

# Schopenhauer und der historische Roman Walter Scotts

## Ein rezeptionsanalytischer Versuch

Von Rainer Schüren (Berlin)

### I

Am 15. Juni 1832 schickte Schopenhauer dem Hofrat Keil eine Gabe, von der er wußte, daß sie dem eifrigen Sammler von Handschriften berühmter Leute große Freude bereiten würde: die Schriftzüge Walter Scotts. In dem beiliegenden Schreiben berichtet er, wie er zu dem Autogramm gekommen ist: „Hr: Sarg, Wirth zum Russischen Hofe, bei dem W. Scott vorige Woche logirte, hat sich die Bitte erlaubt, er möge ihm seinen Namen aufschreiben, worauf W. S. dies that auf einer gerade vor ihm liegenden Visitenkarte eines Herrn St. George (dessen Name der Wirth nachher abgerissen) . . . Mir hat sie der Wirth geschenkt, dessen täglicher Tischgast ich seit 9 Monaten bin, und ich wünsche von Herzen, daß diese Reliquie des außerordentlichen Mannes Ihnen willkommen seyn möge als schwaches Zeichen der Dankbarkeit und Freundschaft . . .“<sup>1</sup>

Der „außerordentliche Mann“ Sir Walter Scott ist heute, zweihundert Jahre nach seiner Geburt, selbst literarisch Interessierten nur noch als Verfasser des *Ivanhoe* bekannt, eines historischen Romans, den die meisten, im Alter von etwa neun bis zwölf Jahren, nicht einmal mehr vollständig, sondern nur in einer grob zurechtgeschnittenen, das Romantisch-Ritterliche überbetonenden Fassung gelesen haben. Dem 19. Jahrhundert hingegen galt Scott als einer der ganz Großen der Literatur, als Erfinder des historischen und Vater des realistischen Romans. Seine Romane — 26 an der Zahl und nach dem ersten, 1814 erschienenen, meist „*Waverley Novels*“ genannt — waren die ersten internationalen Bestseller im großen Maßstab; die Leserschaft umfaßte alle Gesellschaftsschichten und Altersgruppen.<sup>2</sup> Als Scott am 5. Juni 1832 für eine Nacht in Frankfurt Station machte, befand er sich, aus Italien kommend, auf der Heimreise nach Schottland — ein schwerkranker Mann, der sich vom milden Klima des Südens vergeblich Gesundung erhofft hatte. Schopenhauer wußte, daß Scott im Russischen Hof logierte; ein Versuch, Scott seine Aufwartung zu machen, scheiterte an dessen schlechtem Gesundheitszustand.<sup>3</sup> Scott starb am 21. September, genau 28 Jahre vor Schopenhauer, in seiner schottischen Heimat.

Schopenhauer hat, im schroffen Gegensatz zu den die literarische Szene beherrschenden Ästhetikern seiner Zeit, in Scott einen Dichter hohen Ranges gesehen. Wenn er Scotts Namenszug eine „Reliquie“ nennt, ist das mehr als eine etwas übertriebene Bezeichnung für die Hinterlassenschaft eines geschätzten Menschen; der Gedanke an das physische Ende spielt hier keine Rolle, Scott stirbt erst mehr als drei Monate später. In Schopenhauers Wortwahl drückt sich vielmehr die ganze Bewunderung und Verehrung aus, die er für die künstlerische und geistige Persönlichkeit Scotts empfindet. Man geht wohl nicht fehl, wenn man die zitierte briefliche Äußerung Schopenhauers vor dem Hintergrund einer Stelle im zweiten Teil seines Hauptwerkes sieht: „Jede Reliquie eines Genies wird zum köstlichen Kleinod.“<sup>4</sup> Diese geistige Persönlichkeit, das „Genie“ Scotts, betrachtete Schopenhauer als schon vor der physischen Person verstorben: wie andere große Geister sei Scott, da er seine Geisteskräfte nicht geschont habe, in den letzten Jahren seines Lebens geistig stumpf und unfähig geworden.<sup>5</sup> Bezeichnenderweise besaß Schopenhauer, als er den Brief an Keil schrieb, keinen der drei letzten, zu Recht als die schlechtesten geltenden Romane Scotts, während er die beiden vorhergehenden wie auch die meisten restlichen, in seiner Bibliothek aufgefundenen Romane Scotts kurz nach dem Erscheinen erworben zu haben scheint.<sup>6</sup>

Unter den dreiundsiebzig Werken der englischen Literatur, die Schopenhauer besaß,<sup>7</sup> befinden sich allein fünfzehn Romane und zwei weitere Werke<sup>8</sup> Scotts. Bemerkenswert ist, daß Schopenhauer auch unter den früheren, noch nicht vom geistig-schöpferischen Verfall Scotts betroffenen Romanen eine kritische Auswahl getroffen hat: fast alle der nicht in die Bibliothek aufgenommenen Romane waren in ihrem literarischen Wert schon bei den zeitgenössischen Rezensenten sehr umstritten, und ihre Titel verschwanden bald nach Scotts Tod aus den Bücherkatalogen.<sup>9</sup> Der heute allgemein als das beste Werk Scotts geltende Roman *The Heart of Midlothian* (1818) scheint Schopenhauer am meisten beeindruckt zu haben. Dreimal werden Stellen daraus als Beleg für zentrale ästhetische oder philosophische Gedanken angeführt, andere Romane dagegen werden jeweils nur einmal erwähnt. Der lange Zeitraum zwischen der ersten überaus lobenden Erwähnung des *Heart of Midlothian* im Jahre 1821 und dem Erscheinungsjahr — 1831 — der in der Bibliothek vorgefundenen Ausgabe deuten darauf hin, daß dieses Werk in den Augen Schopenhauers einen besonderen Platz unter den Romanen Scotts einnahm.

Auf Schopenhauers Wertskala der Romanliteratur rangiert Scott hoch oben; über sich hat er nur noch Cervantes (*Don Quijote*), Rousseau (*La Nouvelle Heloise*), Sterne (*Tristram Shandy*), Goethe (*Wilhelm Meister*) sowie Jean Paul<sup>10</sup> — er ist also der jüngste in der Reihe. Mit dieser Einstufung unterscheidet Schopenhauer sich deutlich von einflußreichen deutschen Kritikern, Dichtern und Ästhetikern seiner Zeit wie Hegel, Solger, Tieck, dem jungen Hebbel, Grillparzer, dem jungen Immermann, die fast *unisono* vor allem die Ideenlosigkeit der Scottschen Produktion rügten. Daß die Realisten der zweiten Jahrhunderthälfte (z. B. Fontane, Freytag, Ludwig) die Waverley-Romane gleich hoch einschätzten wie Schopenhauer, wundert ebensowenig wie das abrupte Absinken ihrer Verbreitung und Wertschätzung infolge der

Geschichtsmüdigkeit, die das allgemeine Bewußtsein nach dem Zweiten Weltkrieg beherrschte. Ein erstaunliches Phänomen hingegen ist, daß sie, ebenfalls seit dem Zweiten Weltkrieg, in den sozialistischen Ländern wieder zu den Klassikern des Romans gerechnet und in hoher Auflage verbreitet werden. Dies geschah vor allem durch den Einfluß eines Mannes: Georg Lukács. Sein 1936/37 in der Moskauer Emigration geschriebenes Buch *Der historische Roman* (dt. 1955), in dem er Scott als großen Neuerer und Realisten feiert, leitete unter Stalin eine Scott-Renaissance im sowjetischen Einflußbereich ein. Lukács' Einschätzung Scotts erscheint — nicht nur westlichen — Literaturkritikern in ähnlichem Maße übertrieben wie das hohe Lob Schopenhauers für Scott den meisten Kritikern jener Zeit. Schopenhauer, der große Denker, und Lukács, der einflußreiche Repräsentant einer mächtigen Ideologie — beide stehen mit ihrem vergleichsweise äußerst positiven Urteil über Scott in auffallendem Gegensatz zur herrschenden literarischen Meinung.

Wie konnte es zu dieser fast paradoxen literarhistorischen Wertungskonstellation um den Fixpunkt Scott kommen? Eine Teilantwort auf die Frage — und zugleich ein Einblick in eine ästhetische Theorie „at work“ — ergibt sich, wenn wir im Folgenden die Äußerungen Schopenhauers über Scott analysieren.

## II

Die einzige längere Passage Scotts, auf die Schopenhauer im einzelnen eingeht, steht im 2. Kapitel des *Heart of Midlothian*. Geben wir zunächst den im Roman geschilderten Vorgang in Schopenhauers eigener Paraphrase wieder. Es handelt sich um eine Szene, in der „von zwei zum Tode verurteilten Delinquenten, der, welcher durch sein Ungeschick die Gefangenenehmung des anderen veranlaßt hatte, diesen, in der Kirche, nach der Sterbepredigt, durch kräftige Überwältigung der Wache, glücklich befreit, ohne dabei irgend einen Versuch für sich selbst zu unternehmen“. <sup>11</sup> Was Schopenhauers Aufmerksamkeit auf diese Szene zieht, ist der Umstand, daß der eine Delinquent im Angesicht des Todes zwar auf die Rettung seines Komplizen, aber nicht im geringsten auf seine eigene Befreiung bedacht zu sein scheint und sich vielmehr, wie wir bei Scott weiter erfahren, nach vollbrachter Rettungstat völlig gelassen zum Galgen führen läßt. Schopenhauer interpretiert folgendermaßen: „Wie könnte doch deutlicher das Bewußtseyn sich aussprechen, daß dieser Untergang [des Delinquenten] nur der einer Erscheinung und daher selbst Erscheinung ist, hingegen das wahre Wesen des Untergehenden, davon unberührt, in dem Andern fortbesteht, in welchem er es eben jetzt, wie seine Handlung verräth, so deutlich erkennt. Denn wie könnte, wenn Dem nicht so wäre, sondern wir ein in der wirklichen Vernichtung begriffenes Wesen vor uns hätten, dieses noch, durch äußerste Anstrengung seiner letzten Kräfte, einen so innigen Antheil am Wohl und Fortbestand eines andern beweisen?“ <sup>12</sup> Schopenhauer glaubt, hier einen Beweis gefunden zu haben für eine Wahrheit, auf der das Fundament seiner Ethik ruht: die indische Vedanta-Wahrheit des „*Tat twam asi*“ („Dies bist du“) oder, in der abendländischen Transkrip-

tion Schopenhauers, des „Wiedererkennens seines eigenen wahren Wesens in einem fremden, sich objektiv darstellenden Individuo“.<sup>13</sup>

Diese Interpretation scheint sich nicht allein auf den geschilderten Vorgang als solchen zu stützen, sondern auch noch auf einige von Scott selbst eingestreute Bemerkungen zum Geschehen. So heißt es von Wilson (dem „Untergehenden“), er übe einen beträchtlichen Einfluß auf seinen Mitdelinquenten Robertson aus („*over whose mind he exercised considerable influence . . .*“)<sup>14</sup>; das unübersetzbar vieldeutige *mind* dürfte bei Schopenhauer die Vorstellung einer „innigen“ Gefühls- und Gedankenverbindung zwischen beiden Bösewichtern wachgerufen haben. Der ganze Vorfall spielt sich in der Kirche während eines Gottesdienstes ab, an dem man die beiden teilnehmen läßt, damit sie ihre Gedanken und Stimmen zum letzten Male im Gebet mit denen ihrer Mitsterblichen vereinigen können („*uniting their thoughts and voices, for the last time, along with their fellow-mortals, in addressing their Creator*“)<sup>15</sup>. Von einem Sich-Wiedererkennen des einen im andern ist hier gewiß nicht die Rede, doch wird wiederum die Vorstellung der geistig-religiösen Verbundenheit verschiedener Individuen berührt. Spätestens an dieser Stelle dürfte Schopenhauer das „*Tat twam asi*“ in den Sinn gekommen sein, zumal einige Zeilen vorher der Erzähler selbst betont, Wilsons Gedanken seien nun allein auf die Rettung Robertsons gerichtet, und zwar „*without the least respect to his own*“, ohne die geringste Rücksicht auf die seinige.

Eine Stelle wie die folgende würde, nach dem Vorhergehenden, die unterschwellig gegenwärtige Vorstellung „*Tat twam asi*“ weiter festigen: Wilson, so heißt es nämlich, benehme sich wie einer, „*whose thoughts were deeply impressed with some different subject*“<sup>16</sup>, wie jemand also, dessen Gedanken zutiefst mit einem anderen Thema oder Gegenstand (als dem der Sterbepredigt) beschäftigt seien. Im Englischen hat das Wort *subject* noch eine speziellere Bedeutung als „Thema“ und entspricht dann der Hauptbedeutung des deutschen „Subjekt“ als philosophischer oder psychologischer Terminus, der „das Ich, sofern es sich erkennend, strebend, fühlend auf einen Gegenstand richtet“<sup>17</sup>, bezeichnet. Der Engländer würde diesen Sinn umschreiben als „*the mind*“.<sup>18</sup> Es wäre verwunderlich, wenn dem deutschen Philosophen Schopenhauer — bei all seiner Kenntnis des Englischen — bei dem Ausdruck „*different subject*“ nicht die Assoziation vom „*subject*“ der Gedanken Wilsons zum „Ich“, „*the mind*“, Robertsons gekommen wäre, zumal beide Namen im gleichen Satz genannt sind — und dann liegt die Folgerung nicht mehr fern, der Text besage, Wilson identifiziere sich mit dem fremden, ihm objektiv entgegretenden Individuum Robertson.

Aufgrund dieser ganzen, mit der merkwürdigen Selbstversunkenheit Wilsons endenden Reihe von Assoziationen fühlt sich Schopenhauer berechtigt zu der Annahme, daß sich bei jenem ein Prozeß der Selbsterkenntnis des Willens abgespielt habe, dessen Resultat die selbstlose Befreiung Robertsons sei. Bedenkt man den Zwang zur selbstbestätigenden Selektion, den ein geschlossenes Gedankensystem — hier verkörpert in seinem Schöpfer — ausübt,<sup>19</sup> und bedenkt man weiterhin, daß die rationale Kontrolle beim Leser spannender, bewußtseinsfesselnder Textstellen wie der Darstellung der Flucht Robertsons im *Heart of Midlothian* vermindert ist, so hat unsere Rekonstruktion eines

unsichtbaren Interpretationsprozesses auf dessen sichtbares Resultat hin keine geringe Wahrscheinlichkeit. Ein weiteres Beispiel, verbunden mit dem Nachweis des Widerspruchs, in dem Schopenhauers Interpretation zur offensichtlichen Aussageintention des Autors steht, soll diese Wahrscheinlichkeit erhöhen.

Zunächst aber bleibt festzustellen: Schopenhauer liest die von Scott geschilderte Szene als konkrete, bildhaft belebte Darstellung eines seiner philosophischen Grundgedanken, kurz: als Sinnbild, als Allegorie. Die Episode aus *The Heart of Midlothian* bietet sich für eine allegorische Auslegung geradezu an: Zwei Individuen ragen durch eine gemeinsame besonders ausgeprägte Eigenschaft, nämlich ihr Verbrechertum, ihr Schlechtsein, aus der Menge heraus; am ragenden Galgen, über den Köpfen der Menge, sollen sie beide ihre Strafe empfangen. Der eine agiert in einem bestimmten Augenblick mit einer ganz bestimmten Absicht, der andere reagiert dieser Absicht entsprechend. Das Schema Aktion-Reaktion schafft eine eindeutige Beziehung zwischen beiden Personen, eine Kausalbeziehung. Diese aus wenigen klaren Elementen bestehende Handlungsformation ist Gegenstand der Interpretation Schopenhauers; er gibt ihr einen eindeutigen Sinn, den er für *den* Sinn hält.

Die allegorische Interpretationsweise will durch das Herausarbeiten wesentlicher Punkte und Linien die Struktur ihres Gegenstandes sichtbar machen, um so der Deutung — und wohl auch dem Deutenden — rationalen Halt zu geben. Auf die Gefahr, die diese Methode mit sich bringen kann, weist die deutsche Bezeichnung „Sinnbild“ für Allegorie hin. Mit der Vorstellung eines Bildes verknüpft sich der Begriff der umgrenzten, von der Umgebung absteckenden Fläche; man denkt an ein gerahmtes Gemälde oder eine eingefasste Fotografie. Scotts „historische Gemälde“ — eine bei zeitgenössischen Kritikern sehr häufige Bezeichnung<sup>20</sup> — zeichnen sich durch einen besonders starken „Rahmen“ aus. Willibald Alexis deutet 1823 die Tatsache, daß gerade *The Heart of Midlothian* in Deutschland besonders gefalle, als „sicheres Zeichen, wie dem heutigen ernsten und denkenden Deutschen nur die Dichtung genügt und populär werden kann, welche auf das Bestimmteste in sich abgeschlossen mit Ende und Anfang erscheint“<sup>21</sup>. Nun sind für die wissenschaftliche Untersuchung der Wirklichkeit — sei sie real, oder künstlerisch gestaltet wie im realistischen Roman — Ausschnitt- oder Detailanalysen gewiß methodisch unentbehrlich. Jedoch: Wer Ausschnitte betrachtet, sieht zwar genauer, aber nicht selten falsch — falsch in dem Sinne, daß er aus dem Detail einen Sinn entnimmt, den der große Zusammenhang nicht hat. Je kleiner der Ausschnitt, desto größer die Gefahr des Irrtums.

Schopenhauers Interpretation gilt nur etwa der Hälfte des zweiten Kapitels. Dieses zweite Kapitel bildet den Anfang der eigentlichen Romanhandlung, während das erste als Einleitungskapitel über die Quelle der Romanereignisse — fiktiven — Aufschluß gibt. Das zweite Kapitel beginnt mit der Beschreibung des Hinrichtungsplatzes in Edinburgh und einiger Modalitäten der Aufstellung und Funktion des Galgens. Dann setzt die Romanhandlung ein: An einem bestimmten Tag des Jahres 1736 strömt eine große Menschenmenge auf dem Hinrichtungsplatz zusammen, um der Exekution eines berühmten-berühmten Verbrechers beizuwohnen. Nach wenigen Zeilen wird die

kaum begonnene Handlung unterbrochen, und es folgt die Vorgeschichte der Hinrichtung. Der Erzähler begründet sein Vorgehen folgendermaßen: „*At any rate, some detail is necessary, in order to render intelligible the subsequent events of our narrative.*“<sup>22</sup> Die Hauptgeschichte wird erst im vierten Kapitel weitergeführt. Gegenstand der Vorgeschichte ist nun ebenfalls eine Hinrichtung, und zwar die — später nur am ersteren vollstreckte — von Wilson und Robertson, den beiden „Delinquenten“ Schopenhauers. Der Leser erfährt nun wiederum die Vorgeschichte auch dieses Ereignisses: wie der Schmuggler Wilson sich immer tiefer ins Verbrechen verstrickt, wie er sich vom Schmuggler zum Räuber entwickelt, wie er den viel jüngeren Robertson zu einem gemeinsamen Raubüberfall überredet und wie dann beide, von einem Komplizen verpiffen, in die Mühle der Justiz geraten und zum Tode verurteilt werden. Ein Ausbruchsversuch aus dem Gefängnis, dessen volkstümlichem Namen der Roman seinen Titel verdankt, mißlingt, weil Wilson darauf besteht, als erster durch die Gitteröffnung zu kriechen; er, der stämmigere von beiden, bleibt in der engen Öffnung stecken, und der Ausbruch scheitert.

Dieses Ergebnis, so erklärt der Erzähler, macht dem Verführer Wilson endlich die egoistische Verantwortungslosigkeit bewußt, mit der er Robertson von Anfang an behandelt hat. Nun erst kommt ihm die Idee, selbstlos zu handeln. „*His whole thoughts were now bent on the possibility of saving Robertson's life without the least respect to his own*“ (meine Hervorhebung).<sup>23</sup>

Soweit Scotts Darstellung der Ereignisse, die zu dem selbstlosen Rettungsversuch führen. Auch Schopenhauer deutet eine Vorgeschichte an, wenn er von dem „Ungeschick“ Wilsons spricht, das die Gefangennahme Robertsons verschuldet habe. Er vermeidet es allerdings, das Verhältnis von Ursache und Wirkung zwischen diesem „Ungeschick“ und der Selbstlosigkeit Wilsons hervorzuheben; statt eines möglichen „weil“ der Satzverknüpfung wählt er den schwächeren Relativsatz: Wilson ist „der, welcher durch sein Ungeschick die Gefangennahme des anderen veranlaßt“ hat und, viele Jahre später, infolge eines plötzlichen inneren Erlebnisses eine selbstlose Handlung begeht, die mit dem früheren „Ungeschick“ keine Verbindung aufweist und auf einer höheren Ebene sich abspielt. Einem wirklichen bloßen „Ungeschick“ hätte ein Kausalsatz allerdings auch eine allzu starke motivierende Wirkung zugeschrieben in einer Sache, bei der es um Leben und Tod geht. Als ein Ungeschick stellt Scott den ersten Ausbruchsversuch denn auch keineswegs dar. Es wird ganz deutlich, daß es nicht um das Pech des am zu engen Gitter scheiternden Wilson geht, sondern um die Illustration von Wilsons skrupellosem Egoismus und dem einsetzenden Zusammenbrechen dieses Egoismus als Folge des mißlungenen Ausbruchsversuches. Weil Schopenhauer den moralischen Entwicklungsprozeß Wilsons von dem auslösenden Erlebnis bis hin zur selbstlosen Tat nicht wahrnimmt, verkennt er den entscheidenden personalhistorischen Stellenwert des gescheiterten Ausbruchsversuches und sieht ihn eindimensional als bloßes Ungeschick.

Schopenhauers Interpretationsstrategie zeichnet sich nunmehr deutlicher ab. Durch die Ausklammerung der von Scott in der Vorgeschichte gegebenen Motivation schaffte er sich die Freiheit, eine „tiefere“, „wahre“ Motivation zu

eruiieren. In gewissem Sinne mag das „Individuum“ Robertson sich demjenigen Betrachter als ein „objektiveres“ darstellen, der es abgelöst von seiner Vorgeschichte als Individuum „an sich“ vor Augen hat. In dem Sinne „objektiv“ nämlich, daß das Individuum dann ganz gegenwärtig, als in der Illusion des Lese-Augenblicks Handelndes der Einbildungskraft greifbar wird, während seine Vorgeschichte nur in verblaßter Form, gewissermaßen als aktenkundiger, aber nicht aktualisierter Vorgang, als weniger „objektiv“ erscheint. Diese Verflechtung des Erlebnisaspektes mit der Objektivitätsvorstellung kann zu gefährlichen kognitiven Vorurteilen führen — man denke an so verbreitete Redensarten wie: Wer nicht dabeigewesen ist, kann die Ereignisse auch nicht beurteilen.

Zur weiteren Verdeutlichung ein anderes Beispiel, diesmal aus dem Roman *St. Ronan's Well*, einem der wenigen Werke Scotts ohne *happy ending*; es wird in den Literaturgeschichten meist als „tief pessimistisch“ bezeichnet. Schopenhauers Blick hat sich hier bei der Lektüre auf eine Stelle geheftet, an der Scott, eindeutiger als im vorigen Falle, eine „tief liegende Wahrheit“ zu Tage gefördert zu haben scheint. Scott, so schreibt Schopenhauer, „stellt eine sterbende, reuige Sünderin dar, die auf dem Sterbebette ihr geängstigtes Gewissen durch Geständnisse zu erleichtern sucht, und *mitten unter diesen läßt er sie sagen . . .*“<sup>24</sup> (meine Hervorhebung) — und nun folgt die „Wahrheit“ im Zitat. Verweilen wir jedoch zunächst kurz bei diesem Satz.

Die Formulierung, Scott *lasse* die sterbende Sünderin eine Wahrheit aussprechen, impliziert, daß Schopenhauer diese Romangestalt tatsächlich für ein bloßes Sprachrohr ihres Schöpfers hält. Im Gegensatz zu der ohne Herkunftsangabe zitierten Sentenz, auf die wir am Anfang unserer Untersuchung eingegangen sind, läßt sich in diesem Fall jedoch überprüfen, ob Schopenhauer Scott zu Recht als Kronzeugen für seine philosophischen Einsichten reklamiert. Erste Zweifel erweckt bereits die aus der Formulierung des zitierten Satzes zu entnehmende Tatsache, daß Schopenhauer die „tief liegende Wahrheit“ *mitten* aus dem größeren Zusammenhang, in dem sie steht, herausgetrennt hat. Was wir an seiner Interpretation der Hinrichtungsszene beobachtet haben, deutet sich auch hier an: die Tendenz, Ausschnitte isoliert zu betrachten.

Nun zum Inhalt des Scott-Zitates: „*Go, and leave me to my fate*“, sagt die alte Sünderin, „*I am the most detestable wretch, that ever liv'd, — detestable to myself, worst of all; because even in my penitence there is a secret whisper that tells me, that, were I as I have been, I would again act over all the wickedness I have done, and much worse. Oh, for Heaven's assistance, to crush the wicked thought!*“<sup>25</sup> (meine Hervorhebung). Die Wahrheit, die Schopenhauer hier ausgedrückt findet, ist die von der Konstanz des primär vom Willen bestimmten Charakters, einer Konstanz, die der Intellekt lediglich zu verschleiern vermag. Für unsere späteren Ausführungen ist es nicht unwichtig zu wissen, daß Schopenhauer gerade diese Wahrheit bei Scott recht häufig zu finden vermeint, sowohl im Leben als auch im Werk. „Recht schön“, schreibt er z. B. an anderer Stelle, „hat daher Scott in *Nigels Fortunes* am alten Wucherer gezeigt, wie brennender Ehrgeiz, Egoismus und Unredlichkeit noch in voller Blüte stehen, gleich den Giftpflanzen im Herbst, und sich noch heftig äußern, nachdem der Intellekt schon kindisch geworden.“<sup>26</sup>

Untersuchen wir also die „wahren“ Worte der alten Sünderin, nicht darauf, ob sie „an sich“ wahr sind, sondern darauf, ob sie der Wahrheit von Scotts Roman entsprechen.

Der aufmerksame Leser wird sich wundern über den tautologisch anmutenden Bedingungssatz: „*were I as I have been*“, den Hannah Irwin — so heißt die Alte — in ihre Rede einschiebt. An anderer Stelle drückt sie den gleichen Gedanken klarer aus: „*Be it so! — I cannot help it — my heart is hardened. Mr. Cargill, and there is something here, she pressed her bosom, which tells me, that, with prolonged life and renewed health, even my present agonies would be forgotten, and I should become the same I have been before.*“<sup>27</sup> Die alte Sünderin will sich hier dem Pfarrer Cargill gegenüber, dem sie gerade ihre Schuld bekennt, mit dem Argument rechtfertigen, so schlecht sei sie nun einmal, sie habe in ihrem Leben einfach nicht besser handeln können. Schopenhauer hat, wie viele seiner Zeitgenossen, nicht den geringsten Zweifel an der Vererbbarkeit charakterlicher Eigenschaften wie Hartherzigkeit, Zanksucht oder Feigheit,<sup>28</sup> und er faßt die Worte der Alten als Bestätigung dieser Theorie auf. Wir müssen fragen, ob Scotts Text diese Interpretation zuläßt.

Zunächst ist zu beachten, daß es nicht heißt, das Herz der Sünderin sei *hart*, sondern, es habe sich *verhärtet*, und es würde, könnte sie ihr Leben noch einmal beginnen, wiederum *hart*, d. h. schlecht, *werden*. Scott ist gewiß kein Schriftsteller, der die Worte seiner Gestalten auf die Goldwaage legte; in diesem Falle jedoch passen diese auf das *Werden* eines Charakters hinweisenden Verben genau in den Zusammenhang, in dem sie auftauchen, nämlich die Schilderung eines Lebenslaufs. Der Leser kann sich selbst ein ziemlich genaues Bild davon machen, wie Hannah Irwin zu all ihrer „*wickedness*“ gekommen ist: Schon früh hat sie ausschließlich Werke gelesen, „*which, though of the burlesque nature, are seductive to the imagination*“.<sup>29</sup> Die Gewöhnung an solche „*follies*“ — wohl „*gothic tales*“, Ritterromane, oder auch Geschichten aus der Welt des Adels und der besseren Stände — bewirkte, daß sie sich „*a little world of romance*“ errichtete und sich auf das Leben vorbereitete, als gälte es, einen „*Irrgarten der Abenteuer*“ („*a maze of adventures*“) zu durchwandern.<sup>30</sup> Die ihr zur Erziehung anvertraute Grafentochter wurde von ihr ebenfalls in diese realitätsferne Welt des Scheins verführt. Auf solche Weise „*verdorben*“, wie sie selbst sagt,<sup>31</sup> war sie ein leichtes Opfer des zynischen Bösewichts Lord Etherington.

Dieser weltgewandte Mann weiß genau, was lebensgeschichtlich hinter ihrer romantischen Schwärmerei und Lesesucht steckt und wie er sie deshalb am leichtesten dazu bringen kann, zur Komplizin bei dem Verbrechen zu werden, welches das tragische Geschehen des Romans bestimmt. „*I was always, indeed, poor, but I felt not of the ills of poverty. I only thought of it when my vanity demanded idle and expensive gratification, for real wants I knew none.*“<sup>32</sup> So beschreibt Hannah Irwin ihre Lage als Gesellschafterin der reichen Verwandten von vornehmerem Stande. Selbst aus braver Familie stammend und gut erzogen, wird sie von ihrer Herrin wie eine Schwester behandelt. Die vorgetäuschte Gleichheit auf der „*menschlichen*“ Ebene bringt ihr die Ungleichheit in materieller Hinsicht nur noch stärker zum Bewußtsein. Sie sieht, wie sich



die Freier um die reiche „Schwester“ reißen, während sie selbst eine alte Jungfer zu werden droht. So entwickelt sich in ihr jener „*cursed pride of spirit, which was ashamed of poverty, though not of guilt*“.<sup>33</sup> Als Etherington ihr für den Verrat an der „Schwester“ einen reichen Ehemann verspricht, willigt sie ein.

Nicht in erster Linie im „Herzen“, sondern in der Angst vor der Sackgasse, in der ihr Lebensweg zu enden droht, liegt die Wurzel von Hannah Irwins „*wickedness*“. Das von dieser Angst, in die sie mit ihrer „romantischen“ Lektüre hineingeglitten war, verdorbene Mädchen niederen Standes stürzt durch ihre böse Tat gleichermaßen sich selbst, ihre „gute“ reiche Herrin und deren adligen Verführer in den Untergang. Nicht die menschliche Schlechtigkeit steht hier am Pranger, sondern ein gesellschaftlicher Mechanismus, den Scott aus eigener Beobachtung kannte und hier schonungslos offenlegt.

Denn *St. Ronan's Well* ist kein historischer Roman wie die übrigen Waverley-Romane, sondern er spielt im Jahre 1804, also in Scotts frühen Mannesjahren und in einem Scott vertrauten schottischen Kurort. Der Roman war beim breiten Publikum ein Mißerfolg; eine zeitgenössische Rezensentin führt dies mit Recht darauf zurück, daß „er die Gegenwart treu widerspiegelt und die heutige Welt mit all ihren Nichtigkeiten darstellt“.<sup>34</sup>

In den beiden Beispielen, die wir angeführt haben, geht es um das Problem der Natur des Bösen. In dem vom Massenpublikum schroff zurückgewiesenen *St. Ronan's Well* kommt, schärfer als in allen anderen Romanen Scotts, die soziale bzw. sozialpsychologische Genese des Bösen zum Ausdruck. Im populären *Heart of Midlothian* verhält es sich komplizierter. Vom *plot*, von der Grobstruktur her, erscheint die Frage nach der Natur des Bösen — verkörpert im Ausbrecher Robertson — klar beantwortet: am Ende des Romans wird der alte Robertson von seinem eigenen Sohn erschlagen, ohne daß dieser jedoch weiß, wen er tötet. Zeitgenössische Kritiker und Literaten nahmen an diesem harten Zugriff der poetischen Gerechtigkeit Anstoß; sie empfanden den Schluß des Romans als künstlich aufgesetzt, hatte der ehemalige Bösewicht doch inzwischen bereut, geheiratet und sich gebessert. Aber nicht nur das: auch die persönliche Schuld Robertsons an seinen früheren Verbrechen ließ den Kritikern eine so strenge Bestrafung reichlich übertrieben erscheinen. Schopenhauer findet am Schluß des Romans nichts auszusetzen. Das mag auf den ersten Blick an seinem Glauben an die Konstanz des Charakters liegen — Verbrecher bleibt Verbrecher, Schuld bleibt Schuld. Der tiefere Grund liegt wiederum in der punktuellen, stark assoziativen Wahrnehmungsweise Schopenhauers, deren Ursache das Bedürfnis ist, das eigene philosophische Gedankengebäude zu stützen. Dieses Bedürfnis ist so mächtig, daß es Schopenhauer einerseits veranlaßt, seinen Grundgedanken des „*Tat twam asi*“ schon beim geringsten verbalen Signal in den Text hineinzulesen; andererseits hindert es ihn daran, denselben Grundgedanken zu erkennen, wenn er zwar tatsächlich und in konkretem Gewande auftritt, aber mit einer logischen Konsequenz verbunden ist, die andere Stützen des philosophischen Systems schwächen könnte. Ein zweiter Blick auf die Befreiungsszene im *Heart of Midlothian* soll dies beweisen.

In dieser Szene findet nämlich in der Tat ein „Wiedererkennen seines

eigenen, wahren Wesens in einem fremden, sich objektiv darstellenden Individuo<sup>35</sup> statt — vielfach multipliziert. Beim Verlassen der Kirche stützt sich Wilson plötzlich auf die drei Wachsoldaten und hält sie mit Händen und Zähnen fest, damit sein Komplize sich davonmachen kann. Dieser jedoch steht wie festgenagelt, umgeben von den Reihen der Gottesdienstbesucher; soll er den Durchbruch wagen? „Lauf, lauf!“, tönt es da von allen Seiten, und schon ist er in der Menge verschwunden, ohne daß man ihn behindert hätte. Hatte Scott schon vorher das allgemeine Mitleiden („*compassion*“) der Vielen mit den beiden Delinquenten hervorgehoben, so entläßt sich nun dieses Mitleiden in einem Akt bewußten Nichthandelns, durch den sich die Vielen zu Komplizen des Verurteilten machen. Ihre Gefühle „*surprised them into a very natural interest in his behalf*“, merkt Scott dazu an.<sup>36</sup> „Natürlich“ ist diese Anteilnahme in der Tat, weil sich nämlich jeder einzelne wie ein heimlicher Komplize gerade des Verbrechens fühlt, das am Anfang des Weges beider Verbrecher zum Galgen gestanden hatte. „*Smuggling was almost universal in Scotland in the reigns of Georg I. and II.*“, schreibt Scott in der Vorgeschichte des Hinrichtungstages.<sup>37</sup> Wenn also die Menge sich in gesetzwidriger Weise Robertson gegenüber hilfreich verhält, so hat das seinen Grund in den historischen Gegebenheiten, die der Autor dem Leser am Anfang des Romans ausführlich schildert. Die allgemeine Schmutzgelei, so Scott, kam einer politischen Demonstration des schottischen Strebens nach Unabhängigkeit gleich: „... *the people, unaccustomed to imposts, and regarding them as an unjust aggression upon their ancient liberties, made no scruple to elude them whenever it was possible to do so.*“<sup>38</sup> Der Leser, der gewahr wird, daß im Roman die Menge der Bürger von Edinburgh ihr „wahres“, stark von der historischen Situation bestimmtes „Wesen“ in dem Verbrecher Robertson wiedererkennt, erwartet sicherlich ein milderes Urteil der poetischen Gerechtigkeit als das, welches Scott am Romanende an Robertson vollstrecken läßt. Willibald Alexis, um nur einen der zeitgenössischen Kritiker zu nennen, hält den dramatischen Schluß des Romans für unangemessen und der inneren Logik des Geschehens widersprechend.<sup>39</sup> Am wenigsten überraschen wird das außerordentlich schlimme Ende Robertsons dagegen den Leser, der wie Schopenhauer an die Konstanz des — hier schlechten — Charakters glaubt und dessen Blick sich vornehmlich auf einzelne Charaktere richtet, die „als solche“, unabhängig z. B. von ihrer sozialen oder nationalen Gruppenzugehörigkeit, betrachtet werden. Das tiefwurzelnde, konstante Böse im Individuum erscheint isoliert, als Ausfluß des Bösen an sich, dem das bloß akzidentelle Böse der nicht näher charakterisierten Vielen als das im Grunde Nicht-Böse gegenübersteht. Während in Scotts Roman der gleiche historisch-soziale Ursprung und die nur graduelle Verschiedenheit der Schuld der Verbrecher einerseits und der der schottischen Bürger andererseits hervorgehoben ist, tritt im Schopenhauerschen Blick das Böse dem Guten schroff gegenüber. Die Distanz zwischen Verbrecher und „Normalmensch“ wächst, der Verbrecher wird zur Extremfigur, dessen extreme Bestrafung nicht überrascht. In der analysierten Szene aus dem *Heart of Midlothian* zeigt sich, wie die Logik des „Tat twam asi“ über die Position Schopenhauers hinausweist, fort vom Primat des im Kern Dualistisch-Statistischen, Zeitlosen, In-Sich-Ruhenden.<sup>40</sup> Schopenhauer scheint vor dieser Logik

zurückzuschrecken. (Sein moderner Widerpart Lukács greift gerade solche Szenen wie die von uns herangezogene heraus, um Scott als Vorläufer einer materialistischen Geschichtsauffassung deklarieren zu können.)

Die Masse des deutschen Publikums zu Schopenhauers Zeit fühlte sich durch den heftigen Schlußakzent des *Heart of Midlothian* keineswegs befremdet, sondern außerordentlich befriedigt<sup>41</sup>: Ein Sündenbock war geopfert, die Heldin glücklich verheiratet, und der Roman hatte einen doppelt kräftigen Abschluß. Diese bürgerliche Hingezogenheit zur Abgeschlossenheit, zum Umfriedeten, Überschaubaren, Begrenzten, die sich noch die heutige Trivialliteratur zunutze macht, manifestiert sich auf einer anderen Ebene auch in der isolierenden, saubere Trennungsstriche ziehenden Scottbetrachtung Schopenhauers. Die Beliebtheit der Waverley-Romane beim Publikum beruhte auf der gleichen geistigen Struktur wie die außerordentlich positive Beurteilung Scotts durch Schopenhauer: Abneigung gegen das Unbestimmte, Fluktuierende, Werden — man denke an die wenig populäre Frühromantik mit ihrer „progressiven Universalpoesie“ —, Vorliebe für das Bestimmte, Feststehende, Begrenzte.

### III

Schopenhauer vergleicht die Entstehung eines „guten“ Romans mit der eines guten Bildes, und zwar eines historischen Gemäldes. Bei unserer Analyse seiner sinnbildhaften Interpretationsweise haben wir bereits erwähnt, daß auch viele zeitgenössische Kritiker Scotts Romane als „historische Gemälde“ zu charakterisieren pflegten. Schopenhauer schreibt: „Gute Maler lassen zu ihren historischen Bildern wirkliche Menschen Modell stehn und nehmen zu ihren Köpfen wirkliche, aus dem Leben gegriffene Gesichter, die sie sodann, sei es der Schönheit, oder dem Charakter nach, idealisieren. Eben so, glaube ich, machen es gute Romanschreiber: sie legen den Personen ihrer Fiktionen wirkliche Menschen ihrer Bekanntschaft schematisch unter, welche sie nun, *ihren Absichten gemäß, idealisieren und kompletieren*“<sup>42</sup> (meine Hervorhebung).

Der Verfasser historischer Romane geht hiernach also einerseits rein abbildend vor. Er sucht sich die historische Szenerie und die historischen Kostüme aus Bildersammlungen, Museen und Handbüchern zusammen; Physiognomien und Verhaltensweisen bietet ihm sein Bekanntenkreis. Er muß nachschlagen, sich vergewissern, historische Studien treiben; er muß scharf beobachten und Details sammeln. Wie Schopenhauer bei der Romanbetrachtung, um ein scharfes Bild zu gewinnen, ganz nah an den Text herantritt, so daß er nur mehr Ausschnitte und Details wahrnimmt, so verfährt zunächst auch Schopenhauers „guter Romanschreiber“ mit dem „Text“ der historischen Wirklichkeit. „Strengste Wahrheit“, so Schopenhauer, ist unerläßliche Bedingung der *Wirkung* des Romans, der ein treuer Spiegel des Lebens, der Menschheit, der Welt sein muß; Unwahrscheinlichkeiten selbst nur in Nebenumständen der Begebenheiten beleidigen im Roman ebenso sehr wie verzeichnete Figuren in einem Gemälde.<sup>43</sup> Dieses nüchterne Verhältnis Schopenhauers zur Welt der

Dinge und Ereignisse unterscheidet ihn von idealistischen Ästhetikern wie Hegel und Solger oder romantischen Naturen wie Tieck mit ihrer etwas nervösen Abwehr des „Partikulären“ und des „Äußeren“ in der Kunst.

Schopenhauer konnte das Äußere deshalb nicht zum wichtigen Problem werden, weil es ihm in einem weitaus höheren Maße unwesentlich erschien als seinen philosophischen Antipoden. Denn wenn auch der Romanschriftsteller sich mit der historischen Faktizität beschäftigen muß — „gut“ gerät sein Werk erst, wenn das bloße Abgebildete „kompletiert“, d. h. „idealisiert“ wird. Die Fähigkeit, oder richtiger, die Begabung zum Idealisieren ist es, die den Dichter ausmacht. Wie umfangreich der Anteil des Äußeren, d. h. die Dichte des Faktischen und des Geschehensablaufs ist, spielt für Schopenhauer eine geringe Rolle. Entscheidend ist, daß der Dichter in seinem Dichten ausgeht „von der Erkenntniß *des Menschen* überhaupt, die er hat, von der Erkenntniß des Wesens der Menschheit, die er aus seinem Innern schöpft, nicht von der Kenntniß *der Menschen*, d. h., einzelner Individuen, die er beobachtet hat . . .“<sup>44</sup> Dieses Vorwissen bestimmt die „Absicht“, gemäß welcher der Dichter das bloß Abgebildete „kompletiert“. Letztlich, so behauptet Schopenhauer, brauche der Dichter zum Dichten überhaupt kein „Modell“: aus seiner Erkenntnis heraus „kann er darstellen was er nie gesehn hat“.<sup>45</sup> Und gerade die Stellen bei Scott, die wir heute als die Vorboten naturalistischer Darstellung betrachten, führt Schopenhauer zum Beweis für jenes Schöpfen aus dem Innern an: „Walter Scott, in seinen *Tales of my Landlord*“ — es handelt sich hier wiederum um *The Heart of Midlothian* — „schildert Szenen, die zwischen den verworfensten und scheußlichsten Straßenräubern in ihren Schlupfwinkeln vorgehn, mit einer Wahrheit und Lebendigkeit, die uns beim Lesen bis zur Angst bewegt, indem wir das Richtige und Treffende davon empfinden; und doch hat weder er, noch wir je dergleichen gesehn.“<sup>46</sup> So, wie sie es dem Leser vor das innere Auge stellen, haben weder Scott noch der konsequente Naturalist das in ihren Romanen Geschilderte mit eigenen Augen beobachtet; Scott allein schon deshalb nicht, weil seine Romane fast alle in längst vergangener Zeit spielen. „Dergleichen“ aber, d. h. Straßenräuber und verworfene Menschen, dürfte Scott als Richter oft genug gesehen und gesprochen, in Akten beschrieben und in Romanen geschildert gefunden haben.

Ein solcher Einwand trifft jedoch nicht den Kern von Schopenhauers Argumentation. An den von ihm hervorgehobenen Szenen ist sekundär, ob die Straßenräuber historisch richtig, in ihrem Kostüm korrekt und in ihren Raubtaten aktenkundig sind; primär ist, ob die Schilderung „mit“ Wahrheit und Lebendigkeit — die Präposition hat hier fast instrumentalen Sinn — gemacht ist und bewirkt, daß die Leser „das Richtige und Treffende davon empfinden“. Poesie hat für Schopenhauer die Absicht 1. „die Ideen, die Stufen der Objektivierung des Willens zu offenbaren“ und 2. diese „mit der Deutlichkeit und Lebendigkeit, in welcher das dichterische Gemüth sie auffaßte, dem Hörer mitzutheilen“, also des Dichters „Erkenntnisse“ über das wahre menschliche Wesen so auszudrücken, daß sie sich dem Leser mitteilen.<sup>47</sup> *Eine Dichtung ist demnach mit zwei Maßstäben zu messen, dem Maßstab der Wahrheit der Erkenntnis und dem Maßstab der Wirkung, genauer, der Mitteilungskraft oder des Appellationsvermögens.*

Aufgrund welcher Rezeptionsweise Schopenhauer dazu kommt, einen Teil der Waverley-Romane zu den „wenigen“ zu zählen, denen jene innere Wahrheit eignet, haben wir anfangs zu zeigen versucht; wir werden uns später noch einmal mit dieser Schopenhauerschen Art der Wahrheitsfindung beschäftigen müssen. Zunächst geht es uns darum, das Verhältnis von Wahrheit (welcher Art sie auch immer sei) und Mitteilungskraft, wie es sich in Schopenhauers Äußerungen über Scott zeigt, zu untersuchen.

Ausgangspunkt sei eine vielzitierte Äußerung Schopenhauers zur Wertung von Romanen: „Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art seyn, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt; und dies Verhältniß wird, als charakteristisches Zeichen, alle Abstufungen des Romans begleiten, von Tristram Shandy an bis zum rohesten und thatenreichsten Ritter- oder Räuberroman hinab. Tristram Shandy freilich hat so gut wie gar keine Handlung; aber wie sehr wenig hat die Neue Heloïse und der Wilhelm Meister! Sogar Don Quixote hat verhältnißmäßig wenig, besonders aber sehr unbedeutende, auf Scherz hinauslaufende Handlung: und diese vier Romane sind die Krone der Gattung. Ferner betrachte man die wundervollen Romane Jean Pauls und sehe, wie so sehr viel inneres Leben sie auf der schmalsten Grundlage von äußerem sich bewegen lassen.“<sup>48</sup> Unterbrechen wir hier das Zitat, um uns klarzumachen, was unter „innerem“ und „äußerem“ Leben zu verstehen ist.

Als Hauptmerkmal des „äußeren Lebens“ erscheint die „Handlung“. Wir haben schon gezeigt, wie wenig Schopenhauer bei seiner Interpretation auf diese „äußere“ Handlung, insofern sie das Romangeschehen strukturiert, gibt, wie er dagegen Handlungsfragmenten durch allegorisierende Interpretation eine künstliche Abrundung und, was uns in diesem Zusammenhang wichtig ist, einen inneren, tieferen, höheren — alles Synonyme — Sinn verleiht. „Die innere Bedeutsamkeit ist die Tiefe der Einsicht in die Idee der Menschheit, welche sie eröffnet, indem sie seltener hervortretende Seiten jener Idee an das Licht zieht, dadurch, daß sie deutlich und entschieden sich aussprechende Individualitäten, mittelst zweckmäßig gestellter Umstände, ihre Eigentümlichkeiten entfalten läßt.“<sup>49</sup> Und: „Nur die innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst: die äußere gilt in der Geschichte.“<sup>50</sup> Ein Romankunstwerk, in dem sich ein Sinniges unter dem oberflächlichen äußeren Geschehen, inneres Leben unter dem äußeren Leben lediglich *nachweisen* läßt, ist demnach für Schopenhauer nicht von gleichem Rang wie ein Roman, der inneres Leben deutlich und entschieden *darstellt*.

So ist Goethes *Wilhelm Meister* einer der vier Romane, denen Schopenhauer die hochgradige *Darstellung* inneren Lebens zuspricht. Soweit die deutschen Romantiker überhaupt etwas an diesem Roman anzog, waren es gewiß nicht die Bildungsinhalte und -ziele, die die geheime Gesellschaft vom Turm für ihren Schützling ausersehen hatte, sondern — neben romantischen Gestalten wie Mignon — der Bildungsgang Wilhelm Meisters, die poetische Darstellung seines Werdens, einer Progression, die in den Lehrjahren noch ohne festen Endpunkt bleibt. Wenn Novalis das Buch trotz der romantischen Aspekte im höchsten Grade unpoetisch nannte, weil das Romantische in gewöhnlichen menschlichen Dingen und Begebenheiten untergehe,<sup>51</sup> so richtet sich dieses strenge Urteil gegen das Lebensregelhafte, das Bildungsbürgertüm-

liche, das dem Roman bei breiten Leserschichten so viel Ansehen verschaffte. „Zumal wird uns oft da“, schreibt Schopenhauer, „wo wir Genuß, Glück, Freude suchen, statt ihrer Belehrung, Einsicht, Erkenntniß, — ein bleibendes, wahrhaftes Gut, statt eines vergänglichen und scheinbaren. Dies ist auch der *Gedanke*, welcher in Wilhelm Meister als Grundbaß durchgeht, indem dieser ein intellektueller Roman und eben dadurch *höherer Art* ist . . .“ (meine Hervorhebung).<sup>52</sup>

Hier haben wir es ganz deutlich: ein guter Roman ist dann *höherer und edlerer Art*, wenn er eine grundlegende Wahrheit in einer Weise zum Ausdruck bringt, daß sie so unaufdringlich notwendig wirkt wie der *basso continuo* einer Händelschen Triosonate. Goethes Roman ist in dieser Weise „intellektualisiert“, die ideelle Struktur scheint deutlich durch, das innere Leben ist in diesem Sinne objektiviert. Objektivierung des Inneren heißt gleichzeitig Verinnerlichung des Äußeren. Ein geringerer Grad von Verinnerlichung läge dann vor, wenn der Leser bzw. Hörer selbst von den Oberstimmen auf den Grundbaß schließen müßte — was bei einer Händel-Sonate für den Kenner unschwer möglich ist. Ließe sich von den Oberstimmen überhaupt nicht auf den Grundbaß schließen, würde Schopenhauer das Werk als innerlich leblos empfinden und es infolgedessen auf eine ganz niedrige Stufe der Kunst stellen. Wo rangiert nun Scott auf dieser Wertskala? „Selbst die Romane Walter Scotts“, fährt Schopenhauer fort, nachdem er Jean Pauls Romane gleich unter den vier die Gattung krönenden Werken eingestuft hat, „haben noch ein bedeutendes Übergewicht des innern über das äußere Leben, und zwar tritt Letzteres stets nur in der Absicht auf, das Erstere in Bewegung zu setzen; während in schlechten Romanen es seiner selbst wegen da ist.“<sup>53</sup> Auf der Wertskala des inneren Lebens steht Scott für Schopenhauer weit über dem Nullpunkt, während z. B. die historischen Romane von Scotts Zeitgenossen Bulwer-Lytton darunter liegen.<sup>54</sup>

Schopenhauer war sich bewußt, daß seine hohe Einstufung Scotts — gleich unter Jean Paul! — der romantisch-idealistischen Intelligenz gegen den Strich ging. Daher dürfte es sich erklären, daß er in seiner Romandefinition sich genötigt sieht, seine hohe Bewertung Scotts zu rechtfertigen und erst im Anschluß an dessen Erwähnung das Verhältnis von innerem und äußerem Leben etwas näher zu erläutern. So schließt seine Äußerung über den Roman mit folgendem Satz: „Die Kunst besteht darin, daß man mit dem möglichst geringsten Aufwand von äußerem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe: denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unsers Interesses.“<sup>55</sup>

Ein neues Begriffspaar ist ins Spiel gekommen: „Kunst“ und „Interesse“. Der kritische Punkt, an dem in der Schopenhauerschen Ästhetik die Romane Scotts angesiedelt sind — und diese sind durchaus als Wegbereiter und erste Repräsentanten des realistischen Romans im 19. Jahrhundert anzusehen —, wird klarer hervortreten, wenn wir im folgenden das Verhältnis beider Begriffe am Beispiel Scotts untersuchen.

Zunächst seien die relevanten Stellen aus der Romandefinition noch einmal zitiert und einige Schlüsselwörter dabei hervorgehoben: „Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art sein, je mehr inneres Leben . . . er darstellt . . .“ (Sternes *Tristram Shandy*, Rousseaus *Nouvelle Heloise*, Goethes *Wilhelm*

*Meister*, Cervantes' *Don Quixote* sind von „höchster“ und „edelster“ Art). „Ferner betrachte man die wundervollen Romane Jean Pauls und sehe, wie sehr viel inneres Leben sie auf der schmalsten Grundlage von äußerem sich bewegen lassen. Selbst die Romane Walter Scotts haben noch ein bedeutendes Übergewicht des innern über das äußere Leben, und zwar tritt Letzteres nur in der Absicht auf, das Erstere in Bewegung zu setzen . . . “ Abschließend heißt es dann, die „Kunst“ bestehe darin, „mit dem möglichst geringsten Aufwand von äußerem Leben das innere in die stärkste Bewegung zu bringen“. Hier muß man die Wortwahl genau beachten: Vom Roman der vier Klassiker heißt es, er „stelle dar“. Darstellen: ein glattes Verbum, durch seine Vorsilbe und hohe Gebrauchsfrequenz ganz jener Bewegungsvorstellung entleert, die in „stellen“ vorhanden ist. Zu „Darstellung“ liegt die Assoziation „Ausstellung“ nicht fern, einer wohlgeordneten, „schönen“ Präsentierung edler Produkte.

Vom Roman Jean Pauls wird gesagt, er lasse inneres Leben sich bewegen. Dieses innere Leben ist, weil nicht statisch, schwieriger zu erfassen; die Ideen nehmen keine feste Struktur an, obgleich ihr Vorhandensein offensichtlich ist. (Man denke etwa an ein Ballett, das, auf einfach dekorierte Bühne sich bewegend, sich dennoch nie zum lebenden Bild fixiert.) Das innere Auge des Lesers kann nicht mehr ruhig betrachtend bleiben, sondern muß sich mitbewegen. Ist der Leser nicht bereit oder fähig dazu, legt er den Roman Jean Pauls nach den ersten Seiten beiseite, denn es bleibt fast nichts, was ihn dann noch interessieren könnte.

Auf den Leser Scotts richtet sich eine „Absicht“, die nicht vom inneren, sondern vom äußeren Leben ausgeht. Das äußere Leben, vor allem die Handlung, hat die Funktion, dem Lesenden einen Anstoß zu geben, dem äußeren Geschehen ein inneres, ein Sinngeschehen zu unterlegen. Wenn er *will*, kann er sich der Absicht Scotts widersetzen. Goethes oder Jean Pauls inneres Leben *muß* er zur Kenntnis nehmen, wenn er sich einmal auf die Lektüre eingelassen hat; bei Scott *kann* er es erkennen; tut er es nicht, wird er das Buch dennoch nicht so schnell aus der Hand legen — eine Wirkung des äußeren Lebens, ohne die die ungeheure Popularität Scotts im Europa des 19. Jahrhunderts nicht denkbar wäre. Wir haben gesehen, wie Schopenhauer selbst das äußere Leben „verinnerlicht“, indem er es zerstückelt und die Stücke isoliert betrachtet, und ferner, daß sich das innere Leben dabei im Geiste Schopenhauers abspielt und ganz von diesem Geiste bestimmt ist: der Roman Scotts enthält inneres Leben insofern, als er es in verschiedenen Individuen hervorrufen kann.

Ist bei Jean Paul das äußere Leben „Grundlage“ des inneren, so ändert sich seine Funktion bei Scott: das äußere Leben wird zum erregenden Moment, zur Ur-Sache des inneren Lebens. Es entsteht eine Art Kausalverhältnis von Ursache und Wirkung zwischen Text und Lesendem, nicht im strengen Sinne einer Notwendigkeit, sondern im abgeschwächten einer Möglichkeit.

Was ändert sich also, wenn wir auf Schopenhauers Wertskala von oben nach unten, von „edler“ und „höherer“ Literatur zur Trivilliteratur gehen? Zunächst der Anteil des inneren Lebens, der Wahrheitsgehalt; das spricht Schopenhauer selbst deutlich aus. Es ändert sich aber auch die Art und Weise der Kommunikation zwischen Text und Leser. Hier findet ein Wandel statt vom Statischen zum Dynamischen. Dem in sich geschlossenen Ideenkosmos des

*Wilhelm Meister* steht der Leser ruhig betrachtend gegenüber, die Ideen in sich aufnehmend. Der Roman Scotts zieht den Lesenden kraft der der Darstellung des äußeren Lebens innewohnenden Energie in sich hinein — Schopenhauers verinnerlichende Interpretation ist nichts anderes als der Versuch, sich dieser Energie zu entziehen. Während ihm Goethes und auch noch Jean Pauls Roman als innerlich lebendiger Ausdruck geleisteter Verinnerlichung erscheint, empfindet er Scotts Roman schon als äußerlich lebendigen Gegenstand zu leistender Verinnerlichung. Weil eine Lebenswahrheit als „Grundbaß“ durch den *Wilhelm Meister* durchgeht, bezeichnet Schopenhauer das Werk als „intellektuellen Roman“, der durch diese Eigenschaft „höherer Art“ sei „als alle übrigen, sogar die von Walter Scott, als welche sämtlich nur ethisch sind, d. h. die menschliche Natur bloß von der Willensseite auffassen“.<sup>56</sup> Dieses Zitat wäre mißverstanden, wenn man es allein auf die Natur der Charaktere im Roman bezöge; gemeint ist auch das Verhältnis zwischen Roman und der „Natur“ des Lesers. Die Qualität, die dieses Verhältnis bei Romanen Scotts von der beim Roman Goethes unterscheidet, nennt Schopenhauer das „Interessante“, und die durch das Interessante beim Leser hervorgerufene Haltung „Interesse“.

Im Lichte der dargelegten Unterscheidung wird Schopenhauers Äußerung über den Roman problematisch, endet sie doch mit der Behauptung, das innere Leben sei „eigentlich“ der Gegenstand unseres Interesses. Anders ausgedrückt: Schopenhauer sagt, unser Interesse — er betrachtet sich als Repräsentant eines gebildeten Lesepublikums — richte sich „eigentlich“, auch wenn es nicht so scheint, auf das innere Leben, d. h. auf die Erkenntnis der Idee der Menschheit. Das innere Leben zieht demnach unser Interesse auf sich, weil es an sich interessant ist. Wenn Schopenhauer die Kunst des Romandichters darin sieht, „mit dem möglichst geringsten Aufwand von äußerem Leben das innere in Bewegung zu bringen“<sup>57</sup>, so dürfte dies etwa gleichbedeutend sein mit dem, was als Aphorismus der Romanbestimmung vorangestellt ist: „Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht, große Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen.“<sup>58</sup> Folgende Fragen erheben sich: 1. Warum muß also das innere Leben vom Romanschriftsteller interessant gemacht werden, wenn es an sich schon interessant ist? 2. Wie verträgt sich der zitierte Aphorismus mit Schopenhauers Ansicht, daß man in den Dingen die Ideen, d. h. das innere Leben, nur dann auffassen kann, wenn man von Interesse an ihnen frei ist?<sup>59</sup> Welche Rolle spielt das Interessante mit seiner Beziehung sowohl zum inneren wie zum äußeren Leben in der Ästhetik Schopenhauers?

Mit der knappen Bestimmung des Interessanten, wie sie sich in seinem Hauptwerk findet, nämlich als der Wirkung, die die Darstellung der Objektbedingungen in Raum, Zeit und Kausalität auf das Individuum hat,<sup>60</sup> war Schopenhauer offensichtlich nicht zufrieden. Es konnte ihm nicht entgangen sein, daß sie, zumindest was den Aspekt der Wirkung des Interessanten betrifft, teilweise zusammenfällt mit seiner Bestimmung des *Reizenden* als desjenigen, das „den Beschauer aus der reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erfordert ist, herab(zieht), indem es seinen Willen durch demselben unmittelbar zusagende Gegenstände nothwendig aufreizt ...“<sup>61</sup>. In seiner 1821 abgefaßten, aber erst posthum veröffentlichten Abhandlung



„Über das Interessante“ versucht Schopenhauer, das Phänomen in den Griff zu bekommen. Bereits im Rahmen dieser Abhandlung taucht der Scottsche Roman an einem ähnlich kritischen Punkt auf wie in der späteren Romandefinition.<sup>62</sup>

Keiner der „unsterblichen Romane“ der „höheren“ Art, von denen in der Romanbestimmung die Rede war, erhält in diesem frühen Aufsatz das Prädikat „interessant“. Dagegen heißt es von Scotts *Heart of Midlothian*, es sei „ein Beispiel des Interessanten im höchsten Grade“: „Es ist das interessanteste Dichterwerk das ich kenne, und an ihm kann man am deutlichsten alle vorhin im Allgemeinen angegebenen Wirkungen des Interessanten wahrnehmen; zugleich aber“, betont Schopenhauer, „ist dieser Roman durchweg sehr schön“.<sup>63</sup> Wir wissen, was das in Schopenhauers Ästhetik bedeutet: Der Roman ist gut oder schön in dem Sinne, daß sein Inhalt „idealisiert“, d. h., daß die Erkenntnis des wahren menschlichen Wesens, die der Dichter hat, in das Werk eingegangen ist und sich dort deutlich und entschieden ausspricht. Scotts Roman wird dementsprechend folgendermaßen charakterisiert: er „zeigt uns die mannigfaltigen Bilder des Lebens mit frappanter Wahrheit gezeichnet, und stellt höchst verschiedene Charaktere mit großer Richtigkeit und Treue auf“ — die schöne Seite des Romans; und er „schildert Szenen . . . mit einer Wahrheit und Lebendigkeit, die uns beim Lesen bis zur Angst bewegt, indem wir das Richtige und Treffende davon empfinden“ — all das macht den Roman interessant.<sup>64</sup>

Was uns schon bei Schopenhauers Romanbestimmung in die Augen gefallen ist, läßt sich ähnlich auch in dem Aufsatz von 1821 feststellen: Nachdem recht kühl und ohne viel Erläuterung die kanonische Spitzenstellung der vier „unsterblichen“ Romane konstatiert worden ist, läuft die Aufzählung — nach einigen kurzen Zwischengliedern (Jean Paul bzw. Schiller, Sophokles, Ariost) in einer apologetisch-engagierten Passage über Scott aus. Der Privatmann und Literaturkritiker Schopenhauer begegnet Scott mit einer Mischung aus freundschaftlicher Anteilnahme und größter Hochachtung, während den vier „Unsterblichen“ das bewundernde, aber auch distanzierte Urteil des strengen Ästhetikers und Philosophen zuteil wird. Des Eindringens seiner Subjektivität in die literarische Wertung und der daraus resultierenden Komplikationen im System seiner Ästhetik ist Schopenhauer sich durchaus bewußt. Mit dem Begriff des Interessanten als Korrektiv bzw. Sicherheitsventil einer allzu dogmatisch vom „Schönen und Wahren“ ausgehenden Kunstbetrachtung versucht er, der Schwierigkeiten, auf die ihn seine eigene Rezeption Scotts immer wieder hinweist, Herr zu werden.

#### IV

Als wichtigste Ursache des Interessanten taucht häufig der Begriff der Handlung auf: „... das Interessante entsteht immer aus dem Gange der Begebenheiten, d. h. aus Verflechtungen, welche nur durch den Satz vom Grunde in seinen verschiedenen Gestalten möglich sind.“<sup>65</sup> Poesie ohne Handlung, lyrische Poesie also, ist dieser Definition nach des Interessanten nicht

fähig. Ein lyrisches Gedicht steht deshalb nicht etwa auf einer niedrigeren künstlerischen Stufe als etwa ein Epos, denn das Handlungsgefüge des letzteren drückt ja an sich keine ideelle Wahrheit aus, sondern besitzt grundsätzlich lediglich eine inhaltslose Wirkungsfunktion. Dies gilt für *die* Handlung, nicht aber für einzelne „Handlungen“, die von Schopenhauer häufig als allegorischer Ausdruck einer tieferen Wahrheit gedeutet werden; wir haben anfangs eine solche Deutung vorgeführt. Schopenhauer spricht bezeichnenderweise meist nicht von Handlungen, sondern von bedeutsamen „Situationen“, die der Dichter erfinden muß. Die ganze Handlung dagegen, das *plot*, begreift Schopenhauer als bloß wirkungspoetisches, bedeutungsneutrales Darbietungsmittel, mit dessen Hilfe Spannung erzeugt und gelöst, Personen plaziert oder bewegt und Vorgänge geordnet werden. Schopenhauers kritisierender Verstand nimmt gewissermaßen zwei verschiedene Bilder auf: Durch den Filter des Interessanten gesehen, stellt sich ihm ein Scottscher Roman dar als kompliziertes Geflecht von Handlungsfäden, die den Leser umgarnen. Durch den Filter des Intellektuellen betrachtet, erscheint der Roman als ein Nebeneinander von situationsgebundenen Wahrheiten, deren Erkenntnis erhebt und erbaut. Das Interessante „soll zur Verbindung der Bilder, durch welche der Dichter uns die Idee zur Erkenntnis bringen will, nur so dienen, wie eine Schnur, auf welche Perlen gereiht sind, sie zusammenhält und zum ganzen einer Perlenschnur macht“. <sup>66</sup>

Zu einer Handlung bedarf es der Agentien, treibender Kräfte, zwischen denen sich interessante Konstellationen und Spannungen bilden können. Schopenhauer unterscheidet fein zwischen den „Personen“ des Romans als Trägern der Handlung bzw. des Interesses und den „Karakteren“ als Quellen des inneren Lebens und der Ideen. Die Personen agieren in den „Begebenheiten“, die der Herbeiführung von „Situationen“ dienen, in denen wiederum die vom Dichter „aufgestellten“ „bedeutenden Charaktere“ ihr Inneres aufschließen. <sup>67</sup>

Diese Trennung erscheint, so abstrakt formuliert, etwas künstlich; Schopenhauers Scottkritik zeigt, wie sie praktisch funktioniert. Fragen wir uns beispielsweise, ob der Verbrecher Wilson (*Heart of Midlothian*) oder die alte Hannah Irwin (*St. Ronan's Well*) als „Personen“ oder als „Karaktere“ betrachtet sind. Beide verhelfen dem Leser zur Erkenntnis der „vielseitigen Idee der Menschheit“ oder doch wenigstens einer Seite dieser Idee. In dem Selbstbekenntnis der kurz vor dem Tode stehenden Hannah wird eine Wahrheit *expressis verbis* präsentiert. In einer ähnlich bedeutsamen Situation, nämlich kurz vor seiner Hinrichtung, befindet sich Wilson, als er ohne Rücksicht auf sein eigenes Leben seinem Komplizen Robertson hilft. Die Wahrheit wird hier nicht diskursiv formuliert, sondern vom interpretierenden Schopenhauer aus dieser Situation herausgelesen. Er sieht beide Gestalten als Charaktere, nicht als Personen, und auf den ersten Blick mit Recht; denn in der eigentlichen Romanhandlung spielen diese beiden keinen hervortretenden Part. Wir haben andererseits gezeigt, daß Schopenhauers Interpretation den Text nur tangiert, da er die Vorgeschichte beider Gestalten nicht berücksichtigt, die uns von Scott nur summarisch mitgeteilt wird. In dieser Vorgeschichte aber haben Wilson wie Hannah die tragende Rolle, dort agieren sie als „Personen“ im Sinne Schopenhauers, dort entwickeln sie sich, und dort geschieht, worauf die

ganze spätere Erzählung beruht und was ihrem Verlauf und Ende erst den vollen Sinn gibt. Dieses „bloß Interessante“ der „Personen“ spart Schopenhauer in seiner Interpretation aus.

In welche schwierige Problematik eine Klärung führen mußte, war Schopenhauer in seinem Versuch über das Interessante schon 1821 klar geworden. Einige Formulierungen lassen erkennen, daß ein konsequentes Zuendedenken die Bereiche des Schönen, Wahren und des Interessanten sich hätte überlappen und gegenseitig durchdringen lassen, so daß eine dualistische Ästhetik nicht mehr möglich gewesen wäre. Schopenhauer definiert hier nämlich das Interessante nicht mehr nur als Produkt der als „Bindemittel der Aufmerksamkeit“ unentbehrlichen Handlung, sondern allgemeiner als Illusion der Wirklichkeit: „Weil das Interessante nur dadurch entsteht, daß unser Anteil an der poetischen Darstellung gleich dem an einem Wirklichen wird, so ist es offenbar dadurch bedingt, daß die Darstellung für den Augenblick täuscht, und dieses kann sie nur durch ihre *Wahrheit*. Wahrheit aber gehört zur Kunstvollendung.“<sup>68</sup> Das Fazit daraus folgt im nächsten Abschnitt. „Mittelst der *Wahrheit* also hängt das Interessante zusammen mit dem Schönen, indem die Wahrheit die Täuschung herbeiführt.“<sup>69</sup> Dies würde bedeuten, daß nicht nur die Handlung, sondern jede Schilderung oder Abbildung, die ihre Leser zeitweilig ebenso reagieren läßt wie auf das Abgeschilderte selbst, interessant ist. Hier fällt das Interessante mit dem Reizenden zusammen, wie es im ersten Band des Hauptwerks definiert ist,<sup>70</sup> und mit dessen Einschluß wird Schopenhauers Beschränkung des Interessanten auf die erzählende und dramatische Dichtung hinfällig. Weiterhin würde unser Zitat bedeuten, daß jede in diesem Sinne interessante Schilderung allein in dem sie den Leser aus der von Kausalität und Zwang beherrschten Welt in das freie Reich der Illusion versetzt, notwendig Wahrheit enthält und deshalb auch schön ist. Pointiert ausgedrückt: Je interessanter das Kunstwerk, desto wahrer müßte es sein.

Eine weitere Verschärfung erfährt die Problematik des Interessanten in Schopenhauers Ästhetik, wenn man die Rezeptionsgeschichte der Romane Scotts mit in Betracht zieht. Man stellt dann nämlich fest, daß diese Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen derselben Eigenschaften populär waren, derentwegen sie im 20. Jahrhundert auf den Regalen verstaubten, nämlich wegen ihrer Detailmalerei, ihres „Kostüms“. „Nicht bloß in dem ganzen Äußeren, der Tracht, Architektur usw. besteht das Costume, sondern auch in dem ganzen Charakter der Darstellung, dem Stil der Sprache, der Art und Weise der Gesinnungen“, definierte 1819 K. W. F. Solger.<sup>71</sup> Wir wissen von Kostümfesten, *tableaux vivants* und Kleidermoden, die von Scotts Beschreibungen inspiriert waren, und von Aufführungen dramatisierter Romane Scotts, in denen die Bühnenszenerie bis ins Detail den Anweisungen des Textes folgte.<sup>72</sup> Nicht nur der „große Haufe“ hatte seine Freude an dem Mummenschanz,<sup>73</sup> sondern gerade auch die gebildete Gesellschaft, die ins Theater ging und bei Festen in das historische Kostüm Scottscher Figuren schlüpfte. Nietzsche hat rückblickend versucht, die Kostümsucht einer ganzen Gesellschaft zu deuten: „Das Wesentliche ist die Art von neuer Begierde, ein Nachmachenwollen, Nachlebenwollen, die Verkleidung, die Verstellung der Seele. . . . Die romantische Kunst ist nur ein Notbehelf für eine maniquierte ‚Realität‘.“<sup>74</sup>

Mit dem Schlagwort „Eskapismus“ ist die Brisanz dieses Phänomens nicht erfaßt. Denn das „Kostüm“ färbte ab auf das Lebensgefühl seiner Träger, es wurde verinnerlicht. Nietzsche deutet die enge Verbindung an von verinnerlichtem Kostüm, nachrevolutionärer Restauration und politischer Abstinenz in einer Gesellschaft, „vorbereitet . . . zur transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung“.<sup>75</sup> Seine Ahnung sollte Wirklichkeit werden.

Schopenhauer läßt diesen brisanten Aspekt des Interessanten im „Kostüm“ vollkommen undiskutiert. Zwar verlangt er strengste Wahrheit auch der Nebenumstände und mithin des „Kostüms“ als unerläßliche Bedingung der Wirkung des Romans, d. h. der Erkenntnis der Idee in bedeutsamen Charakteren und Situationen;<sup>76</sup> er kann deshalb, im Gegensatz zu vielen Kritikern, die Detailmalerei Scotts hinnehmen. Zugleich fordert er aber, es solle durch „Aussonderung alles Unwesentlichen und Zufälligen“ — des Kostüms — „die Idee . . . rein hervortreten und dadurch zur idealen Wahrheit werden“.<sup>77</sup> Die erste Forderung wird in Beziehung auf Roman, Epos und Drama erhoben, die zweite in Beziehung auf Malerei und allgemein auf „Dichtung“. Einem Ja zum Kostüm und damit zum Interessanten steht ein grundsätzlicheres, übergreifendes Nein gegenüber. Schopenhauer versucht, sich dem Dilemma zu entwinden, indem er bei Künstler und Kunstrezipienten eine besondere künstlerische Betrachtungsweise postuliert, die von aller anderen, dem Interessanten verhafteten Wahrnehmung geschieden ist und der gegenüber alles „Unwesentliche“ — ob interessante Handlung oder historisches Kostüm — ins Nichts verblaßt: „Andererseits sind aber auch bestimmte historische Gegenstände deshalb keineswegs zu verwerfen: nur geht die eigentlich künstlerische Ansicht derselben, sowohl im Maler [Schopenhauer setzt die Historienmalerei analog zur Poesie] als im Betrachter, nie auf das individuell Einzelne in ihnen, was eigentlich das Historische ausmacht, sondern auf das Allgemeine, das sich darin ausspricht, auf die Idee.“<sup>78</sup> Das bloße Postulat der Indifferenz gegenüber dem „Historischen“ im Augenblick der Kunstbetrachtung überwindet den aufgezeigten Widerspruch nicht und soll es wohl ernsthaft auch gar nicht; denn schon im nächsten Satz tritt dieses „Historische“ wie selbstverständlich, wenn auch *quasi ex negativo*, wieder als Partner der „Idee“ auf den Plan: „. . . Auch sind nur solche historischen Gegenstände zu wählen, wo die Hauptsache wirklich darstellbar ist und nicht *bloß hinzugedacht* werden muß: sonst entfernt sich die nominale Bedeutung [Kostüm] zu sehr von der realen [Idee]: das bei dem Bilde *bloß Gedachte* wird das Wichtigste und thut dem Angeschauten Abbruch.“<sup>79</sup> Im Zitat ist hervorgehoben, was uns einer der Schlüssel zu sein scheint zur Erklärung einer Widersprüchlichkeit in Schopenhauers ästhetischer Theorie, die am Beispiel Scott zutage tritt. Hinter dem, was sich wie eine philosophische Erörterung des Verhältnisses des Allgemeinen zum Besonderen gibt, verbirgt sich ein erkenntnis-psychologischer Dualismus: hier das „Angeschaute“, dort das „bloß Gedachte“. Voraussetzung dafür, daß bei historischen Gegenständen Anschauung zustande kommt, sei, daß die „Hauptsache wirklich darstellbar ist“. Diese Formulierung täuscht vor, es finde eine Orientierung an „historischen Gegenständen“ statt, die zu einer Einteilung dieser Gegenstände in zwei Klassen führt: Gegenstände, wo

die Hauptsache wirklich darstellbar ist, und Gegenstände, wo sie es nicht ist. Der gelobte Scott hätte demnach die ersteren gewählt, der getadelte Bulwer-Lytton die letzteren. Auf den Grund für diese von Schopenhauer behauptete grundsätzliche Verschiedenheit beider Autoren haben wir hingewiesen: Bulwer-Lyttons Romane sind resistenter gegen eine die Anschauung Schopenhauers widerspiegelnde Interpretation als die Romane Scotts. „Wirklich darstellbar“ heißt hier nichts anderes als ‚so dargestellt, daß Schopenhauers Anschauung des Wirklichen sich bestätigt finden‘ kann, ohne daß noch allzuviel hinzugedacht werden müßte.“ Die Frage, wie groß der Anteil des „Historischen“, d. h. des Kostüms und des geschichtlichen Details, ist, spielt dabei keine Rolle — er ist bei Scott wesentlich größer als bei Bulwer. Andererseits gesteht Schopenhauer, indem er Bulwers Romane als „intellektuelles Gift“ bezeichnet, selbst ein, daß sie in seinen Augen auf der gleichen „intellektuellen Achse“ liegen wie *Wilhelm Meister* — was ihnen dennoch keine hohe künstlerische Einstufung beschert; denn sie sind, wie übrigens auch die sozialkritischen Romane Sues, negativ intellektuell: ihre Ideen lassen sich in das Schopenhauersche System nicht integrieren.<sup>80</sup>

## V

Als charakteristisch für die Scottinterpretation Schopenhauers haben wir zunächst die Isolierung von Aussagen und die Allegorisierung isolierter Begebenheiten herausgestellt. Daß eine solche Interpretation nicht textadäquat ist, ergab die Gegenüberstellung von Schopenhauers Aussagen und dem Ergebnis einer kontextbezogenen Interpretation zweier Stellen. Im Fall der Hannah Irwin wurden im Text deutlich erkennbare individualhistorische oder biographische Angaben, im Fall des Schmugglers Wilson überdies noch ausdrücklich hervorgehobene historisch-politische Zusammenhänge unberücksichtigt gelassen. Schopenhauer verhilft seiner Forderung, es seien nur solche historischen Gegenstände zu wählen, wo die Hauptsache wirklich darstellbar sei und nicht bloß hinzugedacht werden müsse, zur Verwirklichung, indem er selbst solche historischen Gegenstände aus dem Roman auswählt, die die Hauptgedanken seiner eigenen Philosophie anschaulich zu illustrieren geeignet sind. Die Auswahl geschieht durch das Herauspräparieren oft sehr kleiner Elemente (Sentenz, Einzelaktion) aus einem weiteren Kontext (Redezusammenhang, *plot*). Den Anstoß dazu erfährt Schopenhauer durch plötzliches Wiedererkennen eines seiner Kerngedanken oder durch zufällige Häufung von oft rein verbalen Signalen im Text, die eine Assoziation zwischen Roman-textstelle und bestimmten philosophischen Grundbegriffen auslösen. Daß Schopenhauer deutliche Gegensignale ignoriert, deutet auf die stark affektive Motivationsbasis solcher Assoziationsvorgänge. Erst die isolierende Betrachtung ermöglicht das intuitive Erkennen einzelner Wahrheiten; der ganze Zusammenhang ist zu kompliziert, um sich solcher anschauenden Erfassung noch zu fügen.

Andererseits ist es gerade dieser größere Zusammenhang mit seinen Handlungsverflechtungen und seiner durchgehenden Kostümverwertung, der das

Interessante ausmacht. Dieser Zusammenhang hat zwei Aspekte: den der Ganzheit des Romans als künstlerisches Gebilde und den der Verbindung zwischen Publikum und Romaninhalt in der Lesesituation. Schon die frühesten Kritiker Scotts, allen voran Goethe und Willibald Alexis, hatten als das wesentlich Neue die Verknüpfung von fiktiver Privathandlung und dokumentierbarer historischer Handlung empfunden; „einen Kunstpfiff der ersten Art“ nannte Goethe Scotts Geschick, seinen fiktiven Helden — die Identifikationsfigur für den Durchschnittsleser — in eine historische Haupt- und Staatsaktion zu verwickeln.<sup>81</sup> Es ist diese dergestalt demonstrierte Verwobenheit von Privatleben und Staatsleben, von Individualität und Nationalität, der die Romane Scotts ihre Popularität zum nicht geringen Teil verdanken.<sup>82</sup> Wird so die Handlungsstruktur selbst zum wichtigsten Ausdruck des Sinngehalts, so kommt dem Kostüm eine zwischen den historischen Zeitebenen vermittelnde Funktion zu. Mit dem historischen Kostüm konfrontiert, wurde das Publikum sich seiner eigenen Andersartigkeit in einer anders gewordenen Gesellschaft schmerzhaft bewußt. Es versuchte, aus der nach Revolution, Krieg und Industrialisierung noch nicht konsolidierten Gegenwart auszubrechen in die bis ins Detail greifbar erscheinende historische Romanwelt: „Als in der furchtbaren Gärung des morschen noch bestehenden Alten und des schon in den Keimen vergifteten Neuen alle Verhältnisse zerrissen und niemand eine sichere Stütze an einem der beiden Elemente finden konnte, da wandte er [Scott] sich mit seinem gesunden Geiste zu jener Zeit zurück, wo das jetzt Morsche noch frisch und kräftig dastand.“<sup>83</sup> Von allen Romanen Scotts ist *Ivanhoe* nicht nur der populärste und spannendste, sondern auch der kostümreichste; der kostüärmste, *St. Ronan's Well*, ist ein Gegenwartsroman und fiel nach wenigen Jahren der Vergessenheit anheim. Nichts beweist deutlicher als die Scott-Kostümfeste der besseren Gesellschaft, wie stark das Bestreben war, das Äußere in das eigene innere Leben hineinzunehmen. Wie nie ein anderer vor ihm hatte Scott für das zeitgenössische Publikum erreicht, was Schopenhauer vom Romanschriftsteller verlangt: kleine Vorfälle — und für die deutsche Leserschaft war die schottische Lokalgeschichte wesentlich „kleiner“ als für die englische — „interessant zu machen“.<sup>84</sup>

Einerseits also verdrängt Schopenhauer in seiner Scottkritik die beiden wesentlichen Elemente des Interessanten, Handlung und Kostüm. (Hier von einer Verdrängung zu sprechen, legt die unübersehbare Prominenz gerade dieser beiden Elemente in der ganzen sonstigen Scottkritik nahe.) Auch sein Aufsatz über das Interessante bleibt aus dem „offiziellen“ Werk verdrängt. Andererseits, auf „inoffizieller“ Ebene, dringt das Thema des Interessanten an die Oberfläche. Die ohne jede Herabsetzung gemeinte, ja fast überschwengliche Bemerkung, Scotts *Heart of Midlothian* sei „ein Beispiel des Interessanten im höchsten Grade“ und zugleich „durchweg sehr schön“, bildet den argumentativen Angelpunkt des genannten Aufsatzes. Auch der Bibliotheksbestand Schopenhauers<sup>85</sup> bezeugt eine außerordentliche Hingezogenheit zu dem Autor, der das Interessante mit dem Schönen zu vereinen weiß.

Diese doppelte Perspektive tritt dann in dem weniger strengen Zusammenhang der *Parerga*, auf „offiziöser“ Ebene sozusagen, deutlich zutage. Aphoristisch isoliert, stehen hier die Aufforderung an den Romanschreiber

zum Interessantmachen und der ästhetische Imperativ, das Interessante sei möglichst gering zu halten, nebeneinander. (Als verbindende Klammer dient nur der formale Gattungsbegriff des Romans.) Wie ist dieses Nebeneinander zu erklären?

Zwei Wertebenen der menschlichen Existenz unterscheidet Schopenhauer: die untere Ebene des Willens, zu der Begriffe wie die des äußeren Lebens, des Interessanten, des Besonderen gehören, und die höhere, zu erstrebende Ebene der Ideen, zu der Begriffe wie die des inneren Lebens, des Wahren und Schönen, des Allgemeinen gehören. Als idealistischer, sich der Wahrheit seiner Gedanken sicherer Philosoph ist Schopenhauer, gewissermaßen um das Gesicht zu wahren, daran interessiert, den niedrigen Wert des Interessanten zu betonen. Als Mensch, d. h. in der konkreten Situation dessen, der entsprechend seiner Erkenntnis des Wahren und Guten zu leben sich bemüht, weiß er das Interessante jedoch zu schätzen. In Scott begegnet er einem Autor, in dessen Werk er das Verhältnis und den Zusammenhang beider Ebenen so dargestellt — wenngleich nicht theoretisch gefaßt — findet, wie er es in seinem täglichen Leben erfährt.

Wie gestaltet sich nun in der Lebenspraxis dieser Zusammenhang zwischen der höheren, kognitiven, und der unteren, affektiven Ebene? Der „inoffizielle“ Schopenhauer betont die erkenntniseinleitende Funktion des Willens, den notwendigen und dynamischen Zusammenhang von Interesse und Erkenntnis: je stärker ersteres, desto reiner letztere. „Dem Genie *giebt* sein beigesellter, heftiger, gewaltiger Wille den Anlaß zur Entzweigung mit der Welt, welche dem interesselosen Kontemplieren derselben vorgehn muß.“<sup>86</sup> So heißt es im Nachlaß. In seinem Hauptwerk setzt Schopenhauer den Akzent etwas anders: Die geniale Auffassung der Welt ist „bedingt durch ein so tiefes Schweigen des Willens, daß, solange sie anhält, sogar die Individualität aus dem Bewußtseyn entschwindet, und der Mensch als *reines Subjekt des Erkennens*, welche das Korrelat der Idee ist, übrig bleibt“.<sup>87</sup> Hier ist der Zusammenhang statischer gesehen. Nicht die *Notwendigkeit eines heftigen Willens*, der zur Entzweigung mit der Welt treibt, sondern das der Entzweigung folgende *Schweigen des Willens* wird betont. Es scheint fast, als ob aus der zweiten Äußerung die Folgerung zu ziehen wäre: je schwächer der Wille, desto leichter kann er zum Schweigen gebracht werden. Diese scharfe Pointierung würde dem Zusammenhang, in dem die Äußerung steht, widersprechen. Nicht zu übersehen bleibt jedoch, daß der Wille in der früheren Äußerung positiv als auslösendes *Moment der Erkenntnis* gesehen ist, während er in der späteren Äußerung *negativ* als ein dem Erkennen hinderliches Moment auftritt.

Die *Ambivalenz* seines Begriffes vom Interessanten kommt Schopenhauer zugute, wenn er als Literaturkritiker spricht, d. h. als jemand, der klärend und urteilend zwischen Literatur und Leser vermittelt. Er fragt dann nicht generalisierend, ob das Interessante das Urteil verfälscht, sondern: Verhindert das Interessante bei mir bzw. Leuten meiner Bildungsschicht das Erkennen von Wahrheiten im Text? oder: Regt das Interessante im Text bei mir zur Erkenntnis der Wahrheit an? Im Falle Scotts ist seine Antwort ein eindeutiges Nein auf die erste, ein Ja auf die zweite Frage. Welche Antwort er geben würde, wenn die Fragen sich auf die Masse des Publikums bezögen, können

wir nur erschließen. Wenn Schopenhauer beklagt, daß der „unvergleichliche Walter Scott“ so schnell durch „unwürdige Nachahmer“ aus der Aufmerksamkeit des großen Publikums verdrängt worden sei (wie Kant durch Hegel),<sup>88</sup> so übertreibt er den affektiven wie auch den qualitativen Unterschied zwischen Scott und diesen Nachahmern. Die Masse machte kaum einen Unterschied; sie schlang, überwältigt vom Interessanten, historische Romane jeder Art in sich hinein; sie glitt über etwa vorhandene erkenntnisschwangere Stellen — wie sie uns nicht nur bei Scott begegnen — ohne jede Überlegung hinweg. Ein derartig wirkendes Interessantes mußte Schopenhauer von Herzen zuwider sein, und sein Verdikt über die unwürdigen Nachahmer trifft ebenso die unwürdigen Leser.

Die andere, komplementäre Frage Schopenhauers an den Roman ist: Verhindert das Schöne bei mir die Erkenntnis der Wahrheiten im Text? Natürlich nicht. Verhindert das Schöne diese Erkenntnis bei der Masse des Publikums? Hier antwortet Schopenhauer, unter der Voraussetzung, daß „Masse“ bildungsmäßige Unfertigkeit bedeutet, eindeutig mit Ja. „Für den praktischen Menschen“, so schreibt er in den *Parerga*, „ist das nöthigste Studium die Erlangung einer genauen und gründlichen Kenntniß davon, wie es eigentlich in der Welt hergeht“.<sup>89</sup> Leider werde den jungen Menschen durch die Romane eine ganz falsche Lebensansicht untergeschoben und ein unerfüllbares Wunschbild des Lebens vorgegaukelt. Nur wenige Romane nimmt Schopenhauer von diesem Vorwurf aus, „z. B. vor allen *Gil Blas* und sonstige Werke des *Lesage* (oder vielmehr ihre spanischen Originale), ferner auch der *Vicar of Wakefield* [Goldsmith] und zum Theil die Romane Walter Scott's“.<sup>90</sup> Keiner der vier „unsterblichen Romane“, die die „Krone der Gattung“ bilden, wird in diesem Zusammenhang genannt, sondern Werke, in denen, um mit Schopenhauer zu sprechen, viel äußeres Leben in der Absicht auftritt, inneres Leben in Bewegung zu setzen. Die im höchsten Grade schönen Romane erscheinen Schopenhauer weniger geeignet, dem werdenden Menschen den wahren Hergang der Dinge und des Verhaltens der Menschen darzustellen, als die zwar weniger schönen, aber um so interessanteren Romane minderen Ranges, die die Kraft haben zu „wirken“.

In der Berücksichtigung sozialer Gegebenheiten wie der Bildungssituation und des ungeschulten Intellekts großer Teile des Publikums zeigt sich der praktische Sinn des Theoretikers Schopenhauer. Den erkenntnisfördernden Wert des Interessanten veranschlagt er für bestimmte Zwecke höher als die anschaulich dargestellte Idee: das Hinzudenkenmüssen, das mit dem Interessanten verknüpft ist und das zunächst zum „bloß Gedachten“ führt, kann unter bestimmten Umständen — im Zusammenhang nicht nur der individuellen, sondern auch der gesellschaftlichen Bildungsprogression — durchaus „das Wichtigste“ werden.

Näher besehen ist die Berücksichtigung der Lebenspraxis mehr als ein Zugeständnis des Theoretikers an die Umstände. Sie gründet sich auf jenen Kerngedanken der Ethik, von dem schon die Rede war: dem mysteriösen Vorgang der mitleidenden Identifizierung des Menschen mit seinesgleichen aus der momentanen Verneinung des Willens heraus.<sup>91</sup> Das Mysteriöse liegt in der mystischen Identität von Willensentäußerung (anschauende Erkenntnis



des eigenen Wesens in einem fremden Individuum) und Willensäußerung (Liebe zum anderen Lebewesen). Der Wille und seine Verneinung, affektive Macht und intellektuelle Anschauung sind zu einem Paradoxen vereinigt. Betrachtet man die graduellen Abstufungen der widerstreitenden Kräfte im Identifikationsvorgang und die lebensgeschichtliche Dynamik vieler solcher Identifikationsakte, fühlt man sich versucht, die Mysteriosität, die Schopenhauer hier sieht, mit dem Hinweis auf das Wirken einer Dialektik der Kräfte, und Schopenhauers ganze Scottkritik als Resultat einer praktischen, wenngleich unbewußten Dialektik von Theorie und Praxis zu erklären.

Ein solcher Erklärungsversuch könnte z. B. an folgender Tatsache ansetzen. Karl Marx, der Scotts Romane sehr schätzte, maß ihnen, wie Schopenhauer und Lukács, einen besonderen erzieherischen und bildenden Wert bei; er benutzte sie, um seine Tochter „denken und verstehen“ zu lehren.<sup>92</sup> Dieser oberflächlichen Gleichheit der Einschätzung steht aber eine viel gewichtigere Ungleichheit gerade im Hinblick auf jenes „*Tat twam asi*“ gegenüber, das in Schopenhauers Beurteilung Scotts eine so kritische Funktion hat: Marx nimmt Schopenhauer eben wegen dieses ethischen Grundgedankens vor jenen oberflächlichen Mäklern in Schutz, die ihn vorschnell als Menschenhasser und damit implizit als Menschenverderber abstempeln wollten<sup>93</sup> — wie es Lukács in unseren Tagen ganz explizit getan hat. Wir haben hier versucht, zur Klärung dieser schon eingangs angeschnittenen geistesgeschichtlichen und literarästhetischen Problematik der Wertung Scotts einen ersten Schritt zu tun. Am Beispiel Scotts, eines Autors, an dem sich von jeher die Geister scheiden ließen, wurde eine oft nicht wahrgenommene Dynamik des Schopenhauerschen Denkens offenbar, ohne deren Berücksichtigung eine weiter ausgreifende Erörterung unserer Problematik leicht in die Irre führen würde.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Briefwechsel Arthur Schopenhauers, Bd. I (ed. Paul Deussen, Bd. XIV), München 1929, 448 f. — <sup>2</sup> Vgl. Rainer Schüren: Die Romane Walter Scotts in Deutschland, Diss. Berlin 1969, 16.22. — <sup>3</sup> Vgl. hierzu: Franz Mockrauer: Walter Scott und Arthur Schopenhauer. Ein vergeblicher Versuch und ein nie abgesandter Brief, Neue Zürcher Zeitung, 13. August 1939. Schopenhauer hatte Scott seine Karte überreichen lassen: Scott entschuldigte sich ein oder zwei Tage später in einem in Mainz geschriebenen, aber nicht abgesandten Brief für seine Unpäßlichkeit. Mockrauer spricht von einer Begegnung, „angestrebt von einem 44jährigen, trotz äußerer Geselligkeit innerlich vereinsamten, ignorierten, verbitterten Genie, das sich nach der Begegnung mit seinesgleichen sehnt und die Kerkermauern dieser Einsamkeit sprengen möchte, vergeblich, weil Walter Scott, durch Überarbeitung frühzeitig verbraucht und zerstört, zu einer Begegnung überhaupt nicht mehr imstande ist“. — Vgl. den Wortlaut des Antwortbriefes Scotts in *The Letters of Sir Walter Scott*, ed. by Sir H. Grierson, London 1937, XII, 47 f., ferner zu den genauen Umständen von Scotts Aufenthalt in Frankfurt: Edgar F. Johnson, *Sir Walter Scott. The Great Unknown*, 2 vols., London 1970, II, 1249 f. — <sup>4</sup> Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, 7 Bde., hg. von

Arthur Hübscher, 3. Aufl., Wiesbaden 1972, III, 157. (Diese Ausgabe wird forthin zitiert als Werke.) — <sup>5</sup> Ebd., III, 239, V, 473. — <sup>6</sup> Arthur Schopenhauer: Der Handschriftliche Nachlaß, hg. von Arthur Hübscher, Frankfurt a. M. 1966, V, 464–467. (Diese Ausgabe wird forthin zitiert als Nachlaß.) — <sup>7</sup> Ebd., Einleitung „Schopenhauer und das Buch“ von Arthur Hübscher, S. XX. — <sup>8</sup> Bei den im Nachlaß, V, 466 als Nr. 1713 aufgeführten *Tales of Wonder* handelt es sich um eine der vielen, von Schopenhauer selbst beklagten (Werke, VI, 669 f.) Nachahmungen, die unter Scotts Namen verkauft wurden. — <sup>9</sup> Die Ausnahme ist *The Talisman*, vgl. Schüren, a. a. O., 197–99. — <sup>10</sup> Werke, VI, 469. — <sup>11</sup> Werke, VI, 234. — <sup>12</sup> Ebd., 235. — <sup>13</sup> Ebd., 233 u. 234. — <sup>14</sup> Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, London 1965 (Everyman's Library No. 134), 34 (Kap. II). — <sup>15</sup> Ebd. — <sup>16</sup> Ebd., 35. — <sup>17</sup> Walter Brugger (Hg.), Philosophisches Wörterbuch, Freiburg, 5. Aufl. 1953, 309. — <sup>18</sup> Vgl. Vgl. *The Concise Oxford Dictionary*, s. u. „mind“. — <sup>19</sup> Vgl. z. B. Kimball Young, *Handbook of Social Psychology*, rev. ed., London 1957, 60 ff. — <sup>20</sup> Vgl. Schüren, a. a. O., 27 f. — <sup>21</sup> Willibald Alexis, in: *Jahrbücher der Literatur*, XXII, Wien 1823, 17 f. — <sup>22</sup> Scott, *The Heart of Midlothian*, 32. — <sup>23</sup> Ebd., 34. — <sup>24</sup> Werke, IV, 88. — <sup>25</sup> Ebd. — <sup>26</sup> Ebd. III. Vgl. auch III, 239, V, 472. — <sup>27</sup> Walter Scott, *St. Ronan's Well*, London 1896, II, 339. — <sup>28</sup> Werke, III, 591 f. — <sup>29</sup> Scott, *St. Ronan's Well*, London 1896, II, 237 f. — <sup>30</sup> Ebd., 238. — <sup>31</sup> Ebd. — <sup>32</sup> Ebd., 237. — <sup>33</sup> Ebd., 340. — <sup>34</sup> Schüren, a. a. O., 270 Anm. 20. — <sup>35</sup> Werke, VI, 234. — <sup>36</sup> Scott, *The Heart of Midlothian*, 35. — <sup>37</sup> Ebd., 32. — <sup>38</sup> Ebd. — <sup>39</sup> *Jahrbücher der Literatur*, XXII, 17 f. — <sup>40</sup> Vgl. die Diskussion dieser Ausweitungsmöglichkeit bei Walter Abendroth: *Arthur Schopenhauer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1967, 134. — <sup>41</sup> Vgl. Alexis, *Jahrbücher der Literatur*, XXII, 17 f. — <sup>42</sup> Werke, VI, 468 f. — <sup>43</sup> Ebd., II, 297. — <sup>44</sup> Philosophische Vorlesungen, hgg. von Franz Mockrauer, II (ed. Deussen X), München 1913, 341 f. — <sup>45</sup> Ebd. — <sup>46</sup> Ebd. — <sup>47</sup> Werke, II, 286. — <sup>48</sup> Ebd., VI, 469. — <sup>49</sup> Ebd., II, 272. — <sup>50</sup> Ebd. — <sup>51</sup> Novalis Werke, hg. u. komm. von Gerhard Schulz, München o. J., 544 f. — <sup>52</sup> Werke, V, 439 f. — <sup>53</sup> Ebd., VI, 469. — <sup>54</sup> Ebd., 591. — <sup>55</sup> Ebd., 469. — <sup>56</sup> Ebd., V, 440. — <sup>57</sup> Ebd., VI, 469. — <sup>58</sup> Ebd. — <sup>59</sup> Vgl. Werke, III, 422, 434. — <sup>60</sup> Werke, II, 208. — <sup>61</sup> Ebd., 245. — <sup>62</sup> Nachlaß, III, 61–68. — Aus dem Jahre 1821 ist uns auch die erste, sehr freundliche Äußerung Goethes über einen Roman Scotts überliefert — im Tagebuch von Adele Schopenhauer (Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Zürich 1948, XXIII, 192 ff.). — <sup>63</sup> Nachlaß, III, 67. — <sup>64</sup> Ebd. u. Philos. Vorlesungen II (ed. Deussen X) 342 (meine Hervorhebungen). — <sup>65</sup> Nachlaß, III, 62. — <sup>66</sup> Ebd., 67 f. — <sup>67</sup> Ebd., 61. — <sup>68</sup> Ebd., 63. — <sup>69</sup> Ebd. — <sup>70</sup> Werke, II, 244 f. — <sup>71</sup> K. W. F. Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, hg. von K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, 250. — <sup>72</sup> Siehe Schüren, a. a. O., 20 f., 126–133. — <sup>73</sup> Vgl. Nachlaß, III, 64 (über Kotzebue). — <sup>74</sup> Friedrich Nietzsche: *Werke*, hg. von A. Baeumler, 8 Bde., Leipzig 1930–32, VI, 558. — <sup>75</sup> Ebd., IV, 146. — <sup>76</sup> Werke, II, 297. — <sup>77</sup> Nachlaß, III, 63. — <sup>78</sup> Werke, II, 273. — <sup>79</sup> Ebd., 273 f. (meine Hervorhebungen). — <sup>80</sup> Werke, VI, 591 f. — <sup>81</sup> Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, XXIV, 289 f. — <sup>82</sup> Vgl. Schüren, a. a. O., 10–12, 151–154. — <sup>83</sup> Willibald Alexis, in: *Jahrbücher der Literatur*, XV (1821), 131. — <sup>84</sup> Werke, VI, 496. — <sup>85</sup> Vgl. Nachlaß, V, S. XX. — <sup>86</sup> Nachlaß I, 433. — <sup>87</sup> Werke, III, 245 f. — <sup>88</sup> Ebd., VI, 485. — <sup>89</sup> Ebd., 669. — <sup>90</sup> Ebd., 670. — <sup>91</sup> Vgl. Werke, IV (2), 271–75. — <sup>92</sup> Karl Marx / Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, 2 Bde., Berlin (DDR) 1967/8, 29. — <sup>93</sup> Ebd., 31.