

Bernhard Greiner

»Zwischen wandernden und hausenden

Komödianten die Mitte«:

Börnes theatralisches Schreiben

»Herr B. scheint uns ein offener gewandter, ungemein witziger Kopf zu sein; ganz geeignet, unterhaltende Rezensionen zu schreiben« (1,472)<sup>1</sup>: Das hatte Cottas »Morgenblatt für gebildete Stände«, von Börne als »Tübinger Literaturblatt« apostrophiert, am 12. Dezember 1820 geschrieben. Börne hatte in seiner Zeitschrift »Die Wage« [sic] (2. Bd., 1. Heft) eine Tragödie von Houwald ausführlich rezensiert und dabei einige grundsätzliche Gedanken zum Drama, zu Konstruktion und Motivation einer Handlung und zum rechten Bildgebrauch vorgetragen. Diese Rezension hatte das »Morgenblatt« seinerseits rezensiert, worauf Börne noch einmal reagierte, mit einer Rezension der Rezension der Rezension also. Der Streit geht vor allem um den Zusammenhang zwischen Witz und Urteilskraft sowie um den richtigen Bau sprachlicher Bilder. Zu letzterem Börne:

Will man einen Begriff durch Versinnlichung oder etwas Körperliches durch Vergleichung mit einem anderen Körperlichen anschaulicher machen, so muß man bei der Natur des Vergleichenden stehenbleiben und darf nicht zum Vergleichenen zurückkehren. Man darf in kein Landschaftsgemälde natürliche Blätter und Blumen anbringen. (1,465)

Die Regel ist einsichtig, aber auch Börne unterlaufen Verstöße. So nimmt er das Wort eines Postillions, »er habe mehrere drei- und vierspännige Herren und Damen [...] gefahren, auch zwei sechsspännige« (1,1211), zum Anlaß für eine Glosse über die Einteilung der Menschen nach der Zahl ihrer Pferde; er kokettiert damit, nur ein »zweispänniger« Mensch zu sein, berichtet von seinem Selbstgefühl, als er einmal »mit sechs Pferden in den

großen Gasthof einer großen Stadt einfuhr« (1,1213), und verurteilt die Gaffer, »die einen leeren sechsspännigen Wagen mehr anstaunen als einen zweispännigen, in dem Luther und Shakespeare säßen« (1,1213). Aus der metonymischen Ersetzung des Menschen durch seine Pferde schlägt Börne viele witzige Funktionen, bei der Frage, welche der nach dem neuen Kriterium unterschiedenen Menschengruppen wohl die glücklichsten wären, wechselt er das Bildfeld. Das seien diejenigen, »welche zwischen wandernden und hausenden Komödianten die Mitte bilden« (1,1212). Hier hat er selbst seine tropologische Regel durchbrochen. Das neue Bildfeld – der Mensch als Komödiant auf dem Theater des Lebens – unterscheidet zwei Gruppen, die sich gegenseitig ausschließen: Man ist entweder erdenschwer, klebt an der Scholle, dann wandert man nicht, oder man wandert, dann *haust* man nicht. Zwischen beiden Möglichkeiten gibt es keine *Mitte*, um von einer solchen zu reden, muß Börne in sein früheres Bildfeld zurückspringen. Zwischen den zweispännigen und den sechsspännigen Menschen gibt es selbstverständlich als *Mitte* die vierspännigen. Börne hatte in seiner Houwald-Rezension konzediert, daß einem Autor im Schwunge dichterischer Beredsamkeit eine sprachliche Unaufmerksamkeit unterlaufen könne, was aber nicht heiße, daß die Kritik das durchgehen lasse:

Nun kann wohl der Dichter mit der Wärme seiner Empfindung den Mangel an Aufmerksamkeit entschuldigen, aber der kalte Beurteiler nicht und diesem kommt dabei zu, die entdeckten Fehler zu rügen. (1,474)

Börne soll hier nicht, wie einst vom »Tübinger Literaturblatt«, gerügt werden. Sein poetischer Fehler sei vielmehr als Indiz genommen. Börne sucht offenbar eine *Mitte*, wo es keine gibt – was ist das für eine *Mitte*? Zwischen welchen Positionen?

Das »Tübinger Literaturblatt« hatte dem »Herrn B.« das Vermögen zu »echter Kritik« abgesprochen, da bei ihm der Witz die Urteilskraft überwiege. So holt Börne in seiner Antwort zu einer langen Reflexion über beide Vermögen aus, um zu beweisen, daß Witz immer Urteilskraft impliziere, wobei diese Relation natürlich nicht umkehrbar ist. Die These überrascht nicht, interessant ist jedoch die Argumentation. Börne will ein Implikationsver-

hältnis beweisen, arbeitet aber immer neue Wesensunterschiede heraus. *Urteil* faßt er nicht, wie in der Philosophie üblich, als Zuordnung (beim »ästhetischen Urteil« z. B. wird einem Gegenstand das Prädikat *schön* zugeordnet), Börne legt vielmehr eine fragwürdige Etymologie zugrunde: Das Wort *Urteil* gehe auf den Akt des Ur-teilens zurück,<sup>2</sup> d. h. darauf, etwas in seine Bestandteile zu zerlegen, um das Wesen einer Sache zu bestimmen. So ist das Urteil auf das empirische Feld verwiesen, wo man »bei der Sache selbst« ist und bleibt, wo man beweist und Gründe angibt. *Witz* nimmt Börne im Sinne des Gewitzt-seins, d. h. noch stark in der Tradition des 18. Jahrhunderts, vor allem aber, ohne seinen Gewährsmann anzugeben, im Sinne Jean Pauls<sup>3</sup>: als das Vermögen, dort Unterschiede zu entdecken, wo der Alltagsverstand nur Gleichheit sieht, und dort Gemeinsamkeit, wo der Alltagsverstand nur äußerste Uneinigkeit wahrnimmt. So bekundet *Witz* Versatilität (Beweglichkeit) des Geistes, der nicht beweist und erklärt, sondern unmittelbar einleuchtet (Börne nennt dies: die »Ausgelernten« daran erinnern, was sie schon wissen [1,471]). Das Feld des Witzes, so Börne, sei nicht die Empirie, der *Witz* müsse nicht in die Sachen eindringen, weil er die Zeichen kenne, die auf die innere Natur der Sache verweisen. So situiert Börne den *Witz* auf dem Feld jenseits der Realia, wo man mit Zeichen umgeht statt mit Sachen, wo man neue Zuordnungen schafft, für die man nicht durch Ableitungen und Beweise Zustimmung erzwingt, die vielmehr entweder unmittelbar einleuchten oder abgelehnt werden. Es ist das Feld der Ideen, der obersten Idee zumal, der Idee der Freiheit, von der Börne später (in den »Briefen aus Paris«, 93. Brief) sagen wird, daß sie »eigentlich keine Idee« sei, sondern nur »die Möglichkeit, jede beliebige Idee zu fassen und zu befolgen« (3, 687), womit Börne selbst *Witz* gezeigt hat, da er hier einen Unterschied macht, wo keiner einen erwartet. Explizit ist die Zuordnung des Witzes zum Feld der Ideen dann, wenn Börne ihn als »Glaube [n]« definiert, »der Gott sieht, wo ihn noch kein anderer ahndet« (2,811). In der Zuordnung des Witzes zum Feld der Ideen bleibt Börne romantischem Denken nahe,<sup>4</sup> wenn Friedrich Schlegel den *Witz* etwa als die einzig verbliebene irdische Erscheinungsform der Phantasie, des Organs für das Unendliche, bezeichnet.<sup>5</sup> Die Situierung der *Urteilskraft* auf dem empirischen, des *Witzes* auf dem ideellen

Field zeigt an, daß es immer noch der von Kant in aller Schärfe herausgearbeitete Dualismus von Vernunft und Verstand, von Idee und Erfahrungswirklichkeit, von geistiger Freiheit und physischer/sozialer Notwendigkeit ist, auf den Börne sich mit der Suche nach einer Mitte bezieht. Er hält die Felder auseinander, während er zu beweisen sucht, daß sie auch als zu vereinigende gedacht und erfahren werden können, es in diesem Sinne eine *Mitte* gebe, in der sie zusammenkämen. So bestimmt er z. B. in der erwähnten Replik auf die Kritik an seinem Houwald-Artikel den *Witz* als »geflügeltes Urteil«, hat damit aber die beiden Vermögen Verstand und Vernunft doch nicht zusammengebracht. Denn ein »geflügeltes Urteil« hat nichts mehr von den Charakteristika, durch die er das »Urteil« zuvor definiert hatte (Zerlegten einer Sache in ihre Bestandteile), das »Urteil« ist als geflügeltes vielmehr ganz auf das Feld der Ideen hintübergespielt worden. Den Beweis einer Übereinkunft oder Mitte beider zu führen ist für Börne offenbar das immer bedrängende, aber nicht lösbare Problem. Daß Börne es nicht löst, spricht nicht gegen ihn, eher für die Unbestechlichkeit seines Denkens, das vorfindbaren Lösungsversuchen nicht vertraut, an der Forderung einer Lösung aber festhält.

Eine Art Lösung, auf die Börne zugreifen könnte, wäre z. B., sich Kants dritter Kritik und der auf ihr aufbauenden ästhetischen Philosophie der Kunstperiode zuzuwenden, d. h. vom Schönen (und Erhabenen) eine Art Brückenschlag zu erwarten (den Weg hat Börnens Zeitgenosse Büchner im Kunstgespräch des »Lenz« zu einer »negativen Ästhetik« weitergedacht,<sup>6</sup> während Heine und Hegel etwa gleichzeitig das »Ende der Kunstperiode« bzw. das »Ende der Kunst« in ebendieser Brückenfunktion konstatiert haben<sup>7</sup>). Ein anderer zeitgenössisch ausgearbeiteter Weg zu der gesuchten Mitte wäre, im Sinne der Dialektik Hegels, das prinzipiell sich Widersprechende (Herr und Knecht, Wirklichkeit und Vernunft) als Einheit zu denken. Trotz seiner Revolutionsbegeisterung hat Börne sich dieser Denkfigur nicht geöffnet. Als ein Anwalt des Besonderen, dessen, das sich nicht zum *Fall* einer Regel machen läßt, womit er dem Schönen Kants nahe bleibt, hat Börne möglicherweise das totalitäre Moment in Hegels Geschichtsphilosophie erspürt. Generell hat Börne seine philosophische Schulung auch

bei anderen Autoren erfahren, nicht bei Kant oder Hegel, sondern bei Schleiermacher und insbesondere bei Steffens als Vermittler der Identitätsphilosophie Schellings. In dessen idealtischem Horizont argumentiert er allerdings nie. Börne hat keine explizite Lösung für seine Frage nach einer *Mitte* resp. einer Verbindung der beiden grundsätzlich getrennten Felder. Aber es ist höchst aufschlußreich sowohl für seine Schreibart als auch für die Phänomene, von denen er handelt, wie er mit seiner Fragestellung umgeht. Anstelle der gesuchten Mitte, das soll nachfolgend gezeigt werden, steht bei Börne ein zugleich des Verschiedenen, das nicht Vermittlung ist. Solch ein gleichzeitiges Agieren auf zwei Feldern praktiziert wesensgemäß das Theater – der Schauspieler stellt eine Figur vor und ist zugleich in seiner Wirklichkeit als Akteur präsent –, entsprechend kann ein Schreiben, das sich analog gleichzeitig auf zwei verschiedenen Ebenen bewegt, *theatralisch* genannt werden.

Börne pflegt, auch als Strategie gegen die Zensur, Genres, die Persönliches öffentlich vortragen, womit schon ein Verfahren benannt ist, auf zwei Feldern zugleich zu agieren. Bei solcher Orientierung mußte Börne selbstverständlich die Veröffentlichung des Goethe-Schiller-Briefwechsels (1828/29) ungemindert fesseln. In seinem »Frankfurter Tagebuch« von 1830 echauffiert er sich über Goethes Bemerkung, er lese den Herodot und den Thukydides »nur ihrer Form und nicht ihres Inhalts wegen« (2,783). Börne geißelt dies moralisch – bar jeglicher Überlegung zur Erzählstruktur von Geschichtsschreibung – als egoistisches Fern-Halten der Sachen. Die Haltung des distanziererten Beobachters, die andere als Goethes »Sachdenklichkeit« rühmten, sei ihm »Schwachdenklichkeit« (2,784). Solche Kritik ist zeitgenössisch gängig. Böhmer wird im Kunstgespräch seinen Lenz analog fordern lassen, »man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen«. <sup>8</sup> Was aber wäre für Börne im Unterschied zur Goetheschen »Schwachdenklichkeit« ein »starkes Denken«? Besagte es nur, sich statt den Formen den Inhalten zuzuwenden? Börne argumentiert nicht in einfachen Oppositionen. Ihn interessieren bei Goethe z. B. die Momente, in denen der distanzierte Beobachter, dessen Ziel es ist, Gesetzmäßigkeiten festzustellen, der mithin Vorgänge als determiniert erkennen will, selbst dazu gebracht wird, sich der Idee der Frei-

heit zu öffnen. Solche Momente lassen die gesuchte Mitte als Umschlagpunkt erfahren. Er findet eine derartige Stelle im Goethe-Schiller-Briefwechsel und macht an diesem Punkt dann Goethes Versagen fest. Er zitiert Goethe, der anlässlich eines Memoirenwerks aus der Zeit Ludwigs XVI. von der »Naturnotwendigkeit« spricht, die zum Untergang des alten Regimes führen mußte, man sehe »in dieser ungeheuren Empirie nichts als Natur und nichts von dem, was wir Philosophen gern Freiheit nennen möchten« (2,785). Goethe, so Börne, könne sich nicht auf die Seite der Idee (der Freiheit) schlagen, so könne er sich auch nicht damit abfinden, daß die Notwendigkeit selbst die Öffnung bereite für die Freiheit. Damit ergibt sich eine differenziertere Sicht der erbitterten Goethe-Kritik Börnés. Goethe wird nicht nur als Parteilänger der herrschenden alten Zustände angegriffen, der die Freiheit »haßt« (vgl. 2,785), sondern auch als Autor, der die gesuchte Mitte hätte fassen und gestalten können, daran aber offenbar nicht interessiert war. In solchem Argumentationszusammenhang ist es dann ganz stimmig, daß Börne Goethe und Schiller jeglichen Witz abspricht, wenn Witz in seinem Sinne das Vermögen bezeichnet, *Gott* und d. h. die Idee zu sehen, wo diese noch keiner ahnt.

Börnés Auseinandersetzung mit Schiller zeigt nicht die gleiche Schwarz-Weiß-Malerei. Denn Schiller kann Börne nicht einfach unterstellen, daß er die Freiheit gehaßt habe. So wirft Börne ihm vor, daß er seinen Anspruch der Humanität in elitärer Weise vertreten habe. Schiller sei »noch ein schlimmerer Aristokrat als Goethe« gewesen:

Dieser [Goethe] hielt es mit den Vornehmen, den Mächtigen, Reichen, mit dem bürgerlichen Adel. Der Troß ist zahlreich genug; es kann wohl auch ein Unberechtigter ihrem Zuge folgen und sich unentdeckt in ihre Reihen mischen; und wird er entdeckt, man duldet ihn oft. Schiller aber zechte mit dem *Adel der Menschheit* an einem kleinen Tischchen, und den ungebetenen Gast warf er zornig hinaus. (2,813).

Die eigentliche Abrechnung mit Schiller hat als Perspektivpunkt wieder die Frage nach der Möglichkeit einer Mitte zwischen der Welt der Notwendigkeit und der der Freiheit. Ist Goethe für Börne dieser Frage ausgewichen – eine grobe Fehleinschätzung –

so habe Schiller die gesuchte Mitte verfehlt. Diese Einschätzung läßt sich schon eher hinnehmen, man denke an die Widersprüche und Verwerfungen im Argumentationsgang der »Briefe über die ästhetische Erziehung«. Aber nicht an Schillers theoretischen Schriften, sondern an dessen letztem Drama, dem »Tell«, wird dies erläutert. Börne zeigt erstaunlicherweise kein Verständnis für die Zweiträngigkeit der Handlung, also dafür, daß Tells Part, der Widerstand gegen die neue Landesherrschaft und die Abrechnung mit dem Landesherrn, sich aus einem naturgebundenen Dasein speist und streng zu unterscheiden ist von der ganz anderen Ebene der politischen Handlung des Schweizerbundes, in deren Verlauf aus der Idee der Freiheit eine neue Ordnung begründet wird. Aufgrund dieser Dramaturgie kann Tells *Freiheitshandlung*, die sich im Umkreis eines naturgebundenen Daseins abspielt, zum Zeichen – Fanal, Anspruch und Orientierung – in der politischen Welt werden, in der sich der Mensch als über sich selbst Verfügender setzt. Und damit entwirft das Drama auch eine *Mitte* zwischen naturgebundenem Dasein und ideell gegründeter Ordnung, allerdings als ein bloßes Repräsentationsverhältnis, d. h. als *bloß symbolische* Mitte. Daß Schiller derart in seinem Drama die gesuchte Mitte vorstellt, erkennt Börne nicht. Ehe man dies einem zu beschränkten Literaturverständnis anrechnet, das immer nur bei den Inhalten verweilt, für die Struktur einer dramatischen Argumentation keinerlei sensus hat, sei die lectio difficilior versucht. Hat Börne die literarische Argumentation des Dramas vielleicht deshalb nicht durchschaut, weil in ihr nicht *die* Mitte entworfen wird, die er sucht, d. h. weil ihm eine bloß symbolische Mitte nicht genügt? Börne erkennt sehr wohl das Gebunden-Sein Tells und des hierin gründenden Handlungsstrangs, wenn er dies auch nur moralisierend konstatiert: »Tells Charakter ist die Untertänigkeit« (1,398). Weiter betont Börne zu Recht, daß Tells Handeln immer das Einzelne, Konkrete betreffe: Tell helfe den jeweils Bedrängten, aber sei »unfähig und unlustig, für das Allgemeine zu wirken« (1,399), und darum fehle er beim Rütlichschwur. Die Kritik macht deutlich, daß Börne eine reale Verknüpfung beider Welten will, nicht ein bloß symbolisches Verweisungsverhältnis. Der im gebundenen Dasein Stehende und Handelnde soll zugleich derjenige sein, der von der Idee aus eine neue politische Wirklichkeit schafft. Börne

macht Schiller zum Vorwurf, Tell nicht in dieser Weise stilisiert zu haben. Zu einer realen Mitte der getrennten Welten würde weiter gehören, daß das Handeln in einem Bereich auch die Forдерungen des anderen Bereichs erfüllt. Das führt zu einer zweiten Kritik an Tell: Sein (naturgebundenes) Handeln enthalte nichts von der ideellen Welt der Freiheit, der es doch zur Wirklichkeit verhelfen solle. Tell handle, da er als zu untätig angelegt sei, nicht der Idee der Freiheit angemessen. Er erkenne z. B. nicht, daß dieser Idee nicht auf jedem Wege gedient werden könne (nie hätte er auf sein Kind schießen dürfen, »und wäre darüber aus der ganzen schweizerischen Freiheit nichts geworden« [1,400]). Weiter sei auch die Abrechnung mit Geßler keine echte, ideelle Freiheitstat, vielmehr ein schnöder Racheakt aus dem Hinterhalt. Da Schiller aber gleichwohl die von Börne gesuchte Mitte vorstellt, wenn auch nicht als eine reale, sondern als ein Verweisungsverhältnis, endet Börnens Artikel über den »Wilhelm Tell« in Verlegenheit. Verwerfen kann Börne das Stück nicht, er kann es aber auch nicht preisen, so gesteht er ihm abschließend zu, es sei »bei den größten Fehlern [...] ein liebenswürdiges Schauspiel« (1,403).

Ein bloß symbolisches Verweisungsverhältnis von empirischer und ideeller Welt ist Börne offenbar zu wenig. Folgerichtig kann E. T. A. Hoffmanns phantastische Behandlung der »Duplizität des Wirklichen«<sup>10</sup> noch weniger Gnade vor ihm finden. Börne verwirft diesen Ansatz, den Hoffmann programmatisch in der Rahmenerzählung der »Serapionsbrüder« entwickelt, vollständig. Hier arbeite die Phantasie, Börne scheut sich nicht zu sagen: eine »zersetzende Phantasie« (2,560), »ohne regelnden Verstand« (ebd.). Das »Mißverhältnis des inneren Gemüts mit dem äußeren Leben« werde »höhnend« vorgerechnet (2,561). Börne kommt Goethes Diktum über das Romantische als das »Kranke« recht nahe, ja, er geht noch darüber hinaus; denn er spricht dem Erzählband jeden poetischen Wert ab, will ihn statt dessen als wissenschaftliches Werk verstanden wissen, als »Epopoe des Wahnsinns« (2,562). Die Hefigkeit der Abwehr läßt aufhorchen.<sup>11</sup> Kommt Hoffmann im Praktizieren eines Zugleich von empirisch-bürgerlicher und ideeller (poetisch-mythischer) Perspektive Börne vielleicht sehr nahe, wobei er dieses Zugleich dann aber als unheimlich, ja wahnsinnig vorstellt, jedenfalls als

unserem alltäglichen Wirklichkeitsverstehen nicht zu vermitteln? Ist Hoffmanns Schreiber Börne als Zerrspiegel unerträglich? Immerhin hat Jean Paul, mit dem sich Börne wohl am rückhaltlosesten identifiziert, Hoffmann geschätzt, bekanntlich zur Erzählsammlung der »Fantasiestücke in Callots Manier« sogar ein Vorwort geschrieben.

Wie Hoffmann insistiert Börne auf einem gleichzeitigen Agieren in beiden Welten, auf beiden Ebenen, aber weder in der Weise dialektischer Vermittlung noch in der einer symbolischen oder phantastischen Verweisung. Das bestimmt seine Schreiberart wie die Auffassung seiner Themen. Markant tritt dies selbstverständlich hervor, wo Börne sich zur Situation der Juden äußert. Seinen Aufsatz »Für die Juden« von 1819 leitet Börne mit dem Satz ein: »Für Recht und Freiheit sollte ich sagen; aber verstünden das die Menschen, dann wäre keine Not, und es bedürfte der Rede nicht« (1,871).<sup>12</sup> Die Forderung der Freiheit für die Juden ist in der Freiheitsidee schon immer enthalten und bejaht, da diese in ihrem Wesen universal ist. Im Falle des jüdischen Freiheitsanspruchs gibt es jedoch zwei Widerstände gegen solche Aufhebung des Partikularen im universalen Freiheitsgedanken. Der eine kommt von außen, insofern die nicht-jüdische Umwelt für den besonderen Fall der Juden die universale Gültigkeit der Freiheitsidee bestreitet. Der andere Widerstand kommt von innen, d. h. aus dem Judentum selbst. Er besteht in dem Bedenken, daß bei einem Stark-Machen der Universalität des Freiheitsgedankens das Besondere seine Anerkennung als Besonderes verlieren könnte, derart, daß Freiheit und Gleichstellung nur um den Preis zu haben wären, daß der einzelne sein Judentum aufgibt. Auf den ersten Widerstand geht Börne explizit ein, auf den zweiten nur implizit. In den »Briefen aus Paris« gibt er dem Zugehörigen von partikulärer und universaler Perspektive des Freiheitsgedankens im Zusammenhang der jüdischen Freiheitsforderung einen neuen Akzent. Statt – wie er selbst dies früher hervorzuheben, daß dies zugleich eine Schrift für die Freiheit generell sei, müsse man, so Börne nun, vierzehn Jahre nach seiner früheren Schrift zu diesem Thema, von »dem Rechte und den Ansprüchen der allgemeinen Freiheit« handeln und »nur immer gelegentlich, unerwartet von ihnen [den Juden] sprechen, damit

der ungeneigte Leser gezwungen werde, sich damit zu beschäftigen« (103. Brief mit den Daten 31. Januar und 2. Februar 1833).<sup>13</sup> Mithin empfiehlt Börne, auf zwei verschiedenen Ebenen zugleich zu agieren, wie er dies selbst praktiziert. Als wortgewaltiger Anwalt der Freiheitsidee agiert er in der ideellen Welt und gibt zugleich immer wieder zu verstehen, daß er einer besonderen Erfahrungswirklichkeit zugehört: als Publizist mit der spezifischen Erfahrung des Frankfurter Ghettos und der prinzipiell judenfeindlichen Politik der Stadt Frankfurt. Solch ein Agieren auf zwei grundlegend verschiedenen Ebenen zugleich ist theatralisch, im Sinne eines Theaters, das jederzeit seine zwei Ebenen bewußt hält, die Welt, die es vorstellt als den Raum des Ideellen, und die immer *gebundene* Wirklichkeit hier und jetzt der jeweils agierenden Schauspieler sowie des anwesenden Publikums. Ein derartiges Zugleich zu praktizieren ist aber ironischerweise die Theaterauffassung Goethes und leitendes Prinzip der Weimarer Kunstbühne.<sup>14</sup> Die gesuchte Mitte oder Verknüpfung von empirisch-determinierter und ideeller Welt sucht Börne derart in einer Schreiberart, die das Konzept der theatralischen Dopplung als Doppelperspektive des Schreibens realisiert. Das bringt ihn in eine fatale Nähe zum ungeliebten Goethe, zum Theatergedanken des »Wilhelm Meister« etwa, der dieses Konzept programmatisch entfaltet. Aber schon dort wird das Theater und generell die Kunst als dysfunktional im Hinblick auf die gesuchte Verknüpfung der beiden Welten erwiesen. Dem entspricht bei Börne die vehemente Ablehnung eines Ansatzes, der am Beispiel Schillers erläutert wurde, die gesuchte Mitte als ein bloß symbolisches Verweisungsverhältnis zu verwicklichen. Vielleicht erschließt sich die von Heine so vehement kritisierte politische Tätigkeit Börnens in den deutschen republikanischen Zirkeln in Paris erst angemessen als Strategie, die so emphatisch geforderte Wirklichkeit der Mitte nicht mehr nur in der Wirklichkeit des Schreibens, in diesem Sinne symbolisch, zu suchen.

Börne wendet seine »theatralische Schreiberart«, die er programmatisch im Horizont der jüdischen Frage entworfen hat, selbst wieder auf das Theater an, was für dieses eine politische Perspektive ins Spiel bringt und damit den grundlegenden Mantel des deutschen Theaters erkennen läßt. Jede Aufführung eines

Theaterstücks – möge sein Thema auch apolitisch oder in der Restaurationszeit politisch neutralisiert sein – ist ein enorm politischer Akt; denn sie stellt eine reale Öffentlichkeit hier und jetzt her von 500 oder 1000 Bürgern. In der Vorrede zur gesamten Ausgabe seiner »Dramaturgischen Blätter« begründet Börne die Schärfe seiner Theaterkritiken damit, daß er an den Stücken erkenne, daß die Deutschen kein Theater in dem Sinne haben könnten (vgl. 1,208), in dem die Franzosen eines haben, bei denen die Gebrechen ihres Dramas sich eben als die Gebrechen ihrer Nationalität erwiesen. Demgegenüber zeugten »die Gebrechen des deutschen Dramas [...] von der Unnationalität der Deutschen« (1,209). Drama und Theater der Deutschen sind für Börne mithin *nicht* theatralisch in dem Sinn, daß sie im Entfalten ihres jeweiligen Gegenstandes und Themas zugleich die Frage und Forderung der Nation behandelten, was bei Börne immer eine national verwirklichte Freiheit meint. Diese Kritik macht zwei Eigenarten von Börnes dramaturgischen Schriften verständlich. Zum einen die ägerliche, da literarisch wenig reflektierte, weitgehende Beschränkung auf eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Stücke (als sei ein solcher ablösbar von der jeweiligen dramatischen Gestaltung). Diese Beschränkung wird aus dem Anliegen nachvollziehbar, wenn es darum geht, am Gebrechen des jeweiligen Dramas das Gebrechen eines Volkes zu geißeln, das zur Idee der Freiheit sich nicht erheben will, was sich eben am Inhalt bzw. dem Stofflichen eines Dramas am markantesten entwickeln läßt. Zum anderen wird verständlich, warum Börne eine so intensive Theaterberichterstattung pflegen kann, wo er doch seiner Auffassung nach nur Mittelmäßiges oder Geringeres vorfindet. Denn seine Theaterkritik ist die Chance, dem Theater die zweite, die politisch-ideelle Perspektive zu geben, der das Theater selbst sich verschließt, wobei diese Theaterkritik ihrerseits wieder in theatralischer Dopplung verfährt. Sie verweilt ganz bei der einzelnen, bestimmten Sache und bringt doch nachdrücklich die urteilende Person, damit aber auch deren impliziten ideellen Anspruch ins Spiel.<sup>15</sup>

Börnes Auseinandersetzung mit dem »Hamlet« faßt den Gedanken des theatralischen Zugleichs des Verschiedenen wie in einem Brennspiegel zusammen. Ins Zentrum stellt Börne selbstverständlich Hamlets Handlungslähmung, und selbstredend ist

ihm Hamlet hierin Paradigma der Deutschen, ist die Kritik an Hamlet immer zugleich eine politische Schrift, politische Kritik der Deutschen, Aufforderung zur politischen Tat, wenn Börne diese Perspektive auch erst in den beiden letzten Sätzen seines Hamlet-Essays formuliert. Hamlets grundlegenden Mangel erkennt Börne eben darin, in seinem Handeln zur theatralischen Dopplung nicht fähig zu sein. Hamlet sehe z. B. nur das Allgemeine, »in jedem Menschen das übergewaltige Menschenvolk« (1,491), er sehe nicht den einzelnen, er habe den »Mut des Geistes«, der für Ideen kämpft, aber nicht den »Mut des Herzens«, der sich auch aus physischen Bedingungen speist (vgl. 1,491). Nun stellt sich Hamlet bei Shakespeare aber doch als einer dar, der sich zu verstellen vermag, d. h. der auf zwei verschiedenen Ebenen zugleich, mithin theatralisch agiert. Und dies nicht erst und nicht allein in der Spiel-im-Spiel-Szene. Seit Hamlet vielmehr nach der Unterredung mit dem Geist seines Vaters den Freunden angekündigt hat, daß er nun ein wunderliches Wesen annehmen werde, kann an seinen Handlungen und Reden nicht mehr entschieden werden, ob sie Ausdruck seines Inneren sind oder ein anderes Wesen vorstellen. Da Hamlet so ein theatralisches Handeln auf zwei verschiedenen Ebenen zuzugestehen ist, muß Börne diesem einen anderen Status zuerkennen, der erlaubt, der Figur weiterhin ein Erreichen der gesuchten Mitte abzusprechen. Hamlet wird sich verstellen, er wird handeln, als ob er verrückt sei, und sich und seine Umwelt dabei beobachten und kontrollieren. Aber Börne erkennt, daß bei solch einem theatralischen Zugleich von Schein (dem Vorgestellten) und Sein (der Wirklichkeit als Spieler) Verrücktheit und Normalität auch umgekehrt verteilt sein können bzw. daß die Verteilung beider auch in ihr Gegenteil umschlagen kann. Dann ist das Sein der Wahnsinn, die Krankheit, während das Vorgestellte, der Schein, den lichten Moment in der Krankheit abgibt:

Es gibt Wahnsinnige, die lichte Zeiten, es gibt andere, die lichte Räume haben, in welche sie zu jeder Zeit sich stellen und von dort aus ihren eigenen Wahnsinn beobachten können. Zu den letztern gehört Hamlet. Er glaubt mit seinem Wahnsinne zu spielen, und dieser spielt mit ihm. (1,495)

Wie Hoffmanns phantastisch entfaltete Duplizität des Wirklichen ist Hamlets Spiel mit seinem Wahnsinn ein Zerspiegeln der gesuchten Mitte zwischen Anerkennen der beschränkenden Empirie und Beharren auf ideellen Forderungen. Im Praktizieren eines *theatralischen* Schreibens, das, indem es von einer Sache handelt, zugleich eine andere gegenwärtig hält, sucht Börne dieser Mitte Raum zu geben. Die bisher herangezogenen Beispiele aus Börnes Publizistik zeigten aber immer nur, wie Börne sich bei anderen Autoren und Werken am Verfehlen dieser Mitte arbeitet. So seien zuletzt die Autoren bzw. die Arten ästhetischer Praxis benannt, an denen Börne positiv die gesuchte Mitte vorfindet. Shakespeare selbst gibt ihm ein Beispiel, ausgerechnet mit dem Stück, das sein einseitigstes zu sein scheint, dem »Kaufmann von Venedig«. Börne leitet seine Bemerkungen über dieses Drama mit einer Reflexion über das Vorurteil ein, daß Shakespeare hier ein jüdisches Ungeheuer vorstelle, um sodann auf die Widersprüchlichkeit als Charakteristikum des Entwurfs dieser Figur abzuheben. Das Stück zeige im Hinblick auf die konkrete soziale Existenz Shylocks einen »Geldteufel« (1,501), zugleich aber einen »Racheengel« (1,500), womit die ideelle Orientierung des Handelns angesprochen ist, das Shylock stellvertretend für sein geschmähtes und niedergedrücktes Volk vollzieht: »Den Geldteufel Shylock verabscheuen wir, [...] den Rächer unmenschlicher Verfolgung lieben und bewundern wir.« (1,501) Oder umgekehrt: Shylock sei – gerade als Jude – grausam in seiner Idee, unmöglich sei es ihm aber, seine Idee in die konkrete Tat umzusetzen: »Der Jude kann grausam sein von Geist, aber von Herzen ist er es nie; er hat ein weiches, mürbes geschlagenes Herz, er ist mitleidig, er kann kein Blut sehen.« (1,501) So stellt Shakespeare für Börne an Shylock die gesuchte Verknüpfung des Ideellen und Empirischen vor, als ein ungetriggertes Zugleich des Gegensätzlichen: »Shakespeare [...] läßt die Erscheinungen miteinander hadern und mischt sich nicht in ihren Streit.« (1,502) Shakespeare gibt damit ein Beispiel der gesuchten Schreibart, mit der Einschränkung allerdings, daß er sich auf vergangene Verhältnisse beziehe (womit Börne einmal mehr von einer strukturellen auf eine inhaltlich-stoffliche Argumentation zurückfällt):

Sooft ich Shakespeare lese, habe ich einen wahren Kummer, daß er nicht in unsern Tagen lebt, sie uns klar zu machen. [...] Wie hätte Shakespeare *unsere* Shylocks, die großen Shylocks, mit christlichen Ordensbändern auf jüdischem Rockelord gezeichnet, die das Fleisch und Blut ganzer Völker in Scheinen besitzen und die nicht mit Lumpen Papier, sondern mit Papier-Lumpen machen! (1,504)

Eine zeitgenössische Verwirklichung der gesuchten Mitte findet Börne in Werk und Persönlichkeit Jean Pauls (wobei seine Apotheose Jean Pauls auch ein Versuch ist, ihn zur Gegenfigur des gehafteten Goethe zu stilisieren). In seiner Gedenkrede auf Jean Paul von 1825 arbeitet Börne in immer neuen Wendungen heraus, daß dieser über dem ideellen Aufschwung, der Forderung der Idee, nie das Besondere in seiner Beschränktheit aus den Augen verloren habe, daß er entsprechend nicht nur für die Freiheit des Denkens, sondern ebenso für die Freiheit des Fühlens gekämpft habe (vgl. 1,792). Jean Paul steht Börne für »himmlischen Glauben« wie für »entfesselte Rede« (vgl. ebd.), er habe es gewagt, »das jedem Deutschen so grause Wort *Ich* auszusprechen«, und er habe »für unsere Enkel die Saat der deutschen Freiheit ausgestreut« (vgl. 1,793). An Jean Paul gewinnt Börne eine wesentliche Konkretion des Zugleichs der ideellen und empirischen Orientierung. Zum einen negativ. Börne grenzt Jean Paul, den er dabei den »Jeremias seines gefangenen Volkes« nennt (1,796), von »falschen Propheten« ab, die zwar auch eine doppelte Orientierung verfolgen mögen, aber in einem stetigen Wechsel, nicht als Zugleich: »Sie springen vom Kopfe zum Herzen, vom Herzen zum Kopfe – sie sind hier oder dort; aber der Abgrund ist geblieben; sie verstanden keine Brücke über die Trennungen des Lebens zu bauen.« (1,796) Wesentlicher noch ist die positive Konkretion des Zugleichs, die Börne bei Jean Paul vorfindet. Er bestimmt sie anlässlich des Humors, der selbstverständlich zur Sprache kommen muß, wenn von Jean Paul die Rede ist, auch wenn Börne reserviert zu ihm steht. Den Humoristen, gerade im Sinne Jean Pauls,<sup>16</sup> kennzeichnet ein Zugleich zweier Perspektiven: auf der einen Seite das menschliche Dasein aus einer höheren, d. h. ideellen Warte in seiner Beschränktheit zu erkennen und zugleich auf der anderen Seite sich selbst als Teil der beschränkten Welt zu wissen, mithin zugleich über und

in dieser zu stehen. Dieses zugleich scheint aber für Börne zu wenig aktivistisch zu sein, d. h. das Bestehende zu stark anzuerkennen. Daher situiert er den Humor neu. Börne gibt eine bemerkenswerte Bestimmung: »Der Humor ist keine Gabe des Geistes, er ist eine Gabe des Herzens, er ist die Tugend selbst, wie ein reichbegabtes Herz sie lehrend übt, weil es sie nicht übend lehren darf.« (1,794) Die ideelle Komponente des Humors ist darin angesprochen, daß sie als »die Tugend selbst« bestimmt wird, die der Humorist »lehrend«, d. h. in theoretischer Beschäftigung mit Gegenständen vorstellt, während die Praxis ihm verwehrt ist, er darf diese »Tugend« nicht durch sein Handeln vermitteln. Aber diese Tugend ist eine Gabe des Herzens, d. h. sie gehört, obwohl in ihrem Wesen ideell, dem affektiven, naturhaft gebundenen Sein des Menschen an. Ihre Artikulation auf dem freien Feld des theoretischen (philosophischen, literarischen) Diskurses ist verweigte Praxis, die aber doch praktisch wird, indem sie diese Einschränkung kenntlich macht, insofern sie zu verstehen gibt, daß die »Lehre« der Tugend Ersatzhandlung ihres Ausübens ist. So ist im Humor eine Mitte zwischen Idealität und Empirie nicht nur qua definitione gegeben (als Tugend, die aus dem Herzen stammt), sondern auch praktisch verwirklicht, wenn auch im Schwebezustand einer gezeigten Ersatzhandlung. In der Vertauschung von Subjekt und Objekt in der rhetorischen Figur des Chiasmus – Ausüben (der Tugend des Herzens) durch Lehre statt Lehre durch Ausüben – findet Börne eine kongeniale Umschreibung der Prozessualität des Humors, die im Sprechakt vollzieht, wovon sie spricht. Indem er Jean Paul so zum Ideal erhebt, wird Börne selbst zum Humoristen. Eine andere Möglichkeit, die gesuchte Mitte im literarischen Diskurs zu verwirklichen, erkennt der späte Börne in Bettine von Arnims 1835 erschienenem Buch »Goethes Briefwechsel mit einem Kinde« (vgl. 2,854–869). Pikanterweise hat Wolfgang Menzel, der 1826 Cottas »Literaturblatt« übernommen hatte, Börnes Rezension des Buches in dieser Zeitschrift veröffentlicht (Dezember 1835), ein Jahr ehe Börnes Streitschrift gegen ihn erschien.

Noch einmal rechnet Börne mit Goethe ab. Bettines Buch, so Börne, sei zur Verherrlichung Goethes geschrieben, decke dabei aber dessen heimste Gebrechen auf (vgl. 2,869). Gerade in der

Konstellation Goethe–Bettine erweise sich, daß Goethe die Liebe hasse, da sie Trennung aufhebe (vgl. 2,868), während er auf Trennung, Unterscheidung, genauer Begrenzung bestehe. An Bettine werde weiter deutlich, daß Goethe keinen Sinn für das Unendliche gehabt habe (2,866), daß ihm das Kunstwerk nicht »der sterbliche Leib eines unsterblichen Gedankens« (2,865), vielmehr nur der »Sarg einer Idee« (2,865) gewesen sei.

Börne hebt an Bettine das »Talent zu porträtieren« hervor, als ein geglücktes Verknüpfen von Idealisierung und Konkretion, weiter die Fähigkeit zu ideellem Aufschwung (was in Bettines Goethe-Buch unter dem Leitbegriff »Geist« steht) und zugleich den Blick für das Beschränkte Goethes (für seine Kälte, für sein Ausweichen vor dem, was sich nicht unter Regeln und Gesetze subsumieren läßt). Börne erspürt, daß die Bettine des Textes sich in ihrer Aneignung Goethes einschreibt in eine Genealogie der Autoren, sich mithin eine Autorschaft erschreibt. Ihre Briefe seien »Gebete des Geschöpfs an seinen Schöpfer« (2,862) und: »Bettine kniete nicht vor Goethe, sie kniete in ihm; er war ihr Tempel, nicht ihr Gott« (2,858).<sup>17</sup> Die Autorschaft, die sich die Bettine-Figur aber im Briefroman erschreibt, erkennt Börne grundlegend geschieden von der Goethes, geschieden gerade darin, daß in Bettines Schreiben eben die gesuchte *Mitte* als verwirklicht erkannt wird, auf die Börnes Schreiben gespannt ist. Bettines Schreiben zeige immer beides zugleich: den hohen idealen Aufschwung des »Geistes« und die Verweisung auf das Konkrete, Historisch-Empirische, sei es z. B. der im Briefroman gefeierte Kampf der Tiroler für ihre Freiheit (2,864), sei es die Forderung der Frankfurter Juden nach Gleichstellung oder doch Verbesserung ihrer Lage (2,857), worauf Goethe stets mit verärgelter Distanzierung antworte. Diese verwirklichte Doppelorientierung bringt Börne dazu, die Bettine des Buches doppelt zu denken: zum einen als wiedergekehrte Mignon, d. h. als Inbegriff der Poesie, womit ihre Zuwendung zu Goethe diesem anzeige, als Dichter in der Gunst der Götter zu stehen. Da Goethe aber einst diese Gunst und Gabe der Götter verschmäht habe, sei Mignon wiedergekehrt als ihm entzogene, womit sie nun seine Grenzen manifestiere. Zum anderen tritt Bettine Goethe real entgegen als sein »Qualgeist« (2,865), der die Einseitigkeit Goethes, dessen tödlichen Objektivismus wie dessen Liebesunfähigkeit



nicht nur dem Publikum, sondern Goethe selbst offenbar mache. In dieser Dopplung aber – als eine Verkörperung der gesuchten Mitte – hätte Bettine, folgt man einem intertextuellen Verweilungsspiel Börnes, das er hier eröffnet, zur Helferin Goethes werden können, insofern sie ihm die Chance gab, an ihr und mit ihr aus seiner selbstauferlegten Beschränktheit herauszufinden.

Börne bedient sich einer vielsinnigen literarischen Anspielung. Er schließt seine Rezension mit einem Zitat aus Goethes Hymne »Harzreise im Winter«, daraus die Stelle, da das sprechende Ich Gott für die Fülle der ihm zuteil gewordenen poetischen Schöpferkraft dankt und dabei seines Alter ego gedenkt, das abseits steht, sich aus seiner Beschränktheit nicht zu lösen vermochte, durch die angebotene Hilfe nur immer tiefer in seine Enge zurückgedrängt wurde (»dem Balsam zu Gift ward«<sup>18</sup>). In der Position des glücklichen, schöpferischen Ich erkennt Börne Bettine, so bleibt für Goethe nur der Part des abseits Stehenden, in sich Verschlrossenen. Es ist anzunehmen, daß Börne Goethes 1822 erschienene Schrift »Campagne in Frankreich« gelesen hat, schließlich handelt diese Schrift von der Französischen Revolution und damit von Börnes zentralem Anliegen, der Idee der Freiheit zur Wirklichkeit zu verhelfen. In ebendieser Schrift berichtet Goethe ausführlich über die Umstände, unter denen das Gedicht »Harzreise im Winter«, die letzte seiner Hymnen, entstanden ist, d. h. über die sog. »Plessing-Episode«.<sup>19</sup> Denkt man diese Episode in Börnes literarischer Anspielung auf Goethes Gedicht mit, wird die Umbesetzung erst sprechend, die er vornimmt. Goethe hatte von dem an Depressionen leidenden Plessing, einer Art Lenz-Figur, 1776 einen langen Bekenntnisbrief erhalten, in dem dieser seinen seelischen Zustand schildert und Rat und Hilfe erbittet. Solche Briefe appellierten an die Empathie des Dichters des »Werthers«, der inzwischen in Weimar Karriere machte. Goethe hat auf Plessings Brief nicht geantwortet, aber 1777 besuchte er ihn, allerdings in einem eigenartigen Verkleidungsspiel. Er gab sich als ein Maler aus Gotha aus, der mit den Weimarer Verhältnissen vertraut sei und aus seiner guten Kenntnis Goethes, des neuen Sterns in Weimar, sagen könne, was dieser Goethe ihm, Plessing, raten würde. So griff Goethe zum Verfahren der theatralischen Dopplung: Er ist als Goethe real gegenwärtig, zugleich stellt er etwas anderes vor, was ihm er-

laubt, seine Ratschläge aus gewisser Distanz vorzutragen. Die Hilfe für Plessing mißlang, nach der Einschätzung Goethes gerade darum, weil Plessing unfähig gewesen sei, die vorgestellte Figur und die vorstellende Person als eine einzige zu identifizieren.<sup>20</sup> Solches Vermögen der Vereinigung aber, des Irdischen und des Himmlischen, des empirischen Daseins und des ideellen Aufschwungs, erkennt das sprechende Ich der Hymne sich zu, und eben hierin bestimmt es sein schöpferisches Vermögen. Mit seiner literarischen Anspielung auf die »Harzreise im Winter« faßt Börne Bettines Buch als Wiederholung der Plessing-Konstellation bzw. der auf sie bezogenen Hymne auf, aber jetzt bei vertauschten Plätzen der Akteure. Goethe ist der Kranke, der seine Beschränktheit nicht zu erkennen vermag, während Bettine in theatralischer Dopplung – Goethe als Mignon wiederkehrend und zugleich real gegenwärtig als die Tochter Maximiliane La Roches, der Jugendliebe Goethes – den Part des Autor-Ich innehat, das in dieser Dichtung seinen Durchbruch zum Dichtertum feiert. Bettine, so ist aus Börnes Anspielung zu folgern, hätte dem kranken Goethe Heilung geben können, aber wie einst Plessing erkannte Goethe die Dopplung seines Gegenübers nicht, und so leistet Bettines Goethe-Buch, was die »Harzreise« leistet: Es verweist den, der nicht erkannt hat, unter die Gescheiterten und bekräftigt für das sprechende Ich die poetische Gunst der Götter. In einem literarischen Spiel der Zitation und Umbesetzung läßt Börne Bettines Goethe-Roman aufleuchten als verwirklichte Mitte zwischen »wandernden und hauleuchten Komödianten«, was nahelegt, in diesem Essay nicht weniger zu erkennen als das poetische Vermächtnis Börnes.

- 1 Zitate aus Schriften Börnes werden im Text verifiziert, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Börne, Ludwig; Sämtliche Schriften. Neu bearbeitet und hg. v. Inge und Peter Rippmann. 5 Bde. Düsseldorf 1964 bis 1968.
- 2 Zeitgenössisch ist dies durchaus eine diskutierte Denkfigur, z. B. in Hölderlins Aufsatz *Urteil und Sein*, verfaßt 1795; etymologisch geht *urteilen auf erteilen i. S. einen Rat erteilen* zurück.
- 3 Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Jean Paul. Werke. Hg. v. Norbert Müller. Bd. 5. Darmstadt 1967, insbesondere § 43 (»Witz, Scharfsinn, Tiefsinn«).

- 13 Börne spricht sich hier gegen ein spezielles jüdisches Journal (von Rieser) aus.
- 14 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: »Regeln für Schauspieler« und »Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt« hierzu: Catholy, Eckehard: Bühnenraum und Schauspielkunst. Goethes Theaterkonzeption. In: Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekoration. Festschrift für H.A. Frenzel. Hg. v. R. Badenhausen u. a. Berlin 1974, S. 136–147; Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatrale Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992 (Kap. Klassik: »Komödie als Medium der theatralischen Doppelung«).
- 15 Programmatisch bekennt dies Börne als seine Schreibstrategie, z. B. in der Vorrede von 1829 zur Buchausgabe der *Dramaturgischen Blätter* (vgl. 1,207).
- 16 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, insbes. §§ 31–35.
- 17 Über das Erschreiben einer neuen Autorschaft in Aneignung der biblischen Ruth-Boas-Konstellation in Bettines Goethe-Buch: Greiner, Bernhard: Echo-Rede und »Lesen« Ruths. Die Begründung von Autorschaft in Bettina von Arnims Roman »Goethes Briefwechsel mit einem Kinde«. In: DVJS 70 (1996), S. 48–66.
- 18 Harzreise im Winter. In: Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 1. München 1988, S. 51.
- 19 Campagne in Frankreich. In: ebd. Bd. 10, S. 324–335.
- 20 Zur Einbindung solch einer Konstellation theatralischer Doppelung in einen Diskurs der Heilung als eine leitende Vorstellung Goethes: Greiner, Bernhard: Purim in Plundersweilern: Der karnevalistische Goethe (Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Der Triumph der Empfindsamkeit, Iphigenie auf Tauris [Prosafassung]). In: Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft. Hg. v. Waltraud Wietehöfner. Bielefeld 2002, S. 39–64.

- 4 Ausführender zu Börnes Bezug zur Romantik: Wißkirchen, Hans: Romantische Elemente im politischen und historischen Denken Ludwig Börnes. In: Romantik im Vormärz. Hg. v. Burghard Dedner u. Ulrich Hofstaetter, Marburg 1992, S. 147–178; vgl. auch: Rippmann, Inge, u. Wolfgang Labuhn (Hg.): Die Kunst, eine Torheit der Zeit. Neue Studien zu Ludwig Börne. Bielefeld 1988.
- 5 Vgl. Schlegel, Friedrich: »Brief über den Roman« des »Gesprächs über die Poesie«. In: Friedrich Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I. Hg. v. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. II), insbes. S. 334.
- 6 Hierzu Greiner, Bernhard: Bildbeschreibung und »Selbstsorge« – zwei Grenzfälle: Kleists Essay »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und das Kunstgespräch in Büchners »Lenz«. In: Behekt von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder. Hg. v. Heinz Drügh u. Maria Moog-Grünnewald. Heidelberg 2001, S. 87–100.
- 7 Erstmals, noch ohne diesen Ausdruck, spricht Heine in seiner Menzel-Rezension (1828) vom *Ende der Kunstperiode* (»Das Prinzip der goetheschen Zeit, die Kunstidee entweicht«. In: Heinrich Heine. Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Brügge. Bd. 1. Frankfurt, Berlin 1981, S. 455), dann (1833/34) explizit im Artikel *Delaroches* der »Französischen Maler« (a. a. O., Bd. 3, S. 72) und (1835/36) in der »Romantischen Schule« (a. a. O., Bd. 3, S. 360); Hegel spricht von einem *Ende der Kunst* in dem Sinne, daß »ihre Form [...] aufgehört [hat], das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein« (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Theorie Werkausgabe. Bd. 13. Frankfurt 1970, S. 142); Hegel hielt die *Vorlesungen über die Ästhetik* in Berlin 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29, im Druck erschienen die *Vorlesungen* 1835.
- 8 Büchner, Georg: Lenz. In: Georg Büchner. Werke und Briefe. Hg. v. Karl Pömbacher u. a. München 1988, S. 145.
- 9 Hierzu Greiner, Bernhard: Die Geburt der »Ästhetischen Erziehung« aus dem Geist der Resozialisation. Schillers »Verbrecher aus verlornener Ehre«. In: Etho-Poetik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Hg. v. Bernhard Greiner u. Maria Moog-Grünnewald. Bonn 1998, S. 31–50.
- 10 Vgl. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Die Serapionsbrüder. München 1966, S. 54.
- 11 Man vergleiche damit Heines Einschätzung Hoffmanns in der *Roman-tischen Schule*, wo Hoffmann bei aller Bizartheit doch ein Novalis vergleichbares dichterisches Vermögen zuerkannnt wird. (Heine, Heinrich: Die romantische Schule, a. a. O., s. Anm. 7, S. 439 ff.)
- 12 Siehe hierzu auch: Heuberger, Georg: Ludwig Börne. Für die Juden, für die Freiheit. In: Dichter, Denker und Reformator. Kritische Hessen des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1994, S. 46–51; Figes, Orlando: Ludwig Boerne and the formation of a radical critique of Judaism. In: Year-Book. Leo Baeck Institute 29 (1984), S. 361–382.