktion zu machen" (S. 73), überwunden hat, hat er eine höhere Entwicklungsstufe erreicht: "Das Kollektivwesen Mensch stellt als Ganzes erst die überlegene Art Mensch dar." (S. 73)

Die neue Gesellschaft kennt als Prinzip der Organisation nicht mehr die Kirche (vgl. S. 70), sondern die Technik. Der Großstädter befaßt sich daher nicht mit philosophischen Fragen, sondern mit technischen Problemen:

Es sind neue Probleme gekommen. Man hat die Größe und Wichtigkeit der alten Probleme respektvoll anerkannt und sich dann mit der Herstellung von Zahnpasta beschäftigt. (S. 68)

Als Prophet der engagierten Literatur lehnt Döblin das Prinzip des *L'art pour l'art* entschieden ab. (Vgl. S. 94) Er diffamiert die Romane seiner Zeit, die infolge ihres epigonenhaften Charakters, eine "illegale Ethik" (S. 94) betreiben, anstatt ein episches Bild der neuen Realität darzubieten. In mehreren romanpoetischen Aufsätzen setzt Döblin sich mit der neuen Funktion des Romans in der Moderne auseinander.

1. Denunziation des bürgerlichen Heldenkonzepts

In seinem "Berliner Programm", betitelt *An Romanautoren und ihre Kritiker*, rügt Döblin die epigonenhafte Kunst mancher seiner Zeitgenossen: "[...] der Künstler kann nicht mehr zu Cervantes fliehen, ohne von den Motten gefressen zu werden." (S. 15) Döblin polemisiert gegen die "psychologische Manier" (S. 16) im Roman, die "mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun" hat (S. 16); demnach ist die quasi-psychologische Analyse der Romanfiguren "ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verfehlte, verheuchelte Lyrik". (S. 16) Die Motivierung der Handlung, die die Kongruenz von Innerem und Äußerem voraussetzt, weist Döblin als rationalisiertes Verfahren ab, das dem Wesen des Romans nicht entspricht: "Das 'Motiv' der Akteure ist im Roman so sehr ein Irrtum wie im Leben [...]." (S. 16) Mit diesem Standpunkt wendet Döblin sich gegen den Kausalnexus, der in herkömmlichen Romantheorien den Helden als rationalisierte Form geprägt hat.

Döblin plädiert für einen Roman, der sich auf "die Notierung der Abläufe, Bewegungen" beschränkt, "mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das 'Warum' und 'Wie'". (S. 16) Gegenstand eines solchen Romans ist "die entseelte Realität". (S. 17) In scharfem Kontrast zu der herkömmlichen Romantheorie, die den Prozeß des Werdens als konstituierend für den Roman postuliert hat, fordert Döblin vom Romancier, den Leser einem "gestalteten, gewordenen Ablauf" gegenüberzustellen (S. 17); dementsprechend fungiert der Erzähler als Monteur: "[...] man erzählt nicht, sondern baut." (S. 17) Dieses Bauprinzip, das Döblin als "Kinostil" (S. 17) bezeichnet,³ fordert vom Erzähler, von "Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben" (S. 17), umfänglichen Gebrauch zu machen⁴ und

³ Dieser geforderte 'Kinostil' läßt sich nicht anders verstehen, als daß hier bereits die Gestaltungstechnik der Montage von Döblin propagiert wird. Vgl. Manfred Durzak, "Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart", *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, hg. Manfred Durzak (Stuttgart, 1963), S. 216.

⁴ Als erster in der Geschichte der deutschen Romanpoetik formuliert Döblin hiermit das dem modernen Roman eigentümliche Prinzip der Simultaneität. Vgl. Viktor Žmegač, "Alfred Döblins Poetik des Romans", *Deutsche Romantheorien*, II, S. 345f. Im wesentlichen zeigt dieses Prinzip eine Annäherung an das Dramatische.

dabei sehr sparsam mit Worten umzugehen (vgl. S. 17), so daß das Ganze nicht erscheint "wie gesprochen, sondern wie vorhanden". (S. 17) Dieses Bauprinzip bezweckt die Elimination des auktorialen Erzählers: "Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden." (S. 18)

Als wesentliche Konsequenz dieser Abwendung vom auktorialen Erzählprinzip entwickelt Döblin ein neues Heldenkonzept, das radikal mit der tradierten Auffassung vom Helden als Zentripetalkraft des Romans bricht. In deklamatorischem Stil verkündigt Döblin seine Denunziation des bürgerlichen Helden:

Fortgerissen vom psychologischen Wahn hat man in übertriebener Weise den einzelnen Menschen in die Mitte der Romane und Novellen gestellt. Man hat Tausende besondere, höchst outrierte Personen erfunden, an deren Kompliziertheit der Autor sich sonnte. Hinter dem verderblichen Rationalismus ist die ganze Welt mit der Vielheit ihrer Dimensionen völlig versunken; diese Autoren haben wirklich in einer verschlossenen Kammer gearbeitet. Der Künstler hat sich zum Handlanger dürftiger Gelehrten degradiert, sich geblendet, den Kunstfreund und Leser entwöhnt, in den Reichtum des Lebens zu blicken. (S. 18)

Döblin protestiert gegen die zentripetale Stellung des Individuums im traditionellen Roman, gegen seine Exorbitanz und seine vom auktorialen Erzähler bedingte rationalisierte Form. Er plädiert für einen aperspektivischen Blick, der das Leben in seinem Reichtum enthüllt. Vorbedingung für solch eine aperspektivische Betrachtung des Lebens ist "Tatsachenphantasie" (S. 19), d.i. die Fähigkeit des Romanciers, zu berichten und zu fabulieren.

In seinen *Bemerkungen zum Roman* von 1917 führt Döblin seine Polemik gegen den traditionellen Helden- und Individualitätsbegriff weiter und wiederholt sein Plädoyer für die Darstellung des Lebens:

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit den Menschen noch der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun. [...] Es handelt sich um buntes oder einfarbiges, freudiges, trauriges, tiefes, flaches Lebensereignis; mache man wie mans will. (S. 21)

Die Fixierung auf "den Ablauf des Heldenlebens" (S. 20) weist Döblin entschieden ab. Hiermit wendet er sich spezifisch gegen den Bildungs-

roman des bürgerlichen Zeitalters. Stoffgebiet des Romans, so Döblin, ist nicht "gedichtete Psychologie" (S. 21) eines einzelnen Menschenlebens, sondern das Leben in seiner Fülle. Seine Ablehnung des Individuums als des bisherigen Kunstzentrums (vgl. S. 37) entspricht seiner Entmythologisierung des Künstlers als archimedischer Punkt, der Sein in Sinn verwandelt. Döblin denunziert die "kreuzbrave Ethik" (S. 45) des herkömmlichen Romans und plädiert für eine Rückkehr zum wahrhaft Epischen. Die epische Erzählhaltung charakterisiert Döblin als eine "einfache erzählende, darstellende Rede" (S. 22), die auf eine sachliche *Darstellung des Seins* ausgerichtet ist. Ausgangspunkt des neuen Romans soll nicht mehr der Autor, sondern sein "Material" (S. 43), d.i. die Wirklichkeit, sein.

2. Der Archetyp

In seinem Aufsatz, *Der Bau des epischen Kunstwerks* (1929), der aus der Schaffenszeit von *Berlin Alexanderplatz* stammt und daher als romanpoetologische Besinnung erläuternd zu diesem Roman wirkt, sucht Döblin ins Wesenhafte des Epischen vorzudringen. Sich orientierend an Homer, Dante und Cervantes, entdeckt Döblin die eigentliche Existenzsphäre des Epischen in der Verquickung von Fiktionalität und Berichterstattung, die "*das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*" (S. 106)⁵ aufdeckt:

Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden, es sind Elementarhaltungen des Menschen, die in dieser Sphäre erscheinen [...]. (S. 106)

Das Aufdecken solcher Ursituationen vermißt Döblin in dem noch am bürgerlichen Zeitalter orientierten Roman, der "imitiert, ohne in die Realität einzudringen [...]". (S. 107) Vorbedingung für die Entstehung des wahren Romans ist die röntgenisierende Optik des Erzählers: "[...] er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch [...]." (S. 107) Diese wirklichkeitsorientierte Haltung schaltet jedoch die Phantasie als schöpferische Kraft nicht aus. Die Synthese von Leben und Kunst, von Bericht und Phantasie konstituiert für Döblin das wahrhaft Epische, das "erkennen [...] und erzeugen" (S. 109) soll. Mit dieser Erkenntnis verifiziert Döblin die Formel,

⁵ Hervorhebungen in Döblin-Zitaten im Original.

die er schon in seinem frühen "Berliner Programm" als maßgebend für den modernen Roman geprägt hat, nämlich "Tatsachenphantasie".⁶ Die Synthese von Berichten und Fabulieren betrachtet Döblin als "die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität" (S. 111), die die Dichtung aus einem degradierten Zustand einer "subjektivistischen Spielerei" in die "überreale Sphäre" (S. 111) des wahrhaft Epischen hinüberrettet.

Wenn Döblin in seinem Aufsatz von 1929 dem Autor die Erlaubnis erteilt, im epischen Werk mitzusprechen (vgl. S. 114), so heißt es keineswegs, daß er sich vom personalen Erzählstil abwendet und sich zum auktorialen bekennt.⁷ Durch seine eigene Romanpraxis ist es Döblin klar geworden, daß das Ich des Autors sich nicht ohne weiteres eliminieren läßt, sondern sich immer noch - als personales Medium - manifestiert. Im wesentlichen hat Döblin entdeckt, daß die personale Erzählhaltung nicht mit vollkommener Objektivität gleichzusetzen ist, sondern nur die Anwe-

⁶ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 157.

⁷ In seinem Aufsatz über "Alfred Döblins Poetik des Romans" interpretiert Viktor Žmegač Döblins bejahende Antwort auf die Frage, ob der Autor im epischen Werk mitsprechen darf, als einen radikalen Bruch mit den im "Berliner Programm" verkündigten Prinzipien der Entselbstung und Entpersönlichung des Erzählers. Vgl. *Deutsche Romantheorien*, II, S. 357. Aus Döblins Antwort folgert Žmegač nicht nur ein Bekenntnis zum auktorialen Erzählstil, sondern auch eine Annäherung an Thomas Manns Erzählpraxis. Diese Interpretation verkennt den antithetischen Stil der *Bemerkungen zum Roman*, womit Döblin seine Auffassung über das Wesen des Epischen formuliert. Dieser Stil kennt nicht mehr den deklamatorischen Ton des "Berliner Programms", sondern setzt sich rational mit dem dynamischen Wesen des Epischen und den Veränderungen im neueren Roman auseinander. Döblins romantheoretische Stellungnahme ist in allen Punkten der Position Thomas Manns entgegengesetzt: "Wo Thomas Mann an die dominierende Stellung des Individuums glaubt, sich als überlegener Erzähler ins Spiel bringt und auch thematisch um die Problematik des Individuums (des Künstlers vor allem) kreist, [...] gibt Döblin die individuelle Perspektive preis, läßt er in seiner Definition der Wirklichkeit als Tatsachenmaterial literarisch vorgeformtes und bloße Wirklichkeitspartikel unterschiedslos ineinander übergehen, postuliert er statt einer von Psychologie und Kausalität geleiteten Erzählhaltung eine gleichsam objektive Gestaltung des Materials." Manfred Durzak, "Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart", *Die deutsche Literatur der Gegenwart...*, S. 215f.

senheit des Erzählers als personales Medium tarnt.⁸ In der Tat vertritt Döblin in seinen *Bemerkungen zum Roman* den Standpunkt, daß der moderne Romancier "lyrisch, dramatisch, ja reflexiv" sein soll. (S. 113) Dieser 1929 geäußerte Standpunkt ist kein neuer. Bereits im "Berliner Programm" hat Döblin einen 'Kinostil' gefordert,⁹ dessen Simultaneitätsprinzip die Annäherung des Epischen an das Dramatische suggeriert.¹⁰ Zur gleichen Zeit fordert Döblin explizit eine Erneuerung der epischen wie der dramatischen Kunstform:

Das epische Kunstwerk ist keine feste Form, sie ist wie das Drama ständig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter. Wie das Theater von heute erstarrt ist im Dialog der Personen oben - und die Wohltat der Betrachtung, des lyrischen oder spottenden Eingriffs, der freien wechselnden Kunstaktion, auch der direkten Rede an uns wird uns versagt, wir werden nicht hinreichend beteiligt an dem, was oben vorgeht -, genau so steht es im Epischen, wo die Berichtform ein eiserner Vorhang ist, der Leser und Autor voneinander trennt. Diesen eisernen Vorhang rate ich hochzuziehen. (S. 113)¹¹

3. Zeitkolorit als Romansujet

In seinem letzten romanpoetischen Aufsatz, *Der historische Roman und wir*,¹² befaßt Döblin sich mit der neuen Funktion des Romans. Seine romantheoretischen Erkenntnisse stellt er jetzt als Hypothesen dar. Die erste Hypothese lautet: "*Jeder Roman hat einen Fonds Realität nötig.*" (S. 163) Um dem Roman einen Anschein der Realität zu verleihen, muß der Romancier "Tatsachen der Welt" (S. 165) in den Romanbereich des "Als ob" (S. 167) einbetten. Diese Tatsachen, die der Roman-

⁸ Diese Erkenntnis formuliert Stanzel folgenderweise: "Mit Hilfe dieser sogenannten personalen Medien tarnt sich im personalen Roman die Mittelbarkeit jedes epischen Vorganges mit dem Anschein objektiver Unmittelbarkeit." *Typische Formen des Romans*, S. 43.

⁹ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 156.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 156, Anm. 3.

¹¹ Nicht zufällig vernimmt man in dieser Erklärung eine Brechtsche Terminologie. Brecht selbst hat nie ein Hehl daraus gemacht, wie viel er als Autor Döblin verdankt. Die Charakterisierung der epischen Form des Theaters wurzelt in den kritischen Essays Döblins. Vgl. Keller, *Brecht und der moderne Roman...*, S. 86. Das Verhältnis Brechts zum avantgardistischen Roman der zwanziger Jahre ist noch kaum berührt worden und bietet ein reiches Forschungsgebiet. Vgl. ebd., S. 67.

¹² Dieser Aufsatz erschien 1936 in der von Brecht, Feuchtwanger und Breidel herausgegebenen Emigrantenzeitschrift *Das Wort*.

cier als abstrahierte Erkenntnisse darbietet, stammen aber nicht aus dem individuellen, sondern aus dem kollektiven Bereich:

Man ist gezwungen, von der konkreten, individuellen, ganzen und vollen Richtigkeit abzusehen, schon weil diese nicht Sache des Romans sein kann. Der Roman vermag sie erstens nicht zu geben. Er vermag nicht mit der Photographie und den Zeitungen zu konkurrieren. Seine technischen Mittel reichen nicht aus. (S. 168)

Angesichts der technisch-gesellschaftlichen Verhältnisse, die die zentripetale Stellung des Einzelmenschen im 20. Jahrhundert relativiert haben, kann der Romancier nur das Allgemeine anhand von "gewissen Figuren und gewissen Vorgängen" (S. 169) darstellen. Döblins zweite Hypothese bezeichnet die neue Funktion des Romans als "*Bericht von der Gesellschaft und von der Person*". (S. 174) Diese Person ist jedoch kein Individuum, sondern ein Archetyp, der menschliche Grundhaltungen exemplifiziert. Nicht das Individuelle, sondern das Kollektive steht im Zentrum des neuen Romans.

Dieser neue Roman, der "Erkenntnis der Wirklichkeit, und speziell der persönlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit" (S. 176) erstrebt, hat einen ambivalenten Charakter: einerseits ist er auf Erkenntnis ausgerichtet und fordert vom Romancier die berichtende, objektive Erzählhaltung, andererseits muß er immer noch als ästhetisches Gebilde im Reich des 'Als ob' bleiben. Der Romancier darf aber nicht im Fabulieren verharren, denn "*er ist eine besondere Art Wissenschaftler*". (S. 178). Sein Metier fordert von ihm, "in spezieller Legierung Psychologe, Philosoph, Gesellschaftsbeobachter" (S. 178) zu sein. Für den modernen Künstler beansprucht Döblin keine mystische Gabe, sondern dies, "daß er sich ausgezeichnet auf der Erde auskennt". (S. 179) Die neue Kunst, deren archimedischer Punkt nicht mehr transzendent, sondern chthonisch fixiert ist, fordert vom Künstler "ein komplexeres Sehen und Denken, ein tieferes Einfühlen, ein rascheres Kombinieren". (S. 179) Dieser Künstler ist kein Diktator, der die Wirklichkeit apriorisch deutet, sondern ein "Resonator" (S. 179), in dem die Realität mit-schwingt. Der neue Romancier muß in innigster "Intimität mit der Realität" (S. 180) leben. Ohne einen apriorischen Weltentwurf als Kompaß, nur mit der Bereitschaft, die Realität kennenzulernen, unternimmt er eine Fahrt, die "sich nicht sehr unterscheidet von der Entdeckungsfahrt des Kolumbus". (S. 181) Dieser Romancier ist kein Allwissender, der

aus olympischer Höhe auf die Erde hinabschaut, sondern ein Suchender, der sich mit der Realität auseinandersetzt:

In dem Gegenüber mit dem Stoff wird dem Autor, wenn auch nicht hell, bewußt, was ihm eigentlich dieser Stoff bedeutet und was hier erfolgt: eine *Auseinandersetzung* auf besondere Art und Weise, nämlich so, daß sie *nicht getrennt vom Stoff* ist, sondern *in den Figuren und mit dem Handlungsablauf* erscheint. (S. 182)

4. Zusammenfassende Bemerkungen

Mit seiner Romantheorie will Döblin keine normierende Poetik darstellen. Ausgangspunkt seiner Theorie ist die Realität selber. Sich an der Realität des 20. Jahrhunderts orientierend, sucht er Wesen und Aufgabe des modernen Romans zu bestimmen. Seine romantheoretischen Beiträge, die die Zeitspanne von 1910 bis 1936 decken, zeigen eine innere Dynamik, die sich immer wieder mit Tendenzen und Strömungen seiner Zeit und der Kunst auseinandersetzt. Im "Berliner Programm" spricht der Avantgardist, der den bürgerlichen Individualitäts- und Heldenbegriff aufheben will und fast hellseherisch das Wesen des neuen Romans antizipiert. In den *Bemerkungen zum Roman* artikuliert sich ein scharfsinniger Autor, der durch eigene Romanpraxis und durch Analyse der zeitgenössischen schriftstellerischen Praxis neue Erkenntnisse gewonnen hat. Indem er vom Romancier fordert, "*das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*" (S. 106) darzustellen, und zwar durch eine Kombination des Lyrischen, Dramatischen und Reflexiven, sprengt er die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden. Döblin verabschiedet den Romanhelden nicht, sondern mutet ihm eine neue Funktion zu. Der neue Romanheld ist keine individuelle Figur, sondern ein Kollektivwesen, das von der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit geprägt wird. Er fungiert nicht mehr zentripetal, sondern zentrifugal: an ihm lassen Elementarsituationen und Elementarhaltungen sich exemplifizieren. Als Kollektivwesen, das allen Strömungen und Tendenzen seiner Zeit ausgeliefert ist, kann er nicht mehr einheitliche Figur sein; daher kann sein Wesen nicht mehr 'erzählt' werden, sondern nur 'dargestellt' werden. Dieser 'Kinostil' sprengt in der Tat die Geschlossenheit des traditionellen Romanhelden, wie Döblins eigene Romanpraxis in *Berlin Alexanderplatz* auf markante Weise exemplifiziert hat.

Döblins Charakterisierung des neuen Romans als Kombination des Epischen und des Dramatischen vollzieht den Bruch mit dem traditionellen Heldenkonzept und bietet eine neue Struktur dar, innerhalb derer der Held nicht mehr als Sinnmitte fungiert, sondern als Archetyp das Allgemeinmenschliche inkarniert und Grundfragen der Existenz aufzeigt. Dieser Held ist kein 'fester' Charakter mehr. Er hat seine frühere 'psychologische' Einheit verloren und ist jetzt vieldimensional. Er ist nicht mehr Individuum, sondern Dividuum.¹³ Das Dividuum ist der gespaltene Mensch, der die Wirkung des Kollektiven aufzeigt. Als Romanheld kann das Dividuum keine zentripetale Kraft ausüben und daher nicht mehr struktureller Mittelpunkt des Romans sein. An ihm und durch ihn illustrieren sich die Zeitverhältnisse. Dieser Held kennt keine Entelechie. Nicht mehr das Individuelle, sondern das Gesellschaftliche konstituiert fortan den Roman.

¹³ Die Bezeichnung 'Dividuum' entstammt Brechts essayistischen "Notizen über die Zeit. 1925 bis 1931". Zum Verhältnis von Individuum und Masse notiert Brecht: "Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Dividuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff 'einzelner' kommt man von dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven)." Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann (Frankfurt am Main, 1967), S. 60.

IV. DIE FIGUR DES HELDEN IN DÖBLINS *BERLIN ALEXANDERPLATZ*.
DIE GESCHICHTE VOM FRANZ BIBERKOPF

Vorbemerkung

Der 1929 veröffentlichte Roman, *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*,¹ nimmt eine Sonderstellung in der deutschen Literaturgeschichte ein. Als erster Großstadtroman der deutschen Literatur² hebt er die Isolation, die den deutschen Bildungsroman vom europäischen Gesellschaftsroman abgesetzt hat, völlig auf. Gemeinsam mit ausländischen Autoren wie John DosPassos und James Joyce, nimmt Alfred Döblin das aktuelle Thema der Großstadt auf und gestaltet die existentielle Lebensproblematik des modernen Menschen, der im Zeitalter der transzendenten Obdachlosigkeit um den Sinn seines Daseins ringt.

Die Großstädte der Moderne, die, so Döblin, die neue gesellschaftliche Wirklichkeit konstituieren,³ kennzeichnen sich durch eine vitalistische Kraft, die sich eher biologisch-zoologisch als menschlich-seelisch manifestiert:

Die Großstädte sind ein merkwürdiger und kraftvoller Apparat. In ihren Straßen ist fast körperlich zu fühlen der Wirbel der Antrieben und Spannungen, den diese Menschen tragen, den sie ausströmen und der sich ihrer bemächtigt. Nach Beobachtungen an Vögeln sollen diese Tiere gemeinsames Fliegen darum bevorzugen, weil das gleichsinnige Bewegen der Flügel die Nachbarvögel untereinander stützt und ihnen das Fliegen erleichtert. Man hat aus dieser Beobachtung ein bestimmtes Maschinenprinzip gewonnen. Diese Beobachtung gibt die Erklärung für anderes: sie weist an der Nachahmung einen ökonomischen Zweck, die Kraftersparnis; sie erklärt die menschliche Neigung, nachzuahmen und die Neigung von Massen, sich gleichsinnig zu bewegen.⁴

Immerhin steht die großstädtische Existenz im Zeichen des Kampfes zwischen Individualität und Konformität. Diesen Kampf stellt Döblin in seinem *Alexanderplatz*-Roman dar. Nicht die Geschichte von Franz Biberkopf konstituiert diesen Roman, sondern die Symbiose von Mensch und

¹ Zitiert wird nach der Walterverlag-Ausgabe (Olten und Freiburg im Breisgau, 1961).

² Vgl. Walter Muschg, "Alfred Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf'", *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, I, hg. Manfred Brauneck (Bamberg, 1976), S. 168.

³ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 155.

⁴ Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S. 82.

Großstadt, wie sie exemplarisch in der Person⁵ von Franz Biberkopf zum Ausdruck kommt.⁶ Mit diesem Roman will Döblin der von ihm selbst formulierten Aufgabe des modernen Romanciers gerecht werden, nämlich eine "Spezialberichterstattung aus der persönlichen und gesellschaftlichen Realität"⁷ zu leisten.

1. Das Erzähler-Held-Verhältnis

Döblins dichterische Intention, die neue gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Dynamik und Fülle darzustellen, aktiviert eine Erzählweise, die einen radikalen Bruch mit der herkömmlichen Erzähltradition bedeutet. *Berlin Alexanderplatz* ist ein aperspektivischer Roman, der sich hauptsächlich dreier Erzählebenen bedient, nämlich des epischen Berichts, des inneren Monologs⁸ und der Montagetechnik. Im epischen Bericht spricht ein auktorialer Erzähler, der sich als Ich-Gestalt im Romangeschehen etabliert. Dieser auktoriale Erzähler unterscheidet sich aber im wesentlichen von seinem Vorgänger im geschlossener Roman, indem er sich niemals mit dem Helden identifiziert, sondern sich in ständiger Konfrontation mit ihm auseinandersetzt. Vom Anfang des Romans an wird eine sehr deutliche Differenzierung von Erzähler- und Held-Identität angestrebt. Im Prolog spricht der auktoriale Erzähler, der die Lebensgeschichte eines Menschen überschaut und als didaktische, warnende Instanz fungiert:

Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie Franz Biberkopf in einer Menschenhaut wohnen und denen es

⁵ Das Wort 'Person' wird hier in seiner ursprünglichen Bedeutung, nämlich 'Maske' verwendet. Von einer 'Persönlichkeit', die sich harmonisch entfaltet, kann in bezug auf den modernen Roman nicht mehr die Rede sein.

⁶ Schon der Titel des Romans suggeriert die symbiotische Verquickung von Mensch und Milieu. Die Großstadt ist kein zweiter 'Held', der die Gegenrolle zu Franz Biberkopf aufnimmt, wie Fritz Martini zu erkennen gibt (vgl. *Das Wagnis der Sprache...*, S. 349), sondern das Sinnbild eines strömenden Lebens, das Franz Biberkopf durchflutet und treibt.

⁷ Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S. 175.

⁸ Die 'erlebte Rede' erscheint verhältnismäßig selten in diesem Roman. Döblins Absicht ist die Vergegenwärtigung; der innere Monolog ist unmittelbarer als die erlebte Rede und wird deshalb bevorzugt.

passiert wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot. (S. 10)⁹

Dieser auktoriale Erzähler distanziert sich ausdrücklich von seinem Helden, den er aus sich selbst handeln läßt.¹⁰ Im episch-philosophischen Vorwort zum Zweiten Buch charakterisiert er das Verhältnis zwischen sich und Franz Biberkopf als ein objektives: "Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins." (S. 47) Dieser allwissende Erzähler autonomisiert seinen Romanhelden, der "einen langen Weg gehen" muß, bis er einsehen kann, warum "das Leben so verfährt". (S. 111) Franz Biberkopfs Autonomie als Romanheld ist darin begründet, daß er seine Gedanken, Gefühle und Eindrücke selber artikuliert. Die Fixierung des point-of-view in Franzens Bewußtsein¹¹ bescheinigt des Helden subjektive Welt-sicht, die vorwiegend durch die Technik des inneren Monologs¹² erschlos-

⁹ Diese reflektorische Ironie ist ein prägnantes Merkmal auktorialen Erzählens.

¹⁰ Vgl. Martini, *Das Wagnis der Sprache...*, S. 361: "Ein eigentümliches Erzählprinzip wird sichtbar. Der Erzähler stellt seinen Helden als eine objektive Figur hin, die er aus sich selbst handeln läßt, und er stellt sich selbst zugleich neben ihn, indem er ihn beobachtet und, ihn begleitend, dazwischenspricht."

¹¹ Stanzel betrachtet Bewußtseinsspiegelung als Phänomen des personalen Erzählstils. Vgl. *Typische Formen des Romans*, S. 43. Neuere literaturwissenschaftliche Forschung hat jedoch den Tatbestand bloßgelegt, "daß mit dem Gedankenbericht des Erzählers, d.h. der Personendarstellung in *Immensicht*, die Erzählsituation ihren rein personalen Charakter verliert". Jochen Vogt, "Aspekte erzählender Prosa", *Grundstudium Literaturwissenschaft...*, VIII, S. 32 [Hervorhebung im Original]. Dem rein personalen Erzählstil, der den Eindruck erzählerischer 'Objektivität' oder 'Neutralität' erweckt und daher eine bestimmte Affinität zum Dramatischen aufzeigt, steht "nur die *Außen-sicht*, die Beschreibung und Schilderung einer Figur vor außen, ohne Einblick in ihr Bewußtsein, zur Verfügung". Vgl. ebd., S. 29 [Hervorhebung im Original]. Auch die 'erlebte Rede' muß dementsprechend als Indiz auktorialen Erzählens betrachtet werden. Vgl. ebd., S. 29.

¹² Die Bezeichnungen 'innerer Monolog' und 'erlebte Rede' werden in der Sekundärliteratur nicht immer eindeutig voneinander abgegrenzt. Eberhard Lämmert verwendet die Anwesenheit oder aber Abwesenheit des Erzählers als Maßstab zur Abgrenzung. Die Technik der erlebten Rede, die sich grammatisch durch Wiedergabe der Personenaussage im Präteritum und in der dritten Person kennzeichnet, attestiert die Präsenz des Erzählers als 'mittelndes' Organ. Der innere Monolog dagegen emanzipiert sich vom mitteilenden Charakter, so daß der Leser nicht mehr die Stimme des Erzählers hört, sondern nur die der Romanfigur, die sich durch seine eigene Sprache vom Erzähler isoliert. Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 235f.

sen wird. Indem der innere Monolog in diesem Roman primär von außen her angeregt wird, gewinnt er eine dramatische Gestik, die nicht nur die Simultaneität von Außen und Innen aufzeigt, sondern gerade auch die Zerstückelung des Ich, das sich vor der Gewalt der anarchistischen Außenwelt nicht zu schützen vermag.

Die Ohnmacht des Ich, die Chaotik der Außenwelt abzuwehren und 'anständig' zu leben, wird auf prägnante Weise veranschaulicht durch die Montagetechnik.¹³ Die Juxtaposition von Profanem und Sakralem, von Faktischem und Fiktivem, Menschlichem und Dinglichem entspricht zwar Döblins dichterischer Intention, die Realität darzustellen, verhindert aber jede Möglichkeit zu einer Synthese und enthüllt das Leben als das Chaotisch-Flutende, das den Menschen treibt.

Die drei Erzählebenen - epischer Bericht, innerer Monolog und Montage-material - werden nicht getrennt voneinander vorgeführt, sondern sind miteinander verschränkt. Der beständige Wechsel der Optik "wird zum Sinnbild einer ins Unübersehbare gewachsenen Chaotik der Welt, die nicht nur ausgesagt oder beschrieben, sondern mit suggestivem Einsatz aller Erzählmittel, unmittelbar anspringend, ausgedrückt werden soll".¹⁴ Die Ruhelosigkeit der erzählerischen Optik sprengt die epische Organik und entlarvt die Welt als etwas Unorganisches. Zu gleicher Zeit relativiert der beständige Wechsel der Optik die zentripetale Stellung des Helden, der nicht mehr im Blickpunkt des erzählerischen Interesses steht, sondern nur noch exemplarisch figuriert.

2. Der Weltgehalt

Der Weltgehalt, den ein Roman vermittelt, wird primär durch die Erzählperspektive bedingt. In einem geschlossenen Roman, in dem die Erzähler-Held-Identität ein absolutes Weltverständnis veranschaulicht,¹⁵

¹³ Die Montagetechnik vermeidet jegliche erzählerische Vermittlung und entspricht daher der personalen Erzählweise, die nicht *erzählt*, sondern *darstellt*. Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 50.

¹⁴ Martini, *Das Wagnis der Sprache...*, S. 358.

¹⁵ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 132.

kennzeichnet sich der Weltgehalt durch Einheitlichkeit. Ist der Roman jedoch aperspektivisch, so büßt der Weltgehalt diese Einheitlichkeit ein und wird vieldimensional.

In *Berlin Alexanderplatz*, der eine Vermischung auktorialen und personalen Erzählens aufzeigt, deckt der aperspektivische point-of-view vor allem drei Schichten menschlicher Existenz auf, nämlich die großstädtische Kollektivexistenz, Vorgänge im Halb- und Unterbewußtsein und nüchterne Tatsachen der modernen Technik.¹⁶ Die Verzahnung auktorialen und personalen Erzählens verwischt die Grenzen zwischen Innerem und Äußerem und vermittelt ein Bild vom Leben als unbewältigte Chaotik.

Franz Biberkopfs Existenz als 'Strafentlassener' steht von Anfang an im Zeichen des Kampfes zwischen Ich und Es. Wenn er nach vier Jahren im Gefängnis wieder unter Menschen kommt, empfindet er das Eshafte so schmerzhaft, daß er seine 'freie' Existenz als Strafe erfährt und das Gefängnis Tegel als Ort der Ordnung betrachtet. Sein Entschluß, ein neues, 'anständiges' Leben zu beginnen, führt ihn jedoch gerade in den Bereich der Es-Mächte hinein, weil er den Pandämonismus leugnet. In scharfem Kontrast zu Orestes, der wegen des Mordes an seiner Mutter den Erinyen zum Opfer fiel, will Franz Biberkopf schicksallos leben:

Franz Biberkopf hetzen sie nicht. Sprechen wir es aus, gesegnete Mahlzeit, er trinkt bei Henschke oder woanders, die Binde in der Tasche, eine Molle nach der andern und einen Doornkaat dazwischen, daß ihm das Herz aufgeht. So unterscheidet sich der Möbeltransportör und so weiter, Zeitungshändler Franz Biberkopf aus Berlin NO Ende 1927 von dem berühmten alten Orestes. (S. 103f.)

Glaubt der Held noch, sich im Paradies ohne Schlange zu befinden, so gewinnt die Stadt dennoch immer mehr die Züge eines Schlachthofes. Mit der Überschrift, *Franzens Fenster steht offen, passieren auch spaßige Dinge in der Welt*" (S. 159), hebt der auktoriale Erzähler Franzens Ausgeliefertsein an das Dämonische hervor. Franz glaubt jedoch, das Leben bewältigen zu können. Sein naiv-infantiler Weltoptimismus wird ihm zum Verhängnis. Indem er sich selber zu bewahren sucht, verfällt er der Hure Babylon und wird wieder zum Verbrecher. Im Bereich der Es-Mächte

¹⁶ Vgl. Martini, *Das Wagnis der Sprache...*, S. 344.

ist er allen zerstörerischen Lebensmächten hilflos ausgeliefert. Die Auflösung seines individuellen Daseins wird physisch veranschaulicht: sein Arm, mit dem er sich gegen "die dunkle Macht" (S. 235) hat wehren wollen, wird amputiert.

Allmählich kommt ihm zum Bewußtsein, daß die Welt nicht in Ordnung ist: "Und ich hab gedacht, die Welt ist ruhig, es ist Ordnung da, und es ist etwas nicht in Ordnung [...]." (S. 259f.) Als "halber Mensch" (S. 319) kann er den Anarchismus nicht mehr abwehren. Er ist kein anständiger Mensch mehr, sondern "Lude" (S. 322), den Es-Mächten völlig preisgegeben. Es ist Franzens Schicksal, daß er über rationale Vorstellungen betreffend das eigene Ich nicht verfügt, sondern sich treiben läßt: "Er wird in Verbrechen hineingerissen, er will nicht, er wehrt sich, es geht über ihn, er muß müssen." (S. 344) Vollkommen wehrlos steht er da: "[...] da kann jeder kommen, der kann Franzen beißen, der ist n Hahnepampen, o weh, der kann sich nicht wehren, der kann nur trinken." (S. 396)

Als schizophrenes Wesen, das seine Ich-Identität verloren hat, wird Franz Biberkopf selber "die Kobraschlange" (S. 419), die das Regime der Hure Babylon fördert. Die Dämonie treibt Franz Biberkopf in den Bereich des Wahnsinns. In der Irrenanstalt vollzieht sich eine Katharsis. In seinem Wahnsinn wird er hellichtig, kommt ihm zum Bewußtsein, daß er in seiner Hybris die Welt nach seinem individuellen Willen hat prägen wollen:

Was bistu für'n Richter über die Menschen und hast keene Oogen.
Blind bist du gewesen und frech dazu, hochnäsig, der Herr Biberkopf aus dem feinen Viertel, und die Welt soll sein, wie er will.
Ist anders, mein Junge, jetzt merkst dus. Die kümmert sich nicht um dir. (S. 478)

Franz Biberkopf muß sein paradiesisches Weltkonzept aufgeben und zur Erkenntnis kommen, daß die Welt "nicht aus Zucker, aber aus Zucker und Dreck und alles durcheinander" (S. 479) besteht. Der neugeborene Franz Karl Biberkopf ist der geläuterte Großstadtmensch, der sich nicht treiben läßt: "Er geht durch die Stadt. Da sind viele Dinge, die einen gesund machen können, wenn nur das Herz gesund ist." (S. 494) Der 'gesunde' Franz Biberkopf steht "fest auf den Beinen". (S. 495) Als über-

legenes Kollektivwesen¹⁷ kann er nun seine Stelle im gesellschaftlichen Leben einnehmen:

Er steht zum Schluß als Hilfsportier in einer mittleren Fabrik. Er steht nicht mehr allein am Alexanderplatz. Es sind welche rechts von ihm und links von ihm, und vor ihm gehen welche, und hinter ihm gehen welche. (S. 499)

Schließlich entspricht die Weltsicht des Helden der des Erzählers. Biberkopf hat gelernt, ein Gleichgewicht zwischen individuellem und gesellschaftlichem Dasein zu finden. Die Großstadt-Landschaft, die anfangs unter dem Signum der Hure Babylon erschienen ist, ist die Heimat des geläuterten Kollektivwesens. Zwar ist diese Welt "aus Zucker und Dreck gemacht" (S. 498); sie bietet dem Menschen aber Existenzmöglichkeit, "wenn nur das Herz gesund ist". (S. 494)

3. Die Figur als Formelement¹⁸

Die "Geschichte vom Franz Biberkopf" intendiert nicht die Darstellung eines einzelnen Menschenlebens, sondern handelt vom Menschen schlechthin. Franz Biberkopf exemplifiziert die existentielle Problematik; er ist - in den Worten des auktorialen Erzählers - "ein gewöhnlicher Mann, [insofern] als wir ihn genau verstehen und manchmal sagen: wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er". (S. 237)

Daß Biberkopf kein individueller Held, sondern eine exemplarische Figur ist, wird erzähltechnisch hervorgehoben durch einmontierte Zeitungsauszüge, die von Personen berichten, deren Lebensschicksal analog zu dem Franzens ist. Biberkopf exemplifiziert nicht nur die Lebensproblematik des modernen Großstadtmenschen, sondern die des Menschen überhaupt. Zu Beginn des Zweiten Buches, nachdem Franz den Entschluß gefaßt hat, 'anständig' zu leben, findet sich der erste Hinweis auf Adam und Eva: "Es

¹⁷ Vgl. die vorliegende Arbeit, S. 155. Das überlegene Kollektivwesen ist der Mensch, der zwar konformiert, sich aber rational mit den Gefahren des irrationalen Gesellschaftstriebes auseinandersetzt.

¹⁸ Hat die Linienführung im geschlossenen Roman gerade den Helden ins Zentrum der Darstellung gerückt, so relativiert die Zentrifugalkraft des polyoperspektivischen Romans nicht nur die Fabel, sondern auch die Linienführung. Die Kategorie der Linienführung wird daher in der vorliegenden Arbeit fortan nicht mehr berücksichtigt.

lebten einmal im Paradies zwei Menschen, Adam und Eva." (S. 49) Franz Biberkopf ist ein Archetyp, der wegen seiner *Hamartie* zum Verbrecher wird. Als nicht-metaphysischer Mensch fällt er dem Wahnsinn zum Opfer, denn "Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit [...]".¹⁹

Im Gegensatz zu Malte Laurids Brigge, der die anarchistische Wirklichkeit in ästhetische Kategorien einordnet und auf solche Weise sein Herz als lebenspendendes Zentrum zu schützen vermag, erliegt Biberkopf der Dämonie, weil er konformiert und sich treiben läßt. Sein Offensein für die Es-Mächte bedingt seine Schizophrenie.

Der verwundete, verkrüppelte Franz Biberkopf ist kein Individuum, sondern Dividuum, das dem Pandämonismus ausgeliefert ist. Der Zerfall des Ich ist jedoch im Fall Biberkopf Vorbedingung für seinen Wandel von Dividuum zu Kollektivwesen. Biberkopf überwindet den Konflikt zwischen Individualität und Konformität und erreicht die höhere Entwicklungsstufe des überlegenen Kollektivmenschen, der demütig seine Stelle in der neuen Gesellschaft einnimmt. Schließlich koinzidiert Franzens Lebenshaltung mit des Erzählers Gesellschaftsphilosophie:

Viel Unglück kommt davon, wenn man allein geht. Wenn mehrere sind, ist es schon anders. Man muß sich gewöhnen, auf andere zu hören, denn was andere sagen, geht mich auch an. Da merke ich, wer ich bin und was ich mir vornehmen kann. Es wird überall herum um mich meine Schlacht geschlagen, ich muß aufpassen, ehe ich es merke, komm ich ran. (S. 500)

Franzens Geschichte ist exemplarisch. Die bipolare Struktur von *Berlin Alexanderplatz* - die Verquickung des Epischen und des Dramatischen - sprengt die geschlossene Form des traditionellen Romanhelden. Nicht das Individuelle, sondern das Kollektive konstituiert diesen Roman.

¹⁹ Lukács, *Die Theorie des Romans...*, S. 52.

V. DAS ROMANTHEORETISCHE KONZEPT DES HELDEN
IN BROCHS *SCHLAFWANDLER*-TRILOGIE

Vorbemerkung

In Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie¹ liegt eine erzähltechnische Verknüpfung von Romantheorie und Romanpraxis vor, deren kontrapunktische Wirkung das Heldenkonzept auf besondere Weise erhellt und zu gleicher Zeit exemplifiziert. Broch hat nämlich die Theorie seines Romans in den dritten Band der Trilogie eingebaut, und zwar im 9. Kapitel der 'Wertzerfall'-Kapitel. Da diese Kapitel eine Einheit innerhalb des Romans bilden, ist der erkenntnistheoretische Exkurs, der die Romantheorie beinhaltet, nicht in Isolation zu betrachten, sondern im Zusammenhang mit den übrigen 'Wertzerfall'-Kapiteln, insofern sie das romantische Konzept des Helden beleuchten.

1. Erkenntnistheorie und Romantheorie

Die einleitende Frage des ersten 'Wertzerfall'-Kapitels befaßt sich mit der Zentralfrage des *Schlafwandler*-Romans: "Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? [...]". (S. 400) Das fiktive Ich, das sich in der 'Heilsarmee'-Geschichte als "Bertrand Müller, Dr. phil." vorstellt (S. 431),² ist ein verunsicherter Mensch, der die Auflösung aller Strukturen im Krieg schmerzhaft empfindet. Das Phänomen, daß der Mensch angesichts der entsetzlichen Kriegswirklichkeit nicht wahnsinnig wird, kann der Essayist nur erklären durch die Annahme einer Schein-Normalität, die die Zerspaltung des Individuums tarnt. Diese Schein-Normalität beruht darauf, daß der Mensch immer versucht, seinen Taten den Anschein von Plausibilität zu verleihen, indem er seine Handlungen rationalisiert: "Wir selbst, wir halten uns für normal, weil ungeachtet der Zerspaltung unsere Seele, alles in uns nach logischen Motiven abläuft." (S. 403)

¹ Zitiert wird nach der Rheinverlag-Ausgabe Brochs *Gesammelte Werke* (Zürich, 1931/32).

² Erst am Schluß des *Schlafwandler*-Romans stellt sich heraus, daß das fiktive Ich der 'Wertzerfall'-Essays nicht nur identisch ist mit dem erzählenden Ich der 'Heilsarmee'-Geschichte, sondern in der Tat der Erzähler des Geschehens aller drei Bände ist. Vgl. Theodore Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge* (München, 1972), S. 154f.

Der Verfasser der 'Wertzerfall'-Essays, der sich um Erkenntnis seiner eigenen Epoche bemüht,³ vergleicht seine Zeit mit dem Mittelalter, weil er in ihm ein Modell erblickt, das zur Erhellung der eigenen Zeit beitragen kann. Dieses Modell zeigt, daß ein Zentralwert ein geschlossenes Weltbild konstituiert:

Denn das Mittelalter besaß das ideale Wertzentrum, auf das es ankommt, besaß einen obersten Wert, dem alle anderen Werte untertan waren: den Glauben an den christlichen Gott. Sowohl die Kosmogonie war von diesem Zentralwert abhängig [...] als auch der Mensch selber, der Mensch mitsamt seinem ganzen Tun, bildete einen Teil jener Weltordnung, die bloß Spiegelbild einer ekklesiastischen Hierarchie war, in sich geschlossenes und endliches Abbild einer ewigen und unendlichen Harmonie. (S. 475)

Die Zerstörung des Glaubens als "Plausibilitätspunkt" durch die "Entfesselung des Logischen" (S. 476) hat die Einheitlichkeit des mittelalterlichen Katholizismus aufgehoben und die Disparatheit der Moderne bedingt. Mit dem Verlust des Plausibilitätspunktes ist "die Bindung der einzelnen Wertgebiete an einen Zentralwert mit einem Schlage unmöglich geworden" (S. 477); dementsprechend haben die einzelnen Wertgebiete sich autonomisiert. In der Konkurrenz "der selbständig gewordenen Werte" (S. 477) bleibt dem Einzelmenschen nichts übrig, "als die Unterwerfung unter den Einzelwert". (S. 477) Als Funktionär dieses einzelnen Wertes verliert der Mensch alle Freiheit.

Die Genese dieses Wertzerfalls erblickt der Essayist in der Renaissance, die mit ihrer "Revolution des Denkstils" (S. 510) den mittelalterlichen Plausibilitätspunkt liquidiert hat. Die auf sich selbst gestellte Logik ist fortan nicht mehr "auf den Gesamtwert des christlichen Organons" (S. 516) ausgerichtet, sondern sie verabsolutiert die Einzelgebiete zu disparaten Wertgebieten, die konkurrierend nebeneinander stehen. Im revolutionären protestantischen Prinzip, das den Katholizismus aufgehoben hat, liegt, so Bertrand Müller, "die Wurzel der Wertzersplitterung" (S. 557); es scheint, "als ob die Radikalität des protestantischen Gedankens die ganze Furchtbarkeit der Abstraktion, die zweitaus-

³ Diese Epoche umfaßt die Zeitspanne zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg. Der *Hugenuau*-Roman spielt 1918; der Epilog führt die Geschichte Hugenaus weiter, und zwar weit in die Zwanziger Jahre hinein, wie man einigen markanten Hinweisen entnehmen kann.

send Jahre lang der Obhut des Unscheinbarsten anheim gegeben und auf ihr Minimum reduziert gewesen war, virulent gemacht hätte, als ob er die absolute Ausdehnungsfähigkeit, die potentiell dem rein Abstrakten und nur diesem innewohnt, explosionsartig entfesselt hätte, auf daß die Zeit zersprengt und der unscheinbare Hüter des Gedankens zur paradigmatischen Inkarnation der zerfallenden Zeit werde". (S. 557f.)

Die autonomisierten Wertgebiete dienen im wesentlichen dazu, "das Irrationale zu verdecken und zu bändigen" (S. 662), so daß der Mensch, der vom Wertsystem geschützt wird, nichts weiß "von dem 'Einbruch von unten', dem er ausgesetzt ist [...]". (S. 661) Radikalisiert sich die Vernunft ins Übrationale, um den irrationalen Rest zu erfassen, so sprengt sie das System. Wenn das Irrationale nun nicht mehr vom System kanalisiert wird, vollzieht sich der Wertzerfall des Systems und wird das Individuum dem Zerfallsprozeß ausgeliefert: "Letzte Zerspaltungseinheit im Wertzerfall ist das menschliche Individuum." (S. 664) Ist der Mensch nicht mehr vom System geschützt, so ist er auf seine "Privattheologie" (S. 664) angewiesen, die jedoch, angesichts der ungeheuren Macht des Irrationalen, "keinen Wert mehr zu bilden vermag" (S. 665) und nur noch "jenes leere und dogmatische Spiel von Konventionen" (S. 664f.) betreibt. Dieser Mensch ist der transzendent Obdachlose:

Der Mensch, der, aus jedem Wertverband entlassen, zum ausschließlichen Träger des Individualwertes geworden ist, der metaphysisch "ausgestoßene" Mensch, ausgestoßen, weil sich der Verband zu Individuen aufgelöst und zerstäubt hat, ist wertfrei, stillfrei und nur noch vom Irrationalen her bestimmbar. (S. 665)

Dem Prinzip der Logizität gemäß, kann der Wertzerfall jedoch erst erfolgen, wenn ein hoher Grad von rationaler Selbstbewußtheit erreicht worden ist. Kraft der platonischen Idee (vgl. S. 596), die eine hypothetische Totalität von Rationalem und Irrationalem voraussetzt, hat das autonome, einsam gewordene Ich immer noch die Aufgabe, sich mit der Welt auseinanderzusetzen und den Epochengeist zu erkennen. Als hypothetischer Inbegriff von *Sum* und *Cogito* muß das 'intelligible' Ich (vgl. S. 596-598) diese Aufgabe erfüllen. Erst gegen diesen Hintergrund läßt der erkenntnistheoretische Kurs, der die Brochsche Romantheorie *in nuce* beinhaltet, sich verstehen.

Die Verbundenheit von *Sum* und *Cogito*, von Sein und Denken bedingt die

Komplementarität des Ethischen und des Ästhetischen, "und erst in ihrem Zusammenhalt ergeben sie den allgemeinsten Wertbegriff und den logischen Ort alles Lebens". (S. 593) Diese Komplementarität kann sich nur im Romanbereich verwirklichen.

Die erste These dieser Romantheorie befaßt sich mit dem Zusammenhang von Leben und Wertkategorien und stellt fest, daß die Geschichte aus Werten besteht, "aber diese Werte können nicht als Absoluta in die Wirklichkeit eingeführt werden, sondern können bloß im Zusammenhang mit einem ethisch handelnden wertsetzenden Wertsubjekt gedacht werden". (S. 594) Dieses Wertsubjekt ist "das einheitschaffende Ausleseprinzip" (S. 595), das Erkenntnis erstrebt.

Die zweite These präzisiert die wertsetzende Tat als *Cogito*, denn "das effektive oder fiktive Wertsubjekt kann bloß in der Einsamkeit seines Ichs imaginiert werden, in jener unaufhebbaren brückenlosen und platonischen Einsamkeit, deren Stolz es ist, ausschließlich von den Vorschriften des Logischen abhängig zu sein [...]". (S. 595) Die dritte These konstatiert daher: "[...] die Welt ist Setzung des intelligiblen Ichs, denn unverloren und unverlierbar bleibt die platonische Idee." (S. 596) Dieses Ich führt weitere Wertsubjekte ein, "die ihrerseits die Struktur des intelligiblen Ichs widerspiegeln und die ihrerseits ihre eigenen Wertsetzungen, ihre eigenen Wertformungen vornehmen [...]". S. 596) Die Welt ist daher "nicht unmittelbare Setzung des Ichs, sondern dessen mittelbare Setzung, sie ist 'Setzung von Setzungen' [...]". (S. 596) Durch diesen Setzungsprozeß "erhält die Welt ihre methodologische Organisation und Hierarchie, sicherlich eine relativistische Organisation, trotzdem - der Form nach - eine absolute [...]". (S. 596) Diese 'Setzung der Setzung' stellt nichts anderes dar, "als die Introduzierung des ideellen Beobachters in das Beobachtungsfeld [...]". (S. 597)

Die romantheoretische Implikation dieser 'Setzung der Setzung' ist die Legitimierung des auktorialen Erzählers, der als 'ideeller Beobachter' erkenntnistheoretisch verfahren muß. Erkenntnistheorie besagt, daß der ideelle Beobachter ein rationales Modell einer Epoche darbietet. Im erkenntnistheoretischen Roman kommt es nicht auf individuelle Handlung und psychologische Motivation an, sondern auf Zeitkolorit. Das 'intel-

ligible Ich', d.i. der auktoriale Erzähler, setzt 'wertsetzende Wertsubjekte', die wiederum ihre eigenen Weltformungen einführen, d.h. als personale Medien auftreten. Wegen der historischen Relativität von Wahrheit und Wert ist der auktoriale Erzähler jedoch keine *allwissende*, sondern eine *teilwissende* Erzählinstanz.⁴

2. Das Erzähler-Held-Verhältnis

Mit seiner Romantheorie hat Broch in der Tat das Erzähler-Held-Verhältnis in der *Schlafwandler*-Trilogie umrissen. Im *Hugenau*-Roman stellt sich heraus, daß es einen überragenden Erzähler gibt,⁵ namentlich Bertrand Müller, der als 'intelligibles Ich' der Erzähler aller drei Bände ist.⁶ Die Trilogie deckt eine Erzähler-Held-Konfrontation auf: immer ist der Erzähler der Wissende, der laut der 'platonischen Idee' Totalität erstrebt und kraft seiner 'ideellen' Beobachtungsposition eine Zeitanalyse und -kritik anstellen kann, während die Helden (Pasenow, Esch und Hugenau) Partialsystemen angehören und daher Nichtwissende sind. Als olympischer Erzähler überblickt Bertrand Müller die Epochen der Romantik, der Anarchie und der Sachlichkeit und kann er die Handlungen und Bewußtseinsinhalte seiner Helden zeitkritisch bewerten. Seine Erkenntnisse stellt er in theoretischen Exkursen dar.⁷

In allen drei Bänden lassen sich jedoch auch personale Erzählprinzipien beobachten. Die Häufigkeit der direkten Rede in Dialogen und Gesprächen ist schon ein Indiz personalen Erzählens.⁸ Augenfällig ist die

⁴ Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 18: Die vom auktorialen Erzähler angenommene Rolle kann "etwa die des um die historische Wahrheit sehr bemühten Chronisten, des objektiven Herausgebers, des teilwissenden oder des allwissenden Erzählers" sein.

⁵ Vgl. Ziolkowski, *Strukturen des Romans...*, S. 154.

⁶ Vgl. ebd., S. 155.

⁷ Erzählereinsmischungen, Leseanreden und reflektierende Abschweifungen sind Merkmale auktorialen Erzählens. Vgl. Vogt, "Aspekte erzählender Prosa", *Grundstudium Literaturwissenschaft...*, VIII, S. 31.

⁸ Vgl. ebd., S. 70: "Die Erzählung gewinnt 'dramatische' Qualität, wenn die Rede der Personen als 'direkte Rede' zitiert wird. Den Figuren der Handlung wird damit das Wort erteilt: ihre Äußerungen werden, durch Anführungszeichen markiert, in völlig unveränderter Form wiedergegeben." Da bei der direkten Personenrede die Erzählergegenwart kaum noch zu spüren ist, folgert Vogt: "Direkte Rede ist also ein Darstellungsmittel, das besonders der *personalen* Erzählweise angemessen ist." Ebd., S. 71 [Hervorhebungen im Original].

Zunahme personaler Erzählmerkmale im *Hugenau*-Roman, der ja die Epoche der Sachlichkeit darstellen will. Briefe und Zeitungsartikel, die jeweils den Romanpersonen zugeschrieben werden, sind in den Handlungsablauf einmontiert und verstärken den Eindruck, daß die Hauptfiguren 'wertsetzende Wertsubjekte' sind, die autonom handeln.

Dieser 'teilwissende' Erzähler befaßt sich sowohl in den 'Wertzerfall'-Kapiteln als in der 'Heilsarmee'-Geschichte immer wieder mit der philosophischen Frage: "Hat diese Zeit, hat dieses zerfallende Leben noch Wirklichkeit?" Nicht nur der Epochengeist, sondern auch seine eigenen empirischen Erlebnisse drängen ihm das peinliche Bewußtsein dieses zerfallenden Lebens auf: "Meine Passivität wächst von Tag zu Tag, nicht weil ich mich an einer Wirklichkeit zerreiße, die stärker wäre als ich, sondern weil ich allenthalben ins Unwirkliche stoße." (S. 590) Ironisch ist, daß dieser Bertrand Müller, Dr. phil., sich mit geschichtsphilosophischen Arbeiten über den Wertzerfall beschäftigt (vgl. S. 467), während der Prozeß des Wertzerfalls sich schon im Philosophischen vollzogen hat: "Selbst das Philosophieren ist zu einem ästhetischen Spiel geworden, [...] es ist in den Leerlauf des Bösen geraten [...]." (S. 590)

Im wesentlichen ist dieser Bertrand Müller ein verzweifelter Mensch. Er erblickt die Relativierung nicht nur im Bereich des Philosophischen, sondern auch im Ästhetischen: "Trügerische Hoffnung, die Welt formen zu dürfen!" (S. 591) Als 'Platoniker' leidet er an seiner Unfähigkeit, die Totalität der Welt ästhetisch wiederherzustellen und 'verblutet' daran. (Vgl. S. 592) Seine Verblutung und der Zerfall seiner Zeit interpretiert er als Menetekel der transzendenten Obdachlosigkeit: "[...] so einsam ist der Mensch, daß niemand und nicht einmal Gott, der ihn doch geschaffen hat, etwas von ihm weiß." (S. 552) Bertrand Müller, das 'intelligible' Ich, kennt weder transzendente noch immanente Geborgenheit; "hinausgeschleudert ins Nichts" (S. 591) bleibt ihm die Welt "ein Fremdes, in das ich niemals eindringen werde, fremd in stets zunehmender Fremdheit, blind in stets zunehmender Blindheit [...]." (S. 592) Sein Wissen um die Fremdheit von Ich und Welt bedingt die Spaltung von *Sum* und *Cogito*:

War ich früher zu Hause geblieben, um meinen Gedanken nachzuhängen, [...] so bleibe ich jetzt in meiner Stube wie ein Kranker, der seinem Arzt und seiner Krankheit gehorsam ist. [...] Ich

will nicht mehr denken, nicht etwa, weil ich unfähig dazu wäre, sondern ich denke nicht mehr, weil ich es verachte. (S. 609)

Wesentliche Konsequenz dieser Krankheit des 'intelligiblen' Ich ist die Zerstörung der wertsetzenden Tat. Diese Zerstörung zeichnet sich deutlich ab im Zerfall der 'gesetzten' Wertsubjekte.

3. Der Zerfall des Helden⁹

Alfred Döblin gestattet seinem Helden Franz Biberkopf eine Wiedergeburt, die die Zerrissenheit des Dividuums heilt und das gesunde Individuum gesellschaftlich rehabilitiert; die Helden des *Schlafwandler*-Romans dagegen können nicht mehr geheilt werden, weil sich in ihnen der Prozeß des Zerfalls mit unerbittlicher Konsequenz vollzieht.

Die Struktur des *Schlafwandler*-Romans ist ein kalkulierter Versuch, den Zerfall der Wirklichkeit formal zu veranschaulichen.¹⁰ Ziolkowskis Analyse der Gesamtstruktur hat das Formprinzip von drei konzentrischen Kreisen aufgedeckt: der innerste umfaßt die 'Geschehnisse' aller drei Bände, der nächste enthält die 'Wertzerfall'-Essays und den äußersten Kreis bildet die 'Heilsarmee'-Geschichte.¹¹ Diese Struktur zentriert nicht um einen hervorragenden Helden. Ihre Zentripetalkraft ist das 'intelligible' Ich, das sich bald episch, bald philosophisch, bald lyrisch äußert und seine Bewußtseinsinhalte auf verschiedene Personen transponiert, die als 'wertsetzende' bzw. 'wertfreie' Subjekte innerhalb bestimmter Partialsysteme unterschiedliche Phasen des Zerfallprozesses inkarnieren.

Joachim von Pasenow ist Exponent der romantischen Epoche.¹² Entscheidendes Merkmal dieser Epoche ist ihre Erkenntnisfurcht, die sich in der "Idee der Uniform" (S. 19) ausdrückt. Die Uniform "gibt ihrem Träger

⁹ Weil die Titelhelden der Trilogie jeweils einer bestimmten Epoche zugeordnet sind, wird die Kategorie des Wertgehalts nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit den Heldenfiguren berücksichtigt.

¹⁰ Vgl. Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans...*, S. 156.

¹¹ Vgl. ebd., S. 155.

¹² Die Epochenbegriffe der Trilogie (Romantik, Anarchie und Sachlichkeit) sind typologisch, nicht historisch bedingt.

eine deutliche Abgrenzung seiner Person gegenüber der Umwelt" (S. 19) und signifiziert Ordnung. Anscheinend schützt sie den Träger vor dem Chaotisch-Irrationalen, zu gleicher Zeit bedingt sie jedoch jene Lebensferne, die leere Konventionen verabsolutiert. Infolge "der kastenmäßigen Abgeschlossenheit seines Lebens" (S. 34) wird Joachim ein Fremder in seiner eigenen Zeit. Wenn die Uniform ihm keinen Schutz mehr bietet, flüchtet Pasenow sich in eine lieblose, konventionelle Ehe mit Elisabeth. Die Flucht in eine solche Scheinordnung ist ein Schlafwandeln und entspricht der Wirklichkeitsferne des Romantikers.

Wie Pasenow ist Esch ein Romantiker, der sich nach Ordnung sehnt. Esch flüchtet sich aber nicht in die Vergangenheit, sondern will sich mit seiner Zeit auseinandersetzen. Der Buchhalter Esch hofft, den Buchungsfehler der Welt zu korrigieren und eine Bilanz darzustellen, denn "Ordnung muß gemacht werden". (S. 228) Er wehrt sich gegen die Zersplitterung der Werte und sehnt sich nach einer heilen Welt. Es ist aber sein Schicksal, daß sich in ihm der Umschlag des Rationalen ins Irrationale vollzieht. Gerade weil er das buchhalterische Prinzip verabsolutiert, entfesselt er das Irrationale, das ihn zum Funktionär des Anarchischen degradiert. Sein Versuch, die Welt durch persönliches Opfer zu erlösen, scheitert. Esch kommt schließlich zur Erkenntnis, "daß im Realen niemals Erfüllung sein könne [...]". (S. 363)

Während Pasenows Romantik ihn noch vor dem Irrationalen zu schützen vermag, veranschaulicht die Verschränktheit des Romantischen mit dem Anarchischen in der Esch-Figur den fortschreitenden Prozeß des Wertzerfalls. Dieser Wertzerfall vollzieht sich in der Sachlichkeit Hugenaus. Hugenau, der Deserteur und Mörder, kennt kein Schuldgefühl, weil er über keinen Maßstab verfügt, an dem er seine Handlungen messen könnte. Hugenau ist der wertfreie Mensch, der nur noch 'sachlich' handeln kann, d.h. die jeweilige Sachlage bestimmt sein Handeln. Er ist der autonome, einsam gewordene Mensch, der in einer Welt ohne verbindliches Wertsystem lebt. Dieser metaphysisch 'ausgestoßene' Mensch ist nur noch vom Irrationalen her bestimmbar.

Als letzte "Zerspaltungseinheit im Wertzerfall" (S. 664) ist Hugenau kein Individuum mehr, sondern Dividuum. Da er keinen Kontakt zu Gott und zum Mitmenschen hat und daher keiner Kommunikation mehr fähig ist,

bleibt ihm nur noch die nackte Gewalt als Verständigungsmittel. Er ist nicht nur Funktionär des Irrationalen, sondern gleichsam Inkarnation des Bösen.

Der Zerfall aller Werte liquidiert schließlich den Helden. Der sprachlos gewordene Mensch kann sich nicht mehr artikulieren, er ist nur noch Objekt philosophischer Reflexionen. Augenfällig ist das Phänomen, daß Hugenuau im Epilog nicht mehr ans Wort kommt. Der Zerfall des Helden manifestiert sich formal: das Rationale autonomisiert sich in theoretisch-philosophischen Exkursen, das Irrationale kann sich nur lyrisch äußern.

ERGEBNISSE

Die synchronisch-diachronische Untersuchung des romantheoretischen Heldenkonzepts hat eine unleugbare Wechselwirkung zwischen Romantheorie und Romanpraxis aufgedeckt. Innerhalb des literaturgeschichtlichen Rahmens bietet die Berücksichtigung dieser Wechselwirkung eine Kontrolle, die Pauschalurteile über das Wesen des Romanhelden verhindert und eine formale Bestimmung des Heldenkonzepts ermöglicht.

Indem die vorliegende Arbeit die geschichtliche Entwicklung des Helden von seinen literarischen Anfängen bis zu den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts diachronisch-synchronisch verfolgt hat, ist es ihr möglich, bestimmte Kategorien zur Formbestimmung des Helden darzustellen. Die Untersuchung bestätigt in der Tat die Annahme, daß die Form des Helden keine geschichtssterile Konstante ist. Da die Form des Helden ein Korrelat weltanschaulicher Prämissen ist, entwickelt sie sich dynamisch.

Die Verschränktheit von Gnosis und Mythos, die sich kosmologisch im ptolemäischen Weltbild veranschaulicht, bietet dem Eposhelden einen geschlossenen Raum, innerhalb dessen er seinsadäquat figuriert und die Totalität von Seele und Welt exemplifiziert. Die formale Identität des Eposhelden wird bestimmt vom *mythischen Analogon*, das die Homogenität zum Gestaltungsprinzip erhebt. Diese Homogenität setzt die nicht-problematische Natur des Helden voraus und akzentuiert die Harmonie als weltanschauliche Prämisse. Dieser Held kennt noch keine Innerlichkeit und ist daher nicht-reflektierend.

Ist der Held im Rahmen des mythischen Analogons der Handlung untergeordnet, so emanzipiert er sich in der Aufklärung. Seine innere Geschichte wird zum Romansujet, wie Friedrich von Blanckenburgs Romantheorie hervorhebt. Als *Zentripetalkraft* ist der Held das strukturbestimmende Element. Diese Zentripetalkraft sprengt in der Tat das mythische Analogon, indem das Individuelle sich autonomisiert.

Im Sturm und Drang-Roman manifestieren sich die ersten Symptome der Verfremdung von Ich und Welt, weil das Wertsystem des Helden nicht mit der Moral seiner Zeit koinzidiert. Der Idealismus des klassisch-romantischen Zeitalters versöhnt jedoch Held und Welt und entwirft das roman-

theoretische Konzept des Helden als *Polarität von Präformation und Epigenese*, das im Bildungsroman seine prägnante Darstellung findet. Zentrales Moment in diesem Heldenkonzept ist die Entelechie, die die Entwicklung des Helden vom Immanenten ins Transzendente steuert. Im Bildungsroman exemplifiziert der Held als Genie den Einklang edler Immanenz und teleologischer Transzendenz. Solange die Entelechie transzendent garantiert ist, bedingt sie die geschlossene Form des Helden als Versöhnung von *Daimon* und *Ananke*.

Im Realismus polarisiert die Säkularisierung der Entelechie *Daimon* und *Ananke* als feindliche Mächte und evoziert ein neues Heldenkonzept, das den Helden nicht mehr als passives Werkzeug eines allwissenden Erzählers betrachtet, sondern ihn von der Hegemonie des auktorialen Erzählers befreien will. Das Spielhagensche Heldenkonzept hebt die traditionelle Erzähler-Held-Identifikation auf. Indem Spielhagen den Helden nicht mehr als 'leidend', sondern als 'handelnd' konzipiert, antizipiert er den Übergang von der auktorialen zur personalen Erzählsituation, der sich in der Tat in der Romanpraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts manifestiert. Die personale Erzählsituation impliziert eine Erzähler-Held-Konfrontation, da der Held als autonome Figur dem Wertsystem des Erzählers nicht mehr verpflichtet ist und daher nicht mehr als moralisches Paradigma fungiert. Die geschichtlich-analytische Untersuchung des romantheoretischen Konzepts läßt erkennen, daß der Schnittpunkt zwischen dem traditionellen und dem modernen Romanhelden im Realismus liegt.

Die Moderne bedingt die Auflösung der geschlossenen Form des Helden. Korrelat des modernen Weltzustandes ist die offene Form des Helden, wie sie im romantheoretischen Konzept der zwanziger und dreißiger Jahre vorliegt. Das *Dividuum*, das im Zeitalter der transzendenten Obdachlosigkeit lebt, ist der gespaltene Mensch, der allen Strömungen seiner Zeit ausgesetzt ist. Die Affinität der personalen Erzählsituation zum Dramatischen sprengt endgültig die geschlossene Form des Helden. Das Dividuum ist der Mensch ohne Entelechie. Der metaphysisch ausgestoßene Mensch ist der absolut Einsame, daher sprachlos, so daß er sein eigenes Wesen nicht zu artikulieren vermag. Dieses Individuum bedarf des 'intelligiblen' Ich, das als wertsetzendes Subjekt schließlich die Funktion des auktorialen Erzählers übernimmt, aber - im Gegensatz zum geschlosse-

nen Roman - nicht als Allwissender, sondern nur als Teilwissender. Da dieser teilwissende Erzähler sich der Relativität der Wirklichkeit bewußt ist, ist mit der 'Setzung der Setzung' die Möglichkeit des Zerfalls des Helden mitgegeben. Wegen seiner inneren Zerrissenheit kann das Dividuum nicht den strukturellen Mittelpunkt des Romans bilden; als integrierende Instanz fungiert das 'intelligible' Ich, das nicht die Geschichte eines Einzelmenschen darstellen will, sondern um Erkenntnis ringt.

Die Untersuchung hat den Tatbestand bloßgelegt, daß die romantheoretischen Konzepte des Helden einen Unterbau für die Entwicklung bestimmter Heldentypen darstellen. Mittels ihrer diachronisch-synchronischen Betrachtung hat die Arbeit illustriert, daß der Romanheld nicht bloß an historisch-epochalen Kategorien gemessen werden darf, sondern immer im Zusammenhang mit den romantheoretischen Konzepten bewertet werden soll. Die Arbeit hat nicht nur das fruchtbare Verhältnis zwischen Romantheorie und Romanpraxis aufgedeckt, sondern gerade auch vorgeführt, daß das theoretische Heldenkonzept befruchtend ist für Interpretationsmöglichkeiten und sogar neue Ansichten erschließt.

Die symbiotische Verbundenheit von Romantheorie und Romanpraxis deckt den Tatbestand auf, daß der Romancier der romanpoetologischen Besinnung bedarf, um sich immer wieder neu zu orientieren und sich mit der proteischen Natur seiner Gattung auseinanderzusetzen. Im 20. Jahrhundert haben Romantheorie und Romanpraxis sich dermaßen verschränkt, daß die Romantheorie zum Romansujet geworden ist. Der moderne Roman zeigt eine Tendenz auf, die Romantheorie *in nuce* in den Roman selber einzubauen. Diese Tendenz ist besonders augenfällig im kontemporären Roman. Der Roman nach 1945 bietet neue Heldenkonzepte dar, die jedoch, gerade wegen der Verquickung von Romantheorie und Romanpraxis, nicht systematisch abgeschlossen vorliegen. Die Systematisierung dieser Konzepte ist unerläßlich für die Darstellung neuer Kategorien, an denen die Entwicklung der modernen Heldenfigur gemessen werden kann. Solch eine Systematisierung muß sich notwendig an den bereits systematisierten Heldenkonzepten orientieren. Wenn die vorliegende Arbeit einen bescheidenen Ansatz dazu bietet, ist sie ihrer Zielsetzung gerecht geworden. Die Juxtaposition von Romantheorie und Romanpraxis bietet in der Tat zahlreiche Forschungsgebiete und Forschungsmöglichkeiten, deren Erschließung der

Literaturkritik zugute kommen würde. Für sowohl den Romancier als den Romantheoretiker kann das Bewußtsein um die sich gegenseitig ergänzende Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis nur befruchtend sein. Das Gegenüberstellen von Romantheorie und -praxis wirkt bereichernd für einen jeden, der sich mit dem Roman als Gattung befaßt, sei er der Kritiker, sei er der Forscher, der bescheiden vor dem Reichtum der Romanwelt steht und sich - mit Kraft und Freude - der Erschließung dieser Welt widmet.

ANHANG

I. SigeIn

- Anm. Anmerkungen in arabischen Ziffern
DU Deutschunterricht
DVjs Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissen-
schaft und Geistesgeschichte
[...] Ellipsen
[] Erläuternde Zusätze

II. Literaturverzeichnis

1. PRIMÄRLITERATUR

1.1 ROMANPRAXIS

Broch, Hermann. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Gesammelte Werke. Zürich: Rhein Verlag, 1931/32.

Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Olten: Walter Verlag, 1961^[1929]

Fontane, Theodor. *Effi Briest*. Romane. München: Winkler Verlag, 1969^[1895].

Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers*. Werke. Bd.III. München: Winkler Verlag, o.J.^[1774].

-----*Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Werke. Bd. IV. München: Winkler Verlag, o.J ^[1796].

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von. *Der abenteuerliche Simplicissimus*. München: Winkler Verlag, 1965^[1668].

Jens, Walter. *Herr Meister; Dialog über einen Roman*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1974¹[1963].

Novalis [d.i. Friedrich von Hardenberg]. *Heinrich von Ofterdingen*. Novalis. Schriften. Bd. I, hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Jans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1965¹[1802].

Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Sämtliche Werke. Bd. VI, hg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966¹[1910].

1.2 ROMANTHEORIE

Blanckenburg, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart: Metzler, 1965¹[1774].

Döblin, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters, hg. Walter Muschg. Oiten: Walter Verlag, 1963.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold & Co., n.d.¹[1927].

Koskimies, R. *Theorie des Romans*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae B XXXV, 1. Helsinki, 1935.

Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichts-philosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied und Berlin: Verlag Gm bh. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, 1971¹[1920].

Migner, Karl. *Theorie des modernen Romans. Eine Einführung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1970.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*, hg. Wolfdietrich Rasch. München: Carl Hanser Verlag, 1964.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*, hg. Wolfdietrich Rasch.
München: Carl Hanser Verlag, 1964.

Spielhagen, Friedrich. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*.
Faksimiledruck nach der ersten. Aufl. von 1883. Mit einem
Nachwort von Hellmuth Himmel. Göttingen: Vandenhoeck und
Ruprecht, 1967.

1.3 BRIEFE UND GESPRÄCHE

Johann Wolfgang Goethe. *Briefe*, Auswahl von Rudolf Bach.
München: Carl Hanser Verlag, o.J.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, hg. Karl Schmid.
Zürich: Artemis, 1964.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten
Jahren seines Lebens*. Nach dem ersten Druck, dem Original-
manuskript des dritten Teils und Eckermanns handschrift-
lichem Nachlaß, hg. H.H. Houben. Leipzig: F.U. Brockhaus,
1948.

2. SEKUNDÄRLITERATUR

Adorno, Theodor W. *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Albérès, R.M. *Geschichte des modernen Romans [Histoire du Roman
moderne]*. Übers. Karl August Horst. Düsseldorf: Diederichs,
1964.

Aster, Ernst von. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart:
Alfred Kröner Verlag, 1963.

- Balet, Leo (in Arbeitsgemeinschaft mit E. Gerhard). *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.* Straßburg: Heinz & Co., 1936.
- Bavinck, J.H. *De mens van nu.* Kampen: J.H. Kock, 1967.
- Braemer, Edith. *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang.* Berlin: Aufbau Verlag, 1968.
- Brinkmann, Richard. *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- Buchwald, Reinhard. *Schiller.* Bd. II. Wiesbaden: Insel Verlag, 1954.
- Burger, Heinz Otto. *Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte.* München: Carl Hanser Verlag, 1963.
- Demetz, Peter. *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen.* München: Carl Hanser Verlag, 1964.
- Durzak, Manfred. "Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart". *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen,* hg. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam, 1971, S. 211-229.
- Ehrig, Heinz. *Paradoxe und absurde Dichtung. Über die Formproblematik von "Geschichte" und "Held", dargestellt an Textbeispielen von Schiller, Kleist und Beckett.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- Emmel, Hildegard. *Geschichte des deutschen Romans.* 2 Bde. Bern: Francke Verlag. Bd. I, 1972; Bd. II, 1975.

- Freese, Wolfgang. *Moment und reflektierte Dauer. Zur epischen Funktion der Liebe im modernen deutschen Roman.* Göppingen: Verlag Kümmerle, 1969.
- Fülleborn, Ulrich. "Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman". *Deutsche Romantheorien.* Bd. II, hg. Reinhold Grimm. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1974, S. 295-317.
- Graevenitz, Gerhart von. *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie.* Tübingen: Max Niemeyer, 1973.
- Grenzmann, Wilhelm. "Das Tagebuch als literarische Form". *Wirrendes Wort,* 9(1959), S. 84-93.
- Guardini, Romano. *Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung.* Basel: Heß Verlag, 1950.
- Hamann, Richard, und Jost Hermand. "Gründerzeit". *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart.* Bd. I. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1971.
- "Naturalismus". Bd II. 1973
- "Impressionismus". Bd. III. 1972.
- Haverbeck, Werner Georg. "Das Bild des Menschen in der Gegenwart". *Das Menschenbild der Gegenwart.* Abhandlungen der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung e.V. Bd. I, hg. Herbert Kessler und Walter Thoms. Mannheim: Verlag der Humboldt-Gesellschaft, 1964.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "Vorlesungen über die Aesthetik". *Sämtliche Werke.* Bd. 12-14. Stuttgart: Frommans Verlag, 1953.

- Hellmann, Winfried. "Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens". *Deutsche Romantheorien*. Bd. I, hg. Reinhold Grimm. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1974, S. 209-261.
- Herder, Johann Gottfried. "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", I. *Herders Werke*. Bd. 3, hg. Ernst Naumann. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, o.J.
- Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans*. 2 Bde. München: Winkler Verlag, 1972.
- Jacobi, Reinhold. *Jörg Wickranns Romane. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Erzählprosa*. Bonn, Phil. Diss., 1970.
- Jaspers, Karl. *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin: De Gruyter, 1949[¹1931].
- Jens, Walter. *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1957/1962.
- Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Kahler, Erich von. *Untergang und Übergang. Essays*. München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970.
- Kant, Immanuel. "Kritik der Urteilskraft". *Sämtliche Werke*. Bd. II, hg. O. Buek u.a. Leipzig: Felix Meiner, 1915.
- Kaufmann, Walter. *From Shakespeare to Existentialism*. New York: Doubleday & Co., 1960
- Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke Verlag, 1965.
-----"Entstehung und Krise des modernen Romans". Sonderdruck aus *DVjs*, 28(1954). Stuttgart: Metzler, 1968.

- Keller, Otto. *Brecht und der moderne Roman. Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen der Romane Döblins und Kafkas.* Bern: Francke Verlag, 1975.
- Kimpel, Dieter. *Der Roman der Aufklärung.* Stuttgart: Metzler, 1967.
- Kluckhohn, Paul. "Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung". *DVjs*, 29(1955), S. 1-19.
- Kohlschmidt, Werner. *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik.* Bern: Francke Verlag, 1955.
- Köhn, Lothar. "Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht (Erster Teil)". *DVjs*, 42(1968), S. 427-473.
- Körff, Hermann August. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte.* 3 Bde. Leipzig: J.J. Weber. Bd. I, 1923; Bd. II, 1930; Bd. III, 1940.
- Kurz, Paul K. *Über moderne Literatur. Standorte und Deutungen.* 4. Bde. Frankfurt am Main: Josef Knecht, 1967-1973.
- Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart: Metzler, 1980^[1955].
- Larkin, Maurice. *Man and Society in Nineteenth-Century Realism. Determinism and Literature.* London: Billing & Sons, 1977.
- Lersch, Philipp. "Das Bild des Menschen in der Sicht der Gegenwart". *Menschenbild und Lebensführung*, hg. Lutz Besch. München: C.H. Beck, 1963.
- Lessing. Werke.* Bd. II, hg. Paul Stapf. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, o.J.

- Loesche, Martin. *Goethes geistige Welt*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1948.
- Loock, Wilhelm. "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge". *Interpretationen zum Deutschunterricht*, hg. Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: R. Oldenburg Verlag, 1976.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes* [*Struktura chudožestvennogo teksta*], hg. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976^[1932].
- Maler, Anselm. *Der Held im Salon. Zum antiheroischen Programm deutscher Rokoko-Epik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1973.
- Marg, Walter. "Held und Mensch bei Homer". *Das Menschenbild in der Dichtung*, hg. Albert Schaefer. München: C.H. Beck, 1968.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965.
- "Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans".
DU, 3(1951), S. 5-28.
- Forschungsbericht zur deutschen Literatur in der
Zeit des Realismus. Referate aus der *DVjs*, hg. Richard
Brinkmann u.a. Stuttgart: Metzler, 1962.
- Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*.
Stuttgart: Metzler, 1964.
- Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa
von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart: Ernst Klett, 1970.
- Mattenklott, Gert. "Briefroman". *Deutsche Literatur. Eine
Sozialgeschichte*, hg. Horst Albert Glaser. Bd. IV. Hamburg:
Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.

- Müller, Joachim. "Goethes Romantheorie". *Deutsche Romantheorien*, hg. Reinhold Grimm. Bd. I. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, S. 61-104.
- Muschg, Walter. "Alfred Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf' ". *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, hg. Manfred Brauneck. Bd. I. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1976.
- Nietzsche. Werke.* Studienausgabe von Nietzsches Werken in vier Bänden, ausgewählt und eingeleitet von Hans Heinz Holz. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968.
- Nivelle, Armand. "Zur Erneuerung des Romans am Anfang des 20. Jahrhunderts". *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*, hg. Klaus W. Jonas. Tübingen: Max Niemeyer, 1972, S. 148-157.
- Pabst, Walter. "Literatur zur Theorie des Romans". *DVjs*, 34(1960), S. 264-289.
- Petsch, Robert. *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1934.
- Reinhardt, Karl: *Die Krise des Helden. Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1962.
- Röbber, Hellmuth. *Deutsche Geschichte. Schicksale des Volkes in Europas Mitte*. Gütersloh: Verlagsgruppe Bertelsmann, o.J.
- Schanze, Helmut. "Friedrich Schlegels Theorie des Romans". *Deutsche Romantheorien*, hg. Reinhold Grimm. Bd. I. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, S. 105-124.

- Scherpe, Klaus. *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert.* Bad Homburg v.d.H.: Verlag Gehlen, 1970.
- Schiller, Werke*, hg. Paul Stapf. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, o.J.
- Schirokauer, Arno. "Bedeutungswandel des Romans". *Poetik des Romans*, hg. Volker Klotz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969^[1965].
- Schlaffer, Heinz. *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Schleiermacher, Friedrich. *Monologe.* Leipzig: Reclam, o.J.
- Schultz, Franz. "Klassik und Romantik der Deutschen". *Epochen der deutschen Literatur. Geschichtliche Darstellungen*, hg. Julius Zeitler. Bd. IV. Stuttgart: Metzler, 1935.
- Sell, Karl. *Die Religion unserer Klassiker. Lessing. Herder. Schiller. Goethe.* Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr, 1910.
- Sommerfeld, Martin. "Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung". *DVjs*, 4(1926), S. 459-490.
- Stanzel, Franz. *Typische Formen des Romans.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1972^[1964].
- Strich, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich.* München: Meyer und Jessen Verlag, 1922.

- Urbanek, Walter. *Deutsche Literatur. Das 19. und 20. Jahrhundert. Epochen. Gestalten. Gestaltungen.* Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1978.
- Vogt, Jochen. "Aspekte erzählender Prosa". *Grundstudium Literaturwissenschaft*, hg. Heinz Geiger. Bd. VIII. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Wellek, René. *Grundbegriffe der Literaturkritik [Concepts of Criticism]*. Übers. E. u. M. Lohner u.a. Stuttgart: Verlag Kohlhammer, 1971^[1963].
- Wellershoff, Dieter. *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metaphysik der Literatur.* Köln: Kiepenheuer, 1969.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.
- Ziolkowski, Theodore. *Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge [Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts]*. Übers. B. Steiner und W. Höck. München: List Verlag, 1972^[1969].
- Žmegač, Viktor. "Alfred Döblins Poetik des Romans". *Deutsche Romantheorien*, hg. Reinhold Grimm. Bd. II Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, S. 341-364.