

Romantische Satire und August Wilhelm Schlegels satirische Virtuosität

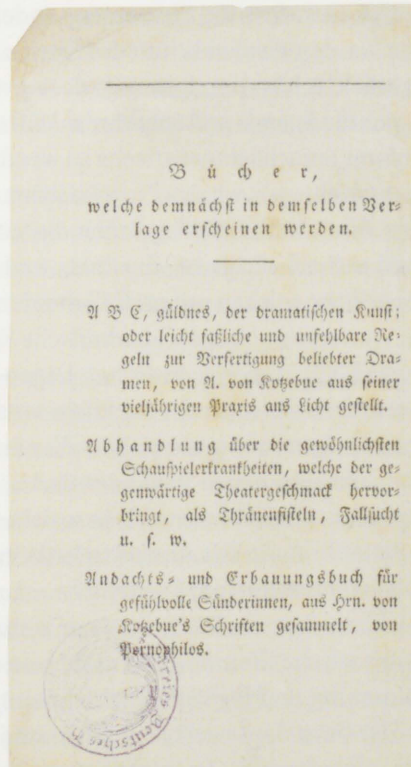
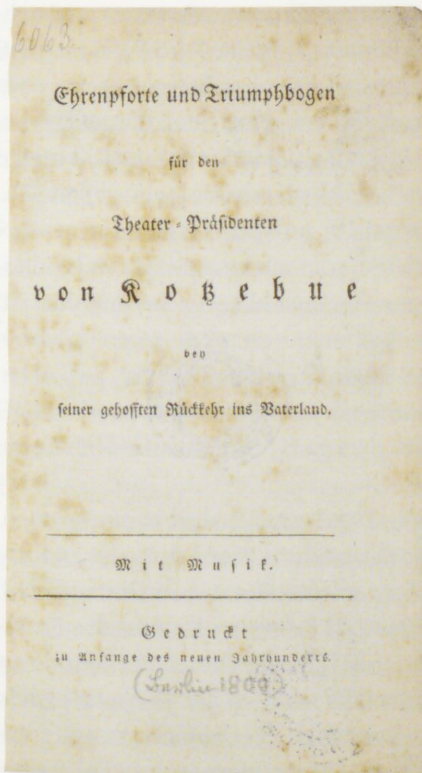
Günter Oesterle

Die Romantiker lieben es, programmatisch aufzutreten. Daher ist es bemerkenswert, dass in ihren Manifesten die Nennung und Konzeptualisierung von Ironie, Arabeske, Humor, Phantastik und Grotteske dominiert. Die Erwähnung der Satire hingegen findet sich selten, sie bleibt randständig.¹ Und doch ist auffällig, dass zum Beispiel in den nicht zur Veröffentlichung bestimmten poetologischen Notizen Friedrich Schlegels die Satire nicht nur gleichwertig mit Ironie, Burleske, Parodie, Grotteske behandelt,² sondern zugleich um ihren literaturtheoretischen systematischen Ort und ihre literaturpolitische Stellung geradezu gerungen wird.

Dies sind nicht die einzigen Widersprüchlichkeiten, die im Blick auf Satire in der Romantik feststellbar sind. Zwar ist unbestritten, dass die Brillanz vieler romantischer Texte sich einer Beimischung des Satirischen oder wie etwa in Tiecks Komödien einem Wechselreiten von Satire und Ironie verdankt.³ Auch ist unter Kennern die hohe Artistik der Prosasatiren etwa von Clemens Brentano die »scherzhafte Abhandlung« »Der Philister vor, in und nach der Geschichte« (1811) oder die gemeinsam von Joseph Görres und Clemens Brentano verfasste »Wundersame Geschichte von BOGS dem Uhrmacher« (1807) anerkannt.⁴ Und doch sind nicht weniger artifizielle Satiren im lyrischen Bereich, etwa »die Sonettenschlacht bei Eichstädt« von Joseph Görres oder »die Geschichte des Herrn Sonett und des Fräuleins Sonete, des Herrn Oktavie und des Fräulein Terzine« von Achim von Arnim, fast vergessen.⁵

Das gilt auch von einem Meisterwerk der romantischen Verssatire, die zunächst anonym 1800 publiziert, kurz darauf aber durch eine öffentliche Bekanntmachung autorisiert wurde: »Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland. Mit Musik gedruckt zu Anfang des neuen Jahrhunderts.« Der Verfasser, August Wilhelm Schlegel, nutzt die »Carnevalsfreiheit zu Anfang des neuen Jahrhunderts«, um in einem präzis kombinierten Gedichtensemble die gesamte Spannweite des Lyrischen, Dramatischen, Epischen, Pittoresken, Plastischen und Musikalischen auf seine satirische Tauglichkeit zu prüfen.

Der Erfolg war enorm. Die romantischen Zeitgenossen haben das Einzigartige, »in der deutschen Literatur völlig neue« an diesem satirischen Werk nachdrücklich betont. Sie haben dessen Musikalität, das »Crescendo« und den abschließenden »Trompetenstoß«, die »ergötzlichsten Wortspiele«, die ausgesuchtesten Reime, »die absichtlichen Verdrehungen des Sylbenmaßes« bis ins Detail goutiert; sie waren vor allem von der performativen Durchschlagskraft dieser Satire begeistert. Caroline Schlegel berichtet nicht nur, dass die liedhafte Einprägsamkeit mancher Stücke die Kinder fasziniert habe (»die kleine Caroline singt und spielt bububu ...«), sie weiß auch amüsiert zu beschreiben, dass der Philosoph Schelling »die Kotzebuiade« zum »hundersten mal« rezitiere, da er sogar behaupte, »eine eigene Form im Vorlesen einiger Stücke derselben zu haben, die er auch Goethen vorgelesen.« Noch nach vierzig Jahren beschreibt der romantische Naturphilosoph Henrik Steffens in seiner Autobiographie die nachhaltige Wirkung dieser satirischen lyrischen Posse: »Es gibt weder vor noch nachher irgend ein Gedicht dieser Art, welches sich mit diesem messen kann. Die Variationen desselben scheinbar unbedeutenden Themas sind so mannigfaltig, in jeder Wendung reich, neu und überraschend, dass eben deswegen der Inhalt sich unauslöschlich einprägt.«⁶



Kat. Nr. 33: August Wilhelm Schlegel (anonym), Ehrenpforte und Triumphbogen, 1800

Die artistische Verbindung des Einfachen und Komplexen, Virtuosen und Naiven, Frechen und Diffizilen ist in der Forschung bislang nicht erkannt worden. Nur weil es sich personalsatirisch auf den damaligen Bühnenstar August von Kotzebue einschoss, wurde es als »Gelegenheitsschrift« abgestuft,⁷ schlimmer noch, weil seine satirisch »modelierte Inkohärenz« nicht erkannt wurde, ist es als »ein inhomogenes, einzig der Satire und Polemik gegen Kotzebue verpflichtetes Werk aus disparaten Einzelteilen« disqualifiziert worden.⁸ Es fällt schwer, über diese Art von Rezeption keine Satire zu schreiben. Dieses Meisterwerk von August Wilhelm Schlegel ist – 1800 – freilich nicht vom Himmel gefallen, sondern das Ergebnis einer ganzen Reihe theoretischer und praktischer satirischer Vorübungen.

Der Stellenwert der Satire in der literaturtheoretischen Gesamtkonzeption der Romantik

Die romantischen Schriftsteller haben ein außerordentlich waches Gespür für die Stärke und die Problematik des ethisch-ästhetischen Schreibimpulses der Satire. Sie sind berühmt für ihre Provokationslust, die Phänomene anders zu sehen als normalerweise,⁹ zugleich scheuen sie vor den Peinlichkeiten des Streits, der Einseitigkeit, der Parteilichkeit, den Gefahren zurück, sich im Handgemenge des »gemeinen« Alltags zu verlieren. Alles kommt darauf an, sich die Energie und Schärfe der Wut zu bewahren, zugleich aber diesen aggressiven Impuls ins Sprachlich-Artistische zu wenden. Unabdingbar dafür ist eine Urbanität, in der freie Anspielungen, witzige Provokationen und Sarkasmen erlaubt, gepflegt und goutiert werden. Für Friedrich Schlegel zählt die Satire deshalb zur »universellen Elementarpoesie«, weil sie in der Lage ist, »Instinkt« und artistische Intellektualität zu verbinden. Das Ergebnis einer solchen seltenen Verbindung niederer und höherer Seelenkräfte ist die Lizenz, »unverschmolzene«, »barbarische Kombinationen« zu produzieren.¹⁰ Solche inkohärenten Kombinationen zwischen Jargon und metaphorischer Naivität, zwischen Sprachspiel und tabubrechender Persiflage verdanken sich einer Nähe zum gesellschaftlich urbanen Umgangston – sie stehen allerdings in Spannung zu der unter Kohärenzdruck stehenden autonomen Werkästhetik.¹¹

Es ist zunächst bemerkenswert, in welche Nähe Friedrich Schlegel romantischen Witz und Satire bringt: »Der romantische Witz ist der höchste. Der satirische kommt ihm am nächsten, ist ihm am ähnlichsten.« Aus einer solchen Einstellung heraus wird nachvollziehbar, dass die Satire in einer romantisierten Form ins Umfeld des Großprojekts romantischer Roman gerät, zumal »in der Satire [...] eine Einheit der Gesellung wie der Stimmung und Richtung« vorherrscht. Jedenfalls wird, so die These Friedrich Schlegels »der Geist der Geselligkeit am besten in einer Satire, die romantisiert und totalisiert wäre«, eingefangen.¹² In solchen poetologischen Notizen kommt die spezifische romantische Geselligkeitskonzeption zum Tragen. Diese sieht nämlich nicht (wie das

Geselligkeitskonzept der Aufklärung) die Angleichung des Individuellen im geselligen Kollektiv vor, sondern umgekehrt: die romantische Geselligkeit setzt sich zum Ziel, das Individuelle und Eigene in und durch kooperierende Geselligkeit zu steigern.¹³ Die romantische, von Geselligkeit inspirierte Satire profiliert sich als sympoetische »Rhapsodie von Urbanität«.¹⁴

Die romantische Satire benennt ihre moderne Kernkompetenz mit der Aussage, sie sei »die individuellste und universellste Poesie«. Diese poetologische Formel einer Verbindung des Individuellsten und Universellsten lässt sich konkretisieren im Blick auf die romantische Lizenz der Personalsatire. Sie wird zum Schlüssel des poetologischen Paradoxes romantischer Satire an der Grenze des Ästhetischen und Außerästhetischen. Die »persönliche« von Instinkt und Esprit getriebene »Invektive« gegen einen namentlich ausgewiesenen Gegner ist die Voraussetzung für »individuellste Poesie«.¹⁵ In den satirisierten Personen werden aber nicht nur ihre partiellen Laster und Irrtümer ausgestellt. Durch poetisch-satirische Operationen einer »transparenten Entstellung«¹⁶ werden in diesen spezifischen Profilen »falsche Prinzipien« in ihren »universellsten« Tendenzen herausgetrieben oder überhaupt erst sichtbar gemacht. Auf diese Weise agiert die romantische Satire »universell im Negativen«.¹⁷ In der romantischen Satire geht es also nie allein um Einzelphänomene, sondern immer um die Bedingungen einer Erneuerung im Ganzen, um den »Sinn für negative Transzendentalpoesie (für absolut-satirisch Polemisches)«.¹⁸ Ein derartiger universeller Ansatz verschiebt die Gewichte. Die bislang übliche Orientierung des Satirikers an einer Norm weicht einer geschichtlichen Dynamik.

Die für einen autonomieästhetischen Anspruch nicht unproblematische »parasitäre Referenz« der Satire auf eine außerästhetische »verkehrte Welt« wird nicht nur kompensiert durch »Spieltrieb«,¹⁹ sondern literarisch konkreter durch den Vorstoß in ästhetisches Neuland, in gewagte, bislang unbekannte Formen, Gattungen, Metren und Medien mehr als aufgewogen.

In den satirischen Angriffen der Romantiker auf bedeutende Repräsentanten ihrer Gegenwart, Friedrich Nicolai, August von Kotzebue, Johann Heinrich Voß geht es immer um zweierlei: um Selbstbehauptung und Vernichtung des Gegners²⁰ und zugleich um die »Erweiterung« und Erneuerung »der deutschen Poesie«.²¹

Es ist ein kunstverlorenes Missverständnis, wenn neuere Forschungen zu Kotzebue glauben, Goethes nachhaltige Aversion gegen diesen Bühnenstar seiner Zeit verniedlichen und als »fixe Idee« verharmlosen zu können.²² Goethes mit August Wilhelm Schlegels übereinstimmende satirische Charakteristik Kotzebues ist eine ernste und wütende Antwort auf die Herausforderung der Zerstörung eigener Kunstbemühungen durch ein falsches Prinzip im Vorhof einer sich abzeichnenden Kulturindustrie. Goethes polemische Notiz lautet: »So war er [Kotzebue, G. Oe.] immer Revolutionär und Sklav, die Menge aufregend, sie beherrschend, ihr dienend«.²³

August Wilhelm Schlegels »Teufeleyen« und satirische Annoncen: die journalistische Erfindung einer romantischen Prosasatire in der frühromantischen Zeitschrift »Athenaeum«

Es ist ein Glücksfall, dass mit Friedrich Schlegels skizzenartigen Versuchen, die Funktion der romantischen Satire literaturtheoretisch zu bestimmen, ein literaturpraktisches Austragungsfeld korrespondiert.

Es ist faszinierend zu sehen, wie aus der Kooperation mehrerer Literaten – August Wilhelm und Friedrich Schlegel sowie Friedrich Schleiermacher – im Blick auf die Neuausrichtung einer romantischen Zeitschrift sich allmählich aus einem neuerfundene Rezensionsstil die romantische Prosasatire als Produkt eines spezifischen journalistischen Mediums herauschält. Dies ist gegenwärtig besonders attraktiv, da mit der Rekonstruktion der entstehenden romantischen Prosasatire aus dem Medium des Journals, die bislang größtenteils ideengeschichtlich ausgerichtete Satireforschung um paratextuelle, mediale und schreibmateriale Seiten erweitert werden kann. Um 1800 sind im Bereich der Publizistik Neuerungen zu beobachten, die entweder auf die Gründung von »Unterhaltungsblättern« (»Der Freymüthige«, »Zeitung für die elegante Welt«) zielen²⁴ oder wie im Fall der »Horen« auf die Etablierung eines anspruchsvollen, Kunst, Poesie und Kunsttheorie umfassenden Magazins. Die Frühromantiker nutzen diese Umbruchssituation der Publizistik, um ihrerseits mit experimentellen und provokativen Ausdrucksformen das Marktfeld zu besetzen. So entstehen »Fragmente und Charakteristiken«. Dabei sehen sie sich im Fortgang ihrer Zeitschrift mehr und mehr mit der Forderung konfrontiert, ihren ursprünglich allein anvisierten avantgardistischen Formanspruch mit einer anspruchsvollen romantischen Popularitätsvorstellung zu verbinden.²⁵

In einem solchen Zusammenhang schlägt Friedrich Schlegel seinem Bruder vor, ein neuartiges Gattungsformat von Rezensionen einzuführen mit dem ausdrücklichen Ziel, gerade in diesem Bereich den journalistischen Anspruch auf formale Innovation in populärer Form zu erfüllen. Statt langatmigen Rezensionen oder weitausgreifenden Charakteristiken sollte eine Form von Kurzkritik entstehen: »ganz kurze Nachrichten von dem Neusten in Kunst und Wissenschaft, in Poesie und Literatur«. Friedrich Schlegel entwirft ein auf den Ersteindruck bezogenes Modell, das eine Schreibszenen unter Vertrauten unterstellt (»etwa wie wir einer an den andern von einem Buche schreiben würden«) und der die Erfahrung zugrunde liegt, dass »oft die beste Rezension eines Buchs die erste *Notiz* [darstellt, G. Oe.], die man einem unterrichteten und gleich denkenden Freunde gibt.«²⁶ Hat man vor Augen, dass die vorab beschriebene Umbruchszeit der Publizistik um 1800 schon vor Erscheinen des »Athenaeum« von satirischen Epigrammen, Xenien, Polemiken begleitet wurde – man denke an Goethes Schrift »Literarischer Sansculottismus« –, so nimmt es nicht Wunder, dass sich im Mitarbeiterkreis des »Athenaeum« beim Ausprobieren des Vorschlags, das »Neueste in Kunst und Wissenschaft« in Notizenform zu präsentieren, der satirische Ton durchsetzt.

Es war vor allem August Wilhelm Schlegel, der im satirischen Fach die Führung übernehmen sollte. Angespornt durch zahlreiche journalistische Angriffe auf ihre gemeinsam herausgegebene Zeitschrift »Athenaeum« sandte August Wilhelm achtzehn »Teufeleien« an seinen Bruder. Friedrich Schlegel gefielen diese »überschickten Kunstwerkchen der Grobheit [...] sehr gut«. Sie schienen ihm aber zu »salzig«;²⁷ auch waren die angezeigten satirischen Opfer von meist so verächtlichem niedrigen Niveau, dass er sie nicht unter der ernstesten Sparte der »Notizen aus Wissenschaft und Kunst« subsumieren zu können glaubte. Die folgende Diskussion zwischen den beiden Brüdern und dem engen Mitarbeiter des »Athenaeum«, dem Theologen, Prediger und Schriftsteller Friedrich Schleiermacher, führte tatsächlich dazu, dass »die ins Burleske gehenden Stücke« von den ernster gehaltenen »Notizen« getrennt werden. Wichtiger aber war die Idee, als Modell und Vorlage für diese neue satirisch-burleske Sparte die damals neuartigen aus Frankreich und England stammenden, in die Zeitschriften »eingeleigten Annonceblätter«, im Deutschen auch »Intelligenzblätter« genannt, sich zu imaginieren.²⁸ Anders als Schiller und Goethe, die mit den »Xenien« ein antikes epigrammatisches Gattungsmuster wiederbelebten, hat die romantische Prosasatire im »Athenaeum« ihre Form aus der witzigen Übertragung einer kleinen, jüngst erst eingeführten journalistischen Gattung gefunden: der Annonce und dem Inserat.²⁹ Entsprechend wirksam wird mit deren konstitutiven Eigenschaften, der Werbung und ihrer temporalen Ausrichtung, satirisch und parodistisch gearbeitet. Neben der berufsständisch ausgerichteten »Buchhändler-Anzeige« und der »Medicinischen Anzeige« kommen Rubrikentitel zu stehen wie »Berichtigung«, »Personen so gesucht werden«, »Anfrage«, »Sachen, so zu verkaufen«, aber auch temporal infizierte Titel wie »Entdeckung«, »Ankündigung«, »Neue Fabrik«, »Künftige Schriften«; dann aber auch höchst infame juristisch konnotierte Anzeigen wie »Dienstentlassung« und »citatio edictalis«.³⁰

Die Wiederbelebung poetischer Verssatire im Geist geselliger Improvisation sowie formaler und medialer Experimente

Die spannende Frage ist, ob den Romantikern eine der modernen Prosasatire vergleichbare ästhetische und mediale Innovation im Bereich der poetischen Verssatire gelungen ist. Die Voraussetzungen waren günstig, da August Wilhelm Schlegel als Übersetzer und Entdecker italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie³¹ (Kat. Nr. 62) auch auf bislang in Deutschland unbekannte satirisch-poetische Formen, z. B. burleske Sonette stieß. Es lag nahe, dieses in der deutschen Literatur noch ungehobene Potential sich zu eigen zu machen und zu aktualisieren. Friedrich Schlegel hatte, so rekapitulieren wir kurz, die Satire als eine »universelle Elementarpoesie« bestimmt.³² Angespielt wird dadurch auf das der Satire eigene urbane und gesellig-kommunikative Entstehungsmilieu. Dafür lässt sich ein sprechendes Beispiel aus dem Jenenser romantischen Zirkel beibringen. Der Anlass dieser romantischen Satire war das perfide in Berlin im Herbst 1799 verbreitete Gerücht,

der Weimarer Herzog Karl August habe die Herausgeber angewiesen, derartige satirische Ausfälle wie im »Athenaeum« in Zukunft zu unterlassen. Dazu ergänzend habe Goethe ein Circular unter den Jenenser Gelehrten in Umlauf gebracht, das sich von deren polemisch pasquillantischem Gebaren distanzieren.³³ Beides waren eklatante Unwahrheiten, zielte aber darauf, mit Verweis auf regierungsamtliche und kulturpolitische Autoritäten den Romantikerkreis zu desavouieren. Diesen »Klatsch« hatte ein in Berlin tätiger, aus Lettland stammender, gut mit den spätaufklärerischen Romantikgegnern vernetzter Journalist namens Garlieb Helvig Merkel verbreitet. Um solch einem Unwesen adäquat zu begegnen, beschlossen eines Abends August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck eine »exemplarische« Bestrafung, indem sie gemeinsam improvisierend und spontan begleitet und angespornt von homerischem Gelächter der Anwesenden, ein »geschwänzte[s] Spottsonnet« nach dem Vorbild des von ihnen in Bibliotheken ausgegrabenen »Sonnetto la burchiellescá« zu produzieren wagten. Dieses Sonett mit seinen ungewohnten drei statt zwei abschließenden Terzetten wird insofern ein »Meisterwerk in dieser Gattung«, da es den beiden Satirikern gelingt, an »diesem unvergesslich fröhlichen Abend« eine »gerechte Malice« in ein »vollkommen rein im Rhythmus« ausgearbeitetes »Kunstwerk« umzuschaffen. Die »verruchte« Bosheit wird also in diesem Sonett nicht ästhetisch entschärft (im Gegenteil, Merkels kleine Statur wird wortspielerisch verulkt: »Merklich zeigt er verkleinernde Natur«), sondern gleichsam entsöhnt durch ästhetische Innovation, nämlich eine »Erweiterung der deutschen Poesie«.

Die Verbreitung dieses Schmähdichts zeugt ebenfalls von romantischer Pikanterie: Es wird nicht auf übliche Weise in einem »Musenalmanach« publiziert und Merkel »zugeschickt«,³⁴ sondern in Korrespondenz zur Form des Gerüchts in gedruckter Form in Berlin unter Freunden so verteilt, dass der Betroffene es als letzter zu Gesicht bekam, nachdem die halbe Stadt sich schon totgelacht hatte.

Einmal in Schwung gekommen, legten die Romantiker noch eins drauf. Der Zufall wollte es, dass Merkel bei einem seiner kritischen Ausfälle gegen Tiecks »Genoveva« ein metrischer Lapsus unterlief. Er verwechselte das Versmaß der Terzine mit dem Triolett. Der Experte in metrischen Fragen August Wilhelm Schlegel ließ sich diese Gelegenheit nicht entgehen. Im »allerkleinsten Format«³⁵ schuf er eine »Teufeley«, ein zum Trällern einladendes kleines Triolet mit dem Verweis auf das vorgängige Spottsonnet. Und wieder ist die Publikationsart romantisch-satirisch einzigartig. Schlegel ließ es auf ein Visitenkartenformat drucken. Er hatte damit tatsächlich das Pendant zur satirischen Annonce gefunden, da ja die Visitenkarte (die in Deutschland vergleichbar der Annonce erst seit 1780 üblich wird)³⁶ ein Ausweis der Identität, die Ankündigung einer Person darstellt: zum Beleg, dass das Kleinste, satirisch richtig genutzt, größte Wirkung verspricht.

Triolet

Mit einem kleinen Triolet,

Will ich dir, kleiner Merkel, dienen.

Verwirrst du mächtige Terzinen
Mit einem kleinen Triolet?
Ey, Ey, bey solchen Kennermienen!
Schon wies ich einst dir das Sonet:
Mit einem kleinen Triolet
Will ich Dir, kleiner Merkel, dienen.³⁷

Wenn mit der satirischen Indienstnahme der Annonce und des Inserats es den Frühromantikern gelungen ist, ein populäres, aus dem modernen Journalismus entlehntes Medium zu entdecken, so ist ihnen mit der Erfindung eines volkstümlich melodisch klingenden witzigen »Spottgedichts« im Kleinformat ein poetisches Pendant geglückt.

Das wird folgenreich sein. Während die deutsche Verssatire der Aufklärung (Rabener z. B.) in Habitus und Form eine gelehrte und schwerfällige Satire geblieben ist,³⁸ brachten die Formexperimente der Romantiker die seltene Kombination von Artifizialität und Volkstümlichkeit zustande. So lässt sich nachweisen, dass dieses kleine Triolet Intellektuelle in Berlin auswendig und mit »Wohlgefallen« hersagen konnten.³⁹ Bleibt jetzt eigentlich nur noch die Frage, ob es den Romantikern gelang, aus diesen als Gelegenheitsgedichte einzustufenden Erfindungen ästhetisches Kapital zu schlagen, sprich ein größeres satirisches Meisterwerk zu schaffen.

August Wilhelm Schlegels »Ehrenpforte« als Beispiel romantischer Universalpoesie im Geist und Medium romantischer Satire

Es ist erklärungsbedürftig, warum August Wilhelm Schlegels »Ehrenpforte« zwar eines der experimentierfreudigsten Verssatirewerke der Romantik darstellt, dass es auch von romantischen Kollegen »unter unauslöschlichem Gelächter und eben so permanenter Bewunderung« gemeinsam gelesen wurde,⁴⁰ bis heute aber in seiner Kombination von Artifizialität und Volkstümlichkeit, in seinem raffinierten Wechsel der Töne oder in seiner poetischen Komposition nicht gewürdigt worden ist.⁴¹

Die in der Forschung unterstellte Unvereinbarkeit von Autonomieästhetik und Personal satire dürfte dazu geführt haben, dass man August Wilhelm Schlegels Invektive auf den weltweit bekannten Schauspielstückschreiber Kotzebue als »Gelegenheitsschrift«⁴² missverstand. Eine derartige Wahrnehmungsblockade löst sich auf, wenn das Kernstück der romantischen Satirekonzeption freigelegt wird: die satirisch geforderte Vermittlung »des Individuellsten und Allgemeinsten«⁴³ wird durch ein Verfahren eingelöst, das im Persönlichsten des Kritisierten das allgemein Schlechte einer Zeit herausfindet. Aus dieser Perspektive geht der Vorhang auf und Schlegels »Ehrenpforte und Triumphbogen« entpuppt sich als ein gelungenes Beispiel romantischer Universalpoesie im Geist und Medium romantischer Satire. Schon der titelgebende Einstieg, das mediale »decorum« des Gan-

zen, zeigt den Bedeutungszuwachs: Nicht mehr die bislang verwendeten Kleingattungsformate wie Annonce und Visitenkarte werden eingesetzt, sondern das seit der Antike öffentlichkeitswirksame Zeremoniell des »Adventus«, der Einholung eines Herrschers in die Stadt. Der triumphale Einzug eines beispielsweise im frühen Mittelalter immer auf Reisen befindlichen Fürsten⁴⁴ wurde nicht nur durch Ehrenpforten und Triumphbögen dekoriert, sondern begleitet durch Festgesänge, Maskenzüge, Dichtungen und performative Aktivitäten aller Art. Diese »Entrées« der Regenten waren nicht nur ein rechtlich folgenreicher Akt, sondern zugleich »ein gemeinsamer Ort für Programmkunst und Sinnbildpraxis«, die entsprechend der gesellschaftlichen Gliederung eine »sorgfältig aufeinander abgestimmte Staffelung von unterschiedlichen Gattungen«⁴⁵ notwendig machte. Ein derartiges Empfangszeremoniell war um 1800 noch lebendig und in Gebrauch.⁴⁶ Diese kulturhistorische Vorgabe eines dekorativen Schemas für die Rückkehr eines siegreichen Herrschers wird von August Wilhelm Schlegel noch überhöht durch einen intertextuellen literarischen Bezug auf ein Werk: das von den Romantikern, besonders aber von Schlegel hochgeschätzte, intensiv übersetzte Werk mit dem Titel »Trionfi« von Francesco Petrarca.

Schlegel spielt auf dieses berühmte Werk Petrarcas nicht nur mit der thematischen Adaption des Schemas »von der Erde gen Himmel, von der Zeit in die Ewigkeit an«,⁴⁷ indem ihm, Kotzebue, »in allegor'scher Wolke [...] apokalyptische Visionen« seines Ruhms prognostiziert werden⁴⁸ – bedeutsamer noch, er versetzte sich mit seiner Satire in dieselbe Herausforderungslage. Petrarca beabsichtigte nämlich mit den »Trionfi« – diesem von Hugo Friedrich als »Lehrbuch zur Dichtung« charakterisierten Werk⁴⁹ – nicht mehr und nicht weniger, als »die wichtigsten Gattungen der römischen Literatur«⁵⁰ wiederzubeleben. Parallel dazu verfolgte August Wilhelm Schlegel die Absicht, die aus der Sicht der Romantik wichtigste Gattung der römischen Literatur, die Satire, im intertextuellen Spiel mit Petrarcas Poesie zu reanimieren. Die Spiegelung der Romantik in Renaissance und Antike erbringt das Ergebnis, dass zwei der wichtigsten Gattungen in der »Ehrenpforte« die eine, die Epistel aus der römischen Satire, die andere, das Sonett aus der Renaissance, aktualisiert werden. Mit gutem Recht war August Wilhelm Schlegel stolz auf seine Fähigkeit, das in der deutschen Literatur erst jüngst marginal eingesetzte Sonett in seiner gesamten universellen Ausrichtung als tiefsinniges Sprachspiel oder als »burleskes Sonett« zu einer Hochblüte zu verhelfen.

Zurück zum Anlass der Satire. Der Theaterstückeschreiber Kotzebue, der weltberühmt wurde durch seine Familienstücke mit exotischen Hintergründen (Orient, Indien, Asien), schickte sich um 1800 an, nicht nur anspruchsvollere, in Jamben rhythmisierte Geschichtsdramen (»Octavia«, »Bayard«, »Gustav Wasa«) zu verfertigen, sondern sich zugleich als Publizist und Literaturkritiker zu positionieren.⁵¹ Erst mit diesen über sein bisheriges Metier hinausgreifenden Aktionen geriet Kotzebue in die Rolle einer auf »unverantwortliche Weise usurpierten Autorität und Herrschaft«, eine Anmaßung, die nach dem Votum eines zeitgenössischen philosophischen Lexikons die Personalsatire legitimiert.⁵²

Der Zufall wollte es, dass Kotzebue auf einer Anfang Mai 1800 geplanten Reise nach Petersburg an der Grenze hinter der Memel als vermeintlicher Spion festgenommen und

in die Verbannung nach Sibirien geschickt wurde – eine Verdächtigung, die sich rasch als übereilt und ungerechtfertigt herausstellte, was wiederum zu einer höchst ehrenhaften und finanziell einträglichen Rehabilitation durch den russischen Zar führte.⁵³ Diese rührselige, skandalumflorte, jedenfalls öffentlichkeitswirksame, von allen europäischen Journalen vielbesprochene Story von der Verbannung des berühmten Theaterdichters Kotzebue und seinem ehrenvollen Rückruf war eine Steilvorlage für eine Satire im ursprünglichen Sinne ihrer lateinischen Herkunft (*satura* = viele verschiedene Schüsseln). Es war die Aufgabe der Satire, in einer »unermüdlichen Mannigfaltigkeit« »Kotzebudiaden« aus allen denkbaren Perspektiven zu entwerfen. Auf diese Weise konnte Kotzebue satirisch vorgeführt werden als Gatte, als Patriot, mal als »Aristokrat«, mal als Sansculotte,⁵⁴ als Theaterdichter, als Pamphletist, als Weltreisender, als Spion, als von einem großen Publikum Bewunderter, als ein Virtuose in der Rezeptionslenkung der Publikumsmassen mit halb frivolen, halb moralischen, mit exotischen und häuslichen Geschichten. Um den Fixstern Kotzebue wird also ein mit immer neuen Überraschungen aufwartendes satirisches Sprach-Reim-Gattungsspiel inszeniert mit dem Ziel, ein aus spielerisch eingesetzten Regel- und Tabu-verstößen zusammengesetztes Universum vorzuführen.

Es beginnt mit frechen burlesken Sonetten, Epigrammen und Distichen, setzt sich mitig fort mit einer mit Melodien der »Zauberflöte« und der Marseillaise unterlegten Posse, einem hymnischen Festgesang, einer Ode und Romanze, um nach diesem lyrischen Höhepunkt mit einer episch-didaktischen Epistel und einem spottenden Abschiedslied fast an ein Ende zu kommen, fast, denn im Umschlag des satirischen Büchleins findet sich je hälftig im Vorder- und Rückteil in Erinnerung an die »Annoncen« und »Teufeleyn« des »Athenaeum« eine Vorausschau der Bücher (von Kotzebue), welche in demselben Verlage erscheinen sollen (s. Abb. S. 71).⁵⁵ Das gewählte vielfältige Gattungsspektrum sucht möglichst umfassend die lyrischen, dramatischen, epischen und prosaischen, die melodiosen und didaktisch-epigrammatischen Varianten der Satire abzudecken – stets mit dem Anspruch, dieses einzige Thema »Kotzebue« mit immer wieder neuartigen Formspielen als Lachnummer zu erhalten. Die gesamte Komposition und Kreation ist dabei bestrebt, den »parasitären« Charakter⁵⁶ der die romantischen Gegner charakterisierenden spätaufklärerischen Satire zugunsten einer produktiven satirischen Neuschöpfung hinter sich zu lassen. Die spätaufklärerische Satire an den Romantikern von Nicolai bis Kotzebue lebte nämlich von der eklektizistisch zusammengetragenen Kombination⁵⁷ vermeintlich satirewürdiger zitierter Stellen aus den romantischen Werken, wohingegen August Wilhelm Schlegel sich der darstellerischen Anstrengung unterzog, erst aus der deformierenden »Entstellung«⁵⁸ der satirisierten Vorlage das dort verborgene Grundmuster »falscher Humanität« und »falscher Poesie« herauszupräparieren.⁵⁹

Das bedeutete, der Forderung gerecht zu werden, »die Lebensgeschichte Kotzebues in eine Allegorie seiner schriftstellerischen Laufbahn« poetisch-satirisch zu transformieren. Die programmatische Überwindung des »parasitären« Charakters der Satire durch Überbietung der Vorlage zeigt exemplarisch der hymnische »Textgesang deutscher Schauspielerinnen«. Ein Festgesang gehörte im Triumphzug zum Pflichtprogramm; er wurde

häufig von Jungfern vorgetragen. Im Falle von Kotzebues »Entree« wird diese Aufgabe Schauspielerinnen seiner Stücke zugesprochen. Auch das Thema dieser Hymnen war weitgehend topisch festgelegt. August Wilhelm Schlegel kündigt es im Vorbericht der angeblich von ihm nur herausgegebenen Ehrung ironisch an: »Heil und der Ruhm unserer Nation.«⁶⁰ Freilich schleicht sich, wahrscheinlich bedingt durch den Reimzwang auf Kotzebue, statt der ansonsten zu erwartenden empathischen Vivatrufe ein missklingendes »Bubu – bubu – bubu – bu!« ein. Auf diese Weise dürfte die erste höhnende Bu-Hymne der Weltliteratur entstanden sein. Die dritte Strophe sei als Kostprobe zitiert:

Du bist unser Herzens Mann,
Der uns recht errathen kann.
Reden, Thränen kannst du schreiben
Wie wir sie zu Hause treiben.
Dass wir bei der Lampen Schein
Glauben, ganz wir selbst zu seyn.
Das kann niemand so wie du,
Kotzebue! Kotzebue!
Bubu – bubu – bubu – bu!⁶¹

Der damals kundige Kenner hat unschwer wahrgenommen, dass August Wilhelm Schlegel als Vorlage seiner parodistischen Hymne eine Parodie Goethes sich produktiv anverwandelt hatte. Drei Jahre vor Schlegels Spottthymne hatte Goethe in Schillers »Musenalmanach« eine Parodie auf einen sich genrehaft auf den bäuerlichen Alltag beschränkenden Gelegenheitsdichter aus der Mark Brandenburg unter dem scherzhaften Titel »Musen und Grazien in der Mark« veröffentlicht, die der Berliner Komponist Carl Friedrich Zelter postwendend vertonte. Goethe spart dabei nicht mit witzigen Onomatopoesien: z. B. »macht die Henne gluu, gluu, gluu.«⁶² Dieses Sprachspiel greift August Wilhelm Schlegel auf, um diese Vorlage mit seinem auf Kotzebue gemünzten skandierenden Bu-Rufen romantisch zu überparodieren.

Höhepunkt der zehnteiligen Satiresequenz der »Ehrenpforte« ist ein episch-didaktisches Briefgedicht. Die Wahl fällt also auf die Gattung Epistel, die in der römischen Satire oft Verwendung fand.⁶³ Der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling hat August Wilhelm Schlegels Versuch einer Wiederbelebung der satirischen Epistel nachdrücklich gepriesen: »Dieses Gedicht ist so poetisch gedacht, und erfunden und mit solcher Kunst verfertigt, dass es in der deutschen Literatur einen wahrhaft unvergänglichen Wert behalten wird.«⁶⁴ Diese Epistel greift, wie im Titel »Reisebeschreibung« angekündigt, das Leitmotiv der gesamten Satire erneut auf: Kotzebues erzwungene Reise an den Rand der Welt, nach Sibirien und in das Mongolenreich, eine Reise, die, so wird suggeriert, der »Theaterpräsident« freiwillig auf sich nimmt, um die mongolischen Völker zu missionieren. Der Satiriker August Wilhelm Schlegel greift im Blick auf Kotzebues Reise an den »Rand der Welt« zurück auf ein altes kollektives Kulturmuster: Seit den spätantiken Alexanderepen

bis zu Marco Polos Reisebeschreibung und Hartmann Schedels »Weltchronik« werden Projektionen auf monströs gestaltete Bewohner der peripheren Weltregionen literarisch und bildlich ausfabuliert. Bei diesen sogenannten »Erdrandsiedlern« gibt es zum Beispiel Menschen ohne Kopf und mit Augen auf den Brüsten oder Menschen, die mit nur einem, dafür aber riesengroßen Bein und Fuß ausgerüstet sind, eine anatomische Ausrichtung, die den Vorzug hat, in der Hitze als Sonnenschutz eingesetzt werden zu können.⁶⁵

Solche Anspielungen auf die körperlichen Missbildungen der »Erdrandsiedler« bleiben in Schlegels satirischer Epistel randständig und bloß beiher spielend. Im Zentrum des komisch-satirischen Späßes genießt man die sprachliche onomatopoetische Verwandlung der mongolischen Ethnien in sprechende Namen der eigenen deutschen Sprachlandschaft.

Aus den Kosaken werden »Klotzaken«, aus den Ostiaken werden in Anspielung auf Zoten die »Zotiaken«, aus Tschutschken werden »Schmutzken«, aus den Tscheremissen werden tränenselige »Zähregissen«, aus den Tungusen werden »Tugendusen«, aus den Kirgisen »Quergisen«, aus den Bachkiren »Plattkiren«, aus den Samojeden »Dummojeden« und so fort. Die Pointe dieser satirischen onomatopoetischen Verdeutschung der asiatischen Ethnien ist, dass die uralte vorurteilsbeladene Stoßrichtung gegen die barbarischen Weltperipheriebewohner nun sich umkehrt und auf die Völkerstämme des eigenen deutschen Landes zielt. Aus der Denunziation der »Erdrandsiedler« ist eine Selbstkarikatur der deutschen Heimspieler geworden. In romantischen Kreisen zirkulierte das Gerücht, Goethe habe beim Essen Passagen aus dieser Karikatur deutscher Theaterkonsumententypen vorgetragen und dabei sich beim Lachen derart verschluckt, dass er daran fast erstickt sei.⁶⁶

Anmerkungen

- 1 Meyer-Sickendiek 2007, S. 461.
- 2 F. Schlegel 1957, S. 212, Nr. 2139.
- 3 Scherer 2003, S. 314–315 u. S. 332–333.
- 4 Bunia/Dembeck/Stanitsek 2011, Bergengruen 2007.
- 5 Häntzschel 1987, S. 301–321.
- 6 Schmitz 1992, S. 48–78, 338, 343, 340, 341, 343, 339, 349, 334.
- 7 Brummack 1982, S. 83.
- 8 Petzoldt, 2000, S. 138, Anm. 13.
- 9 G. Oesterle 2004, S. 327–328.
- 10 F. Schlegel 1957, S. 116, Nr. 1086; S. 92, Nr. 800; S. 92, Nr. 791; S. 99, Nr. 875.
- 11 Mahler 1992, S. 17.
- 12 F. Schlegel 1957, S. 24, Nr. 53; S. 19, Nr. 4; S. 39, Nr. 222; S. 87, Nr. 746.
- 13 G. Oesterle 2015a, 201–202, G. Oesterle 2015b, S. 355–356.
- 14 F. Schlegel 1957, S. 114, Nr. 1067.
- 15 Ebd., S. 115, Nr. 1082.
- 16 Preisendanz 1976, S. 411–412.
- 17 F. Schlegel 1957, S. 168, Nr. 1678; vgl. Arntzen 2003, S. 357.
- 18 F. Schlegel 1957, S. 112, Nr. 1043.
- 19 Warning 1996, S. 922.
- 20 Caroline Schlegel an ihre Tochter Auguste, 28.10.1799: »Der Merkel ist ein geliefertes Ungeheuer. Davon erholt er sich nicht.« In: Schmitz 1992, S. 414.

- 21 Ebd.
- 22 Košenina 2014, S. 342.
- 23 Goethe WA 1887–1919, Abt. I, Bd. 36, S. 280 u. 283.
- 24 Ananieva/Böck/Pompe 2015.
- 25 G. Oesterle 2013.
- 26 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 25.02.1799. In: KFSA 24, S. 234.
- 27 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 07.05.1799. In: Ebd., S. 282.
- 28 August Wilhelm Schlegel an Friedrich Schlegel (Brieffragment), Ende Mai oder Juni 1799. In: Ebd., S. 291.
- 29 Art. »Inserat«. In: Deutsches Fremdwörterbuch (Berlin u. a. 1974). Bd. 1, S. 295–296; Art. »Annonce«. In: Deutsches Fremdwörterbuch (Berlin u. a. 1974). Bd. 1, S. 36.
- 30 Athenaeum 1798–1800. Bd. II, 2, S. 328–340.
- 31 Schulz 1989, S. 690: »1804 veröffentlichte August Wilhelm Schlegel *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* mit Übersetzung von Dante, Petrarca, Camões und anderen bedeutenden Autoren, ein Buch, das in Gemeinschaft mit Caroline Schlegel, Schelling und Johann Dierich Gries entstanden war.«
- 32 F. Schlegel 1957, S. 118, Nr. 1086.
- 33 Härtl 1993, S. 95.
- 34 Schmitz 1992, S. 414, 415, 416, 414, 416, 414, 412, 415.
- 35 Ebd., S. 411.
- 36 Art. »Visitenkarte«. In: Deutsches Fremdwörterbuch (Berlin u. a. 1983). Bd. 6, S. 229.
- 37 Schmitz 1992, S. 411.
- 38 Kämmerer 1999.
- 39 Schmitz 1992, S. 412.
- 40 Ebd., S. 340.
- 41 Mit Ausnahme von Härtl 1989, S. 327–328.
- 42 Brummack 1979, S. 283.
- 43 F. Schlegel 1957, S. 115, Nr. 1082.
- 44 Tenfelde 1991, S. 45–60.
- 45 Warncke 2005, S. 148 u. 150.
- 46 Sprengel 1990, S. 1–26.
- 47 Friedrich 1964, S. 170–171.
- 48 Schmitz 1992, S. 76.
- 49 Friedrich 1964, S. 171.
- 50 Ebd.
- 51 Schulz 1983, S. 474 ff.
- 52 Walch 1726, Sp. 666.
- 53 Härtl 1993, S. 104–105.
- 54 Schmitz 1992, S. 67 ff.
- 55 In der von Rainer Schmitz herausgegebenen Edition der »Ehrenpforte« sind diese in der Innenseite des »Umschlags« eingedruckten Annoncen als »Anhang« ausgewiesen. Ihre rahmende Funktion wird auf diese Weise nicht ersichtlich (Schmitz 1992, S. 78).
- 56 Warning 1997, S. 923.
- 57 Zur Tradition dieser Form exzerprierender Satire Décultot 2014, S. 435–436.
- 58 Preisendanz 1976, S. 413.
- 59 Schmitz 1992, S. 345.
- 60 Ebd., S. 347 u. 49.
- 61 Ebd., S. 63.
- 62 Ebd., S. 344.
- 63 Knoche 1957, S. 46–47.
- 64 Schmitz 1992, S. 344.
- 65 Perrig 1987, S. 74.
- 66 Schmitz 1992, S. 349.