

HAPPY ENDINGS
ON AFFIRMATIVE ART

GLÜCKLICHE ENDEN
AUS DER GESCHICHTE DER AFFIRMATIVEN KUNST

Anton J. Bunia

A DISSERTATION
PRESENTED TO THE FACULTY
OF PRINCETON UNIVERSITY
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE
OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

RECOMMENDED FOR ACCEPTANCE BY
THE DEPARTMENT OF
GERMAN

Advisers: Nikolaus Wegmann & Inka Mülder-Bach

January 2020

© Copyright by Anton Johann Bunia, 2019. All rights reserved.

Abstract

In this dissertation I investigate the history of the modern happy ending. Drawing on a diverse set of historical sources from the early modern period until today, this study reconstructs and explores various conceptual origins and genealogical forerunners of the modern happy ending—notorious for its proliferation in Hollywood cinema—as a culturally as well as politically significant phenomenon.

The main and basic insight the study unveils is the deeply political nature of happy endings. According to a widespread misconception, happy endings are intrinsically reactionary and politically conservative. This study rectifies such notions by exploring the intricate role affirmative art has played in a diverse set of historical case studies. Through these case studies, my dissertation demonstrates that happy endings at times even display a subversive and progressive character. The history of happy endings, thus, sheds light on the cultural dimension of various political contexts and the telling interactions between political oppression and emancipation throughout the centuries. In happy endings, namely, affirmative art strives to articulate a societal vision of hope, harmony, or even bliss.

The most common misconception that this study refutes dismisses happy endings as trite and artless concessions to so-called popular taste. In this still prevalent view, the political implications happy endings entail are merely considered an epi-phenomenon of very recent ideas of entertainment. Throughout the early modern period, happy endings start out as occasional entertainment for the happy few but turn into many different religiously and politically altered reconfigurations addressed to ever larger audiences to live happily ever after. Finally, they lend themselves to the modern versions that still persist today and that operate on the mass-mediated and concurrently democratic assumption of happy endings for all. Visions of societal harmony become stories of emancipation and inclusion.

The struggles for happy endings tell an important story about societal cohesion by allowing for a cultural assembly in which societies debate, impetuously and unremittingly, what they really want. By articulating a positive societal vision, texts regularly provoke protest and affirmation alike. This study provides a framework to analyze possible happy endings by contributing to the history and theory of democracy.

Starting from the diagnosis that we don't actually know exactly what happy endings are all about, this study sets out on a search for historical traces. Where does the happy ending come from? Why is it so controversial? Does it have a future? To find answers to these questions, this study proceeds eclectically and not always chronologically. From the early modern period to the present day, it brings together remarkable findings and observations, which it presents in the form of a *tour d'horizon*. The second chapter "Post Tenebras Lux" deals mainly with happy endings in drama; the third chapter "Ständiger Kampf ums Paradies" deals with happy endings at the center of ideological debate.

The first part of this study deals with the question of what happy endings are and how we should best describe them. Notably the inherently mixed reputation of the happy ending poses serious challenges to a neutral assessment of their aesthetical and political reality. The two subsequent parts mainly tell a story of how happy endings came about. The second chapter demystifies the idea that happy endings are an offspring of the comedic tradition. They are not. In fact, happy endings, if originating from a genre at all, can be traced back foremost to the tragic tradition. After examining the dramatic origins of the happy ending, the third chapter traces an outline of the more hybrid development of the modern happy ending, from Milton to the present day in an increasingly ideological setting. The three parts of this study, thus, deal

with a global rehabilitation of happy endings as dignified phenomena worthy of scholarly attention, a search for forerunners and false friends within the dramatic tradition and a brief history of the modern happy ending in art after 1800.

The history of the happy ending is the story of accusations. Possibly justified criticism of individual works of art has long led to an overtly generalizing association of happy endings per se with naiveté, backwardness, artificiality, implausibility, one-dimensionality and conventionality. As my dissertation illustrates, this image is distorted. Current ideas of the happy ending—not least in the context of the European art film—are as of yet mainly oriented towards aesthetic devaluation. Simplistic criticism is often directed at the Hollywood, or more specifically, Disney film, which is almost regarded as synonymous with the happy ending. From such a perspective, the eventful and rich history of the happy ending runs the danger of being forgotten. Surprising genealogies lead to the happy endings of the American 20th century. Long before happy endings come into disrepute and are subsumed under pejorative terms like Hollywood or Disney, people tell each other stories with happy endings under different, and at times the highest, auspices.

Nowhere is the particular configuration of the happy ending more apparent than in the notorious happy couples at the end of a story. They at times display private and romantic love at the end of a story that might have been about something else entirely. A famous example is the 1961 film adaptation of Truman Capote's *Breakfast at Tiffany's*, which ends with a kiss of the united happy couple instead of their separation. The depiction of happy couples at the end, however, is not only kitsch, but also inscribed in the history of the changing meaning of marriage. Over the course of the last 300 years, the institution of marriage has changed from symbol of the rule of feudal aristocracies to the economic guarantor of bourgeois housekeeping, and finally more and more to the individually and privately happy couple.

It is easy to forget that happy endings and the portrayal of happiness at the end of a text have a long history in vastly different genres and contexts, and that the arguments against Hollywood, Disney, and happy couples are also anything but new. The history of the happy ending, however, is not well researched; occasionally even the fact that the happy ending is of an age-old tradition is blurred. The reasons for this situation are multi-layered. We are used to the fact that the accusations are justified, and that art itself is supposed to be inherently critical and complex, that it has to question society and critique promises of virtue and moralism. The list of vulgarizations of critical theory is long. But art is often critical and affirmative simultaneously. The fundamentally affirmative dimension of art, which must emerge in a world and speak to an audience threatens to recede into the background in academic circles. But art has always had a genuinely useful and entertaining mission. For a long time, this meant affirming before criticizing. The happy ending, which combines a good outcome of a story with a promise of happiness in a specific way, proves to be a special manifestation of affirmative art.

Throughout the story of happy endings that unfolds over these three chapters, I outline the history of the modern happy ending in tentative brush strokes. This study tries to do so by writing the history of the happy ending not as a purely poetological account. Therefore, we analyze many concrete happy endings and examine and discuss their role in specific social, cultural and political contexts. We are also trying to be relatively inclusive by selecting numerous telling examples instead of just a representative few; sometimes and unfortunately this makes an aggregating style unavoidable. All the demands for completeness and a historical overview that this study shares and seeks to develop further remain as an invitation to further research.

As this study will show, the hour of the modern happy ending as a phenomenon rang in Central Europe in the 18th century. During this epoch, traditional genre expectations as well as

religious and secular ideas of salvation and edification shifted their meaning on several levels simultaneously. Within the framework of the so-called *Empfindsamkeit* or sentimental movement, a semantics of the literary happy ending came into being and strove towards self-consolidation.

Ideas of private happiness became increasingly projectable onto society at large; private happiness appeared indeed as a task for society as a whole. Such a sentimental basic structure of happy endings has been preserved to this day. “Heaven is a place on earth with you”, sings the poet Elizabeth Woolridge Grant to sum up the doubled movement of private and public happiness. Happiness pluralizes and is, more and more, considered as a goal within reach by more and more people. For a large number of happiness-pursuers, it is also located in this world rather than the next. Personal, individual well-being becomes just as important an asset of modern political happy endings as political participation.

The sentimental design of the happy ending can be correlated with a shift in the meaning of Christian edification and the subsequent dissolution of clear boundaries of decisively Christian content and so-called secularized art. Whereas once religious texts were intended to guide the congregation—and increasingly the individual believer—and to consolidate their faith, works of art are increasingly endowed with the role of instigating affirmation of something that is no longer merely the consolidation of the faithful community. Where once religious messages seemed to be exclusively acceptable, they recede into the background and make way for the praise of virtues, politics, ideas, and even of the world as it is. Affects such as mirth, bliss and hope are increasingly given secular forms. The good tidings no longer equal the Gospel. Many different ideas of happiness set out to edify many different and larger target groups.

The affirmative and edifying character of happy endings in particular has not yet been sufficiently investigated. A central finding of this study is that the edifying happy ending, as it

emerges from the reconfigurations of a broadly understood sentimentality, must not simply be happy; it is regulated by specific rules. A touching happy ending should follow and relate to the presentation of real problems and difficult social and political issues. From antiquity to the early modern period, various endings of the plot have convinced audiences with solutions and resolutions *ex machina*, but with enlightenment thought, artistic practice and throughout the sentimental movement at the latest, happy endings needed to first and foremost take the problems they solve seriously *as problems*. Happy endings rarely unfold their most pugnacious effects as the crowning keystone in overall happy, let alone funny stories, but as laboriously harvested promises of happiness and hard-won offerings of a solution at the end of unhappy or at least serious conflicts. To say it bluntly, we can only take a happy ending seriously if it takes seriously the problems it solves. In reference to the book of Job, we call this the post-tenebras-lux structure.

Such a development feeds on preliminary work in the early modern period. The second chapter begins with forerunners and precursors from the 16th century onwards. Before the happy ending pluralizes and can appeal to ever-expanding bourgeois audiences, happy endings used to entertain the happy few. Early happy endings, which were used for example to entertain the court society on celebratory occasions, are based on relatively stable religious and political parameters.

The second main part of this study will deal with various forms and developments of the post-tenebras-lux structure in drama. Especially in the field of dramatic art, instructive and surprising happy endings can be found in the early modern period. Political conditions determined the art scene in a particularly direct and total way. The feudal and aristocratic world celebrated a large number of festivals at court, on the occasions of which a wealth of happy endings was performed. These works of art serve explicitly and directly to glorify rule, government and

dominion. Peace, joy and marriage serve such glorification in seemingly modern happy endings.

It is also in the early modern period that genre conceptions develop which could correct current associations and genre prejudices. In the literature on this subject, the happy ending is often associated with comedy without much hesitation. The liaison of comedy and happy ending is, however, a product of superficial readings and unquestioned cultural-political basic assumptions. Seldom do comedies actually realize post-tenebras-lux structures. In contrast to tragedy, comedies almost always end well. Happy outcomes, however, do not necessarily or automatically represent happy endings. Comedies, namely, are not per se committed to the representation of virtue, mirth, salvation or bliss. If one wants to understand happy endings in a more comprehensive sense, it is therefore necessary to build up a certain epistemological distance to the comedic tradition. This can be done with particularly rewarding results by examining the early modern period and the genesis of the very generic types that we think of as natural today.

This study attempts to correct these received conceptions of genre in the chapters “Alternative göttliche Komödien” and “Glück und Unglück der Gattungen.” Gellert’s aesthetic text *Pro Comoedia Commovente* concisely describes the affect of the sensitive happy ending but admits without further ado that genre affiliations are not decisive and even downright misleading. Conceptions of happiness found expression in very diverse religious and political texts, such as those examined by Leo Spitzer in his study on the forms of articulation of world harmony. Using the conceptual history of the word “Stimmung”, Spitzer examines musical, cosmic and psychological forms of harmony. Strikingly, however, the comedy is not mentioned.

The view that happy endings primarily flow from ideas of happiness and salvation, and are supported by a positive and optimistic mood, has not been allowed to be articulated in contemporary scholarly literature precisely due to this hereditary bias. As a corrective, this study would like to promote such a view. As I demonstrate in the second chapter of the dissertation, the post-tenebras-lux structure reveals a surprising alliance. The edifying happy ending appears to be systematically related to the initial situation of tragedy. In fact, as my study shows, the edifying happy ending has, indeed, historically developed from tragedies. In early modern times, political and secular visions of salvation are conceived and performed in tragedies with a happy ending. I discuss this development in the chapter “Tragedia di fin lieto.” On the occasion of court festivals throughout the early modern period, numerous plays with a happy ending were performed to glorify ruling powers. We shed light on their political and aesthetic dimensions in the chapters “Die Fortführung der Feste” and “Love and Peace.” Over the centuries, domination, love and peace have proven to be strong political motivations for affirmative works of art.

As an example of such a happy ending, a happy ending that towers above all others, we analyze in details the transformed ending of Peri and Caccini’s *Euridice*, which was performed on the occasion of the wedding of Maria dei Medici with Henry IV of France. Euridice, with a libretto by Ottavio Rinuccini and music by Jacopo Peri and Giulio Caccini, has gone down in history as probably the first fully preserved opera. The opera takes up the legend of Vergil and Ovid, a contemporary audience, but in the end, contrary to expectations, lets Orpheus and Eurydice live happily and contentedly. In 1600 the wedding preparations for the wedding of Maria dei Medici and Henry IV were in full swing.

That the happy ending is *occasional* also effectuates that content and form of the artwork fall into one. Happy endings are about celebrations, because they were once made for celebrations.

A simple heuristic says that joyful works should be performed on a joyful occasion. In addition, weddings were particularly popular for performances that themselves ended with a wedding feast, so that stage events and festive performance situations could merge seamlessly at the end. Works that emerge from such constellations, such as operas, plays or even the famous festival books, represent a literary continuation of the festival.

In the 17th century, marriage had a special relationship to domination and rule, but it was by no means the exclusive symbol of societal salvation. Another theme offered itself thematically and situationally to fit the occasion: peace.

A wedding and a peace agreement serve sui generis to thematize and praise a form of society and a social state. Wedding and peace themselves represent real-world happy endings on a superficial level. Wedding and peace treaties, however, historically relate as occasions not only to the happy ending, but also to each other. In 1657, for example, the high French diplomat Jules Mazarin under Louis XIV, who was at war with the Spanish Netherlands and celebrated successes with the invasion of Spain, succeeded in negotiating a secret treaty with the republican England under Lord protector Oliver Cromwell against Spain. The Spanish king was forced to make peace. Phillip IV offered his eldest daughter Maria Teresa for marriage. In 1659, the two kings concluded the Pyrenean peace treaty, which was splendidly celebrated in France. On the occasion of the wedding in Paris in 1660, the opera *Ercole amante* was commissioned from Francesco Cavalli. It is based on Sophocles *Thracians* and the ninth book of Ovid's *Metamorphoses*. Francesco Buti's libretto is entitled "TRAGEDIA" and ends with a happy double wedding. In a feudal world, peace celebrations and weddings intertwined well; conflicting royal houses seal peace treaties with family ties. Love and peace were real political ideals of the time.

Additionally, the Peace of Westphalia is one of the most and longest celebrated events in history. It is considered epochal not only because it stood at the end of the Thirty Years' War, but also because it is the first modern multilaterally negotiated peace treaty. The negotiations lasted five years; a veritable ceremonial marathon slowly turned into a long festival. Sigmund von Birken and Jacob Masen provide happy endings for the occasion that were highly politically motivated and welcome. Nothing short of an age of good tidings seemed to have dawned. Judith Aikin has done invaluable research regarding that matter; happy endings continue to establish themselves after the celebrations and are also designed by Andreas Gryphius and Christian Weise in somewhat less dry and allegorical fashion than those by Masen and Birken. The tradition of told happy endings experiences an affective and political reevaluation in von Birken's and Masen's work. Like Guarini before them, Masen and Birken outright propagate an "optimistic world view." With aesthetically nobilitated hope and joy, politics can also be presented anew and particularly glorified. The happy endings that continued the high feasts were still happy endings for the happy few. However, a decisive shift occurred in the 17th century. The significance of the public sphere started to change. The groups of those to whom increasingly complex political and social messages beyond pure representation of the sovereign are directed increase. The two questions of what is a matter for the state and what can be communicated publicly begin to overlap.

The history of affirmative art to celebrate domination, love and peace reaches far into the present. Even in a republican and democratic world, the festival belongs to an affirmative art practice. The endless entrées of Louis XIV, the festivities on the occasion of the Peace of Westphalia and countless public peace and joy trains cast long historical shadows. The festival, from the Renaissance court festival in honor of a visit, a baptism, a wedding or a victory, can

be traced up until the Love Parade in honor of a liberal Europe. The enlargement of the group of a happy few correlates with the development of political participation.

This is broadly speaking the subject of the second main part of this study entitled “Ständiger Kampf ums Paradies.” The moment the political processes in Europe become increasingly dynamic and conflict-laden after the revolutions in England and France, this atmosphere is also reflected in affirmative works of art. There is a social and ideological debate burning over the question of which society one wants to live in together. Happy endings become the scene of trouble in paradise. More and more the, the happy and political individual comes into focus. Happy endings suddenly have to address the unhappy many.

As many different sides and groups lay claims on happiness as a societal topic, the happy ending is increasingly charged with tension. With larger audiences, questions of how conflicts can be resolved by society for the benefit of all are coming to the fore. With diversifying and changing offers of happiness, a constant struggle for paradise sets in.

We examine one milestone of this development in the chapter “Schönere Paradiese verlieren und wiedergewinnen.” Milton reacted to Charles I in the name of happiness. It is well known that the English Civil War did not end with a happy ending for Charles. On January 20, 1649 he was beheaded and England temporarily turned into a republic, which Oliver Cromwell himself ruled until his death in 1658. Two years later the restoration period began under the Stuarts. On 9 February 1649, however, Charles’ alleged autobiography *Eikon Basilike* appeared, which celebrated the dead king as Christlike Redeemer. The book was met with great approval and was performed as a musical. The political events that did not have a happy ending for the monarchy are discursively reinterpreted into a happy ending in *Eikon Basilike*. The Christian post-tenebras-lux structure is quite suitable for such an enterprise. The political ruin of the

king is short-circuited with the Christian promise of salvation in the afterlife and transformed into a glorious happy ending, even if it is not to take place on this world.

Protestantism, the emerging republicanism and the development of upper middle classes offer an entirely new arena for happy endings. When at the end of the 17th century kingdoms and republics are lost and only kingdoms are regained, paradises are also lost and won. Increasingly divergent ideas of salvation in society enter into cultural-political competition. Milton's *Eden* is burned and banned by the Stuarts. Only after the Glorious Revolution of 1690 was it allowed to be printed again. The representation of happiness in modernity no longer correlates with a harmonious reception—on the contrary. In the English of the time, the words *happy end* still meant the religiously colored idea of a happy death. Milton, however, already extends it; to wish only a happy conclusion might after all expiate the fault of unhappy beginnings. Literary “meditations on the happy end” are the first step towards the presentation of other happy endings. In a formerly royal world, many different people have many different ideas of happiness.

One of the most important actors in this cultural-political struggle is religiously organized and state censorship. Happy endings can simply be ordained. Shakespeare's tragedies, which do not per se have happy endings, were performed for about 150 years in Europe exclusively in tamed versions and with edifying happy endings. We discuss this at large with a focus on *King Lear* as a case study in the chapter “Die empfindsame Revolution der Tragödien Shakespeares.”

European theatre created the happiest stories from Shakespeare's grimmest tragedies. In these happy transformations, King Lear embraces Cordelia in the name of virtue, and Edgar and Cordelia marry and live happily ever after. Romeo and Juliet do not die. Hamlet becomes king of Denmark. With the might of cultural policy, floodlights sweep the darkness. The happy

ending is established by quite literally averting evil catastrophes even against the will of their authors. How tragedies were allowed to end was, from Nahum Tate's most famous modifications at the time of the restoration until well into the 19th century, an affair of states, outright moral and cameralistic interests. No fool should reprimand the royalty, no representation should shake the customs too much. The happy ending turned out to be a complex and controversial political affair and partly still a direct product of the political constitutive framework of art. It is no coincidence that political affirmation finds its aesthetic path. Cameralist governmental techniques have played a decisive role in the aesthetic elaboration of the happy ending format, as is demonstrated in the chapter "Tutti Contenti."

Two central topoi flank the cameralistic happy ending: on the one hand that governments force happy endings upon audiences and that governments fathom cultural policy and visions of happiness artlessly and without the necessary insight into aesthetic complexity. And on the other hand that the happy ending is merely a concession to the vulgar tastes of its audience. Both ideas still exist today and both are not just contradictory, but generally misguided. In fact, government, censorship, theater, commentary, and audiences cannot but work together in a multi-layered endeavor to propose sensitive reforms for political as well as aesthetic revolutions.

It is around 1800 that the English phrase "happy ending" in its modern meaning comes into use. This important step is analyzed in the chapter "Unempfindliche Empfindsamkeit oder happiness rewarded". In Richardson's epistolary novel *Pamela; or, Virtue Rewarded* from 1740, one of the foundational texts of sentimentalism, the plot comes to a good end. Pamela is 16 years old and a domestic servant of Mr. B. After the death of his mother, Mr. B makes advances to her in aggressive and lewd ways. Many letters and diary entries about obstacles, hardships, attempted rapes and humiliations later Mr. B finds Pamela to be still an honest and

sincere person and proposes to her. The happy ending of *Pamela* can no longer convince anyone.

Already in 1741, Henry Fielding published an epistolary novel with the telling title *Shamela*. In 1742, an even more detailed critique of the Pamela phenomenon followed in the form of the novel *Joseph Andrews*, which follows the sentimental trials and tribulations of Pamela's younger brother. Together these two texts are among the most famous satirical reactions to Samuel Richardson's *Pamela*. *Pamela* supposedly counts as one of the founding texts of sentimental literature and *Shamela* as her nemesis. But morality, happiness and emotion are not only objects of Fielding's mockery; they also form part of his own literary agenda. On the contrary really, Fielding's actions can be described as defending the very sensitive values themselves against their bad advocates. The special thing about the age of sentimentalism or sensibility is that it already fights internally for and about happiness and can thus turn into the productive cultural sphere of social self-understanding that it has proven to be.

It is essential to the cultural capacity of sentimentalism as debate that it already knows how to describe sentimental topoi as such and to critique them, only to be able to defend them more effectively. Nowhere is this more evident than in *Joseph Andrews*' decidedly sentimental basic orientation and simultaneous vile. In the intelligent and surprisingly good ending of the novel, sentimental and anti-sentimental strategies are happily reconciled. In the battle for paradise between Fielding and Richardson, cooperation wins.

When happy endings began to establish and emancipate themselves in the late 18th century, Friedrich Schiller wrote a politically charged happy ending that continues to challenge all later political appropriations, according to which happy endings are putatively conservative and reactionary, both aesthetically and poetologically speaking. Schiller proposes nothing less than

a happy ending for the republic in an age of monarchism. We discuss this keystone of the history of the happy ending in the chapter “Pamela goes Politics.”

In the 18th century, paradigms changed towards an increasingly bourgeois world dreaming more and more of autonomy, self-government and democracy. The wedding loses its status as a symbol of feudal, paradisiacal statehood. Happy couples increasingly rely more on private and domestic happiness, which, however, is itself nothing but a political demand for social recognition; naturally, it can turn into quietist and escapist excesses at any time. The very fact that sentimentalism and its consequences present themselves as apolitical in self-descriptions, prototypically showcased in journals such as *Gartenlaube*, is precisely an expression of its political and cultural program.

Schiller’s second play from the early 1780s of the 18th century deals with the conspiracy of Fiesco of Genoa. In it, the rulers themselves appear as sentimentalized individuals. Throughout the play, the terms ‘self-control’, ‘republic’ and ‘constitution’ are frequently heard in two senses: on the one hand concerning the individual psyche and on the other pertaining to the whole state.

When love is privatized and rule de-matrimonialized, political art must also find other forms of representation. The private sphere itself can be understood as the place of political control over societies. Art which is concerned with private life is thus inherently already of political relevance. Ultimately, the rulers also appear as sentimental, bourgeois beings. Schiller’s drama *Fiesko* stands precisely at the crossroads of a societal development that portrays rulers as private individuals and the private sphere as genuinely political. Schiller, who in his late dramas will even formulate approaches to bringing capital flows onto the stage as abstract beings, sets out by depicting feudal power crises as bourgeois tragedies. In doing so, he succeeds in intelligently combining accusatory criticism of power with a positive image of government. And in

so doing, he presents an emotional happy ending that propagates an affirmative understanding of the republic without the dramatization of a happy couple. Such an aesthetic possibility does not arise without further ado.

While Schiller creates sensitive political happy endings, Goethe writes a pastoral vision of happiness in the context of political conflicts that we discuss in the chapter “Willkommen im Wohlfühlstaat.” If sentimentalism does not come to politics, then politics has to come to sentimentalism. Goethe and Schiller demonstrate that happiness falls within the remit of the state—and not only for royals. Since 1800, dealing with political challenges has also been an element of “perfecting a private happiness” of every citizen and thus does not represent a trivial social ideal. More people are promised more happiness and more politics at the same time.

In *Hermann and Dorothea* Goethe tells the story of a young man who falls in love with a woman from a refugee camp and eventually becomes engaged to her. Long misunderstood as a reactionary apotheosis of the petty bourgeoisie, Goethe’s text uses idyllic means to propagate the ideals of the bourgeois revolution. While Schiller’s text revolves around concepts such as freedom and government, Goethe’s text deals with the whole package of bourgeois existence: happiness. The text adheres to the guidelines of the genres idyll and epic only very idiosyncratically and negotiates with a realistic approach bourgeois topics and real and politically urgent problems. We trace similar constellations in the chapter “Glück für alle” in Napoleon, Dumas and Eichendorff.

But happy endings do not remain in the waters of a formerly ruling and increasingly imagined royal world. In 1877 Ibsen’s play *Samfundets Støtter* is published, which takes place in a small harbor town in Norway. Norwegian municipalities have been largely under self-governance since 1837. In 1884 parliamentarianism prevailed. The old and new, supposed and true pillars

of society are the topic of the play, which charges various people for falsely believing that they constitute the pillars of society. Ibsen's political and social criticism does not end in condemnation of human existence, but with an affirmative and hopeful outlook on new and updated social promises of happiness. The play was a particular success on the stages of Europe, and it is discussed in the chapter "Das Glück der Gesellschaft." Ibsen presents traditional texts of edification, marriage symbolism and processions as deceptive signs of happiness that can no longer mean what they once could, and in case of doubt can even serve to camouflage a corrupt and unjust society.

It takes a certain political and aesthetic courage to appeal to and defend values such as modernity, cosmopolitanism, freedom and honesty all in one breath. The paradoxes of liberal and democratic values remain the same up until today. Truth and freedom can always be recognized as corruptible and yet must be defended time and again. In Ibsen's play, the slowly unfolding Norwegian social democracy, an American way of life and bourgeois intimacy are suitable for a furiously happy ending and political edification of realism and reform.

Ibsen writes a tragedy *di fin lieto* in which the belief in free and liberal values saves the protagonists. Eventually, a ruined procession leads to a moment of supreme happiness. Conflicting political visions and personal interests are suspended in a republican-democratic political model that promises that in a society everyone can be happy together. The happy couple, which Schiller keeps in the background for political reasons, is reverse engineered by Ibsen. Only the political new beginning on conscientious principles can make the powerful person loveable in the first place.

All in all, aesthetic forms pluralize and autonomize. It will increasingly prove to be a genuine aesthetic choice to compose a happy ending. Happy endings no longer appear only at the end

of tragic material, artlessly grafted on or as a mere concession to genre. Aesthetically courageous and successful new forms of representation can be found in the aesthetically more autonomous happy ending. With aesthetic autonomy, these also acquire a different political expressiveness and representation. The happy ending, which tends to be edifying, not only has interesting political conditions of origin, but also articulates various proposals for social affirmation and cohesion. Happy endings promote the republic, liberal values and social openness. Moreover, the numerous archetypal marriage depictions at the end only seem trite and conventional when they have lost the political explosiveness of past centuries. The history of the happy ending teaches us that it is not infrequently the direct interference of rulers and governments that has brought it into existence. Up until Disney and Hollywood, happy couples can promise to their consumers not only private happiness, but also societal happiness in their respective biopolitical mediation.

Still, the happy ending suffers the political suspicion of one-dimensionally confirming, affirming and glorifying the status quo. Such an assessment can, of course, be completely correct in an individual case. But in light of the rich history of the pluralization of promises of happiness, which begins at the latest with Milton, it is inappropriate to commit the happy ending to a single political tendency. On the contrary, many different happy endings promise different people different forms of happiness. What makes things worse, rough generalizations also pave the way for an understanding of art that correlates successful art too trivially with critique and subversion. For Ernst Bloch, an outstanding exponent of critical theory, happy endings were aesthetically justified precisely when, and only when, they paved the way to socialism.

Since art no longer operates naturally out of the domains of religion and government, the question arises as to its relationship to both. In the moment in which art is autonomized, it can and must shape its relationship to society, to prevailing conditions, social norms, political

groups and regimes. It is often not self-evident what the status quo is. Nevertheless, it has been effectively emphasized that successful works of art behave critically towards a social context. It can be examined in different ways to what extent a work of art criticizes social conditions, social grievances etc., infiltrates them or represents them in their excesses. Thus, works of art and their interpretations are in constant recursions of critical examination. This connection has been examined under the keyword “criticality.” Contrary to what is sometimes assumed by representatives of critical theory, it is just as laborious and complicated for so-called autonomous art to shape affirmation as it is to exercise criticism. Critique, however, enjoys a splendid intellectual reputation. To praise something, to celebrate something or even to glorify something in the outermost case is far more difficult simply because one makes oneself vulnerable in the attempt. The affirmative dimension of art must be seen as a potential and necessary counterpart to critique. The modern happy ending is often affirmative in this sense. It is usually criticized for that. Yet, complex aesthetic affirmation has to be defended. In the case of Schiller’s *Fiesko*, one can study what it means to say that a happy republican ending marks a more radical political decision than a republican tragedy.

In the 20th century, a vision according to which everyone in a society can be satisfied with each other and to live happily ever after is put to unprecedented tests. The conflicting of classes, races and enemies will not at all create an inclusive and prosperous world but will release extreme centrifugal forces. But especially in times of greatest need, hopeful texts tend to emerge that thematize and question which vision promises happiness to which society. To this day, the happy ending is not a neutral matter. The dispute over positive political visions continues. Starting from works of art that take their own happy ending under reflection, we would like to outline in the outlook of this study in the chapter “Epilog oder Erbauung für das 21.

Jahrhundert” what edification could look like in the 21st century through an analysis of the Norwegian TV series *SKAM*.

SKAM was produced from 2015 to 2017 by Julie Andem for the Norwegian state television NRK P3. The series tells the story of four main characters in four seasons at the Hartvig Nissen Highschool in Oslo: Eva, Noora, Isak and Sana. In staged real time, the series was first broadcast in individual clips on the series’ website. If you wanted to, you could watch the just released clip on your mobile phone Monday at 10:29 a.m. showing what happened in the fictitious world of *SKAM* on Monday at 10:29 a.m.: Eva, the heroine of the first season, has Spanish lessons after the autumn holidays. She forgot her homework and cannot answer the teacher’s question. Noora helps her and she meets a new friend. Loneliness and the search for friends are central themes of the first season. At the conclusion of the first season, Eva freed herself from a relationship, settled a conflict with her old friend Ingrid and formed a new circle of friends.

The series was developed especially for a Norwegian youth target group and is based on intensive research and numerous interviews with young people. The production process is based on the desire for the series to be oriented much more realistically to the needs of their target group. The procedure also protects directors and producers from making a series about how they merely imagine life at a grammar school in Oslo to be. Andem’s research gives *SKAM* a sociological dimension and expressiveness. It is not by chance that *SKAM* is reminiscent of Lisa Wade’s groundbreaking study *American Hookup*, which is also based on intensive interviews and their evaluation. *SKAM*, for example, shows how important it is for Oslo youths to have a good place in a group at the end of their high school graduation period for the tradi-

tional graduation parade and the extended graduation celebrations. Andem herself was surprised that these celebrations have such an eminent meaning for young people over years of their school life.

The series deals with themes and conflicts that play a role in the lives of young Norwegian students. We learn about relationship problems and social fears, sexual violence and exclusion, religion, xenophobia, homosexuality, psychological problems and eating disorders, portraying the intersection of private, individual conflicts of a small group of youths with those that affect the state and conceptions of citizenship. The series not only presents these topics, but also aims at social solutions. The four seasons that make up the series each deal intensively with happiness and how it can be designed. In this respect, like Ibsen at the end of the 19th century, Andem succeeds in updating the happy ending tradition. The young people in *SKAM* struggle with the problems of their everyday lives such as xenophobia, racism, homophobia and sexism. The problems are not presented in a euphemistic way, making the proposed solutions seem even more effective. Simultaneously, these problems appear in the context of crucial social issues such as social responsibility, cohesion, liberal values, plurality and openness. Throughout the series, Andem emphasizes that happy endings both public and private can be achieved. Great tasks await a happy ending.

Inhaltsverzeichnis

1. Zur Rehabilitierung des Happy Ends

1.1. Heaven is a place on earth with you	1
1.2. Affirmative Kunst	12
1.3. Entertainment	21
1.4. Politische Empfindsamkeit	37
1.5. Nur einen Augenblick glücklich sein	51

2. Post Tenebras Lux

2.1. Hiobs frohe Botschaft	66
2.2. Alternative göttliche Komödien	73
2.3. Glück und Unglück der Gattungen	89
2.4. Tragedia di fin lieto	104
2.5. Die Fortführung der Feste	115
2.6. Love and Peace	133

3. Ständiger Kampf ums Paradies

3.1. Schönere Paradiese verlieren und wiedergewinnen	154
3.2. Die empfindsame Revolution der Tragödien Shakespeares	172
3.3. Tutti Contenti	191
3.4. Unempfindliche Empfindsamkeit oder happiness rewarded	205
3.5. Pamela goes Politics	220
3.6. Willkommen im Wohlfühlstaat	236
3.7. Glück für alle	249
3.8. Das Glück der Gesellschaft	259

4. Epilog oder Erbauung für das 21. Jahrhundert

1. Zur Rehabilitierung des Happy Ends

1.1. Heaven is a place on earth with you

Als nach zwanzig Jahren der König von Ithaka als Bettler nach Hause kommt, einen wichtigen Krieg gewonnen hat und einige unangenehme Abenteuer nur knapp überlebt hat, findet er bekanntlich in seinem Haus Freier vor, die seine Frau Penelope bedrängen. Odysseus nimmt den Kampf mit den Freiern auf und tötet sie. Penelope fasst die letzten Jahrzehnte, die sie und ihr Mann erlebt haben, zusammen: „θεοὶ δ’ ὄπασσον οἰζύην.“¹ „Die Götter gaben uns Elend.“² (23, 210). Odysseus muss beipflichten: „[I]ch selber freue mich nicht“ (23, 266/267). Am Ende droht noch der Kampf mit den wütenden Verwandten der getöteten Freier. Odysseus stürzt und droht zu unterliegen. Da erscheint die Göttin Athene und verjagt die Verwandten. Außerdem empfiehlt sie Odysseus, fortan vom „allverderbendem Kriege“ abzulassen. „Also sprach sie,“ lauten die letzten Verse des Epos, „und freudig gehorcht’ Odysseus der Göttin.“ Als letztes erneuert Pallas Athene „[z]wischen ihm und dem Volk [...] jetzo das Bündnis“ (24, 544–546).

Ein Happy End am Ende der Odyssee erinnert an die lange Geschichte glücklicher Enden. Die Menschen erzählen sich immer wieder und unter verschiedenen politischen, persönlichen und sittlichen Vorzeichen affirmative Geschichten. Ob am Lagerfeuer, in Büchern, im Theater, in Zeitungen, in Kino und Fernsehen, auf dem Smartphone – überall erscheinen über die Jahrhunderte Geschichten mit Happy End. Diese vielfältige und lange Geschichte des Happy Ends gilt es zu erforschen.

¹ Homer, *The Odyssey*.

² Homerus, *Homers Odyssee*.

Dafür bedarf das Happy End zuvorderst einer genauen Analyse. Denn das Phänomen steht politisch wie ästhetisch nicht im besten Ruf. In der negativen Beleumdung droht die Komplexität des Gegenstands sonst übersehen zu werden. Des Weiteren muss der Tatsache Rechnung getragen werden, dass entgegen seines schlechten Rufs auch im 20. und 21. Jahrhundert immer wieder viel beachtete und relevante Kunstwerke mit Happy End entstanden sind. Der Fall Happy End muss neu aufgerollt werden.

Das Happy End ist zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Studie zu einem selbstverständlichen Bestandteil des allgemeinen Diskurses geworden. Man spricht im Alltag ständig von Happy Ends, wenn eine Sache doch noch gut ausgeht.³ Gerade in politischen Zusammenhängen sprechen wir gern von verpassten, erhofften oder eingetretenen Happy Ends. So ist die Semantik des Happy Ends, eingedenk seiner Rolle als ästhetischem Kampfbegriff, mit politischen Vorstellungen verbunden. Das Happy End korreliert, so ist zu vermuten, mit gesamtgesellschaftlichen Heilsversprechen. „Odysseus faced great hardships, but his travails culminated in a happy homecoming. After so many years of servitude, it would be nice to think that Greece’s journey will reach a similar conclusion“, heißt es in der Printausgabe der Wochenzeitung *The Economist* vom 18. August 2018 über die Zukunft Griechenlands in der Europäischen Union unter der Überschrift „Odyssey without end“⁴.

Die Semantik des Happy Ends ist aber nicht nur zum geflügelten Wort geworden, sondern auch weiterhin Teil der ästhetischen Praxis. Der amerikanische Horrorfilm *Get Out*, in dem ein weißer Hirnchirurg reichen weißen Leuten illegal anbietet, die Gehirne ihrer sterbenden Liebsten in die Körper von afroamerikanischen Mitbürgern zu transplantieren, sollte ursprünglich

³ Sogar eine Massage, die zum Orgasmus führt, wird vom OED als eine der sich verfestigten Standardbedeutungen geführt. Beim Haarschneiden erklärte der Verfasser einst sein Dissertationsthema. Vor allem, dass Happy Ends wichtige gesellschaftliche Implikationen haben und eine eminent politische Dimension, leuchtete dem Barber unmittelbar ein. Interesse und Begeisterung für das Thema normalisierten sich, als das Missverständnis aufgeklärt werden musste.

⁴ Anonym, „Greece’s eight-year odyssey shows the flaws of the EU“.

mit einem hoffnungslosen und bitteren Ende enden. Als aber die Regierung Trump an die Macht kam, entschied der Regisseur Jordan Peele,⁵ dass die Welt mehr Hoffnung brauche und änderte das Ende des Films zu einem intelligenten glücklichen und emotional mitreißenden Happy End.⁶

Die Wechselwirkungen des Happy Ends gehen also in beide Richtungen: Literarische glückliche Enden werden in der Wirklichkeit und gerade dem journalistischen Diskurs herangezogen, um politische Narrative zu bilden, und die politische Realität nimmt Einfluss auf das Ende von Kunstwerken. In dieser Spannung entfaltet sich die Geschichte des Happy Ends.

Ein Beispiel hierfür bietet auch das 1849 von Henry Wadsworth Longfellow verfasste Gedicht über den amerikanischen Staat.⁷ Longfellow machte sich große Sorgen um die Zukunft der Republik und den Zusammenhalt der Vereinigten Staaten. Das Gedicht beschreibt ein großartiges Schiff, das von der Gesellschaft als ganzer gebaut wird. Das Schiff heißt *Union*. Im ersten Entwurf von „The Ship“ nimmt es mit diesem Schiff kein gutes Ende:

But where, oh where,
Shall end this form so rare? [...]
Wrecked upon some treacherous rock,
Rotting in some loathsome dock,
Such the end must be at length
Of all this lovleiness and strength! [...]
Lost, lost, wrecked and lost!
By the hurricane driven and tossed.⁸

Am Vorabend der Wahlen am 11. November 1849 kommt Charles Sumner zum Essen und versucht Longfellow für die Free-Soilers zu begeistern, für die er antritt. Longfellow hatte 1842 bereits auf Anraten Sumners einen Gedichtband gegen Sklaverei veröffentlicht. Für einen po-

⁵ Vgl. Desta, „Jordan Peele’s Get Out Almost Had an Impossibly Bleak Ending“.

⁶ Vgl. Goldberg, „Get Out“. Peele hatte zunächst vorgesehen, dass der Held des Films am Ende von der Polizei verhaftet wird. Nach Vorführungen mit *test audiences* entschied sich Peele aber dafür, den Held am Ende in dem Moment doch zu retten, in dem die Zuschauenden glauben, er würde von der Polizei festgenommen.

⁷ Vgl. Lepore, *These Truths*, S. 258–260.

⁸ Dana, „Sail on, O Ship of State!‘ How Longfellow Came to Write These Lines 100 Years Ago“, S. 210–211.

litischen Posten ließ sich Longfellow nicht gewinnen, aber Sumner konnte Longfellow immerhin davon überzeugen, ein glücklicheres Ende für das Gedicht zu finden. In einer Bleistiftfassung vom 11. November 1849 heißt es:

Sail on! Sail on! O Ship of State!
For thee the famished nations wait!
The world seems hanging on thy fate!
We will not doubt, we will not fear,
But sail right on with hearts of cheer,
Our hearts, our fortunes go with thee. [...]
Sail on, nor fear to breast the sea! Sail on, sail on forever more. [...]
Our faith and trust, that banish fears,
Are all with thee – are all with thee!⁹

In der Version „The Building of the Ship“, die veröffentlicht wird, heißt es noch kraftvoller und hoffnungsvoller:

Thou, too, sail on, O Ship of State!
Sail on, O UNION, strong and great!
Humanity with all its fears,
With all the hopes of future years,
Is hanging breathless on thy fate!
We know what Master laid thy keel,
What Workmen wrought thy ribs of steel,
Who made each mast, and sail, and rope,
What anvils rang, what hammers beat,
In what a forge and what a heat
Were shaped the anchors of thy hope!¹⁰

„What think you of the enclosed, instead of the sad ending of ‚The Ship‘? Is it better?“¹¹ Dies schreibt Longfellow an seinen Verleger. Die Geschichte selbst sollte darüber urteilen. Abraham Lincoln selbst las das Gedicht und war begeistert. Lincolns Sekretär erinnert sich an ein vielsagendes Lektüreereignis: „His eyes filled with tears and his cheeks were wet. He did not speak for some minutes, but finally said with simplicity, ‚It is a wonderful gift to be able to stir men like that!‘“¹²

⁹ Dana, S. 212.

¹⁰ Longfellow, *The Seaside and the Fireside*, S. 28–29.

¹¹ Dana, „Sail on, O Ship of State!‘ How Longfellow Came to Write These Lines 100 Years Ago“, S. 212.

¹² Dana, S. 213.

In Europas dunkelster Stunde wird dieses Gedicht erneut wichtig.¹³ Im Frühjahr 1941 war nicht sicher, dass in den USA der Lend-Lease-Act verabschiedet würde, der Großbritannien Waffen für den Kampf gegen Nazi-Deutschland leihen würde. „I think this verse applies to you people as it does to us,“¹⁴ schreibt Franklin Delano Roosevelt, gerade zum dritten Mal zum Präsidenten gewählt, in einem persönlichen Brief an Churchill. Es folgen die aus dem Gedächtnis zitierten Verse:

Sail on, Oh Ship of State!
Sail on, Oh Union strong and great!
Humanity with all its fears
With all the hope of future years
Is hanging breathless on thy fate!¹⁵

Churchill verlas den Brief im Radio und fügte hinzu:

What is the answer that I shall give in your name to this great man, the thrice-chosen head of a nation of a hundred and thirty million? Put your confidence in us, give us your faith and our blessing. Give us the tools and we shall finish the job.¹⁶

Jede Zeitung brachte am nächsten Tag Schlagzeilen von der frohen Botschaft. Der Kongress verabschiedete den Lend-Lease-Act. Eines noch weit entfernten Tages wird auch der Krieg gewonnen. „The Building of the Ship“ ist ein prototypisches Beispiel für die politische Dimension des Happy Ends, die diese Studie untersuchen will. Immer, wie auch in diesem Fall, stehen Happy Ends in einem konfliktreichen Kontext, aus dem sie einen Ausweg zu weisen wagen.

Ein Großteil dieser Studie wird sich daher und entgegen gängiger Vorurteile mit Konflikten befassen. Weil Geschichten mit Happy End Partei ergreifen und etwas bejahen, haben sie immer wieder eine polarisierende Wirkung entfaltet. Ein Happy End, das einem aus der Seele spricht, kann man mit Rührung genießen. Glücksvisionen, die man nicht teilen kann, lösen

¹³ Vgl. Lepore, *These Truths*, S. 480–481.

¹⁴ Lepore, S. 480.

¹⁵ Dana, „Sail on, O Ship of State! How Longfellow Came to Write These Lines 100 Years Ago“, S. 209.

¹⁶ Lepore, *These Truths*, S. 480–481.

mitunter Wut und Entrüstung aus. Im 20. Jahrhundert hat sich zu Recht eine besondere politische Skepsis gegenüber heilsgeschichtlichen Narrativen ausgebildet. Je mehr sich das Happy End als ein Phänomen *sui generis* etabliert, als desto umstrittener erweisen sich die einzelnen Exemplare.

Besonders in schweren politischen Zeiten, so stellt diese Studie fest, besteht aber gesteigerter Hoffungsbedarf und es erwachsen vielfältige Gelegenheiten für Geschichten mit guten Enden, sich zu beweisen. Die Geschichte des britischen Bergarbeiterstreiks in den 1980er Jahren etwa erzeugte eine ganze filmische Kulturindustrie, die mit guten Enden, historischen Umdeutungen und vor allem jeder Menge guter Laune aufwartete. Im Film *Brassed Off* von 1996 werden etwa anhand der Geschichte einer Bergarbeiterkapelle Elemente des Wohlfühl-Films mit Sozialkritik, Protest und politischer Partizipation verbunden. Auch der Film *Billy Elliot* erzählt im Milieu der verzweifelten Bergarbeiter von einem Jungen, der allen Widrigkeiten zum Trotz seinen Traum von Balletttanzen verfolgt. Stärker noch als diese Filme entwirft britische Film *Pride* von Matthew Warchus von 2014 ein unmittelbar politisches Happy End. Der Film führt ins Jahr 1984. Großbritannien wird von Margaret Thatcher regiert. In London beschließt eine kleine Gruppe schwul-lesbischer Aktivistinnen und Aktivisten gegen alle Wahrscheinlichkeit, Geld für die Familien streikender Bergarbeiter zu sammeln. Sie gründen LGSM: „Lesbians and Gays Support the Miners“. Schwierig gestaltet sich die Suche nach einem Kooperationspartner unter den Bergleuten. Denn die *National Union of Mineworkers* lehnt die Unterstützung ab, weil sie einen PR-Skandal fürchtet. Auf gut Glück ruft die Gruppe im *community center* des walisischen Dorfes Onllwyn an und bietet ihre Hilfe an. Das Dorf willigt ein, aber schon bald zerstreiten sich dessen Bewohner, und die fragilen Allianzen bröckeln. Doch im März 1985 ist der Streik vorbei. Am Tag des London Pride wird LGSM von den Organisatoren gebeten, so wie alle kleinen politischen Splittergruppen ganz am Ende des Zuges zu laufen. Dann aber

kommt eine gar nicht so kleine Gruppe verbliebener verbündeter Bergleute an. LGSM darf schließlich als größte Gruppe ganz am Anfang des Zuges gehen. 1986, so teilt der Kommentar mit, nimmt die *Labour Party* auf Drängen der *National Union of Mineworkers* den Kampf für die Rechte von Schwulen und Lesben in ihr Parteiprogramm auf.

Der Ausgang der Geschichte ist nicht ungebrochen glücklich. Einen politischen Sieg für Schwule und Lesben gibt es 1985 nicht. Auch muss an die umstrittene, sieg- und glorarme Geschichte vom Ende des britischen Bergarbeiterstreiks erinnert werden. Schon halb im Abspann des Films – die Darstellung basiert, wir werden daran erinnert, auf Fakten – erfahren wir sogar vom persönlichen Misserfolg eines der Protagonisten.¹⁷ Eine Nebenfigur aber, Siân Catherine James, schließt nicht nur ihr Studium ab, sondern wird Abgeordnete des britischen Unterhauses.

Reale Großprobleme werden nicht gelöst. Aber eine rhetorische Geste aus dem Repertoire des Sentimentalismus steht am Ende des Films, der es gelingt, eine Gemütsbewegung auszulösen, die wahres Glück vor dem Hintergrund echter Probleme und Elend behauptet. Diese Studie geht davon aus, dass darin ein zentrales Moment glücklicher Enden besteht. Es ist charakteristisch für die Glücksversprechen des Happy Ends, dass sie auf echte Leid- und Problemkonstellationen reagieren, und Glück auf dargestellte Probleme folgt. Diese Struktur wollen wir Post-Tenebras-Lux-Struktur nennen. Mit Christian Fürchtegott Gellert, der 1751 eine Gemütsbewegung beschrieb, die „zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich selbst aber ungemein süße ist“¹⁸, können Happy Ends als Glücksdarstellungen mit Problembewusstsein charakterisiert werden. Wahre Happy Ends müssen den Widerschein der Traurigkeit echter Probleme enthalten.

¹⁷ Der Anführer der Proteste stirbt an AIDS.

¹⁸ Gellert, *Pro comœdia commovente*, S. 5. Deutsche Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing.

Die Internetseite Rotten Tomatoes kommt zu folgendem *Critics Consensus*: „Earnest without being didactic and uplifting without stooping to sentimentality, *Pride* is a joyous crowd-pleaser that genuinely works.“¹⁹ *Pride* erzielt ein Top Critics Rating von 97%. „*Pride* is an upbeat, feel-good, emotionally-charged movie,“ heißt es in einer Rezension, „that does more than temporarily lift your spirits – it makes you feel a little better about the world and about the human capacity to set aside differences and join together in a mutual struggle against oppression. If only the world always operated like this...“²⁰

Es gehört zum Happy End, so ließe sich sagen, dass es umstritten und kontrafaktisch ist. In der *Financial Times* vom 11. September 2014 wird *Pride* scharf von Nigel Andrews kritisiert: „Schmaltz and piety abound as gay rights activists join forces with striking miners“²¹. Andrews’ Rezension führt vor, wie sehr Happy Ends gerade auch dann affektiv wirken, wenn man für ihr Glücksversprechen nicht empfänglich ist. Andrews’ Kritik richtet sich nämlich gegen die politische Grundaussage des Films: „Nothing in modern history is more amazing than the cultural rebranding of the UK miners’ strike as a heroic crusade, rather than a Luddite last stand for (inter alia) union demagoguery, greenhouse gas and emphysema.“²² Lehnt man eine politische Aussage ab, so wird die kulturell ausgestaltete Affirmation dieser Aussage mit Happy End und gesamtgesellschaftlichen Implikationen zu einer qualvollen Angelegenheit:

Pride, a 1980s-set British comedy about gay rights activists espousing a companion community-with-a-cause, is bright, perky and ostentatiously warm-hearted. I hated almost every minute.

[...]

During the strike there was at least a debate between opposing viewpoints. Today it’s the eternal sunshine of the spotless cause.

[...]

What follows leaves no box unticked, no schmaltz untapped, no comedy barrel unscraped. The glee-clubby, in-your-face, pietistic style, the preacher populism, is British cinema at its worst.

[...]

The story is based on truth, but in cinema that never means what you’re watching is true. Not moment by moment; not cajolery by cajolery. Someone must threaten a drag act in the miners’

¹⁹ Anonym, „*Pride*“.

²⁰ Oswaldstone, „*Pride*“, S. 282.

²¹ Andrews, „*Pride* – Film Review“.

²² Andrews.

welfare club – cue shocked frowns from the locals which will melt over time to hugs and smiles.
[...]
Most of my colleagues think this film is wonderful. It showed at the Cannes Directors' Fort-
night. Cachet! But essentially it's a parade of tricks, tropes and tritenesses, designed to keep its
balance for two hours atop a political correctness unicycle.²³

Die Vorwürfe gegenüber dem Film mögen berechtigt sein. Die konkreten Vorwürfe gegen die verherrlichende Darstellung einer politischen Position ähneln auf instruktive Weise einer mittlerweile klassischen ästhetischen Kritik am glücklichen Ende. Der Film sei naiv und würde sich pietistisch auf Tugenden ausruhen („pietistic style, the preacher populism“). Er sei schal und konventionell und auf anspruchslose Weise gekünstelt („a parade of tricks, tropes and tritenesses“). Er sei unwahrhaftig und unrealistisch, obwohl der das Gegenteil („based on truth“) vorgibt. Er sei vereinfachend („eternal sunshine of the spotless cause“).

Die Geschichte des glücklichen Endes ist die Geschichte solcher Vorwürfe. Was gegen glückliche Enden vorgebracht wird, bewegt sich immer wieder in einem ähnlichen Rahmen. Womöglich berechtigte Einzelkritik hat in ihrer Summe dazu geführt, glückliche Enden per se mit Naivität, Rückwärtsgewandtheit, Kunstlosigkeit, Unplausibilität, Eindimensionalität und Konventionalität zu assoziieren. In einer solchen Extrapolation aber verzerrt sich das Bild. Aktuelle Vorstellungen vom Happy End – nicht zuletzt im Kontext des europäischen Kunstfilmes – orientieren sich indes häufig an einem solchen ästhetisch abwertenden Grundverständnis. Im Zentrum der Kritik steht dabei nicht selten der Hollywood- oder Disney-Film, der als Synonym für Happy Ends gilt.²⁴ Dabei droht die wechselvolle Geschichte des Happy Ends in Vergessenheit zu geraten. Zu den glücklichen Enden des US-amerikanischen 20. Jahrhunderts und

²³ Andrews.

²⁴ Vgl. die wichtige Studie von James MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliche, Convention and the Final Couple*. MacDowell untersucht unter anderem die Idee, das glückliche Ende sei in Hollywood unvermeidbar.

Filmen wie *Pride* führen überraschende Genealogien. Lange bevor Happy Ends in Verruf geraten und unter Kampfbegriffen wie Hollywood oder Disney subsumiert werden, erzählen sich Menschen unter anderen Vorzeichen Geschichten mit glücklichen Enden.

Nirgendwo zeigt sich die Konfiguration des Happy Ends deutlicher als an den berühmt-berühmtesten *happy couples*, dem glücklichen Paar am Ende der Geschichte. Diese präsentieren private und romantische Liebe am Ende einer Geschichte, von der man gegebenenfalls gedacht hatte, sie würde von etwas ganz anderem handeln, als Allheilmittel. Ein berühmtes Beispiel ist die Verfilmung von Truman Capotes *Breakfast at Tiffany's* aus dem Jahr 1961. Sie endet statt Trennung mit einem Kuss des vereinten glücklichen Paares. Die Darstellung glücklicher Paare am Ende aber ist nicht nur Kitsch, sondern auch in den Bedeutungswandel der Ehe eingeschrieben. Die Institution der Ehe hat sich im Verlauf der letzten 300 Jahren vom Herrschaftssymbol feudaler Aristokratien zum ökonomischen Garanten bürgerlicher Haushaltung und schließlich mehr und mehr zum individuell und privat glücklichen *happy couple* gewandelt.²⁵ Zu leicht gerät in Vergessenheit, dass glückliche Textenden und die Darstellung von Glück eine lange Geschichte in sehr verschiedenen Genres und Kontexten haben, und die Argumente, die gegen Hollywood, Disney, *Pride* und *happy couples* vorgebracht werden, ihrerseits alles andere als neu sind. Die Geschichte des glücklichen Endes aber ist nicht gut erforscht; gelegentlich droht sogar die Tatsache zu verwischen, dass das glückliche Ende eine jahrtausendealte Tradition hat. Die Gründe hierfür sind vielschichtig. Zu sehr sind wir daran gewöhnt, dass die Vorwürfe berechtigt sind, dass Kunst an sich kritisch und komplex sei, dass sie die Gesellschaft in Frage stelle und Tugendversprechen und Moralismus entlarve. Die Liste der Vulgarisierungen kritischer Theorie ist lang. Kunst aber ist kritisch und affirmativ zugleich. Die grundsätzlich affirmative Dimension von Kunst, die in einer Welt entstehen und zu einem

²⁵ Vgl. Coontz, *Marriage, a History*.

Publikum sprechen muss, droht in akademischen Kreisen in den Hintergrund zu rücken. Kunst aber hat seit jeher einen genuinen Nutzens- und Unterhaltungsauftrag. Lange Zeit hieß dies: bejahren und nicht kritisieren. Das glückliche Ende im Sinne des Happy Ends, das guten Ausgang und Glücksversprechen auf spezifische Weise kombiniert, erweist sich dabei als eine besondere Erscheinungsform affirmativer Kunst.

Ausgehend von der Diagnose, dass wir nicht genau genug wissen, was es mit diesem Happy End auf sich hat, begibt sich diese Studie auf eine historische Spurensuche. Woher kommt das Happy End? Warum ist es so umstritten? Hat es eine Zukunft? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, verfährt diese Studie eklektisch und nicht immer chronologisch. Von der frühen Neuzeit bis heute trägt sie bemerkenswerte Funde und Beobachtungen zusammen, die sie gleichsam in einer *tour d'horizon* präsentiert. Das zweite Kapitel „Post Tenebras Lux“ beschäftigt sich hauptsächlich mit Happy Ends im Drama; das dritte Kapitel „Ständiger Kampf ums Paradies“ mit Happy Ends im Zentrum ideologischer Auseinandersetzungen. Dabei ergeben sie grobe Linien einer Geschichte des Happy Ends. Diese Studie versucht außerdem, die Geschichte des Happy Ends nicht als reine Poetologiegeschichte²⁶ zu schreiben. Daher werden viele konkrete Happy Ends untersucht und diskutiert und nicht nur einige wenige; mitunter macht dies einen aggregierenden Stil unvermeidbar. Alle Forderungen nach Vollständigkeit und historischer Gesamtschau, die diese Studie teilt und weiterentwickeln will, bleiben als Aufforderung und Einladung an weitere Forschungen.

Die Stunde des modernen Happy Ends als Phänomen schlägt, wie diese Studie zeigen will, im Zentraleuropa des 18. Jahrhunderts. Auf mehreren Ebenen verschieben sich in dieser Epoche sowohl traditionelle Genreerwartungen als auch religiöse und weltliche Heilsvorstellungen. Im Rahmen der sogenannten Empfindsamkeit bzw. des *sentimental movement* konsolidiert sich eine

²⁶ So verfährt die Studie von Kraft, *Zum Ende der Komödie*.

Semantik des literarischen glücklichen Endes, die private Glücksvorstellungen gesamtgesellschaftlich projizierbar macht und das private Glück als gesamtgesellschaftliche Aufgabe begreift. Eine solche sentimentale Grundstruktur bleibt bis heute erhalten. „Heaven is a place on earth with you“²⁷, fasst die Dichterin Elizabeth Woolridge Grant die Doppelbewegung zusammen. Das Glück wird pluralisiert und kommt für immer mehr Menschen infrage. Für eine große Zahl verortet es sich außerdem im Diesseits und nicht im Jenseits.²⁸ Persönliche Gefühle werden genauso wichtig wie Fragen der politischen Partizipation.

1.2. Affirmative Kunst

Die sentimentale Ausgestaltung des Happy Ends lässt sich mit der Bedeutungsverschiebung und Entgrenzung der religiösen christlichen Erbauung korrelieren.²⁹ Waren einst religiöse Gebrauchstexte dazu bestimmt, die Gemeinde und zunehmend die einzelnen Glaubenden anzuleiten und in ihrem Glauben zu festigen, wird zunehmend Kunstwerken die Rolle zugesprochen, zur Affirmation einer Sache anzuleiten, die nicht mehr nur die Festigung der Gemeinde ist. Wo einst ausschließlich religiöse Botschaften uneingeschränkt akzeptabel schienen, treten diese in den Hintergrund und machen Platz für das Lob der Tugenden, der weltlichen Herrschaft, ja gar der Welt, wie sie ist. Affekte wie Rührung, Ergriffenheit und Hoffnung erhalten zunehmend säkularere und weltliche Ausgestaltungen. Die frohe Botschaft geht nicht mehr

²⁷ Grant, „Video Games (Official Music Video)“.

²⁸ Vgl. Russell, *A History of Heaven*.

²⁹ Vgl. u. a. Herbert Kech, *Hagiographie als christliche Unterhaltungsliteratur: Studien zum Phänomen des Erbaulichen anhand der Mönchswiten des hl. Hieronymus*.

vom Evangelium allein aus. Viele verschiedene Glücksvorstellungen können viele verschiedene und größere Zielgruppen erbauen.³⁰

Der Affirmations- und Erbauungscharakter glücklicher Textenden ist im Besonderen bisher nicht ausreichend untersucht worden. Eine zentrale Erkenntnis dieser Studie ist, dass ein erbauliches Happy End, wie es aus den Rekonfigurationen einer breit verstandenen Empfindsamkeit hervorgeht, nicht einfach nur glücklich sein darf. Ein rührendes Happy End sollte auf die Darstellung von echten Problemen und schwierigen Themen folgen und sich auf diese beziehen. Von der Antike bis in die Frühe Neuzeit haben – zumindest in einigen Werken – Lösungsangebote *ex machina* überzeugt, aber spätestens mit Aufklärung und Empfindsamkeit sollen glückliche Enden die Probleme, die sie lösen, erst einmal als Probleme ernstnehmen.³¹ Glückliche Enden entfalten ihre Wirkung nicht als die Krönung ohnehin glücklicher, geschweige denn lustiger Geschichten, sondern als ausgestaltete Glücksversprechen und Lösungsangebote am Ende unglücklicher oder zumindest ernster Konflikte. Anders gesagt: Ein Happy End können wir nur dann ernstnehmen, wenn es die Probleme ernstnimmt, die es hinter sich lässt. Darin besteht die in Anlehnung an das Buch Hiob so beschriebene Post-Tenebras-Lux-Struktur.

Eine solche Entwicklung zehrt von Vorarbeiten in der frühen Neuzeit. Mit Vorformen, Vorläuferinnen und Vorläufern ab dem 16. Jahrhundert beginnt das zweite Kapitel. Bevor sich das Happy End pluralisiert und ein immer größeres Publikum – Happy Ends in Disneyfilmen rühren Milliarden Menschen weltweit – ansprechen kann, gibt es lange Zeit Happy Ends nur für die *happy few*. Happy Ends, die etwa zur Unterhaltung zu freudigen Anlässen bei Hofe für

³⁰ Vgl. Odo Marquard, *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*. & Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, S. 108–112.

³¹ Vgl. Hegel, *Werke*, S. 526ff.

die Hofgesellschaft dienten, orientieren sich an relativ stabilen religiösen und politischen Parametern.

Mit verschiedenen Ausformungen und Entwicklungen der Post-Tenebras-Lux-Struktur im Drama wird sich der erste Hauptteil dieser Studie befassen. Denn vor allem im Bereich dramatischer Kunst finden sich bereits in der frühen Neuzeit instruktive und überraschende Happy Ends. Politische Rahmenbedingungen bestimmen das Kunstgeschehen auf besonders direkte Weise. Die feudale und aristokratische Welt feierte am Hof eine Vielzahl von Festen, anlässlich derer eine Fülle von Happy Ends aufgeführt wurden. Kunstwerke dienen ganz explizit und unmittelbar der Glorifizierung von Herrschaft. Friede, Freude und die Ehe können in Happy Ends als Herrschaftszeichen glorifiziert werden.

Außerdem bilden sich in der frühen Neuzeit Genrevorstellungen aus, die aktuelle Vereinseitigungen korrigieren können. In der Forschung wird das glückliche Ende immer wieder vornehmlich als glücklicher Ausgang ohne größeres Zögern mit der Komödie assoziiert.³² Die Verknüpfung von Komödie und Happy End ist allerdings verkürzenden Lektüren und unhinterfragten kulturpolitischen Grundannahmen geschuldet. Selten realisieren Komödien tatsächlich Post-Tenebras-Lux-Strukturen. Im Gegensatz zur Tragödie gehen Komödien zwar fast immer gut aus. Glückliche Handlungsausgänge aber stellen noch nicht notwendigerweise glückliche Textenden dar. Komödien sind nicht per se der Darstellung von Tugend, Heil und Glückseligkeit verpflichtet. Immer wieder wurde in Sachen Happy End vom Rühr- oder Lustspiel aufklärerischer Spielart unzulässig extrapoliert.³³ Will man glückliche Enden in einem umfassenderen Sinne verstehen, gilt es daher eine gewisse Distanz zur Komödientradition aufzubauen. Dafür eignet sich ein Blick in die frühe Neuzeit und die Genese von Genrebildern.

³² So vor allem in der großangelegten und ambitionierten Studie von Kraft, *Zum Ende der Komödie*. Außerdem in der Pionierstudie von Jagendorf, *The Happy End of Comedy*.

³³ Vgl. sehr richtig Arntzen, *Die Ernste Komödie*.

Diese Studie unternimmt hier einen Korrekturversuch in den Kapiteln „Alternative göttliche Komödien“ und „Glück und Unglück der Gattungen“. Gellerts ästhetischer Text *Pro Comoedia Commovente* beschreibt konzise den Affekt des empfindsamen glücklichen Endes, räumt aber ohne Weiteres ein, dass Gattungszugehörigkeiten dabei nicht entscheidend sind, sondern geradezu stören.³⁴ Glücksvorstellungen fanden denn auch Ausdruck in ganz diversen religiösen und politischen Texten, wie sie etwa Leo Spitzer in seiner Studie zu den Artikulationsformen von *world harmony* untersucht. Spitzer untersucht anhand der Begriffsgeschichte des Wortes ‚Stimmung‘ musikalische, kosmische und psychische Formen des Einklangs.³⁵ Die Komödie findet keine Erwähnung.

Eine Sicht der Dinge, die das Happy End als etwas versteht, das in erster Linie mit Vorstellungen von Glück und Heil zu tun hat sowie von einer positiven und optimistischen Grundstimmung getragen wird, hat sich in der Forschung bis heute nicht durchsetzen können. Diese Studie möchte für eine solche Sicht werben. Die Post-Tenebras-Lux-Struktur nämlich offenbart eine überraschende Allianz. Das erbauliche glückliche Ende erscheint als systematisch mit der Ausgangssituation der Tragödie verwandt. Tatsächlich hat sich, wie diese Studie zeigen will, das erbauliche glückliche Ende historisch auch aus Tragödien entwickelt. In der frühen Neuzeit werden politische und weltliche Heilsvisionen in *Tragödien mit glücklichem Ende* konzipiert und aufgeführt. Wir gehen auf diese Entwicklung im Kapitel „Tragedia di fin lieto“ ein. Anlässlich der Hoffeste der frühen Neuzeit kommen zur Verherrlichung von Herrschaft zahlreiche Geschichten mit glücklichem Ende quasi als Gebrauchsliteratur zur Aufführung. Wir beleuchten deren politische wie produktionsästhetische Dimension genauer in den Kapiteln

³⁴ Vgl. Gellert, *Pro comoedia commovente*. Dort heißt es: „Nun gebe ich sehr gerne zu, daß dergleichen Schauspiele in den Grenzen, welche man der Komödie zu setzen pflegt, nicht mit begriffen sind.“

³⁵ Spitzer, „Classical and Christian Ideas of World Harmony“.

„Die Fortführung der Feste“ und „Love and Peace“ ein. Herrschaft, Liebe und Frieden erweisen sich über die Jahrhunderte als starke politische Motivationen für affirmative Kunstwerke. Ihr Verhältnis aber wird sich wandeln. Davon handelt der zweite Hauptteil dieser Studie „Ständiger Kampf ums Paradies“. In dem Moment, in dem die politischen Prozesse in Europa nach den Revolutionen in England und Frankreich zunehmend dynamischer und konfliktreicher werden, spiegelt sich dies auch im Bereich affirmativer Kunstwerke. Es entbrennt ein gesellschaftlicher und ideologischer Streit darüber, in welcher Gesellschaft man gemeinsam leben will. Happy Ends werden durchaus zum Schauplatz von *trouble in paradise*. Dabei rückt das Individuum mehr und mehr in den Fokus des Glücks und der Politik. Happy Ends müssen auf einmal eine größere Zahl von Menschen erreichen können. Eine Wegmarke dieser Entwicklung untersuchen wir im Kapitel „Schönere, verlorene und wiedergewonnene Paradiese“. Als einer der wichtigsten Akteure dieses kulturpolitischen Kampfes erweist sich die religiöse und staatliche Zensur. Happy Ends können im Notfall erzwungen werden. Die Tragödien Shakespeares, die keine glücklichen Enden haben, wurden für ungefähr 150 Jahre in Europa ausschließlich in gezähmter Fassung und mit erbaulichem Happy End aufgeführt. Die glücklichsten Geschichten verfertigt das europäische Theater aus Shakespeares Tragödien. King Lear schließt Cordelia im Namen der Tugend in seine Arme, und Edgar und Cordelia heiraten zur Rührung des Publikums. Romeo und Julia sterben nicht. Hamlet wird König von Dänemark. Mit aller Macht werden Flutlichter in die Dunkelheit gebracht. Das glückliche Ende etabliert sich aus der Vorstellung heraus, böse Katastrophen auch gegen den Willen der Verfassenden wortwörtlich abzuwenden. Wie Tragödien enden durften, war von Nahum Tates berühmtesten Abwandlungen zur Zeit der Restauration bis weit ins 19. Jahrhundert hinein von staatstragendem, sittlichem und kameralistischem Interesse. Kein Narr sollte das Königtum rügen, keine Darstellung die Sitten zu sehr erschüttern. Das glückliche Ende erweist sich

als vielschichtige und umstrittene politische Angelegenheit und teilweise weiterhin als direktes Produkt der politischen konstitutiven Rahmenbedingungen von Kunst. Nicht zufällig findet politische Affirmation ihren ästhetischen Weg. Kameralistische Regierungstechniken haben maßgeblich an der ästhetischen Ausarbeitung des Formats Happy End mitgewirkt, wie wir im Kapitel „Tutti Contenti“ untersuchen.

Hinzu kommt, dass sich ästhetische Formen ebenfalls pluralisieren und autonomisieren. Es wird sich zunehmend mehr als genuine ästhetische Wahlmöglichkeit erweisen, ein Happy End zu verfassen. Glückliche Enden erscheinen nicht mehr nur noch am Ende tragischer Stoffe kunstlos aufgepfropft oder als Genrekonzession. Ästhetisch mutige und gelingende neue Formen der Darstellung finden sich etwa in den ästhetisch autonomeren glücklichen Enden bei Schiller und Goethe. Mit ästhetischer Autonomie erhalten diese außerdem eine andere politische Aussagekraft. Das tendenziell erbauliche glückliche Ende hat nicht nur interessante politische Entstehungsbedingungen, sondern artikuliert diverse Angebote gesamtgesellschaftlicher Affirmation. Happy Ends gibt es jetzt etwa auch im Namen der Republik, bürgerlicher Werte und gesellschaftlicher Offenheit. Die zahlreichen archetypischen Ehedarstellungen am Ende wirken außerdem nur dann schal, wenn sie die politische Brisanz vergangener Jahrhunderte eingebüßt zu haben scheinen. Die Geschichte des glücklichen Endes lehrt, dass nicht selten die direkte Einmischung von Regenten und Regierungen erst den glücklichen Ausgang erwirkt hat. Die Ehe erschien als unmittelbares Zeichen feudaler Herrschaft. Diese Symbolkraft wirkt fort. Bis Hollywood gilt, dass *happy couples* am Ende nicht bloß privates Glück, sondern gesellschaftliches Glück in seiner jeweiligen biopolitischen Vermittlung verheißen kann.³⁶

³⁶ Vgl. u. a. auch Cavell, *Pursuits of Happiness*.

Das glückliche Ende aber scheint politisch schon festgelegt zu sein. MacDowell stellt gleich zu Beginn seiner Studie fest, dass „the second most common scholarly assumption about the ‚happy ending‘“ darin bestehe, dass es „inherently ideologically conservative“ sei.³⁷ Das glückliche Ende steht unter dem politischen Verdacht, immer wieder bloß den „status quo“³⁸ zu bestätigen, zu bejahen und zu glorifizieren. Eine solche Einschätzung kann natürlich im jeweiligen Einzelfall vollkommen zutreffend sein. Aber mit der Geschichte der Pluralisierung von Glücksversprechen, die spätestens mit Milton beginnt, ist es unzutreffend, das Happy End auf eine einzige politische Großströmung festzulegen.

Im Gegenteil versprechen viele verschiedene glückliche Enden verschiedenen Menschen verschiedenes Glück. Grobe Verallgemeinerungen ebnen außerdem einem Kunstverständnis den Weg, das gelingende Kunst auf zu triviale Weise mit Kritik und Subversion korreliert. Für Ernst Bloch, einen herausragenden Vertreter der kritischen Theorie, waren Happy Ends genau dann gerechtfertigt, wenn sie den Weg zum Sozialismus bahnten.³⁹

Seitdem Kunst nicht mehr selbstverständlich aus den Domänen von Religion und Herrschaft heraus operiert, stellt sich die Frage nach ihrem Verhältnis zu beiden. In dem Moment, in dem Kunst sich „autonomisiert“, kann und muss sie ihre Beziehung zur Gesellschaft, zu herrschenden Verhältnissen, sozialen Normen, politischen Gruppen und Regimen gestalten. Es ist häufig gar nicht selbstverständlich, worin dabei der *status quo* besteht. Dennoch ist wirkmächtig betont worden, dass sich gelingende Kunstwerke kritisch zu einem gesellschaftlichen Kontext verhalten. Dabei kann in unterschiedlicher Weise untersucht werden, inwiefern ein Kunstwerk

³⁷ MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema*, 2014, S. 3.

³⁸ So z. B. in Harry M. Benshoff und Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. MacDowell sammelt diverse Äußerungen dieser Grundargumentation.

³⁹ Vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 516.

gesellschaftliche Verhältnisse, soziale Missstände etc. kritisiert, unterwandert oder in ihren Exzessen darstellt. So stehen Kunstwerke und ihre Interpretationen in immer neuen Rekursionen kritischer Auseinandersetzung. Dieser Zusammenhang ist unter dem Stichwort *criticality* untersucht worden.⁴⁰ Vor allem vonseiten der Diskursanalyse und der Dekonstruktion ist das argumentative Grundproblem der Kritik beschrieben worden, die zwar selbst immer wieder Gegenstand weiterer Kritik wird und dennoch immer wieder aufs Neue behaupten muss, vehement Protest einlegen zu können. Aus einem solchen unendlichen Gespräch weist auch die Dekonstruktion freilich keinen Ausweg, aber sie verweigert sich einer einseitigen Fixierung auf die Operation des Kritisierens. Ein wenig vereinfachend gesagt betont sie die kokonstitutiven Schwierigkeiten und Vorzüge des Lobens und das subversive Potenzial der Affirmation.⁴¹ Wenn Kunst in der Moderne zunehmend autonomer wird, so darf „Kritik“ nicht vorschnell zu ihrem Wesensmerkmal erhoben werden. Denn anders als manchmal von Vertreterinnen und Vertretern der kritischen Theorie unterstellt, ist es für sogenannte autonome Kunst genauso aufwendig und kompliziert, Affirmation auszugestalten wie Kritik zu üben. Kritik hat intellektuell einen guten Ruf. Etwas zu loben, zu feiern oder im äußersten Fall gar zu verherrlichen ist schon allein deswegen weitaus schwieriger, weil man sich angreifbar macht. Mit dieser Frage befassen wir uns ausführlicher im nächsten Unterkapitel „Entertainment“.

Die Geschichte affirmativer Kunst, die bestehende Verhältnisse lobt und den *status quo* feiert, ist ausgesprochen wenig konturiert. Zu schnell droht der Verdacht, auf Propaganda hereinzufallen oder propagandistische Kunst zu loben. Die affirmative Dimension von Kunst muss aber als Potenzial und notwendigem Gegenpart zur Kritik betrachtet werden. Fritz Lang

⁴⁰ Vgl. Felski, *The Limits of Critique*.

⁴¹ Paradigmatische Vertreterin einer solchen Argumentation ist neben Gayatri Chakravorty Spivak auch Butler, *Gender Trouble*. Vgl. außerdem Bunia, „Vom Philister zum Fundamentalisten. Mit guten Absichten Gewalt für alle - der 11. September nach Schlingensiefel und Sloterdijk“.

verteidigt ein solches Verständnis dezidiert: „I think the audience’s apparent preference for happy resolutions is more accurately described as a preference for *affirmative* resolutions, as a desire to see dramatised the rightness of its ideals and the *eventual* achievement of its hopes.“⁴²

Das moderne glückliche Ende ist nicht selten in einem solchen Sinne affirmativ. Dafür wird es zumeist kritisiert. Einmal gilt es also, komplexe ästhetische Affirmation zu verteidigen. Im Falle von Schillers *Fiesko* kann man studieren, was es heißt, dass ein glückliches republikanisches Ende die politische radikalere Entscheidung markiert. Auf einer anderen Ebene aber hat die Erwartungshaltung, dass sich Kunst zunächst kritisch zu betätigen hat, ein Realismus-Problem. Denn die Darstellung von dezidiert Unsittlichem kann zumeist von verschiedenen politischen Strömungen gepriesen oder verteufelt, instrumentalisiert oder zensiert werden. Glückliche Enden müssen aber nicht nur insofern politisch untersucht werden, als sie Affirmation wagen. Auf einer kulturgeschichtlichen Ebene bilden sie einen Affront gegen Autonomie- und Genieästhetik. Die Geschichte der glücklichen Enden ist durchzogen von dem maßgeblichen Einfluss vermeintlich außerästhetischer Größen. Stoffe wie *Orpheus und Eurydike* sind anlassbezogen immer wieder mit Happy End aufgeführt worden, weil die heiratenden Herrschenden es so wollten. Ungebetene Kollaborateure wie Nahum Tate haben Shakespearefassungen mit glücklichen Enden vorgelegt. *Test audiences* haben an der Entstehung von Kunstwerken unmittelbar mitgewirkt. Aus Sicht von Genieästhetik und Werktreue lassen sich solche Verfahren frenetischer Verglücklichung leicht kritisieren. Die Geschichte des Happy Ends führt aber vor, dass autonomie- und genieästhetische Konzepte zu kurz greifen, um seine Wirkung zu erklären. Prokofievs *Romeo und Julia* wurde in der Sowjetunion verboten. Prokofiev hatte entgegen der Shakespeare’schen Vorlage ein modernistisches Happy End vorgesehen.

⁴² Lang, „Happily Ever After“. S.28.

Stalin protestierte 1937 vehement gegen so viel Affirmation.⁴³ Das Genie Prokofievs kann sich nicht gegen das Genie Shakespeares durchsetzen. Auch die Werktreue kann nur unter problematischen politischen Vorzeichen siegen.

Ein anderer Aspekt, der Kunstwerke mit Happy End politisch suspekt macht, ist, dass sie starke Gefühle hervorrufen. Die Rührung, die die norwegische Fernsehserie *SKAM* bei ihrem Publikum auslöst,⁴⁴ ist strukturell mit derjenigen vergleichbar, die das Publikum von *Hermann und Dorothea* in Bann schlug, auch und gerade weil das dargestellte Schicksal Dorotheas heute nicht mehr ungebrochen und auf gleiche Weise als erbaulich aufgefasst werden kann. Mit dem Zusammenhang von Affekten und Happy End befasst sich das Unterkapitel „Nur einen Augenblick glücklich sein“.

Bis heute ist das Happy End keine neutrale Angelegenheit. Der Streit um positive politische Visionen dauert an. Ausgehend von Kunstwerken, die ihr eigenes glückliches Ende mitreflektieren, möchten wir im Ausblick dieser Studie skizzieren, wie „Erbauung für das 21. Jahrhundert“ aussehen könnte. Denn affirmative Kunst erfreut sich großer Beliebtheit.

1.3. Entertainment

„I can’t even explain how much joy the Disney movie *The Little Mermaid* fills me with. I love it so much and analyzing it only makes me appreciate it more,“⁴⁵ gesteht eine Studentin oder ein Student in einem literaturwissenschaftlichen Seminar an einer großen öffentlichen Universität an der Ostküste der USA. Das Seminar vergleicht den Film *The Little Mermaid* der Walt Disney Animation Studios aus dem Jahre 1989 mit dem Kunstmärchen von 1837 „Den lille

⁴³ Vgl. Monahin, „Prokofiev’s Romeo and Juliet“.

⁴⁴ In Reaktion auf die Serie entstand eine weltweite Fan-Gemeinde.

⁴⁵ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 45.

havfrue“ von Hans Christian Andersen.⁴⁶ Im Seminar soll eine kritische „media literacy“⁴⁷ ausgebildet werden, die in „extended critique und analysis“⁴⁸ den Film besser verstehen lassen soll. Das Ziel des Seminars besteht darin, „to make students critical of Disney’s *The Little Mermaid*.“⁴⁹ Neben dem Werkvergleich gehört dazu die intensive Auseinandersetzung mit der Andersen’schen Vorlage, dem biografischen Hintergrund des Autors, der Homosexualität thematisiert, sowie einem Sekundärtext, der das Kunstmärchen als Ausdruck veränderter *upward mobility* deutet.⁵⁰ In der kritischen Auseinandersetzung sollen die Studierenden den Film anders sehen und bewerten lernen: „what was asked of them was to challenge what they have believed in and admired, namely Disney, before they took the media literacy course.“⁵¹

Die Studierenden des Seminars werden im Rahmen einer Studie beobachtet. Im Seminar verfassen die Studierenden Abschlussessays zu den Fragen: „Had you read Andersen’s tale before the class? How do you compare Andersen’s tale with Disney’s adaption? Did your opinion of Disney’s Little Mermaid change after reading Andersen’s tale or discussing it in the context of the class?“⁵² Die Antworten werden dahingehend ausgewertet, ob und inwiefern das Seminar erfolgreich war.⁵³ Bereits in der oben zitierten Aussage deutet sich an: Das Seminar „may look like a ‚failed‘ class.“⁵⁴ In ihrem Aufsatz „Staying True to Disney: College Students’ Resistance to Criticism of *The Little Mermaid*“ kommen die Autorinnen zu dem Ergebnis, dass es mit den Mitteln der kritischen Geisteswissenschaften nicht möglich war, die Interpretationen und Urteile der Studierenden zu ändern. Die kulturpolitischen Annahmen darüber, was *media literacy*

⁴⁶ Andersen, „Den lille Havfrue“.

⁴⁷ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 35

⁴⁸ Sun und Scharrer, S. 35.

⁴⁹ Sun und Scharrer, S. 54.

⁵⁰ Vgl. Sun und Scharrer, S. 36.

⁵¹ Sun und Scharrer, S. 54.

⁵² Sun und Scharrer, S. 36–37.

⁵³ Vgl. allgemein zur Frage von Erfolg im geisteswissenschaftlichen Seminar Wegmann, „Im Seminar“.

⁵⁴ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 54

einerseits und Kunst andererseits ausmachen soll, treten besonders in der Bewertung der Enden deutlich zutage. Das Happy End der Disney-Fassung scheint der Seminarleitung und der begleitenden Studie besonders kritikwürdig.

Die Studierenden aber blieben auch mit verbesserter „media literacy“⁵⁵ von dem Film *The Little Mermaid* begeistert. „I love, love, love the Disney version,“⁵⁶ lautete eine der Antworten auf die Essayfragen. „Because *The Little Mermaid* is my favorite Disney movie, it would be very hard to change my opinion,“ gibt ein Essay zu Protokoll. Diese Position scheint von einigen Studierenden geteilt zu werden: „*The Little Mermaid* is my favorite Disney film so I don’t think that reading Andersen’s tale or discussing the film itself in class would change my opinion at all.“ Einige Studierende fühlen sich gar vom Seminar unter Druck gesetzt, ihre Bewertung zu ändern: „It does bother me when people try to bash the film . . . sometimes, it’s hard to think about such negative things about a film you really enjoy.“ Jemand anderes schrieb: „If I already like the film, no amount of negative analysis will change that.“

Andere empfanden das Seminar als bereichernde Auseinandersetzung mit ihrem Lieblingskunstwerk: „My opinion of *The Little Mermaid* doesn’t change at all because I love the Disney version as it is. Analyzing the film only added a little insight and didn’t change the story for me at all.“ Oder: „Discussing it has just shown me where the tale originated from. I still think the film is excellent and thankfully nothing has been ruined for me (I don’t think anything can though).“

Es ist bemerkenswert, wie wenig die Studie auf die starke emotionale Reaktion im ästhetischen Urteil⁵⁷ der Studierenden eingeht. Aus der Perspektive der Studie lassen sich die Ergebnisse

⁵⁵ Vgl. zu den kulturpolitischen Grundlagen des Konzepts Kamerer, „Media Literacy“.

⁵⁶ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 45.

⁵⁷ Vgl. für einen Ansatz, der starke Gefühle in der ästhetischen Beurteilung berücksichtigen will, Menninghaus u. a., „Towards a Psychological Construct of Being Moved.“

nur dadurch erklären, dass das Seminar einfach zu schwach war, um die „acceptance of the Disney hegemony“⁵⁸ zu brechen. Die Wirkmacht der sogenannten Disney-Ideologie – ein Begriff, der sich lose und abwertend etabliert hat – sei einfach zu groß, zumal diese auf die Studierenden bereits von Kindheit an wirke:

Children in the United States grow up with Disney. Watching Disney’s videos and films, going to Disney theme parks, and using Disney products are often connected to childhood memories that give Disney a power with which few in the media industry can compete.⁵⁹

Die Studierenden – „they are not able to reject Disney, to break away from its spell“⁶⁰ – verstünden den Film so sehr als Teil ihres Selbst, so die Deutung, dass sie Kritik am Film als Kritik an sich selbst verstünden, die sie mit einer „unwillingness to let challenging thoughts threaten their secured selves“⁶¹ abwehrten. Einerseits seien die Studierenden durch die „Disney hegemony“ ohnehin zu schwach, um sich vom Seminar zu anderen machen zu lassen, und auf der anderen Seite könne ihre nachhaltige Begeisterung für *The Little Mermaid* nur dadurch erklärt werden, dass sie sich mit kognitiven Strategien, „which enabled them to uphold their previously existing opinions“⁶², vor den kritischen Inhalten des geisteswissenschaftlichen Seminars verschlössen.

Without making connections to what they expect of themselves as men and women and what they think others expect of them (such as their ideas of being happy and in love), *The Little Mermaid* serves only to entertain for the moment and leaves no trace of personal and social inquiry once the movie is over.⁶³

Die Studie unterstellt, dass die Studierenden den Film mit sich und der Welt gar nicht in Verbindung brächten und an sich heranließen. Konsterniert stellt die Studie mit einiger Verwunderung fest: „Despite the instructor’s facilitation of a critical discussion, they did not want to

⁵⁸ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 52.

⁵⁹ Sun und Scharrer, S. 49.

⁶⁰ Sun und Scharrer, S. 51.

⁶¹ Sun und Scharrer, S. 51.

⁶² Sun und Scharrer, S. 51.

⁶³ Sun und Scharrer, S. 54.

change their attitudes about Disney's *The Little Mermaid*, which has given them intense pleasure and fond memories since they were children."⁶⁴

Eine andere Sicht der Dinge drängt sich auf.⁶⁵ Die Studie erhebt sich womöglich mit pädagogischer Hybris über die Studierenden und schließt eine andere Interpretation der Ergebnisse von vornherein aus. Stellt man kritisch den pädagogischen Blick und die paternalistische Appellation⁶⁶ der Studie in Frage, so erscheinen die Studierenden auf einmal als mündige Kunstrezipienten, deren ästhetisches Urteil über den Film *The Little Mermaid* schlicht ein extrem positives ist. Die Kraft eines Kunstwerks, das uns bewegt und „intense pleasure“ verschafft, sollte nicht unterschätzt werden. Die Begeisterung für ein Kunstwerk ist ein starkes Gefühl. Seine Erforschung muss das gute Gefühl, das es hervorruft, ernst nehmen und bis zu einem gewissen Grad akzeptieren. Gerade mit den positiven Gefühlen der Studierenden beschäftigt sich die Studie aber nicht; sie ist nicht bereit, sie als Teil des ästhetischen Urteils der Studierenden zu begreifen: „At least 12 (26.7%) people in the group said they had the ability to separate their analysis of the film and their enjoyment of it.“⁶⁷ Die ästhetische Erfahrung findet ihre Bestimmung aber vielleicht gar nicht in „analysis“ und „critical discussion“. Die ästhetische Erfahrung eines emotional bewegenden Films muss anders und besser verstanden und durchdrungen werden. Viel eher sollte, und dies wird diese Studie versuchen, die emotionale Reaktion als Teil eines komplexen ästhetischen Geschehens akzeptiert und verstanden werden. Eine solche Analyse führt zunächst hinaus in die politische und mediale Welt, die eben auch voller Gefühle ist. Ein weiterer Weg führt zu einem besseren Verständnis von Gefühlen

⁶⁴ Sun und Scharrer, S. 51.

⁶⁵ Vgl. für eine andere Evaluation der Ergebnisse Sperb, „How (Not) to Teach Disney“. Sperb geht davon aus, dass das Seminar sein Ziel, die Studierenden zur Reflektion zu animieren zur Genüge erreicht hat.

⁶⁶ Vgl. für ein Kritik der Kritik aus postkolonialer Perspektive Song, „Critical Thinking‘ and Pedagogical Implications for Higher Education“.

⁶⁷ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 48.

und ihrem Verhältnis zur Sprache. Lässt man sich auf die emotionale Dimension nicht ein, begegnet man *The Little Mermaid* nur mit Fragen, deren Antworten man schon kennt.

Allen traditionellen Beteuerungen von *aut prodesse aut delectare* zum Trotz⁶⁸ wird „enjoyment“ von der Studie schlicht im Bereich kritischer Kunst nicht akzeptiert und in den Bereich des bloßen „entertainments“ verbannt. Damit wird eine alte Höhenkammargumentation⁶⁹ reaktiviert.⁷⁰ Die Studie ist zwar bereit, einzuräumen, dass „a possible critique“ ihrer selbst darin bestehen könnte, „that the instructor may have elevated Andersen’s work as ‚high culture‘ in comparison to the popular culture, such as Disney’s animated films, as ‚low culture,‘ and indirectly or directly discriminated against the latter.“⁷¹ Dass aber ihr gesamtes Forschungsdesign auf dieser Unterscheidung basiert, sieht die Studie nicht.

Das Vorgehen und das begriffliche Setup der Studie sind paradigmatisch für ein gewisses Vorgehen der Geisteswissenschaften. Sie betonen, dass Kunstwerke dann gute Kunstwerke sind, wenn sie die Rezipientinnen und Rezipienten in der Auseinandersetzung, die idealiter seminarförmig gedacht wird, zu kritischem Denken erziehen. Ein gewichtiges Problem dieses ubiquitären Ansatzes, besteht darin, dass er sich im schlimmsten Fall systematisch vor der Realität ästhetischer Erfahrungen verschließt, wenn es nur darum geht die richtigen Kritiken an der Gesellschaft in den richtigen Kunstwerken ausfindig zu machen. Die Vorurteile der Studie sind offensichtlich. Das heißt selbstverständlich nicht – und es muss hier betont werden –, dass man die Filme der Disney Animation Studios nicht kritisieren dürfe oder solle. In dieser

⁶⁸ Vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Vor allem das Kapitel „Dichtung als Unterhaltung“, S. 471–476. Curtius legt dar, dass sich eine ästhetisch-hedonistische Vorstellung von Kunst auf nie ganz geklärte Weise mit der rational-educativen Rolle vermischt.

⁶⁹ Vgl. Nusser, *Trivialliteratur*. Fiske, *Understanding Popular Culture*.

⁷⁰ Vgl. Rollin, „Fear of Faerie“.

⁷¹ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 53.

Kritik sollten sie aber als die Kunstwerke ernst genommen werden,⁷² die sie sind.⁷³ Es ist keine gute Grundlage für die gesamtgesellschaftliche Debatte genauso wie die Seminardiskussion, wenn die Menschen, die sie lieben, selbstverständlich als Opfer von Indoktrination und kunstloser Unterhaltung verstanden werden.

Die Kritik, *The Little Mermaid* sei ein indoktrinärer Unterhaltungsfilm, bedient sich selbst der potentiell indoktrinären kulturpolitischen Forderung nach kritischer Kunst. Diese Forderung äußert sich nirgendwo stärker als in der Art und Weise, wie in dieser Studie über ein *feature* des Films *The Little Mermaid* gesprochen wird: „There were 17 people (16.5%) who preferred Disney’s version because it was ‚romantic‘ and had a happy ending – the essential reason why they loved Disney’s *The Little Mermaid*.“⁷⁴

Ein Happy End mit *happy couple* am Ende von *The Little Mermaid* lässt sich leicht kritisieren. Happy Ends gehören zu einem der meist geliebten und meiste gehassten Aspekte von Filmen aus dem Hause Disney. Happy Ends stehen synonym für eine Form vermeintlich niedriger Unterhaltung, die sich bloß einem Massengeschmack anbiedere.

In Hans Christian Andersen’s tale, written in 1837, the little seamaid is curious about the human world and longs to have an immortal soul which can only be achieved through the love of a human. She falls in love with the prince and in order to earn his love, she exchanges her voice for a pair of legs in a bargain with a sea witch, under the condition that if the prince does not marry her, she will turn into sea foam. However, although the prince is fond of the little seamaid, he loves and eventually marries another princess. Heartbroken, the little seamaid plunges into the sea, but because of her goodness and God’s blessing, she turns into a „daughter of the air“ and can earn herself an immortal soul through good deeds. Disney’s revisions of Andersen’s tale took out all the religious elements and concluded the story with a happier ending. Prince Eric eventually saves the Little Mermaid Ariel from the evil witch and they get married and live happily ever after.⁷⁵

⁷² Vgl. für einen praxeologischen und prozeduralen Begriff von Kunst Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Kunst kann nur als Teil von und innerhalb eines gesellschaftlichen Streits darüber verstanden werden, was Kunst ist.

⁷³ Vgl. für einen Überblick über die Frage, wer Disney wann und warum für Kunst hält, Wasko, *Understanding Disney*, vor allem S. 121–122

⁷⁴ Sun und Scharrer, „Staying True to Disney“, S. 43.

⁷⁵ Sun und Scharrer, S. 43.

Bereits in der Zusammenfassung deutet sich eine gewisse Tendenz an, die dem Märchen Andersens Komplexität unterstellt und dem Disney-Film Vereinfachung. Auch der Komparativ „happier“ kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Studie eine deutliche Setzung vornimmt: Disney ende glücklich und Andersen traurig. So bildet sich ein vertrautes Muster ab, nach dem kritische Kunstwerke traurig und ernst sind und schlechte Unterhaltung fröhlich und leicht. Eine solche Matrix aber verstellt den Weg zu beiden Kunstwerken gleichermaßen. Nolens volens verwandelt sich das zur Besserung der Studierenden angeführte Kunstmärchen Andersens auf einmal in Disneys Nemesis. Disneys Happy End und die Kulturindustrie sorgen dafür, dass „Den lille Havfrue“ auf einmal gar ein „tragic ending“⁷⁶ hat, wie es sich für kritische Kunst gehöre.

Das Ende von „Den lille Havfrue“ ist indes keineswegs tragisch. Natürlich ist es, wie die Studierenden sagen „depressing“, „gloomy“, „dark“, and „sad“, but also „realistic“ and „deep“⁷⁷, dass die kleine Meerjungfrau den Prinzen nicht heiratet. Das Ende des Märchens aber ist, ohne an Disney heranreichen zu können, nicht per se unglücklich. Dabei kommt natürlich noch ein anderes vermeintliches Original zum Vorschein. Andersen hat sein Ende bewusst anders und emanzipatorischer gestaltet als dasjenige in Motte Fouqués *Undine*. Undine bleibt aus Sicht Andersens von einem anderen Menschen abhängig und sei in unerträglicher Weise nicht Herr ihres Schicksals.⁷⁸ Das Happy End, das Andersen anbietet, besteht darin, dass die kleine Meerjungfrau aus eigener Kraft und Anstrengung Glückseligkeit erreichen kann, indem sie zu einer Tochter der Luft wird: „Luftens Døttre have heller ingen evig Sjæl, men de kunne selv ved

⁷⁶ Sun und Scharrer, S. 52.

⁷⁷ Sun und Scharrer, S. 43.

⁷⁸ Vgl. Brief an Ingemann vom 2. November 1837 in: Andersen, *The Stories of Hans Christian Andersen*, S. 104.

gode Handlinger skabe sig een.⁶⁷⁹ Dieses Angebot erhält sie, weil sie den Prinzen verschonte.⁸⁰

Wenn sie weiterhin Gutes tut, dann ist ihr „ewige Lykke“⁸¹ versprochen.

Vi flyve til de varme Lande, hvor den lumre Pestluft dræber Menneskene; der vifte vi Kjølning. Vi sprede Blomsternes Duft gennem Luften og sende Vederqvægelse og Lægedom. Naar vi i tre hundred Aar have stræbt at gjøre det Gode, vi kunne, da faae vi en udødelig Sjæl og tage Deel i Menneskenes ewige Lykke.⁸²

Das „tragic ending“ verspricht eher im Sinne der christlichen *tragedia di lieto fine* ewiges Glück und Erlösung. Das glückliche Ende Andersens, das ja selbst ganz an „Glæde“ ausgerichtet ist, bereitet das glückliche Ende bei Disney schon vor. In beiden Fällen ergibt sich für die Meerjungfrau ein Weg in eine glückliche Zukunft. Etwas getrübt wird das Ende des Kunstmärchens dann auch gar nicht durch das Leiden der Heldin, sondern durch den Schluss, der sich als pädagogische Einladung verstehen lässt, Schuld zu internalisieren:

„Ogsaa tidligere kunne vi komme der!“ hviskede een. „Usynligt svæve vi ind i Menneskenes Huse, hvor der er Børn, og for hver Dag vi finde et godt Barn, som gjør sine Forældre Glæde og fortjener deres Kjærlighed, forkorter Gud vor Prøvetid. Barnet veed ikke, naar vi flyve gennem Stuen, og maae vi da af Glæde smile over det, da tages et Aar fra de trehundrede, men see vi et uartigt og ondt Barn, da maae vi græde Sorgens Graad, og hver Taare lægger en Dag til vor Prøvetid!“⁸³

Es entbehrt einer gewissen Ironie nicht, dass Seminar und Studie gerade mit diesem vermeintlichen „tragic ending“ Andersens gegen Disneys Vorstellung von Glück Kulturpolitik machen wollen.

⁷⁹ Andersen, „Den lille Havfrue“, S. 106. Übersetzung des Verfassers: „Die Töchter der Luft haben auch keine ewige Seele, aber sie können sich durch gute Handlungen selbst eine verschaffen.“

⁸⁰ Bei Andersen besteht die Möglichkeit, dass sich die Meerjungfrau rettet, indem sie den Prinzen tötet.

⁸¹ Andersen, „Den lille Havfrue“, S. 106. Übersetzung: „ewiges Glück“.

⁸² Andersen, S. 106. Übersetzung: „Wir fliegen in die warmen Länder, wo die schwüle Pestluft den Menschen tötet; dort fächeln wir zur Kühlung. Wir verbreiten den Duft der Blumen in der Luft und senden Erquickung und Heilung. Wenn wir dreihundert Jahre lang danach gestrebt haben, alles Gute zu tun, was wir können, so erhalten wir eine unsterbliche Seele und nehmen teil an dem ewigen Glücke der Menschen.“

⁸³ Andersen, S. 106. Übersetzung: „Wir können auch früher dahin gelangen!“ flüsterte eine. „Unsichtbar schweben wir in die Häuser der Menschen, wo Kinder sind, und für jeden Tag, an dem wir ein gutes Kind finden, das seinen Eltern Freude bereitet und deren Liebe verdient, verkürzt Gott unsere Prüfungszeit. Das Kind weiß nicht, wann wir durch die Stube fliegen, und müssen wir aus Freude darüber lächeln, so wird ein Jahr von den dreihundert abgezogen, aber sehen wir ein unartiges und böses Kind, so müssen wir Sorgetränen vergießen, und jede Träne addiert einen Tag zu unserer Prüfungszeit!“

Der Film *The Little Mermaid* von Ron Clements und John Musker ist nachgerade eine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte affirmativer Kunst. In den ersten Szenen des Films lernen wir die Krabbe Sebastian kennen, die später vom König der „merpeople“ mit der Beaufsichtigung Arielles betraut wird. Sebastian ist Hofkapellmeister und zu Beginn des Films soll sein Meisterwerk zur Feier der Herrschaft Tritons aufgeführt werden. Musikalische Darbietungen und Hoffeste, große Institution affirmativer Kunst, sind eng mit der Geschichte des Happy Ends verbunden.⁸⁴ Aber zum Happy End führen sie in *The Little Mermaid* noch nicht. Im Gegenteil erscheint Arielle, die die Hauptrolle singen soll, nicht zur Aufführung. Die Prinzessin ist zwar bei Disney nicht introvertiert wie bei Anderson, hat aber ihren eigenen Kopf und erlebt lieber Abenteuer an Bord gesunkener Schiffe, als ihren Pflichten als Tochter, Prinzessin und Sängerin nachzukommen. Arielle ist, ganz gemäß romantischer Topoi, die schnöde Unterwasserwelt nicht genug. Sie sehnt sich nach Abenteuer und anderem. Diese Sehnsüchte nach Transgression projiziert sie auf die oberirdische Welt der Menschen. In einer Grotte sammelt Arielle Paraphernalia aus der Welt der Menschen. In diesem Kabinett träumt sie die himmels- bzw. erdenstürmenden Träume eines Teenagers. Arielle aber sehnt sich nicht nur abstrakt nach der Menschenwelt, sondern bald auch konkret nach dem Menschenprinzen Eric, den sie in einem Sturm rettet und in den sie sich verliebt. Sebastian versucht, ihr mit musikalischen Mitteln die Vorzüge des schönen Unterwasserlebens noch einmal vor Augen zu halten. Das Stück „Under the Sea“ gewann 1989 den Oscar für den besten Filmsong.

The seaweed is always greener
In somebody else's lake
You dream about going up there
But that is a big mistake
Just look at the world around you
Right here on the ocean floor
Such wonderful things surround you
What more is you lookin' for?

⁸⁴ Vgl. die Kapitel 2.4. bis 2.7.

Under the sea
Under the sea
Darling it's better
Down where it's wetter
Take it from me
Up on the shore they work all day
Out in the sun they slave away
While we devotin'
Full time to floatin'
Under the sea

Down here all the fish is happy
As off through the waves they roll
The fish on the land ain't happy
They sad 'cause they in their bowl
But fish in the bowl is lucky
They in for a worsen fate
One day when the boss get hungry
Guess who's gon' be on the plate

Under the sea
Under the sea
Nobody beat us
Fry us and eat us
In fricassee
We what the land folks loves to cook
Under the sea we off the hook
We got no troubles
Life is the bubbles
Under the sea
Under the sea
Since life is sweet here
We got the beat here

Mit den ersten Versen versucht Sebastian, Arielle bei ihren schwärmerischen Gedanken abzuholen. Gleichzeitig macht er deutlich, dass es sich bei dem Versprechen eines besseren Lebens an Land um ein falsches Glücksversprechen handelt („big mistake“). Im Gegenteil müssen die Vorzüge einer Lebensführung betont werden, wie sie Arielle im Moment schon in der Unterwasserwelt zur Verfügung steht. Das Leben unter Wasser wird, wie für verherrlichende Beschreibungen des Lebens einschlägig, als im engeren Sinne paradiesisch beschrieben. *Ex negativo* heißt es über das Leben an Land: „Up on the shore they work all day / Out in the sun they slave away“. Sebastian versucht, Arielles Heilsvision von der Welt an Land ein Glücksnarrativ der Unterwasserwelt entgegen zu halten. Miteinander in Konkurrenz tretende Heilsvisionen

und Glücksversprechen sind paradigmatisch für affirmative Kunst und Happy Ends; Glücksversprechen stehen seit der frühen Neuzeit explizit miteinander in Konkurrenz.⁸⁵ Sebastian stellt fest: „Down here all the fish is happy“. Hier werden die „merpeople“ wohl in den Bereich der Fische miteinbezogen, auch, wenn es in einer wichtigen Hinsicht, die der Film weiter entfaltet, einen gewichtigen Unterschied gibt. Die Fische, die keine „merpeople“ sind, sind in der Unterwasserwelt nämlich nicht vor der Landwelt sicher und werden von den Menschen gefangen und gegessen. Der Film beginnt mit einer Szene, in der sich ein niedlicher Fisch vom Deck eines Schiffes zurück in den Ozean retten kann. Filmisch und musikalisch ist den Zuschauenden längst klar, dass die Welten unter und über Wasser in Kontakt stehen. Unterseeleuten ergeht es an Land schlecht: „The fish on the land ain't happy“. Das Lied buchstabiert mögliche negative Landszenarien aus, vom Aquarium bis zum Teller. Unverhohlen hält Sebastian Arielle die anthropologische Differenz vor Augen. Die Menschen, so sagt auch König Triton, sind „barbarians“. Aber Arielles Neugierde und Begeisterung sind dennoch nachvollziehbar. Die manichäische Sicht Sebastians auf das Verhältnis von oberirdischer Welt zur Unterwasserwelt ist nicht vollends konsistent. Das Lied des Hofkomponisten beschönigt die politischen Verhältnisse der Unterwasserwelt, wenn es etwa heißt: „We got no troubles / Life is the bubbles“. Denn „troubles“ existieren ganz offensichtlich auch schon unter der Wasseroberfläche. Fische können gefangen werden. Außerdem existieren, wie wir später erfahren, interne Kämpfe um die politische Führung der Unterwasserwelt. Auch dass die „merpeople“ anscheinend davor sicher sind, von den Menschen gefangen und gegessen zu werden, verkompliziert die Lage.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.

Dreht sich Andersens Märchen ganz um die junge Meerjungfrau, so wird Arielle in der Disneyfassung vielmehr zur Hauptfigur in einer epischeren Erzählung. Die Epik der Disneyfassung kommt unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass die Handlungsmotivationen weniger auf der persönlichen Ebene der Protagonistin angelegt sind als in den politischen Konflikten der erzählten Welt.

Der entscheidende Schritt zu dieser Abwandlung liegt in der Aufwertung der Unterseehexe. Bei Andersen richtet sich die kleine Meerjungfrau, um ihre Ziele zu erreichen, mit ihrem Anliegen an die Hexe. Sie tritt dabei lediglich eine böse Figur aus dem Arsenal romantischer Figuren in Erscheinung, die einfach Böses tun und verführerische gefährliche Angebote unterbreiten. Bei Andersen setzt die kleine Meerjungfrau ihr Leben aufs Spiel, indem sie sich auf den Zauber der Hexe einlässt, und bezahlt jeden Moment ihres menschlichen Daseins mit furchtbaren Schmerzen. Dreh- und Angelpunkt bleibt das Schicksal der Meerjungfrau. Am Ende geht es um ihr Schicksal und von der Hexe ist keine Rede mehr.

Bei Disney wird Ursula zur politischen Gegenspielerin von König Triton erhoben, die eine ganz eigene Agenda verfolgt und der es in ihrem Handeln um die Herrschaft über den Ozean geht. So hat bei Disney Ursula von Beginn an ein höheres Interesse an Arielle als Arielle an ihr. Arielle wird bei Disney bloß zum Spielball höherer politischer Mächte und gerät als Prinzessin in einen Coup gegen ihren Vater. Bei Disney droht ihr, erst Verhandlungsmasse und dann Sklavin Ursulas zu werden. Darüber hinaus droht das Reich ihres Vaters zu fallen. Ursula plant, an die Macht zu gelangen, indem sie über Arielle an ihren Vater herankommt. Ist die junge Tochter erstmal in ihrer Gewalt, kann sie Triton erpressen. Ursula nutzt aus, dass sich Arielle in einen Menschen verliebt hat, um sie für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, während sie bei Andersen bloß Erfüllungsgehilfin des Meerjungfrauenplans ist.

Arielle – offensichtlich ist sie mit den „troubles“ der Unterseewelt nicht gut genug vertraut – zeigt sich für die Angebote Ursulas empfänglich. Denn Triton hat eine strikte *zero-tolerance* Politik gegenüber Menschenkontakt, sodass sich Arielle mit ihrem Anliegen nicht an ihn wenden kann. So zerstört Triton etwa Arielles Sammlung von Gegenständen aus der Menschenwelt. Ursula hingegen suggeriert Arielle, dass sie, um ihre Ziele zu erreichen, auch Mensch werden müsse. Auf die Frage, ob Ursula das überhaupt bewerkstelligen könne, antwortet Ursula mit den Worten: „My dear, sweet child. That’s what I do. It’s what I live for. To help unfortunate merfolk, like yourself; poor souls with no one else to turn to.“ In dem ingenütesten Stück des Films überzeugt Ursula Arielle davon, sich auf einen Deal einzulassen: Ursula verwandelt Arielles Fischschwanz im Tausch gegen ihre Stimme in menschliche Beine. Sollte Arielle aber nicht innerhalb von drei Tagen von ihrem Prinzen geküsst werden, so würde sie in die Gewalt Ursulas übergehen. Dass Ursulas Ziel dabei nicht Arielles Stimme ist, macht der Film deutlich. Die Performance Ursulas, gesungen und gesprochen von Pat Carroll, ist legendär. Pat Carroll inszenierte Ursula stimmlich wie eine „ex-Shakespearean actress who now sold cars“⁸⁶. In ihrem Lied „Poor Unfortunate Souls“ bietet Ursula Arielle einen Faust-Pakt an, der ihren politischen Gegner treffen soll. Bei Disney ist Arielles Geschichte eine Episode im Kampf Ursulas gegen Triton. Am Ende geht es nicht wie bei Andersen um die Unsterblichkeit der Seele, sondern profane Liebe und einen Machtkonflikt.⁸⁷

Die Figur Ursulas wird bei Disney im Vergleich zu Andersen nicht nur massiv ausgebaut, sondern zu einer kosmischen Kontrahentin zum ebenfalls überhöhten jupitergleichen Vater Arielles erhoben. Wie mittelalterliche Heldentypen begegnen sich die beiden Figuren.⁸⁸ Wie

⁸⁶ Hill, „Why (For) Pat Carroll Wasn’t Actually Disney’s First Choice to Voice Ursula in ‚The Little Mermaid‘“.

⁸⁷ Ursula sollte zunächst von Joan Collins gespielt werden, die durch ihre grandiose Verkörperung von Alexis Colby in *Dynasty* den Machern des Films vorschwebte. Vgl. Hill, „Which 1980s TV Favorites Almost Voiced Ursula the Sea Witch for Disney’s The Little Mermaid“.

⁸⁸ Vgl. Lienert, „Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik“.

wir am Ende des Films erfahren, verfügen beide gleichermaßen über Magie. Ursprünglich war geplant, Ursula sogar als die Schwester von Triton zu konzipieren und ganz im Stil von *Dynasty* einen Kampf um die Vorherrschaft über die Unterwasserwelt zu inszenieren. Ursula deutet dies in der Endfassung nur an, wenn sie anfangs zugibt, dass sie sich noch der Zeiten erinnert, in denen sie selbst noch im Schloss Tritons gewohnt hat.

Der Disney-Film transponiert die Märchenhandlung in ein episches Framework. Aus dieser Sicht erscheint das Happy End nicht nur genrekonform, sondern auch eigenständiger. In den Kampf der beiden Untersee titanen Ursula und Triton mischen sich in der letzten Sekunde die Menschen ein. Nachdem Arielle in die Macht Ursulas gerät, bietet sich Triton als Geisel zum Tausch. Ursula ist am Ziel. Sie wird neue Herrscherin der Unterseewelt. Um ihre Allmacht zu genießen, schafft sie einen Strudel, der Schiffswracks vom Meeresgrund an die Oberfläche spült. Es gelingt Prinz Eric, die Kontrolle über eines dieser Schiffe zu gewinnen und die mittlerweile auf deutliche Überlebensgröße angewachsene Ursula in den Bauch zu rammen und zu vernichten. Die Herrschaft Tritons ist wiederhergestellt. Arielle darf den Menschen Prinz Eric heiraten. Ihr Vater, der genau wie Ursula zaubern kann, schenkt ihr ein menschliches Aussehen.

Die Hochzeit am Ende und der Sieg über die feindliche Macht Ursulas stehen so nicht wie bei Andersen im Zeichen der individuellen Seelenrettung, sondern womöglich eher der Völkerverständigung zwischen den „merpeople“ und den einst als „barbarians“ abgewerteten Menschen. Arielle erscheint weniger als Exemplum pädagogischer Kunstmärchen als als Iphigenie, die bleibt.

In der erzählten Welt Andersens sind die Unterseebewohner tatsächlich seelenlos. In Disneys epischer Umarbeitung sind alle Akteure gleichermaßen beseelte Wesen, die in politischen Konflikten miteinander agieren. Am Ende steht ein klassisches Friedensfest. In seiner letzten Szene

wirft Triton einen Regenbogen über das Schiff, auf dem Arielle und Eric ihre Hochzeit feiern. Die Meeresbewohnenden schauen aus dem Wasser auf. Die letzte Szene ist eine Anspielung auf *The Wizard of Oz*: „Over the rainbow“, also in der Luft, wo Andersens kleine Meerjungfrau landet, ist der utopische Ort, in dem Dorothy Gale nicht „into any trouble“ geraten kann.⁸⁹ Dieser Ort wird bei Disney zunächst „Under the sea“ proklamiert. Schließlich, nicht rein, sondern voller Kompromisse, wird der Ort in einer Art Détente der Glücksmächte und ihrer Versprechen mitten im Hier und Jetzt gefunden: über der Wasseroberfläche, aber doch unter dem Regenbogen.

Die Komplexität des Films sollte in seiner ästhetischen Evaluation nicht in Abrede gestellt werden. Im Gegenteil sollte sie die Grundlage bilden, auf der die Kritik des Films aufbauen kann. Denn der Film enthält viele problematische Aspekte. Es kann thematisiert werden, dass Disney zum Beispiel moralische Vereinfachungen anbietet⁹⁰ oder heteronormative⁹¹, sexistische und rassistische⁹² Stereotypen propagiert⁹³.

Entscheidend dabei ist aber, Disney nicht als *Entertainment*⁹⁴ und damit als etwas dem Kunstgeschehen Fremdes zu begreifen. Im Gegenteil muss das im Falle Disneys so offenkundige enge Verhältnis von Kunst und Politik, Unterhaltung und Herrschaft, Ästhetik und Erziehung als zentral für ästhetische Kommunikation überhaupt begriffen werden. Die Semantik des

⁸⁹ *The Wizard of Oz* beginnt gleichsam mit dem Happy End auf der Farm in Kansas, zu dem Film auf eine Art am Ende zurückkehrt.

⁹⁰ Vgl. Hastings, „Moral Simplification in Disney’s ‚The Little Mermaid‘“.

⁹¹ Vgl. Hefner u. a., „Happily Ever After?“

⁹² Vgl. Breaux, „After 75 Years of Magic“, 75.

⁹³ Vgl. Towbin u. a., „Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated-Films“. Dort heißt es instruktiv: „Findings indicate that gender, racial, and cultural stereotypes have persisted over time in Disney films. Few examples of positive portrayals emerged, but were increasingly common in later films. Marginalized groups were portrayed negatively, rarely, or not at all.“

⁹⁴ Vgl. für einen deskriptiven Entertainmentbegriff: Vorderer, „It’s all entertainment—sure. But what exactly is entertainment?“

Happy Ends erweist sich als weitaus virulenter, als sich bereinigende Vereinfachungen wünschen.

Kunst steht bis heute in einem langen und schwierigen Verhältnis zur Herrschaft. Hoffnung und Glück können in sehr vielen verschiedenen Formen und in vieler verschiedener Namen versprochen werden, wie sich schon in der vergleichenden Lektüre von Andersens Märchen und Disneys Arielle-Version andeutet. Das Happy End von *The Little Mermaid* ist durchaus politisch, wenn es auf Völkerverständigung dringt. Der Film markiert den Auftakt der weltweiten sogenannten Disney Renaissance; er kommt am 17. November 1989 in die Kinos. Das Filmfestival in Cannes zeigt ihn 1990 außer Konkurrenz.

1.4. Politische Empfindsamkeit

Zu der Zeit der sogenannten Disney-Renaissance, die 1989 mit dem Film *The Little Mermaid* einsetzt, hat sich in Europa der Begriff Happy End längst als ein alltäglicher Scheinanglizismus etabliert. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts setzt er sich in den Sprachen Europas durch. Im Englischen etabliert sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts der Begriff *happy ending*. Der Ausdruck Happy End ist in den anderen Sprachen, die ihn verwenden, mit dem 20. Jahrhundert verbunden und setzt sich ganz besonders in der Nachkriegszeit durch. Der Begriff bezeichnet vor allem das glückliche und sentimentale Ende von Filmen und anderen Kunstwerken. Die Fortsetzung der *Dreigroschenoper* von 1929 trägt ihn ironisch im Titel: *Happy End*. Die Konjunktur der Begriffsverwendung fällt, auch in den Übersetzungen wie „fin heureuse“ oder „lieto fine“, in die 1990er Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Happy End ist in aller Munde. 2004 artikuliert

die kanadische Sängerin Avril Lavigne ihr Enttäuschung über eine zerbrochene Liebe mit den Versen: „All this time you were pretending / So much for my happy ending“⁹⁵.

Das Happy End beerbt andere Begriffe wie „guter Ausgang“, „fin heureuse“ oder „lieto fine“ geradezu, allerdings mit einem bemerkenswerten Unterschied. Das Happy End trägt eine deutliche negative Konnotation. Es gilt als ästhetisch minderwertig, konventionell und flach. Auch für das englische *happy ending* stellt das OED fest, es sei „trite and conventional“. Für den Scheinanglizismus Happy End mag das noch stärker zutreffen. Zudem ist es diffus mit reaktionärem, den status quo verherrlichendem Denken konnotiert. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vervielfacht sich die Verwendung des Begriffs, bis er schließlich zu Zeiten der Disney-Renaissance nie gekannte Verbreitung findet. Er findet zunehmend auch Verwendung in übertragener Bedeutung. Alles mögliche kann um die Jahrtausendwende ein Happy End haben. Diese breite Semantik fußt auf einer langen Tradition von Kunstwerken mit glücklichem Ende, auch und gerade von solchen, die als schales Entertainment markiert sind.

Schon der Begriff *Happy End*, anders als *happy ending* im Englischen,⁹⁶ verweist mittelbar auf den englischsprachigen Unterhaltungsfilm. Happy Ends und Hollywood, das Happy End und Disney sind in der allgemeinen Vorstellung eng miteinander verknüpft.⁹⁷ Eine solche verkürzende Perspektive ist repräsentativ für kulturkritische kulturelle Elitenprogramme und ein Verständnis von Kultur, das autonomieästhetische und kritische Paradigmen verabsolutiert. Die Kategorie der Unterhaltung aber ist hinderlich, wenn sie in abwertender Hinsicht gebraucht wird. Kunst und Unterhaltung müssen sich nicht immer systematisch voneinander trennen lassen.⁹⁸

⁹⁵ Lavigne, „My Happy Ending (Official Music Video)“.

⁹⁶ Mehr zur Geschichte der Begriffe *happy ending* und *happy end* im Englischen s. Kapitel 3.4.

⁹⁷ Vgl. MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema*, 2013.

⁹⁸ Vgl. für einen Überblick über die Geschichte der Diskussion, ob und wann im Falle Disneys aus welchen Gründen Kunst vorliege Wasko, *Understanding Disney*, S. 121–122.

Der Begriff Happy End entsteht im 20. Jahrhundert zudem in einer politisch und kulturpolitisch hochgradig angespannten Situation. Vor allem in der Nachkriegszeit kann er in seinen Konnotationen auf die Sprache der Befreier Europas verweisen, auf die frohe Botschaft des Kriegsendes und die vielen kleinen glücklichen Enden, die erzählt werden und derer es bedurfte, um einen Kontinent wiederaufzubauen. Aber er verweist auch auf einen kontinental-europäischen Kulturchauvinismus, der die „kommerzialisierte“ und „imperialistische“ Kulturproduktion und -politik der USA ablehnt. Als 1992 das Disneyland⁹⁹ in Paris eröffnete, sprach die französische Theaterregisseurin Ariane Mnouchkine von einem „cultural Chernobyl“¹⁰⁰:

Disney's encampment on the borders of Paris means that the corporation begins its presencing in Europe at the edge of the overdetermined site of European revolution, socialism, democracy, enlightenment and culture. EuroDisney is not only a challenge to the Smurfs, Asterix and Tintin but also to Hegel, Kant and Heidegger.¹⁰¹

Nichts füllt den Begriff Happy End so sehr wie eine vage Vorstellung von US-amerikanischer Kulturpolitik, namentlich der großen Studios Hollywoods und der Disney Corporation.¹⁰²

Walt Disney has been, arguably, the most influential American of the twentieth century. Beginning in the late 1920s, his immense and multifaceted entertainment enterprise – short cartoons, feature-length animations, live-action films, comic books and records, nature documentaries, television shows, colossal theme parks – inundated the United States, much of the Western world, and beyond. At the founder's death in 1966, Disney creations and Disney consumer merchandise had flooded much of the globe. From Chile to China, tens of millions of people who had never heard of Franklin D. Roosevelt or William Faulkner or Martin Luther King, Jr., could identify Mickey Mouse or Donald Duck in an instant. And over this leisure empire presided the avuncular gentleman with the warm chuckle, the small mustache, and the large imagination.¹⁰³

Ihnen kommt im Nachkriegseuropa eine besondere Rolle zu. Der Begriff Happy End von Disneys Gnaden ist nicht neutral. Disneys von Steven Watts ausführlich als Stilmischung – Watts nennt etwa „naturalism and fantasy“, „quasi-abstract modernist explorations“ und „tro-

⁹⁹ Vgl. für eine affirmative kunsthistorische Einschätzung von Disney World Knight, *Power and Paradise in Walt Disney's World*.

¹⁰⁰ Mnouchkine, „Disneyland Resort Paris, France: 1992“.

¹⁰¹ Byrne, *Deconstructing Disney*, S. 21.

¹⁰² Vgl. für eine exzellente Bestandsaufnahme Watts, „Walt Disney“.

¹⁰³ Watts, S. 84.

pes from the Victorian past – an exaggerated sentimentality, clearly defined moralism, disarming cuteness¹⁰⁴ – beschriebener „sentimental modernism“¹⁰⁵ ist so wirkmächtig wie umstritten. Seine Entstehungsgeschichte ist politisch aufgeladen und bestimmt das polarisierende Bild.¹⁰⁶ Umso wichtiger erscheint es, die verwickelten kulturpolitischen Zusammenhänge¹⁰⁷ der Nachkriegszeit im Licht einer langen Geschichte glücklicher Textenden und affirmativer Kunst zu betrachten.

Bis zu einem gewissen Grad kann die Wirkmacht von Nachkriegsliteratur, -filmen und -musik kaum überschätzt werden. Darunter fallen so diverse Dinge wie Schlager, die Beatles und später Abba, aber auch die französische Philosophie und amerikanische Filme.¹⁰⁸ Gerade Disney kommt dabei eine mehrfache Rolle zu. Disney ist als Epizentrum konservativer Kulturpolitik und amerikanischer Kulturimperialismus und als Popkultur und Wegbereiter der *Counterculture* verstanden worden.¹⁰⁹

1937 erzielen die Disney Studios einen frühen Erfolg mit der Märchenverfilmung *Snow White and the Seven Dwarfs*, selbstverständlich mit Happy End. Aber die 1940er Jahre sind für die kleine Firma geprägt von Auseinandersetzungen mit der Gewerkschaft, Streiks und dem Zweiten Weltkrieg.¹¹⁰ Disney war zu diesem Zeitpunkt keine große mächtige Firma. 1940 wurde Disney unter „public accountability“¹¹¹ gestellt. 1941 musste nach den Angriffen auf Pearl Harbor das Hauptstudio sogar „anti-aircraft hardware“¹¹² weichen. Neben diesen Einschränkungen aber wurde die Regierung wurde zu einem der wichtigsten Auftraggeber des Studios

¹⁰⁴ Vgl. Watts, *The Magic Kingdom*, S. 104–107.

¹⁰⁵ Watts, „Walt Disney“, S. 91.

¹⁰⁶ Eine ganzheitliche und darstellende Analysen des Phänomens Disney liefert Wasko, *Understanding Disney*.

¹⁰⁷ Vgl. für eine Auseinandersetzung mit vereinseitigenden Analysen Buckingham, „Dissin’ Disney“.

¹⁰⁸ Vgl. Judt, *Postwar*.

¹⁰⁹ Vgl. für diese marginalisierte Sicht der Dinge Brode, *From Walt to Woodstock*.

¹¹⁰ Vgl. Wasko, *Understanding Disney*, S. 15–18.

¹¹¹ Amernic und Craig, „Accountability and Rhetoric during a Crisis“.

¹¹² Cooper, „Walt at War – Animation, Transformation and Indoctrination“, S. 337.

und die „at least six branches of the government“¹¹³ bestellten keine Märchenfilme. 1941 baten Nelson Rockefeller und Johna Hay Whitney Walt Disney, *animated shorts* für das Office of the Coordinator of Inter-American Affairs zu produzieren; Disney tourte als „goodwill ambassador“ durch Südamerika, um dort mit Cartoons gegen „pro-Nazi feeling“ vorzugehen.¹¹⁴ Damit erreicht die Tätigkeit eine politische Dimension, die Tracey Louise Mollet ausgezeichnet rekonstruiert hat. Sie beginnt bereits mit Disneys Arbeiten zur Unterstützung des New Deal und während der Depression.¹¹⁵ 1942 gab allein das Naval Bureau 20 Filme in Auftrag.¹¹⁶ Disney machte mit den Regierungsaufträgen keinen Gewinn, konnte aber am Leben bleiben.¹¹⁷

The liaison between Hollywood and Washington was a distinctly American and democratic arrangement, a mesh if of public policy and private initiative, state need and business enterprise. [...] Whether done at the behest of the Office of War Information or the War Department, whether produced under pressure or under contract, Hollywood's government work encompassed three main functions engaging two distinct audiences. In a serviceable separation, Will Hays delineated the trinity of responsibilities as educational, inspirational, and recreational. The educational and inspirational films were each conceived for separate target audiences – military servicemen on the one side, and homefront civilians on the other. The recreational films – that is, normal Hollywood shorts and features – made no distinction. Like all Hollywood genres, the categories intermingle promiscuously.¹¹⁸

Disney lieferte in allen drei Kategorien. Schon vor Kriegsbeginn hatte sich Hollywood selbst den *Motion Picture Production guidelines*, dem sogenannten Hays Code, unterworfen, der im Bereich der „recreational films“ dafür sorgte, dass alle Filme strengen sittlichen und ideologischen Vorgaben genügen mussten und dem innovativen *pre-code Hollywood* ein Ende machten. Daher rührt möglicherweise teilweise der schlechte Ruf. Vor dem Kriegseintritt der USA war auch Propaganda tabu; Hollywood durfte die Nazis zunächst nicht offen kritisieren.¹¹⁹ Dem Hays Office galten zudem Animationsfilme als „ideologically unharful“¹²⁰.

¹¹³ Wasko, *Understanding Disney*.

¹¹⁴ Vgl. Mollet, *Cartoons in Hard Times*, S. 1.

¹¹⁵ Vgl. Mollet, S. 19–36.

¹¹⁶ Cooper, „Walt at War – Animation, Transformation and Indoctrination“, S. 338.

¹¹⁷ Vgl. Wasko, *Understanding Disney*, S. 19.

¹¹⁸ Doherty, *Projections of War*, S. 61.

¹¹⁹ Vgl. Mollet, *Cartoons in Hard Times*, S. 177–180.

¹²⁰ Mollet, S. 180.

Unbeknownst to most, even Walt Disney himself played an active part in the formation of the Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, an organization seeking to defend the country from any content it determined ideologically opposed to its conservative values.¹²¹

Während des Krieges aber betätigt sich Disney auch in den Bereichen der „educational and inspirational films“ und zwar zunehmend ausschließlich, zunehmend klarer auf dem Terrain ideologischer Auseinandersetzungen.

The animators at Disney studios were the elite cartoon corps. They worked on hundreds of instructional films and designed insignias for over 16,000 military units. Silhouette fuselages of aircraft and warships taught friend from foe to gunners and artillery crews. Bomb sights, radar, and other top-secret equipment were painstakingly storyboarded and carefully guarded. „Creative personnel accustomed to wracking their brains for a new switch on some problem near and dear to Donald Duck’s personality found themselves commissioned to explain to men at Navy training bases all aspects of the functioning and maintenance of the gyroscope and its relation to the over-all functioning of an aerial torpedo,“ recalled a Disney employee. In 1942, 94 percent of Disney’s work was war-related. Sandbags and anti-aircraft guns surrounded the only Hollywood studio to be designated a „key war production plant“ and „essential industry“.¹²²

Im Motion Picture Herald vom 13. März 1943 wird unter der Überschrift „Disney Necessary“¹²³ die Wichtigkeit Disneys für die Kriegswirtschaft betont. Disney produziert unter anderem auch Propaganda-Filme für ein US-amerikanisches Publikum. Im Film *Der Fuehrer’s Face* vom 1. Januar 1943 findet sich Donald Duck in einem karikierten Nazi-Wunderland wieder, in dem es hakenkreuzförmige Hydranten, Strommasten, Windmühlen und Bäume gibt. Eine unkoordiniert marschierende Blaskapelle, bestehend aus Goebbels, Himmler, Göring, Hirohito und Mussolini, singt eine Parodie des Horst-Wessel-Liedes. Später sehen wir Donald, der in einer Waffenfabrik ausgebeutet wird und an einem Förderband an Granaten arbeiten muss, bis er schließlich wegen Schikanen und Überlastung einen Nervenzusammenbruch erleidet. Der Film präsentiert einen aus verlebendigten Metallschlangen, Pfeifen, Granaten und Kanonen bestehenden Angsttraum. Aus diesem aber erwacht Donald in seinem Bett in den USA. Er erblickt einen figürlichen Schatten an seiner Wand, die keine Hakenkreuztapete mehr hat,

¹²¹ Isojärvi, „Absent Patriarchs and Persuasive Enforcers of the Future Nation“, S. 39.

¹²² Doherty, *Projections of War*, S. 68.

¹²³ Anonym, „Disney Necessary“.

welcher an einen zum Hitlergruß ausgestreckten Arm erinnert. Donald will diesen schon selbst aussprechen, da besinnt er sich eines Besseren und blickt zum Fenster. Im Fenster steht eine goldene kleine Freiheitsstatue, deren Schatten Donald bloß falsch gedeutet hatte. Er eilt zu ihr und küsst sie und ruft aus: „Oh boy, am I glad to be a citizen of the United States of America!“ Bemerkenswert hierbei ist, wie der Schrecken der Nazis nicht per se mit einer Kritik an staatlichen Repräsentationssymbolen einhergeht. Der Film endet mit einer Tomate, die Hitler ins Gesicht geworfen wird und zum Schriftzug „The End“ zerplatzt. Der Film stellt den Schrecken der Nazi-Herrschaft in karikierender Form mit dem Ziel dar, die Nazis zu verspotten. Er spricht vornehmlich ein amerikanisches Publikum an, das sich seiner Freiheit vergewissern soll. Donald Duck als Figur vermag dabei auch eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie es sich anfühlen mag, Bürger eines autoritären Staates zu sein. Der Film hat ein Happy End, das Donald aus seinem Nazi-Alptraum erlöst und in eine positive Amerika-Vision entlässt. Der Film gewinnt 1942 den Oscar für den besten animierten Kurzfilm.

Im selben Jahr, am 5. Januar 1943, wird von Disney außerdem ein vollkommen anderer Propagandafilm veröffentlicht, der *ex negativo* erhellt, unter welchen politischen Rahmenbedingungen die bis heute berühmten Disney'schen Heilsvisionen der *feature films* entstehen. *Education for Death* verfährt wesentlich brutaler und düsterer als *Der Fuehrer's Face* und thematisiert dabei offen den kulturpolitischen Auftrag und Anspruch von Disney. *Education for death* ist nicht mehr voll und ganz satirisch. Donald Duck kommt nicht mehr vor. Es handelt sich vielmehr um eine Adaption des gleichnamigen Buches des amerikanischen Autors Gregor Ziemer, der von 1928 bis 1939 die amerikanische Schule in Berlin leitete. Das Buch schildert eindringlich, wie Jugendliche im Führerstaat einer verrohenden und kulturfeindlichen Erziehung unterzogen werden. Der zehnminütige animierte Disneyfilm *Education for Death: The Making of the Nazi* verdichtet ein solches Narrativ auf den Werdegang eines Kindes, Hans. Der Film beginnt mit

einem roten Hakenkreuz auf schwarzem Grund und einem englisch sprechenden Erzähler aus dem Off: „What makes a Nazi? How does he get that way? Well, let’s look into that process. To begin with, Nazi control over a German child starts as soon as it’s born.“ Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt in eine große monumentale Halle, an deren Ende unter einem riesigen goldenen Reichsadler mit Hakenkreuz und von roten Hakenkreuzbannerflaggen flankiert in der Mitte und deutlich erhöht ein Standesbeamter wie ein höchster Richter sitzt. Der Erzähler teilt mit, dass die Eltern ihren neugeborenen Sohn anmelden wollen. Kleinlaut und devot hört man sie in akzentfreiem Deutsch „Heil Hitler“ sagen. „Heil Hitler“, dröhnt der Standesbeamte zurück. Die Eltern legen Geburtsurkunden und Scheine ihrer Familie vor, um die arische Abstammung zu belegen. Die Figuren sprechen Deutsch. Der Film hatte keine Untertitel. Einzig der Erzähler fasst das Geschehen zusammen. Die Eltern erkundigen sich, ob der Name Hans erlaubt ist. Mit bellendem Tonfall zeigt der Beamte auf eine Liste verbotener Namen. Ganz oben stehen Franklin und Winston, darunter Samuel und Miriam. „Hans seems to be OK, for the time being“, stellt der Erzähler fest. Sie erhalten ihren „hereditary passport“, der subtil Platz für 11 weitere Kinder lässt. Außerdem erhält die junge Familie eine Ausgabe von *Mein Kampf* als Geschenk. Das Buch verwandelt sich in ein Buch mit der Aufschrift „Märchen der Neuen Ordnung“ und der Erzähler teilt mit: „Now, let’s see what happens to one of Hitler’s children.“ Das Buch wird aufgeschlagen, und wir erfahren am Beispiel Dornröschens, wie Hans mit den alten Märchen aber in der abgewandelten Form der „new order“ indoktriniert wird. Wir sehen eine böse Hexe über einem schlafenden Mädchen, das wir nur dunkel als Schattenriss erkennen. Der Erzähler erklärt: „Remember the story of the Sleeping Beauty? Hans was taught that the wicked witch was democracy. And Sleeping Beauty, who can she be?“ Ein Prinz in Rüstung kommt geritten, um Dornröschen zu befreien. Er vertreibt die Hexe zu einer Musik, die Wagners „Ritt der Valkyren“ in Erinnerung ruft. „Democracy has

fled“, berichtet der Erzähler und wir sehen die Hexe aus dem Fenster springen. Der Prinz küsst die Prinzessin, die wir daraufhin zum ersten Mal im Licht erkennen. Sie ist übergewichtig, hat lange blonde Haare, einen Vikingerhelm auf dem Kopf und einen Bierhumpen in der Hand. „The princess is Germany“, stellt der Erzähler das Offensichtliche fest. Und der „brave handsome knight“ entpuppt sich unter dem Visier als Hitler. Hitler bricht in eine unverständliche Wutrede aus, sein Gesicht verfärbt sich rot und zwischenzeitlich erscheinen auf seinem Kopf rote leuchtende Teufelshörner. Die beliebte Deutschland-Prinzessin ist verzückt. Immer wieder ruft sie laut und mit lyrischen Gesang parodierender Stimme: „Heil Hitler“. Der schwächliche Hitler versucht schließlich mit aller Kraft, die Prinzessin auf sein Pferd zu setzen. Erst ein Blitz vollführt das Wunder, dass Hitler und Deutschland auf dem schwachen Pferd Platz finden und davonreiten. Ein verdutzter Hitler kann es selbst nicht glauben. „The moral of this Nazi fairytale seems to be“, erklärt der Erzähler, „that Hitler got Germany on her feet, climbed into a saddle and took her for a ride. The distortion of this tale has its purpose in moulding the young Nazi mind. Hitler becomes Hans’s idol.“

Es ist bemerkenswert, dass hier ein Märchen verwendet und abgewandelt wird, um eine politische Aussage über Nazi-Deutschland und seine pädagogischen Maßnahmen zu tätigen. *Ex negativo* kann dies auch als Aussage über Disneys Märchenadaptionen im Bereich des „recreational films“ selbst gedeutet werden und mithin als Aussage über die Wirkmacht von Kinderliteratur. Eine Märchenadaption als Cartoon erscheint so als durch und durch politische Angelegenheit.

Im Anschluss an die Märchenabwandlung erzählt der Film von einer anderen Episode aus der Kindheit von Hans. Hans wird krank und die Mutter betet, denn „she knows that the unfit are taken away by the state and are never heard of again.“ Auf Deutsch fleht die Mutter, während sie dem kranken Hans über den Kopf streicht: „Er muss kräftig sein. Sie holen die Schwachen

fort und niemand weiß, wo sie sind.“ Ein Offizier unterbricht die Mutter und fordert, dass Hans gesund und von der Mutter nicht weiter verhätschelt werde: „Dieser sentimentale Quatsch muss aufhören!“ „This superman has just reminded Hans’s mother that unless this mollycoddling stops the state will have to step in and take over.“

Hans wird wieder gesund und wir erfahren von einem Erlebnis aus seiner Schulzeit. Die Schüler schwören morgens Hitler ewige Treue und Gehorsam. Ein wohlbeleibter Lehrer beginnt mit einer ganz besonders eindrücklichen Unterrichtseinheit: „Und nun Kinder werden wir unsere Naturkundestunde halten.“ Der Lehrer dreht sich zur Tafel um und malt ein kleines süßes Häschen in Weiß und einen großen Fuchs in Rot an die Tafel, die das ganz Bild des Filmes füllt. „Nun passt gut auf, was jetzt hier passiert,“ fordert der Lehrer die Klasse auf. Auf einmal animiert sich das Tafelbild und der Fuchs springt hinter einem Hügel hervor und beginnt das Häschen zu jagen. An der linken Tafelkante kommt das Häschen nicht mehr weiter und wird vom Fuchs gefressen. „Wer kann mir sagen, was wir daraus lernen?“ , fragt der Lehrer die Klasse. Hans wird aufgerufen, steht auf und sagt mit traurig nach unten gerichteten Augen: „Das arme Häschen!“ Den anderen Schülern der Klasse stockt der Atem. Alarmiert schaltet sich der Erzähler ein: „He said: ‚the poor rabbit!‘. Is he out of his mind?“ Der Lehrer bekommt einen Wutanfall: „Donnerwetter nochmal! Dummkopf! Was für eine blöde Antwort ist denn das? Geh in die Ecke!“ Hans muss im Stehschritt in die Ecke marschieren und sich zur Strafe auf einen Stuhl setzen und eine Kappe aufsetzen. „Wer kann mir nun die richtige Antwort geben?“ , fragt der Lehrer die Klasse. Kollektiv geben die Kinder Antworten: „Ich weiß! Es zeigt uns, dass die Welt dem Stärkeren gehört!“; „Und den Brutalen!“; „Der Hase ist schwach und feige“. „Nice kids“, kann sich der Erzähler nicht enthalten, anzumerken. „Gut! Gut! Ausgezeichnet!“, dröhnt der Lehrer. „Und nun Hans, was denkst du jetzt von dem armen Häschen?“ „Ich hasse es!“, schreit der weinende Hans. „He hates the rabbit. There is no room

for weaklings.“ Der Lehrer nickt zufrieden. „Yes, this lesson is the basis of the Nazi creed, for Germany will likewise destroy all weak and cowardly nations“, übersetzt der Erzähler, was der Lehrer schreit. „Wir sind die nordische Rasse. Alle anderen Völker werden unsere Sklaven sein.“ „Germans are a super race“, heißt es vom Erzähler, „all others will be slaves.“ Der restliche Film schildert, wie Hans zum Soldaten wird. Bücher mit den Namen von Einstein, Spinoza und Voltaire werden verbrannt. Abermals verwandelt sich ein Buch. Aus der *Holy Bible* wird *Mein Kampf*. Ein wütender Mob wirft ein Kirchenfenster ein.

In dieser Szene besteht vielleicht die bemerkenswerteste historische Fehldarstellung des Propagandafilms. Im Versuch, das Christentum als etwas der Nazi-Herrschaft Äußeres zu retten, wird eine anti-christliche Pogromnacht dargestellt. Die Judenverfolgung wird nicht erwähnt. Ebenso nicht, dass das Verhältnis von Nazi-Herrschaft und Christentum keinesfalls so einfach zu fassen ist, wie der Film suggeriert.

Hans marschiert. „Marching and heiling, heiling and marching, Hans grows up. In him is planted no seed of laughter, hope, tolerance or mercy.“ Hans wird beim Marschieren älter. Man sieht in Reih und Glied Soldaten an Ketten über einen Hügel ziehen. „For now his education is complete – his education for death.“ Aus den Reihen der Soldaten werden Kreuze auf einem Massengruft. Der Film endet.

Disney richtet sich auch mit diesem Propagandafilm an ein amerikanisches Publikum. Eindringlich suggeriert die Verwendung der deutschen Sprache Authentizität. Sie erlaubt außerdem, anders als in *Der Fuehrer's Face*, eine gewissen Distanznahme durch den Erzähler. Dabei schwankt er zwischen Übersetzung und Bewertung. Der Film öffnet so eine pseudo-dokumentarische Ebene. Der Kampf gegen die Nazis wird weiterhin stärker als in *Der Fuehrer's Face* als ein *culture war* dargestellt, der auch und ganz besonders auf der Ebene der Pädagogik und der Kulturpolitik gewonnen werden muss. Die Disney Studios, die ja eben selbst 1937 eine

Märchenverfilmung veröffentlicht haben, inszenieren den indoktrinierenden Einfluss der Nazis auf Kinder als eine brutale Märchenabwandlung. Märchen, so Disney, sind Ort der politischen Auseinandersetzung. Die Nazis machten aus der bösen Fee die Demokratie und das Happy End des Märchens wird zum Happy End für eine übergewichtige Deutschland-Prinzessin, die von Hitler geheiratet wird. Der Propagandafilm aus dem Hause Disney führt in klar verständlichen Sequenzen die Gefahren der ideologischen Vereinnahmung von Märchenstoffen vor.

Viel stärker noch auf die eigene Praxis Disneys bezogen ist die Unterrichtsstunde. Das fehlende Mitleid mit niedlichen süßen Tieren wird zum Inbegriff der verrohenden Nazierziehung. Wer ein kleines süßes Häschen nicht niedlich finden darf, in dem kann „no seed of laughter, hope, tolerance or mercy“ wachsen, so stellt der Film unmissverständlich klar. Damit wird nicht nur ein Bild gefunden für die brutale und antisoziale Erziehung der Nazis, sondern auch das Wirken der Disney Studios selbst als eine genuin politische Tätigkeit aufgefasst. Der Disney-Propaganda-Film macht die politische Tragweite der Disney'schen Heilsvision offensichtlich.

Während des Kriegs und neben all den Regierungsaufträgen nämlich darf auch die Arbeit an einem ganz anderen Film nicht ruhen: *Bambi*. Schon 1937 begann die Arbeit an *Bambi*, noch bevor *Snow White and the Seven Dwarfs* in die Kinos kam. Die Rechte zur Verfilmung der deutschsprachigen Erzählung *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* des österreichisch-ungarischen Schriftstellers Felix Salten von 1923 hatte 1933 bereits Sidney Franklin erworben, der Produzent und Regisseur bei MGM war. Franklin hatte zunächst geplant, den Film *in live action* zu verfilmen, was sich aber letztlich als zu schwierig erwies. Er trat an Disney heran,

damit der Stoff dennoch realisiert werden könne.¹²⁴ Obwohl die Arbeiten an *Bambi* sofort beginnen, wird der Film erst 1942 fertiggestellt. Die Regie führte David Hand, der 1937 auch die Regie von *Snow White and the Seven Dwarfs* führte. Der Film stellt in pastoralen Episoden die Adoleszenz des jungen Hirschs Bambi dar. Der Film wird bis heute gerühmt und gefeiert für die bahnbrechende Darstellung niedlicher und friedliebender Tiere, deren Welt bedroht wird. Der Film hat keine klare um einen Konflikt konstruierte Handlungsstruktur. Bambi wird als Sohn des „Great Prince of the Forest“ geboren, lernt Dinge und wird schließlich selbst Vater. Der Film thematisiert episodisch aber ernste Elemente wie den Tod der Mutter Bambis, die von Jägern erschossen wird, den kalten und entbehrungsreichen Winter, den Kampf um Bambis Geliebte mit einem Widersacher und schließlich einen Waldbrand. Der Film endet aber auf einer hoffnungsvollen Note endet: Bambis Nachkommen werden geboren und Bambi nimmt die Rolle seines Vaters ein. Die letzte Szene des Films schließt an die erste Szene des Films an und so schließt sich der Disney'schen *circle of life* einer intakten patriarchalen Wald- und Weltordnung. Es ist bemerkenswert, mit welchem Aufwand der Film, der die Abenteuer des kleinen Bambi erzählt, bis 1942 fertig gestellt wird.

By then, it was already a relic of another time: a film about gentle animals, released in the midst of war, and – despite the heavy cuts made in March 1941– an expensive, elaborate film, from a studio that could no longer afford to make such things.¹²⁵

Aber *Bambi* und seine pastorale Vision wirken nur auf den ersten Blick aus dieser Zeit gefallen. Denn *Bambi* kommt vielerorts als erholsamer Nachkriegsfilm in die Kinos. Der gesamte Film ist in ein Waldtableau transponiert, in dem niedliche Tiere glücklich miteinander leben wollen. Der Mensch bedroht die Idylle, kann sie aber am Ende nicht zerstören. Für das Publikum der ersten Stunde dürften die Thematisierungen von Angst, Hunger und Verlust klar in die ihre

¹²⁴ Vgl. für eine exzellente Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Films Barrier, *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*, S. 186.

¹²⁵ Barrier, S. 248.

eigene vom Zweiten Weltkrieg bestimmte Gegenwart projizierbar gewesen sein. Am Ende überleben viele Tiere den großen Waldbrand und schöpfen neue Hoffnung. Auch der Tod von Bambis Mutter kann als Normalisierung von Verlusterfahrungen gedeutet werden. Der Film endet gut und hoffnungsvoll.

Ein noch viel gewichtigerer Beitrag des Films zum politischen Geschehen liegt in der Darstellung von niedlichen, friedliebenden Tieren selbst, die wir bereits mehrfach betont haben. Die affirmative Darstellung einer zwar nicht gewaltfreien, aber doch friedlichen und bisweilen idyllischen Welt, ist das politische Ziel des Films. Das glückliche Ende Bambis ist die kulturpolitische Empfehlung für die Nachkriegswelt.¹²⁶ Noch während des Zweiten Weltkriegs hat der Film *Bambi* seine Weltpremiere in London am 8. August 1942. Am 13. August kommt er in New York heraus. Brasilien und Argentinien folgen noch im selben Jahr. 1943 kann der Film in Mexiko, Australien, Trinidad und Tobago und Schweden in die Kinos kommen. Im Frühjahr 1944 erreicht der Film die Öffentlichkeit in Venezuela, Luxemburg und der Schweiz. Am 17. Mai 1946 hat der Film Premiere in der Sowjetunion. Viele Länder Europas werden den Film im Laufe der 1940er Jahre sehen. In West-Deutschland kommt der Film kurz vor Weihnachten 1950 in die Kinos. Hitler hatte 1944 persönlich den Verkauf von Mickey-Mouse-Merchandise im Deutschen Reich verboten;¹²⁷ während man also – gewissermaßen – in Nazi-Deutschland kleine Häschen nicht niedlich finden darf, propagiert Disney das Gegenteil. Beim besten Freund Bambis handelt es sich schließlich um niemand anderen als um das entwaffnend niedliche Häschen Thumper. Das politische Happy End von *Bambi* feiert den „sentimentalen Quatsch“ und „mollycoddling“, deren Verdammung Disney in *Education for Death* angeprangert hatte. Nirgendwo wird deutlicher, dass sentimentale Stoffe in ihrer politischen Dimension

¹²⁶ Vgl. dazu eine zeitgenössische Stellungnahme, die sich klar dafür einsetzt, Disney und Hollywood als Teil der auswärtigen Kulturpolitik zu fördern, Wanger, „Donald Duck and Diplomacy“.

¹²⁷ Vgl. Mollet, *Cartoons in Hard Times*, S. 63.

nur verkannt werden können, wenn man sie als eskapistische und resignative Zurückgezogenheitskunst versteht.¹²⁸ Nikolaus Wegmann hat gezeigt, dass hierin ein zentrales Missverständnis „politischer Empfindsamkeit“¹²⁹ besteht.

1.5. Nur einen Augenblick glücklich sein

Logisch und definitorisch kommt man dem, was ein Ende glücklich macht, nicht ohne Weiteres auf die Spur. Glückliche Textenden sind eine sich entwickelnde kulturpolitische Angelegenheit, deren Bestimmung und Funktion, wie wir bereits betont haben, in keiner politischen Tendenz oder ästhetischer Inferiorität festläge. Auch Genres und ihre Regeln erfassen Happy Ends nicht. Geeignete Beschreibungsweisen müssen sich dem Phänomen vorsichtig nähern und auf flexible Weise historisch und systematisch zugleich vorgehen, wie es die Begriffs-, Sozial- und Problemgeschichte vorschlägt. Die Geisteswissenschaften haben in diesem Sinne archäologische oder genealogische Vorgehensweisen im Anschluss an Nietzsche und Foucault entwickelt.

Diese Studie schlägt vor, möglichst viele Aspekte in der Geschichte des glücklichen Endes zu berücksichtigen. So müssen glückliche Enden zum einen als etwas Politisches verstanden werden. Nur so erklärt sich ihre polarisierende Natur; nur so kann man verstehen, wie sich eine allgemeine Semantik des Happy Ends etablieren konnte. Happy Ends müssen weiter genuin als etwas dem Kunst-Geschehen Zugehöriges betrachtet werden; elitären und kulturkritischen Positionen gilt es zu widerstehen. Viele glückliche Enden haben außerdem einen unmittelbaren Bezug zum Christentum; die Post-Tenebras-Lux-Struktur ist nur eine von vielen

¹²⁸ Vgl. für eine politische Analyse des aktuellen Niedlichkeitsbooms May, *Power of Cute*.

¹²⁹ Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 56–70.

christlichen Prägungen, die maßgeblich Happy Ends bis heute bestimmen. Das Happy End aber hat – Stichwort „sentimentaler Quatsch“ – auch mit Gefühlen zu tun. Diese Dimension ist es, die die Forschung vor die größten Herausforderungen stellt.

Keine dieser Dimensionen aber kann glückliche Enden allein erfassen. Gerade dem Zugriff der Literaturwissenschaft aber kann es gelingen, der polyhybriden Natur glücklicher Enden Rechnung zu tragen. Der Begriff Happy End und mithin rezente Vorstellungen von glücklichen Enden sind auf produktive Weise ungenau. Es gelingt ihnen, von vielen verschiedenen Dingen auf einmal zu sprechen. Weder die Alltags- noch die Fachsprachen können die multidimensionale Semantik unter ihre Kontrolle bringen. Denn das Happy End besteht in einem aufwendig vorbereiteten Moment, in dem erzähltechnische, affektive und semantische Vorarbeiten zu einer Kulmination kommen.

Auch andere Begriffe wie zum Beispiel der der Ellipse haben mehrere spezifische Bedeutungen in den Fachsprachen der Geometrie, Rhetorik und der Narratologie entfaltet. Nicht zuletzt der Begriff der Katastrophe findet vielseitige fachsprachliche und alltagssprachliche Anwendung. Ungenaue Begriffe bedürfen besonders sorgfältiger semantischer Rekonstruktion. Denn ungenaue Begriffe sind nur dann ideal, um Ungenaues zu beschreiben, wenn an ihrem Horizont eine kohärente Bedeutung gewahrt wird. So erscheinen Definitionen des Happy Ends wenig erfolgversprechend. Über positive Definitionen eines glücklichen Endes besteht denn auch keine Einigkeit. Das OED nennt noch die konsensfähigste; sie ist aus dem Bereich der Erzähltheorie entnommen: Es bedarf einer glücklichen Handlungsauflösung. Was aber eine Handlung ist, was sie auflöst und was eine solche Auflösung unter welchen Umständen als glücklich erfahrbar werden lässt, ist kulturell, historisch und nicht zuletzt individuell hochgradig variabel. Verschiedene Kontexte kennen verschiedene Glücksvorstellungen und verschiedene Modi, solche Vorstellungen zur Darstellung zu bringen und solche Gefühle zu evozieren.

Anstelle von Definitionen müssen konkrete historische Happy-End-Phänomene untersucht werden.

Lange Zeit gehörten glückliche Enden zum Heilsarsenal religiöser und politischer Praktiken und Semantiken und glückliche Ausgänge zu erzählenden Genres wie *fabella*, Epos und Roman, oder aber auch zur Tragödie und Komödie. Seit sich in weiten Teilen Europas christliche Vorstellungen durchsetzen, bedurften das tragische Ende und die finale Darstellung von Unglück neuer ästhetischer und kulturpolitischer Verteidigung und Aufwertung: ein Prozess, der über Jahrhunderte in verschiedenen Spielarten seine Dynamik nicht endgültig verloren hat.¹³⁰

Grob schematisch gesprochen gewinnen unglückliche Enden an Selbstverständlichkeit und glückliche Enden verlieren sie. Insgesamt öffnet sich so ein ästhetischer Raum, in dem die Eigenständigkeit von Enden, die glücklich oder unglücklich sein können, anhand ihrer affektiven Valenz offen diskutiert werden musste und muss.

In den Geisteswissenschaften genießt die Diskussion der Affekte eine Renaissance.¹³¹ Dabei gilt es nicht zuletzt, traditionelle Affektpoetiken zu aktualisieren, deren Begriffe wie Mitleid, Schauer oder Rührung nicht ohne Weiteres weiterverwendet werden können. Diese Studie geht davon aus, dass die Wissensbestände der Aufklärung, der Empfindsamkeit und der Romantik aktuelle Affekttheorien immer noch prägen. Daher möchte sie – bei aller gebotenen Vorsicht – auch gelegentlich empirische Forschungsergebnisse berücksichtigen – wie etwa diejenigen Keyvan Sarkhoshs zum sogenannten Wohlfühlfilm.¹³² Eine Diskussion von Affekten

¹³⁰ Bis hin zu modernen empirischen Forschungen. Vgl. Holger Schramm und Werner Wirth, „Exploring the paradox of sad-film enjoyment: The role of multiple appraisals and meta-appraisals“.

¹³¹ Vgl. z. B. *Handbuch Literatur & Emotionen*. & Breithaupt, *Kulturen der Empathie*. & De Sousa, *The Rationality of Emotion*. & Feagin, *Reading with Feeling*. & Brian Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. & Christiane Voss, *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. & Heller-Roazen, *The Inner Touch*.

¹³² Vgl. Anonym, „Der Wohlfühlfilm – Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik“.

kann aktuell nicht davon absehen, empirische Forschungen zumindest als Heuristik miteinzubeziehen. Dabei kann es sich zum Beispiel als instruktiv erweisen, dass fiktionale Geschichten mit Happy End weitaus mehr Reflexion provozieren als möglicherweise erwartet.¹³³ Vorurteile, nach denen glückliche Enden keine Wirkung entfalteten, konventionell und reaktionär seien und den *status quo* zementierten, gilt es womöglich mit Daten zu korrigieren.¹³⁴ Die Kategorie der Unterhaltung hat zwar unter der Chiffre *delectare* ihren festen Platz in den Poetiken, musste aber im Rahmen von Populärkultur und Kulturindustrie hinter sogenannter kritischer und autonomer Kunst zurückbleiben.

Die Untersuchung glücklicher Enden muss versuchen, den affektiven Wert neutraler fassen. Immer dann, wenn mitreißende Kunst unterschwellig doch für latent unintellektuelle Kunst gehalten wird, wird es Probleme damit geben, glückliche Ende zu verstehen. Kunst zehrt immer von der Anerkennung durch ein Publikum und wird durch großen affektiven Zuspruch nicht per se entwertet, wie etwa Begriffe wie *crowd-pleaser* nahelegen. Vielmehr muss das Verhältnis von Publikumsreaktion und produktionsästhetischem Kalkül als Teil des ästhetischen Geschehens betrachtet werden. Wenn moderne Filme verschiedene Enden auf ihre affektive Wirkung mit *test audiences* hin testen und so das Werk in seiner finalen Fassung entsteht,¹³⁵ dann steht diese Praxis in einer langen Tradition von abgewandelten Tragödien, Zensurfassungen und gelebtem Theateralltag.

Die empirische Forschung hat sich mit den spezifischen Affekten des Happy Ends im Film befasst.¹³⁶ Die Sozialwissenschaften sprechen ganz selbstverständlich von eudaimonischer und

¹³³ Vgl. Aparna A. Labroo, „Psychological Distancing: Why Happiness Helps You See the Big Picture“.

¹³⁴ Vgl. Anne Hamby und David Brinberg, „Happily Ever After: How Ending Valence Influences Narrative Persuasion in Cautionary Stories“.

¹³⁵ Vgl. für eine Weaving, Pelzer, und Adam, „The cinematic moment: improving audience testing of movies“.

¹³⁶ Vgl. z. B. Werner Wirth, Matthias Hofer, und Holger Schramm, „Beyond Pleasure: Exploring the Eudaimonic Entertainment Experience“. & Mary Beth Oliver und Arthur A. Raney, „Tender Affective States as Predictors of Entertainment Preference“.

hedonistischer Kunst.¹³⁷ Aus literaturwissenschaftlicher Sicht hingegen gibt es vor allem eine Pionierstudie aus dem Jahr 1988 von Judith P. Aikin.¹³⁸ Aikin entdeckt – ähnlich wie schon Gellert implizit bemerkt –, dass das moderne *happy ending* vor allem affektiv nicht ohne Weiteres zur Tradition der Komödie passt, weil es viel mehr am Glück orientiert ist als am Komischen. Diesem ästhetischen Ziel nähert man sich laut Gellert, „wenn man die Komödie nicht nur die Laster, sondern auch die Tugenden schildern läßt.“¹³⁹ Non solum vitia, sed et virtutem: nicht nur Laster schildern, sondern auch Tugenden; nicht nur Unglück darstellen, sondern auch Glück. Für das barocke Lustspiel erklärt Aikin, dass „the sharing of the joy at play’s end“ sowie „hope and optimism to all“¹⁴⁰ im Mittelpunkt stehen. Was in Zeiten christlicher Paradigmen Hochkultur ist, gerät zunehmend in Verruf. Die Forschung zu glücklichen Enden hat sich, so führt sie weiter aus, mit Pauschalantworten zur sogenannten Trivilliteratur („melodrama, children’s stories, and pocket romances“¹⁴¹) zufriedengegeben; „the theoretically-minded of earlier centuries and decades, for the most part, settled for platitudes or avoided the topic altogether.“¹⁴² Aikin ebnet den Weg für eine Geschichte glücklicher Enden, die das Glück als nachchristlichen Affekt ernstnehmen kann. Zugleich weist sie darauf hin, dass es eine affektive Gegenreaktion gegen glückliche Enden gibt,¹⁴³ zum Beispiel gegen Hollywood. Eine Sache zu loben und zu lieben, könnte sich als emotional aufwendiger und schwieriger erweisen, als eine Sache zu kritisieren und abzulehnen.

Glückliche Enden werden von einer glücklichen Stimmung getragen. Das ist eine entscheidende Annahme, die die vorliegende Studie leitet. Das heißt: nicht der glückliche Ausgang

¹³⁷ Vgl. Mary Beth Oliver und Arthur A. Raney, „Entertainment as Pleasurable and Meaningful: Identifying Hedonic and Eudaimonic Motivations for Entertainment Consumption“.

¹³⁸ Aikin, „Happily Ever After“, 1. Januar 1988.

¹³⁹ Gellert, *Pro comoedia commovente*.

¹⁴⁰ Aikin, S. 76.

¹⁴¹ Aikin, S. 58.

¹⁴² Aikin, S. 58.

¹⁴³ Vgl. Aikin, S. 58.

allein bestimmt, ob es sich um ein glückliches Ende handelt, sondern – und manchmal sogar mehr als der Ausgang – der Modus der Darstellung ‚am Ende‘ legt fest, ob das Ende glücklich ist. Es geht also nicht nur um eine gute Handlungsauflösung im Sinne eines *reading for the plot*¹⁴⁴, sondern viel mehr um ein affektiv aufgeladenes und gestaltetes Ende im Sinne eines *reading for Stimmung*¹⁴⁵. Dass eine nicht ohne Weiteres beschreibbare Stimmung, *ambiance* oder *atmosphere* eine zentrale Rolle in der Kunstrezeption spielt, ist vor allem für weniger erzählende Formate thematisiert worden.¹⁴⁶ Auch für Gumbrecht ist eines der überzeugendsten Beispiele die Cover-Version des Country-Songs „Me and Bobby McGee“ von Janis Joplin, in der es unter anderem heißt: „Feeling good was easy, Lord, when he sang the blues.“ In Filmen können Musik und Kameraführung am Ende mitunter maßgeblicher als der *plot* die möglicherweise glückliche Stimmung am Ende des Films beeinflussen.¹⁴⁷ Aber auch auf dem Theater findet Musik jeher Verwendung. Das Happy End findet sich von Beginn der Tradition an auch in der Oper. Die Rolle von Musik zur Gestaltung eines affektiv markierten Endes kann nicht überschätzt werden.¹⁴⁸ Das Theater kennt darüber hinaus ein ganzes Arsenal von Mitteln, einen Theaterabend jenseits eines im Hauptstück dargebotenen *plots* glücklich enden zu lassen wie zum Beispiel die Hanswurstiade. Aber auch Romane können auf einem versöhnlichen Ton enden, obwohl die letzten dargestellten Ereignisse das wenig nahelegen.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Vgl. Brooks, *Reading for the Plot*.

¹⁴⁵ Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*.

¹⁴⁶ Vgl. Meyer-Sickendiek, *Lyrisches Gespür*.

& Schröter u. a., *Ambient. Ästhetik des Hintergrunds*.

¹⁴⁷ So z. B. in Michelangelo Antonionis *The Passenger* von 1975. Vgl. zum Verhältnis von Stimmung und *plot* Nelson, „The Passenger: Antonioni’s Cinema of Escape“. & Walsh, „The Passenger. Antonioni’s narrative design“.

¹⁴⁸ Vgl. Schellenberg, Peretz, und Vieillard, „Liking for happy- and sad-sounding music“.

¹⁴⁹ Man denke etwa an das Ende von Raskolnikow im Arbeitslager. Vgl. Dostoevskij, *Verbrechen und Strafe*.

Für die Beschreibung eines Endes ist die Stimmung essenziell. Zumeist muss sie aber für je konkrete Beispiele – so wie es diese Studie anhand einzelner Fälle vornimmt – aus Rezeptionsberichten rekonstruiert werden; und so handelt sich unser Verfahren die epistemologischen Probleme anekdo-ethnographischer Verfahren ein. Zugleich bilden indessen die anekdo-ethnographischen Verfahren ein Fundament der Geisteswissenschaften, das es zu verteidigen gilt. Auch empirische Forschungen orientieren sich zumeist daran, was im Vorfeld sehr grob vermutet oder als selbstverständlich angenommen worden ist.¹⁵⁰ Für glückliche Enden kommen affektive und erzählerische Momente im Idealfall zusammen; dennoch lohnt sich eine Unterscheidung nach *reading for plot* und *reading for Stimmung*.

Was ein Ende ist, ist keine triviale Frage. Gerade, dass eine Sache abgeschlossen ist, kann häufig von einem Gefühl der *closure* abhängen. Es versteht sich nicht von selbst, wie es zu einer solchen affektiven Reaktion kommt. Die Literaturwissenschaft hat sich mit Enden, wenn überhaupt, eher erzähltheoretisch befasst.¹⁵¹ Erzähltheoretisch lässt sich, ob eine Sache glücklich endet, nicht präzise rekonstruieren. Was oben als Stimmung oder *ambiance* bezeichnet worden ist, wirkt so sehr an der Entstehung eines Happy Ends mit, dass erzähltheoretische Analysen kategorisch an ihre Grenzen stoßen. Plot-Strukturen, rhetorische Formeln oder paratextuelle Phänomene können glücklichen Enden mithin nur markieren, versprechen oder verstärken, nicht aber kontrollieren oder gar bestimmen. Das Happy End überschreitet notwendig das *Plotthafte* literarischer Lösungskünste.¹⁵²

¹⁵⁰ Vgl. Wirth, Hofer, und Schramm, „Beyond Pleasure“. Viel Aufwand wird hier etwa auf die Bestätigung der Annahme verwandt, dass dargestellte negative Affekte durchaus auch positive Affekte in der Rezeption erwirken kann.

¹⁵¹ Vgl. für einen Forschungsüberblick Bunia, *Faltungen*, vor allem S. 207–295. Wichtiges Gegenbeispiel ist die kulturwissenschaftliche Studie von Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*.

¹⁵² Vogel, „Verstrickungskünste. Lösungskünste: Zur Geschichte des dramatischen Knotens“.

Die Erzähltheorie hat zudem keine einheitliche Fachsprache entwickelt; dennoch hilft das Vokabular bei umsichtiger Verwendung, Textenden sinnvoll zu beschreiben.¹⁵³ Bekanntlich markiert Roland Barthes' *S/Z* die Grenzen einer strukturalistischen Erfassung des Textendes.¹⁵⁴ Auch das OED definiert das Happy End im weitesten Sinne erzähltheoretisch als „an ending in a novel, play, etc., in which the plot achieves a happy resolution.“ Das OED lokalisiert das glückliche Ende somit auf der Ebene der letzten dargestellten Ereignisse. Dieser Bestimmung gilt es zunächst, sich grundsätzlich anzuschließen. Dargestellte glückliche Ereignisse scheinen zumindest in irgendeiner Form notwendige Implikationen für ein glückliches Ende zu haben. Enden auf dieser Ebene werden häufig mit dem Fachbegriff *Dénouement* bezeichnet. Auch der Begriff der Katastrophe ist historisch mitunter neutral in ähnlicher Bedeutung benutzt worden. Diese Ebene aber ist nicht ausreichend um „das Ende“ zu beschreiben. Remigius Bunia legt im Anschluss an Kunz¹⁵⁵, Genette und Bal¹⁵⁶ dar, dass neben die Ebene der Ereignisdarstellung mindestens zwei weitere erzähltheoretische Untersuchungsebenen treten müssen, wenn man das Ende einer Erzählung erfassen will. Die Ebene der dargestellten Ereignisse heißt seit Genette *Histoire*. Daneben steht die Ebene real erzählten Textes, des *Récit*. Der *Text* selbst tritt aber in seiner medialen Materialität als dritte Ebene hervor. Um die Enden von Texten genauer zu beschreiben, lohnt es sich, diese drei Ebenen zu unterscheiden und ihre Interaktion zu beobachten.

Ist das glückliche Ende zunächst innerhalb der *Histoire* zu beschreiben, so fällt schnell auf, dass gerade die emblematische Märchenfloskel à la *happily ever after* aus dem Bereich des *Récit*

¹⁵³ Wir schließen uns hier der Begriffsarbeit an von Bunia, *Faltungen*.

¹⁵⁴ Barthes, *S/Z*, S. 58.

¹⁵⁵ Vgl. Marco Kunz, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*.

¹⁵⁶ Bal, *Narratology*.

kommt. In der Auseinandersetzung mit Eichendorff wird es einen entscheidenden Unterschied machen, diese beiden Ebenen streng voneinander trennen zu können. Märchen selbst erhalten die extrem standardisierten Schlussklauseln anders als die wesentlich älteren Anfangsklauseln erst sehr spät.

Aber auch die Begrenzungen des real-existierenden Textes überhaupt spielen eine große Rolle. Dass ein Text gut endet, wird nicht selten paratextuell und durchaus jenseits der erzählten Welt ausgedrückt. Antike Komödien enden mit der Aufforderung zu Applaus: *Plaudite*. Bei Fielding findet sich das Happy End bereits in der Kapitelüberschrift behauptet. Im Film *Pride* hat eine im Abspann präsentierte Information über die realen Geschehnisse, auf denen der Film basiert, regen Anteil an der glücklichen Stimmung am Ende des Films.

Die Unterscheidungen der Erzähltheorie zeigen sich im Falle des glücklichen Endes von ihrer unpedantischsten Seite. Wir kommen auf die Komödien des Molière etwa noch ausführlicher zurück, die auf komplizierte Weise einen Beitrag zu Geschichte des Happy Ends leisten. Diese Enden sind oft wenig erbaulich im Sinne ihrer *Histoire*. Das *Dénouement* wird hier aber oft ins *Récit* eines Nachspiels verlagert. Bei einigen Stücken und Aufführungen ist das Nachspiel in die erzählte Welt integriert. Allerdings ist das selten. Es bietet sich in solchen Fällen durchaus an, den ganzen Theaterabend medial als Text zu begreifen, der nicht selten ein glückliches Ende nimmt, weil im Anschluss an *King Lear* oder ein ähnlich düsteres Stück einfach noch eine lustige Hanswurstiade oder ein aufmunterndes Pickelheringsspiel aufgeführt wird. Dieser Ad-dendum-Charakter ist einigen Happy End eigen. Dieser kann beliebige Grade der Aufgepfropftheit annehmen. Die Berliner Philharmoniker spielen bei ihren traditionellen Saisonabschlusskonzerten in der Berliner Waldbühne am Ende immer das im Marschrhythmus geschriebene Operetten-Lied „Berliner Luft“ von Paul Lincke aus dem Jahre 1904. Dies hat

wesentlich mit Gefühlen von *closure* und Glückseligkeit zu tun, die sich sonst nicht ohne weiteres ergäben.

Die Konzeptualisierungsangebote der Erzähltheorie helfen dabei, konkrete glückliche Enden genauer zu beschreiben. Das Interessante dabei ist, dass sich glückliche Enden nicht eindeutig als erzähltheoretischer Gegenstand erweisen. Das Happy End ist zu Recht kein Fachbegriff der Narratologie. Gegen eine solche Vereinnahmung müsste auch dezidiert Einspruch erhoben werden, weil der Anteil rhetorischer, affektiver, pragmatischer, religiöser und politischer Faktoren für das Zustandekommen eines glücklichen Endes einfach zu groß ist. Dies ist vielfach festgestellt worden.¹⁵⁷ Es ist ein Gemeinplatz, dass verschiedene Epochen/Gruppen/Individuen verschiedene Vorstellungen (zum Beispiel von Glück) haben, sodass sich umfassende Typologien des *Dénouements* systematisch verbieten.¹⁵⁸

Gerade anhand von seriellen Erzählformen lässt sich sehen, wie erzähltheoretische Perspektiven gute Beschreibungsweisen liefern können und dennoch in der Bestimmung des Happy Ends an ihre Grenzen stoßen. Fernsehserien wie etwa *Battlestar Galactica* (2004–2009) oder *True Blood* (2008–2014) entwickeln aufgrund der internen Einteilung in Staffeln ein besonderes Verhältnis zu ihrem Ende. Staffeln enden traditionell mit einem Cliffhanger, dem strukturellen Gegenpol des *Dénouements*.¹⁵⁹ Steht aber die Möglichkeit im Raum, dass mit einer Folge womöglich nicht nur die Staffel, sondern die ganze Serie endet – nicht selten entscheiden produktionsästhetische und produktionsbedingte Faktoren darüber, wann ein Staffelfinale zum Serienfinale wird –, erscheint der Cliffhanger nicht per se als die Struktur der Wahl. Die dritte Staffel von *Battlestar Galactica* allerdings endet mit einem ästhetisch (auf der Ebene des *Textes*) und semantisch (auf der Ebene des *Récit*) so deutlich hervorgehobenem Cliffhanger (auf der

¹⁵⁷ Etwa bei Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, S. 121.

¹⁵⁸ Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, S. 81.

¹⁵⁹ Vgl. Poot, „On Cliffhangers“.

Ebene der *Histoire*), dass dieser durchaus als Ende der Serie als Ganzer hätte funktionieren können. Hätte die Serie mit Staffel 3 geendet, dann hätte sie gemäß eines *reading for Stimmung* sogar ein glückliches Ende.¹⁶⁰ Das Ende der tatsächlich letzten Staffel 4 schließlich endet doch tendenziell mit einem Happy End nach *reading for the plot*.¹⁶¹

Auch literarische serielle Erzählformate exponieren die Frage von Binnenenden und dem Finale, ganz besonders exzessiv etwa in Lemony Snicketts dreizehnbändiger Romanserie mit dem subtilen Titel *A Series of Unfortunate Events*. Snicket macht eine implizite Annahme explizit. Happy Ends stellen wir uns häufig im Kontrast zu bösen, schlechten oder unglücklichen Enden vor. Alle 12 Bände lässt Snicket schlecht enden. Der dreizehnte Band endet zwar mit einem Showdown in einem *Hotel Dénouement* (auf der Ebene des *Récit*), bietet aber auf der Ebene der *Histoire* keine Handlungsaufösungen an. Die gesamte Romanserie kann als lustige Happy-End-Polemik beschrieben werden. Ein anderer ganz und gar nicht parodistischer Extremfall ist die Romanserie *Harry Potter* von Joanne K. Rowling. Alle sieben Bände der Serie enden bereits auf der Ebene der *Histoire* glücklich. Am Ende des letzten Bandes sagt Harry Potter in den letzten Zeilen des letzten Kapitels: „I’ve had enough trouble for a lifetime.“ Die erzählte Welt hat so auch auf der Ebene des *Récit* scheinbar ihr Ende erreicht. Auf dieses ohnehin bemerkenswert auf *closure* bedachte Ende folgt jedoch zusätzlich ein fünfseitiger Epilog, der, die Kapitelzählung nicht fortsetzend, auf der Ebene des *Textes* mit „Nineteen Years Later“ überschrieben ist und in welchem Harry Potter, nun dreifacher Vater und glücklicher

¹⁶⁰ Ohne alle Handlungsverstrickungen vollends zu lösen, bietet die dritte Staffel eine mythische Lösung an. Die Flotte flüchtender Menschen erhält *ex machina* die Nachricht, dass der vermutlich rettende Planet Erde gefunden wurde. Die Verwendung von Bob Dylans „All Along the Watchtower“ hebt das Ende außerdem im Sinne einer Stimmung deutlich vom Rest der Serie ab.

¹⁶¹ Die vierte Staffel berichtet am Ende davon, dass die Menschen tatsächlich eine neue Siedlung gründen und vorerst gerettet sind. Außerdem erfahren wir, dass die Serie nicht als Zukunftsfiktion angelegt ist, sondern als Erzählung über die prähistorische Vergangenheit der Menschen. Die letzten Szenen der Serie spielen im zeitgenössischen New York nach einem Zeitsprung von 150.000 Jahren.

Beamter des Zaubereiministeriums, zusätzlich im Zentrum bürgerlichen Glücks dargestellt wird. Die letzten Worte des Textes stellen unmissverständlich klar: „All was well.“¹⁶²

Bereits deutlich an der Grenze erzähltheoretischer Vorgehensweise führt Tolkiens bereits erwähnter Aufsatz eine instruktive Begrifflichkeit ein, um das *plot-basierte* und *plot transzendierende* Wesen des glücklichen Endes zu beschreiben. Das glückliche Ende soll ja im Idealfall – und zur Entstehung dieser Idee werden wir an anderer Stelle ausführlich kommen – etwas mit den dargestellten Konflikten und Ereignissen zu tun haben. Gleichzeitig muss ein Text an seinem medial-textuellen Ende irgendwie das Glückliche des glücklichen Endes auch aussagen.¹⁶³ Folgerichtig schlägt Tolkien für die moderne Epoche den Begriff¹⁶⁴ der Eukatastrophe vor, der einerseits auf der Ebene der *Histoire* verankert ist und außerdem durch das Prefix *eu-*, *gut*, die nicht per se glückliche Lösung eines Konflikts semantisch superstrukturiert.

Diese Studie möchte, um der Kombination der verschiedenen Ebenen Rechnung zu tragen, den Begriff der Post-Tenebras-Lux-Struktur vorschlagen. Er bezeichnet einerseits, dass es um eine Abfolge von Ereignissen geht. Darüber hinaus sollen die Ereignisse aber auch im weitesten Sinne inhaltlich als *Problem* und *Lösung* bestimmbar sein. Der religiöse Hintergrund der Formel und die metaphorische Bedeutung von Licht und Schatten sollen schließlich daran erinnern, dass die Probleme *zum Guten* gelöst werden.

Ein glückliches Ende kann nur auf den erzähltheoretischen Ebenen *zugleich* und erst unter vielfachen weiteren Rahmenbedingungen entstehen. Ein gutes Ende ergibt sich nicht aus einer guten Handlungsauflösung allein. Ein guter Schluss muss es schaffen, ein glückliches Ende auch zu behaupten und fühlbar zu machen. Ein Text muss auf verschiedenen Ebenen den

¹⁶² Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, S. 607.

¹⁶³ Bunia hat zurecht darauf hingewiesen, dass gerade am Ende die Dimensionen Text, *Récit* und *Histoire* chronisch ineinander übergehen und sich vermischen.

¹⁶⁴ Vgl. für eine Zusammenfassung der zumeist oberflächlichen Rezeption Derek Shank, „The Web of Story: Structuralism in Tolkien’s ‚On Fairy-Stories‘“.

letzten glücklichen Augenblick gut vorbereiten. Diese Studie will besser verstehen, wann und unter welchen Bedingungen „feeling good“ am Ende „easy“ ist.

Der mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Psychologe Daniel Kahnemann hat erforscht, dass Erfahrungen, die mit einer positiven Episode enden, auch kontrafaktisch als weniger schlimm in Erinnerung bleiben.¹⁶⁵ Die sogenannte „peak-end rule“ beschreibt, dass wir Schmerzen und Leid besser ertragen können, wenn diese Erfahrungen mit einem glücklichen Ende ausgehen. Strukturell erlauben Happy Ends bis zu einem gewissen Grad überhaupt erst die Erfahrung von Leid. Leidvolle Erfahrungen nämlich sind „often dominated by the discomfort at the worst and at the final moments of episodes.“¹⁶⁶ Weiterhin gilt, dass je wirkungsvoller ein glückliches Ende sein soll, desto besser sollte es in eine Handlungsepisode integriert sein; folgt ein glückliches Ende auf Momente höchster Intensität, so entfaltet es die nachhaltigste Wirkung.¹⁶⁷

Psychologische Gründe plausibilisieren, dass Happy Ends nach der Post-Tenebras-Lux-Struktur designt werden. Grundsätzlich spielt die bloße Reihenfolge von Ereignissen im Sinne des Récit sogar jenseits eines stark motivierten Handlungszusammenhangs eine entscheidende Rolle. Es ist für die positive Gesamtwirkung zentral, dass ein schönes Ereignis, das auch nicht in eine *Histoire* eingebunden sein muss, am Ende einer Erfahrung steht.¹⁶⁸ Auch ein vermeintlich unabhängiges Nachspiel kann folglich den Eindruck einer anderen vorher aufgeführten Tragödie mit schlechtem Ausgang direkt in der menschlichen Erinnerung beeinflussen.

Nach drei bis sieben Wochen – man spricht von sogenannten *short retention intervals* – verändert sich in der Rückschau die Erinnerung an Dinge mit glücklichem Ende; ab dann spielt das erlebte Glück eine geringere Rolle in der Bewertung als semantisch stabilisiertes Wissen.¹⁶⁹ Die

¹⁶⁵ Vgl. Kahneman u. a., „When More Pain Is Preferred to Less“.

¹⁶⁶ Kahneman u. a., S. 401.

¹⁶⁷ Vgl. Baumgartner, Sujan, und Padgett, „Patterns of Affective Reactions to Advertisements“.

¹⁶⁸ Vgl. Do, Rupert, und Wolford, „Evaluations of Pleasurable Experiences“.

¹⁶⁹ Vgl. Geng u. a., „Hedonic Evaluation over Short and Long Retention Intervals“.

Geisteswissenschaften neigen dazu, sich im Bereich semantisch stabilisierten Wissens zu bewegen und dieses zu produzieren. Zur Erforschung des glücklichen Endes könnten es sich als nützlich erweisen, den Versuch zu unternehmen, auch ästhetische Urteile im Bereich der *short retention intervals* zu untersuchen, bevor sie so schnell wieder verschwinden.

Denn das Happy End besteht nur in einem kurzen Augenblick. Dies ist der Grund, warum es nur am Ende stehen kann. Der glückliche Augenblick, Hoffnung und höchstes Glück können nicht einfach auf Dauer gestellt werden oder gar immer verfügbar sein. Nicht von ungefähr bietet sich das Jenseits als Ort von Glücksprojektionen par excellence an. Die momentane Glücksempfindung kann kontrafaktisch sein, voll aberwitziger hoffnungsvoller Erwartungen oder eben bloß voll Rührung im Hier und Jetzt. Der Momentcharakter einer einzelnen isolierbaren Situation ist entscheidend. Bei Tucholsky heißt es daher aus der Außenperspektive: „Es wird nach einem Happy-end / im Film jehöhnlich abjebndt.“¹⁷⁰ Lou Reed hat die Innenperspektive in deiktischer Sprache auf den Punkt gebracht: „Oh, it’s such a perfect day“. Aber das Glück als Moment ephemeren Erlebens zu bejahren, ist für das Happy End keine leichte Aufgabe. Jeder glückliche Moment, sofern er überhaupt zustande kommt, kann von Vor- und Nachbetrachtungen, Vor- und Nachspielen ruiniert werden. Diesem Effekt ist in der deutschsprachigen Literatur ein Denkmal gesetzt. Mephistopheles bietet Faust in Goethes *Faust* eine Glücksflattrate im Diesseits an: „du sollst, in diesen Tagen, / Mit Freuden meine Künste sehn, / Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehen.“ (V. 1672–74) Die beiden Tragödien Goethes schildern die Suche nach dem Happy End: „Werd’ ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön!“ (V. 1699–1700) So ganz wird nach langen, langen *retention intervals* das Happy End für den deutschen Gelehrten nicht erreicht. Geschickt verlegt Goethe das Happy

¹⁷⁰ Theobald Tiger, „Danach“, S. 517.

End für Faust ganz knapp ins Jenseits. Fausts letzte und viel diskutierte Worte sind eine Vorbereitung für das erwartete Happy End:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick. (V. 11581–11586)

2. Post Tenebras Lux

2.1. Hiobs frohe Botschaft

Dass das gute Ende auf etwas folgt, das weniger gut war, ist zentrales Strukturmoment des modernen glücklichen Endes. Texte wie die antiken Romane oder auch die *Odyssee* sind für die Entstehung der modernen Vorstellung des Happy Ends daher bedeutsam. In der *Odyssee* gibt es das Happy End auf Geheiß der Götter. Pallas Athene stellt den Bund am Ende der Odyssee wieder her. Auch in dem berühmten Roman *Metamorphoseon libri XI* des Apuleius spielt die pagane Religion eine äußerst zentrale Rolle für das glückliche Ende. Hier wird der Held nach zahlreichen Strapazen Rechtsanwalt und Priester des Isis-Kults. Auch in vormonotheistischer Zeit sprechen Religionen Heilsversprechen aus. Nicht von ungefähr haben wir aus der Antike den Begriff *deus ex machina* geerbt.¹⁷¹ Einst zur Beschreibung eines wichtigen dramatischen Mittels zur Herbeiführung von glücklichen Dénouements¹⁷² – manchmal sogar durch einen auf einem Kran herbeigebrachten Gott – verwendet, ist er zur Formel eines glücklichen Endes geworden, das nicht besonders stark aus der Handlung heraus motiviert ist. Wie die paganen Götter *ex machina* spielt die christliche Religion seit der frühen Neuzeit ebenfalls eine große Rolle in der kulturpolitischen Gestaltung des Endes – ganz besonders auf dem Theater.¹⁷³ Wir wollen untersuchen, wie das Christentum gerade im Bereich dramatischer Kunst an der Ent-

¹⁷¹ Vgl. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*.

¹⁷² Berühmt etwa ist der Auftritt als entscheidende Richterin von Pallas Athene am Ende der *Orestie* des Aischylos.

¹⁷³ Vgl. Kermode, *The Sense of an Ending; Studies in the Theory of Fiction*, vor allem S. 67–89.

stehung des Happy Ends mitgewirkt hat. Das Christentum per se scheint mitunter eine besondere Affinität zum Happy End zu haben; es bringt sogar die Idee hervor, dass mit ihm die Zeiten schlecht endender Tragödien paganer Vorzeiten ein für alle Mal vorbei sind.¹⁷⁴

Daher hält diese Studie eine religionswissenschaftliche Perspektive für unerlässlich, um den Ernst glücklicher Enden zu verstehen. Im Zentrum der Untersuchung steht zwar das moderne politische glückliche Ende, das sich mehr und mehr säkularisiert hat; Säkularisation bedeutet in Europa aber in weiten Teilen bloß weitere Mythensynthese und Adaption.¹⁷⁵

Die monotheistische Tradition und allen voran das Christentum stehen noch weitaus globaler für glückliche Enden und ihre Standardisierung und Formalisierung ein. In der *Odyssee* hat das Wort εὐαγγέλιον (14, 152) noch eine weltliche und offene Bedeutung. Es bedeutet die gute Nachricht; in der griechischen wie römischen Antike werden so Siegesbotschaften genannt. In der *Odyssee* geht es bei Evangelion immer um die große und wichtige Nachricht von der Heimkehr des Odysseus. In einem zunehmend christologischen Kontext versteift sich aber die Bedeutung der guten Nachricht. So kommt das Wort im Alten Testament zum Beispiel vor, um eine messianische Heilsbotschaft zu artikulieren. In Jesaja 40, 6–9, heißt es in der Einheitsübersetzung:

Eine Stimme sagt: Rufe! Und jemand sagt: Was soll ich rufen? Alles Fleisch ist wie das Gras und all seine Treue ist wie die Blume auf dem Feld. Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt, wenn der Atem des HERRN darüber weht. Wahrhaftig, Gras ist das Volk. Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt, doch das Wort unseres Gottes bleibt in Ewigkeit. Steig auf einen hohen Berg, Zion, du Botin der Freude! Erheb deine Stimme mit Macht, Jerusalem, du Botin der Freude! Erheb deine Stimme, fürchte dich nicht! Sag den Städten in Juda: Siehe, da ist euer Gott.

In der Vulgata heißt es an entscheidender Stelle und in verbalem Gebrauch: „Super montem excelsum ascende, tu qui evangelizas Sion; exalta in fortitudine vocem tuam, qui evangelizas

¹⁷⁴ Vgl. von Birken, *Teutsche Rede-, Bind- und Dicht-Kunst*, S. 322–323. Auf diese bemerkenswerte Idee werden wir am Ende dieses Kapitels noch genauer eingehen.

¹⁷⁵ Vgl. für einen instruktiven Überblick zur Geschichte des irreführenden Begriffs der Säkularisation Stark, „Secularization, R.I.P.“

Jerusalem; exalta, noli timere. Dic civitatibus Juda: Ecce Deus vester.“ Und in der Septuaginta: „εὐαγγελιζόμενος σιων“ und „εὐαγγελιζόμενος ιερουσαλημ“. Der verbale Gebrauch erklärt sich daraus, dass hier das hebräische Verb בשר übersetzt wird, dessen feminine Partizipialform מְבַשֶּׂרֶת im Altgriechischen kopiert wird und auf Latein zum Indikativ Aktiv wird. Im Alten Testament heißt בשר ebenfalls *gute Nachrichten überbringen*, so zum Beispiel von einem Sieg oder von der Geburt eines Sohnes. Sowohl im Altgriechischen als auch im biblischen Hebräisch bedeutet „evangelisieren“ *eine kurze prägnante Nachricht zu jemandes Freude überbringen*. Die Verwendungen in Jesaja machen deutlich, dass diese frohe Botschaft von Frieden in Jerusalem, der Erlösung oder dem versprochenen Messias handeln kann. Im Neuen Testament erfährt der Begriff eine dramatische Veränderung und erhöht außerdem seine Frequenz. Jesus selbst verkündet ein letztes Mal die frohe Botschaft im kerygmatischen Sinn, indem er Jesaja 61 („er hat mich gesandt, um den Armen frohe Botschaft zu bringen, um die zu heilen, die gebrochenen Herzens sind“) auf sich bezieht (Lk 4,18). Im Latein der Vulgata tritt erst bei Lukas das *evangelium* an diese Stelle. Bei Jesaja heißt es:

Spiritus Domini super me, eo quod unxerit Dominus me; ad annuntiandum mansuetis misit me, ut mederer contritis corde.

Bei Lukas hingegen heißt es dann:

Spiritus Domini super me: propter quod unxit me, evangelizare pauperibus misit me, sanare contritos corde.

Im griechischen Originaltext heißt es bei Lukas wie Jesaja fast wortwörtlich identisch:

πνευμα κυριου επ εμε ου ενεκεν εχρισεν με ευαγγελιζεσθαι πτωχοις απεσταλκεν με ιασασθαι τους συντετριμμενους την καρδιαν κηρυξαι αιχμαλωτοις αφεσιν και τυφλοις αναβλεψιν αποστειλαι τεθραυσμενους εν αφεσει (Lk 4, 18)

πνεύμα κυρίου ἐπ' ἐμέ οὐ εἶνεκεν ἔχρισέν με εὐαγγελίσασθαι πτωχοῖς ἀπέσταλκέν με ἰάσασθαι τοὺς συντετριμμένους τῇ καρδίᾳ κηρύξαι αἰχμαλώτοις ἄφεσιν καὶ τυφλοῖς ἀνάβλεψιν (Je 61,1)

Ab dann gilt nach Markus 1, 1, dass ebendort das „Initium Evangelii Jesu Christi, Filii Dei“ stattfindet. Die frohe Botschaft erweitert sich zur langen biographischen Erzählung über Jesus von Nazareth. Die *good news* bzw. *tidings* im Sinne des Evangeliums sind ab jetzt immer dieselbe lange Nachricht, die immer wieder erzählt wird. Aus der guten Nachricht wird die gute Geschichte.¹⁷⁶

Im Kleinen funktionieren die Heiligenviten¹⁷⁷ oder Hymnen¹⁷⁸ dabei nicht vollkommen anders, die zur Erbauung und nicht zuletzt auch zur Unterhaltung zirkulieren. Das Ende der Erzählung vom Leben Jesu kann man sich christlich nur als glücklich vorstellen. Nirgendwo wird deutlicher, dass sich das Happy End nicht einfach aus Traditionen seichter oder derber Unterhaltung, wie etwa der Komödientradition, entwickelt hat. Erbauung, einst christlicher Fachbegriff und religiöse Spezialpraxis, hat sich zu einem funktionalen Begriff entwickelt, der in entgrenzten Kontexten Verwendung finden kann. Die Erbauung wird aus ihrem christlichen Kontext befreit, sodass vormals ausschließlich für christlich gehaltene Vorstellungen und Praktiken fortleben und sogar proliferieren. Das neo-empfindsame Happy End wird sie in weiten Teilen beerben, wobei sich Ziele und Zielgruppen der Erbauung dramatisch diversifizieren. John Ronald Reuel Tolkien, der britische Schriftsteller und Philologe, hat neben Aikin die vielleicht wichtigste Studie über das moderne glückliche Ende vorgelegt. Im Nachwort des Textes spekuliert Tolkien, ob nicht die von ihm beschriebenen glücklichen Enden, die er in der Moderne vor allem in *fairy-stories* – und man vergesse das neo-empfindsame Ende von *The Lord of the Rings* nicht! – realisiert sieht, „may be a faroff gleam or echo of *evangelium* in the real world.“¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Holland, *Dominion*, S. xxix. Dort heißt es: „It is – to coin a phrase – the greatest story evert told.“

¹⁷⁷ Vgl. Kech, *Hagiographie als christliche Unterhaltungsliteratur*.

¹⁷⁸ Michael Benjamin Cover, „The Death of Tragedy: The Form of God in Euripides’s *Bacchae* and Paul’s *Carmen Christi*“, S. 66–89.

¹⁷⁹ Tolkien, „On Fairy-Stories“, S. 83.

Eine der wirkmächtigsten prototypischen Erzählungen, die dieses christliche Großformat im Kleinen ausfüllen, findet sich im Buch Hiob. Erst wird ernst und glaubwürdig Elend dargestellt, dann eine – zumindest im Sinne der Glaubensanstrengung – überzeugende Aufhellung angeboten. Die Hiob-Geschichte ist gleichermaßen berühmt für Darstellungen echten Leids und echten Glücks am Ende berühmt.¹⁸⁰ Hier zeigt sich die Post-Tenebras-Lux-Struktur, die wir so in Anlehnung an das Buch Hiob und die protestantische Rezeption nennen und nach der glückliche Enden metaphorisch gesprochen nach Dunkelheit Licht präsentieren, nach dargestelltem Unglück Glück.

Das Buch Hiob besteht aus drei Teilen, einem Prolog (Kapitel 1–2) und einem Epilog in Prosa (42,7–17) sowie einem Mittelteil bestehend aus mehreren Reden in Versform (3–42,6). Der wohlhabende zehnfache Familienvater Hiob lebt glücklich und fromm, bis Gott auf Anregung Satans entscheidet, seine Gottesfürchtigkeit auf die Probe zu stellen. Die Strapazen der Proben sind wohlbekannt. Der Epilog aber wartet mit einem bemerkenswerten glücklichen Ende auf. Weil Hiobs Glaube während der Proben Bestand hatte, „wandte [der HERR] das Geschick Hiobs“ (Hiob 42, 10).

Und der HERR gab Hiob doppelt so viel, wie er gehabt hatte. Und es kamen zu ihm alle seine Brüder und alle seine Schwestern und alle, die ihn früher gekannt hatten, und aßen mit ihm in seinem Hause und sprachen ihm zu und trösteten ihn über alles Unglück, das der HERR über ihn hatte kommen lassen. Und ein jeder gab ihm ein Goldstück und einen goldenen Ring. Und der HERR segnete Hiob fortan mehr als zuvor, er besaß vierzehntausend Schafe und sechstausend Kamele und tausend Joch Rinder und tausend Eselinnen. Und er bekam sieben Söhne und drei Töchter und nannte die erste Jemima, die zweite Kezia und die dritte Keren-Happuch. Und es fanden sich so schöne Frauen wie die Töchter Hiobs im ganzen Land nicht. Und ihr Vater gab ihnen Erbteil unter ihren Brüdern. Und Hiob lebte danach hundertvierzig Jahre und sah seine Kinder und Kindeskinde bis in das vierte Glied. Und Hiob starb alt und lebenssatt.

Das glückliche Ende ist überraschend diesseitig. Ökonomische Sicherheit, Familienglück und der generationelle Ausblick in eine gut geordnete Zukunft verweisen auf spätere glückliche

¹⁸⁰ Ngwa, „The hermeneutics of the ‚happy‘ ending in Job 42“.

Enden. Immer wieder ist der Kontrast hervorgehoben worden, der zwischen den theologischen Fragen des Mittelteils und der „petty domestic plane“¹⁸¹ von Prolog und Epilog besteht. Dabei passen, wie die Rezeption gezeigt hat, die häuslichen, individuellen Elemente und die theologischen Großprobleme, diesseitige und jenseitige Aspekte, gerade in protestantischer Rückschau gut zusammen. Die christliche und protestantische Hiob-Rezeption hat einen gewichtigen Anteil an der Entstehung des modernen Happy Ends. Das Christentum ist *tout court* die Religion des Happy Ends, und der Protestantismus ist die Religion seiner Verdiesseitigung.¹⁸² In Hiob findet sich beides prototypisch angelegt. Die Post-Tenebras-Lux-Struktur wird weit über die monotheistischen Kontexte hinaus entfaltet werden. In 17, 12 ruft Hiob in seiner zweiten Antwortrede aus: „Noctem verterunt in diem, et rursum post tenebras spero lucem.“ In der Sprache der Vulgata hofft Hiob widerständig auf Licht. In der Sprache der King James Bible heißt es in Jakobus 5, 11: „Behold, we count them happy which endure. Ye have heard of the patience of Job, and have seen the end of the Lord; that the Lord is very pitiful, and of tender mercy.“

Gerade im Kontext von Erlösung und Probe ergibt es besonderen Sinn, eine Geschichte nach der Post-Tenebras-Lux-Struktur zu erzählen und den guten Ausgang religiös zu motivieren. Darauf verweisen auch mögliche parallele Erzählungen aus dem Nahen Osten, die ähnlich wie Hiob Ordnungserzählungen mit glücklichem Ausgang darstellen.¹⁸³ Das Modell, ein gutes Ende für die Schilderung von Elend zu finden, ohne dass nachträglich alles bloß relativiert würde, ist alt. Für die Entstehung des modernen glücklichen Endes wird dieses Modell aber auf mehrfache Weise aktualisiert und verdiesseitigt.

Mittelalterliche Vorstellungen erheben das schlechte Ende zu ihrem Modell:

¹⁸¹ Clines, *Job 38–42*, S. 1240–1242.

¹⁸² Prideaux, „Job 42“.

¹⁸³ Vgl. Gray, „The Book of Job in the Context of Near Eastern Literature“.

La vie est comparée à une tragédie, car elle a une fin malheureuse, mais inversement, toute histoire à fin malheureuse prend, dès le Moyen Âge, le nom de tragédie. Bernard de Cluny, dans son *De Contemptu Mundi*, un des textes les plus lus de l'époque, affirme que si, au paradis, il n'y a pas de „tragédie“, il y en a, en revanche, en enfer.¹⁸⁴

Nelvin Vos hat die These vertreten, das Christentum als Ganzes sympathisiere mit der Komödie als Modell auf der kulturpolitischen Seite.¹⁸⁵ Einer solchen Position kann nicht zugestimmt werden, „because it essentializes not only the Christian religion but comedy as well“¹⁸⁶. Beispiele dafür werden wir in den folgenden Kapiteln kennenlernen. Peggy Thomson hat den Versuch unternommen, gesellschaftliche Funktionen wie etwa Erbauung „with respect to some comedies and some versions of Christianity“¹⁸⁷ zu vergleichen. Diese Studie möchte in diesem Sinne vorschlagen, dass eine christliche Idee der Verdiesseitigung von Glück und von Herrschaft, die mit der frühen Neuzeit einsetzt, nicht dadurch maßgeblich auf das Kulturge-schehen einwirkt, dass sie eine Gattung favorisiert. Im Gegenteil besteht der kulturpolitische Einsatz darin, das Happy End als genreübergreifendes Format zu etablieren. Um dies zeigen zu können, untersucht das folgende Kapitel vor allem dramatische Kunstwerke im Spannungsfeld von Tragödie und Komödie.

Die frühe Neuzeit und die Reformation, so wollen wir kurz rekapitulieren, erheben nicht die Komödie, sondern das glückliche Ende zu ihrem Modell. Damit einher geht die Vorstellung einer sukzessiven Verweltlichung und Verdiesseitigung der Vorstellung vom Paradies. Wenn bereits im Mittelalter klar ist, dass es im Paradies keine schlechten Enden geben kann, dann ist es nur folgerichtig, im Sinne einer zunehmenden Diesseitsorientierung Kulturpolitik für mehr glückliche Enden schon in dieser Welt zu machen. Eine solche Forderung wird sich immer weiter verbreiten. Sigmund von Birken wird sogar, wie wir bereits kurz erwähnt haben, Ende

¹⁸⁴ Zanin, „Pourquoi la tragédie finit mal?“, S. 52.

¹⁸⁵ Vos, *The Drama of Comedy*.

¹⁸⁶ Thompson, „Comedy and Christianity“.

¹⁸⁷ Thompson.

des 17. Jahrhunderts befinden, dass christliche Herrscher, weil sie ja so fromm sind, historisch einfach keine Tragödien mit schlechtem Ausgang – fälschlicherweise in die heidnische Antike projiziert – produzieren können.¹⁸⁸

Kein gerader Weg verläuft von Hiob nach Hollywood. In diesem Kapitel wollen wir daher den Versuch unternehmen, in groben Zügen zu rekonstruieren, wie sich im Bereich der sich entwickelnden sprachbasierten Kunst eine Struktur nach der Maßgabe *Post Tenebras Lux* etablieren konnte. Besondere Wegmarken bilden das zentraleuropäische Theater des 17. Jahrhunderts, das nicht selten insbesondere die Tragödien mit Happy End aus Anlass von Festen aufgeführt hat. Das Unglück kann einem im frühmodernen Europa an verschiedenen Stellen begegnen, sei es in Form von Religionskonflikten, des Dreißigjährigen Krieges und in den dunklen Stücken Shakespeares. Mit der frühen Neuzeit setzt in Zentraleuropa eine Entwicklung ein, die unter christlichen Vorzeichen der Repräsentation von Unglück diskursiv den Krieg erklärt. Es entstehen ernste Stücke mit gutem Ende, sogenannten Tragödien mit Happy-End. Eigens verfasste glückliche Enden kommen anlässlich politischer Siege, Hochzeiten und Besuchen zur Aufführung, und bestehende unglückliche Enden und Katastrophen werden aus gegebenem Anlass abgemildert, gestrichen und abgeschafft. All dies aber – entgegen moderner Erwartungen und gängiger Forschungsmeinung – geschieht nicht im Namen der Komödie.

2.2. Alternative göttliche Komödien

Es wäre falsch, das Happy End als Phänomen überhaupt nicht in Bezug auf Genres zu diskutieren und zu beschreiben. Aikin, deren Pionierleistungen zur Erforschung des Happy Ends

¹⁸⁸ Vgl. von Birken, *Teutsche Rede-, Bind- und Dicht-Kunst*, S. 322–323. Dazu ausführlich in Kapitel 2.6.

nicht genügend hervorgehoben werden können, weist auf eine Anomalie der deutschsprachigen Tradition hin. Mit den aufkommenden Regelpoetiken von Opitz bis Gottsched etabliert sich im deutschsprachigen Raum ein einseitiges Bild der Komödie, das die literarische Realität nicht erfasst.

Falsch verstandener Nominalismus und eine zu enge Festlegung auf die römische Antike haben im deutschsprachigen Raum immer wieder zu Sprach- und Sachverwirrungen geführt. Was nach Aikin in der englischsprachigen Tradition als „romantic comedy“ und „heroic comedy“ bekannt und beschreibbar ist, hat im deutschsprachigen Raum lange Zeit keine Selbstverständlichkeit gehabt. Darunter sind Stücke zu verstehen, die sich am Ernst der Tragödie und am gelockerten Figurenarsenal und Sprachniveau der Komödie gleichermaßen orientieren. Aikin rekonstruiert minutiös, wie einzelne Denker wie Albrecht Christian Rotth, Jacob Masen und Sigmund von Birken zwar eine solche Form beschreiben, sich damit aber nicht durchsetzen können.¹⁸⁹ Aikin vertritt wie auch die vorliegende Studie keinen gattungsdefinitiven Begriff des Komischen, sondern eine „alternative affective theory of comedy“¹⁹⁰. Diese Art Stück ist als Subgattung in Vergessenheit geraten, obgleich diese Studie davon ausgeht, dass das moderne Happy End ihre Grundzüge fortsetzt.

Die Hauptfunktion von Gattungen – ähnlich wie diejenige von Epochen, Autorinnennamen, Philosophinnen- und Professorinnennamen – besteht nicht darin, präzise Einzelbeobachtungen zu ermöglichen, sondern darin, den literaturwissenschaftlichen Diskurs konventionell strukturieren. Häufig sind sie vermeintlich selbstverständliche Grundlage des Forschungsdesigns und helfen dabei, einen Forschungsgegenstand von Vornherein einzugrenzen. Ein

¹⁸⁹ Vgl. Aikin, „Happily Ever After“, S. 64–65.

¹⁹⁰ Aikin, S. 55.

Genre kann nach den Erwartungen der Literaturwissenschaft innerhalb einer Epoche untersucht werden (z. B. die Komödie der Aufklärung). Ein Phänomen kann innerhalb eines Werks (z. B. das Happy End der Odyssee), eines Oeuvres, eines Genres oder innerhalb einer Epoche und innerhalb aller untersucht werden. Ein Genre kann mit einem anderen Genre verglichen werden. Epochen können mit Genres verglichen werden. Viele weitere Kombinationen existieren. Zahlreiche Forschungstexte sind entstanden, die etwa eine Gattung unhinterfragt zu ihrer Grundlage machen, und wieder andere, die ausführlich die Frage der Gattung problematisieren und reflektieren – so weit, dass Genette sogar die Untergattung derjenigen Texte beschreiben konnte, die von Gattungen handeln, ohne sich für Gattungen zu interessieren.¹⁹¹ Das ist Problem ist zugleich, dass in der Literaturwissenschaft ein unscharfer Begriffsgebrauch als besonders reflektiert gilt. Gattungen sind indes nützlicher, wenn sie ihre beschreibende Funktion nicht verlieren. Wo Gattungen die Forschungsfragen vorstrukturieren, geht es nur noch um Gattungskonstruktionen und nicht mehr um Phänomene.

In Europa nimmt man seit jeher an, im Bereich der sogenannten schönen Literatur gebe es die drei Großgattungen Lyrik, Dramatik und Epik, welche gemeinhin auf Aristoteles zurückgeführt werden, die Grundidee auf Platon und die Systematisierung auf Diomedes. Die Konstruiertheit und Inkohärenz dieser Ableitungen ist gut erforscht.¹⁹² Zu den Großgattungen kommen in den Poetiken Europas über die Jahrhunderte mehr und mehr Kleingattungen ins Spiel. Besonders wirkmächtig sind sie in *L'Art poétique* von Nicolas Boileau aus den Jahren 1669–1674 eingeführt worden. Schon zuvor aber ergeben sich gewichtige Probleme mit den Großgattungen. Genette hat dies eindrücklich für den Bereich des Lyrischen gezeigt.¹⁹³ Ein weiteres klassifikatorisches Problem aber betrifft die von jeher die Dramatik. Die Dramatik

¹⁹¹ Genette, „Genres, ‚types‘, modes“, S. 389–421.

¹⁹² Vgl. Genette, vor allem S. 408–414.

¹⁹³ Vgl. Genette.

zerfällt sehr früh bereits in Tragödie und Komödie. Damit aber stellt sich die Frage nach dem Funktionieren der formellen Großgattungen. War die Dramatik einst durch das Sprechen von Schauspielern definiert, erscheinen am Horizont möglicher Genrebestimmungen auf einmal sehr viel mehr Merkmale, die darüber entscheiden sollen, dass etwas Dramatisches als Komödie oder Tragödie zu gelten hat. Schon bei der Einteilung in Großgattungen und Kleingattungen besteht die Frage, welchen begrifflichen Status sie haben und wie sich beide zueinander verhalten. Die Tradition hat irrtümlich, wie Genette zeigt, immer wieder angenommen, dass das Verhältnis aus Inklusionen bzw. Ableitungen besteht. Aus den „natürlichen“ drei Großgattungen entsprängen alle möglichen Subgattungen. Dies ist, gerade wie ein Blick auf die Vielzahl unterschiedlich bestimmter, sich überlappender und teilweise autonomer Kleingattungen zeigt, nicht plausibel. Umständliche Ableitungs-, Abgrenzungs- und Zusammenfassungsversuche füllen die Poetiken. Diese Studie befürwortet daher im Anschluss an Genette ein heuristisches und an Idealtypen ausgerichtetes Gattungsverständnis. Eine Gattungsbeschreibung soll demnach der Analyse eines Kunstwerkes dienen, indem es mögliche Vergleichsfälle zu strukturieren hilft. Den Großgattungen, die Genette *mode* nennt, kommt dabei die Aufgabe loser Großorientierung zu. Die Kleingattungen bilden je historisch spezifisch umrissene Beschreibungssets. So steht weniger im Zentrum, ob ein Kunstwerk definitiv der Gruppe der Komödien zuzuordnen ist, sondern inwiefern Einzelurteile und Mikrobeobachtungen ein Stück als etwas Dramatisches oder Komödienhaftes beschreibbar machen. Eine solche Perspektive findet sich in den Poetiken immer wieder artikuliert, hat aber an der allumfassenden Dominanz essentialistischer Poetiken nicht rütteln können.

Die jüngere Forschung hat wertvolle Beiträge geliefert. Vor allem das 15. und 16. Jahrhundert müssen als Zeit kreativer „uses and abuses of Aristotle“¹⁹⁴ verstanden werden, die der Nachwelt essenziellistische Genrebegriffe hinterlassen hat. So spricht Kristine Louise Haugen davon, dass auch die Vorstellungen von der Tragödie als einer Gattung erst im Cinquecento geboren wurden.

In short, here Aristotle was treated less as an authority than as a source, an unavoidable starting point who inspired both respect and energetic supplementation. In a similar way, literary study today emphasizes context, comparison, and thoughtful inquiry into intertextuality; the worshipful exegesis of a single primary text is generally shunned.¹⁹⁵

In den Jahrhunderten zwischen kreativer Aristotelessupplementierung und der aktuellen intertextuellen Praxis etabliert sich aber ein bis heute prägendes Lektüreregime, das an vermeintlich originalen und wahren Autoritäten und nicht an den Phänomenen orientiert ist. Gerade im Bereich der Gattungszuschreibungen zeigt sich deutlich, wie *confirmation bias* und *obstacles épistémologiques* den literaturwissenschaftlichen Diskurs bestimmen. War der Strukturalismus einst mit dem Versprechen angetreten, mit anderen Kategorien gegen die autoritären und traditionellen Gattungszuordnungen vorzugehen, so hat er dieses Versprechen nicht einlösen können.¹⁹⁶

Enrica Zanin bringt eine der Hauptenttäuschungen moderner Erwartungen auf den Punkt:

Une „tragédie“ est, dans l'esprit des contemporains, une histoire qui finit mal, et tout événement est qualifié de „tragique“ quand il se solde par le malheur et l'infortune. Or, la fin malheureuse n'est pas le trait qui définit la tragédie grecque: nombre des tragédies d'Euripide ont une fin heureuse et Aristote définit le genre, dans la Poétique, comme „la représentation d'une action noble“ et non comme une action malheureuse.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Haugen, „The Birth of Tragedy in the Cinquecento“, S. 351.

¹⁹⁵ Haugen, S. 370.

¹⁹⁶ Vgl. Jauß, „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters“.

¹⁹⁷ Zanin, „Pourquoi la tragédie finit mal?“, S. 45.

Die Vermischung von affektiver Valenz des Endes, Handlungsstrukturen und Gattungen ist ein Produkt langen kulturpolitischen *groupthinks*¹⁹⁸. Auf der einen Seite versteifen sich Annahmen wie diejenige, dass Tragödien unglücklich enden müssen. Auf der anderen Seite entwickelt sich eine grundsätzliche Skepsis, die davon ausgeht, Genres könnten überhaupt nichts über die Phänomene eines Kunstwerks sagen. Eine Version des *groupthinks* wird noch verstärkt durch eine Grundsatzablehnung von Genres im Namen der Ausdrucksästhetik à la Benedetto Croce¹⁹⁹, die einzig das Einzelwerk zum veritablen Gegenstand der Literaturwissenschaft macht.²⁰⁰

Immer wieder wird vorgeschlagen, heuristische Begriffe zur Deskription einzuführen;²⁰¹ gern wird Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten als begriffliches Allheilmittel angeführt.²⁰² Im Anschluss an Haugen muss festgestellt werden, dass das Hauptproblem mit Gattungsbegriffen nicht darin besteht, dass wir uns ein ungenügendes Bild von ihrem begrifflichen Status machen, sondern darin, dass die Politiken der Autoritäten fortbestehen. Das vielbeschworene „evangel of Saint Ludwig“²⁰³ verkündet womöglich bloß die frohe akademische Botschaft, dass man mit neuen Autoritäten gut über alte Autoritäten sprechen kann. Erst wenn die Literaturwissenschaft nicht mehr an den Eigennamen und der Autorität von Autorinnen, Professorinnen und Epochen orientiert ist, wird sich ein sinnvolles Gattungsdenken einstellen können. Bis dahin gilt es, bloß etwas Licht ins Dunkel der Gattungsdiskurse zu bringen, um das glückliche Ende beschreiben zu können, während man auf ein glückliches Ende wartet.

¹⁹⁸ Turner und Pratkanis, „Twenty-Five Years of Groupthink Theory and Research“.

¹⁹⁹ Vgl. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*.

²⁰⁰ Vgl. Castelvechi, *Sentimental Opera*, S. 1–3. Castelvechi würdigt einerseits die Rolle Croces und weist aber auf die Schwächen einer solchen Position hin.

²⁰¹ Vgl. Castelvechi, S. 3–10.

²⁰² Vgl. Hempfer, „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe“.

²⁰³ Vivas, „Literary Classes“, S. 101. Vgl. dazu kritisch und mit einer deutlich zutreffenderen Wittgenstein-Interpretation Hempfer, „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe“.

Denn diese Studie interessiert sich für *das Phänomen* glücklicher Textenden. Glückliche Textenden aber sind immer wieder, mehr oder weniger explizit, als nichts anderes als ein Gattungsmerkmal verstanden worden. Dieser begrifflichen Verortung des Gegenstands muss entschieden widersprochen werden, weil Gattungsmerkmale eine historisch hochgradig variable und zu deskriptiven Zwecken häufig ungeeignete Sache sind. Das Happy End, so wie es diese Studie versteht, ist in keiner kanonischen Großgattung und schon gar keiner Kleingattung *zu Hause*. Happy Ends finden sich nicht nur in einer Gattung. Happy Ends stellen, wie wir im ersten Kapitel dargelegt haben, im Bereich der Texte eine besondere Sache dar, deren Beschreibung sich in keinem Fachvokabular klar etabliert hat. Verengt man ihre Bedeutung, indem man das Happy End zu einem Gattungsmerkmal der Komödie oder des Romans erklärt, kommt man entweder zu zumeist deskriptiv uninteressanten Analyseergebnissen oder unhaltbaren normativen Forderungen. Aus Sicht puristischer Gattungstheorien kommt es außerdem zu unlösbaren Konsistenzproblemen. Immer wieder wurde das Happy End vor allem der Komödie zugeschrieben, nur um dann in vielen anderen Texten als etwas Komödienhaftes kritisiert und abgelehnt werden zu können. Happy Ends treten aber gerade an Gattungs- und Genreschnittstellen in Erscheinung. Happy Ends sind hybrid. Wie hat es dazu kommen können, dass man das nicht ertragen kann?

Eine kurze Nebenbemerkung Ciceros ist immer wieder als Belegstelle für den Versuch gelesen worden, „Tragödie und Komödie insgesamt möglichst klar voneinander getrennt zu halten.“²⁰⁴

Poematis enim tragici, comici, epici, melici, etiam ac dithyrambici, quod magis est tractatum a Graecis quam a Latinis, suum cuiusque est, diversum a reliquis. Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum; et in ceteris suus est cuique certus sonus et quaedam intellegendibus nota vox. Oratorum autem si quis ita numerat plura genera, ut alios grandis aut gravis aut copiosos, alios tenuis aut subtilis aut brevis, alios eis interiectos et tamquam medios putet, de hominibus dicit aliquid, de re parum.²⁰⁵

²⁰⁴ Kraft, *Zum Ende der Komödie*, S. 45.

²⁰⁵ Cicero, „De Optimo Genere Oratorum“. In der Übersetzung von Nüßlein: „Jede tragische, komische, epische, melische und sogar dithyrambische Dichtung hat – was mehr von den Griechen als von den Lateinern behandelt

Bereits diese Bemerkung aber mahnt zu Vorsicht. Cicero sagt, dass in der Tragödie das Komödienhafte verkehrt und in der Komödie das Tragödienhafte dissonant wirkt. Ciceros Worte machen deutlich, dass es in diesem Einleitungsabsatz nicht um definitorische Gattungsmerkmale geht, sondern um Gattungstendenzen, Grundstimmungen oder den Tenor einer Gattung. Tragische, komische, epische, lyrische und dithyrambische Dichtungen haben – so die unverfängliche Einleitung Ciceros – Eigenheiten und Unterschiede. Was diesen eigen ist, ist ein „certus sonus“, ein bestimmter Klang oder eine dezidierte Redeweise, die man an ihrer Stimme, „vox“, erkennt. Eine solche Einschätzung mag von vielen Dingen abhängen, vom Versmaß bis zur Wortwahl, den Figurenkonstellationen, dem Stand, dem Ort, der Zeit und vielen Dingen mehr, die sozusagen das Flair einer Gattung ausmachen. Ciceros Unterscheidung ist klar als rezeptionsästhetische Heuristik formuliert, aus der sich präskriptiver Genrepurismus nicht ohne Weiteres ableiten lässt. Auch von einer möglichen Mischung der Genres spricht Cicero nur insofern, als er darauf hinweist, dass es zu Dissonanzen kommen würde – Dissonanzen, auf die es die Tradition ja auch abgesehen haben wird. Der Text Ciceros weist darüber hinaus in eine andere Richtung. Er ruft die traditionellen drei *Genera* der Rhetorik auf, die funktional und systematisch auch in der Dichtungsgattungstheorie äußerst instruktiv sein können. Denn ganz im Sinne eines ganzheitlichen Assessments der Redesituation unterscheidet die Rhetorik Stilarten, -höhen oder -gattungen. Je nach Einteilung wird von *atticum*, *asianum* und *rhodicum*²⁰⁶ gesprochen, von knapp, schwülstig und mittel.²⁰⁷ Cicero spricht hier

worden ist – ihre Eigenart und ist verschieden von den übrigen. Deshalb ist in einer Tragödie das Komische fehlerhaft und in der Komödie das Tragische häßlich; und bei den übrigen Gattungen hat jede einen bestimmten Ton und einen gewissen Tonfall, der den Kennern bekannt ist. Was aber die Redner angeht, wenn hier jemand mehrere Gattungen in der Weise zählt, daß er die einen für erhaben, gewichtig oder wortreich, andere für schlicht, einfach oder sich kurz fassend, wieder andere für dazwischenliegend und gleichsam in der Mitte stehend hält, sagt er etwas über die Menschen, aber zu wenig über die Sache.“ In: Cicero, *De Inventione. De Optimo Genere Oratorum. Lateinisch/deutsch*, S. 341.

²⁰⁶ Quintilian, *Ausbildung des Redners*. 2 (Buch VII–XII. XII, 10, 16), S. 760.

²⁰⁷ Quintilian. (XII, 10, 58), S. 778.

von Texten, die „grandis aut gravis aut copiosos“, „tenuis aut subtilis aut brevis“ und „medios“ seien. Diese drei Pole wiederum bilden eine grobe Orientierung. Quintilian stellt hellsichtig fest: „ac sic prope innumerabiles species reperiuntur, quae utique aliquo momento inter se differant.“²⁰⁸ Unzählige Gattungen bevölkern auf einmal das Universum der Beschreibenden, wenn man von Einzelunterschieden ausgeht. Diese Einsichten sind wertvoll. Denn es lohnt sich, sich sowohl an groben Zügen zu orientieren als auch Einzelunterschiede ausfindig zu machen. Darin sollte nicht automatisch ein Problem des Theoriedesigns gesehen werden. Denn nur so kann die Beschreibungssprache sinnvolle Ergebnisse produzieren. Ein besonderes Versmaß etwa kann in einer Elegie auffallen, eine Person hohen Standes in einer Komödie. Die Gattungen aber lassen sich nie 1:1 und im Idealfall wechselseitig ausschließlich auf die Einzelunterschiede abbilden, auch, wenn dies in Poetiken immer wieder angedeutet oder gar gefordert worden ist. Auch Horaz, der immer wieder als Gattungspurist rezipiert worden ist, äußert sich bei näherem Hinsehen überraschend vorsichtig, umsichtig und eher im Sinne der rhetorischen Stilgattungen.

res gestae regumque ducumque et tristia bella
 quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
 versibus impariter iunctis querimonia primum,
 post etiam inclusa est voti sententia compos;
 quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
 grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
 Archilochum proprio rabies armavit iambo;
 hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
 alternis aptum sermonibus et popularis
 vincentem strepitus et natum rebus agendis.
 Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
 et pugilem victorem et equum certamine primum
 et iuvenum curas et libera vina referre.
 descriptas servare vices operumque colores
 cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
 cur nescire pudens prave quam discere malo?
 versibus exponi tragicis res comica non volt;
 indignatur item privatis ac prope socco
 dignis carminibus narrari cena Thyestae:
 singula quaeque locum teneant sortita decentem.
 interdum tamen et vocem comoedia tollit,

²⁰⁸ Quintilian. (XII, 10, 67), S. 783.

iratusque Chremes tumido delitigat ore;
et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus cum pauper et exul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba,
si curat cor spectantis tetigisse querella.
non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt
et quocumque volent animum auditoris agunt.²⁰⁹

Was zum Dichten nötig ist, ist, dass man anzuwenden versteht, wie die Farben der Verse den beschriebenen Rollen der Genres dienen. Horaz spricht etwa vom Jambus und sagt, wie gut er zur Wut passe. In diesem Zusammenhang weist Horaz darauf hin, dass es Versmaße gibt, die mit dem Drama assoziiert sind. Was unmittelbar im Anschluss folgt, sind denn auch gleich Beispiele eines instruktiven Gebrauchs der Begrifflichkeiten. Wie in der Rhetorik lassen sie sich auf Dramen gleich welcher Spielart anwenden: „interdum tamen et vocem comoedia tollit“, wie etwa bei Terenz, auf den Horaz hier anspielt, sowie „tragicus plerumque dolet sermone pedestri“. Die Haupttragödien über Telephus und Peleus sind leider nicht überliefert. Tragödien enden manchmal glücklich. Manche Komödien enden nicht glücklich. Diese einfache deskriptive Aussage provoziert über die Jahrhunderte poetologischer Reflexion Myriaden von Dissens.

²⁰⁹ Horaz, *De arte poetica liber ad Pisones*. V. 73–100. Übersetzung: „In welchem Versmaß man von den Taten der Herrscher und Feldherrn und leidvollen Kriegen schreiben kann, hat Homer uns gezeigt. In ungleiche Verse, gepaart, wurde anfangs die Klage um Tote, dann die Erklärung gefaßt, daß ein Gebet sich erfüllte. Doch wer solche kargen Gedichte im elegischen Versmaß als erster herausgab, darüber streitet man unter den Gelehrten, der Fall verlangt noch den Richter. Den Archilochos bewaffnete seine Wildheit mit dem ihm eigenen Jambus. Den komischen Soccus und erhabenen Kothurn zog dann dieser Versfuß an, geeignet zu Wechselreden, siegreich das Lärmen des Volks übertönend, geschaffen zum Handeln. Den Saiten gab die Muse auf, von Göttern und Göttersöhnen zu melden, vom Sieger im Faustkampf, dem ersten Pferde im Rennen, von junger Leute Liebeskummer und vom befreienden Wein. / Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was laß ich als Dichter mich grüßen? Warum will ich, auf schlechte Art mich bescheidend, lieber unwissend sein als was lernen? / Ein Komödienstoff mag nicht in Tragödienversen dargestellt sein. Genauso empört sich das Gastmahl des Thyestes dagegen, in privater und fast des Soccus würdiger Dichtung erzählt zu werden. Jedes Einzelne behauptete den ihm gemäßen, ihm zugefallenen Platz. / Bisweilen jedoch hebt auch die Komödie den Ton an, und zornig schilt Chremes mit schäumendem Munde; andererseits klagt man in der Tragödie meistens in erdnahen Worten – Telephos und Peleus, beide verarmt und verbannt, werfen die hohldröhnenden Töpfe und anderthalb Fuß langen Wörter beiseits –, wenn man bemüht ist, des Zuschauers Herz mit Klage zu rühren. Es genügt nicht, daß Dichtungen schön sind; sie seien gewinnend, sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen.“ In: Horaz, *Horaz: Sämtliche Gedichte*, S. 635–637.

Einige Tragödien des Euripides enden selbst für nachmoderne Leseerwartungen glücklich. Am Schluss der *Iphigenie in Aulis* des Euripides berichtet ein Bote, dass Artemis, die eigentlich gefordert hatte, Iphigenie zu opfern, Iphigenie gerettet hat. An ihrer statt konnte eine Hirschkuh geopfert werden. Als im *Orestes* das finale Blutbad ansteht, bei dem Orest und Elektra für den Mord an Klytemnestra bestraft werden sollen – vorher wollen beide noch Helena töten –, erscheint Apollo und stellt endlich die schmerzlich vermisste Ordnung her. Helena steigt zu den Sternen auf, Menelaos geht nach Sparta zurück, Orest soll sich in Athen vor dem Areopag verantworten und freigesprochen werden, die Doppelhochzeit von Orest und Hermine, Pylades und Elektra soll gefeiert werden. Apollo wünscht den Sterblichen einen schönen Tag und hofft, dass sie den Frieden genießen. In *Alkestis* schließlich ist die titelgebende Ehefrau bereit, zu sterben, damit ihr Mann Admetos länger leben kann. Admetos bereut nach langem Streit, als es bereits zu spät ist, seine Gattin geopfert zu haben. Herakles erfährt vom Schicksal der Alkestis. Er bringt eine unbekannt verschleierte Frau zu Admetos, der sie nicht aufnehmen will, weil er seiner ermordeten Frau treu bleiben will. Als er am Ende nachgibt und die unbekannt Frau bei sich aufnimmt, lüftet Herakles den Schleier. Es handelt sich um niemand anderen als die aus der Unterwelt befreite Alkestis.

Diese Befunde, die in der Tradition zwar immer wieder festgestellt worden sind, konnten nicht verhindern, dass sich die irreführende Grundüberzeugung etablierte, dass Tragödien schrecklich und Komödien gut enden. Bereits Aristoteles machte unmissverständlich klar, dass aus seiner Perspektive Tragödien lediglich „meistens unglücklich enden.“²¹⁰ Zentral für Aristoteles ist – neben vielen anderen Dingen –, dass in einer Tragödie ein „Fehler“/„ἀμάρτυα“²¹¹ gemacht wird bzw. eine Fehleinschätzung durch den Helden erfolgt und „schweres Leid“/„πᾶθος“²¹²

²¹⁰ Aristoteles, *Poetik*, S. 41.

²¹¹ Aristoteles, S. 39.

²¹² Aristoteles, S. 37.

geschildert wird. Einem glücklichen Ende stehen diese Anforderungen bei Euripides nicht im Wege.

Bereits aus dieser Grundkonstellation wird deutlich, dass es in der Antike moderne glückliche Enden gegeben hat, deren Hauptmerkmal es ist, dass es einen glücklichen Ausgang für dargestellte schreckliche Ereignisse gibt. Dabei verweisen die Ausführungen des Aristoteles selbst darauf, dass glückliche Enden nicht primär eine Komödieneigenschaft sind. Vielmehr, und das entspricht den Ergebnissen dieser Studie, ist das glückliche Ende ein deskriptiver Begriff für eine Sache, die sich in diversen Kontexten findet. So zieht auch Aristoteles ein überraschendes Beispiel heran. Die „zweitbeste“ Art der Tragödie, so Aristoteles, besteht in einer „zusammengefügteten Fabel“, in der „die Guten und die Schlechten ein entgegengesetztes Ende finden.“²¹³ Als Beispiel dafür greift Aristoteles gleich zur *Odyssee*. In der *Odyssee* kann man lernen, was es heißt, dass eine ernste Problemlage gut gelöst wird. Die Tragödie mit Happy End kritisiert Aristoteles – und Kunstrichterinnengenerationen nach ihm – dafür, dass sie „der Schwäche des Publikums entgegenkommt.“²¹⁴ „Doch diese Wirkung“, schreibt Aristoteles weiter, „ist nicht das Vergnügen, auf das die Tragödie zielt; sie ist vielmehr eher der Komödie eigentümlich.“²¹⁵ Dieser Satz wird folgenreich so interpretiert werden, dass das glückliche Ende einzig eine Sache der Komödie ist. Aristoteles erklärt in dieser Passage aber, was Tragödien sind – und nicht, was Komödien sind. Als Teil der Explikation dessen, was glückliche Enden in Tragödien sind, führt Aristoteles aus, dass man glückliche Enden und ihren generellen Effekt eben aus Komödien kenne, freilich, dort in etwas übertriebener Form: „Denn dort treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich

²¹³ Aristoteles, S. 41.

²¹⁴ Aristoteles, S. 41.

²¹⁵ Aristoteles, S. 41.

als Freunde von der Bühne ab, niemand tötet oder wird getötet.²¹⁶ Aristoteles macht überdeutlich, dass hier ein Komödieneffekt zur Beschreibung von Tragödien herangezogen wird. Mit Orest und Aigisthos begegnen wir kanonischem Tragödienpersonal. Im *Orestes* des Euripides wird Orestes vom Mord an Aigisthos Frau freigesprochen, wenn er auch nicht mit dem Witwer versöhnt die Bühne verlässt. Bereits der Hinweis darauf, dass aber eine Komödie solchen Inhalts nicht überliefert ist, interpretiert Aristoteles auf eine vereinseitigende Weise und legt Zeugnis von Jahrhunderten gattungstheoretischer Kulturpolitik ab.²¹⁷

Dass man sich den Effekt eines Happy Ends in der Tragödie so ein bisschen wie in der Komödie vorstellen muss, ist eine durchaus andere Aussage, als dass Komödien gut enden (müssen) und Tragödien schlecht. Ein solches binäres Verständnis aber, das sich bei Aristoteles nicht findet, wird die Poetiken bestimmen, und viele Forschende werden sich auf der Suche nach den Quellen des Happy Ends, wie wir im Folgenden sehen werden, der Komödien zuwenden. Das Happy End aber findet sich in den Tragödien, wo ernste Probleme und echtes Leid herrschen, wo gegebenenfalls Orest und Aigisthos mit großer Mühe zu einem glücklichen Ausgang finden können. Entgegen der langen Auslegungstradition verortet Aristoteles das Happy End in der Tragödie, wo ernste Leid- und Problemdarstellungen ohne katastrophale Katastrophe ausgehen können.

Der Begriff Katastrophe selbst war lange Zeit nicht eindeutig. Sie konnte glücklich oder schrecklich sein. Die Tradition hat häufig das deskriptive Potential von Aristoteles' Theorie verkannt und sich einem begrifflichen Genrepurismus verschrieben. Definitionen und Vereinfachungen traten an die Stelle von Komplexität und Heuristik. Was glücklich endet, kann keine Tragödie sein, was böse endet, kann keine Komödie sein. Bildet man den guten oder

²¹⁶ Aristoteles, S. 41.

²¹⁷ Aristoteles, S. 119.

schlechten Ausgang auf diese Weise auf die essenzialisierten Großgattungen Komödie und Tragödie ab, entstehen in den Gattungstheorien unlösbare Beschreibungsprobleme, die nicht erst die *problem plays* Shakespeares betreffen werden, sondern bereits die Werke des Euripides nicht sinnvoll erfassen und beschreiben können.

Gattungsbegriffe funktionieren entgegen langer Tradition am besten, wenn sie wie bei Aristoteles funktional und deskriptiv eingesetzt werden und zur heuristischen Annäherung an Kunstwerke gebraucht werden. Die Poetiken Europas werden historisch für gewöhnlich in normative und deskriptive geteilt. In beiden Fällen aber muss das begriffliche Instrumentarium seinem Gegenstand angemessen sein. Die Listen von Eigenschaften, die tragische und komische Stücke bisweilen haben sollten – vom sozialen Stand der Figuren, der Stilhöhen, der Themen bis zu einheitlichen Zeiten und Orten –, sind lang, divers und inkohärent. Der durch sie produzierte Erkenntnisgewinn ist wahrscheinlich immer gering. Die internen Probleme der Gattungstheorie aber sind an dieser Stelle nur insofern von Interesse, als die Gattungstheorie, wenn man ein konkretes literarisches Phänomen untersuchen will, sich nicht nur als wenig hilfreiche, sondern auch als besonders irreführende Ratgeberin erweist.

Die Erforschung des Happy Ends führt zu selbstverständlich zur Komödie. Die literaturwissenschaftlichen Gepflogenheiten erlauben zwar, ein Phänomen wie das glückliche Ende eines Textes vor allem innerhalb *einer* tradierten und hochgradig bereinigten Gattungskonstruktion zu untersuchen. Gerade im Falle des glücklichen Endes passt ein solches Forschungsdesign aber nicht gut zum Gegenstand, weil sich dieser aus ganz besonders unreiner Quelle speist. Das glückliche Ende liegt im Bereich theatraler Praxis, wenn man es überhaupt in der Sprache der Gattungstheorie formulieren will, im definitiven Zwischenbereich von Komödie und Tragödie. Viel gewichtiger ist, dass glückliche Ende vielmehr ein textuelles Phänomen sind, das sich über Genregrenzen hinweg erstreckt. Aristoteles thematisiert es in einem Text, der

sich vielmehr mit Erzählung überhaupt beschäftigt als mit einzelnen Subgenres, indem er Tragödien mit Komödien erklärt. Als Beispiel in diesem Zusammenhang kann ihm ohne Weiteres die Odyssee dienen. Auf den textuellen und transgenerischen Charakter des Happy Ends verweist auch schon, dass die Begriffe Komödie und Tragödie die gesamte Tradition über äußerst großzügig und in vielen verschiedenen übertragenen Sinnen verwendet werden.

Das nachantike Europa hat Begriffe aus der Antike geerbt und gleichzeitig eine kulturelle Praxis ausgebildet, die mit diesem begrifflichen Erbe nicht ohne Weiteres in Übereinstimmung steht. Das heute bekannteste Beispiel für eine aus heutiger Sicht besonders verwunderliche Verwendung des Wortes Komödie findet sich bekanntlich bei Dante. Die *Divinia Comoedia* ist nachgerade kein Drama. Dante hat seine Bezeichnung im berühmten Brief 10 an Cangrande Scaliger erläutert. Er erklärt, dass das Wort Komödie aus den Wörtern „*comos*“²¹⁸, „*village*“²¹⁹, und „*oda*“²²⁰, „*song*“, zusammengesetzt sei, also nichts anderes als ein Dorflied vom Charakter „*poeticae narrationis*“²²¹, einer „*poetical narration*“. „*Comoedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur*“²²², „*Comedy begins with sundry adverse conditions, but ends happily*“. Über sein eigenes Werk sagt er: „*A principio horribilis et foetida est, quia Infernus; in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus*“²²³, „*at the beginning it is horrible and foul, as being Hell; but at the close it is happy, desirable, and pleasing, as being Paradise*.“ Die Begriffe ‚Komödie‘ und ‚Tragödie‘ eignen sich Dante zufolge hervorragend zur Charakterisierung eines erzählenden Textes, der noch dazu in Versen verfasst ist. Dante erwähnt außerdem, dass der niedrigere Ton der Komödie, „*remisse et humiliter*“ (S. 176), gut

²¹⁸ Toynbee, *Dantis Aligherii Epistolae / The letters of Dante*, S. 175.

²¹⁹ Vgl. für die hier zitierte englische Übersetzung von Toynbee Toynbee, S. 200–201.

²²⁰ Toynbee, S. 175.

²²¹ Toynbee, S. 176.

²²² Toynbee, S. 176.

²²³ Toynbee, S. 177.

dazu passe, dass er sein Werk in der Vulgärsprache verfasst habe, „in qua et mulierculae communicant“, in welcher sogar das Weibsvolk kommuniziere. Toynee diagnostiziert für diese Ausdrucksweise einen klar frauenverachtenden Unterton, der aber im Kontext der kulturpolitischen Gesamtsituation gesehen werden müsse. Denn nicht zuletzt gehe es Dante ja um die Aufwertung besagter Vulgärsprache.

Was Dante an der Komödie interessiert, ist einmal eine Art Stil und vor allem aber die Darstellung von glücklichen Ereignissen am Ende. Dante, so könnte man vorschnell meinen, sei schon dem Genrepurismus zum Opfer gefallen, der vergessen hat, dass auch Tragödien gut enden können. Dante aber propagiert ja ein durch und durch übertragenes Komödienverständnis, das verschiedene Einzelaspekte kombiniert und unkonventionell zusammensetzt. Das Happy End, so ließe sich mit Dante und Aikin sagen, entfaltet seine Wirkung im Zeichen alternativer göttlicher Komödien.

Die Etymologie und Beschreibung der Komödie, die wir oben zitiert haben, entnimmt Dante Ugucione da Pisas *Derivationes* aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, der berühmtesten und einflussreichsten Enzyklopädie des Mittelalters. Diese Quelle plausibilisiert ohne Weiteres, warum Dante zu vermeintlich dramatischen Begriffen greift, um sein eigenes undramatisches Werk zu beschreiben. Die Definitionen von Komödie und Tragödie entnimmt er fast wörtlich dem Eintrag Uguciones zu „*oda*“. Auch Ugucione sagt, dass „*comedia a tristibus incipit, sed in letis definit*“²²⁴, also im Traurigen ihren Anfang nimmt und im Fröhlichen endet. Es ist diese Struktur, die erzählende Kunstwerke ganz allgemein charakterisieren kann, die Dante übernimmt. Ugucione verdeutlicht sein allgemeines Verständnis des Komödienhaften dann auch mit einem Beispiel aus dem Bereich der übertragenen Bedeutungen. „*Unde*“, schreibt Ugucione, „*in salutationibus solemus mittere et optare amicis tragicum principium*

²²⁴ Zitiert nach Toynee, *Dante Studies and Researches*, S. 104. Die *Derivationes* existieren als zahlreiche Manuskripte.

et comicum finem, idest principium bonum et letum, et bonum et letum finem.“ Wünscht man Freunden einen tragischen Anfang, so wünscht man ihnen einen guten und glücklichen Anfang. Wünscht man Freunden ein komisches Ende, so ein Ende, das glücklich und gut ist. Die Art und Weise, wie Ugucione und Dante über die Komödie und das glückliche Ende sprechen, ist instruktiv, und wir möchten sie uns zu eigen machen. Es macht glückliche Enden und, wenn man so will, ihren im Dante'schen Sinne komödienhaften Charakter aus, dass sie in allen erzählenden Texten vorkommen können, die am Anfang Schwieriges und Problematisches darstellen und gleichzeitig gut, glücklich und versöhnlich enden. Hier zeigt sich in christlicher Ausformulierung und rinascimentaler Etablierung die Post-Tenebras-Lux-Struktur.

Die Post-Tenebras-Lux-Struktur, die wir aus Gründen eines sich stark veränderten Sprachgebrauchs und persistenten *groupthinks* nicht komisch oder komödienhaft nennen wollen, ist die narrative Minimaldefinition für das Zustandekommen glücklicher Enden. Paradigmatisch realisiert Dantes Weg von der Hölle ins Paradies diese Struktur, die diese Studie in vielen überraschenden Ausformungen, Abwandlungen und Transpositionen weiterverfolgen und entdecken wird.

2.3. Glück und Unglück der Gattungen

Zahlreiche Studien befassen sich mit dem Happy End als Gattungsmerkmal der Komödie. Diese Studie bezweifelt in Anbetracht einer Überzahl von Gegenbeispielen eine solche Einschränkung des Forschungsbereichs und hält die Gattungstheorie weiterhin für entwicklungsbedürftig.

Der fehlende Ernst der Komödien der Tradition macht Happy Ends unwahrscheinlich. Nicht jedes gute Ende ist schon ein Happy End. Wie wir mehrfach betont haben, ist es für das moderne glückliche Ende zentral, dass es glaubwürdig dargestellte, ernste Probleme löst. Der Grand Robert dokumentiert dieses Verständnis klar: Unter einem Happy End verstehe man zunächst und zumeist eine „Heureuse fin (d’un film tragique), considérée souvent comme une concession au goût du public“ beziehungsweise eine „Fin heureuse (d’une histoire tragique)“. Happy Ends präsentieren gute Enden, Ausgänge und Glück dort, wo man es nicht erwartet: nach der Darstellung von Elend, Unglück und Leid. Wolfgang Trautwein hat darauf hingewiesen, dass die Komödie durch ihre gesamte komische Machart permanent ihr gutes Ende verspricht, sodass „die Konflikte letztendlich doch harmloser Art bleiben“²²⁵. Es ist zwar typisch für Komödien, so Trautwein, dass sie einen guten Ausgang nehmen, aber auf eine gattungscharakterisierende Art sind Komödien voll und ganz gut und lustig und bilden so quasi ein einziges großes Happy End. Komödien basieren nicht auf der Post-Tenebras-Lux-Struktur, weil sie dazu neigen, Dunkelheit nicht als Dunkelheit zu zeigen.

Komödien sind weiterhin, wie bereits kurz angesprochen haben, nicht per se an der Darstellung von Glück interessiert. Glynne Wickham hat gezeigt, dass Komödien seit dem ausgehenden Mittelalter grob dazu neigen, entweder „sublime“ oder aber „farcical“ zu sein.²²⁶ Erst die christliche Welt habe die klassischen Komödien tröstlicher werden lassen. Erhabene und pastorale Komödien, das Lustspiel oder die Tragikomödie haben in der Tat häufiger ein Happy

²²⁵ Trautwein, „Komödientheorien und Komödien. Ein Ordnungsversuch“, S. 105. Kraft hält diese Beobachtung für den „wohl treffendsten Vorschlag“ (S. 13) zur Erklärung, warum Komödie und Happy End immer wieder enggeführt werden. Aus Sicht dieser Studie sollte hier in Beibehaltung der Begrifflichkeit Trautweins richtiger von einer Affinität von Komödie und gutem Ausgang, nicht aber dem Happy End gesprochen werden.

²²⁶ Wickham, „Medieval Comic Traditions and the Beginnings of English Comedy“, S. 50–51.

End, bilden aber eine besondere christlich instigierte Subtradition, die ihre Entstehung zu gleichen Teilen der Tragödie verdankt, und nicht beanspruchen können, repräsentative Eigenschaften für die Komödie *tout court* zu haben.

Stephan Kraft hält in seiner Studie zum Happy-End²²⁷ an einem globalen und tendenziell essenziellierenden Komödienbegriff fest und hinterfragt die Einschränkungen dieses Verfahrens für ein Erfassen des Gegenstands nicht. Viele böse Komödien werden schlicht nicht untersucht. Happy Ends wiederum, die für ein Verständnis des Phänomens interessant sein könnten, aber nicht in Komödien auftauchen, fallen ebenfalls durch das Forschungsraster.

Wissenschaftliche Untersuchungen vor allem in den Geisteswissenschaften neigen dazu, ihre Hypothesen zu verifizieren und nicht durch Gegenbeispiele zu testen. Wissenschaften unterliegen *tout court* einem sogenannten *confirmation bias*.²²⁸ Auch wenn Kraft vorgibt, bloß einige Happy Ends in einigen Komödien zu untersuchen, so das Forschungsdesign nicht umhin, eine Korrelation zwischen Happy End und Komödie zu behaupten. Dies entspricht außerdem der Meinung des poetologischen Mainstreams seit über 500 Jahren. So besteht der *confirmation bias* darin, dass der gesamte Untersuchungsbereich auf eine Großgruppe („Komödien“) voreingeschränkt wird. So werden Happy Ends in anderen Gattungen nicht berücksichtigt und Komödien, die kein Happy End haben, ebenfalls nicht. Das Problem der Forschungsfrage ist folglich, was eigentlich ihr Gegenstand ist. Es entsteht eine von vornherein eingeschränkte Studie über Happy Ends in Komödien, die viele entscheidende Aspekte des Phänomens außer Acht lässt, und eine Studie über einige Komödien, die nur eklektische Ausschnitte aus Subtraditionen präsentiert. Was ein solches Happy End, wie es in einigen Komödien gefunden wird, aber

²²⁷ Vgl. Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*.

²²⁸ Vgl. Wason, „On the Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task“. & Wason, „Regression in Reasoning?“

ausmacht, wird von Krafts Studie schlicht vorausgesetzt. Ein solches Forschungsdesign wird seinem Gegenstand nicht gerecht.

Aus Sicht dieser Studie sollte daher die Begrifflichkeit 'Trautweins beibehalten werden, der von einer Affinität von Komödie und *gutem Ausgang*, nicht aber dem Happy End spricht. Auch und gerade der negative Leumund des Happy Ends, auf den auch Kraft eingeht, betrifft ja Happy Ends in anderen Genres. Selten wird Kritik an Komödien laut, die glücklich enden. Wir betonen erneut: In jedem Fall darf nicht geschlussfolgert werden, dass trotz einzelner historisch präzise beschreibbarer Komödien-Happy-Ends das Happy End primär ein Gattungsmerkmal der Komödie sei. Die Komödientradition und mithin die Gattungstheorie geben nur unzureichende Antworten.

Wir wollen cursorisch einige Beispiele für Komödien mit gutem Ausgang, aber ohne Happy End untersuchen. In Terenz' klassischer Komödie *Hecyra* verheiratet ein Vater seinen Sohn gegen dessen Willen mit der Tochter des Nachbarn. Der Ehemann Pamphilus ignoriert seine Frau Philumena in den ersten Monaten der Ehe, und dennoch gebiert diese im Haus ihrer eigenen Mutter ein Kind, welches unmöglich von ihrem Ehemann stammen kann. Philumena ist vor der Hochzeit von einem unbekanntem Mann vergewaltigt und bestohlen worden. Der Vergewaltiger hat ihr den Ring ihrer Mutter gestohlen. Die schlechten Nachrichten überbringt Philumenas Mutter dem Ehemann, der seine Ehefrau ja ohnehin wenig schätzt und Philumena nun vollends verstoßen will. Allerdings möchte Pamphilus auch das Geheimnis seiner Frau wahren und gerät so in die Zwangslage, dass es so aussähe, als verlöße er seine Frau nur deswegen, weil er lieber mit seiner Geliebten Bacchis zusammen sein will. Glücklicherweise entdeckt Philumenas Mutter ihren Ring am Ende an Bacchis' Hand. Sie gibt an, ihn als Geschenk von Pamphilus erhalten zu haben. Hoherfreut erhält Pamphilus diese Nachricht – „quis me

est fortunatior venustati'que adeo plenior?'²²⁹, „wer ist denn glücklicher als ich und insbesondere an Vergnügen reicher?'“ Er will jetzt mit seiner Ehefrau und seinem Kind zusammenleben: „Good news – the rapist was her fiancé all along.“²³⁰ So fasst Mary Beard die Wendung zum Guten und mithin Terenz' frohe Botschaft pointiert zusammen.

Ende des 16. Jahrhunderts macht der Dichter Jean Vauquelin unmissverständlich deutlich, dass die Komödie für eine „chose iuste et graue“ nicht zu gebrauchen ist. Im Gegenteil:

La Comedie est donc vne Contrefaisance
D'vn fait qu'on tient meschant par la commune vsance;
Mas non pas si meschant qu'à sa meschanceté
Vn remede ne puisse estre bien aporté,
Comme quand vn garçon vne fille a rauie,
On peut en l'espousant luy racheter la vie.²³¹

Die Komödie wird als kontrafaktisch dargestellt und als fies. Genau so böse, dass es aber immer noch möglich sei, schnell ein Heilmittel herbeizufabulieren. Eine solches Vorgehen lässt sich in *Hecyra* gut nachvollziehen. So möge ein derber Zeitgeschmack und Frauenverachtung zum Ausdruck kommen, das Bauprinzip literarischer Glücksvorstellungen aber nicht. Sehr richtig stellt auch Kraft fest: „Der französische Klassizismus und die deutsche Aufklärung vermeiden eine offene Diskussion der ihren Komödienkonzeptionen inhärenten Tendenz zu einer Negativität der Schlüsse.“²³² Eine solche Diskussion ist bis heute voll und ganz ausgeblieben.

Mögen die Komödien eines Plautus oder eines Terenz ohnehin nicht „best known for their subtlety“ sein, ein *happy ending* nach (womöglich empfindsamen Vorgaben) will man in sie nicht hineininterpretieren. Die Freude am Ende bleibt einem womöglich im Hals stecken. Allerdings gilt bei der Einordnung solcher Enden besondere Vorsicht. Es ist eine Sache, einer anderen

²²⁹ Terenz, „Hecyra“. V. 848.

²³⁰ Beard, *SPQR*, S. 202.

²³¹ Vauquelin de La Fresnaye und Genty, *L'Art poétique de Jean Vauquelin, sieur de la Fresnaye (1536–1607)*. III, S. 109.

²³² Kraft, *Zum Ende der Komödie*, S. 82.

Epoche divergierende Moralvorstellungen zu unterstellen. Eine völlig andere Sache jedoch ist, einer Komödie dieses Zuschnitts retroaktiv mit modernen Gattungserwartungen zu begegnen und an ihrem Ende etwa einen glücklichen Ausgang bürgerlich-sentimentalischer Provenienz überhaupt zu vermuten. Die Moralvorstellungen des alten Rom – nach allem, was wir wissen – unterschieden sich von aktuellen – wie auch denen des 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts – erheblich. Diese bis zu einem gewissen Grad triviale Feststellung verschärft sich aber in den Komödien des Terenz nur insofern, als wir deren Gattungsregeln mit aktuellen identisch setzen. Es ist leichter, aktuelle Moralerwartungen vergleichend in eine Epoche zu projizieren, als gänzlich andere Rahmenbedingungen aus dieser zu importieren. Es steht zu vermuten, dass die antiken *boy-rapes-girl-plots* auch im antiken Rom nicht als ausgearbeitete Glücksversprechen rezipiert werden konnten. Anders als vermutlich im antiken Griechenland wurden in Rom derartige Komödien in einem entgrenzten öffentlichen Rahmen dargeboten, „in public celebrations of all kinds, from religious festivals to the ‚afterparty‘ of triumphs“, Anlässe, die wir uns „unruly“ und „raucous“ vorstellen dürfen.²³³ Es ist bis zu einem gewissen Grad unwahrscheinlich, dass eine Gesellschaft sich in solchen Momenten affirmativ mit ihren Glücks- und Heilsvorstellungen auseinandersetzt und gegebenenfalls erbaulich aufbereitet. Immer vom 4. bis zum 11. April fanden in Rom die *Ludi Megalenses* zu Ehren der Magna Mater bzw. Kybele statt. Im Circus Maximus wurden Wagenrennen abgehalten, es gab Prozessionen und Opfernungen. Während der Feiertage wurden immer wieder Festessen durchgeführt, zu denen man sich gegenseitig einlud. Vier Komödien des Terenz, die das Festprogramm ergänzen sollten, hatten während der *Ludi Megalenses* ihre Uraufführung,²³⁴ 161 v. Chr. zum Beispiel die ebenfalls

²³³ Beard, *SPQR*, S. 202.

²³⁴ Vermaseren, *Cybele and Attis*.

auf einem Stück des Menander basierte Komödie *Eunuchus*. Auch hier nimmt alles einen glücklichen Ausgang, nachdem ein verschenktes Sklavenmädchen von ihrem Vergewaltiger geheiratet wird. Diese Art von Komödien thematisieren durchaus ernste Themen wie patriarchalen Zwang, Vergewaltigung und Ehebruch; in der Darstellung aber begegnen sie diesen Themen nicht mit dem für ein glückliches Ende nötigen Ernst; insbesondere die Lösungen erscheinen nicht als ausformulierte Glücksvisionen.

Komödien sollen nicht als Quelle von Happy-End-Vorstellungen ausgeschlossen werden; fraglos könnten hier Komödien des Aristophanes wie *Lysistrata* oder des Plautus wie *Poenulus* so ausgelegt werden, dass sie als große Vorläuferinnen des empfindsamen glücklichen Endes erscheinen. Prostituierte werden aus der Sklaverei befreit, Frauen erkämpfen den Pazifismus von ihren Männern.

Aus Sicht der traditionellen Komödientheorie ist es natürlich vollkommen schlüssig, den glücklichen Ausgang als zentrales Moment der Komödie zu thematisieren und zu theoretisieren. Wir verdanken dieser Arbeit Begriffe wie *deus ex machina* oder *dénouement*. Vorstellungen von der Komödie *tout court* oder *einer* Komödientradition, die etwa mehrere Jahrtausende, Sprachen und Epochen übergreift, lassen sich aber häufig nicht hinreichend substantzieren. Für das Finden und Erfinden von Happy Ends spielt der historische Kontext eine eminente Rolle. Nicht selten erfinden Poetiken und Dichtende lange Traditionen, in die sie sich vermeintlich einreihen. Im deutschsprachigen Raum finden sich solche Ausarbeitungen in der frühen Neuzeit, über Opitz bis zur Literaturgeschichte Schlegels. Das 19. Jahrhundert ist dabei besonders aktiv, Traditionen zu erfinden;²³⁵ nicht selten erscheinen um 1800 entworfene Genealogien zu späteren Zeitpunkten wieder fragwürdig.²³⁶ Das Potenzial dieser Traditionserfindungen liegt

²³⁵ Vgl. Hobsbawm, *The Invention of Tradition*.

²³⁶ Vgl. für ein instruktives Beispiel Aikin, „Satire, Satyr Plays, and German Baroque Comedy“.

weniger in ihrer historischen Aufarbeitungsleistung, sondern in ihrer jeweiligen Gegenwartsdiagnostik.

Gottsched schreibt 1730, selbstverständlich Aristoteles auslegend: „Die Comödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann.“²³⁷ Die Lasterhaftigkeit der Handlung, wie sehr man sie auf die handelnden Figuren, ihren Stand oder ihre wirkliche Unsittlichkeit beziehen will, ist eine vermeintlich auf Aristoteles zurückgehende und in den Poetiken Europas nahezu ubiquitär anzutreffende Eigenschaft.²³⁸ Die Erbaulichkeit mit ihren christlichen, produktiven und affirmativen Untertönen hingegen findet sich so nur bei Gottsched. Gottsched ist sehr vorsichtig und erklärt ausführlich, dass mitnichten viele Komödien in der Vergangenheit erbaulich gewesen sind. Halten wir fest, dass Gottsched Komödien nicht nur mit der Erwartung begegnet, dass sie einen *irgendwie* gearteten glücklichen Ausgang nehmen, sondern dass sie erbauen können. Man darf schon hier spekulieren, dass das bedeutet, dass sie aus einer sittlichen Perspektive satisfaktionsfähig bleiben müssen, Mut machen sollen und bei all dem eine Art gute Laune verbreiten dürfen. Wir kommen auf die Bedeutung der Erbauung und ihre spezifisch empfindsame Prägung zurück.

Dabei sieht und beschreibt Gottsched in seinen Detailuntersuchungen viele instruktive Differenzen zwischen den Stücken, die ihn aber letztlich nicht davon abhalten, ihre Genres essentialistisch zu verstehen. Denn die einzigen Komödien, die Gottscheds Anforderungen an Erbaulichkeit einlösen werden, sind ausgesuchte Vertreterinnen des deutschsprachigen empfindsamen Lustspiels.²³⁹ Die Liste der Komödien, die erbauliche Enden haben, ist kurz. Hierin muss aber – entgegen Gottsched'scher Erwartungshaltungen – kein Problem gesehen werden.

²³⁷ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, S. 594.

²³⁸ Vgl. Genette, „Genres, ‚types‘, modes“, S. 394.

²³⁹ Arntzen, *Die Ernste Komödie*.

Dass *Heeyra* des Terenz nicht zu erbauen vermag, verrät nicht nur etwas über sich ändernde Sitten, sondern die Fallstricke von Gattungstheorien.

Gottsched weiß zwar, was er beschreiben möchte, richtet seinen Blick aber auf undankbare *specimina*. Damit demonstriert er weniger einen *confirmation bias* als fortwirkende *obstacles épistémologiques*²⁴⁰. Sie bestehen in von der Tradition autorisierten Erwartungen, etwa nach einem glücklichen Ende in der Komödie, die sich empirisch nicht ohne weiteres korrigieren lassen. Er artikuliert den Hauptvorwurf gegen unsittliche glückliche Enden, wie er sie vor allem in der italienischen Komödie vorfindet; sie gelten dem Happy-End-Theoretiker als uninnovativ: „Denn weiter ist bey ihren Comödien ohnedieß an nichts zu gedenken; als an Liebesstreiche, da man entweder die Eltern oder die Männer betrüget. Diese Materie aber ist schon so abgedroschen, daß ich nicht begreifen kann, wie man sie nicht längst überdrüssig geworden.“²⁴¹ Gottsched aber projiziert nicht nur seine sittlichen und tugendanleitenden Ideen auf Stücke, die so nie angelegt waren, sondern er mahnt zugleich an die Pluralisierung von Glücksversprechen. „Eben so kömmt es mir vor,“ schreibt Gottsched weiter, „wenn sich alle Stücke mit dem Heyrathen endigen. Ist denn weiter nichts in der Welt, als das Hochzeitmachen, was einen fröhlichen Ausgang geben kann?“²⁴² Auf der einen Seite verrät Gottscheds Einlassung viel über die Erwartungshaltung der Epoche, in der sich eine ins Private verlegte, romantisch-individuelle Vorstellung vom Happy End maßgeblich ausbildet, welche bis heute Bestand hat. Auf der anderen Seite irritieren seine Bemerkungen, weil er sie an eine so offenkundig wenig einladende Adresse richtet. „Molière selbst“, moniert Gottsched, „hat sich dieses Kunstgriffes

²⁴⁰ Vgl. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*.

²⁴¹ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, S. 702.

²⁴² Gottsched, S. 702.

zu oft bedient: Da er doch fähig gewesen wäre, hundert andere Verwicklungen aus Auflösungen seiner Fabeln zu erfinden.²⁴³ Auch dem großen Komödiendichter Molière wirft Gottsched – und mit ihm Forscherinnengenerationen nach ihm – vor, nicht aus einem größeren Repertoire von Glücksversprechen zu schöpfen oder, um es anders zu sagen, empfindsame Lustspiele verfasst zu haben. Gerade wenn man sich für glückliche Enden interessiert, die womöglich erbauen sollen, stößt man an die Grenzen traditioneller Genrebilder.

Gottsched schreibt:

Plautus hat seinen Amphitryon eine Tragi-comödie genennt; weil er glaubte, daß königlicher Personen allein vor die Tragödie gehörten. Allein eine Tragi-comödie giebt einen so ungereimten Begriff, als wenn ich sagte, ein lustiges Klage-Lied. Es ist ein Ungeheuer; und da der Ausgang seines Amphitryons lustig ist: hätte ers nur immer schlecht weg eine Comödie nennen dürfen.²⁴⁴

Ganz anders urteilt bei identischer begrifflicher Reinheitsforderung Vauquelin:

On abuse du nom de Trage-comedie;
Car on peut bien encore, par vn succez heureux,
Finir la Tragedie en ebats amoureux:
Telle estoit d'Euridipe de l'Ion et l'Oreste,
L'Iphiginie, Helene et la fidelle Alceste.²⁴⁵

So unterschiedlich gestalten sich die Lösungen für die poetologischen Verwicklungen. Ganz besonders instruktiv sind diese für die Entfaltungen von Genre-Bildern in den aufkommenden Nationalphilologien. Aikin hat darauf hingewiesen, dass sich gerade in der deutschsprachigen Tradition die Komödie in ihrer spezifischen Form des Lustspiels als besonders form- und stilprägend herausgestellt hat.

Das Problem der Komödien des Molière besteht ja nicht allein darin, dass sie eigentlich Tragödien genannt werden müssten oder dass am Ende immer alle heiraten – und allein der Schluss des *Malade imaginaire* ist thematisch ungleich virtuoser! – sondern, dass sie in erster Linie Glücks- und Heilsvorstellungen gar nicht konzipieren, aufrufen und zur Darstellung

²⁴³ Gottsched, S. 702.

²⁴⁴ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, S. 597.

²⁴⁵ Vauquelin de La Fresnaye und Genty, *L'Art poétique de Jean Vauquelin, sieur de la Fresnaye (1536–1607)*, S. 110.

bringen. Die Komödientradition, welche sich auf Molière beruft, wird ein bisweilen unklareres Verhältnis zur Sittlichkeit beibehalten und immer wieder mit transgressiven und provokativen, aber auch bloß derben, sexistischen, rassistischen Momenten aufwarten: „meschant par la commune vsance“ erweist sich die Komödie auch noch im Jahre 1668. Molière ist nicht umsonst für die paradigmatische Komödie bekannt, die ganz ohne glücklichen Ausgang auskommt. In *George Dandin ou le Mari confondu* wird die Hauptfigur, der titelgebende verwirrte Ehemann, ein Bauer, drei Akte lang von den adeligen Schwiegereltern und ihrer Tochter verspottet; und die Komödie endet damit, dass George Dandin ausruft: „le meilleur parti qu’on puisse prendre, c’est de s’aller jeter dans l’eau la tête la première.“²⁴⁶ Jagendorf schließt das Stück nicht in seine Untersuchung von Komödien-Happy-Ends mit ein.²⁴⁷ Was nicht der Forschungstradition entspricht, vor dem verschließt man leicht die Augen.

Das Happy End und seine Geschichte erschöpfen sich in der Komödientradition nicht. Nicht alle Komödien nehmen ein glückliches Ende, nicht alle guten Ausgänge sind Glücksdarstellungen, und nicht alle Komödien nehmen ihre Gegenstände ernst. Dies gilt für die gesamte Tradition. Viel gewichtiger als eine umfangreiche Statistik von mehr oder minder glücklich und mehr oder minder unglücklich endenden Komödien ist aber, dass *keines* der für die Tradition der Komödie wichtigen Stücke als Paradebeispiel für ein erbauliches Ende, ein Happy End, bereitsteht. Dies gilt insbesondere für diejenigen Stücke, die in Richtung Farce gehen, einen besonderen Schwerpunkt auf Belustigung oder eher beißenden Humor legen. Auf eine gewisse Art enthalten Komödien zu viel *Lux* und zu viel *Tenebrae* auf einmal. Für ein glückliches Happy End bedarf es einer anderen Kalibrierung.

²⁴⁶ Molière, *Oeuvres complètes*. Bd. 1, S. 1013.

²⁴⁷ Vgl. Jagendorf, *The Happy End of Comedy*.

Molières *Le Malade imaginaire* ist exemplarisch für Komödien, die sich – ganz im Sinne Gottscheds – nicht dem Happy End annähern. Das Stück handelt von Argan, der chronischer Hypochonder ist. Sein ganzes Handeln wird davon bestimmt. Am Ende erkennt Argan immerhin, dass seine Tochter ihn mehr liebt als seine zweite Frau. Außerdem lässt er davon ab, aus selbstsüchtigen Gründen darauf zu bestehen, seine Tochter ausschließlich an einen Arzt zu verheiraten. Der Gesundheitsbesessene wird aber schließlich dadurch geheilt oder zumindest beschwichtigt, dass man ihm suggeriert, er sei selbst zum Arzt geworden. Nicht zu Unrecht bemerkt die Tochter Angélique noch einmal ganz am Ende: „il me semble que c’est se railler un peu fortement de mon Père.“²⁴⁸ Für Molièresche Verhältnisse ist der Schluss indes durchaus versöhnlich. Eine Hochzeit – stellen wir mit Blick auf Gottsched fest – löst die Hauptverwicklung des Stücks auf jeden Fall nicht. Eine veritable Glücks- oder gar Heilsvision aus solchen Komödienschlüssen herauszulesen fällt äußerst schwer.

Dabei kommt erschwerend hinzu, dass die Komödien Molières und viele Stücke auf europäischen Bühnen vor und nach ihnen nicht mit der letzten Szene endeten. Insbesondere die Komödien Molières perpetuieren und instanzieren ein in ganz Europa durchaus einflussreiches Format, das maßgeblich die Vorstellung vom Ende eines Theaterstücks bestimmt. Die Stücke Molières wurden mit *Intermèdes* aufgeführt. In Vor-, Zwischen- und Nachspielen wurde der Unterhaltungswert der Stücke sichergestellt. Tanz, Gesang und Musik begleiteten mal mehr, mal weniger integriert die Handlungsdarstellungen auf den Ebenen des *Récit* und des *Textes*. Die Nachspiele waren nicht *per se* erbaulich und sittlich. Molières ausgearbeitete *Intermèdes* markieren außerdem den Höhenkamm. Viel geläufiger waren europaweit eher derbe und possenhafte *Divertissements*, Schwänke, Arlecchino-Farcen, *Jigs*, Pickelheringsspiele und Hanswurs-

²⁴⁸ Molière, *Oeuvres complètes*. Bd. II, S. 710.

tiaden. Besonders wurden diese nicht nur nach maliziösen Stücken wie *George Dandin* eingesetzt, sondern vor allem nach Tragödien. Der Einsatz der Schäferspiele in *George Dandin* gilt auch als geradezu kunstvoll, da sie die Komplexität des Stücks anreichern. In jedem Fall markieren die Nachspiele, dass das real-existierende Ende des Theaterabends nicht mit dem *dénouement* des Stücks in eins fällt. Auch wenn man sich *horribile dictu* ein kleines bisschen zu sehr mit *George Dandin* identifiziert haben sollte – wie dies zum Beispiel für den Marquis de Montespan anzunehmen ist, denn anlässlich der Ernennung seiner Frau zur *mâtresse royale en titre* wurde das Stück uraufgeführt – so entließ einen das Stück nicht etwa mit den letzten Worten des Protagonisten, die wir bereits zitiert haben, sondern mit dem dritten Teil des *Grand Divertissement royal de Versailles*. Schäferinnen und Schäfer feiern mit *George* eine Party, und es entsteht nach Ankunft von *Bacchus* ein Streitgesang, ob Wein oder die Liebe größere Vorzüge haben. Man einigt sich versöhnlich – und dies sind die letzten Worte, die im Sinne *des Texts* fallen: „Qu’il n’est rien de plus doux que *Bacchus* et l’*Amour*.“²⁴⁹

Nicht zuletzt durch die Herauslösung und ausgestellte Artifizialität vermögen die Nachspiele einen aufheiternden Effekt zu haben, der das Stück selbst und die vorgestellte Handlung nicht unmittelbar entwertet. *Gottsched* wird zwar gegen die *Hanstwurstiade* Kulturpolitik machen, aber Schäferspiele im *Stile Molières* hält er für legitim. Die Tradition der Komödie leistet einen eher unverhofften Beitrag zur Geschichte des *Happy Ends*, indem sie in ihren real-existierenden Aufführungsformen ein eigenständiges dezidiert aufheiterndes Schlussformat ausgebildet hat. Dass eine Sache einfach auch irgendwie noch glücklich enden kann oder notfalls eine völlig andere Sache gut endet, kann man sich so im Europa des endenden 17. Jahrhunderts gut vorstellen.

²⁴⁹ Molière. Bd. 1, S. 1025.

Noch verwickelter erscheint das Problem im Falle Shakespeares – nicht zuletzt, weil immer wieder betont worden ist, dass die Dualität von Tragödie und Komödie kaum zureichende Hilfe bei der Strukturierung seines Werks stellt. Ausgewählte Stücke gelten als *problem plays*. Nicht zuletzt geht die Verbreitung der Formulierung *Ende gut, alles gut* auf Shakespeare zurück. Es ist aus nachmoderner, neo-empfindsamer Perspektive dennoch leicht, vom Ende des ausgewiesenen *problem plays* *All's well, that ends well* enttäuscht zu werden.

Genau wie *George Dandin* ist auch *All's well, that ends well* aus Boccaccios Novellenzusammenstellung *Decamerone* entlehnt. In der vergleichsweise unbekannteren Komödie muss zunächst auch geheilt werden. Der König ist krank. Die verwaiste Arzttochter Helena erreicht, dass der todkranke König tatsächlich Heilung findet. Zur Belohnung – im Falle eines anderen Ausgangs hätte ihr der Tod gedroht – wird sie mit dem jungen Grafen Bertram gegen dessen Willen vermählt. Um dem Vollzug der Ehe zu entgehen, zieht Bertram in den Krieg und stellt seiner Frau ein Ultimatum: Sie müsse seinen Ring tragen und ein Kind von ihm erwarten, bevor sie die Ehe vollziehen wollen. Terenz-Leserinnen wittern bereits Lösungsangebote. Allen logischen Schwierigkeiten zum Trotz und viele Intrigen, Vertauschungen und Täuschungen später hat Helena die Bedingungen erfüllt. Bertram ist glücklich und verspricht ewige Liebe.

Die Formel *Ende gut, alles gut* ist in der Tat bezeichnend. Sie steht metonymisch für das aufgefropfte glückliche Ende *ex machina*. Es gibt gute Enden, die allen ungelösten Problemen retroaktiv die Absolution erteilen; auch frustrierende glückliche Enden sind nicht neu. Im Falle Helenas und Bertrams erscheinen die Probleme allerdings ähnlich *ex machina* wie ihre Lösung – und in jedem Fall wirken sie relativ wenig modellhaft für empfindsame Happy-End-Programme. Welch schönere Lösung könnte es für Heiratsunwillige geben, als dass sie doch hei-

raten wollen? Nicht von ungefähr sind die erschütterndsten Liebesgeschichten vom Konfliktfall her konstruiert. Das Genie Shakespeares liegt ja gerade darin, dass bei Romeo und Julia einfach alles stimmt – gäbe es nicht das abstrakte Heiratsverbot. Die Tradition hätte sich auch dafür interessieren können, dass Romeo und Julia als Kinder der reichsten und wichtigsten Familien am Ort aus sozusagen betriebs- und volkswirtschaftlichen Gründen eine Ehe eingehen sollen und womöglich aus neo-empfindsamer Perspektive gar nicht wollen. Aber im Notfall endet eben immer noch eine andere Sache gut und sei es in einem lustigen Nachspiel.

Die Kritik von Kraft, dass die Komödie nicht eigenständig genug definiert wurde, ist die Kehrseite des Problems, dass andererseits Komödie und Tragödie nur in ihrer Entmischung gedacht wurden, die weder den antiken Realitäten und noch den Realitäten der frühen Neuzeit gerecht werden konnte. Die spezifische Tradition einer entmischten Komödie kann, wie wir gesehen haben, nicht als primäre Quelle des Happy Ends firmieren. Glücksdarstellungen entstehen vielmehr – und darauf wollen wir im Folgenden eingehen – in glücklichen Tragödien, von denen nur, wenn man mit binären Rastern forscht, geglaubt werden kann, ihr guter Ausgang wäre etwas Komödienhaftes. Es mag bedauerlich sein, dass die Komödie nicht eigenständig genug beschrieben wurde; für eine Erforschung des Happy Ends besteht das Problem aber darin, dass sich in der Reflexion ebenfalls ein vereinseitigendes Tragödienbild etablieren konnte. Aus Sicht dieser Studie liegt das Problem grundsätzlich in der Strukturierungsmacht der Gattungen für das Forschungsdesign.

2.4. Tragedia di fin lieto

Die frühe Neuzeit lässt sich anders als die späteren klassischen Epochen nicht so sehr von den theoretischen antiken Vorgaben irritieren und schafft gerade im Bereich des vulgärsprachlichen Theaters ernste Stücke mit glücklichem Ende. Alternative göttliche Komödien treten unter anderen Namen in Erscheinung, so etwa die *Tragödien mit glücklichem Ende*. Frank Ristine hat gezeigt, dass diese Traditionsbildung in Italien ihren Anfang nimmt.²⁵⁰ Sie hat teilweise europäische Parallelprojekte und führt im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts zur festen Etablierung von Stücken, die sich weder als Tragödien noch als Komödien begreifen lassen.²⁵¹ Die aufkommenden neo-lateinischen Stücke der Renaissance halten sich nicht an die Parameter und Vorbilder „of medieval and classical models“²⁵², auch wenn sie immer wieder versuchen, den Anschluss an die Tradition herbeizukonstruieren, etwa durch den Bezug auf Plautus’ Verwendung des Wortes Tragikomödie, in dessen Tradition man angeblich stehe. Die Realität der Humanistenstücke aber orientiert sich nicht an Plautus.

The humanist playwrights revived the classical name of *tragicomoedia*, abandoned its Plautine connotation, and established it as a convenient and appropriate name to denote the prevalent type of religious drama – the play of serious theme and happy ending.²⁵³

In diese Phase der poetologischen Auseinandersetzung fällt eine vollständige Reorganisation des Gattungsverständnisses, die deutlich vor der vielbeschworenen begrifflichen Konsolidierung in der deutschen Klassik und der europäischen Romantik liegt.²⁵⁴ Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass das Cinquecento die Tragödie erfindet,²⁵⁵ sollte dabei aber nicht unterschlagen, dass es die Komödie und vor allem ein gemischtes Genre gleich mit aus der Taufe

²⁵⁰ Vgl. Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 26–45.

²⁵¹ Vgl. Ristine, S. 45–95.

²⁵² Ristine, S. 19.

²⁵³ Ristine, S. 25.

²⁵⁴ Vgl. Günther, „Discourse Genres in Linguistics: The Concept of ‘Communicative Genres’“, S. 309.

²⁵⁵ Vgl. Haugen, „The Birth of Tragedy in the Cinquecento“.

hebt. Das antike Theater erweist sich – allen späteren klassizistischen Kulturprogrammen zum Trotz – als „nicht ohne weiteres im christlichen Europa assimilierbar“²⁵⁶. Im Gegenteil muss eine Kulturproduktion auf der Höhe der Zeit den Vorgaben eines optimistischen christlichen Weltbildes Rechnung tragen. Dazu gehören die *constantia* gegenüber dem Schicksal, weiterhin eine Version der poetischen Gerechtigkeit und allen voran der Glaube an ein gutes Ende der Menschheit in einer sinnvoll eingerichteten Welt.²⁵⁷ Entsprechend aufwendig und in einem massiven publizistischen und theoretischen „Vorgang der Auseinandersetzung mit dem antiken und heidnischen Drama bringt das moderne und christliche Italien Varianten der Gattungen hervor.“²⁵⁸

Im Jahre 1541 verfasst Luca Contile ein Stück namens *Pescara*, das verschiedene Verwicklungen und Schwierigkeiten darstellt, die in einer Serie von Hochzeiten enden. Im Vorwort benennt er klar, welches Format ihn leitet: „La tragicomedia (voi sapete) come nel principio ha gli atti suoi tranquilli, ne mezo, contiente varie passioni, e’diversi accidenti, ne fin bisogna che si riduca a vna comune e’salda quiete.“²⁵⁹

Contile beschreibt hier in bestechender Klarheit eine Post-Tenebras-Lux-Struktur, die zum einen betont, dass es um die Handlungen und nicht etwa den Stand der Figuren geht, und dass zum anderen auf die Darstellung von Problemen die Darstellung von Lösungen folgen soll: „the first working definition of tragicomedy in connexion with vernacular drama departs completely from classical precedent“²⁶⁰.

²⁵⁶ Krömer, „Die Rezeption des antiken Dramas in der ‚Tragoedia laeta‘ und der ‚Commedia seria‘ der italienischen Renaissance“.

²⁵⁷ Vgl. Krömer, S. 226.

²⁵⁸ Krömer, S. 225.

²⁵⁹ Contile, *La comedia del Contile chiamata la Pescara*. Siehe „Prologo“. In der Übersetzung von Ristine: „Tragicomedy, whereas in the beginning its actions are gentle, in the middle contains various sufferings and diverse misfortunes, and in the end must subside into a general and complete repose.“ In: Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 28

²⁶⁰ Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 28.

Zwei Jahre später wird diese Struktur, wie Ristine in seiner Studie darlegt, noch deutlicher, wenn sich Giovanni Battista Giraldi, auch Cinzio genannt, im Vorwort zu seinem dritten Stück *Altile* ganz ähnlich äußert. Giraldi war prominenter Vertreter der Gegenreformation, Professor und einflussreicher Schriftsteller. Nicht zuletzt die Plot-Strukturen von *Measure for measure* und *Othello* gehen auf ihn zurück. Bei Giraldi sticht der Fokus auf die Darstellung von Problemen noch deutlicher hervor. *Altile* ist genau wie die ungleich düstere *Orbecche* von 1541 eine „tragedia“²⁶¹.

Se adunque, in qualche parte, egli hà voluto
 Vsar sè stesso, uscìr de l'uso antico,
 Come ch'egli mi faccia comparire
 Prima que qunati son nella Tragedia,
 Stimato egli hà, che questa età il ricerchi,
 Oltra la nouità de la Tragedia,
 Pur testè nata. Ma veder mi pare,
 Che di voi molti hanno turbato il ciglio
 Al nome sol de la Tragedia, come
 Non haueste ad vdire altro che pianto,
 Ma state lieti, c'hauèra fin lieto,
 Quel c'hoggi quì auerrà, che così tristo
 Augurio non hà feco la Tragedia,
 Ch'esser non possa anche felice il fine.
 Tal è l'Ion d'Euripide, e l'Oreste,
 Helena, e'Alceste, con l'Iphigenie,
 Et alcune altre, che tacendo io passo.
 Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome,
 Hauesse di Tragedia, à piacer vostro
 La potete chiamar Tragicomedia,
 (Po ich'usa nome tal la nostra lingua)
 Dal fin ch'ella hà conforme à la Comedia
 Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno.²⁶²

Selbstbewusst betont Giraldi, dass er sich an der Gegenwart orientiert („che questa età il ricerchi“) und er eine funktional-historisches Gattungsverständnis hat. Er geht darauf ein, dass

²⁶¹ Giraldi, *Altile*.

²⁶² Giraldi, S. 8–9. In der partiellen Übersetzung von Ristine lautet die Passage wie folgt: „If in some respects the author has wished ... to depart from ancient usage, ... he has considered that this age requires it, in addition to the novelty of the tragedy just now born. But it seems to me that many of you have frowned at the mere name of tragedy, as if you had nothing to see but tears. But be content, for that which is to take place here today will have a happy ending: since tragedy does not carry with it so sad an augury that the outcome may not yet be fortunate. Such is the ‚Ion‘ or Euripides, and the ‚Orestes,‘ ‚Helen,‘ ‚Alcestis,‘ together with the ‚Iphigenia‘ and many others which I pass by in silence. But if indeed you are displeased that this has the name of tragedy, if you like you may call it a tragicomedy (since our language uses such a term), from the ending in which it has conformed to comedy – after sorrows, full of joy.“ In: Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 29.

seine Zeitgenossinnen und -genossen ein Problem in der direkten Darstellung von Leid allein sehen. Dabei bezieht er sich möglicherweise auf die Erfahrungen, die er selbst mit seinem Stück *Orbecche* gemacht haben könnte. Denn ein gewaltvolles Ende mit Schrecken hatte Giraldi unlängst ausprobiert. In *Orbecche* tötet die Königstochter Orbecche erst ihren Vater und dann sich selbst, weil dieser ihren heimlichen und nicht standesgemäßen Ehemann sowie ihre zwei Kinder hat ermorden lassen. Krömer diagnostiziert vor dem Hintergrund zeitgenössischer Erwartungen, dass eine „christliche Deutung“ große Probleme mit der „Häufung des Schrecklichen“ hat.²⁶³ Giraldi verweise zwar auf das Jammertal, als das unsere Existenz nach christlicher Maßgabe betrachtet werden kann, dennoch herrsche „Unstimmigkeit“²⁶⁴, denn das Drama solle zwar Schreckliches darstellen, aber gleichzeitig im Einklang mit der frohen Botschaft des Christentums bleiben. Tragödien mit Happy End sind die Lösung.

Für Krömer erscheint es nur folgerichtig, dass sich Giraldi um die Entwicklung eines neuen Genres bemüht, „in der zwar die Zuschauer für die Guten fürchten müssen, die Tugendhaften aber belohnt werden.“²⁶⁵ Die Tradition der Tragödie erlaubt es: „Quel c’hoggi qui auerrà, che cosi tristo / Augurio non hà feco la Tragedia, / Ch’esser non possa anche felice il fine.“ Das „fin lieto“, mit dem *Altile* endet, scheint das der *Orbecche* geradezu zu korrigieren: Ebenfalls hat hier eine Prinzessin heimlich jemand von niederem Stande geheiratet. Wieder wird dies vom Vater entdeckt. Wieder soll viel Blut fließen. Dem zeitgenössischen Publikum mag das Schicksal Orbecches durchaus noch in Erinnerung sein. Diesmal aber kommt es zum Happy End. Der Ehemann entpuppt sich als Königssohn und alles wendet sich zum Guten. Gerade im Vergleich zur *Orbecche* wird klar, wie sehr das Happy End auch in diesem Fall von der Post-

²⁶³ Krömer, „Die Rezeption des antiken Dramas in der ‚Tragoedia laeta‘ und der ‚Commedia seria‘ der italienischen Renaissance“, S. 228.

²⁶⁴ Krömer, S. 229.

²⁶⁵ Krömer, S. 229.

Tenebras-Lux-Struktur lebt, die Giraldi selbst formelhaft ausbuchstabiert: „Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno.“

Giraldi untermauert sein Vorgehen theoretisch. Am 20. April 1553 schreibt er aus Ferrara an Giulio Ponzio Ponzoni einen für die Poetik Europas praktisch und theoretisch folgenreichen Brief. In einem der Gründungstexte der Literaturwissenschaft, den *Discorsi*, beginnt, meiner Auffassung nach von der Tradition nicht gebührend beachtet, die Geschichte des modernen Happy Ends:

Et anchora che Seneca tra i latini non habbia mai posta mano alle Tragedie di fin felice, ma solo si fia dato alle meste, con tanta eccellenza, che quasi in tutte le sue Tragedie egli auanzò (per quanto a me ne paia) nella maestà, nelle sentenze tutti i Greci, che scrissero mai, quantunque nella elocutione potesse essere piu casto, et piu colto ch'egli non è: Non dimeno noi n'habbiam composta alcuna a questa imagine, come l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni*, et le altre, solo per servire a gli spettatori, et farle riuscire piu grate in Scena, et conformarmi piu con l'uso de i nostri tempi. Che anchora che Aristotile dica, che cio è seruire alla ignoranza de gli spettatori, hauendo pero l'altra par te i difensori suoi, ho tenuto meglio sodis fare a chi ha ad ascoltare, con qualche minore eccellenza (quando fusse accettata per la migliore l'openione d'Aristotile) che con un poco piu di grandezza dispiacere a coloro, per piacere de quali la fauola un poco piu lodeuole, et che poi ella si haueße a rappresentare odiosamente. Quelle terribili (se gli animi de gli spettatori for se le abhoriscono) possono essere del le scritture: queste di fin lieto delle rappresentationi. Si debbono nondimeno far nascere gli auenimenti di queste men fiere Tragedie in guisa, che lie spettatori tra l'horrore et la compaßione stiano sospesi infino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati. Et que sto far stare sospeso l'auditor, dee pero essere condotto talmente dal Poeta, che egli non stia sempre nelle tenebre, ma dee l'attione di parte in parte andare sciogliendo la fauola di modo, che lo spettatore si ueda menare al fine, ma stia dubbioso a che egli debba riuscire.²⁶⁶

²⁶⁶ Giraldi, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentiss. duca di Ferrara*, S. 220–221. In einer modernen Übersetzung heißt es: „Among the Latins, Seneca never undertook tragedies with a happy ending but devoted himself to those with sad endings. Which he did with such excellence that in nearly all these tragedies (it seems to me) he surpasses in prudence, gravity, decorum, majesty, and skill in the use of maxims all the Greeks who ever wrote, though in his use of language he might have been chaster and more painstaking. Yet in spite of that I have composed some tragedies with happy endings – the *Altile*, the *Selene*, the *Antivalomeni*, and others – merely as a concession to the spectators and to make the plays appear more pleasing on the stage, and to conform with the custom of our times. Although Aristotle says this is to cater to the ignorance of the spectators, and the other method has its defenders, I have still thought it better to satisfy the audience with the less excellence (if the opinion of Aristotle is to be accepted as the better) than with a little more lofulness to displease those for whose pleasure the play is put on the stage. It would be of little use to compose a play a little more praiseworthy that would then be odious when performed. Tragedies that end terribly can serve for texts to be read (if it appears that spectators hate them); those that end happily can be for the stage. Nonetheless, the events in these less terrible tragedies should come about in such a way that the spectators are suspended between terror and pity until the end, which, with a happy outcome, should leave everyone consoled. And this holding of the spectator in suspense ought to be so managed by the poet that the spectator is not always kept in the dark, but the action goes on unfolding the plot in such a way that the spectator sees himself conducted to the but is uncertain how the play comes out.“ In: Giraldi, „Discourse or Letter on the Composition of Comedies and Tragedies“, S. 218–219.

Giraldi schließt in seinem Fachtext, der an ein gelehrtes Publikum adressiert ist, zunächst eng an Aristoteles an. Das Happy End sei bloße Konzession an das Publikum: „solo per servire a gli spettatori“. Schon bei genauerer Lektüre aber wird deutlich, dass er seine uns schon bekannte Sicht der Dinge wiederholt. Die Frage des Happy Ends ist eine Frage nach den christlichen Erwartungshaltungen der Epoche als ganzer: „conformarmi piu con l’uso de i nostri tempi“.

Hinzu kommt aber eine weitere Begründung, die uns immer wieder begegnen wird: „et farle riuscire piu grate in Scena.“ Das Happy End wird dadurch motiviert, dass das Ende des Stücks von der Aufführungssituation her gedacht wird. Dieses Argument geht darüber hinaus, bloß den imaginierten Publikumsgeschmack zu treffen. Die realen Aufführungssituationen stellen ein ganzes Bündel an Bedingungen, die Giraldi sehr ernst nimmt. Verstößt ein Stück nämlich zu sehr gegen die christlichen, sittlichen und ästhetischen Erwartungshaltungen des Publikums, vermag es gar keine Wirkung zu entfalten. Ein Stück muss sein Publikum erreichen. Happy Ends können dabei helfen. Sie gelten im Sediment einer langen Aristotelesinterpretation allerdings nur als mittelmäßig: „quando fusse ac cettata per la migliore l’openione d’Aristotile“. Aber auch diese Sicht wird mehr und mehr infrage gestellt. Die Idee kommt auf, dass glückliche Enden möglicherweise voll und ganz satisfaktionsfähig sind. In den Jahren 1543 bis 1562 schreibt Giraldi sechs weitere Tragödien, von denen fünf ebenfalls mit einem Happy End ausgestattet sind.²⁶⁷

Ein weiterer wichtiger Hinweis bei Giraldi erscheint geradezu überraschend modern: Happy Ends sorgen für Spannung. Wenn der Ausgang eines Stücks qua Genrebezeichnung schon präjudiziert ist, dann entfällt jedes Moment der Spannung und des Mitfiebers mit dem Schicksal der Figuren. Erst die genreunabhängige Möglichkeit eines Happy Ends, erlaubt eine offene

²⁶⁷ Vgl. Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 30

und gespannte Erwartung des Endes. Ein vergleichbares Problemszenario kann einmal glücklich wie in *Altile* enden oder unglücklich wie in *Orbecche*. Die Frage der Gestaltung Endes berührt nicht nur die Frage von Genreerwartungen, sondern auch von Ausgangserwartungen überhaupt. Wenn, so Giraldi, eine Tragödie gut oder schlecht enden kann, dann entsteht ein besonderes Spannungsmoment für die Zuschauenden. Das mögliche gute Ende, auf das man sich nicht verlassen, auf das man realistischer Weise hoffen kann, entfacht dabei Neugierde und motiviert eine besondere Aufmerksamkeit, mit der Handlungen der einzelnen Figuren beobachtet und bewertet werden müssen. Anders als unter den Bedingungen stabiler Genreerwartungen kann im Falle des Happy Ends ebenfalls nicht von vornherein klar sein, welcher Bösewicht am Ende gestraft und welcher Held am Ende belohnt wird oder im unvermeidlichen Unglück versinkt. Gemäß der mit dem Tragödien-Happy-End verbundenen Vorstellung von poetischer Gerechtigkeit rückt eine Figur durch gute Taten bloß näher an ein glückliches Ende und vice versa.

Das Happy End am Ende von Tragödien ist nicht bloß Zuckerbrot fürs Publikum, sondern ein neuartiges dramatisches Verfahren, in das das Publikum eingeübt werden muss. Beim renaissancezeitlichen Publikum fanden die glücklichen Enden aber schnell großen Anklang. Battista Guarinis Stück *Il Pastor Fido* von 1590 wurde zum europäischen Erfolgshit.

Das Stück wurde 1581 zum ersten Mal aufgeführt und zirkulierte als Manuskript. Die erste Publikation erfolgte 1589, der finale Druck 1602. Das Stück hat eine aufwendige Plotkonstruktion und ist fast 6862 Verse lang und damit deutlich länger als etwa Tassos *Aminta*. Das Stück ist Teil der Pastoraltradition und ihrer arkadischen Aktualisierung, die mit Jacopo Sannazaro

einsetzt.²⁶⁸ Treherne fasst den Plot der 6862 Verse des Stücks trefflich in 347 Worten zusammen:

Montano, the chief priest of Arcadia, plans to marry his son Silvio to Amarilli, with a view to fulfilling a prophecy and ending the sufferings of Arcadia which had followed the betrayal of Aminta years before. There are problems, however: Silvio is more interested in hunting than in love; and Amarilli is secretly loved by Mirtillo. To complicate matters further, Dorinda loves Silvio. At the same time, the wicked Corisca wishes to seduce Mirtillo, and rejects Satiro, an old man who has been in love with her; Satiro plots revenge. Corisca gains the trust of Amarilli, and suggests that she free her from the obligation to marry Silvio. Although Amarilli spurns Mirtillo's advances, she reveals in soliloquy that she is secretly in love with Mirtillo; this soliloquy is overheard by Corisca. Corisca spins the lie to Amarilli that Silvio is in love with Lisetta, a nymph, and that they will meet in a cave. This offers hope to Amarilli: if she catches the couple together, she can escape marriage to Silvio. Corisca then tells Mirtillo that Amarilli will be meeting a shepherd in the same cave; seeing her, Mirtillo resolves to follow her, catch her with her lover, kill them both, and then kill himself. But Satiro spies Mirtillo entering the cave, and wrongly concludes that Mirtillo is going to meet Corisca there. He blocks the cave with a rock, before going to fetch the priests. Amarilli is condemned to death for debauched behaviour, and it seems that Corisca will triumph. Silvio, meanwhile, wounds Dorinda in a hunting accident, and is spurred by pity to love her. Mirtillo insists that he should die in place of Amarilli, until his father, Carino arrives. A set of revelations follow: Amarilli's innocence is demonstrated, and it emerges that Mirtillo's father is in fact Montano, the priest. With this latter revelation, it becomes clear that Mirtillo is, after all, the man who should marry Amarilli; through their union the prophecy can be fulfilled. Corisca is converted from her evil ways by the sight of the happiness of the two lovers.²⁶⁹

„There are problems“ in Arkadien, und es drohen zahlreiche Tote. Die Handlung ist verwirkelt, was allein gereicht hätte, um die aristotelischen Kritiker auf den Plan zu rufen. Zudem schreckt das sehr eigenständige Stück nicht vor der Darstellung von Problemen mit idyllischen Mitteln zurück. Alles scheint für ein tragisches Ende am Ende von Akt IV vorbereitet. Aber dann kommt alles anders: „Quello è vero gioire / che nasce da virtù dopo il soffrire“²⁷⁰ oder „true happiness is precisely that which comes after suffering“²⁷¹, wie Treherne überzeugend die letzten Verse des Stücks deutet.

Das Stück selbst hatte, bevor es zum europaweit gefeierten und gespielten Hit wurde, allerdings selbst Strapazen zu ertragen gehabt. Giason Denores, Professor in Padua, machte das

²⁶⁸ Treherne, „The Difficult Emergence of Pastoral Tragicomedy: Guarini's *Il Pastor Fido* and Its Critical Reception in Italy, 1586–1601“, S. 30. Treherne stellt die Kontroverse und frühe Rezeption des Stückes ausgezeichnet dar.

²⁶⁹ Treherne, S. 30–31.

²⁷⁰ Giambattista Guarini, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, S. 215.

²⁷¹ Treherne, „The Difficult Emergence of Pastoral Tragicomedy: Guarini's *Il Pastor Fido* and Its Critical Reception in Italy, 1586–1601“, S. 32.

Stück zum Gegenstand einer drastischen Polemik, gegen die sich Guarini zu verteidigen suchte. Hauptkritikpunkt war die unreine Mischform, die angeblich nicht mit Aristoteles vereinbar sei, sowie der geringe gesellschaftliche Wert von pastoraler Kunst. Das Stück galt als unsittlich, ja als Angriff auf die staatliche Ordnung.²⁷² Die religiösen, politischen und ästhetischen Anforderungen der frühen Neuzeit bilden ein kulturpolitische Matrix, in der Happy Ends nicht ohne Weiteres genossen werden können. Die christliche Wirklichkeit, zumal die der Gegenreformation, steht im Konflikt mit vermeintlich antiken Ideengebäuden. Beide wiederum stehen nicht automatisch im Einklang mit den Interessen weltlicher Macht und den poetologischen Autoritäten. Ein pastorales Stück mit ernsten Themen und Happy End ist nachgerade ein Politikum. Die wilde Mischung aber kann sich durchsetzen.

Professoren entscheiden bekanntlich nicht darüber, was tatsächlich „al beneficio pubblico“²⁷³ gereicht. Die Schöpfung Guarinis traf nämlich voll und ganz den Nerv der Zeit. Lisa Sampson untersucht eindrücklich die Aufführungssituation des Stücks 1598 in Mantua vor mehr als 1000 Zuschauenden.²⁷⁴ Auch dank der akademischen Kontroverse um Denores war das Stück längst „cause célèbre“²⁷⁵. Das Stück wurde im Rahmen eines großen Volksfests in Mantua zu Ehren des Besuchs der vierzehnjährigen Königin Margarete von Österreich im Anschluss an ihre Hochzeit mit Philipp III. von Spanien aufgeführt. Feierliche Anlässe erfordern erfreuliche Kunstwerke. Das Happy End des *Pastor Fido* erweist sich für ausgiebige Feierlichkeiten als ideal. Offensichtlich war man am Hofe von Denores Argumenten, nach denen das Stück staatsgefährdend sei, nicht überzeugt.

²⁷² Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 35–36.

²⁷³ Guarini, *Opere, II*. Darin: Giason Denores, Discorso [. . .] intorno a quei principj, cause et accrescimenti che la Commedia, la Tragedia, ed il Poema Eroico ricevono dalla Filosofia Morale e Civile, e da' Governatori delle Repubbliche ([1586], erschienen 1587), S. 153–206, S. 206.

²⁷⁴ Sampson, „The Mantuan Performance of Guarini's ‚Pastor fido‘ and Representations of Courtly Identity“, S. 74.

²⁷⁵ Sampson, S. 69.

Insgesamt verbreiten sich allein im 17. Jahrhundert zudem fünf deutsche Fassungen²⁷⁶ sowie englische und französische Übersetzungen; in Venedig wird der Text 14 Mal gedruckt.²⁷⁷ Giovanni Savio veröffentlicht 1601 ein Pamphlet, in dem es heißt: „posso dir, da tutta l'Europa, la quale con tanto applauso ha ricevute, letto, lodato e ammirato il Pastorfido.“²⁷⁸ Das Stück erscheint auf Spanisch, Griechisch, Polnisch, Schwedisch, Holländisch, Hindi, Persisch und zwei italienischen Dialekten.²⁷⁹

Der Erfolg gibt Guarinis Traögide mit Happy End Recht. In einer christlichen Welt taugen pseudo-antike Ideen nicht ohne Weiteres. Die bloße Darstellung von Leid, eindimensionale Handlungen sowie reine Freudendarstellungen erreichen die Ideen- und Gefühlswelten des Publikums nicht mehr, wie Guarini in poetologischer Reflexion ausführt.²⁸⁰ Ein christlicher Optimismus ergänzt das Bild; „Tragedy is unnecessary in the Christian Age“²⁸¹. Guarini selbst bringt es in einem weiteren poetologischen Beitrag auf den Punkt: „che bisogno abbiamo noi oggidi di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i precetti santissimi della nostra religione, che ce l'insegna con la parola evangelica?“²⁸² Treherne stimmt der Selbsteinschätzung Guarinis zu:

In truth *Il pastor fido* lends itself to this argument rather more strongly than anything inherent in the tragicomic genre as described by Guarini: the play's broad scheme encompasses providential history, from the fall through an act of sin to a redemptive act of sacrifice; if one imagined a tragic ending to this plot, it would negate the Christological dynamic which is strongly suggested in this scheme, whereas the happy ending we have involves the full-scale redemption fitting to Christian doctrine.

„La parola evangelica“ aber macht die Tragödien nicht überflüssig, sondern modifiziert sie.

Das Theater selbst bringt mit ernsten Stücken, die aber gut enden, eine eigene evangelisierte

²⁷⁶ Vgl. Aikin, „Satire, Satyr Plays, and German Baroque Comedy“, S. 767.

²⁷⁷ Vgl. Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 43.

²⁷⁸ Guarini, *Opere, IV*. Darin: Giovanni Savio: *Apologia Di ...* [1601], S. 303–643, S. 311.

²⁷⁹ Vgl. Ristine, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, S. 44.

²⁸⁰ Vgl. Treherne, „The Difficult Emergence of Pastoral Tragicomedy: Guarini's *Il Pastor Fido* and Its Critical Reception in Italy, 1586–1601“, S. 40–41.

²⁸¹ Treherne, S. 40.

²⁸² Giambattista Guarini, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, S. 245.

und evangelisierende Kunst hervor, die unbekümmert von puristischen Genrefiktionen frohe Botschaften verkündet.

In den Poetiken der nachantiken Welt hat sich jedoch entgegen der fortschrittlichen rinascimentalen Vorschläge ein manichäisches Weltbild durchgesetzt, das das Theater durch das binäre Raster von lustiger Komödie und finsterer Tragödie beschreiben und bewerten wird. Die Realität der Stücke allerdings lässt sich so nicht gut beschreiben. Während in der Praxis immer wieder Happy Ends entstehen, setzten sich die im Cinquecento entwickelten poetologischen Beschreibungen nicht durch. Tragödien mit Happy End werden zur *contradictio in adjecto*.

An der Gestaltung von Kunstwerken aber nimmt die politische Wirklichkeit, mit der wir uns im Folgenden mehr beschäftigen wollen, viel regeren Anteil als die aristotelisierenden Poetiken. Die frühe Neuzeit erweist sich als überaus synthesesfreudig. Als Herzog Philipp II. 1607 die Schleswig-Holsteinische Prinzessin Sophia heiratete, kam im Stettiner Stadtschloss *Pastor Fidus* zur Aufführung. Dabei handelt es sich um eine eigens angefertigte lateinische Übertragung von *Il Pastor Fido*, die mit diversen direkten Bezüge auf Philipp und Sophia sowie auf das gefeierte Vaterland „Arcadico Pomoerio“²⁸³, das arkadische Pommern, angereichert wurde. Elemente des Stücks fügen sich unmittelbar in die Hochzeitsfeierlichkeiten ein. Zusätzlich sind zahlreiche Anspielungen auf Thomas Morus und Luther wie auch auf den nordeuropäischen Schauplatz eingearbeitet worden. Was im katholischen Mantua noch von einem Hauch staatsgefährdender Avantgarde umgeben ist, taugt bald darauf in Pommern zur feudalen Herrschaftsglorifikation. Der als „aulicarum“, zum Fürstenhof gehörig, umgewidmete Nymphenchor führt die „laetam catastrophem“ der Hochzeitsfeier herbei.

²⁸³ Guarini, Winther, und Rhete, *Pastor Fido Baptistae Guarini Equitis*.

2.5. Die Fortführung der Feste

Besondere Anlässe erlauben und erfordern besondere Praktiken. Gerade zu Anlässen mit antizipierter historischer Bedeutung wird auf Dramen und andere Kunstwerke zurückgegriffen, um die Situation affektiv mitzugestalten; Kunstwerke dienen häufig zur Gestaltung von Ereignissen. Am 31. Januar 1943 etwa erreichte die deutsche Bevölkerung die erste offizielle schlechte Nachricht vom Verlauf des zweiten Weltkriegs. Über das Radio wurde vermeldet, dass die 6. Armee in Stalingrad unterlag. Vor der Nachricht aber wurde das Adagio von Bruckners 7. Sinfonie übertragen. Dem persönlichen Wunsch Hitlers entsprechend war ebenjenes Adagio am 1. Mai 1945 erneut im Reichsrundfunk zu hören, kurz bevor der Marineoffizier Karl Dönitz, der für die letzten Tage Reichpräsident des Deutschen Reiches war, die Nachricht vom Tod Hitlers verkündete. Das Cis-Moll-Adagio, in dem unter anderem auch die für den *Ring des Nibelungen* entwickelten Wagnertuben Verwendung finden, gilt als eines der bedeutendsten Trauermusikstücke des 19. Jahrhunderts. Bis heute liegen Radiosendern Listen mit Stücken für kollektiv empfunden besonders schmerzliche Anlässe vor, die gespielt werden können, ohne Pietätsgefühle zu verletzen, etwa für den Fall, dass die Queen sterben sollte.²⁸⁴ Das wichtigste Kriterium für Kunstwerke, die zu bestimmten Anlässen zur Aufführung kommen sollen, ist die Angemessenheit. Dabei kann es wie im Falle von Bruckners Adagio „sehr feierlich und sehr langsam“²⁸⁵ zugehen. Fröhliche Anlässe erfordern nicht selten ein Happy End.

Historisch lassen sich verschiedene Anlassgestaltungen für Ereignisse wie Taufen, Beerdigungen, Besuche oder Friedensschlüsse unterscheiden. Im Rahmen der europäischen Hofkultur

²⁸⁴ Vgl. Knight, „London Bridge Is Down“.

²⁸⁵ Vgl. Bruckner, „Symphony No.7 in E major, WAB 107 (Bruckner, Anton) – IMSLP“.

hat sich sogar eine Wissenschaft des Zeremoniells und Protokolls entwickelt.²⁸⁶ Als besonders produktiv sticht in diesem Zusammenhang die künstlerische Gestaltung von Festen hervor. Anlässlich mancher Feste wurden Kunstwerke eigens überhaupt erst geschaffen, die ihrem Anlass angemessen nicht nur ernste Themen auf ernste Weise verhandelten, sondern gegebenenfalls mit glücklichen Enden enden mussten. Das Fest erlaubt, die Post-Tenebras-Lux-Struktur eines Stücks in die außer-künstlerische, politisch zumeist aufgeladene Aufführungs- und Produktionssituation zu projizieren und einzubetten. Berühmt sind die Hoffeste europäischer Herrschender, in denen glückliche Enden im Kunstwerk nahtlos in ein Fest mit dem Publikum übergangen. Ein erstes Beispiel haben wir schon mit der Hochzeit Herzog Philipp II. kennengelernt.

Kunst aus Anlass des Festes muss Unterhaltung sein.²⁸⁷ *Entertainment high and low* ist zunächst eine besondere Form der höfischen Unterhaltung. *Pars pro toto* steht Versailles für den Hof mit den berühmtesten Hoffesten, den *Fêtes à Versailles*. Das zweite große Fest in Versailles, das *Grand divertissement royal* von 1668, ist uns als Kontext von Molières *George Dandin* bereits begegnet. Gerade dem Anlass des Fests untergeordnet, entspringen Happy Ends eher aus den Stimmungsanforderungen des Fests mehr als aus den Plotfordernissen der Stoffe, sei es der Komödien und Tragödien. Jean-Baptiste Lully entwickelt für glückliche Stunden aus hehren und ernsten Stoffen erheiternde Musikstücke mit Happy Ends, die daher *Tragédie en musique* heißen. Antike Stoffe finden Verwendung, etwa Euripides *Alceste* in einer Libretto-Fassung von Philippe Quinault. Für die „plaisirs du Roi“ war, um alle Einzelheiten des Zeremoniells, von Feierlichkeiten und Spektakeln zu planen, ein Ministerium zuständig,²⁸⁸ das Département

²⁸⁶ Vgl. Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die europäischen Puissancen überhaupt und die teutschen Landes-Fürsten insonderheit ... zu beobachten pflegen.*

²⁸⁷ Vgl. Rohr, S. 801. Dabei gilt den Fachleuten eine einfache Regel: „Je mehr neu erfundene Entreen, Tänzze, und Ballette von Geistern, Schiff-Leuten, Bergleuten, fremden Nationen und dergleichen bey den unterschiedenen Actibus, oder lustige Zwischenspiele vorkommen, ie angenehmer läßt es.“

²⁸⁸ Vgl. Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne.*

de l'Argenterie, des Menus, Plaisirs et Affaires de la Chambre du roi, kurz genannt die *Menus-Plaisirs du roi*. Es war essenzieller Bestandteil der Hofadministration.²⁸⁹

Glückliche Enden am Ende von politischen Festen und Feste am Ende von politischen glücklichen Enden bilden für lange Zeit den Normalfall. Affirmative Kunst im Sinne des Hofentertainments steht im Dienst der Verherrlichung und Bejahung von politischen Verhältnissen.

Die Zeremonialwissenschaft beschreibt die Vorgehensweise der Herrschendenglorifikation

Anfang des 18. Jahrhunderts so:

Weil sie aber GOTT selbst über andere in dieser Zeitlichkeit erhoben, und zu seinen Stadthaltern auf Erden gemacht, als daß sie von der Heil. Schrift in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freyliche Ursache, sich durch allerhand euserliche Marquen von anderen Menschen zu distigüiren, um sich dadurch bey ihren Unterthanen in desto grössern Respect und Ansehn zu setzen. Denn die meisten Menschen, vornehmlich aber der Pöbel, sind von solcher Beschaffenheit, daß bei ihnen die sinnliche Empfind- und Einbildung mehr, als Witz und Verstand vermögen, und sie daher durch solche Dinge, welche die Sinnen kützeln und in die Augen fallen, mehr, als durch die bündig- und deutlichsten Motiven commoviret werden. Wenn man dem gemeinen Volck hundert und aber hundert mahl mit auserlesensten Worten und Gründen vorstellte, daß es seinen Regenten deßwegen gehorchen sollte, weil es dem Göttlichen Befehl und der gesunden Vernunft gemäß wäre, dieser aber sich in Kleidung und sonst in allem so schlecht, als ein gemeiner Bürger aufführte, so würde man wenig damit ausrichten. Allein man stelle demselben einen Fürsten vor, der prächtig gekleidet, mit vielen Hofleuten umgeben, von verschiedenen auswärtigen Printzen mit Gesandschafften verehret, auch von einer ansehnlichen Garde bedeckt ist, so wird es anfangen, sich über dessen Hoheit zu verwundern, diese Verwunderung aber bringet Hochachtung und Ehrfurcht zuwege, von welchen Unterthänigkeit und Gehorsam herkommen.²⁹⁰

In feudalen Zeiten dienten die Feste zur Verherrlichung im religiösen wie weltlichen Sinne; am Ende stand eine gottgleiche Herrschendengestalt, deren Herrschaftsansprüche einfach *evidentia* hatten. Welche Verhältnisse über die Jahrhunderte affirmiert werden, divergiert. Immer aber verbinden sich inhaltliche und argumentative Muster, äußere Zeichen und kulturelle Ausgestaltung mit den Herrschaftsstrukturen selbst. Das Happy End ist lange Zeit Insignium feudaler Herrschaft. Wir wollen im Folgenden zwei besonders exponierte Beispiele für kulturell bedeutende Feste und ihren Beitrag zur Geschichte des Happy Ends diskutieren: zunächst die

²⁸⁹ Vgl. La Gorce und Jugi, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi*.

²⁹⁰ Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, Oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, Welche bey Päbst- und Käyser-, auch Königlichen Wahlen und Crönungen ... Ingleichen bey Grosser Herren und dero Gesandten Einbohlungen ... beobachtet werden*, S. 5.

Hochzeit von Maria dei Medici und im Folgenden die Feierlichkeiten anlässlich des Westfälischen Friedens zu Münster und Osnabrück.

Aikin hat die politische Bedeutung der Ehe klar hervorgehoben:

Marriage is not merely a trite and contrived signal for closure in a romantic comedy, nor simply the product of wish-fulfillment, as recent views of literature as the fulfillment of fantasy would have us believe; its province lies at the very heart of the comic world view, for marriage is a universal symbol of union of opposites and of resolution, as well as of the onset of a new life and the preparation for a new generation. Marriage is the mainspring of stability and continuity for the human race, and, in a feudal society like that of seventeenth-century Europe, for the dynastic state as well. Furthermore, in the Christian centuries, love and marriage had a traditional religious significance central to the Christian view of human history and spiritual well-being: marriage was the symbol, or allegory, for the union of the human soul with the godhead, the unio mystica.

Hochzeitsfeiern dienten der Stabilisierung von Herrschaft und boten exzellente Anlässe für Happy Ends. Aikin betont, dass Eheschließungen klar religiös und politisch kodiert waren und ihr Feier und Darstellung dynastischen Staaten zur Stabilisierung dienten. Gelegenheitsdichtungen für Hochzeiten sollten laut *Teutscher Rede-Bind- und Dicht-Kunst* von 1679 auf biblischen Hochzeitsdarstellungen und göttlicher Liebe basieren. Ein zum Gebrauch empfohlenes Gedicht endet mit den Versen: „Diß wird mein Tag der Hochzeit seyn / wan Jesus bei mir ziehet ein.“²⁹¹

Die Ehe ist folglich für das glückliche Ende mehr als ein Thema. Zweifellos gilt sie heute als Topos und fester Bestandteil moderner Happy-End-Vorstellungen; lange anhaltendes und manchmal Generationen überspannendes Liebesglück wird als *happy couple* häufig am Ende der *Histoire* dargestellt. Dabei gilt es, wie wir bereits gesehen haben, besonders zu berücksichtigen, dass die Ehe viele Jahrhunderte lang nicht per se bloß persönliche romantische Bedeutung auf sich gezogen hat.²⁹² Auf eine erzählte glückliche Ehe ließen sich im Gegenteil jahrhundertlang gesellschaftliche Glücksvorstellungen abbilden. Happy Ends aus Anlass einer Fürstenhochzeit waren stets Teil von Feiern einer ganzen Gesellschaftsordnung. In dieser Frühphase treten

²⁹¹ von Birken, *Teutsche Rede-, Bind- und Dicht-Kunst*, S. 212.

²⁹² Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*. & Coontz, *Marriage, a History*.

glückliche Enden besonders deutlich als Gelegenheitsdichtung zu Tage, die in unmittelbarem Bezug zu den politischen und religiösen Rahmenbedingungen stehen. Mit der Autonomisierung des Happy Ends schließlich gehen daraus erst die Topoi des Festes, der Ehe und des *happy couple* hervor.²⁹³ Die *happy couples*, über deren Ubiquität sich autonomieästhetische Kunststrichter später so aufregen, waren im 17. Jahrhundert einfach *spot on*. Das Happy End erlebt wie andere Institutionen, Formen und Repräsentationen, die aus feudalen Zeiten stammen, einen Bedeutungswandel. Mit ihm beschäftigt sich das Kapitel „Ständiger Kampf ums Paradies“.

Der realweltliche Anlass des Hoffests und die Geschichte politischer Festkultur stellen eine positive begriffliche Rahmung des Happy Ends dar, die vielleicht besser als Gattungstheorien und Gattungsmerkmale zu einem Verständnis des Phänomens beitragen. Neben der Tatsache, dass Happy Ends auf der Handlungsebene nach Dunkelheit Licht präsentieren sollen, wollen wir zeigen, dass sich Happy Ends dadurch auszeichnen, dass sie in einer besonderen Beziehung zur außerliterarischen Wirklichkeit stehen können. Happy Ends sind – im Sinne Till Dembecks²⁹⁴ und nicht Carl Schmitts²⁹⁵ – okkasionell. Das Happy End kann unmittelbar mit Anlässen zu tun haben und zeichnet eine Kunstform aus, die stark von der „Einbindung der Literatur in eine unmittelbare Kommunikationssituation“²⁹⁶ lebt. Diese Einbindung geht im Falle des Happy Ends über eine etwaige Rahmung des Textes hinaus. Der Anlass selbst greift produktionsästhetisch in die Verfertigung der Kunstwerke ein. Er selbst erfordert das Happy End und macht es möglich. Die glücklichen Enden von Geschichten und Kunstwerken entspringen häufig überaus direkt der Aufführungs- oder Präsentationssituation selbst und das

²⁹³ Vgl. zur analogen Verbürgerlichung gesellschaftlicher Umgangsformen Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*.

²⁹⁴ Vgl. Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, S. 141ff.

²⁹⁵ Vgl. Schmitt, *Politische Romantik*.

²⁹⁶ Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, S. 141.

heißt nicht selten: dem Fest. Aus Anlass einer Feier werden ernste, aber düstere Stoffe mit glücklichem Ende versehen. Lange Zeit war es, wie wir bereits betont haben, üblich, dass jeder Theaterabend glücklich ausklang, und sei es, wenn das Hauptstück etwa tragisch endete, durch ein aufgepfropftes fröhliches Nachspiel. Ob ein Ende glücklich ist oder nicht, war auch jenseits eines dezidiert festlichen Kontexts häufig eine Frage äußerer Rahmenbedingungen. Die innere Logik des Stücks, die Plausibilität der Handlung oder die genialische Entscheidung der Künstlerinnen und Künstler erscheinen immer wieder als zweitrangig. Diese Folgen erhellen sich besonders, wenn man bedenkt, dass glückliche Enden eine literarische Sache sind, die inhaltlich wie formhalber aus einer feudalen Fest- und Feierpraxis erwachsen ist.

Das Fest unterhält ein modales Verhältnis zum Happy End, indem es realweltlich konditioniert, und weiterhin ein mundanes, indem es oft am Ende der erzählten Welt zu einem Fest kommt. Anders als im Fall von Reden und Gedichten ist das Happy End als Gelegenheitsdichtung nicht gut erforscht. Dembeck streicht im Anschluss an Drux heraus, dass in der frühen Neuzeit „höfische Kultur und Gelehrsamkeit“²⁹⁷ Motoren der Gelegenheitsdichtung waren. Drux betont weiterhin instruktiv den Zusammenhang von Gelegenheitsdichtung und Rhetorik.²⁹⁸ Auch wenn Drux vornehmlich von Lyrik oder Gedichten handelt, so kann für das Happy End ebenso erklärt werden, dass sich das *genus grande* für Feste eignet und daher die Auswahl antiker und ernster mythologischer Stoffe empfiehlt, gleichzeitig aber die Umstände im Bereich der *Inventio* anempfehlen, ein Happy End zu finden.

Als Beispiel für solch ein glückliches Ende thront über allem ein Happy End, das anlässlich der Hochzeit von Maria dei Medici mit Heinrich IV von Frankreich zur Aufführung kam. Die *Euridice* mit einem Libretto von Ottavio Rinuccini und der Musik von Jacopo Peri und Giulio

²⁹⁷ Dembeck, S. 143.

²⁹⁸ Vgl. Drux, „Gelegenheitsgedicht“.

Caccini ist in die Geschichte eingegangen als die wahrscheinlich erste vollständig überlieferte Oper. Die Oper nimmt den aus Vergil und Ovid einem zeitgenössischen Publikum geläufigen Sagenstoff auf und lässt am Ende aber wider Erwarten Orpheus und Eurydike glücklich und zufrieden leben. Es lohnt ein genauerer Blick auf das Happy End dieses Stücks und seine freudige Veranlassung.²⁹⁹

Im Jahre 1600 waren die Hochzeitvorbereitungen für die Hochzeit von Maria dei Medici und Heinrich IV in vollem Gange. In Florenz herrschte Hochbetrieb. Dass am 5. Oktober in Florenz Hochzeit gefeiert werden würde, war lange Zeit alles andere als sicher gewesen.³⁰⁰ Die Schwierigkeiten beginnen damit, dass Heinrich IV protestantisch und verheiratet war. Dies hielt ihn indessen nicht davon ab, 1592 einen Geheimvertrag mit Marias Onkel, Großherzog Ferdinand, zu schließen. Demnach sollte Heinrich, wenn es die Umstände erlaubten, sich von seiner Frau Marguerite scheiden lassen, zum Katholizismus konvertieren und Maria zur Frau nehmen.³⁰¹ Im Gegenzug erhielt er eine Millionen Scudi. Aber: „There were a number of formidable obstacles in the way of this plan“³⁰², bewertet Claude Palisca die Lage. Papst Clemens VIII war von der Idee alles andere als begeistert. Marguerite, die kinderlos geblieben war, wollte einer Scheidung nicht zustimmen, da sie befürchtete, dass Heinrich seine Mätresse Gabrielle d’Estrees heiraten würde. 1595 indes konnte der Papst überzeugt werden. 1599 starb Gabrielle. Es blieb die zentrale Frage der Mitgift. Der Unterhändler der Medicis, Baccio Giovanni, versuchte, Heinrich auf 400.000 Ecus herunterzuhandeln, indem er vortäuschte, der deutsche Kaiser habe Maria einen Antrag gemacht und sich bereit erklärt, eine Mitgift dieser

²⁹⁹ Die neuere Forschung hat sich teilweise stärker für politischen Ermöglichungsbedingungen von Kunst interessiert. Ganz besonders Huss, „Kulturproduktion und institutioneller Filter. Oper und Theater in der Frühen Neuzeit“.

³⁰⁰ Vgl. Palisca, „The First Performance of ‚Euridice‘“. Claude Palisca hat die Umstände der Erstaufführung sowie der Hochzeit minutiös rekonstruiert.

³⁰¹ Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici, Tomo Terzo*, S. 166.

³⁰² Palisca, „The First Performance of ‚Euridice‘“, S. 5.

Größenordnung zu akzeptieren.³⁰³ Dennoch konnte nach acht Jahren strapaziöser Verhandlungen am 7. März 1600 in Paris ein Abkommen geschlossen und am 25. April in Florenz der Heiratsvertrag besiegelt werden.³⁰⁴ Die Trauung sollte per Stellvertreter in Florenz stattfinden, Maria dann im Mai mit pompösem Aufwand nach Marseille weiterreisen, und im Juni sollte in Lyon die kirchliche Trauung stattfinden. Heinrich aber wollte Maria lieber persönlich in Marseille heiraten und zwar erst im September. Die Feierlichkeiten dort sollten zehn Tagen zudem nicht überschreiten. Heinrich war außenpolitisch im Konflikt mit den Savoyern. Am 24. Mai schließlich willigte Heinrich doch in eine Stellvertretertrauung ein. Zahlreiche Verzögerungen, Planungs- und Reiseschwierigkeiten sorgten dafür, dass schließlich die zehntägigen Hauptfeierlichkeiten in Florenz Anfang Oktober stattfanden. Daher konnten erst im August die Vorbereitungen und Proben für das Fest beginnen.³⁰⁵ Das Bühnenbild für *Euridice* sollte nicht mehr fertig werden.³⁰⁶

Nach der Trauung am 5. Oktober in der Kathedrale Santa Maria del Fiore folgte abends im Palazzo Vecchio ein Festbankett. Nach dem Dessert wurden Juno und Minerva mit einer nach damaligem Stand der Technik hochmodernen Wolkenmaschine von der Decke herabgelassen und sprachen einen von niemand anderem als Happy-End-Großmeister Battista Guarini³⁰⁷ selbst verfassten Dialog, der von Musik von Emilio dei Cavalieri begleitet wurde. Gleich zu Beginn fragt Juno, was denn die Kriegsgöttin bei einer freudigen Hochzeit überhaupt suche: „Che fai tu Dea guerriera / Fra liete nozze?“ Wie zur Beantwortung ihrer eigenen Frage schickt sie hinterher: „Non si fa guerra qui se non d’amore.“, hier werde kein Krieg geführt, es sei

³⁰³ Vgl. Zeller, *Henri IV et Marie de Médicis*, S. 15.

³⁰⁴ Vgl. Palisca, „The First Performance of ‚Euridice‘“, S. 6.

³⁰⁵ Vgl. Palisca, S. 7–8.

³⁰⁶ Vgl. Palisca, S. 5.

³⁰⁷ 1788 erscheinen *Il Pastor Fido* und *Euridice* als *match made in heaven* in einem glücksverheißenden Band. Vgl. Guarini und Rinuccini, *Pastor Fido di G. B. Guarini. Euridice di Ottavio Rinuccini*.

denn aus Liebe. Minerva antwortet: „Son del Ciel messaggiera: E porto amore, e pace.“³⁰⁸, sie sei die Botin des Himmels und bringe Liebe und Frieden. Schon zu Beginn der Feierlichkeiten wird deutlich, dass rinascimentale Hoffeste permanent enorme kulturpolitische Syntheseleistung vollbringen mussten. Es galt Herrschaft zu legitimieren und zu repräsentieren³⁰⁹ und dabei zahlreiche Aporien zu überbrücken. Inmitten von *querelles* zwischen Schuldner und Gläubigern, Katholiken und Protestanten, antiker und moderner Welt, Ehefrauen und Mätressen, An- und Abreisedaten, Innen- und Außenpolitik mussten Wege gefunden werden, ein hohes repräsentatives Hoffest zu gestalten. Das Fest, das in Florenz zur Aufführung kommt, stellt teilweise äußerst innovative kulturelle Errungenschaften in den Dienst zur Lösung scheinbar unlösbarer politischer Repräsentations- und Behauptungsprobleme. Herrschaft in ihrer Wohlgeordnetheit darzustellen ist eine Herausforderung. Mehr als 100 Jahre später findet sich ein Niederschlag in wissenschaftlichen Texten zur Erforschung und Gestaltung der höfischen Festkultur in der Ceremoniel-Wissenschaft.³¹⁰ Sie vermittelt einen Eindruck davon, wie sehr die Feste kulturell darum bemüht waren, *world harmony* darzustellen und zu erzeugen.

Das Ceremoniel ist eine Ordnung. Alle Dinge haben in der Welt ihre gewisse Ordnung, und es ist immer eines dem andern subordiniret; Warum? Sie kommen von einem so vollkommenen Wesen her, das nicht anders hat, als ordentlich procediren können. Das große Werck der Schöpfung der Welt stelle ein vollkommenes Muster der schönsten Ordnung dar.³¹¹

Im Florenz des Jahres 1600 war man erpicht darauf, ein solches Zeremoniell abzuhalten. Dabei sticht vor allem der Abend des 6. Oktober deutlich hervor, als in einem Saal Antonio dei Medicis im Palazzo Pitti *Euridice* zur Aufführung kam. Der eigentliche Höhepunkt des Festes

³⁰⁸ Buonarrotti, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Nauarra*, S. C3v.

³⁰⁹ Vgl. Plotke, „Das Frühneuzeitliche Hoffest als Ort synmedialer Kommunikation“, S. 518.

³¹⁰ Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die europäischen Puissancen überhaupt und die teutschen Landes-Fürsten insonderheit ... zu beobachten pflegen*.

³¹¹ Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum, Oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, Welche bey Päbst- und Käyser-, auch Königlichen Wahlen und Crönungen ... Ingleichen bey Grosser Herren und dero Gesandten Einbohlungen ... beobachtet werden*, S. 2.

war zwar die Aufführung von *Il Rapimento di Cefalo* von Gabriello Chiabrera zu der Musik von Giulio Caccini am 9. Oktober in den Uffizien. Für dieses Spektakel wurden mehr als 1000 Mitarbeiter beschäftigt sowie Hunderte Musiker und Sänger. Tatsächlich zeigt sich schon hier, wie sehr Feste dieser Art Ordnung inszenierten und zugleich hatten:

Die Opera ist gleichsam eine Assemblée, darinnen in einer gewissen Ordnung ein Concert gehalten, und dabey getantzet wird. Alle, die zu der Opera gehören, repraesentiren gleichsam eine kleine Republic, und machen bißweilen, als wie in Franckreich und Italien, wohl ein paar hundert Personen aus, einige singen, andere tanzen, wiederum andere spielen auf verschiedenen Instrumenten...³¹²

Die offizielle nachträgliche Festzusammenfassung von Michelangelo Buonarroti widmet *Il Rapimento di Cefalo* 16 Seiten, wie man bei Palisca nachlesen kann,³¹³ und lediglich eine Seite für *Euridice*.³¹⁴ Dennoch ist diese Aufführung besonders in die Geschichte eingegangen, da sie die erste überlieferte vollständige Oper darstellt; die Musik von *Il Rapimento di Cefalo* ist hingegen verloren gegangen. Darüber hinaus leistet *Euridice* auch eine bemerkenswerte Aktualisierung antiker Stoffe, die sie mit frühmodernen kulturpolitischen Anforderungen synthetisiert.

Die Aufführung im Palazzo Pitti findet in einem intimen Rahmen statt und vor einem gebildeten Publikum, dem der Verlauf des Mythos bei Ovid und Vergil ohne Weiteres bekannt gewesen sein muss.³¹⁵ Bei Ovid und Vergil endet die Geschichte bekanntlich nicht gut. Am Ende wird Orpheus, der Eurydike nicht retten kann, von den Bacchantinnen zerfetzt. Ganz anders bei Rinuccini. Hier eröffnet ein Hirten- und Nymphenchor, dass die Heirat von Orpheus und Eurydike kurz bevorsteht. Dafne, die Botin, aber überbringt Orfeo die Nachricht, dass die geliebte Eurydike plötzlich verstorben ist. Der so ausgelösten Verzweiflung und

³¹² Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die europäischn Puissancen überhaupt und die teutschen Landes-Fürsten insonderheit ... zu beobachten pflegen*, S. 796–797.

³¹³ Vgl. Palisca, „The First Performance of ‚Euridice‘“, S. 3.

³¹⁴ Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Nauarra*, S. C4v-C+4v.

³¹⁵ Vgl. Buller, „Looking Backwards“, S. 66.

dem Unmut des begnadeten Sängers Orpheus – 1600 sang Jacopo Peri die Rolle selbst – wird in einem langen Lamento bemerkenswert viel Raum gegeben; Trostversuche der Schäferinnen und Schäfer bleiben erfolglos. Erst Venus gelingt es, Orpheus dazu zu bringen, direkt im Hades bei Pluto um die Freilassung Eurydikes zu bitten. Mit einem zweiten Lamento schließlich erweicht Orpheus das Herz Plutos selbst. Die Oper nimmt ein glückliches Ende. Die Getrennten sind am Ende glücklich vereint. So wird der nicht per se freudige Stoff des Mythos von Orpheus und Eurydike anlässlich der Fürstenhochzeit christianisiert und politisiert: Am Ende steht ein glückliches Ende zu Ehren des Brautpaars und der guten Einrichtung der Welt anno 1600. Chöre und Tänze schließen sich an, auf welche am 6. Oktober in Florenz eine Feier folgte, die noch zwei Stunden weiter tanzte.³¹⁶

Große Feste waren kulturpolitisch weit ausstrahlende und ungewöhnliche glückliche Anlässe. Man betrieb für sie einen gewaltigen finanziellen und personellen Aufwand; sie waren durchaus alles andere als selbstverständlich.³¹⁷ An gewöhnlicheren Tagen dominierten Probleme, Verhandlungen und nicht zuletzt Kriege – auch, aber nicht nur, in Sachen Liebe – den royalen Alltag. Allein die achtjährige Hochzeitsplanung spricht für sich.³¹⁸ Wie sehr eine solche Fest-, Aufführungs- und Inszenierungspraxis aus dem alltäglichen Geschehen herausragte, bezeugen nicht nur die zahlreichen enthusiastischen Berichte von der Hochzeit, sondern schon die paratextuellen Rahmungen der Stücke selbst: Die Hochstimmung des Festes vermag erst so richtig aufzukommen, wenn Leid, Übel und Strapazen der Vorbereitung überwunden werden. Gemäß der Post-Tenebras-Lux-Struktur wird auch anlässlich einer Hochzeit das Übel nicht

³¹⁶ Vgl. Palisca, „The First Performance of ‚Euridice‘“, S. 2.

³¹⁷ Ganz entgegen des Diktums Alewyns: „Das höfische Leben ist totales Fest. In ihm gibt es nichts als das Fest, außer ihm keinen Alltag und keine Arbeit.“ Alewyn und Sälzle, *Das grosse Welttheater*.

³¹⁸ Für eine exzellente politische Kontextbeschreibung s. Bojan Bujić, „Figura Poetica Molto Vaga‘: Structure and Meaning in Rinuccini’s ‚Euridice‘“, vor allem S. 47ff. Bujić zeigt, dass neben den strapaziösen Hochzeitsvorbereitungen auch das Thronstreben der Medicis im Hintergrund der Ausgestaltung der Feierlichkeiten standen.

leichtfertig negiert und verdrängt. Gleichwohl dürfen Orpheus und Eurydike aus dem Schat-
ten ins Licht treten. Es scheint also dem Anlass durchaus angemessen, niemand geringeren als
antike Göttinnen ins katholische Florenz im wahrsten Sinne des Wortes einfliegen zu lassen,
antike düstere Stoffe mit Happy End aufzuführen und fürs Drama die Oper zu erfinden.

Wie stark solche Glücksdarstellungen motiviert waren, wird im Prolog der *Euridice* deutlich.
Zu Beginn der festiven Vorstellung tritt überraschenderweise niemand anderes als die perso-
nifizierte Tragödie, *La Tragedia*, auf. Sie selbst ergreift das Wort und outet sich zunächst als
Miesmacherin und bereitet sodann ihr Publikum auf die bevorstehende Abwandlung des be-
kannten traurigen Stoffes vor:

Io, che d'alti sospir vaga, e di pianti,
Spars'or di doglia, hor di minaccie il volto,
Fei negl'ampi Teatri al popol folto
Scolorir di pietà voltim e sembianti.

Non sangue sparso d'innocenti vene,
Non ciglia spente die Tiranno insano,
Spettacolo infelice al guardo humano,
Canto su meste, e lacrimose scene.

Lungi via lungi pur da regii tetti
Simulacri funesti, ombre d'affanni:
Ecco i meste coturni, e i foschi panni
Cangio, e desto ne i cor più dolce affetti.

Hor s'avverrà, che le cangiate forme
Non senza alto stupor la terra ammiri,
Tal' ch'ogni alma gentil' ch'Apollo ispiri
Del mio novo cammin calpesti l'orme.

Vostro, Regina, fia cotanto alloro,
Qual forse anco non colse Atene, o Roma,
Fregio non vil su l'onorata chioma,
Fronda Febea fra due corone d'oro.

Tal per voi torno, e con sereno aspetto
Ne' Reali Imenei, m'adorno anch'io,
E sù corde più liete el canto mio
Tempo, al nobile cor dolce diletto.

Mentre Senna Real prepara intanto
Alto diadema, onde il bel crin si fregi

E i manti, e seggi degl'antichi Regi,
Del Tracio Orfeo date l'orecchie al canto.³¹⁹

Die Tragödie bekennt, dass sie für so manche „meste, e lacrimose scene“, traurige und tränenreiche Aufführung, gesorgt hat, während der Blut „d'innocenti vene“, aus unschuldigen Venen, vergossen wurde. Sie erklärt sich zuständig für jede Art „Spettacolo infelice“, unglücklicher Aufführung. Gleichzeitig erklärt sie, dass sie gut darin ist, die Menschen „di pietà“ erblasen zu lassen. „Pietà“ kann einerseits Mitleid bedeuten, aber auch Respekt und Ehrerbietung und im christlichen Kontext Frömmigkeit. Auf Latein konnte *pietas* Pflichtgefühl, Ehrfurcht, Elternliebe, Treue, Gerechtigkeit und Vaterlandsliebe heißen. Hier deutet sich an, wieso die Tragödie anlässlich einer Fürstenhochzeit zunächst zuständig scheint. Der hohe Ton und der Ernst der Angelegenheit rufen nicht nach der Komödie, dem Burlesken oder Farcenhaften. Der freudige Anlass aber mahnt an, ebenfalls von Brutalitäten wie „ciglia spente die Tiranno insano“, den ausgestochenen Augen eines verrückten Tyrannen, abzusehen.

In Strophe drei macht die Tragödie klar, dass sie sich der besonderen Erwartungen anlässlich einer Hochzeitsfeier bewusst ist. Sie wünscht „Simulacri funesti, ombre d'affani“ weit weg vom Herrscherhaus. Die Tragödie habe sich sogar zur Feier des Tages umgezogen. „Mesti

³¹⁹ Peri, *L'Euridice*. B1. In der englischen Übersetzung von Howard Mayer Brown: „I, who, eager for loud sighs and tears, / My face now filled with sorrow, now with threats, / Once made the faces of the crowd in great theatres / Turn pale with pity, / No longer of blood shed by innocent veins, / Nor of eyes put out by the insane Tyrant, / Unhappy spectacle to human sight, / Do I sing now on a gloomy and tear-filled stage. / Away, away from this royal house, / Funeral images, shades of sorrow! Behold, I change my gloomy buskins and dark robes / To awaken in the heart sweeter emotions. / Should it now come to pass that the world admire, / With great amazement, these changed forms, / So that every gentle spirit that Apollo inspires / Will tread in the tracks of my new path, / Yours, Queen, will be so much laurel, / That perhaps not even Athens or Rome gathered more, / An ornament worthy of those honored tresses, / A frond of Phoebus between two crowns of gold. / Thus changed, I return; serenely, / I, too, adorn myself for the Royal wedding, / And temper my song with happier notes, / Sweet delight to the noble heart. / While the royal Seine prepares / A noble crown to decorate the beautiful hair, / And the mantle and throne of the ancient Kings, / Listen to the singing of Orpheus of Thrace.“ In: Peri, *Euridice*, S. xvi.

coturni“ und „foschi panni“, die Kothurn der griechischen Tragödie und dunkle Kleider, habe sie abgelegt, um im Herzen „più dolce affetti“, süßeste Affekte, zu erregen.

Die Renaissancebedürfnisse schaffen neue hybride Stücke, deren „novo cammin“, neuen Weg, einzuschlagen die Tragödie empfiehlt, sollte es sich ergeben, „che [...] non senza alto stupor la terra ammiri“, dass die Welt sie nicht ohne großes Erstaunen bewundere. Die veränderte Form, „cangiate forme“, verbindet hohen Ton und *pietas* mit gutem Ausgang und glücklichem Ende. „Tal per voi torno“, sagt die Tragödie: auf diese Weise komme ich zu euch zurück: „con sereno aspetto“, mit ruhiger Ausstrahlung, „E sù corde più liete el canto mio tempo“, und ich stimme mein Lied auf fröhlichere Akkorde, „al nobile cor dolce diletto“, für edles Herz süßes Vergnügen.

In der ersten Szene dann betritt ein Schäfer die Bühne und kündigt „liete voci, e lieti canti“ an, glückliche Stimmen und glückliche Lieder; „Avventuroso Orfeo, / Fortunata Euridice, / Pur vi congiunse il ciel, ì dì felice!“³²⁰, abenteuerlicher Orpheus, glückliche Eurydike, der Himmel vereinigt euch, oh welch glücklicher Tag! Kurz darauf singt zum ersten Mal Eurydike und die Verbindung mit der Hochzeitssituation wird expliziert: „Tutto rassembra il mio gioir raccolto, / Deh come lieta ascolto / I dolci canti“³²¹, alles spiegelt meine tiefe Freude, wie glücklich ich eurem süßen Lied lausche. Die Worte „glücklich“ und „süß“ dominieren das Wortfeld der *Euridice*. Eurydike begibt sich in den Schatten des Waldes; für die Schäfer gilt es, auf Orpheus zu warten. Wie aber soll die drohende Wartezeit überbrückt werden? Zum Glück kommt Arcetro die rettende Idee: „L'ore trapasserem con liete canto.“³²², „wir werden die Stunde mit einem fröhlichen Gesang verbringen.“. Im Wald aber wird Eurydike von einer Schlange gebissen und stirbt. Orpheus ist untröstlich. Hier tritt Venus auf und empfiehlt, dass

³²⁰ Peri, *L'Euridice*, S. B2.

³²¹ Peri, S. B2.

³²² Peri, S. B3.

er sein Glück in der Unterwelt versuche. Sein Gesang erregt tatsächlich das Aufsehen Plutos, der aber betont, dass „Legge scolpita in rigido diamante“, in härtesten Diamant geschlagenes Gesetz, seinem Anliegen im Weg stehen. Aber auf dieselbe Weise, wie Peri und Rinuccini die Genreregeln rekombinieren dürfen, muss aber auch Pluto feststellen, dass die neuartige Kunstform ihn wider Erwarten berührt: „Non sò qual novo affetto / M'intenerisce il petto.“³²³ Nach einigem Hin und Her – Charon erklärt, dass der Herrscher der Unterwelt selbst nach Belieben alle Gesetze festlegen kann – gibt Pluto nach: „Scendi, gentil amante, / Scendi lieto, e sicuro.“³²⁴, „komm herab glücklicher Geliebter, komm glücklich und sicher herab.“

Die gute Nachricht erreicht in Szene fünf die Festgesellschaft der Schäfer und Nymphen. Nach der schlechten Nachricht, der „nuntia dolente“, von Eurydikes Tod bringt der „Messaggero ridente“, der lachende Bote, die frohe Botschaft: „Non più lamenti, [...] Tutto lieto, e giocondo,“³²⁵, „keine Klage mehr, [...] alles glücklich und zufrieden.“ Auf einmal erscheint am Ende des wohlbekanntes Mythos alles ganz anders. „Come tanto dolore,“ fragt auch der Schäfer Acetro, „Quetossi in un momento?“ „Wie kann solch Schmerz von jetzt auf gleich gelindert werden?“ Die Schäfer streiten noch, ob eine solche gute Nachricht wirklich wahr sein kann, da erscheint das glückliche Paar. Auf die Frage, wie Orpheus habe Pluto erweichen können, betont dieser noch einmal, dass dies nur habe mit der besonderen Mischung seines Gesangs aus milden und traurigen Aspekten gelingen können: „Modi hor soavi hor mesti, [...] Temprai si dolci, ch'io / Nell'implacabil cor destai pietate“³²⁶, „mal milde, mal traurige Modi [...] mischte ich so süß, dass ich im unerbittlichen Herzen Mitleid (pietas) erregte.“

Im Vorwort nimmt Rinuccini selbst direkt auf seine Eingriffe in den Sagenstoff Bezug:

³²³ Peri, S. B10.

³²⁴ Peri, S. B11.

³²⁵ Peri, S. B12.

³²⁶ Peri, S. B14.

Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stat oïl mio in alterare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, hauenda per mia guistificatione esempio di Poeti Greci, in altre fauole, & il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso U-lisse nella sua navigatione, tutto che Omero, e gl'altri Poeti hauessero cantato il contrario.³²⁷

Dass lediglich das Ende geändert worden ist, ist gewiss eine Untertreibung. Der gesamte Mythos ist ins Pastorale übertragen; Eurydike etwa entflieht vor dem Schlangenbiss nicht einer Vergewaltigung, sondern wird lediglich beim Tanzen im Wald gebissen. Das glückliche Ende aber ist der extremste Ausdruck der Aufhellung der Geschichte. Rinuccini begründet sie mit dem Anlass und der Angemessenheit „in tempo di tanta allegrezza“. Seine Rechtfertigung ist insofern interessant, als er sich selbstbewusst auf eine Eigenständigkeit der eigenen Praxis gegenüber den antiken Vorbildern beruft. Dass Dante Odysseus gerade schon während der Irrfahrt sterben lässt, verhindert das Happy End, das die Odyssee bei Homer nimmt. Bei aller Orientierung an der Antike, gestaltete sich die poetische und poetologische Praxis selbstbewusst. Dante führt, wo es besser passt, unglückliche Binnenenden ein und Rinuccini Happy Ends. Gerade die glücklichen Enden für hohe Stoffe und hohe Stilniveaus entsprechen der Realität der *tragedia di lieto fine*.

Als besondere antike Quelle für dieses Format, das genreübergreifend zum Einsatz kommt, dient, wie auch in *Euridice*, die Tradition des Pastoralen. Bereits in Polizianos Behandlung des Mythos, *La favola di Orfeo* von 1472, wird dieser pastoralisiert,³²⁸ wenn auch das Happy End mit Hochzeit vorerst ausbleibt.³²⁹ Aber auch bei Poliziano endet der Stoff nicht kathartisch, sondern mit einem Fest. Nachdem die Bacchantinnen Orfeo zerfetzt haben, frönen sie dem

³²⁷ Peri, S. A2-A3. In Übersetzung: „To some I may seem to have been too bold in altering the conclusion of the fable of Orpheus, but so it seemed fitting to me at a time of such great rejoicing, having as my justification the example of the Greek poets in other fables. And our own Dante ventured to declare that Ulysses was drowned on his voyage, for all that Homer and the other poets had related the contrary.“ In: Rinuccini, „Dedication“, S. 8.

³²⁸ Buller, „Looking Backwards“, S. 61ff. In der Opernforschung ist die Synthese von Tragödie und Pastoral gut erforscht. Buller empfiehlt dazu: Kimbell, *Italian Opera*, S. 55–56 & Donington, *The Rise of Opera*, S. 34–39. Zum besonderen Synthese Polizianos: Cody, *The Landscape of the Mind*, S. 32–35.

³²⁹ Vgl. Sternfeld, „The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the lieto fine“.

Alkoholrausch und stimmen einen Lobgesang auf Bacchus an. Auch die *favola* ist schließlich anlässlich einer Verlobung verfasst und uraufgeführt worden. So darf ein bacchantischer Nachgesang, ein *brindisi*, natürlich nicht fehlen. Auch und gerade dann, wenn das glückliche Ende sich nicht auch als glücklicher Ausgang aus der Handlung ergab, endeten die Aufführungen oft mit fröhlichen Ausklängen und Stimmungen. Neben den *brindisi* existierten auch *moresca*, eine Art musikalischer Vor-, Zwischen- und Nachspiele voller Freude und Tanz.³³⁰ In den späteren Werken von Monteverdi und Rossi spielt das glückliche Ende weiterhin eine große Rolle.

Imitation itself was a factor. Once Peri had presented the story with a happy ending, other composers who based their operas upon his music or upon Rinuccini's libretto tended to end their operas in the same way. The lieto fine became popular in its own right.³³¹

Ein Beispiel für eine frühe Anlehnung an Rinuccini ist Agazzaris *Eumelio*, aber hier unter Verwendung eines anderen Mythos. Das *lieto fine* ergibt sich neben dem Bezug auf das Pastorale im Allgemeinen und die *favola pastorale*³³² nach Tasso und Guarini im Speziellen maßgeblich durch die festive Aufführungssituation am Hofe. „The princely betrothals and weddings“, schreibt Sternfeld, „demanded the right note for the occasion.“³³³

Monteverdi tritt direkt in die Fußstapfen Rinuccinis und übernimmt die pastoralen Elemente und das glückliche Ende für seine *La favola di Orfeo*. Zunächst hatte Alessandro Striggio sogar ein näher am Ovid'schen Mythos orientiertes Ende im Libretto vorgesehen, welches dann aber noch einmal geändert wurde.³³⁴ *La favola di Orfeo* wurde aller Wahrscheinlichkeit zwar nicht anlässlich einer Hochzeit uraufgeführt, aber anlässlich der Karnevalsfeierlichkeiten in Mantua im Frühling des Jahres 1607.³³⁵ Nicht nur Hochzeiten boten freudige Anlässe:

³³⁰ Sternfeld, S. 44ff.

³³¹ Buller, „Looking Backwards“, S. 78.

³³² Vgl. Sternfeld, „The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the lieto fine“, S. 46.

³³³ Sternfeld, S. 46.

³³⁴ *Claudio Monteverdi, Orfeo*, S. 35–41.

³³⁵ Vgl. Buller, „Looking Backwards“, S.69.

Monteverdi's revision of Striggio's original ending marks the continuation of a process that had begun with Peri's *Euridice*: the attachment of a *lieto fine* to a well-known legend regardless of its more familiar „tragic“ form.³³⁶

Sternfeld fasst den neuen Trend allein für Monteverdi pointiert zusammen. Glückliche Enden werden allenthalben angebracht. „Ariadne is happy in the famous opera of 1608, Penelope in that of 1640, Poppea in 1642.“³³⁷ Monteverdi und Giacomo Badoara konnten für *Il ritorno d'Ulisse in patria* freilich auf das Happy End zurückgreifen, das das antike Epos selbst schon mitbrachte. *L'incoronazione di Poppea* ist ebenfalls eine Karnevalsoper. Die Darbietung ernster und potenziell tragischer antiker Stoffe mit glücklichem Ende etabliert sich. Vivaldis *Tito Manlio* endet mit furiosem Happy End, in dem der Wille des Militärs über das Gesetz triumphiert. Die Oper wurde in der Karnevalssaison 1719 uraufgeführt, war aber ursprünglich für eine Hochzeit geplant. 1730 betont Georg Wagenseil im Vorwort seiner *Euridice* das Offensichtliche, nämlich dass er das glückliche Ende einem „fine troppo tragico“ vorzog.³³⁸

Dass das Happy End okkasionell ist, bedeutet, dass mundane und modale Dimensionen des Kunstwerks in eins fallen. Glückliche Enden handeln von Festen, weil sie einst für Feste gemacht waren. Eine einfache Heuristik besagt, dass zu einem freudigen Anlass freudige Werke aufgeführt werden sollen. Darüber hinaus wurden zu Hochzeiten besonders gern Stücke aufgeführt, die selbst mit einem Hochzeitsfest enden, sodass Bühnengeschehen und festive Auführungssituationen am Ende nahtlos ineinander übergehen können. Werke, die aus solchen Konstellationen hervorgehen, wie Opern, Theaterstücke oder auch die berühmten Festivalbücher, stellen eine literarische „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln“³³⁹ dar.

³³⁶ Buller, S. 68.

³³⁷ Sternfeld, „Orpheus Myth and ‚Orfeo““, S. 33.

³³⁸ Sternfeld, „Rinuccini and His Successors: Transformations of the Orpheus Libretto“, S. 7.

³³⁹ Rahn, „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten.“

2.6. Love and Peace

Verband die Ehe im 17. Jahrhundert ein besonderes Verhältnis zur Herrschaft, so war sie keinesfalls das exklusive Symbol zur Darstellung gesellschaftlichen Heils. Ein weiteres Thema bot sich thematisch wie okkasionell an: der Frieden.

Eine Hochzeit und ein Friedensschluss dienen *sui generis* dazu, eine Gesellschaftsform und einen gesellschaftlichen Zustand zu thematisieren und zu loben. Hochzeit und Frieden stellen selbst auf einer oberflächlichen Ebene realweltliche Happy Ends dar. Hochzeit und Frieden haben aber als Anlässe nicht nur viel mit dem Happy End zu tun, sondern auch miteinander. 1657 etwa gelang es dem hohen französischen Diplomaten Jules Mazarin für Ludwig XIV., der im Krieg mit den Spanischen Niederlanden war und Erfolge mit der Invasion Spaniens feierte, einen Geheimvertrag mit dem republikanischen England unter Lordprotektor Oliver Cromwell gegen Spanien auszuhandeln. Der spanische König war gezwungen, Frieden zu schließen. Phillip IV. bot seine älteste Tochter Maria Teresa zur Hochzeit an. 1659 schlossen die beiden Könige den Pyrenäenfrieden, der in Frankreich prunkvoll gefeiert wurde. Anlässlich der Hochzeit in Paris im Jahre 1660 wurde die Oper *Ercole amante* bei Francesco Cavalli in Auftrag gegeben. Sie basiert auf Sophokles *Thracinierinnen* und dem neunten Buch von Ovids *Metamorphosen*. Das Libretto von Francesco Buti ist „TRAGEDIA“³⁴⁰ überschrieben und endet mit einer glücklichen Doppelhochzeit.

In einer feudalen Welt ließen Friedens- und Hochzeitsfeiern gut miteinander verschränken; in Konflikt stehende Königshäuser besiegeln Friedensschlüsse mit familiären Verbindungen. Liebe und Frieden waren realpolitische Ideale der Zeit.

³⁴⁰ Anonym, *Ercole amante. Tragedia representata per le nozze delle maestà christianissime*.

Beide erwiesen sich vor allem insofern als Träger von Glücksversprechen, als sie im Rahmen eines christlichen Weltbilds religiöse und politische Hoffnungen miteinander verbinden konnten. Auch, wenn zutreffend ist, dass „most romantic comedies written during the seventeenth century in Germany [...] were in fact written to be performed on the occasion of a dynastic marriage celebration, or on some other occasion having to do with dynastic continuity, such as princely birth or birthday“³⁴¹, hatten nicht alle ein Happy End mit *happy couple*. Die Zeit der Hoffeste begründet zusätzlich eine Traditionslinie von affirmativer Kunst mit Happy End und ohne *happy couple*. Ein in diesem Sinne besonders interessantes christliches und ernstes Happy End wird anlässlich der Feier des Westfälischen Friedens zu Münster und Osnabrück aufgeführt.

Der Westfälische Frieden ist eines der meist- und längstgefeiertsten Ereignisse der Geschichte. Er gilt nicht nur als epochal, weil er am Ende des Dreißigjährigen Krieges stand, sondern auch weil es sich um den ersten modernen multilateral ausgehandelten Friedensvertrag handelt. Die Verhandlungen dauerten fünf Jahre; ein veritabler Zeremonialmarathon wandelte sich langsam zu einem lang ausgedehnten Festival. Der Westfälische Friede fällt in eine feierwütige Zeit, wie Claire Gantet zeigt:³⁴²

The treaty of Westphalia, signed at Münster and Osnabrück, gave rise to commemorative occasions of unprecedented pomp and circumstance. Honoured by more than two hundred festivals in the Holy Empire in 1648–53, sometimes institutionalized and repeated every year, the peace was perceived by contemporaries as a lull in the flow of time.³⁴³

In Frankreich wurde vor allem die Heirat des Königs und der Pyrenäenfrieden gefeiert. In Schweden gibt die Königin bei niemand anderem als René Descartes, der selbst Fußsoldat während des Krieges war, ein Ballett in Auftrag, das zwar zu ihrem Geburtstag aufgeführt

³⁴¹ Aikin, „Happily Ever After“, S. 163.

³⁴² Vgl. Gantet, „Peace Ceremonies and Respect for Authority“, S. 276ff.

³⁴³ Gantet, S. 276.

wird, aber *La Naissance De La Paix*³⁴⁴ heißt. Ein Frieden, der multilateral zwischen verschiedenen Parteien ausgehandelt werden musste, ließ sich symbolisch nicht einfach mit einer Hochzeit zusammenschalten und glorifizieren. Es mussten andere Formen der Überhöhung gefunden werden.

1618 beginnt mit dem Prager Fenstersturz der Dreißigjährige Krieg. Bereits 1638 vereinbaren Frankreich und Schweden, nur gemeinsam Friedensgespräche aufzunehmen. Erst 1644 beginnen die Friedensverhandlungen des Kaisers und des Reiches mit Schweden im protestantischen Osnabrück und mit Frankreich im katholischen Münster. Konkretere Friedensberatungen setzen 1645 ein. Der Westfälische Frieden zu Münster und Osnabrück wird 1648 geschlossen. Ein lang anhaltender Krieg endet langsam mit langwierigen Verhandlungen. Französische Diplomaten schreiben nicht ohne Ironie über die zähen, sich immer wieder verzögernden Unterredungen und Zusammenkünfte: „nous pouvons bien nous résoudre de vieillir et de mourir en ce pays-ci.“³⁴⁵ Im Februar 1649 werden schließlich die Ratifikationsurkunden ausgetauscht. Zahlreiche weitere Klärungen, etwa zum Ablauf der Demobilisierung, erfordern erneute Verhandlungen. Von April 1649 bis in den Sommer 1650 tagt in Nürnberg der Friedensexekutionskongress.

Die multilateralen Verhandlungen stellen nicht nur wegen der weitreichenden politischen Folgen für die Ordnung Europas ein herausragendes politisches Ereignis dar, sondern auch, weil die diplomatischen Normen staatszeremoniellen Umgangs einen Höhepunkt erleben und über Frankreich hinaus Verbreitung finden. Bis heute etwa betreten Verhandlungspartner zeitgleich den Verhandlungsraum durch gleich große Türen. Für die Verhandlungen wurde das Lateinische als neutrale Sprache gewählt.³⁴⁶ Der versprochene universelle Frieden für alle christlichen

³⁴⁴ Descartes, *La Naissance De La Paix Ballet: Dansé au chasteau Royal de Stokholm le jour de la Naissance de sa Majesté*.

³⁴⁵ Ogier, *Journal du Congrès de Munster*, S. 88.

³⁴⁶ Vgl. Hattenhauer, „Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten“, S. 514.

Staaten blieb aus. Die Form internationaler Kommunikation aber blieb: das Prinzip, dass sich souveräne Staaten auf Augenhöhe begegnen.

Noch während der Friedenskongress in Münster und Osnabrück tagte, kam es zu zahlreichen Aufführungen und einem opulenten Unterhaltungsprogramm, das die Teilnehmenden bei guter Stimmung halten sollte. Neben Schlittschuhlaufen, Festessen, Elefanten, die Kunststücke aufführten, und dem privaten Austausch von Gedichten, kam es auch zu Theateraufführungen.³⁴⁷ Die französische Seite ließ unter anderem Corneilles veritable Komödie *Le Menteur* spielen. In dieser Farce geht es um zahlreiche Liebesverwicklungen eines gescheiterten Jurastudenten, der sich unter anderem mit erfundenen Ruhmestaten im Krieg in Deutschland schmückt. Das Stück glorifiziert auf lustige Weise das Lügen und hat natürlich ein lustiges Ende. Das Ende von *Le Menteur* dürfte in Münster für treffliche Unterhaltung gesorgt haben.³⁴⁸

Die letzten Verse ermutigen das verhandlungs- und zeremoniellerprobte Publikum:

Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse!
Peu sauraient comme lui s'en tirer avec grâce.
Vous autres qui doutiez s'il en pourrait sortir,
Par un si rare exemple apprenez à mentir.³⁴⁹

Für dem 24. Oktober 1648 war schließlich geplant, morgens die Friedenserklärungen zu unterschreiben. Wegen einer Verstimmung der schwedischen Seite über einen nicht wie geplant

³⁴⁷ Vgl. Croxton, *Westphalia*, S. 139ff.

³⁴⁸ In Paris verstand sich ein anderes glückliches Ende Corneilles weniger von selbst. Corneilles berühmtestes und ungleich ernsteres Stück *Le Cid*, eine „Tragi-Comédie“ von 1637, löste durch seinen Verstoß gegen die klassischen Einheiten des Dramas nach Aristoteles einen Skandal aus. Richelieu selbst, dessen Nachfolger Mazarin regierender Minister Frankreichs war, gab sogar ein Gutachten bei der frisch gegründeten *Académie Française* in Auftrag. Sie kann sich anders als Corneille nicht vorstellen, dass eine Frau durchaus den Mörder ihres Vaters lieben kann – zumal wenn ein König einer solchen Ehe zustimmt – und kritisiert das Happy End: „La faute du Poete est en ce que pour faire finir cette piece par une fin heureuse pour suyvre les regles de la Tragi-Comédie.“ S. Chapelain, *Académie française*, und Collas, *Les sentimens de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid, d'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé a la Bibliothèque nationale. Avec les corrections, une introd. et des notes par Georges Collas*, S. 67–68. Ein glückliches Ende kann gegen die vermeintlichen Regeln der Tragödie verstoßen und deswegen abgelehnt werden. Ein glückliches Ende kann aber auch als die vermeintlichen Regeln der Tragikomödie zu sklavisch erfüllend betrachtet werden und deswegen abgelehnt werden. Mit Genreregeln kann beliebige Kulturpolitik gemacht werden.

³⁴⁹ Corneille, *Le menteur; comédie*, S. 112.

vollzogenen Abzug Frankreichs, konnte die Zeremonie aber erst gegen 13 Uhr beginnen. Sie dauerte Stunden, da beide Delegationen ihre Urkunden zeitgleich in ihren jeweiligen Residenzen in Münster unterschreiben sollten. Abends dann gaben die Stände ihre Zustimmung. Erst gegen 21 Uhr konnte Münster seine 70 Kanonen feuern. An ein richtiges Fest war da nicht mehr zu denken, sodass es am 25. Oktober nachgeholt werden musste. In Münster wurde am 18. Februar 1649 erneut die Ratifizierung gefeiert. Eine Großzahl der Feiern im Reich ereignete sich schließlich erst, nachdem sich die Truppen zurückgezogen hatten. In Kursachsen wartete man bis zum 29. August.³⁵⁰

Auch während des lange währenden Krieges hatte es immer wieder Friedensschlüsse, kleine Zwischen-Happy-Ends und dann doch wieder nur weitere Verhandlungen gegeben, ohne dass es dauerhaft Frieden unter allen Parteien gegeben hätte. Der Friede, der sich langsam anbahnte, hatte keinen klaren Ereignischarakter.

Umso wichtiger erschien es, dass nach den Geheimverhandlungen, Kongressen und Vertragsschlüssen die Botschaft des Friedens breitere Kreise der Bevölkerung erreichte. Hierzu wurde immer wieder die Mittel des Festes und der Aufführung gewählt. Für verschiedene gesellschaftliche Schichten und Kontexte wurden dabei unterschiedliche Gestaltungsprogramme konzipiert. Hans Hattenhauer hat dies hervorragend gezeigt; er rekonstruiert etwa, wie Sigmund von Birken das Nürnberger Friedensfest von 1650 als „Gesamtkunstwerk“³⁵¹ plant und umsetzt, bei dem Stücke und Festivitäten, Feuerwerke und Diners fließend ineinander übergehen.³⁵² Hattenhauer parallelisiert die Friedensverhandlungen mit der kulturpolitischen Praxis

³⁵⁰ Vgl. für eine exzellente Darstellung Croxton, *Westphalia*, S. 320ff. im Besonderen zum Ablauf der Friedensfeierlichkeiten.

³⁵¹ Hattenhauer, „Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten“, S. 511.

³⁵² Vgl. für die Hauptquelle, welche tagesgenau und mit gelegentlichen Uhrzeitangaben die Feierlichkeiten und Verhandlungen schildert Anonym, *Theatrum Europaeum*. VI, S. 592ff. für das Verhandlungsende in Münster und S. 1071ff. für die Schilderung der Feierlichkeiten in Nürnberg.

der unlängst von Georg Philipp Harsdörffer gegründeten Nürnberger Dichtergesellschaft Pegnesischer Blumenorden, dessen Ziel darin bestand, eine künftige Friedensordnung mit den Mitteln pastoraler Traditionsbausteine mitvorzubringen.

Sein Leitspruch lautete „Utile cum dulci / Mit Nutzen erfreulich“. Inbegriff des Nutzens, um den es hier ging, war der Frieden. Die Pegnitz-Schäfer wollten ihn durch Preis des friedlichen Hirtenlebens und den Namen ihrer Vereinigung „Blumenorden“ mehren. Ihre vorzüglichsten Stilmittel waren Allegorie und Emblem. Es wurde kein Gedicht allein um seiner eigenen Schönheit willen geschaffen. Jede Zeile, jedes Emblem und jeder Sinnspruch sollte über sich selbst hinausweisen und den Frieden als das höchste Gut der Menschen preisen. So waren die Pegnesischen Schäfer zur rechten Zeit und am rechten Ort zur Stelle, als es galt, in Nürnberg den Frieden zu feiern.³⁵³

Aber auch dieses Fest war nicht einfach eins, sondern ein ganzes Festival, das sich über viele Einzelereignisse, Tage, Wochen und durchtanzte Nächte erstreckte. Bereits am 25. September 1649 gaben die Schweden ein großes Bankett.³⁵⁴ Amalfi feiert den Vertragsschluss schon einmal vorab.

An der Ausrichtung beider Feste wirkten die Pegnitz-Schäfer mit. Über die Ausgestaltung der Feiern, Gästelisten, Tischordnungen, Trinksprüche etc. sind wir auf das Genaueste unterrichtet. Es gibt kein anderes Friedensfest dieser Epoche, von dem wir so gut Bescheid wüssten.³⁵⁵

In Nürnberg wurde weiterhin mit einem zweiten großen Friedensmahl gefeiert. Das junge Mitglied des Ordens, Sigmund von Birken und mit Ordensnamen Floridan, wird von General Piccolomini und dem Herzog von Amalfi mit der Planung des Festes betraut. Von Birken brachte unter anderem ein bemerkenswert abstraktes und intellektuelles Stück zur Aufführung, das ganz ohne *happy couple* aber dennoch glücklich und mit einer Feier des Friedens endet. Hattenhauer stellt eindrücklich dar, wie dafür ein gesamtes architektonisches Ensemble aus Tempeln und einer Friedenssäule auf dem Schiessplatz hinter Sanct Johannis aufgebaut wurde. 123 von Piccolomini geladene Gäste nahmen im Hauptgebäude, dem „Tempel der Eintracht“, an einem repräsentativen Festessen teil, an welches sich direkt die Aufführung

³⁵³ Hattenhauer, „Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten“, S. 519.

³⁵⁴ Vgl. die Darstellung von von Birken, *Kurtze Beschreibung deß Schwedischen Friedenmahls: gehalten zu Nürnberg den 25. Herbst-Monats 1649.*

³⁵⁵ Hattenhauer, „Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten“, S. 520.

anschluss.³⁵⁶ Man blickte direkt auf die Friedenssäule und den „Tempel der Zwietracht“, welche zeitweise von Kulissen verdeckt wurden.

Die Aufführung bestand aus drei Akten, unterbrochen durch Musiken, Zutrinken und Salut-schüsse. Im ersten trat anfangs die Zwietracht auf. Sie kam soeben aus England, wo man im Jahr zuvor zum Entsetzen Europas einen König geköpft hatte. Frau Discordia war enttäuscht, dass nun in Deutschland ihre bisher so blühende Drachensaat ausgerottet worden und Frieden eingekehrt war. Concordia, Pax und Iustitia machten ihr klar, dass eine neue Zeit angebrochen und es zum biblischen Friedenskuss gekommen war. Bei dieser Gelegenheit erinnerte die Concordia die Zwietracht wie die Zuschauer daran, dass hier in Nürnberg Kaiser Karl IV. im Jahre 1356 die Goldene Bulle, das friedensstiftende Grundgesetz des Heiligen Reiches verkündet hatte. [...] Dabei wurde, gewiss zur Zufriedenheit der hohen Gäste, nicht verschwiegen, dass es zur Sicherung des Friedens auch des Einsatzes von Eisen bedarf. Schließlich wurde Gericht gehalten und die Discordia von Teufeln aus dem Spielzelt gezerrt und in die Hölle ihres Kastells geschleppt. Im zweiten Akt kam es zur Begegnung eines Soldaten mit einem Hirten. Auf die an den Soldaten gerichtete Einladung des Hirten, jener solle doch das friedliche Landleben mit ihm teilen, ging der Soldat ein und zerbrach seine Waffen. Der dritte Aufzug fand bei bereits anbrechender Dunkelheit statt. Er brachte die segensreiche wie fluchbeladene Doppelstellung des Kriegsgottes Mars zur Sprache. Hier nun kamen Venus und Cupido ins Spiel, vor allem aber der hinkende Schmied der Götter, Vulcanus. Während sich das „Waldgezelt“ langsam entfernte, verließ der Schmied die Bühne und die Gäste traten vor das Haus. Nun war der Blick auf die Friedenssäule und die Zwietrachtsburg wieder frei. Letztere erstrahlte im Glanz von mehr als tausend Ampeln. Vulcanus ging zum Pfalzgrafen Carl Gustav, dem Ehrengast Piccolominis, überreichte ihm eine Lunte und jener setzte das Feuerwerk in Gang. Eine zur Friedenssäule geschossene Rakete entflammte ein um sie gelegtes Feuerwerk und setzte sie in hellen Glanz. Eine zweite Rakete eröffnete die Eroberung und den Brand des Kastells. Das Feuerwerk stellte eine Kriegsszene dar, in welcher unter Angriff und Verteidigung die Burg der Zwietracht schließlich erobert und vernichtet wurde. Das Publikum war begeistert.

Das Happy End stellt Krieg und Frieden unmittelbar dar und führt vor, wie sich Concordia, Pax und Iustitia auf eine neue Weltordnung einigen. An dieses glückliche gesellschaftliche Heilsversprechen schloss sich gleichfalls ein Fest an, das bis zum Morgengrauen andauerte. Zu den zahlreichen Festen und Aufführungen, die der bemerkenswerten Aufführung von von Birkens Festival und Stück vorangingen, zählen nicht zuletzt die Aufführungen anlässlich des Friedens in Münster selbst. Schon hier war ein noch deutlich allegorisches Stück mit Happy End und ohne *happy couple* aufgeführt worden. 1648 wird in Münster das lateinische Stück *Androphilus* des Jesuiten Jacob Masen aufgeführt, das von von Birken ins Deutsche übersetzt und 1656 veröffentlicht wird. Aikin gibt eine pointierte Zusammenfassung des Stücks:

³⁵⁶ Vgl. von Birken, *Eigentliche Beschreibung/ auch Grund- und Perspectivischer Abriß des Fried- und Freudenmahls/ Schauspiel und Feuerwerks.* & von Birken, *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug: In etlichen Aufzügen bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalthischen Freudenmahle/ Schauspielweiß vorgestellt.*

Androfilo is a fairly transparent allegory for the events in the story of universal or personal salvation, as the names alone would indicate. The king, Andropater, drives out the false courtier, Andromiso, but this evil character returns disguised as a tutor to Andropater's foster son Antropo in order to get his revenge. Andromiso manages to divert Antropo from the path of virtue, and Andropater's judgement at this foster son's trial is lifelong toil as a galley slave. But Andropater's son Androfilo loves his foster brother, and pities him. Unable to mitigate the harsh sentence, Androfilo decides to take Antropo's guilt and punishment upon himself; he is ridiculed and tortured, and apparently dies. Antropo rues his sins, Androfilo returns to life, and there is happy reunion at the end as Antropo is again accepted as part of the family.

Das Stück endet mit einem Lied, das Andropater singt und das dem Reichskollegium in Münster durchaus zugesagt haben dürfte:

Eja gaude, vive, plaude.
Par dolentum, par amantum:
Post dolores ac labores,
Stent amores, ac honores,
Quos nec ardor intepescens,
Nec vetustas absolescens,
Flore primò deterat.³⁵⁷

Das durchaus bemerkenswerte Stück ist klar christlich strukturiert und ausgestaltet. Für den Westfälischen Frieden als Ereignis, das als „the last Christian peace“³⁵⁸ in die Geschichte eingegangen ist, ist es so durchaus angemessen. Zur Feier des Friedens findet es eine allegorische Ausdrucksform. Das Leid der Menschen, das teilweise dem Kampf gegen das Böse entsprungen ist, erscheint am Ende insofern als gerechtfertigt, als es in den Schoß der göttlichen Familie führt. Das bemerkenswerte Stück wird von Masen selbst als „Tragico-Comoedia parabolica“³⁵⁹ bezeichnet. Die Handlung und allegorische Ausgestaltung des Stücks mag abstrakt und intellektuell scheinen, dürfte aber in der gegebenen politischen Situation dennoch die Gemüter der hochgebildeten Zuschauenden bewegt haben. Das Happy End mit *unio mystica* ohne *happy couple* konnte unmittelbar mit dem Ende des Krieges und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft korreliert werden.

³⁵⁷ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 437.

³⁵⁸ Vgl. Croxton, *Westphalia*.

³⁵⁹ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 383.

Masen und von Birken entwickeln ein neuartiges politisches Theater mit Happy End. Jesuiten und Protestanten entwickeln so gemeinsam und über die Konfessionsgrenzen hinweg anlässlich der europäischer Friedensfeiern ein kulturelles Programm, das allegorische politische Happy Ends propagiert und ins Werk setzt. Glorifizierende und hoffnungsvolle Stücke für einen multilateralen Frieden zu schaffen, war keine triviale Aufgabe, für die Standardlösungen bereitgestanden hätten. Masen hatte sich mit den klassischen Poetiken und den Ideen des Aristoteles auseinandergesetzt und war zu sehr eigenständigen Ergebnissen gekommen. Die Affekte Hoffnung und Freude müssten als Ganze für das Theater aufgewertet werden. Im Verbund mit von Birken entwickelte er, wie Aikin beeindruckend gezeigt hat, „an original and highly ingenious theory to explain the requisite happy ending.“³⁶⁰ Die politischen Ereignisse und eine frische Aristotelesinterpretation schaffen politische Happy Ends zur Feier des europäischen Friedens.

Worin besteht die neue und produktive Theorie des Happy Ends? Die poetologischen Überlegungen Masens setzen sich zunächst im Stil anderer Poetiken mit der Tragödie und der Komödie auseinander. Masen orientiert sich dabei aber vor allem an der deren affektiver Gesamtwirkung. Durchaus im Einklang mit der Tradition erklärt Masen, dass den Affekten „*misericordiam ac metum*“³⁶¹, Mitleid und Furcht, besonders die Tragödie gerecht wird. Masen aber – Aikin betont, dass sie keine Vorgänger hat finden können³⁶² – sucht deren Gegenteile Hoffnung und Freude als dramatische Hauptaffekte zu nobilitieren. Ebenfalls im Sinne der Tradition ordnet Masen sie der Komödie zu.³⁶³

³⁶⁰ Aikin, „Happily Ever After“, S. 65.

³⁶¹ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 7.

³⁶² Aikin, „Happily Ever After“, S. 66.

³⁶³ Vgl. Aikin, S. 65. Dort heißt es: „First the Jesuit dramatist Jacob Masen and then, evidently under his influence, the Protestant poet Sigmund von Birken, postulate a kind of play which is the opposite of tragedy in terms of its manipulation of emotions.“

Durch „spem ac gaudium“³⁶⁴, Hoffnung und Freude, entfalte auch die Komödie, so Masen, eine kathartische Wirkung auf das Gefühlsleben der Menschen. Die Komödie sei dadurch nicht einfach spaßig und zweitrangig, sondern der Tragödie affektiv ebenbürtig. Die beiden Affekte der Freude und der Hoffnung erklärt Masen für den Tragödienaffekten ranggleich; ein jedes Happy End, das Hoffnung und Freude zu evozieren weiß, erfährt ästhetische Aufwertung.

In dieser poetologischen Bestimmung aber liegt kein einfaches Lob der Komödie. In dem Rahmen, in dem Masen sich als Wirkungsästhetiker betätigt, erklären seine Begriffe auf bemerkenswert sinnstiftende Weise dramatische Kunstwerke mit Happy End. Dennoch sieht auch Masen sich den Verwirrungen der Genretheorien gegenüber. Immer wieder deutet er an, dass die Begriffe des nominalistischen Genrepurismus unzureichend sind. Er kann sich nicht wirklich von ihnen lösen, deutet aber zumindest einen Ausweg an. Das zeigt sich besonders in seiner Diskussion der Tragödie. Als letztem Punkt seiner Überlegungen beschäftigt er sich mit ihrer affektiven Gesamtwirkung:

Finis Tragoediae est, ut misericordiam & metum in spectatore ad mediocritatem expurget. Non enim, ut nonnulli male com Platonice contra Aristotelem hic urgent, ad misericordiae terrorisque objecta saepius proposita, accrescent hae perturbationes, nisi immoderatè circa ea versemur: sed potius vitiorum ac poenarum metu, miserendique afflictorum consuetudine affectiones inordinata, tanquam virtutum remedio, sanabuntur. Verùm in hac definitione, cuius tragico argumento applicanda, multorum se torquent ingenia. Cum enim non obscure Aristoteles diversis in locis Tragoediae non tantùm infelicem, sed & felicem concedat exitum: imò illam, quae ab infelicitate ad felicitatem inclinatio est, optimam censeat. Plerique autores, in quibus Heinsius & Alexander Donatus utrumque eventum Tragoediae familiarem arbitrantur. Hi tamen quomodo Aristotelicam definitionem admittant, tu sanè faciunt, nondum intelligo. Siquidem manifestum est illum, qui ab infelicitate ad insperatam felicitatem emergit, non misericordiam ac metum affectus Tragoediae proprios: sed spem ac gaudium Comoediae familiares motus, in spectatoribus concitare. Neque hunc scopulum evaseris, si cum Donato afferas: per spem ac gaudium superiores motus nonnihil mitigari, non enim mitigantur solùm, sed prorsus, uti felicitas infelicitatem; sic spes metum, gaudium miserationem evertit.

³⁶⁴ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 10.

Et verò si tantum inflecterentur, hoc ipso sua periret Tragoediae dignitas; quae affectiones illas quanta excellentius concitat, tanto censetur nobilior.³⁶⁵

Bereits der erste Satz deutet ein nuanciertes Verständnis an. Der Zweck der Tragödie, bestehe nicht einfach im Auslösen von Mitleid und Schrecken, so betont Masen, sondern in der Katharsis, dem Bereinigen des Affekthaushalts. Ein solche Reinigung aber müssen wir uns als eine Abmilderung („ad mediocritatem“) vorstellen. Sie basiere laut Masen darauf, dass man sich nicht in maßloser Identifikation mit dem dargestellten Leid verliert („nisi immoderate circa ea versemur“). Die Darstellung blanken Horrors sei nicht Zweck der Tragödie. Wichtig sei, Schrecken und Mitleid in der Tragödie einzuhegen und zu kontrollieren.

Kathartische Affektkontrolle kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, dass die Affekte Mitleid und Schrecken auf eine allgemeinere Stufe gehoben werden. Jede Furcht muss zu einer generellen sittlichen Furcht vor Fehlritten und Strafen ausgeweitet werden. Jedes partikular evozierte Mitleid muss mit dem generellen Mitleiden mit dem Leid anderer werden. Bis zu einem gewissen Grad triggern die vom Theater evozierten Affekte die heilvollen und affektiven Wirkungen und Affekte der Tugenden überhaupt. Masen betont, dass die Tragödie somit

³⁶⁵ Masen, S. 7. In meiner Übersetzung: „Der Zweck der Tragödie ist es, dass sie Mitleid und Furcht im Zuschauenden zur Ausgeglichenheit hin bereinigt. Nicht nämlich darin, wie dies einige auf falsche Weise mit den Platonikern gegen Aristoteles fordern, dass diese Gefühlsregungen zu den häufigen öffentlich vorgestellten Darbietungen des Mitleids und des Schreckens anwachsen, es sei denn wir befassen uns auf maßlose Weise mit ihnen. Viel eher jedoch werden wir zu einem gesunden Maß gebracht werden durch die Furcht vor Fehlritten und Strafen sowie durch die diffuse Gewohnheit, mit den Affekten von Betroffenen Mitleid zu haben, oder um es mit anderen Worten zu sagen durch die heilvolle Wirkung der Tugenden. Mit dieser Definition aber, die auf alle tragischen Stoffe anwendbar sein muss, haben sich viele kluge Köpfe herumgeschlagen. Während nämlich Aristoteles an vielen Stellen der Tragödie offensichtlich nicht nur ein unglückliches, sondern auch ein glückliches Ende erlaubt, hält er im Anschluss diejenige für die beste, deren Wendung vom Unglücklichen zum Glücklichen verläuft. Sehr viele Autoren, unter ihnen Heinsius und Alexander Donatus, halten beide Ausgänge für zur Tragödie gehörig. Ich verstehe nicht, auf welche Weise diese Leute dennoch die aristotelische Definition zulassen, wie sie es allerdings tun. Weil ja offensichtlich ist, dass jener Ausgang, der aus Unglück zu unverhofftem Glück aufsteigt, nicht Mitleid und Angst als die der Tragödie eigenen Affekte, sondern Hoffnung und Glück als die der Komödie zugehörigen Gefühle im Zuschauenden erregt. Und du wirst dieses Hindernis nicht umgehen, wenn du wie Donatus anführst, dass die Hauptgemütsbewegung durch Hoffnung und Freude bloß einigermaßen gemildert wird. Sie werden nämlich nicht bloß gemildert, sondern voll und ganz verdrängt: wie Glückseligkeit Unglück, so Hoffnung Furcht und Freude Jammern. Und wenn sie in der Tat so sehr moduliert würden, dann ginge dem entsprechend die Dignität der Tragödie verloren; je vortrefflicher sie jene Affekte hervorruft, für desto vortrefflicher wird sie gehalten.“

eine zutiefst sittengemäße Angelegenheit ist. Die richtige Darstellung und Darbietung von Unglück propagiert Unglück nicht.

Eine solche Sicht der Dinge versteht sich aber alles andere als von selbst: „Verum in hac definitione, cuius tragico argumento applicanda, multorum se torquent ingenia.“ Masen legt so eine der gewichtigsten Aporien offen. Die Tradition wird immer wieder davon ausgehen, dass die Tragödie schlecht enden muss, weil nur ein unglückliches Ende Furcht und Schrecken evozieren könne. Genau in diesem Punkt aber ist es nicht leicht, sich auf Aristoteles zu berufen. Masen erkennt das und deutet explizit darauf hin, dass Aristoteles eindeutig einräumt, dass die Tragödie auch ein glückliches Ende nehmen kann („non tantum infelicem, sed & felicem concedat exitum“). Dass Aristoteles glückliche Enden auch in Tragödien findet, kann sich Masen aber wirkungsästhetisch nicht vorstellen („Hi tamen quomodo Aristotelicam definitionem admittant, tu sanè faciunt, nondum intelligo.“).³⁶⁶

Aus Masens Perspektive hat dieser Widerspruch³⁶⁷ besondere Tragweite. Zum einen ist er im Sinne christlicher Vorstellungen darum bemüht, die Tragödie als etwas durch und durch Sittliches begreifen und beschreiben zu können; die Lösung ist, dass Tugenden qua Leiddarstellung in der Tragödie *ex negativo* gelobt und gefestigt werden. Eine Tragödie kann folglich nicht unglücklich genug sein. Zum anderen soll aus Masens wirkungsästhetischer Sicht, die affektive Wirkung von Hoffnung und Freude nobilitiert und betont werden. Hoffnung und Freude aber projiziert Masen im Rahmen der Aufwertung dieser Affekte ganz und gar auf die Komödie („Comoediae familiares motus“). Ein Happy End am Ende einer Tragödie beißt sich so mit Masens kulturpolitischen Nobilitierungsprogramm positiver Affekte.

³⁶⁶ Er bezieht sich hier vermutlich auf die Passage der *Poetik*, in der Aristoteles einräumt, dass die Tragödien, in denen die Guten ein gutes und die Schlechten ein schlechtes Ende nehmen, der Handlung der *Odyssee* vergleichbar sind und manchen als die beste Form der Tragödie gelten. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 41.

³⁶⁷ Generationen von Genretheoretikern stehen vor dem Problem, sich einerseits voll und ganz auf Aristoteles beziehen zu wollen und sich dazu andererseits immer wieder gezwungen sehen, ihm Aussagen bloß zuzuschreiben.

Aus seiner Sicht, die Hoffnung und Freude als eigenständige Endzwecke des dramatischen Schaffens und Wirkens vorstellt, dürfen Hoffnung und Freude nicht bloß als Mittel zur kathartische Milderung der tragischen Affekte des Leids und des Schauders begriffen werden. Folgerichtig führt Masen aus, dass sobald ein Glückswechsel „ab infelicitate ad insperatam felicitatem“ stattfindet, ein Stück die starken und eigenständigen Affekte „spem ac gaudium“ voll und ganz hervorbringe. Dadurch muss es, wenn Glück und Hoffnung auf derselben Ebene angesiedelt sein sollen wie Mitleid und Furcht, seine tragische Wirkung verlieren. Würde das Glück das Tragische nur mildern, würden die positiven Affekte degradiert.

Als Vertreter eine solchen Sicht versteht Masen die Poetiker Heinsius und Alexander Donatus. Gegen eine solche Sicht wendet er aber ein, dass die Kraft der positiven Affekte schlicht zu groß ist, um sie als Erfüllungsgehilfen tragischer Furcht und tragischen Mitleids zu subsumieren („Neque hunc scopulum evaseris, si cum Donato afferas: per spem ac gaudium superiores motus nonnihil mitigari“). Ein starkes Happy End ist für Masen daher nicht mit der Idee der Tragödie vereinbar. Eine Tragödie mit Happy End kann es für Masen nicht geben. Sie erscheint für ihn aus christlicher und affektiver Sicht als eine unmögliche Sache.

Er verfasst indessen ernste tragikomische Stücke („Tragicocomoediae“³⁶⁸), die von veritablen Problemen handeln und ein Happy End haben. Masen geht nur poetologisch und kulturpolitisch davon aus, dass es keine Tragödien mit Happy End geben dürfe. Praktisch setzt er sie ins Werk. Außerdem glaubt er, dass er für das Happy End am besten dadurch werben könne, dass er es an die Tradition der Komödie bindet.

Dieser Schritt sollte als Suche nach Autoritäten, Genealogien und Gewährsleuten verstanden werden. Die Geschichte der Gattungen ist voller Paradoxien, fragwürdiger Zuschreibungen und Ableitungen. Diese Studie hat bereits auf zahlreiche deskriptive Defizite hingewiesen und

³⁶⁸ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 11.

gerade an der Tradition der Komödie als Happy-End-Quelle große Zweifel angemeldet. Die Strategie Masens präfiguriert nachfolgende Verwirrungen.³⁶⁹

Die Stärke der Argumentation Masens liegt weniger in der poetologischen Selbsterörterung als, wie bereits betont, in der Aufwertung der positiven Affekte Freude und Hoffnung. Wenn Masen von „motus superiores“ spricht, dann ist damit nicht nur der tragische Hauptaffekt benannt, sondern es klingt mit, dass sich die Tradition immer wieder auf die Affekte Furcht und Mitleid allein kapriziert hat. Ihm ist daran gelegen, Freude und Hoffnung als Affekte höchsten künstlerischen Rangs zu beschreiben. So ordnet er sie ins Register der Hauptaffekte ein.³⁷⁰

Affectus spei gaudiique praecipuos urget. Spem in anxia hominum fortuna, eorumque industria ad meliorem evitendi. Gaudium verò in ejusdem fortunae ac boni insperata consecutione.³⁷¹

Hoffnung und Freude werden als Affekte überhaupt aufgewertet: Die Hoffnung ist nicht einfach eine persönliche und je konkrete Hoffnung, sondern hat Anteil an einer allgemeineren hoffnungsvollen Sicht auf ein mögliches Sich-Verbessern einer als hochgradig problematisch und ermüdend empfundenen Welt. Hoffnung und Freude am Ende von allegorischen Darstellungen gesellschaftlichen Heils erlauben festive Happy Ends. Die Freude des Happy Ends ergibt sich aus der richtigen Reihenfolge dargestellter unglücklicher und glücklicher Ereignisse. Auf Ängste, Leid und ein gemischtes Schicksal soll das Gute *folgen*. So erscheint

³⁶⁹ Es ist für poetologische Traditionsbildungen bezeichnend, dass die Begriffsarbeit Masens, die Tragödien mit Happy End theoretisch ausschließt, dennoch mit Stücken einhergeht, die in einer anderen Sicht der Tradition und im Rahmen einer anderen Begriffsbildung sehr gut als Tragödien mit Happy End beschreibbar sind. Aus Masens Perspektive besteht die konzeptuelle Lösung für tragikomische Stücke freilich nicht darin, sie sich als aufgehellte Tragödien mit Happy End vorzustellen. Im analogen Verfahren müssen sie vielmehr ernster gestaltete Komödien gedacht werden. Für Masen darf nicht das Happy End zur Tragödie kommen, sondern das Tragische muss zum Happy End kommen.

³⁷⁰ Masen schreibt: „non enim mitigantur solùm, sed prorsus, uti felicitas infelicitatem; sic spes metum, gaudium miserationem evertit“.

³⁷¹ Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, S. 11. Meine Übersetzung: „Die Gemütsverfassung der Hoffnung und Freude drängt den vorzüglichsten (Zuschauenden) die Hoffnung auf, angesichts des quälenden Schicksals der Menschen und der eigenen Anstrengung zum Besseren zu streben, sowie die Freude aber über die unverhoffte Abfolge desselben Schicksals und des Guten.“

das Happy End im Idealfall „insperata“, unverhofft. Ob von von der Tragödie oder der Komödie her entwickelt, ist auch für Masen letztlich die Post-Tenebras-Lux-Struktur entscheidend.

Die Tragikomödie untersucht er als Wirkungsästhetiker in einem eigenen Kapitel. Unter § IV führt Masen noch einmal aus, dass „graves personas & exitum felicem, Comoediae magis, quam Tragoediae, sensu Aritotelis, idonea“³⁷² seien. Die Stelle bei Aristoteles, die hier gedeutet wird, ist genau diejenige, in der Aigisthos und Orest als Freunde von der Bühne treten. Wir haben bereits dargelegt, wie Jahrhunderte nominalistischer Genrepurismen ein grandioses Missverständnis dieser Stelle produzieren konnten. Masen scheint sich weiterhin auch nicht daran zu stören, dass vornehme Personen ja gerade nicht typisch für Komödien sind. Gäbe es ein Stück mit einem solchen Ende, wäre es zweifellos ein grandioses Beispiel für ein Happy End. Es ist bezeichnend, dass es nicht existiert. Zur Komödie wurde es erst in der Erwartungshaltung späterer Purismen.

Die bemerkenswerte Stärke Masens liegt in der eigenständigen Bestandsaufnahme der affektiven Dimension des Happy Ends. Um sie weitergehend zu beschreiben, wählt er auch allen Genrebegrenzungen zum Trotz ein ganz anders gelagertes Beispiel:

Hoc verò Dramatum genus, quod unius praesertim personae illustris fortunam ab infelicitate magna ad insperatam felicitatem traduci in ceteris mixtis gratia excellit, nihil enim perinde hominum animos terrore ac commiseratione plenos penetrat, quàm extremae calamitatis subita conversio, qualis illa est Benjamini, fratrumque, in carcerem mortemque propositam abstractio, inexpectatà fratris agnitione, in summam felicitatem commutata.³⁷³

³⁷² Masen, S 11. Meine Übersetzung: „Bedeutende Figuren und glückliches Ende sind im Sinne des Aristoteles mehr der Komödie als der Tragödie angemessen.“

³⁷³ Masen, S. 11. Meine Übersetzung: „Dieses Genre von Schauspiel aber ist dasjenige, das an Wohlgefühl darin zumal hervorsteht, dass das Schicksal einer vorzüglichen Figur von großem Unglück zu unverhofftem Glück und der übrigen in gemischtes geführt wird. Nichts nämlich ergreift die von Angst und Mitleid erfüllten Seelen der Menschen so sehr wie die unerwartete Umwandlung äußersten Unglücks, die so wie die Verschleppung Benjamins und der Brüder ist, in einem Kerker und todgeweiht, durch die unerwartete Anerkennung des Bruders ins höchste Glück verwandelt wird.“

Ein Happy End funktioniert dann besonders gut, wenn eine „extremae calamitatis subita conversio“ statthat und am Ende sich alles „in summam felicitatem“ zusammenfügt. Um auf den Punkt zu bringen, wie man sich das erzählerisch vorstellen muss, wählt Masen ein unverhofftes und ganz und gar unkomödienhaftes Beispiel: den alttestamentarischen Benjamin, den jüngsten Sohn Jakobs und Rahels.

Genesis 44 erzählt bekanntlich von der Probe, der Joseph seine Brüder aussetzt, um zu erfahren, ob sie sich schon gebessert haben. Joseph schmuggelt seinen eigenen silbernen Becher in die Tasche seines jüngsten Bruders Benjamin. Nach einer öffentlichen Durchsuchung der Taschen und, nachdem er den Becher bei Benjamin gefunden hat, verlangt Joseph, dass Benjamin als Bestrafung sein Sklave wird. Judah interveniert im Namen aller Brüder und bittet Joseph darum, ihn anstelle von Benjamin zu versklaven. Daraufhin enthüllt Joseph seine Identität, spricht sich mit seinen Brüdern aus und bittet sie, ihren Vater nach Ägypten zu holen. Das Binnen-Happy-End ist perfekt!

Weitere instruktive Gedanken über das Happy End entwickelt auch von Birken und schickt sie seiner Übersetzung des *Androphilus* voran. Von Birken sorgt sich zunächst darum, dass das Theater überhaupt eine Wirkung auf die Welt ausübt.

Die Griechischen Philosophen oder Weltweise, wie auch die Spartaner, wann sie ihre Schuelhoerer und Kinder von dem Laster der Trunckenheit abmahnen wollen, haben sie einen truncknen und vollen Menschen ins Mitten kommen lassen, und also ihnen die Thorheit und Übelstand dieses Lasters, gleich als durch ein lebendiges Bildnis, vorgestellt. Eben einen solchen Zweck, haben die Schauspiele.³⁷⁴

Ganz lebenspraktisch soll das Theater Angebote machen, in einem kontrollierten Rahmen das Verhalten von Menschen einschätzen zu lernen. Durchaus passend zu einer so direkten Vorstellung von Instruktion ist, dass auch von Birken eine Version der poetischen Gerechtigkeit veranschlagt: „Und man kann nicht besser von den Lastern ab- und zur Tugend

³⁷⁴ von Birken, *Neues Schauspiel, Betitelt Androfilo Oder Die Wunder Liebe*, S. 5.

anmahnen, als wann man vor Augen stellet, wie jene andern abgestraffet, und diese belohnet worden. Solche Beyspiele sind die besten LehrSätze und Sitten-Lehren.³⁷⁵ Dabei aber geht es von Birken durchaus auch um die Ausbildung der Eliten, der Staatsmänner und Herrscher. Im Lichte der Feierlichkeiten des Westfälischen Friedens, der Friedenskongresse und der Aufführungen in Nürnberg schreibt von Birken weiter: „Die Welt ist nichts anders, als ein Schauplatz, auf welche immer einerley, jedoch von Zeit zu Zeit mit andern Personen, gespielt wird.“³⁷⁶

Der Topos, dass die Geschichte zyklisch verlaufe, passt gut zum allegorischen Charakter des Stücks. Von Birken argumentiert für die Wirklichkeitsnähe des Theaters, das durch zugespitzte und abstrakte Stücke einen Teil der Wirklichkeit wiedergeben kann, indem es wiederkehrende Muster expliziert und diese Muster als Angebote unterbreiten kann. Die Schauspiele seien „gleichsam lebendige Geschichtsbücher!“³⁷⁷ Das Ganze geht für von Birken so weit, dass die Erwartungshaltungen des Theaters auch auf die Welt übertragbar seien, wenn man sich genügend mit Geschichte befasst habe:

Daher der jenige, so in GeschichtSchriften belesen ist, sich vergleicht einem, der ein Schauspiel zum andern- oder drittenmahl von andern Personen spielen sihet: Denn derselbe weiß, alsbald er nur den Anfang gesehe, was es vor einen Ausgang nehmen werden, mit diesem oder jenem neuen Weltschauspiel.³⁷⁸

Das Happy End hat, wie wir gesehen haben, einen ganz besonderen Platz in der dramatischen Geschichtsphilosophie: Im Rahmen der christlichen Weltsicht erscheint es am Ende des langen Krieges im Westfälischen Frieden und kann als ebensolches auch auf dem Theater aufgeführt werden. Von Birken erklärt an anderer Stelle, dass die Herrschergeschichten, die bislang

³⁷⁵ von Birken, S. 6.

³⁷⁶ von Birken, S. 6.

³⁷⁷ von Birken, S. 7.

³⁷⁸ von Birken, S. 7.

tragisch endeten, nunmehr gerade aus historischer und politischer Perspektive glückliche Enden bekommen können:

Aus den Städten, wanderten endlich die Schauspiele gar nach Hof, und fiengen an von Königen, Hohen und Großen, von Kriegen, Schlachten und andren ihren Grosthaten, zu Spiel-reden. Diese, weil vorzeiten in der Heidenschaft meistens Thyrrannen das Regiment geführet, und darum gewöhnlich auch ein grausames Ende genommen, wurden Trauerspiele oder Tragoediae genennet: dergleichen Aeschylus, Euripides, Sophocles, Aristophanes, Seneca, und mehr andere, viel geschrieben. Als aber nachmals fromme Regenten anlas gegeben, von ihren löblichen Thaten zu red-spielen, die dann auf einen guten Beschluß hinaus gelauffen, hat man solche Spiele Tragico-Comoedias oder TraurFreudenspiele genennet.³⁷⁹

Happy Ends seien, nachdem die Herrschenden zum Christentum konvertiert seien, einfach realistisch.³⁸⁰ Von Birken liefert eine politische Motivation für die Konjunktur ernster glücklicher Ausgänge. Er erwähnt als eine weitere biblische Episode nicht zuletzt auch „die Geschichte vom Tobias“. Ein Zeitalter der frohen Botschaften scheint angebrochen. Aikin zeichnet seine Geschichte weiter; Happy Ends etablieren sich weiter und werden etwa von Andreas Gryphius und Christian Weise auch etwas weniger trocken und allegorisch als bei Masen und von Birken gestaltet. Die Tradition erzählter glücklicher Enden erlebt in von Birkens und Masens Wirken eine affektive und politische Aufwertung. Masen und Birken propagieren wie Guarini einen „optimistic world view“³⁸¹. Mit ästhetisch nobilitierter Hoffnung und Freude kann auch die Politik neu dargestellt und glorifiziert werden.

Die glücklichen Enden, die die hohen Feste fortführten, waren noch *happy endings for the happy few*. In die Zeit des 17. Jahrhunderts fällt dabei aber eine entscheidende Verschiebung. Die Bedeutung der Öffentlichkeit verändert sich. Die Gruppen derjenigen, an die sich zunehmend komplexere politische und gesellschaftliche Botschaften jenseits reiner Herrschaftsrepräsentation richtet, wird größer. Was Sache des Staates ist und was medial kommuniziert werden kann, nähert sich einander an.

³⁷⁹ von Birken, *Teutsche Rede-, Bind- und Dicht-Kunst*, S. 322–323.

³⁸⁰ Vgl. Aikin, „Happily Ever After“, S. 67.

³⁸¹ Aikin, S. 67.

Thus two usages of the word „public“ fused: the one, *res publica*, ancient and referring to the common weal deriving from the State; and the other, more recent, referring to spectators of theatrical performances—a meaning-shift attested since 1620.³⁸²

Gerade die Feiern des Friedens waren nicht auf einzelne gesellschaftliche Milieus beschränkt. Der Pastor Johann Rist verfasste für ein bürgerliches Publikum 1647 noch das Frieden lediglich herbeisehnende Stück *Das Friedewünschende Deutschland*. Von der Geschichte eingeholt konnte 1653 das Sequel als ein einziges großes Happy End unter dem Titel *Friedejauchzendes Deutschland* erscheinen. Das allegorische Gelehrten-Happy-End des *Androphilus* wird in der deutschsprachigen Fassung von von Birken für ein weniger gebildetes Publikum aufbereitet. Von Birken hat dem Ende des Stücks einen Monolog nachgeschickt, in dem ein Engel die allegorische Struktur des Stückes minutiös darlegt und erklärt. Seine frohe Botschaft der politischen Kommunikation steht unter dem Motto: „Das Sehen ist nicht genug: Ihr must es auch verstehen.“³⁸³ In der Rückschau wird die Feier des Westfälischen Friedens noch um ein Bildungs-Happy-End erweitert.

Die Geschichte affirmativer Kunst zur Feier von Herrschaft, Liebe und Frieden aber ragt weit bis in die Gegenwart. Auch in einer republikanischen und demokratischen Welt, gehört das Fest zu einer affirmativen Kunstpraxis. Die endlosen Entrées Ludwig des 14., die Festveranstaltungen anlässlich des Westfälischen Friedens und ungezählte öffentliche Friedens- und Freudenzüge werfen lange historische Schatten. Das Fest, vom rinascimentalen Hoffest zu Ehren eines Besuchs, einer Taufe, einer Hochzeit oder eines Sieges, schreibt sich fort bis zur Loveparade zu Ehren eines liberalen Europa. Die Vergrößerung der Gruppe der happy few lässt sich korrelieren mit der Entwicklung politischer Teilhabe.

³⁸² Gantet, „Peace Ceremonies and Respect for Authority“, S. 286.

³⁸³ von Birken, *Neues Schauspiel, Betitelt Androfilo Oder Die Wunder Liebe*, S. 95.

Ein weiter Bogen spannt sich bis zur Feier von *Love and Peace* in 20. Jahrhundert. Die Geschichte des Festes ist nicht übersichtlich. Als der Techno-DJ Dr. Motte, bürgerlich Matthias Roeingh, und die Multimediakünstlerin Danielle de Picciotto in West-Berlin 1989 die erste Loveparade initiieren, ist diese noch als politische Demonstration angemeldet, die für „Friede, Freude, Eierkuchen“ eintritt. Die Parade, die Ende der 1990er Jahre weit über eine Millionen Teilnehmende zählen wird, beginnt mit etwa 150 Teilnehmern auf der rechten Seite des Kurfürstendamm. Die Loveparade steht in einer langen Tradition europäischer Festkultur. Der politische Zweck freileicht hat sich über die Jahrhunderte entwickelt und verändert. Im Pilgerschaftslied von 1649 zu 2. Kor. 5,8 von Johann Georg Albinus heißt es noch:

Unaussprechlich schöne
singt Gottes auserwählte Schar,
Heilig, heilig, heilig klinget
in dem Himmel immerdar.
Welt, bei dir ist Spott und Hohn
und ein steter Jammerton;
aber dort ist allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.³⁸⁴

Knappe 350 Jahre später ist das religiöse Versprechen dem profanen Eierkuchen gewichen. Dieser kann natürlich noch im Sinne der Veranstalter für eine gerechte Verteilung gesunder Nahrungsmittel auf der Welt stehen,³⁸⁵ in jedem Fall markiert er einen Epochenwechsel gesellschaftlicher Glücksvisionen.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts etabliert sich in der westlichen Welt und besonders in Europa eine Fest- und Feierkultur, die das Fest schließlich als kulturellen Selbstzweck begreift. Ihr Aufkommen fällt in eine Zeit, in der das Ende der Geschichte eine gewisse Plausibilität hatte.³⁸⁶ Auch zu Zeiten allgegenwärtiger Staatszeremoniells und religiöser Festkalender waren die Anlässe für ein Fest schnell gefunden. Die Party aber autonomisiert sich zunehmend von

³⁸⁴ Johann Georg Albinus, „Welt ade, ich bin dein müde“.

³⁸⁵ Apin, „Dr. Motte zum Loveparade-Jubiläum“.

³⁸⁶ Vgl. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*.

externen Anlässen und wird ihr eigener Anlass. Politisch ist sie mit den Hoffnungen auf ein liberales, freiheitliches und geeintes Europa verbunden. Der historische Schatten europäischer Festkultur und ihrer politischen Implikationen ist lang.

3. Ständiger Kampf ums Paradies

3.1. Schönere Paradiese verlieren und wiedergewinnen

Wir haben bisher Fälle des 16. und 17. Jahrhunderts kennengelernt, in denen das Happy End anlassbezogen mit politischer und religiöser Herrschaftsverherrlichung zusammenhängt. In diesen Fällen galt es vor allem, Happy Ends für die *happy few* zu verfassen. Mehr und mehr aber, wie wir bereits in Ansätzen gesehen haben, erweitert sich der Kreis derjenigen, die von gesellschaftlichen Heilsvisionen, einer publizistischen Öffentlichkeit und Kunst adressiert werden sollen.³⁸⁷

Glückliche Enden erhalten im Laufe des 18. Jahrhunderts so eine besondere Verbindung zur politischen Macht. Immer weniger verstehen sich die ehemals feudalen und christlichen kulturpolitischen Entscheidungen von selbst.³⁸⁸ Immer stärker werden sie zum Schauplatz ideologischer, religiöser, politischer und ästhetischer Auseinandersetzungen. Aus religiöser Perspektive mag das Versprechen von Glück als Selbstzweck aufgefasst werden können. Aus politischer Sicht aber ist immer entscheidend gewesen, wer unter welchen Umständen wessen Glück verspricht. Das Happy End als Form wird auf neue Art und Weise politisiert. Dem wollen wir in diesem Kapitel nachgehen.

Das Happy End als Form erweist sich als kulturpolitisches Forum, auf dem verschiedene Visionen von Glück konkurrieren. Happy Ends entstehen so aus Konflikten heraus, für die sie Lösungen anbieten. Happy Ends sind dabei immer wieder direkt Produkte von Konflikten mit der Tradition, wie etwa im Falle der *Euridice*, und treten als sekundäre Abwandlungen von Stoffen, Stücken und Geschichten ohne Happy End in Erscheinung. Happy Ends entstehen

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.7.

³⁸⁸ Vgl. auch Agamben, *Il regno e la gloria*.

in Zeiten konkurrierender Glücksvisionen aber häufiger auch als Produkte einer expliziten, konfliktreichen und bisweilen schonungslosen Auseinandersetzung einer kulturellen Praxis mit sich selbst: Zu unglückliche Tragödien werden zum Beispiel von Zensoren abgemildert³⁸⁹ und als scheinheilig und unsittlich empfundene Texte von der politischen Gegenseite richtiggestellt.³⁹⁰ Aber auch Fans schalten sich ein und fordern Glück für die Figuren, die sie liebgewonnen haben.³⁹¹

Gerade weil das Happy End häufig aus Momenten des Reagierens, des Eingreifens, der Korrektur und des Abänderns entsteht, begründet es keine Tradition politischer Einseitigkeit. Milton reagiert auf den König, Tate auf Shakespeare, Fielding auf Richardson, Disney auf Andersen. Dabei kann es dem Happy End gelingen, eine kritische Auseinandersetzung mit einem konstruktiven und bejahenden Ansatz zu verbinden. So entsteht Kunst, die auf bemerkenswerte Weise kritisch und affirmativ zugleich sein kann. Das Happy End entsteht modal wie mundan aus Konflikten. Der erzählten Post-Tenebras-Lux-Struktur entsprechen nicht selten realpolitische Kämpfe ums Paradies. Die versprochenen Glücksvisionen, die das Happy End im Rahmen der erzählten Welt zur Aufhellung von dargestellten Problemen und Leid anbieten kann, gehen meistens aus realen politischen und produktionsästhetischen Auseinandersetzungen hervor. Der süße Ton des Happy Ends musste zumeist in der Wirklichkeit erkämpft werden.

Historisch aber setzt sich ein solches Bild des Happy Ends nicht per se durch. Von den Abwandlungen Tates bis zu Disney wird eher eine Geschichte der Kunstlosigkeit erzählt, die die kulturelle Tiefe und politische Drastik des Phänomens kulturpolitischer Abwandlungen verkennt. Die Korrekturen werden teilweise wieder korrigiert wie im Falle Shakespeares und

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.2. und 3.3.

³⁹⁰ Vgl. Kapitel 3.5 und dieses Kapitel.

³⁹¹ Vgl. Kapitel 3.4.

teilweise ständig weiter beklagt wie im Falle Disneys. In solchen Situationen ist es der Forschung nicht einfach möglich, zum Original oder der Vorlage zurückzukehren. Die Geschichte des Happy Ends besteht vielmehr aus vielen weiteren Rekursionen. Es häufen sich die kulturpolitischen Forderungen. Den ästhetischen Akten entsprechen Ereignisse in der Sphäre der Politik. Die Vielzahl der politischen und historischen Konstellationen verbietet, wie wir weiterhin zeigen werden, eine Festlegung des Happy Ends auf einen politischen Inhalt oder eine politische Großströmung wie etwa den „Konservatismus“. Das Glück wird immer wieder von vielen Seiten beansprucht; das Happy End ist spannungsgeladen. Mit einer größeren Gruppe von Rezipierenden rückt zunehmend die Frage in den Mittelpunkt, wie dieser Konflikt von einer Gesellschaft zum Wohle alle ausgetragen werden kann.³⁹² Mit sich diversifizierenden und ständig im Wandel begriffenen Glücksangeboten setzt ein ständiger Kampf ums Paradies ein. Im Namen des Glücks reagierte zum Beispiel Milton auf Karl I. Der englische Bürgerkrieg endete für Karl bekanntlich nicht mit einem Happy End. Am 20. Januar 1649 wurde er enthauptet und England zeitweise zur Republik, welche Oliver Cromwell seinerseits bis zu seinem Tode 1658 regierte. Zwei Jahre später setzte die Restaurationszeit unter der Familie der Stuarts ein. Am 9. Februar 1649 aber erscheint Karls angebliche Autobiographie *Eikon Basilike*, die den toten König als christusgleichen Erlöser feiert und das Königtum propagiert. Das Buch fand großen Anklang und wurde unter anderem als Musical aufgeführt. Die politischen Ereignisse, die keinen glücklichen Ausgang für die Monarchie nahmen, werden in *Eikon Basilike* diskursiv zu einem Happy End umgedeutet. Dafür bietet sich die christliche Post-Tenebras-Lux-Struktur durchaus an. Der politische Ruin des Königs wird mit dem christlichen Heilversprechen einer Erlösung im Jenseits kurzgeschlossen und in ein heilsgeschichtliches Happy End, sei es auch nicht von dieser Welt, verwandelt. „As the sins of our Peace disposed us to

³⁹² Vgl. Kapitel 3.6., 3.7. und 3.8.

this unhappy Warre, so let this Warre prepare us for thy blessed Peace.“ Durch seine „troublesome Kingdoms here“ im Diesseits fühlt sich Karl nur umso besser auf kommende Königreiche vorbereitet: „yet I may attaine to that Kingdome of Peace in My Heart, and in thy Heaven.“³⁹³

Bemerkenswert ist einerseits, dass das politische Glück des Monarchen so ohne Weiteres ins Jenseits („thy Heaven“) verlagert und andererseits in ein persönliches Diesseits („in My Heart“) transponiert wird. Gerade in dieser Geste wird der politische Charakter des Buches deutlich, das den Tod des Monarchen durch geschicktes *framing* und historische Umdeutungen zur diesseitigen Festigung der Monarchie zu instrumentalisieren sucht. In einer Situation, in der die Monarchie als Institution in Frage gestellt ist, lohnt es sich auf einmal, sich im Bereich der sogenannten *public opinion* an so viele lesende Untertaninnen und Untertanen wie möglich zu richten. Die politischen Forderungen sollen möglichst viele Individuen erreichen. Als Strategie einer solch ungewöhnlichen PR für einen König schlägt Eikon Basilike Untertanennähe vor. Alle Lesenden sollen sich dem Herzen des Königs nahe fühlen. Ganz gemäß dieser Strategie behauptet die inszenierte Autobiographie zum Beispiel, *post mortem* zu enthüllen, was die Normalsterblichen von ihrem lebendigen König so nie hätten erfahren können:

Yet since providence will have it so, I am content so much of My heart (which I study to approve to Gods omniscience) should be discovered to the world, without any of those dresses, or popular captations, which some men use in their Speeches, and Expresses; I wish My Subjects had yet a clearer sight into My most retired thoughts.³⁹⁴

Auf diese Weise erhält die Monarchie durch eine christliche Folie eine breite publizistische Plattform, von der aus sie im Moment ihrer größten Niederlage auf einer ganz persönlichen Ebene Werbung bei allen Untergebenen für sich machen will. Es nimmt nicht Wunder, dass nichts anderes hinter den „retired thoughts“ steckt als die Beteuerung, dass dem König nichts

³⁹³ Anonym, *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 5.

³⁹⁴ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 190–191.

mehr am Herzen liegt als das Wohlergehen jeder einzelnen Untertanin: „the love and care I have, not more to preserve My owne Rights, than to procure their peace and happinesse.“³⁹⁵

Dass das Wohlergehen und Glück der Untertanen eine Sache des Staates ist, ist im 17. Jahrhundert noch eine ganz andere Vorstellung als diejenige republikanischer Staaten, die sich für ihre Bevölkerungen verantwortlich fühlen und in denen Glück als Recht vorgestellt wird. Dem König ist das Glück seiner Untertanen ja auch erst in dem Moment wichtig, in dem es im wahrsten Sinne des Wortes zu spät ist, allerdings für ihn. Ganz besonders deutlich wird der Unterschied, wenn Karl feststellt: „My subjects can hardly be happy if I be miserable, or enjoy their peace or liberties while I am oppressed.“³⁹⁶

Diese Sicht des Königs ist paradigmatisch für eine frühmoderne Glücksvorstellung der Gesellschaft, die sich republikanisch-parlamentarischen Tendenzen verschließt. Das Glück der Untertanen hänge davon ab, ob es dem König als Repräsentanten, Proxy und korporealem Oberhaupt der Gesellschaft gut geht. Somit kann der Tod des Königs kein Happy End sein, sondern höchstens eine christliche verbrämbare Märtyrergeschichte. Die letzten Worte des Buches lassen den König nicht als verantwortungsvollen Monarchen erscheinen, dem nichts mehr am Herzen liegt, als das Wohl seiner Untertanen. Ganz und gar nicht wie Christus ist sich Karl in den Stunden des Todes all seiner diesseitigen Überzeugungen sicher. An den Prinzen von Wales gerichtet schreibt er:

And if neither I, nor You, be ever restored to Our Rights, but God in his severest justice, will punish My Subjects with continuance in their sinne, and suffer them to be deluded with the prosperity of their wickednesse; I hope God will give Me, and You, that grace, which will teach and enable Us, to want, as well as to weare a Crowne, which is not worth taking up, or enjoying upon sordid, dishonourable, and irreligious tearms.³⁹⁷

³⁹⁵ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 191.

³⁹⁶ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 191.

³⁹⁷ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 247–248.

„Happy times,“, so erhofft Karl, „attend You, wherein Your Subjects (by their miseries) will have learned, That Religion to their God, and Loyalty to their King, cannot be parted without both their sin and their infelicity.“³⁹⁸ Das gesellschaftliche Glücksprogramm des Königs für den König wird am Ende überdeutlich erkennbar. Glückliche Zeiten kann es in dieser Welt überhaupt nur für den König geben. Werden sie ihm verwehrt, dann leiden die Untertanen doppelt, weil sie ihren König leiden sehen müssen und weil Gott sie strafen wird.

Aber die gesellschaftlichen Ansichten zu Zeiten des Bürgerkriegs und in Vorbereitung der *Glorious Revolution* sind dabei, sich zu ändern. Glücksversprechen und Individualismus sind mit der Lese- und Bildungsrevolution der Reformation längst bei viel mehr Menschen angekommen, als sich der König einzugestehen vermag. Denn gerade „by their Miseries“ haben die Untergebenen ja gelernt, dass ein unterdrückter König – so sehr sein Anblick auch schmerzen mag – ihre eigene Befreiung bedeuten könnte. Hier treten der Adressatenkreis des Buches und der Adressatenkreis neuer gesellschaftlicher Glücksversprechen auseinander.

Denn „Happy Times“ sind im Begriff, ihren großen top-down-Moment zu erleben. Die Protagonisten dieser neuen gesellschaftlichen Vision von Glück sind unter anderem die Parlamentarier, die niemand anderen als John Milton damit beauftragen, zum diskursiven Gegenangriff auszuholen. Im Oktober 1649 erscheint der *Eikonoklastes*.

Im *Eikonoklastes* setzt sich Milton kritisch und polemisch Schritt für Schritt mit der Argumentation des Königs auseinander und propagiert seinerseits ein parlamentarisch-liberales Gesellschaftsbild. Milton hatte sich bereits vor der Veröffentlichung des *Eikonoklastes* für die Presse- und Meinungsfreiheit ausgesprochen³⁹⁹ und die Prinzipien der Reformation republikanisch ausgedeutet⁴⁰⁰. Ganz besonders deutlich wird die fundamentale Kritik Miltons, wenn er sich

³⁹⁸ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 250.

³⁹⁹ Vgl. Wheeler, „Early Political Prose“.

⁴⁰⁰ Vgl. Dzelzainis, „Republicanism“.

mit der Frage nach Glück befasst. „He would work the people to a perswasion, that if he be miserable they cannot be happy.“⁴⁰¹, gibt Milton die Passage Karls sinnerfassend wieder. Milton fragt dann rhetorisch und mit souveräner protestantischer Selbstverständlichkeit: „What should hinder them? Were they all born Twins of Hippocrates with him and his fortune, one birth, one burial?“⁴⁰² Milton nimmt den König beim Wort und macht deutlich, dass in einer reformierten Welt alle Menschen nur Gott unterworfen sind und auch das persönliche Glück oder Unglück eben nicht mehr und nicht weniger als das Glück oder Unglück eines Mitmenschen ist. Das ist der wahre Preis, den der König zu zahlen hat, wenn er seinen Untertanen ganz nah sein will.

Die Frage des persönlichen Glücks des Königs übersetzt Milton in die gesellschaftliche Sprache der Republik: das Glück einer Nation. Aus einer solchen Perspektive wird schnell fraglich, wie das Glück einer ganzen Nation von einer Einzelperson abhängen können soll. „It were a Nation miserable indeed, not worth the name of a Nation, but a race of Idiots, whose happiness and welfare depended upon one Man.“⁴⁰³ Milton vollzieht dann die politisch-protestantische Operation schlechthin: die Formulierung abstrakter Prinzipien, welche sich aber im Leben *aller* Gläubigen realisieren müssen.

The happiness of a Nation consists in true Religion, Piety, Justice, Prudence, Temperance, Fortitude, and the contempt of Avarice and Ambition. They in whomsoever these vertues dwell eminently, need not Kings to make them happy, but are the architects of thir own happiness; and whether to themselves or others are not less then Kings.⁴⁰⁴

So wird aus dem Priestertum aller Gläubigen die Souveränität aller Untertanen. Instruktiv ist nicht nur Miltons republikanische Glückstheorie, die er in der Auseinandersetzung mit dem *Eikon Basilike* entwickelt, sondern auch, dass Milton sich auf eine Semantik glücklicher Enden

⁴⁰¹ Milton, *Eikonoklastes*, S. 185.

⁴⁰² Milton, S. 185.

⁴⁰³ Milton, S. 185.

⁴⁰⁴ Milton, S. 185.

bezieht. Milton kritisiert den Scottish National Covenant für seine bedingungslose Unterstützung des Königs.

I would demand now of the Scots and Covnanteers (For so I call them, as misobservers of the Covenant) how they will reconcile the preservation of Religion and thir liberties and the bringing of delinquents to condign punishment, with the freedom, honour, and safety of this vow'd resolution here, that esteems all the Zeale of thir prostituted Covenant no better then a noise and shew of pietie, a heat for Reformation, filling them with prejudice and obstructing all equality and clearness of judgment in them. With these principles who knows but that at length he might have come to take the Covenant, as others, whom they brotherly admitt, have don before him; and then all, no doubt, had gon well, and ended in a happy peace.⁴⁰⁵

Zynisch stellt Milton hier fest, dass es nicht zu Ausschreitungen gekommen wäre, wenn sich einfach alle dem König untergeordnet hätten. Milton weist hier auf die offensichtliche Unplausibilität der Formel *All's well that ends well* hin, sofern man diese auf die Wirklichkeit überträgt. Was als dramatische Strategie gelten mag, erfordert politische Konditionierung. Damit am Ende alles gut ausgehen kann, sofern das überhaupt möglich ist, müssen die vielen Probleme erst ernst genommen, eingestanden und gelöst werden. Im *Eikon Basilike* verweigert sich der König der Aufarbeitung der Vergangenheit: „’Tis now too late to review the occasions of the Warre.“ Weiter heißt es:

I wish onely a happy conclusion, of so unhappy beginnings: The unevitable fate of our sinnes was (no doubt) such, as would no longer suffer the divine justice to be quiet: we having conquered his patience, are condemned by mutuall conquerings, to destroy one another: for, the most prosperous successes on either side, impaire the welfare of the whole. Those Victories are still miserable, that leave our sinnes unsubdued; flushing our pride, and animating to continue injuries. Peace it self is not desireable, till repentance have prepared us for it. When we fight more against our selves, and lesse against God, we shall cease fighting against one another; I pray God these may all meet in our hearts, and so dispose us to an happy conclusion of these Civil Warres; that I may know better to obey God, and govern My People, and they may learn better to obey both God and Me.⁴⁰⁶

„To review the occasions of this Warr,“, schreibt Milton später, „will be to them never too late, who would be warn'd by his example from the like evils,“⁴⁰⁷, und betont so deutlich, dass

⁴⁰⁵ Milton, S. 87.

⁴⁰⁶ *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, S. 178–79.

⁴⁰⁷ Milton, *Eikonoklastes*, S. 175.

Glücksvorstellungen gerade dann nicht mehr überzeugen, wenn sie die Augen vor offensichtlichen Missständen verschließen. Sich eine glückliche Auflösung bloß herbei zu wünschen wird modernen Glücksvorstellungen nicht gerecht: „but to wish onely a happy conclusion, will never expiate the fault of his unhappy beginnings.“⁴⁰⁸ Nur der selbstkritische Blick auf die eigenen Verfehlungen, so die protestantische Empfehlung, kann eine gute Politik zu gutem Ausgang führen. „Tis true on our side the sins of our lives not seldom fought against us: but on their side, besides those, the grand sin of thir Cause.“⁴⁰⁹

Auch wenn die Nachwelt Miltons Antwort nicht hat unmittelbar obsiegen sehen⁴¹⁰ und in England auf eine kurze Phase parlamentarische Herrschaft die Restaurationszeit folgt, so markiert der Text doch mehrere gesellschaftliche Verschiebungen deutlich: dass die Semantik des Glücks sich gesellschaftlich ausbreitet und mit der Idee politischer Teilhabe verbunden wird, dass das Format des glücklichen Endes sich ganz langsam als politische Semantik herauszubilden beginnt und dass die Formulierung gesellschaftlicher Heilsbilder in der Öffentlichkeit zwangsläufig eine hochgradig konfliktreiche Angelegenheit ist. An die Stelle bröckelnder Königsbilder treten neue Bilder des Glücks. Die Geschichtsschreibung hat Miltons Neuausrichtung weg von den unmittelbar tagespolitischen Schriften hin zur Poesie als Abkehr von der sogenannten *Literature of Controversy* beschrieben.⁴¹¹ Seine Grundideen politischer Prosa aber übersetzt er in ein anderes kulturelles Register,⁴¹² das sich zumal als wesentlich wirkmächtiger erwiesen hat: die Literatur.

⁴⁰⁸ Milton, S. 175.

⁴⁰⁹ Milton, S. 175.

⁴¹⁰ Vgl. Raymond, „The Literature of Controversy“, S. 206.

⁴¹¹ Vgl. Raymond, S. 209ff.

⁴¹² Vgl. dazu Loewenstein, „The Radical Religious Politics of Paradise Lost“, S. 349ff. Loewenstein „argues that the radical spiritual and political dimensions of the poem are more closely interconnected than readers have sometimes allowed, and that this gives the poem a notably polemical edge.“

Paradise Lost ist wahrscheinlich zwischen 1658 und 1663 entstanden. Das Werk schreckt nicht vor den großen politischen Fragen der Zeit zurück. Im Gegenteil untersucht es die Vermischung von Politik und Religion und kann in Teilen als „imaginative polemical response to the seventeenth-century view that kingly power and politics originated with Adam“⁴¹³ verstanden werden. In den Versen des *Paradise Lost* mag man kaum politische, private oder gar religiöse Happy Ends vermuten; doch all das liefert Milton, der *controversialist*, durchaus. Die Geschichte vom verlorenen Paradies erhält zu Zeiten republikanischer Umbrüche in England ein Happy End: Die Vertreibung von Adam und Eva wird von Milton mit der frohen Botschaft und dem *second coming* unmittelbar kurzgeschlossen und so ungemein aufgehellt. *Paradise Lost* hat tatsächlich ein echtes *Feelgood*-Happy-End, das religiöse Minderheiten bitter nötig hatten, bis sich *toleration* in Europa für Christen einstellte und irgendwann sogar Hoffnung auf breite politische Teilhabe aufkam.⁴¹⁴

For all the cultural authority of its classicism, *Paradise Lost* in fact speaks for the culturally deprived, for the marginalized and the despised: it speaks, in the decade of royalist triumphalism, for the nonconformist heirs of the puritans.⁴¹⁵

Wie lässt sich das Ende von *Paradise Lost* beschreiben? Auf der Handlungsebene im Sinne der *Histoire* besteht das letzte Ereignis darin, dass Adam und Eva das Paradies verlassen. Der Vers, der dieses Ereignis direkt beschreibt, ist zugleich der letzte Vers: „[They] Through Eden took thir solitarie way.“⁴¹⁶ Das Ende im Sinne der *Histoire*, des *Récit* und des *Textes* scheinen einfach in eins zu fallen. Immerhin folgen auf den letzten Vers noch die Worte „THE END.“ Entsprechend der paradoxen Struktur von Endbeschreibungen lässt sich das Ende des Endes stets weitaus leichter bestimmen als der Anfang des Endes. Wo beginnt also das Ende von *Paradise*

⁴¹³ Loewenstein, S. 359.

⁴¹⁴ Keeble, „Milton and Puritanism“, S. 126.

⁴¹⁵ Keeble, S. 131.

⁴¹⁶ Milton, *Paradise Lost. A Poem in Ten Books*. X, 1540. In späteren Ausgaben XII, 649.

Lost? Auf eine gewisse Weise beginnt ja der Weg aus dem Paradies und mithin das letzte erzählte Ereignis auf der Ebene des *Récit* bereits mit dem zweiten Wort des Titels des Gedichts. Damit hat der Text des gesamten Gedichts einen besonderen Bezug zu seinem Ende, das gleichsam alle Teile wie ein Motto in der Kopfzeile begleitet. In der ersten Ausgabe prangen die Worte „*Paradise lost*“⁴¹⁷ in der Kopfzeile jeder Seite, in der zweiten Ausgabe sogar in Fraktur⁴¹⁸ und werfen so einen paratextuellen Schatten auf das letzte erzählte Ereignis voraus. Wie in klassischen und religiösen Kontexten üblich existiert aber generell keine Erwartungshaltung *à la reading for the plot*. Milton hat ganz traditionell seinen Versen außerdem Zusammenfassungen („THE ARGUMENT.“) der Handlung in Prosa vorangeschickt.

Allerdings entsteht durch das permanente, wenn auch latente Thematisieren des letzten Ereignisses der Effekt, dass der gesamte *Récit* auf besondere Art das letzte erzählte Ereignis betrifft. Der Schritt aus dem Paradies heraus mag zwar erst im letzten Vers beschrieben werden, das Verlassen des Paradieses aber beginnt bereits beim ersten Wort des Gedichts. Das Gedicht erscheint auf der Ebene des *Récit* auf besondere Weise als ein einziger großer Schluss. Dazu kommt, dass die Einteilung in Bücher keine zwingende Logik hat. In der Erstausgabe erscheint *Paradise Lost* in 10 Büchern, wohingegen sich bereits 1674 eine Einteilung in 12 Bücher findet, die sich durchsetzen wird. Das letzte Buch des Gedichts begann somit 1669 rund 900 Verse früher als 1674. In der Ausgabe von 1674 erscheint außerdem die Neuerung, dass die in der Ausgabe von 1669 gebündelt am Anfang stehenden Einzelbuchzusammenfassungen nun jedem einzelnen Buch für sich vorangestellt sind. Auf der Ebene des *Récit* könnte man also veranschlagen, dass 1674 in der Ausgabe, die die späteren bestimmen wird, das Ende mit der

⁴¹⁷ Milton.

⁴¹⁸ Milton, *Paradise Lost. A Poem in Twelve Books*.

Kapitelüberschrift „Paradise Lost. BOOK XII“ beginnt. Die kurze Zusammenfassung des Buches wiederum, die sich anschließt, endet mit einem Satz, der das letzte Ereignis bereits nicht nur erwähnt, sondern schildert: „Michael in either hand leads them out of Paradise, the fiery Sword waving behind them, and the Cherubim taking their Stations to guard the Place“⁴¹⁹. Wie die Verwendung des *present participle* eindeutig anzeigt, handelt es sich sowohl beim Schwenken des feurigen Schwerts als auch beim Einnehmen des Wachpostens um zeitgleich zum Verlassen des Paradieses stattfindende Ereignisse. In den folgenden Versen des letzten Buches werden diese drei Ereignisse aber bloß unter einigen weiteren und vor allem als nacheinander stattfindend geschildert. Nach ihnen tritt dann erst das allerletzte Ereignis ein: Adam und Eva machen sich allein auf den Weg.

Wann genau ein Ereignis endet und beginnt, kann häufig nicht mit Präzision gesagt werden. Beginnt ein Urlaub zum Beispiel erst auf der Reise oder schon beim Packen? Im Falle von *Paradise Lost* ist die Situation besonders vertrackt, gerade weil divergierende Ereignisbegrenzungen im selben Text konkurrieren. Die Prosazusammenfassung verdichtet im Präsens drei dem allerletzten erzählten Ereignis bloß naheliegende Ereignisse zu einer Vorabversion des Schlusses. Wer den Text liest, weiß von Wort eins an ungefähr, welches Ende einen erwartet. Noch etwas präziser werden diese Erwartungen nach der Zusammenfassung. Dennoch entsteht so keine Redundanz, sondern im Gegenteil Spannung. Mikropräzisierung und Abweichungen lenken den Blick darauf, wie genau Adam und Eva das Paradies verlieren werden. Miltons erwartbares Plotende weiß atmosphärisch zu überraschen.

Das *Récit* endet zwar eindeutig damit, dass Adam und Eva sich allein auf den Weg machen. Die Zusammenfassung des 12. Buches endet aber damit, dass Erzengel Michael sie an den

⁴¹⁹ Milton, S. 313.

Händen hinausführt, ein Schwert geschwungen wird und die Cherubim ihre Wachposten beziehen. Gerade dadurch, dass diese als letztes Glied in der Reihung genannt werden, könnte der Eindruck erweckt werden, dass das Gedicht auch mit einem fest verschlossenen und gut bewachten Paradies enden werde. Dies hätte als Finale zweifellos ganz andere Symbolkraft, Ausstrahlung und *vibes* als etwa Adam und Eva *riding off into the sunset*. Der letzte Vers und das letzte Ereignis machen für die Deutung einen großen Unterschied. Daher lohnt es sich, Details und Unterschiede möglichst genau zu analysieren.

Wenn man versucht, das Ende von *Paradise Lost* mehr auf das große Hauptereignis, das Verlassen des Paradieses, hin festzulegen, begegnet man schnell Schwierigkeiten, wo und wann man Grenzen ziehen soll, ohne auf einmal gleich beim ganzen Werk oder eben bloß dem Titel zu landen. Ein Ende auf der Ebene der *Histoire* ausfindig zu machen, fällt zugleich zu schwer und zu leicht. Das *Récit* kommt einem scheinbar entgegen, liefert aber eigentlich nur insofern klare Ergebnisse, als die letzten Verse eindeutig als die letzten Verse erkennbar sind und nach den Worten „THE END“ auch weiter nichts folgt. Wie kann es unter so erschwerten Bedingungen zum Happy End kommen, zumal es sich offenkundig beim letzten dargestellten Ereignis nicht um ein *per se* glückliches handelt?

Gerade weil der Text monothematisch von Anfang bis Ende um sein Plotende strukturiert ist, enthebt er die letzten Ereignisse ihrer Bedeutung auf der Ebene der *Histoire*. Das Verlassen des Paradieses ist kein überraschender *plot twist*, sondern ein Thema des Textes. Milton spoilert also nichts, sondern nutzt eine präfigurierte Handlung, um diverse andere Dinge zu erzählen, darzustellen, anzudeuten und sprachlich zu gestalten. Das Augenmerk des Textes liegt nicht auf den dargestellten Ereignissen als Ereignissen. So wird es überhaupt erst möglich, dass der Text sich auf den Weg zu einem Happy End macht, obwohl dieses auf der Ebene der *Histoire* und angesichts verlorener Paradiese als so extrem unwahrscheinlich erscheint.

Zu Beginn des 12. Buches setzt der Erzengel Michael seinen Zukunftsbericht an Adam aus dem letzten Buch fort. Die Schilderungen der Sintflut, die der Menschheit droht, ist bereits in Buch 11 abgeschlossen, sodass Buch 12 mit einer ganz anderen Atmosphäre beginnen und mithin Michaels Bericht wesentlich freundlicher weitergehen kann: „Then with transition sweet new speech resumes“ (12, 5). Michael geht auf das kommende Glück im Leben der Menschen ein und präsentiert die biblische Heilsvision in einer pastoralisierenden Version: „With large wine offerings poured, and sacred fest, / Shall spend their days in joy unblamed, and dwell / Long time in peace“ (12, 21–23). Darauf aber folgt die Darstellung einer Tyrannis, die die Menschen heimsuchen wird. Hier ragt möglicherweise die Tagespolitik ins Paradies. Diese Schreckensherrschaft nämlich kann mit der Herrschaft Karls in Verbindung gebracht werden; nicht ganz in der Sprache des Pentateuchs warnt Michael etwa vor, der Tyrann würde Unruhe stiften: „affecting to subdue / Rational liberty“ (12, 81–28).

Als der Bericht Michaels auf Jesus zu sprechen kommt, wird als nächstes die Wiedergewinnung des Paradieses versprochen, bevor noch sein Verlust geschildert worden ist, denn Jesus bringe einst „Through the world’s wilderness long wandered man / Safe to eternal paradise of rest“ (12, 313–314). Milton lässt hier in der großen Zukunftserzählung Michaels geschickt irdische Zukunft und Erlösung einander überlappen. „Meanwhile“, schreibt Milton, also bevor das Paradies vollends wieder betreten wird, „they, in their earthly Canaan placed / Long time shall dwell and prosper“ (12, 315–316).

Dass die kurz- sowie langfristigen Zukunftsaussichten Michaels alles andere als schlecht sind, stellt auch Adam fest.

He ceased, discerning Adam with such joy
Surcharged, as had like grief, been dewed in tears,
Without the vent of words; which these he breathed:
‘O prophet of glad tidings, finisher
Of utmost hope!’ (12, 372–376)

Hoffnung und die frohe Botschaft gehören auf jeden Fall zum geistigen Gepäck, mit dem sich Adam und Eva auf den Weg machen werden. Später wird Michael noch genauer auf die Wiederkunft Christi eingehen, „To judge the unfaithful dead, but to reward / His faithful, and receive them into bliss“ (12, 461–462). Hier ist Milton bemerkenswert unpräzise. Es geht zwar klar darum, die Schöpfung zu erlösen, aber die Ausführung, die Milton Michael hier vorstellen lässt, lässt jede Menge Raum für äußerst irdische Hoffnungen: Erlöst wird nämlich „Whether in heaven or earth, for then earth / Shall all be paradise“ (12, 463–464) und damit nicht genug: Das Paradies der Zukunft bedeutet einen „far happier place / Than this of Eden, and far happier days“ (12, 464–465). Die Hoffnung auf die absolute Erlösung im Jenseits bleibt als religiöse Leitidee zwar bestehen, sie wird aber sehr nah an die Vorstellung von einem sehr guten Leben im Diesseits geführt, für das die Menschen allerdings in hohem Grade selbst verantwortlich sind. „O goodness infinite, goodness immense!“ (12, 469), antwortet Adam, der zu so viel Glücksverheißung im Diesseits anmerkt: „more wonderful / Than that which by creation first brought forth / Light out of darkness!“ (12, 471–473). Licht wird fortan in ganz irdisches Elend gebracht. Der Glaube und das Weitertragen der frohen Botschaft – Adam wird als erstes Eva alles genau erzählen – konstituieren Hoffnung, und was wäre solch Hoffnung anderes als „A paradise whithin thee, happier far.“ (12, 587).

In der Seele der gläubigen Leserschaft wird das erzählte und verheißene innere Paradies zum Happy End des verlorenen Paradieses. Für alle anderen stellvertretend versorgt uns Milton mit einer Lektüre- und Glaubensanleitung an Eva, die Michael Adam mit auf den Weg gibt.

That ye may live, which will be many days,
Both in one faith unanimous though sad,
With cause for evils past, yet much more cheered
With meditation on the happy end.

Was das unerträgliche Leben einzig aufhellen kann, sind im Geiste vergegenwärtigte Vorstellungen vom glücklichen Ende. Das „happy end“ unterscheidet sich hier noch deutlich vom *happy ending*. Das glückliche Ende meint hier das glückliche Sterben. Im Englischen ist der Unterschied sehr gut ersichtlich; im Französisch etwa steht die „heureuse fin“ für das *happy end*⁴²⁰ und auch für das *happy ending*⁴²¹. Schon in Miltons *template* für erbauliche Geschichten vom glücklichen Ende deutet sich sowohl eine Verdießseitigung von Glücksvorstellungen an als auch ein besonderes Augenmerk auf eine glückliche Gestaltung des Textendes. Das *happy end* nähert sich dem *happy ending*. In den Jahrhunderten kultureller Entfaltung werden sich die Inhalte glücklicher, tröstlicher, erbaulicher Geschichten ändern, nicht aber, dass wir sie uns erzählen. Adam und Eva sind damit vorerst zufrieden. „Some natural tears they dropped, but wiped them soon“ (12, 645). „Imparadis’t in one anothers arms“ und in Vorfreude auf „The happier Eden“ (4, 506–507), werden Adam und Eva auch mit der neuen Situation gut zurechtkommen. Das Happy End verlassener Paradiese liest sich ganz im Geiste der Reformation und des Protestantismus als Aufbruch in eine zwar neue, aber vermeintlich doch nicht ganz andere Welt, die Adam und Eva zu Füßen liegt.

The world was all before them, where to choose
 Their place of rest, and providence their guide:
 They hand in hand with wandering steps and slow,
 Through Eden took their solitary way.

Adam und Eva, *riding off into the sunset*, erwarten unendliche Möglichkeiten. Sie werden geradezu „americanized“⁴²² und Milton ahnt schon, dass sie auf dem Weg in ein anderes, heftig umkämpftes Paradies sein könnten. Nicht zuletzt die Wortwahl von „place of rest“ lässt bereits

⁴²⁰ Vgl. zum Beispiel Girard, *L'idée d'une belle mort ou d'une mort chrétienne, dans le récit de la fin heureuse de Louis XIII, surnommé le Juste, roi de France et de Navarre. Tiré de quelques mémoires du feu P. Jacques Dinet, son confesseur, de la compagnie de Jésus par le P. Antoine Girard, de la même compagnie*. Hier wird „fin heureuse“ wie *happy end* verwendet.

⁴²¹ Vgl. zum Beispiel d'Aubignac, *La pratique du theatre*. Hier ist etwa vom „fin heureuse“ der Komödie und Tragikomödie die Rede.

⁴²² Elizabeth Sauer, „Milton and the ‚Savage Deserts of America‘“, S. 19.

als erste Station das „paradise of rest“ anklingen, welches theologisch eigentlich erst für nach dem *second coming* angekündigt war.

Milton präsentiert in *Paradise Lost* ein in mehrfacher Hinsicht kompliziertes Happy End. Einmal präsentiert er das prototypische Post-Tenebras-Lux-Schema quasi am Urstoff des biblischen Kontexts selbst. Dann stellt das 12. Buch eine Metaerzählung des Happy Ends dar, da der Text beschreibt, wie Adam selbst die frohe Botschaft von Erzengel Michael erfährt und dann verbreiten soll. Hier weist Milton den Weg in Richtung einer Literarisierung und Säkularisierung des Formats, einer allgemeinen „romance vision of a garden that is to be regained“⁴²³. Beide ästhetischen Operationen aber überschreiten den christlichen Kontext einmal auf der politischen Ebene, die ganz auf das Individuum und die liberale Zukunft fokussiert ist, und dann in einem kulturprotestantischen Sinn, indem die sentimental Charakteristika des modernen glücklichen Endes bereits versammelt werden: die Fokussierung auf materielles Glück im Diesseits, politische Teilhabe und soziale Kontakte. Eden, „Perpetual fountain of domestic sweets“ (4, 760), erscheint bei Milton Jahrhunderte später geradezu als „domestic“; „Adam and Eve are people like us.“⁴²⁴

Ganz und gar überdeutlich wird die Tatsache, dass *Paradise Lost* ein Happy End hat 1671 durch das ausführlich gestaltete Groß-Happy End *Paradise Regained*⁴²⁵. In vier kurzen Büchern widmet sich Milton ausführlich der Ausgestaltung der Heilsversprechen, die sich vorzüglich zu weiteren „meditation on the happy end“ eignen.

Milton stellt die Versuchungsepisode aus dem Leben Jesu in den Mittelpunkt und generiert ein weiteres kondensiertes Happy End aus der Frohen Botschaft des Evangeliums. Während in der Bibel die vier Evangelien nicht in einem starken Sinne miteinander konkurrieren, ändert

⁴²³ Stevens, „Paradise Lost and the Colonial Imperative“, S. 6.

⁴²⁴ Keeble, „Milton and Puritanism“, S. 139.

⁴²⁵ Milton, *Paradise Regained. A Poem in IV Books*.

Milton – auch hier zeigt er sich als positiv denkender *controversialist* – die Versuchsanordnung und lässt die frohen Botschaften insofern miteinander in Wettstreit treten, als er sein Gedicht um die Versuchung Jesu durch den Teufel gruppiert. Welche frohe Botschaft wirkt am besten? Vor allem die dritte Versuchung des Weltkönigtums – „all the kingdoms of the world, and the glory of them“ (Mt. 4, 8) verspricht Satan Jesus – inszeniert deutlich, dass hier verschiedene Bilder des Paradieses und mithin des gesellschaftlichen Heils konkurrieren. Das Paradies wiederzugewinnen wird als ständiger Kampf gegen die schlechten Vorschläge des Teufels beziehungsweise als „contest to produce the true Paradise Regained“⁴²⁶ präsentiert. Diese Aufgabe wird zum Inhalt der frohen Botschaft überhaupt. Die ersten Verse des Gedichts lauten:

I who erewhile the happy garden sung,
By one man's disobedience lost, now sing
Recovered Paradise to all mankind (PR, 1, 1–3)

Denn nichts Geringeres gilt es zu ersingen, als ein „Eden raised in the waste wilderness.“ (PR, 1, 7). Ja, das neue Paradies soll „A fairer Paradise“ (PR, 4, 613) sein. Der Komparativ allein markiert die subkutane Verweltlichung des Paradieses. Das Paradies erscheint nicht mehr als der ideale Ort absoluter Glückseligkeit, sondern einfach als etwas Schöneres. Der letzte Vers betont ebenfalls die Diesseitsorientierung des Poems und zeigt uns Christus von einer ganz privaten Seite:

Thus they the Son of God our savior meek
Sung victor, and from heavenly fest refreshed
Brought on his was with joy; he unobserved
Home to his mother's house private returned.

Am Ende herrscht Friede, Freude und Verheißung der beiden und Jesus kehrt in Ruhe nachhause zurück.

⁴²⁶ Kean, „Paradise Regained“, S. 440.

Der Protestantismus, der aufkommende Republikanismus und das Bürgertum bieten eine völlig neue Arena für glückliche Enden. Als am Ende des 17. Jahrhunderts Königreiche und Republiken verloren gehen und dann erst einmal nur Königreiche wiedergewonnen werden, werden auch Paradiese verloren und gewonnen. Zunehmend divergierende Heilsvorstellungen der Gesellschaft treten in einen kulturpolitischen Wettstreit. Miltons *Eikonoklastes* wird von den Stuarts verbrannt und verboten. Erst nach der *Glorious Revolution* von 1690 darf er wieder gedruckt werden. Die Darstellung von Glück korreliert in der Moderne nicht mehr mit einer harmonischen Rezeption – im Gegenteil. Die Worte *happy end* bedeuten im Englischen der Zeit zwar noch die religiös gefärbte Vorstellung von einem glücklichen Tod. Milton aber erweitert sie bereits; *to wish one a happy conclusion might after all expiate the fault of unhappy beginnings*. Literarische „meditations on the happy end“ sind der erste Schritt zur Darstellung auch anderer glücklicher Enden. In einer vormals royalen Welt haben viele verschiedene Leute viele verschiedene Vorstellungen von Glück.

3.2. Die empfindsame Revolution der Tragödien Shakespeares

Glückliche Enden aber werden nicht nur verfasst und zur kontemplativen Lektüre empfohlen. Neben Miltons milden Lektüre-Happy-Ends entstehen glückliche Enden auf dem Theater. Zunächst untersagt das puritanische Parlament 1642 den Theatern Londons aber, Stücke aufzuführen, weil es *entertainment tout court* für gefährlich und falsch hält. Die Order vom 2. September 1642 besagt:

Whereas the distressed Estate of Ireland, steeped in her own Blood, and the distracted Estate of England, threatened with a Cloud of Blood by a Civil War, call for all possible Means to appease and avert the Wrath of God, appearing in these Judgements; among which, Fasting and Prayer, having been often tried to be very effectual, having been lately and are still enjoined; and whereas Public Sports do not well agree with Public Calamities, nor Public Stage-plays with the Seasons of Humiliation, this being an Exercise of sad and pious Solemnity, and the other being Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity: It is therefore

thought fit, and Ordained, by the Lords and Commons in this Parliament assembled, That, while these sad causes and set Times of Humiliation do continue, Public Stage Plays shall cease, and be forborn, instead of which are recommended to the People of this Land the profitable and seasonable considerations of Repentance, Reconciliation, and Peace with God, which probably may produce outward Peace and Prosperity, and bring again Times of Joy and Gladness to these Nations.⁴²⁷

So endet die wilde Zeit des Elisabethanischen Theaters vorerst. Es ist bezeichnend, dass das Theaterstück als Ganzes als „Spectacles of Pleasure“ aufgefasst wurde, die „lascivious Mirth and Levity“ allzu öffentlich und für alle darstellten. Das Verbot aber sollte klar nur für die Zeiten akuter „sad causes“ und „Humiliation“ gelten. Das Theater sei in seiner Elisabethanischen Form einfach kein „Exercise of sad and pious Solemnity“. Als Ersatz für das Theater wurde der Bevölkerung „profitable and seasonable considerations of Repentance, Reconciliation, and Peace with God“ anempfohlen, „which probably may produce outward Peace and Prosperity, and bring again Times of Joy and Gladness“. Die puritanische Regierung verordnete denn auch mit großer Freude und sehr großzügig öffentliche Fastenzeiten.⁴²⁸ Sobald das Glück der Nation durch solche puritanische Entbehrung und Besinnung wiederhergestellt sei, könne auch der Theaterbetrieb weitergehen. Erst Dunkelheit, dann Licht. Zu diesem Happy End fürs Theater soll es 18 Jahre später dann tatsächlich kommen. Politisch hatte sich das *Long Parliament* von 1642 dies durchaus anders vorgestellt.⁴²⁹ Die Theater dürfen nach der *Restoration* der Monarchie wieder öffnen. Das Theater ist aber dennoch ein anderes geworden. Frauen betreten die Bühne, und der Blankvers verliert seine Zentralstellung.⁴³⁰ Kulturpolitisch werden sich puritanisch-sentimentale Ideen durchsetzen, und zwar nicht zuletzt im Bereich der Einhegung von Spaß. Auch unter der Monarchie wird „Mirth“ auf dem Theater vorerst weniger „lascivious“.

⁴²⁷ Firth und Rait, *Acts and ordinances of the interregnum, 1642–1660. Vol. I*, S. 26–27.

⁴²⁸ Vgl. Durston, „For the Better Humiliation of the People“.

⁴²⁹ Vgl. für eine hervorragende historische Darstellung Butler, „The Condition of the Theatres in 1642“.

⁴³⁰ Vgl. für eine konzise Analyse diese kulturpolitischen Übergangsepoche Clare, „Theatre and Commonwealth“.

1681 verkündet niemand anderes als König Lear selbst am Ende des 5. Aktes am Ende der letzten Szene die frohe Botschaft: „Winds catch the Sound, / and bear it on your rosy Wings to Heav'n – / *Cordelia* is a Queen“⁴³¹. Die Fassung von Nahum Tate weicht an entscheidender Stelle von Shakespeares Quarto- und Folio-Fassung ab: Cordelia überlebt in der nach-elisabethanischen Zeit und wird am Ende mit Edgar verlobt. Damit aber nicht genug *mirth*. Gloucester, Kent und Lear gründen eine Alters-WG, um die „short Reserves of Time“⁴³² möglichst angenehm zu verleben. Die letzten Worte des Stücks richtet Edgar direkt an Cordelia:

Our drooping Country now erects her Head,
Peace spreads her balmy Wings, and Plenty blooms.
Divine *Cordelia*, all the Gods can witness
How much thy Love to Empire I prefer!
Thy bright Example shall convince the World
(Whatever Storms of Fortune are decreed)
That Truth and Virtue shall at last succeed.⁴³³

Mit diesem neuen Ende steht King Lear nicht allein: „the irreverent treatment of the Shakespearean text“⁴³⁴ wird die Zukunft bestimmen. Für 150 Jahre werden die Tragödien Shakespeares auf den europäischen Bühnen in stark von den Shakespeare'schen Texten abweichender Form aufgeführt. Für diese Rezeption steht die Bearbeitung Nahum Tates von *King Lear pars pro toto*. Im Namen von Tugend, Wahrheit und Sittlichkeit werden die Stücke Shakespeares im Sinne kulturpolitisch verordneter *sentimentality* bereinigt und in eine dezidiert unanstößige, milde und moralisch vermeintlich einwandfreie Form überführt. Die Figuren erscheinen, auch ganz im Sinne der *sentimentality*, vor allem im Lichte gefühlvoller, sozialer und interpersoneller Interaktion: „How much thy Love to Empire I prefer!“

⁴³¹ Tate, *The History of King Lear, a Tragedy, as It Is Now Acted at the King's Theatres, Revived with Alterations [from Shakespeare's Play]*, S. 68.

⁴³² Tate, S. 69.

⁴³³ Tate, S. 69.

⁴³⁴ Clare, „Theatre and Commonwealth“, S. 476.

Glückliche Enden gehörten zum Standardrepertoire der sentimental Überarbeitungen. Für die Geschichte des glücklichen Endes sind diese Umarbeitungen sogar zentral. Tragische Stoffe wurden immer wieder mit glücklichen Enden und Ausgängen versehen, aber nie so dezidiert und wirkmächtig wie hier. Europaweit und über einen langen Zeitraum hinweg werden die empfindsamen Versionen das kulturelle Shakespearebild prägen.

Politisch ging es unter anderem darum, dass das Theater überhaupt wieder erlaubt wird. Tate sagt über seine Abwandlung von Shakespeares *Richard II*, *The Sicilian Usurper*: „Every scene is full of Respect to Majesty and the dignity of Courts, not one alter'd Page but what breaths Loyalty.“⁴³⁵ Das Stück wurde dennoch kurz nach Uraufführung von der Zensur verboten. Tate erhebt dagegen in einem Vorwort der Druckausgabe Einspruch:

The additional Comedy I judg'd necessary to help off the heaviness of the Tale, which Design, Sir, you will not only Pardon, but Approve. I have heard you commend this Method in Stage writing, though less agreeable to stricktness of Rule[.]⁴³⁶

Tate betont, dass es sich bei den aufgefropften Happy Ends um ein „Design“ handelt, das die staatlichen Kunstrichter als selbst Vorgehensweise propagierten. Das Happy End des *Lear* wird denn auch alle glücklich machen.

Moralische Vereindeutigung, positive Affekte am Ende und die Tendenz, das Ende als Ort der Verringerung von Ambiguität zu verstehen, sind zentral für Abwandlung des Learstoffes aus der Feder von Nahum Tate, die weltweit bis ins späte 19. Jahrhundert als Version des Shakespeare'schen Dramas zur Aufführung kam. Tate war Spezialist für die Adaption elisabethanischer Dramen und konnte zudem auf eine lange Tradition glücklicherer Enden für die Geschichte Lears zurückgreifen. Gar nicht so ungewöhnlich erscheint so die Abkehr vom verstörenden Schluss Shakespeares, der nach neo-klassischer Aristoteles-Lesart sowieso nicht

⁴³⁵ Tate, *The Sicilian Usurper*, S. A2.

⁴³⁶ Tate, S. A2.

als tragisch gelten konnte. Shakespeares als Übertreibung und Zumutung empfundenes Ende wird von der empfindsamen protestantischen Nachwelt nicht uminterpretiert, sondern aus dem Selbstverständnis der Zeit heraus gesprochen zu seiner wahren Bestimmung geführt und bloß korrigiert und verbessert.

Die Geschichte King Lear als Figur endete im Übrigen erst einmal nur für eine kurze Zeit mit wirklich schlechtem Ende. Das Stück mit unglücklichem Ende liegt in zwei Fassungen Shakespeares vor. In beiden sterben am Ende sowohl Cordelia als auch Lear. In der ersten schriftlichen Darstellung der Geschichte aber im *Liber II* der *Historia Regum Britanniae* von Geoffrey of Monmouth von circa 1135 wird Cordeilla anders als bei Shakespeare ebenfalls Königin und regiert für fünf Jahre, woraufhin sie allerdings von den Nachkommen ihrer Schwestern gestürzt wird und dann heroisch im Kerker Selbstmord begeht „ob amissionem regni dolore obducta“⁴³⁷. Bis ins 16. Jahrhundert existieren zahlreiche Darstellungen, in denen es zwar kein Happy End gibt, welche aber deutlich markieren, wie groß die Eingriffe Shakespeares seinerseits waren;⁴³⁸ gerade in Hinblick auf das Schicksal Lear selbst kennen die Elisabethanerinnen und Elisabethaner nämlich bis dahin kein tragisches, pardon, trauriges Ende des Stoffes. „Deinde cum omnes in potestatem suam redeisset: tertio post anno mortuus est.“⁴³⁹ Lear stellt seine Herrschaft wieder her und stirbt nach dreijähriger Regentschaft. Cordeilla folgt ihm auf den Thron. Die erste überlieferte dramatische Fassung des Stoffes hat ein glückliches Ende. *The True Chronicle History of King LEIR, and his three daughters*, gedruckt 1605, endet ebenfalls mit Leirs Sieg und wiederhergestellter Herrschaft über Britannien.⁴⁴⁰

⁴³⁷ of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, S. 29.

⁴³⁸ Vgl. Weiß, *King Lear*, S. 50 ff.

⁴³⁹ of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, S. 28.

⁴⁴⁰ Vgl. für eine umfassende Untersuchung der Quellen Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 7, *Major Tragedies*.

Shakespeare fügt der traditionellen Geschichte bekanntlich die Gloucester-Handlung hinzu und konstruiert ein düsteres und vielschichtiges Ende, bei dem sowohl Cordelia als auch Lear sterben, ohne dass sie die Herrschaft zuvor haben zurückgewinnen können. Am Ende des Stücks erklingt bei Shakespeare ein „dead march“. Das böse Ende Shakespeares ist legendär und ist breit diskutiert und erforscht worden. Einigkeit besteht zumeist darüber, dass in jedem Fall ein Verstoß gegen die sogenannte *poetical justice* nach Thomas Rymer vorliegt,⁴⁴¹ nach der ganz direkt während des Bühnengeschehens lasterhafte Figuren bestraft und tugendhafte Figuren belohnt werden sollen, „nothing left to God Almighty, and another world“.⁴⁴² Vor allem der Tod Cordelias hat nicht nur zahlreiche Erklärungsversuche provoziert, sondern Schock und Unmut der Zuschauerinnen und Zuschauer. Samuel Johnson, prominenter Leser, Kritiker und Herausgeber Shakespeares und Zentralgestalt des intellektuellen Lebens im 18. Jahrhundert, war sich nach der Erstlektüre des Stückes nicht sicher, ob er jemals stark genug sein würde, „to read again the last scenes of the play,“ aber ohnehin galt das nur „till [he] undertook to revise them as an editor.“⁴⁴³

Die Restaurationszeit erklärt der Finsternis den Krieg. Shakespeares Stücke sind von ihrer Aufführungsgeschichte nicht trennbar, und diese Aufführungsgeschichte ist die Geschichte von teilweise extremen Eingriffen in den Text. Bereits vor der berühmten Version Tates, auf die wir gleich noch genauer eingehen werden, sind in Europa interessante Abwandlungen im Umlauf.

⁴⁴¹ Vgl. für eine ausgewogenere Darstellung des zum literaturwissenschaftlichen Antichristen avancierten Rymer bei Cannan, „A Short View of Tragedy‘ and Rymer’s Proposals for Regulating the English Stage“. & Cannan, „New Directions in Serious Drama on the London Stage, 1675–1678“.

⁴⁴² Vgl. Rymer, *The Tragedies of the last Age consider’d and examin’d by the Practice of the Ancients, and by the Common Sense of all Ages. In a Letter to Fleetwood Shepheard, Esq.*, S. 23–26.

⁴⁴³ Samuel Johnson, *Johnson on Shakespeare*, hg. von Walter Raleigh (London: Oxford University Press, 1908), S. 161–162.

1660 wird etwa in Dresden eine *Tragicomoedia von King Lear und seinen zwei Töchtern* aufgeführt. Es steht zu vermuten, dass es ein relativ glückliches Ende gegeben haben muss, auch wenn wir natürlich nicht genau wissen, welche Tochter womöglich ganz weggelassen wurde.⁴⁴⁴ Es ist gut möglich, dass es sich dabei gleich Cordelia gehandelt hat, denn derselbe Schauspieler stellte vermutlich Cordelia und den Narren dar.⁴⁴⁵ 1666 kam in Lüneburg ein Stück zur Aufführung, das puritanische Moral, sentimentale Grobverortung und poetische Gerechtigkeit bereits im Titel trägt: „Von dem Könlich Liar aus Engelandt, ist eine materien, worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen ihre Elder wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet.“⁴⁴⁶ Besonders interessant für eine Geschichte des Happy Ends ist die Breslauer Fassung von 1692.⁴⁴⁷ Wir wissen von der Aufführung nur aus der ausführlichen Programmschrift.⁴⁴⁸ Es darf vermutet werden, dass das Stück tendenziell näher an Shakespeares Text geblieben ist als etwa die Bearbeitung Tates. Dennoch werden am Ende Lear und Cordelia „geschwind aus dem Gefängniß“ gelassen, Regina ersticht sich und „Liar befiehlt den ungerathenen Sohn an 4 Ketten in die Lufft zu hängen, und also sein Leben zu beschliessen. Er freut sich über seiner Tochter Cordelia Gehorsam, und wird also diese Action geschlossen. Hierauff folget ein lustiges Nach-Spiel.“⁴⁴⁹

Besonders interessant ist, dass die Umarbeitung in eine Art Rührstück bereits sehr früh einsetzt, wie etwa Weiß herausgestellt hat.⁴⁵⁰ Moralische Vereindeutigungen – der Narr wird gestrichen, Gehorsam gelobt – und ein glückliches Ende gehören zu den Standarderwartungen

⁴⁴⁴ Vgl. Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 10.

⁴⁴⁵ Taylor, „Shakespeare Plays on Renaissance Stages“, S. 6.

⁴⁴⁶ Vgl. Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 10.

⁴⁴⁷ Vgl. für einen Vollabdruck Cohn, „König Lear 1692, und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt“. Auf das ebenfalls nicht gerade fröhliche Stück *Titus Andronicus* folgt in Breslau „eine lustige aus den frantzösischen übersetzte Nach-Comoedia, genant Le Malade imaginaire. Oder Pickelhärings Academie.“

⁴⁴⁸ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieser Aufführung und einen Vergleich mit Shakespeare Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 11–26.

⁴⁴⁹ Zitiert nach Drews, S. 16–17.

⁴⁵⁰ Vgl. Weiß, *King Lear*, S. 103.

an das Theater überhaupt. Darüber hinaus wird aber an die Traditionslinie der Nachspiele angeschlossen, die versucht, der Komplexität von Endgestaltungen Rechnung zu tragen: Das Ende eines Stücks wird nicht nur aus seiner Handlungsstruktur begriffen, sondern auch vom realen Theaterabend her. Innerhalb der dargestellten Welt wird das Leben von Schurken beschlossen, und alles wendet sich zum Guten für die tugendhaften Figuren. Soweit wird die sogenannte *poetical justice* realisiert. Darüber hinaus aber macht das Breslauer Programm deutlich, dass damit erstmal nur „diese Action“ beschlossen ist, also die Handlung des Stücks. Der glückliche Ausgang der Handlung auf einer ersten Stufe wird nämlich noch um ein glückliches Ende zweiter Stufe ergänzt. Es folgt ein „lustiges Nach-Spiel“. Bei diesem Nachspiel kann es sich um eine vollkommen aberwitzige Hanswurstiade gehandelt haben oder auch um eine lustige Replik auf die Handlung. Die Praxis der Nachspiele half dabei, die finale Wirkung eines Stück zu kontrollieren. Wer bei Shakespeare nicht genau weiß, wie er das Ende verstehen soll, der lausche dem Totenmarsch. Wer in Breslau nicht sicher ist, für den folgt auf den glücklichen Ausgang das lustige Nachspiel.

Die Abwandlung Tates kann aus einem breiten Angebot von Versionen des Lear-Stoffes schöpfen. Er entschied sich nicht nur, die Figur des Narren komplett zu streichen, sondern einen glücklichen Ausgang so zu konstruieren, dass Lear und Cordelia siegen und überleben und noch dazu Cordelia und Edgar heiraten.

Tate selbst beschreibt seinen Eingriff als behutsame Bergung des ursprünglichen Shakespeare'schen Schatzes: „I had seiz'd a Treasure“⁴⁵¹. Der „Heap of Jewels“ aber erwies sich bei näherem Hinsehen als viel zu „unstrung, and unpolish'd“, sodass sich Tate sogleich daran machte, „to rectify what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale“.

⁴⁵¹ Tate, *The History of King Lear*, S. A2.

Die Nachwelt hat häufig harsch über Tate geurteilt. Die „politics of sentimentalism“⁴⁵² hätten das Werk mutwillig zerstört. Dass es sehr große Eingriffe gegeben hat, ist offensichtlich, und auch, dass die sentimentalischen Überarbeitungen und Verbesserungen Tates nicht modernen Verständnissen von Text- oder Werktreue entsprechen. Aus der Rückschau darf das Vorgehen Tates aber nicht vereindeutigt werden. Liest man das Vorwort genau, wird deutlich, wie sehr sich Tate seiner Veränderungen und ihrer Drastik bewusst war: „Yet was I wrack'd with no small Fears for so bold a Change.“ Tate verteidigt seine Intervention nicht nur damit, dass sein Stück *expressis verbis* sittlicher sei, sondern mit einer Anpassung an die Rezeptionsspraxis. Seine Änderungen scheinen ihm gerechtfertigt, denn sie wurden „well receiv'd by my Audience.“ Diese Aussage kann natürlich als einen Topos anrufende verstanden werden. Es gehört fest zur literarischen Welt, die für eine Öffentlichkeit schreibt oder produziert, dass sie intern mit fiktiven Publikumserwartungen operiert. Die Epoche des Sentimentalismus bildet hier keine Ausnahme. Im Gegenteil sind solche Zuschreibungen elementarer Bestandteil poetologischer Texte, weil Kunst im Lichte pädagogischer Wirkung betrachtet wird. Zahlreiche Tragödienabwandlungen in Europa werden immer wieder damit begründet, dass man dem Publikum etwas anderes als das Happy End nicht zumuten könne und solle. In Tates Vorwort wird aber darüber hinaus deutlich, dass diese Beteuerung hier nicht als Infantilisierung des Publikums verstanden werden darf. Vielmehr berichtet Tate selbst von einer eigenen Theatererfahrung mit Tragödien, die seine ästhetischen Entscheidungen motiviert: Würde man die Tragödien nicht gleich umschreiben, entstünden in den Erfordernissen der Aufführungspraxis am Ende noch viel unkontrollierbarere Korrekturen und Aufhellungen des Stoffes, etwa durch Improvisation, denn „otherwise I must have incumbered the Stage with dead Bodies, which Conduct

⁴⁵²Vgl. Massai, „Nahum Tate's Revision of Shakespeare's ‚King Lear‘“, S. 443.

makes many Tragedies conclude with unseasonable Jest.“ Tate verweist hier auf ein strukturelles Problem. Leichenberge am Ende von tragischen, düsteren oder unglücklichen Stücken können in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext dazu führen, dass die Aufführenden an einem je spezifisch geplanten Theaterabend die Wirkung abmildern müssen, sollte das Publikum zu geschockt reagieren. Im Zweifelsfall – und diesen scheint Tate vor Augen zu haben – kann es am Ende gar nicht anders gelöst werden, als das Stück ins Komische, Absurde oder Lustige kippen zu lassen. Um ein solches Ende zu vermeiden, schreibt Tate gleich ein glückliches. Diese Handhabung kann natürlich immer noch als historische Ausflucht vor den Anforderungen des Shakespear’schen Stückes verstanden werden. Tate nimmt sie indes sehr ernst, gerade indem er sich einer ungenügenden Aufführung der Tragödie verweigert. Er zitiert in seinem Vorwort John Dryden, der sich dieses Problems ebenfalls im Vorwort zu *The Spanish Friar* von 1681 angenommen hat und darauf hinweist, dass das ausgehende 17. Jahrhundert ein Faible für die Aufhellung von Tragödien hatte.

The truth is, the Audience are grown weary of continu’d melancholy Scenes: and I dare venture to prophesie, that few Tragedies except those in Verse shall succeed in this Age, if they are not lighten’d with a course of mirth. For the Feast is too dull and solemn without the Fiddles. But how difficult a task this is, will soon be try’d: for a several Genius is requir’d to either way; and without both of ’em, a man, in my opinion, is but half a Poet for the Stage. Neither is it so trivial an undertaking, to make a Tragedy end happily; for ’tis more difficult to save than ’tis to kill. The Dagger and the Cup of Poison are alwaies in a readiness; but to bring the Action to the last extremity, and then by probable means to recover all, will require the Art and Judgement of a Writer; and cost him many a pang in the performance.⁴⁵³

Drydens Vorbemerkungen zu seinem eigenen Stück fassen eine komplizierte Gemengelage gut zusammen. Auch Dryden scheint eine veränderte Erwartungshaltung bezüglich tragischer Stoffe zu diagnostizieren. Anders als Zensoren und Kunstrichter nach ihm geht Dryden davon aus, dass das Publikum von tragischen Enden nicht geschockt, sondern schlicht gelangweilt

⁴⁵³ Dryden, *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery*, S. A 3 ff.

ist. Besonders instruktiv sind Drydens Spekulationen über die Gründe hierfür. Dryden empfiehlt der Tragödie der Zukunft „a course of mirth“.

Die Heiterkeit, die Dryden hier vorschwebt, darf aber nicht mit der Komik der Komödie oder den von Tate beargwöhnten *Jests* in eins gesetzt werden. Das Wort „mirth“ legt nahe, dass es sich um ein höheres und kognitiv aufgeladenes Gefühl handelt. Das OED vermerkt für den Zeitraum bis Ende des 17. Jahrhunderts die Bedeutung: „Pleasurable feeling; enjoyment, gratification; joy, happiness. Often used of religious joy and heavenly bliss.“ Das Happy End soll auf dem Theater Glückseligkeit liefern, die sich deutlich von der „lascivious Mirth“ abhebt, die das Lange Parlament 1642 verboten hatte.

Auch Dryden macht wie Tate als Problem aus, dass häufig das Bühnengeschehen der Schwere der Tragödie nicht gerecht werden kann, und sei es, weil sich das Publikum langweilt. Wenn die Mittel der Tragödie schließlich nur noch dazu dienen, bühnenwirksame „pangs“ für ein schläfriges Publikum zu sein, empfiehlt Dryden, ein Stück von Anfang an wechselhafter zu gestalten. Es gilt, „mirth“ vom Theater her zu denken. Als Quelle für dieses Verfahren hebt Dryden medientheoretisch den Schreibenden, den „writer“, hervor. Die stille Lektüre, so Dryden, hat der Darstellung von Glück im Sinne von „mirth“ traditionell mehr Raum geboten als das Theater („yet I dare not answer for an Audience, that they wou'd not clap it on the stage“⁴⁵⁴). Die Zeit aber sei nun reif für die schwierige Aufgabe, Lektüre-Happy-Ends auch auf die Bühne zu bringen.

Sowohl für Tate als auch für Dryden erscheint es geboten, ein zu einseitiges Bild ihres Schaffens zu korrigieren. Gerade in politischer Hinsicht markiert Tate einen interessanten Wendepunkt. Er reagiert mit seinen Abwandlungen auf eine besondere theaterfeindliche Großwetterlage und versucht Stücke zu schaffen, die von der Regierung erlaubt werden. Wie genau

⁴⁵⁴ Dryden, S. A 3.

diese Stücke dann aussehen müssen, ist aber gar nicht offensichtlich. Tates *The Sicilian Usurper* wird verboten, obwohl er alles daransetzt, die aktuellen Vorgaben einzuhalten. Eine solche internalisierte Zensur, die versucht, dem Verbot zuvor zu kommen, markiert eine wichtige historische Stufe moderner Kunstentwicklung.

Die Kunstwerke einer Gesellschaft befinden sich immer in einem ersten Schritt in einem gewissen Einklang mit ihr. „Neither do I discommend“, schreibt Dryden, „the lofty style in Tragedy which is naturally pompous and magnificent: but nothing is truly sublime that is not just and proper.“⁴⁵⁵ Ein gewisses affirmatives Verhältnis zur gesellschaftlichen Ordnung, ob es sich um eine Verneigung vor dem absolutistischen oder protestantischen Fürsten und seinen Vorlieben handelt, um eine Verneigung vor republikanischen Idealen oder vor einer Gesellschaft, die Freiheitsrechte wahrt und Kunstfreiheit ermöglicht, geht jeder Kunstrezeption voraus. Gerade im Falle Tates wird offensichtlich, dass es sich selbst bei dem Versuch, in vorauseilendem Gehorsam die Vorgaben der Zensur überzuerfüllen, um kein triviales Vorgehen handelt.

Es ist einerseits historisch richtig, in Tates Wirken die besonderen sittlichen Erwartungen an ein empfindsames Theater zu erkennen. Gleichzeitig wird aber eine strukturelle Wahrheit über moderne Kunstproduktion explizit, die von ihren frühmodernen und zunehmend protestantischen Anfängen bis in die Gegenwart reicht: Kunst, auch und gerade wenn sie eine Pluralität von Bedeutungen erlauben und kritische Stimmen artikulieren soll, muss innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmengeschehens operieren und ein Publikum erreichen. Damit geht einher, dass sich Kunst an eine Vielzahl von Regeln halten muss, um überhaupt wahrgenommen werden zu können. In der Restaurationszeit spielen in diesem Zusammenhang ein protestanti-

⁴⁵⁵ Dryden, S. A 3.

sches Sitten- und Kunstverständnis sowie die Zensur eine zentrale Rolle. Darüber hinaus beginnt der Spielraum dessen, was die Regeln der Kunst erlauben, auch wieder größer und unklarer zu werden. Die konkreten Bedingungen der Kunstproduktion werden sich über die Jahrhunderte wandeln, in ihrer Grundstruktur aber gleich bleiben. In Europas protestantischer Kulturrevolution empfiehlt sich „a Protestant Play to Protestant Patron“⁴⁵⁶; es ist dieser sentimentale Kontext, der in der Abwandlung der tragischen Stoffe, eine Form des modernen glücklichen Endes und affirmativer Kunst hervorbringt.

Tate und Dryden formulieren einen kulturellen Trend, der weit über das erzprotestantische Europa hinaus ausstrahlt; „in many ways Tate’s *Lear* epitomises the late seventeenth-century approach to Shakespeare.“⁴⁵⁷ Auch andere Dramen enden glücklich oder zumindest sehr viel sentimentaler, wie etwa *Romeo and Juliet* in den Versionen von Otway und Cibber und Garrick, die bis 1876 zur Aufführung kommen.⁴⁵⁸ Das Phänomen wird in der Forschung treffend als „Sentimental Shakespeare“ bezeichnet.

In these productions the spectacle is emotion, not special effects. An emphasis on emotional connection shaped the performance of both old and new drama of the mid to later eighteenth century – we are feeling with, rather than laughing at or judging, the characters we see upon the stage. It was an age of sensibility in which the dominant modes of drama were sentimental or ‘weeping’ comedy and domestic tragedy.⁴⁵⁹

Auch die Geschichte Lears bekommt ihr glückliches Ende zurück, das aber anders als die vorshakespear’schen Varianten nun zusätzlich in die private und häusliche Sphäre transponiert wird: als „domestic drama rather than royal tragedy“⁴⁶⁰, um nicht Melodrama zu sagen. Lange bevor *Romeo und Julia auf dem Dorfe* spielt beziehungsweise geschrieben wird, wird *Romeo und*

⁴⁵⁶ Dryden, S. A 3.

⁴⁵⁷ Marsden, „Improving Shakespeare“, S. 28.

⁴⁵⁸ Marsden, S. 28.

⁴⁵⁹ Marsden, S. 33.

⁴⁶⁰ Marsden, S. 34.

Julia natürlich mit allen denkbaren Anpassungen auf dem Dorf aufgeführt.⁴⁶¹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass, was bei Keller später die „verzweifelte und gottverlassene Hochzeit“⁴⁶² heißt, in Nördlingen 1604 ein äußerst vergnügliches Happy End hatte.

Die Wiederentdeckung der Originale Shakespeares gebot, dass die Restaurationsdichtenden und das Restaurationspublikum in der Rückschau verlacht, kritisiert und nicht ernst genommen wurden, wie Jean Marsden gezeigt hat.⁴⁶³ Das Genie Shakespeares galt als verloren in „stage perversions“⁴⁶⁴, „flagrant perversions“⁴⁶⁵ und „atrocities“⁴⁶⁶. Mit Marsden wollen wir anregen, dass die Gegenreaktionen, die bis heute fortwirken, viel eher markieren, dass die Restaurationszeit nie geendet hat. Shakespeare ist als kulturelles Phänomen nicht von den vermeintlichen Persionen bereinigbar. Er ist mehr als das Universalgenie oder deutscher Nationalheiliger, nämlich auch Unterhaltung und Glück. Mit der Restaurationszeit gibt es kein Restaurationsäußeres mehr.

Das Happy End, das Shakespeare dem Publikum vorenthält, wird im Bedeutungs-, Rezeptions- und Editionsraum *King Lear* selbst schon thematisch. „Is this the promised end?“, fragt Kent (5.3.261) im *Lear* Shakespeares. Nicht nur, weil Shakespeare die eigentliche Ausnahme in der Bearbeitung des Stoffes ist, sondern weil die Geschichte Lears darüber hinaus von einem unwahrscheinlichen Intertext begleitet wird: dem Buch Hiob. Hannibal Hamlin hat die hermeneutische Aufgabe gemeistert, die Korrespondenzen der beiden Großtexte *Lear* und *Hiob* zu beschreiben.⁴⁶⁷ Minutiös weist er nach, wie sehr diskursive Versatzstücke und Zitate die beiden Texte verbinden. Gloucester hat in der Heide einen Mann gesehen, „which made me

⁴⁶¹ Vgl. Dawson, „International Shakespeare“, S. 176.

⁴⁶² Keller, *Die Leute von Seldnyla*, S. 357.

⁴⁶³ Vgl. Marsden, „Improving Shakespeare“.

⁴⁶⁴ Odell, *Shakespeare*, S. 24.

⁴⁶⁵ Odell, S. 69.

⁴⁶⁶ Odell, S. 376.

⁴⁶⁷ Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, vor allem S. 305–333.

think a man a worm“ (4.1.35), was in der Tat unmittelbar an Bildad erinnern kann, der in Hiob 25,6 in der Sprache Shakespeares ausruft: „How much more man, a worme, even the sonne of man, which is but a worme?“ Weitere direkte Anspielungen lassen sich der Forschungsliteratur entnehmen. Durch den berühmten Intertext entsteht ein virtueller Spielraum, der nichts anderes vorschlägt, als sich vorzustellen, dass die Geschichte mit gutem Ausgang zu Ende gehen kann. Ohne dass die Akteure des 17. Jahrhunderts selbst diesen Bezug explizit machen, erscheint das „Design“ der Sentimentalisierung *Lears* als protestantische Projektion des Buches Hiob, die ein ganz besonders glückliches Ende verspricht. Das Buch Hiob stand als möglicher Intertext zur Interpretation des *Lear* unmittelbar bereit. Damit rückt die Idee einer guten Auflösung und Erlösung unter christlichen Vorzeichen bereits in greifbare Nähe. Tate musste sie vielmehr nur noch ausbuchstabieren.

Die dunklen Tragödien Shakespeares erblicken erst in der Restaurationszeit und in stark abgewandelter Form wieder das Licht der Welt. Exponierte Orte der Theaterfeindschaft sind die Städte Zürich und Genf und England unter Oliver Cromwell.⁴⁶⁸ In Genf bleibt das Theater bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gänzlich verboten, in England ist das puritanische Theaterverbot lediglich eine Episode.⁴⁶⁹ „Sentimental Shakespeare“ muss als das kulturpolitische Programm verstanden werden, das das Theater überhaupt wieder möglich machen sollte. Dort, wo das Theater sich wieder etabliert, bleibt es folglich von der protestantischen Kulturrevolution nicht unberührt. Protestantismus, Sentimentalismus und Empfindsamkeit werden zu einer der wirkmächtigsten kulturellen GröÙe und prägen in Europa das Kunstgeschehen nachhaltig. Eines der Produkte dieser besonderen Epoche ist das moderne glückliche Ende.

⁴⁶⁸ Vgl. Thomke, „Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten“, hier vor allem S. 631ff.

⁴⁶⁹ Gaullieur, *Études sur l'histoire littéraire de la Suisse française, particulièrement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, S. 54ff.

Mit Blick auf die bisherige Forschung muss aber eine entschiedene Neubewertung dieser literarischen Praxis vorgenommen werden. Aktuelle Vorstellungen der Stücke und des Phänomens Shakespeare leben als Mytheme bis heute von der gesamten Tradition der Auslegung, der Aufführungen und Umarbeitungen. Die abgewandelten Tragödien ebneten außerdem den Weg dafür, dass ein tragische Problemszenario nicht unglücklich enden muss. Sie können entgegen bisheriger Forschungen als produktiver Beitrag zur kulturellen Entwicklung des Happy Ends verstehbar gemacht werden. Die Abwandlungen erweisen sich als Experimente, die daran mitwirken, dass sich das glückliche Ende als Form etablieren kann. Über die Shakespeare-Rezeption hinaus gilt dies für intellektuelle und kulturelle Strömung des Sentimentalismus bzw. Empfindsamkeit überhaupt, in der nicht nur Tragödien glücklich enden müssen. Der Vorwurf, dass diese sentimental Überarbeitungen bloß naiv und puritanisch seien, verstellt den Blick auf die produktiven Effekte einer Praxis, die am Überleben des Theaters in Europa maßgeblich beteiligt war.

Es muss daran erinnert werden, dass die Leitunterscheidung protestantisch/nicht-protestantisch nicht nur alles politische und kulturelle Geschehen überformte, sondern sich die Unterhaltungsskepsis auf den gesamten Bereich künstlerischer Praktiken auszudehnen drohte. Breitinger spricht sich bekanntlich nicht nur gegen das heidnische Theater aus, sondern auch gegen Bibeldramen und Märtyrerspiele, die allesamt nichts als „Pompas Diaboli“ darstellten.⁴⁷⁰ „Die Werke der Finsternis“⁴⁷¹, wie es mit Anton Reiser, dem Hamburger Pastor und nicht der Moritz'schen Romanfigur, gesagt werden kann, fanden sich auf einmal überall. Genrediskussionen sind für die frühe Neuzeit dabei nicht entscheidend. Der Bereich des Verbotenen ließ sich beliebig erweitern. Der reformierte Pfarrer Gotthard Heidegger konnte, weil Romane

⁴⁷⁰ Vgl. Helmut Thomke, „Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten“, S. 639.

⁴⁷¹ Reiser, *Theatromania, oder, Die Werke der Finsternis in denen öffentlichen Schau-Spielen*.

ja auch bloß „in loser Sprach beschribne Comaedien“⁴⁷² seien, Breitingers Theaterverdammung gleich auf den Roman und mithin alles nicht protestantisch legitimierte Kulturgut erweitern.⁴⁷³ In einem kulturfeindlichen Kontext sind die Anforderungen an aufzuführende Kunstwerke hoch. Happy Ends erstreiten sich dieses Vorrecht, indem sie vorgeben, Inseln des Lichts in einem Meer der Finsternis zu sein.

Dabei ergibt sich eine für die protestantische Kulturrevolution charakteristische Doppelbewegung: Einmal lockern sich die protestantischen Vorgaben, zumal in England, und werden dadurch aber bloß umso einflussreicher und wirkmächtiger, da sie in weniger rigoroser Form umso weiter um sich greifen können. Aus Verboten werden Handbücher. Während sich die Reformationen ganz langsam immer weiter in säkularisiertere Aufklärungen verwandelt, schreitet man analog von der Verdammung der Werke der Finsternis zu ihrer Aufhellung.

Es darf als sicher gelten, dass Shakespeare eine Übersetzung von Calvins *Sermons sur le livre de Job* zur Kenntnis genommen hat.

There are further lights in the intertextual „constellation“ linking *King Lear* and Job. *King Lear* echoes not only Job and James but also *The Sermons on Job* by Jon Calvin. They were translated into English by Arthur Golding, the translator of one of Shakespeare’s most-used sources, Ovid’s *Metamorphoses* (1565–7). Golding’s translation of *The Sermons on Job* appeared in London in 1574 and sold well: there were five more editions in the next decade.⁴⁷⁴

Hamlin weist darauf hin, dass niemand anderes als Calvin „Shakespeare with some specific language for *King Lear*“⁴⁷⁵ versorgt hat und direkt eingewirkt haben dürfte auf seine „choice of certain prevalent themes and imagery.“⁴⁷⁵ Hamlin verweist auf Kapitel 32 des Buch Hiob und den Kommentar Calvins. Der junge Elihu erhebt sich hier über die drei alten Freunde von

⁴⁷² Heidegger, *Mythoscopia romantica; oder, Discours von den so benannten Romans*, S. 19.

⁴⁷³ Vgl. Thomke, „Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten“, S. 642.

⁴⁷⁴ Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, S. 312.

⁴⁷⁵ Hamlin, S. 312.

Hiob, die ihn zwar verdammen, ihm aber nicht weiterhelfen können. In der revidierten Lutherbibel heißt es:

Da hörten die drei Männer auf, Hiob zu antworten, weil er sich für gerecht hielt. Aber Elihu, der Sohn Barachels des Busiters, aus dem Geschlecht Ram, ward zornig. Er ward zornig über Hiob, weil er sich selber für gerechter hielt als Gott. Auch ward er zornig über seine drei Freunde, weil sie keine Antwort fanden und doch Hiob verdammt. Elihu aber hatte gewartet, bis sie mit Hiob geredet hatten, weil sie älter waren als er. Als Elihu nun sah, dass die drei Männer keine Antwort mehr hatten, ward er zornig. Und Elihu, der Sohn Barachels des Busiters, hob an und sprach: Ich bin jung an Jahren, ihr aber seid alt; darum hab ich mich gescheut und gefürchtet, mein Wissen euch kundzutun. Ich dachte: Lass das Alter reden, und die Menge der Jahre lass Weisheit beweisen. Wahrlich, es ist der Geist im Menschen und der Odem des Allmächtigen, der sie verständig macht. Die Betagten sind nicht die Weisesten, und die Alten verstehen nicht, was das Rechte ist. Darum sage ich: Höre mir zu; auch ich will mein Wissen kundtun. Siehe, ich habe gewartet, bis ihr geredet hattet; ich habe aufgemerkt auf eure Einsicht, bis ihr die rechten Worte treffen würdet, und habe achtgehabt auf euch; aber siehe, da war keiner unter euch, der Hiob zurechtwies oder seiner Rede antwortete.

Calvin diskutiert in seinem Kommentar dieser Passagen unter anderem, wie sich eine gesamtgesellschaftliche Debatte zwischen Alter und Jugend gestalten könnte.

Que s'ils en font autrement, ceux qu'on estimera les plus sages, on verra qu'ils seront du tout aveuglez, quand ils ne cognoistront point Dieu, comme notamment il en fait la menace par son Prophète Isaie, disant (29, 14), Que les anciens ne verront plus goutte, que les sages s'abrutiront, et seront du tout esourdis. Nous voyons donc comme Dieu declare une vengeance plus horrible sur les grans et sur les anciens, et sur les gouverneurs, que sur le commun peuple. Par cela nous sommes admonnestez qu'il ne nous leur faut point attribuer une autorité infallible, comme si iamais ils ne pouvoient errer, et mal conduire les autres. Or si Dieu aveugle ainsi les anciens et les grans, et ceux qui sont en autorité (ie vous prie) quand il ne leur donne point de son saint Esprit, que seront-ils plus?⁴⁷⁶

Die Kritik am Alter wird von Calvin mit einer Kritik an Autoritäten überhaupt verbunden. Ganz im Sinne des Protestantismus mahnt Calvin, dass die Jugend zu Recht gegenüber dem Alter zögert, ihm unfehlbare Autorität zuzuschreiben. Provokant fragt Calvin, was denn die alten Autoritäten überhaupt machen sollten, wenn Gott sie blendet und nicht mit dem heiligen Geist ausstattet, „que seront-ils plus?“ „Shakespeare's answer“, bemerkt Hamlin, „is that they end up alone and suffering on the heath, like Gloucester and Lear.“⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Calvin, *Joannis Calvini opera quae supersunt omnia*. Vol. XXXV, S. 26.

⁴⁷⁷ Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, S. 312–313.

Shakespeares dramatische Ausgestaltung der Calvin'schen Idee provoziert paradoxe Konsequenzen; das Erbe des Reformators wird das Theater gänzlich verboten. Die Verbindung von Shakespeare und Calvin und die Abschwächung beider Grundpositionen, des wilden dunklen elisabethanischen Theaters auf der einen und des unterhaltungsfeindlichen Protestantismus auf der anderen Seite, ergibt interessante Happy Ends und Lösungsangebote für die politischen Probleme der Zeit. So schlägt Tate in seinem Happy End eine überraschend versöhnliche Lösung für den Generationenkonflikt vor. King Lear geht einfach in Rente. Das muss nicht mal schlimm sein, denn er kann mit Gloster und Kent glückliche Tage verleben. Am Ende von Tates Lear sehnt Gloster den Tod herbei. Darauf spricht Lear als vorletzte Figur des Stücks vor Edgars letzten Worten, die wir bereits zitiert haben:

No, Gloster, thou hast Business yet for Life;
Thou, Kent, and I, retir'd to some close Cell
Will gently pass our short Reserves of Time
In calm Reflections on our Fortunes past,
Cheer'd with relation of the prosperous Reign
Of this caelestial Pair; thus our Remains
Shall in an even Course of Thought be past,
Enjoy the present Hour, nor fear the last.⁴⁷⁸

David Garrick, berühmter Darsteller der wichtigen Rollen Shakespeares und Theaterdirektor, wandelt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tate-Version noch einmal ab. Aber die Liebesgeschichte zwischen Edgar und Cordelia wird nur abgemildert, nicht etwa gestrichen. Die Enttäuschungen Lears rücken ins Zentrum. Es bleibt beim Happy End.

With Lear once again the central focus of the play, Garrick, the age's greatest Lear, portrayed him as a man driven mad by the ingratitude of his children. Lear's distress and hence his pathos arise from his position as father rather than his status as fallen king, with the result that King Lear becomes domestic drama rather than royal tragedy.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Tate, *The History of King Lear*, S. 69.

⁴⁷⁹ Marsden, „Improving Shakespeare“, S. 34.

So erschließt sich das Theater ganz neue Identifikationsräume und emotionale Welten. Ein Stück mit ernstem Inhalt und guter Lösung, *weeping comedy* oder Rührstück, wird zur Messlatte bürgerlicher Spitzenunterhaltung.

James Boswell, for example, wrote in his London journal that he arrived two hours early at the theatre in order to get a seat to see Garrick play Lear: „I kept myself at a distance from all acquaintances, and got into a proper frame. Mr Garrick gave me the most perfect satisfaction. I was fully moved, and I shed abundance of tears.“⁴⁸⁰

Als 1985 ihrerseits in originaler Form in New York die Tate-Fassung aufgeführt wird, kann diese von der urbanen postmodernen Kritik voll und ganz belustigt und begeistert als das bereichernde Meisterwerk, das sie ist, aufgenommen und angenommen werden:

Let's face it, „King Lear“ is always a downer. It starts with this king who's stubborn and blind and outright insensitive, but he gets knocked around by two of his daughters, which must be just what he needs, because it helps him develop into a beautiful guy, and just when you start liking him, they stick it to him. And he's not the only one who gets it – his one nice daughter does too and so does his sidekick, a Fool.

It doesn't surprise me at all that for about 150 years, during what was rightly called the Age of Reason, „King Lear“ was cleaned up. Lear not only became a warm human being, but they didn't kill him off. That nice daughter gets to marry a young man who is not only handsome but a very devoted son – we know they'll be happy together. And nothing happens to the poor Fool because they eliminate the part altogether. In an age of reason, you don't really need Fools, who are smart-alecky, silly-looking and vulgar.

In the 19th century, which was a very unreasonable period, the old „Lear“ was brought back, the one where the good guys get it along with the bad. Now that may be more like real life, but it's not much fun. Riverside Shakespeare Company, 165 West 86th St., has had the good sense – for reasonable times like our own – to revive the version with a happy ending. [...]

„King Lear“ charming? Well, would you rather be depressed? These days you can forget about tragic catharsis. Settle for charm.⁴⁸¹

3.3. Tutti Contenti

Die Shakespeare-Rezeption im deutschsprachigen Europa ist gut erforscht.⁴⁸² Viele Stücke kommen auch hier mit abgemilderten Enden auf die Bühne. Ende des 18. Jahrhunderts

⁴⁸⁰ Marsden, S. 33. & Boswell, *Boswell's London Journal, 1762–1763*, S. 265–257.

⁴⁸¹ Kissel, „King Lear for optimists“.

⁴⁸² Vgl. für einen aktuellen Überblick über die Forschung Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*.

kommt ein *Othello* auf die Hamburger Bühne, der zeitgenössischen Rezensionen zufolge dennoch „Ohnmachten über Ohnmachten“⁴⁸³ produzierte. Friedrich Ludwig Schröder arbeitet mit Wielands Übersetzung an einem *König Lear*, der zwar nicht an Tates Fassung anknüpft, aber dennoch Kordelia leben lässt.⁴⁸⁴ In direkter Reaktion auf die erste Aufführung muss Kordelia sogar zur allgemeinen Beruhigung des Publikums ein zweites Mal aus der Ohnmacht erwachen, bevor der Vorhang fällt.⁴⁸⁵ Eine andere Fassung wird Johann Christian Bock besorgen, in der „Lear und Cordelia glücklich am Leben blieben“⁴⁸⁶.

Spätestens mit der Übersetzung Shakespeares von Johann Heinrich Voss hebt aber eine „zeitgenössische Forderung einer originalgetreuen Wiedergabe Shakespeares“⁴⁸⁷ an. Auch in Wien, wo die Bearbeitungen Schröders und Bocks gespielt werden, ist der Hofburgtheatersekretär Josef Schreyvogel von Shakespeare begeistert. Schreyvogel unternimmt einen Anlauf, dem idealen und originalen Genie Shakespeares auf der einen Seite und zugleich den realexistierenden Zwängen des Staatstheaters auf der anderen Seite gerecht zu werden. Schreyvogel plant, dass Lear und Cordelia wirklich auf der Bühne sterben. Allerdings ruft er damit sofort die Zensur auf den Plan, die folgenden Eintrag in das Regiebuch Schreyvogels macht:

Die Wiederaufführung des Trauerspiel König Lear wird in dieser Umarbeitung gegen dem gestattet, daß die neue Schlußscene, nach welcher Cordelia und Lear untergehen, nicht beibehalten, sondern dafür die Schlußscene der älteren hiermit gleichfalls mitangeschlossenen Bearbeitung, an welche das Publikum gewöhnt ist, und nach welcher Cordelia und Lear am Leben bleiben, gesetzt werde.⁴⁸⁸

Es fällt auf, dass die milderen Fassungen mit Happy End in den Augen der Zensur das Maß der Dinge sind. Sie gelten schlicht als älter. Dass die „neue Schlußscene“ selbstverständlich auch die ältere sein könnte, bleibt unberücksichtigt. Aber wie wir gesehen haben, ist die Frage

⁴⁸³ Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 27.

⁴⁸⁴ Shakespeare, *König Lear*.

⁴⁸⁵ Vgl. Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 32.

⁴⁸⁶ Drews, S. 96.

⁴⁸⁷ Drews, S. 124.

⁴⁸⁸ Zitiert nach Drews, S. 136.

nach Originalen und der älteren Fassung keine, die Shakespeares Urtext unumwunden propagieren kann. In der Tradition finden sich auch versöhnliche Lear-Enden. 1822 werden in Wien auf jeden Fall von staatlichen Zensoren Happy Ends dekretiert. Dies ist ganz unmittelbar ein Produkt der Wiener Theaterreform unter Joseph II.

Die Geschichte der Theaterzensur in Wien ist ausgezeichnet erforscht. Bis heute ist die monumentale Studie von Hilde Haider-Pregler maßgeblich, die die kulturpolitische Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert von einer verbotenen, sittenlosen Vergnügungsinstitution zu *Des sittlichen Bürgers Abendschule* rekonstruiert.⁴⁸⁹ Haider-Pregler stellt systematisch dar, wie religiöse Theaterfeindschaft sowohl in katholischen wie protestantischen Regionen⁴⁹⁰ von weltlicheren Regierungen korrigiert und abgemildert wird.⁴⁹¹ Die Theaterreformen in Wien, in die Kaiser Joseph II. als Theaterdirektor direkt eingebunden war, bilden einen entscheidenden Höhepunkt der Verbreitung des Happy Ends.

Dabei stand nicht nur die Schaffung eines sittlich und politisch genehmen Theaters im Vordergrund, sondern die Kontrollierbarkeit des Bühnengeschehens überhaupt. Ein Großteil der Kulturpolitik in Wien ist dem Kampf gegen das Extemporieren gewidmet, einer assoziativen, freien und nicht per se ernsten sowie vollkommen dem Genie der Darsteller überantworteten Art des Spontan-Theaters, die aber als Aufführungspraxis für Stücke aller Art Anwendung fand. Es versteht sich von selbst, dass diese Praxis ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Zensur rückte. Aber die Kontrolle des Bühnengeschehens war nicht nur für die Zensur, sondern auch für Kulturproduzierenden ein wichtiges Thema. Das Extemporieren machte auch schon das planmäßige Aufführen von Stücken zum Problem. Die Sorgen Tates, nach denen ein Stück noch so ernst verfasst sein könne, wenn es sich einfach nicht ernst aufführen lasse, beziehen

⁴⁸⁹ Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*.

⁴⁹⁰ Vgl. Haider-Pregler, S. 69–134.

⁴⁹¹ Haider-Pregler.

sich auf die fehlende Kontrolle als mehrfach problematischen Aspekt einer extemporierenden Theaterpraxis.

Der Kampf gegen diese Art von Theater steht im Zentrum der Studie von Haider-Pregler. 1776 setzt ein Prozess des Umbaus ein: Joseph II. macht das Theater nebst der Burg zum k. k. Hof- und Nationaltheater. Anders als in protestantischen Theokratien soll das Theater nicht gänzlich verteufelt und verboten, sondern gezähmt und in den Staatsdienst gestellt werden. Um die „Glückseligkeit der Staaten“⁴⁹² sicherzustellen wird die Bildung und Unterhaltung der Untertanen als Regierungsinstrument entdeckt. Die Kameralistik als Wissenschaft vom guten Kontrollieren von Bevölkerungen ist äußerst pragmatisch. Sie analysiert menschliche Praktiken und evaluiert, inwiefern sie für den Staat als Ganzen nützlich sein können. Vor allem die Religion etwa sei gut geeignet, die Menschen da zu erziehen, wo das Gesetz und Strafen nicht ohne Weiteres durchregieren können; eine staatlich kontrollierte Religion aber ist in der Lage, „seine Bürger auf das vollkommenste zu leiten“⁴⁹³. Die Kameralisten empfehlen den Regierungen, bestehende Strukturen des menschlichen Lebens für sich zu nutzen, indem diese kontrolliert und gegebenenfalls im Sinne der Ziele eines Staates verbessert und modifiziert werden. Neben Religion und Erziehung gilt das Theater als äußerst relevante politische Institution. 1770 wird der Wiener Professor Joseph von Sonnenfels zum wichtigsten Akteur im Wiener Theaterwesen: zum Theaterzensor.⁴⁹⁴ Sonnenfels darf als Zensor seine kameralistischen Ideen einbringen.

Gleich einem geschickten Architekten, der auch die Verzierungen des Gebäudes so anzubringen weis, daß sie zur Stärke beytragen, muß der Gesetzgeber die Ergötzungen des Volkes zu einem wirksamen Mittel, die Sitten zu bilden, zu gebrauchen wissen. Hierunter sind die Schauspiele,

⁴⁹² Justi, *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten*.

⁴⁹³ Sonnenfels, *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*, S. 119.

⁴⁹⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 345.

vorzüglich seiner Aufmerksamkeit würdig, die, woferne sie ihre gehörige Einrichtung empfangen, das Ergötzende mit dem nutzbaren vereinigen, und wie Freyherr von Bielefeld saget, eine Schule der Sitten, der Höflichkeit und der Sprache werden können.⁴⁹⁵

Die Metapher des Architekten beschreibt das kameralistische Grundvorgehen gut, eine bestehende Struktur für sich gewinnbringend zu kontrollieren. Außerdem verweist sie auf die Bedeutung des Theaters, die es in der Staatswissenschaft und Bevölkerungsleitung nicht zu unterschätzen gelte. Sonnenfels, der sich auch mit allen möglichen anderen staats- und verwaltungswissenschaftlichen Fragen wie der Folter, Buchführung oder den Richtlinien des Geschäftsstils für Kanzleibeamte befasst, brüstet sich damit, dass er der „Staatskluge“ sei, der sich gezielt mit dem Theater auseinandersetze, welches sonst „den Philosophen und schönen Geist“⁴⁹⁶ allein beschäftigt habe. Dies mag grob übertrieben sein – man denke an die Theaterpolitik Friedrich II., diejenige Josephs II. selbst, aber auch an die des englischen Long Parliaments oder der protestantischen Theokratien. Sonnenfels orientiert sich wie seine Vorläufer an der Grundidee, dass das Theater sittliche Pädagogik und sonst nichts liefern dürfe und müsse:

Aus eben dem Grundsatz, daß die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn soll, ist nicht zu geben, daß unflätige Possen, oder anders die Sitten und den Anstand entehrendes Zeug auf derselben zum Vorschein komme. Eine Theatralcensur ist unumgänglich erforderlich. Doch ist in Ansehen der Sitten nicht genug, daß diese Censur die ganz entworfenen und sogenannten studirten Stücke übersehe; sondern es sind, einem solchen Endzwecke gemäß, keine anderen, als ganz censurirte Stücke aufzuführen. Die ungezwungenste Folge hieraus also ist, die extemporirten Stücke ganz abzuschaffen.⁴⁹⁷

Aber mit einer passiven Zensur, die bloß Schluss mit dem wilden Spontantheater macht, läßt es Sonnenfels nicht bewenden. Eine solche Zensur würde ja auch lediglich den Staat vor Schädigungen schützen, nicht aber das Potenzial des Theaters als Bildungsinstitution ausnutzen. Sonnenfels wird mit seinen Ideen und in seiner Funktion als Zensor weit über eine Reflexion

⁴⁹⁵ Sonnenfels, *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*, S. 137–138.

⁴⁹⁶ Sonnenfels, S. 139.

⁴⁹⁷ Sonnenfels, S. 141.

über die gesellschaftliche Rolle des Theaters hinaus an der künstlerischen und kreativen Gestaltung des Theaters mitwirken. Das ist kameralistische Kulturpolitik.

Wenn die Schauspiele eine Schule der Sitten werden sollen, so ist darauf zu sehen, daß solche Stücke aufgeführt werden, die diesem Endzwecke zusagen. Das Laster muß also in seiner scheuslichen Gestalt (m) und mit der Strafe als einer unabsönderlichen Folge, die Tugend mit allen ihren Reizungen, in ihrer liebenswürdigsten Gestalt, und wenigstens am Ende siegend, erscheinen. Man kann daher zweifeln, ob die Trauerspiele, wo meistens das Gegentheil geschieht wo die Tugend den Nachstellungen des Lasters unterliegt, in Ansehen der Sitten den Vorzug verdienen (n).⁴⁹⁸

Ganz explizit und pragmatisch formuliert Sonnenfels, quasi für den staatstheatralen Hausgebrauch, dass die Sittlichkeit eines Stückes durch ein Happy End wahrscheinlicher gemacht wird, sofern die Tugenden am Ende auch wirklich siegen. Auch in Stücken, in denen das Laster, das Böse und Schreckliche vorkommen, solle „wenigstens am Ende“ alles zum Guten kommen. Interessanterweise formuliert auch Sonnenfels, dass ernste Stücke, die zudem Probleme darstellen, die dann aber gelöst werden, und alles in allem gut enden, die sittlich beste Lösung sind. Possen, Komödien und allzu lustige Lustspiele sind der größere Feind der Zensoren als zu böse Tragödien. Denn das Darstellen von Laster hat auch einen Wert, zumal wenn es gleich in seinen negativen Folgen erscheint. In einer Passage, die exakt dem *playbook* von Birkens entnommen scheint, erklärt Sonnenfels in einer Fußnote genauer, was es mit einer „scheuslichen Gestalt“ auf der Bühne für eine Bewandnis haben kann:

(m) Man weiß, daß die Spartaner an Feiertagen ihre Knechte, die Heloten betrinken, und sie dann in der Trunkenheit alle die Ausschweifungen behen ließen, die eine Folge der Unmäßigkeit sind. In diesem thierischen Zustande zeigten sich die Knechte ihre Kindern, um sie dadurch, da sie das Laster zugleich mit seinen Folgen erblickten, von der Trunckenheit abzuschrecken. Die gereinigte Sittenlehre läßt uns diese abmahnenden Schauspiele nicht anders, als durch die Schaubühne anbringen. Hier kann, was dorten wahrhaft geschah, in seiner verhältnismäßigen Nachahmung geschehen, und in dem Gemüthe der Zuschauer eben so glückliche Folgen hervorbringen.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Sonnenfels, S. 139.

⁴⁹⁹ Sonnenfels, S. 140.

Die größte Leistung des Theaters für den Staat aber entfaltet sich nicht in kritischer Abmahnkunst, sondern in affirmativen Werken, die genial hehre und ernste Themen, Stoffe und Probleme behandeln und gleichzeitig zu einem glücklichen Ende und einer positiven gesellschaftlichen Vision führen. Sonnenfels formuliert in einer weiteren Fußnote die Formel für diese kameralistische Kunst, die einer Verordnung der Post-Tenebras-Lux-Struktur gleichkommt:

(n) Man könnte die tragischen Empfindungen, die des Dichters Mühe kröhnen, durch das Stück hindurch herrschen, und den Ausgang für die Tugend glücklich seyn lassen: so wäre der Ruhm des Genies mit dem Endzwecke der Sitten vereinbart. Wenn die Tugend immer erliegt, werden gemeine Seelen nicht also urtheilen? Die Tugend bringt Nachtheil, das Laster ist glücklich: ich will glücklich seyn. Also soll wenigstens kein Trauerspiel geendigt werden, wo nicht der Tugend Vorzug erkennbar, und das Laster auf das Schärfste bestraft wird.⁵⁰⁰

Das Happy End ist kurzum die Lösung für ein kameralistisches Theater, das interessant und sittlich zugleich sein kann. Sonnenfels lehnte die Shakespearsche Mischung von Komödien- und Tragödienelementen als monströs und unsittlich ab;⁵⁰¹ tragische Empfindungen aber mit tugendhaftem glücklichem Ausgang zu mischen, kann er als Tragödien mit Happy End empfehlen und vorschreiben. Moderne Erwartungen an eine freie Kunst lehnen Zensur in einem strikten Sinne ab; mit dem „Endzwecke der Sitten“ steht es nicht so einfach: Dass Kunstwerke auf eine komplexe und interessante, herausfordernde oder transzendierende Art irgendwie sittenkonform und befördernd sein sollen, ist eine oblique kulturpolitische Forderung, die bis heute persistiert.

Die Forderungen der Zensur aber haben nicht nur qua Amt regen Anteil der Erschaffung von Kunstwerken. Ihre Einmischungen und Forderungen müssen als Teil des ästhetischen Gesamtgeschehens aufgefasst werden. Der Wiener Schluß des Lear, der sich in der aktuellen Debatte fälschlicherweise als Begriff *sui generis* verselbstständigt hat, belegt dies eindrücklich. Die

⁵⁰⁰ Sonnenfels, S. 140.

⁵⁰¹ Mansky, „Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff“.

Ideen von Sonnenfels werden sich weit über seine Amtszeit hinaus verfestigen. Es ist keinesfalls richtig, dass die kameralisierten Stücke nur plump einen breiten Massengeschmack befriedigten und beim gebildeten Publikum durchfielen. Beide großen Topoi, dass erstens die kunstlosen Herrscher sich in ästhetische Angelegenheiten mischen, von denen sie nichts verstehen, und dass zweitens Happy Ends nur den kunstlosen Pöbel ruhigstellen sollen, werden den Verfahren und den Produkten kameralistischer Kulturpolitik nicht gerecht.

Der erlaubte *König Lear* trifft durchaus einen Nerv. Die vermeintlich von der Zensur drangsalierten Stücke glücken. Ludwig Speidel, Schriftsteller, Literatur- und Theaterkritiker, berichtet vom Ende der Aufführung:

Erschütternd, daß Mark und Bein zitterte, mit einem Aufschrei, der uns heute noch im Ohre bebt, gab Anschütz den Moment, da sich das Einbrechen des Wahnsinns in Lears Seele meldet; es war wie der Angstruf und Wehegeschrei einer untergehenden schönen Welt. Und nun das Eintreten des Wahnsinns selbst, wie er sich an dem verstellten Wahnsinne Edgars ausbrütet, die Hinhorchen, Geheimtum, Wispern, dieses wollüstige Hineingleiten in das geistige Chaos – man mußte es sehen und hören, denn Worte können es nur andeutend beschreiben. Höchst feinfühlig ging dann Anschütz in den eigentlichen Wahnsinn ein ... Wie sachgemäß ... in Anschütz' Darstellungen jenes aufmerksame, nun mißtrauische, dann wieder ahnungsvolle Beschauen der Dinge und Menschen, jenes nur zeitweilig durch wilde Rufe unterbrochene Hineinhorchen in sich selbst. Und dann wieder, mit ungebrochenen, mächtigen Lauten verkündigte Anschütz jenen die ganze Welt verfluchenden tragischen Pessimismus, der aus herben Lebenserfahrungen hervorgegangen. Keine Steigerung schien von hier an möglich zu sein, und doch brachte sie Anschütz zustande. In der Szene, da Lear aus dem heilsamen Schlafe erwacht und Kordelia erblickt – wer beschreibt diese rührenden Töne der Selbstanklage, dieses allmähliche Auftauen des Herzens, dieses kindliche und kindische Jauchzen über das Wiederfinden des hart geschmähten, treuen, liebenden Kindes! Es waren Momente der Rührung, da man sich der Tränen nicht schämte.⁵⁰²

Das gelungene Spiel von Anschütz scheint das Happy End stimmungsvoll, stimmig und anspruchsvoll gestaltet zu haben. Die Rührung, die das Happy End auslöst, entspricht nicht der Freude und dem Spaß am Ende einer Posse. Das starke Gefühl der Rührung vermag das aus Sicht Speidels bereits unsteigerbare Vorende des „tragischen Pessimismus“ noch einmal zu übertrumpfen und zu intensivieren. Auch Ludwig Tieck lobt wider Erwarten den Schluss, der so in seiner Shakespeare-Ausgabe nicht zu finden war. Tieck selbst wird sogar eine Fassung

⁵⁰² Zitiert nach Drews, *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 150.

produzieren, die in Dresden die erste Darbietung mit bösem Ende im deutschsprachigen Raum zur Folge hatte.⁵⁰³ Grundsätzlich ist er einem solchen Happy End gegenüber kritisch.

Wie unpassend ein solcher Schluß selbst sei, braucht nicht erörtert zu werden: diese Forderung einer unpoetischen Weichlichkeit ist eben so barbarisch, als wenn man den Oedipus aus unkünstlerischem Mitleid am Leben erhalten wollte. Was wird ihnen denn damit geschenkt?⁵⁰⁴

Tieck räumt aber ein, dass er durchaus Verständnis dafür hat, den „Schluß der großen Tragödie zerstören“⁵⁰⁵ zu müssen, um „gutmüthigen Wiener“⁵⁰⁶ nicht zu erschrecken. Genau wie die Kameralisten es konzipierten, befindet Tieck: „indessen hat der Bearbeiter es doch so milde eingerichtet, daß so wenige Schönheiten des Dichters, als nur immer möglich, dadurch verloren gehen.“⁵⁰⁷ Am Ende kann sich auch Tieck der Rührung nicht ganz entziehen, auch wenn er dem Happy End seinen Beitrag dazu nicht so ganz beimessen kann. Dennoch befindet er:

Diese Darstellung der erschöpften Raserei, die nun in einen schwärmenden Wahnsinn übergegangen ist, hatte mich durch ihre Neuheit und Wahrheit so tief ergriffen, wie es mir wohl nur in meiner frühern Jugend begegnet ist. Unbeschreiblich schön war das Erwachen des Greises und das allmähliche Wiedererkennen Kordelias. Hier und in den letzten Szenen war das Kindische, ganz hingeebene Alberne, und in diesem die tiefste Rührung, der erhabenste Schmerz und die erschütterndste Freude mit solchen Farben gemalt, daß keine Worte denjenigen, der das Schauspiel selber nicht sah, eine Anschauung oder Ahnung von dieser wundervollen Malerei geben können. In diesen herrlichen Szenen war der Künstler Fleck und Schröder ganz unähnlich, er hat sich hier einen ganz neuen Weg entdeckt, und das Große, was er hier geleistet hat, ist nach meiner Einsicht nicht genug zu loben.⁵⁰⁸

Auch in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* geht eine Beschreibungsepisode ein, die die Happy-End-Fassung des *Lear* darstellt und auf ihre affektive Wirkung abzielt. „Der günstige Ausgang,“ heißt es da, „welchen man den Aufführungen des Stückes in jener Zeit gab, um die fürchterlichen Gefühle, die diese Begebenheit erregt, zu mildern, that auf mich keine Wirkung mehr, mein Herz sagte, daß das nicht möglich sei, und ich wußte beinahe nicht mehr, was von

⁵⁰³ Vgl. Drews, S. 184.

⁵⁰⁴ Tieck, *Dramaturgische Blätter*.

⁵⁰⁵ Tieck, S. 248.

⁵⁰⁶ Tieck, S. 247.

⁵⁰⁷ Tieck, S. 248.

⁵⁰⁸ Tieck, S. 250–251.

mir und um mich vorging.“⁵⁰⁹ Der Protagonist Heinrich, selbst der Ohnmacht nahe, glaubt noch die mildernde Wirkung des Happy Ends nicht zu spüren und nicht zu brauchen. Anderen Besuchern der Aufführung geht es anders:

Als ich mich ein wenig erholt hatte, that ich fast scheu einen Blick auf meine Umgebung, gleichsam, um mich zu überzeugen, ob man mich beobachtet habe. Ich sah, daß alle Angesichter auf die Bühne blickten, und daß sie in starker Erregung gleichsam auf den Schauplatz hingehftet seien. Nur in einer ebenerdigen Loge sehr nahe bei mir saß ein Mädchen, welches nicht auf die Darstellung merkte, sie war schneebleich, und die Ihrigen waren um sie beschäftigt. Sie kam mir unbeschreiblich schön vor. Das Angesicht war von Thränen übergossen, und ich richtete meinen Blick unverwandt auf sie. Da die bei ihr Anwesenden sich um und vor sie stellten, gleichsam um sie vor der Betrachtung zu decken, empfand ich mein Unrecht, und wendete die Augen weg.⁵¹⁰

Das Happy End selbst ist daran beteiligt, Rührung hervorzurufen. *Der Nachsommer* selbst liefert am Ende Rührung, Glück und „versöhnte Koexistenz der Generationen abseits des politischen und gesellschaftlichen Trubels.“⁵¹¹

Die kameralistische Kunst der Sittlichkeit kämpft ihren eigenen Kampf gegen die Tradition und die Genres. Der Schriftsteller Joseph Richter, der sich selbst zweimal beworben hatte, um Zensor zu werden, missdeutet in seinem romanhaften *Eipeldauer-Briefen* die Zeichen der Zeit:

[...] weil wir jetzt manigsmal traurige Lustspiel haben, so haben s'uns halt auch einmal ein lustigs Trauerspiel gebn wollen, und vielleicht kommt jetztz noch gar d'Modi auf, daß alle Trauerspiele lustig ausgehn.⁵¹²

Die Zeiten aber, in denen Tragödien einfach mit Witz und lustigen Nachspielen aufgehellt werden konnten, sind vorbei. Geplante und staatlich genehmigte Happy Ends verdrängen gleichermaßen das lustige Extemporieren und die bösen Enden der Tragödie. Eine neue „Modi“ entsteht aus der Zusammenarbeit verschiedener kulturpolitischer Akteure, aber diese leistet weit mehr, als Trauerspiele irgendwie „lustig“ enden zu lassen.

Tragödien gelten zwar generell als zu böse, aber Komödien haben mitnichten *carte blanche*. Das kameralistische Happy End erscheint nicht nur für Tragödien als Lösung. Im 18. Jahrhundert

⁵⁰⁹ Stifter, *Der Nachsommer*, S. 304.

⁵¹⁰ Stifter, S. 304–305.

⁵¹¹ Schäfer, „Ein ‚günstiger Ausgang‘ von König Lear“, S. 332.

⁵¹² Richter, *Der wiederaufgelebte Eipeldauer*, S. 47.

entwickelt sich Wien so zur kulturpolitischen Hauptstadt des glücklichen Endes. Eines der berühmtesten Happy Ends der Welt entsteht dort, und zwar nicht aus einer Tragödie, sondern einer Komödie, die folgerichtig: erst ernster gemacht werden musste. Die Zensoren in Wien verbieten Emanuel Schikander, in Wien die Komödie *La folle journée ou Le mariage de Figaro* des bürgerlichen Autors Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais auf die Bühne zu bringen, welche 1784 in Paris uraufgeführt wurde. Das als adelskritisch wahrgenommene Stück hatte Ludwig XVI. zunächst überhaupt nicht gefallen, durfte dann aber doch in Paris gespielt werden. Um den adligen Grafen und Diplomat Almaviva entspinnt sich ein kompliziertes Dreieck von diversen Hochzeitsplänen, sexuellen Interessen und Eifersucht. Die von Figuren des Stücks erhobenen Anklagen gegen das Patriarchat und feudale Herrschaft erscheinen aber sehr ernst; das Komödienhafte erscheint gleichsam als Karikatur und Kritik eines als dekadent empfundenen Ancien Régime. Auch im Bereich der Gattungstheorie fordert Diderot das bürgerliche Theater ein „genre sérieux“⁵¹³. „C’était la révolution déjà en action, disait l’Empereur en fermant le livre,“ heißt es über Napoleon auf Sankt Helena Jahre später. Am 31. Januar 1785 schreibt Joseph II.:

Ich vernehme, daß die bekannte Komödie *le Mariage de Figaro* in einer deutschen Übersetzung für das Kärntnerthortheater angetragen seyn solle; da nun dieses Stück viel Anstößiges enthält, so verstehe Ich mich, daß der Censor solches entweder ganz verwerfen, oder solche Veränderungen darinn veranlassen werde, daß er für die Vorstellung dieser Piece und den Eindruck, den sie machen dürfte, hasten werde können.⁵¹⁴

Davon, dass „tutti contenti“ sind, wie es am Ende von allen Figuren auf der Bühne von Mozarts Oper *Le nozze de Figaro* – uraufgeführt am 1. Mai 1786 – gesungen heißt, kann also zunächst einmal gar keine Rede sein. Damit die verbotene Komödie als Oper auf die Bühne

⁵¹³ Castelveccchi, „Sentimental and Anti-Sentimental in ‚Le nozze di Figaro‘“, S. 2.

⁵¹⁴ von Thurn, *Joseph II. als Theaterdirektor; ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters*. Brief 52, S. 60.

kommen kann,⁵¹⁵ muss erst „una difficoltà grandissima“⁵¹⁶ überwunden werden, wie sich Lorenzo Da Ponte erinnert. Da Ponte aber macht sich an die schwierige Aufgabe, das Stück in ein „dramma“⁵¹⁷ zu verwandeln, von dem er hofft, dass es schließlich die Wiener Zensur überzeugen würde; es erweist sich als vorteilhaft alle auf Feminismus und Klassenkampf zielenden Passagen zu streichen oder drastisch abzumildern.⁵¹⁸

Colta però l'occasione, andai senza parlare con chic he sia, ad offrir il Figaro all'Imperadore medesimo. Come diss' egli? Sapete che Mozart, bravissimo per l'instrumentale, non ha mai scritto che un dramma vocale, e questo non era gran cosa! Nemmen io, replicai sommestamente, senza la clemenza della Maestrà vostra, non avrei scritto che un dramma a Vienna. E vero, replicò egli; ma queste nozze di Figaro io le ho proibite alla truppa tedesca. Sì, soggiunsi io: ma avendo composto un dramma per musica, o non una Commedia, ho dovuto ommettere molte scene, e assai più raccorciarne, ed ho ommesso e raccorciato quello che poteva offendere la delicatezza e decenza d'uno spettacolo, a cui la Maestrà sovrana presiede. Quanto alla musica poi, per quanto io posso giudicare, parmi d'una bellezza maravigliosa. Bene: *quand' è così, mi fido del vostro gusto quanto alla musica, e della vostra prudenza quanto al costume. Fate dar lo spartito al Copista.*⁵¹⁹

Mit dieser vor-revolutionären Lösung schließlich können alle gut leben. Am Ende des zweiten Aktes wird der gesellschaftliche Dissens dadurch zum Ausdruck gebracht, dass verschiedene Figuren ihre konfligierenden Interessen gemeinsam vorbringen. Nach Verwicklungen, Verwechselungen und Verkleidungen steht am Ende alles zum Besten. In der letzten Szene werden die Fackeln der Aufklärung angezündet, der Graf erkennt all seine Irrtümer, und Hochzeit

⁵¹⁵ Vgl. für eine sehr detaillierte Vergleichsstudie der beiden Werke Scheel, „Le Mariage de Figaro‘ von Beaumarchais und das Libretto der ‚Nozze di Figaro‘ von Lorenzo Da Ponte“.

⁵¹⁶ Ponte, *Memorie di Lorenzo Da Ponte, da Ceneda*, S. 70.

⁵¹⁷ Ponte, S. 71.

⁵¹⁸ Vgl. Lister, „Beaumarchais, Figaro, Paisiello, and Mozart“.

⁵¹⁹ Ponte, *Memorie di Lorenzo Da Ponte, da Ceneda*, S. 71–72. Für eine deutsche Übersetzung vgl. Gräßler, *Josephinische Curiosa oder ganz besondere, theils nicht mehr, theils noch nicht bekannte Persönlichkeiten, Geheimnisse, Details, Actenstücke und Denkwürdigkeiten der Lebens- und Zeitgeschichte Kaiser Josephs II*, S. 356–357: „Ich ergriff diese Gelegenheit, und ohne mit jemand darüber zu sprechen, both ich dem Kaiser selbst den ‚Figaro‘ an. ‚Wie?‘ sagte er, ‚Sie wissen doch, daß Mozart in der Instrumentalmusik ganz ausgezeichnet gut ist, er hat aber bis jetzt nur eine Oper geschrieben, und diese hatte keinen besonderen Werth!‘ ‚Ich selbst,‘ erwiedere ich mit Unterwürfigkeit, ‚hätte ohne die gnädige Nachsicht Eurer kaiserlichen Majestät nur ein Drama in Wien geschrieben.‘ ‚Das ist wahr,‘ erwiederte er; ‚aber diese ‚Hochzeit des Figaro‘ habe ich auch der Gesellschaft des deutschen Theaters zu geben verbothen.‘ ‚Ich weiß es,‘ sagte ich, ‚aber da ich ein Drama für Musik, und nicht eine Comödie geschrieben habe, so mußte ich mehrer Scenen ganz weglassen und viele andere sehr abkürzen, und somit habe ich alles das weggelassen und abgekürzt, was gegen den Anstand und die Sittlichkeit ist, und was in einem Theater anstößig seyn könnte, in welchem die höchste Majestät selbst zugegen ist. Was aber die Musik anbelangt, so scheint sie mir, so weit ich sie zu beurtheilen vermag, von einer ganz außerordentlichen Schönheit.‘ ‚Gut, wenn, sich die Sache so verhält, so verlasse ich mich rücksichtlich der Musik auf Ihren guten Geschmack und auf Ihre Klugheit, in Beziehung auf die Schicklichkeit des Textes. Lassen Sie gleich die Partitur dem Copisten geben.‘“

und Aussöhnung können am Ende gleichermaßen zelebriert werden. Das Stück endet wieder mit einem Ensemblegesang:

TUTTI
Ah, tutti contenti
saremo così.
Questo giorno di tormenti,
di capricci, e di follia,
in contenti e in allegria
solo amor può terminar.
Sposi, amici, al ballo, al gioco,
alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
corriam tutti a festeggiar!⁵²⁰

Ein Triumphzug der Liebe und ein Fest am Ende für Hochzeiten und noch einmal knapp gewährten gesellschaftlichen Frieden: „opera buffa as sheer pleasure“⁵²¹. Selbst in der Fassung von Da Ponte enthält das Stück aber noch ernste und problematische Themen und Untertöne und bei aller Übertriebenheit der Darstellung eine Atmosphäre weltlicher und alltäglicher Versprechen von Glück:

When the Countess pardons the Count in act 4 of *The Marriage of Figaro*, it is not that Mozart's music simultaneously gives voice to some more profound statement of or about forgiveness. Rather, it is the fact that there is a Countess, a Count, a specific dramatic situation, and ordinary words like „Contessa, perdono“ sung out loud that has in quite precise ways predetermined the meaning to attach to Mozart's musical moment. These mundane, visible things feed a conviction that transfigured forgiveness – that specifically – is being conveyed by some very beautiful noise.⁵²²

Die vermeintlich konventionelle Darstellung von Glück wird in ihrer Konventionalität selbst mitausgestellt. Figaro ist aufgeklärte Freude am glücklichen Ende. Er erklärt nämlich bereits gegen Ende von Akt II in Szene 8:

Per finirla lietamente
e all'usanza teatrale

⁵²⁰ Ponte, *Le Nozze Di Figaro*. Übersetzung etwa: „Ah, alle werden so glücklich sein. Nur die Liebe kann diesen Tag voll Qualen und Wahnsinn in Freude und Glück enden lassen. Verheiratete, Freunde, auf dem Ball, beim Spiel, bringt die Gesichter zum Glühen! Und zum Klang des freudigen Marsches eilt alle herbei zum feiern!“

⁵²¹ Hunter, *The Culture Of Opera Buffa In Mozart's Vienna*, S. 27.

⁵²² Abbate, „Music—Drastic or Gnostic?“, S. 522.

un'azion matrimoniale
le faremo ora seguir.⁵²³

Sentimentale⁵²⁴ und pastorale⁵²⁵ Paradigmen kommen zum Zug: Patriarchat, Familie, Gesellschaft – tutti contenti. Goehring, der die Oper und ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichte auf beeindruckend umfassende Weise untersucht, stellt pointiert fest: „*Figaro* is hardly the first imaginative work to try to record the bewilderment of reconciliation, to show that a happy ending is not the same thing as an easy one.“⁵²⁶ Bald ist überall die Revolution „en action“.

Zwei große Topoi flankieren das kameralistische Happy End, auf der einen Seite, dass Regierungen Happy Ends und Glücksvisionen kunstlos fordern und ohne Einsicht in ästhetische Komplexität Kulturpolitik machen, und auf der anderen Seite, dass die Happy Ends bloß eine Konzession an den vulgären Publikumsgeschmack sind. Beide Ideen bestehen bis heute und beide sind in aller Allgemeinheit falsch. Tatsächlich arbeiten Regierung, Zensur, Theater, Kommentar und Publikum gemeinsam daran, empfindsame Reformen⁵²⁷ für Revolutionen vorzuschlagen.⁵²⁸ In Auseinandersetzung mit der Tradition und im Namen der Sittlichkeit und schlagen kameralistische und viel weniger eindeutige Allianzen abgemilderte Fassungen neuer Idee zur friedlicheren Veränderung vor.

Central to the emergence of a sentimental culture in eighteenth-century Europe was a new confidence in the fundamental goodness of emotions and in their power to act as a binding force between humans. For a good part of the century, the semantic area of sentiment and sensibility was often associated with the best one could hope for in the human, moral, and aesthetic realms.⁵²⁹

⁵²³ Ponte, *Le Nozze Di Figaro*, S. 49. Übersetzung etwa: „Um glücklich zu endigen und im Einklang mit den Gepflogenheiten des Theaters werden wir nun eine Hochzeit abhalten.“

⁵²⁴ Vgl. Castelvechi, „Sentimental and Anti-Sentimental in ‚Le nozze di Figaro‘“.

⁵²⁵ Vgl. Allanbrook, „Human Nature in the Unnatural Garden“.

⁵²⁶ Goehring, „Ironic Modes, Happy Endings“, S. 71.

⁵²⁷ Auch die Grundlage für die Texte *The Wealth of Nations* (1776) und *Lectures on Justice, Police, Revenue, and Arms* (1763) von Adam Smith bildet *The Theory of Moral Sentiments* (1756).

⁵²⁸ Vgl. Kapitel 3.6.

⁵²⁹ Castelvechi, „Sentimental and Anti-Sentimental in ‚Le nozze di Figaro‘“, S. 2.

Die im interpersonellen empfindsamen Austausch erprobte „Zärtlichkeit als utopische Gesellschaftstheorie“⁵³⁰ wird von einer polizierenden Zärtlichkeit realer Verwaltungspraxis ergänzt.

3.4. Unempfindliche Empfindsamkeit oder happiness rewarded

In Richardsons Briefroman *Pamela; or, Virtue Rewarded* von 1740, einem der Urtexte der Empfindsamkeit, nimmt die Geschichte ein gutes Ende. Pamela ist 16 Jahre alt und Hausangestellte bei Mr. B. Nach dem Tod von dessen Mutter macht er Pamela gegen ihren Willen und auf unzüchtige Weise Avancen. Viele Briefe und Tagebucheinträge über Hindernisse, Strapazen, versuchte Vergewaltigungen und Demütigungen später macht Mr. B Pamela aber doch noch einen ehrlichen und aufrichtigen und obendrein noch die Klassengrenzen hinter sich lassenden Heiratsantrag. Das Happy End von *Pamela* vermag aus heutiger Sicht seine rührenden Wirkungen nicht mehr ganz zu entfalten. Im 18. Jahrhundert war Pamela ein Bestseller. Es gab einen regelrechten Pamela-Hype und Pamela *merchandise*.⁵³¹ Der Name Pamela allein steht *pro toto* für eine Verortung von Glück – zumindest der Intention nach – mitten im gesellschaftlichen Leben der einfachen Menschen. Richardson entnimmt den Namen aus Philip Sidneys pastoralem Roman *The Countess of Pembroke's Arcadia* von 1585. *The Countess of Pembroke's Arcadia* lieferte Shakespeare auch den Subplot um Gloucester für *King Lear*. John Milton schätze den Text, wenn er auch Karl I. dafür verachtete, aus diesem nicht religiösen Werk das Gebet „Pamela's Prayer“ zu sprechen, als er zum Galgen schritt.⁵³² Sidney hatten den Namen, den erst Richardsons Prägung zu einem veritablen Vornamen erheben soll, erfunden und vermutlich

⁵³⁰ Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 50–54.

⁵³¹ Vg. Fysh, *The Work(s) of Samuel Richardson*, S. 58.

⁵³² Vgl. Milton, *Eikonoklastes*, S. 11–12.

aus den griechischen Wörtern für alles und Honig zusammengesetzt: Pan-mela, der Allhonig oder Everybody's Darling.

Die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wird von Northrop Frye zum Zeitalter der Empfindsamkeit erklärt.⁵³³ Die Beschäftigung mit Kunstwerken selbst steht ganz im Zeichen von erlebten Gefühlen. Die kulturpolitische Mischung von Sittlichkeit, Empfänglichkeit für Gefühle überhaupt und häusliche Hoffnungen auf Liebe und Frieden bilden die ästhetische Matrix zahlreicher Kunstwerke, die zur moralischen Erbauung einer bürgerlichen Rezipierenden-schaft entstehen. Die Empfindsamkeit aber darf nicht bloß als Epochenbezeichnung einer gewissen literarischen Strömung missverstanden werden.

Häufig im Nachhinein belächelt, fallen in diese Epoche zentrale kulturelle Weichenstellungen, die das Kunstgeschehen bis heute bestimmen; Happy Ends, Melodramen und ein intrikates Verhältnis von Kunst und Politik bleiben uns in den Grundkonfigurationen dieser Epoche erhalten. Die Empfindsamkeit ist häufig als Gegenstück zur Aufklärung beschrieben worden: „a philosophical nightmare of muddled ideas, weak logic and bad writing.“⁵³⁴ Eine solche Charakterisierung der Empfindsamkeit weist schon den Weg zu ihrer Verallgemeinerbarkeit.

Die literarische Empfindsamkeit baut bis zu einem gewissen Grad auf religiösen Praktiken auf,⁵³⁵ die sie verbreitert und verallgemeinert. Pamela kann immer wieder in Predigten als erbauliches Beispiel herangezogen werden.⁵³⁶ Erbauung erfährt in Zeiten von literarischer *mainstream* Empfindsamkeit eine Verlagerung ins Private und Häusliche. Sie legt ihre religiöse Grundorientierung mehr und mehr ab. Richardson hat auch die Vorworte von Pamela immer wieder verändert. In den frühen ist aber noch klar von „the edifying Story“⁵³⁷ die Rede.

⁵³³ Vgl. Frye, „Towards Defining an Age of Sensibility“.

⁵³⁴ Ellis, *The politics of sensibility*, S. 7.

⁵³⁵ Vgl. für eine hervorragende Diskussion dieses Verhältnisses Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 1*, S. 58–64.

⁵³⁶ Vgl. Fysh, *The Work(s) of Samuel Richardson*, S. 95.

⁵³⁷ Richardson, *Samuel Richardson's Introduction to Pamela*.

Zunächst war Erbauung der christliche Begriff für die kognitive und affektive Festigung der Gemeinde im engeren Sinn.⁵³⁸ Das zentrale Medium war die Predigt, die zunächst einmal nur gehört wurde. Der Begriff der Erbauung steht paradigmatisch für eine religiöse Kulturtechnik, die zunächst das Hören von Predigten betraf und die sich medial und inhaltlich dann im Laufe von Empfindsamkeit, Aufklärung und Romantik immer weiter erweitert. Lange bevor fiktive Briefe alles und jeden zu allem Möglichen erbauen können, zirkulieren in einer zunehmend protestantifizierten Welt Erbauungsschriften. Zu den klassischen Erbauungsschriften zählten Andachtsbücher, Gebetbücher, Kirchengesangbücher, Predigtsammlungen, religiöse Flugblätter, erbauliche Exempelsammlungen und geistliche Emblemata.⁵³⁹ Die Auswertung diverser Privatbibliotheksbestände ergibt: „Die Werke der Erbauungsliteratur stellen in der gesamten frühen Neuzeit nicht bloß ein marginales Schrifttum dar, sondern zählen zu den am meisten gedruckten und gekauften Büchern.“⁵⁴⁰ Als Klassiker solcher Erbauungstexte gelten Johann Arndts *Vier Bücher von wahren Christenthumb* von 1610 und das *Paradiesgärtlein* von 1612.⁵⁴¹ Ganz besonders instruktiv sind die Darstellungen Martin Ottmers' im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* und Wolfgang Brückners in der *Enzyklopädie des Märchens*. Ottmers zeichnet die theologische Begriffsgeschichte der Erbauung nach vom frühen Christentum bis ins Mittelalter und vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Dabei betont Ottmers immer wieder, dass die jeweiligen intellektuellen Bestimmungen des Begriffs aus den kulturellen Praktiken des jeweiligen Kontextes verstanden werden müssen. Brückner betont vor allem, dass schon im Sprachgebrauch Martin Luthers deutlich wird, dass Erbauung mehr als einen konkreten und übertragenen Sinn hat. Die Mittel, die zur Erbauung dienen können, diversifizieren sich im Laufe der Zeit, und

⁵³⁸ Vgl. Moore, „Erbauung als Gebrauchsliteratur für Frauen im 17. Jahrhundert: Leichenpredigten als Quelle weiblicher Lesegewohnheiten“.

⁵³⁹ Vgl. Pfefferkorn, „Bücher, die im Feuer nicht verbrennen – Erbauungsliteratur im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts“, S. 299.

⁵⁴⁰ Pfefferkorn, S. 299.

⁵⁴¹ Arndt, *Johann Arnd's Sechs Bücher vom wahren Christenthum, nebst dessen Paradies-Gärtlein*.

die Gemeinde entgrenzt sich zunehmend. Erbauung wird vom religiösen Fachbegriff spätestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Semantik.⁵⁴² Durch die Diversifizierung versteht sich, was zu erbauen vermag oder zur Erbauung taugt, immer weniger von selbst. Entsprechend der Maxime vom *Priestertum aller Gläubigen* lernten in Europa immer mehr Menschen lesen und schreiben. Das ist eine Voraussetzung dafür, dass sich literarische Bestseller wie *Pamela* so schnell verbreiten können. In einem Zeitalter größter alphabetischer⁵⁴³ und emotionaler Bildungsrevolutionen entstehen langlebige kulturelle Strukturen. In Prozessen stetiger „Verschriftlichung von Kommunikation“⁵⁴⁴ entstehen Texte über Gefühle (und damit potenziell über alles), die bis heute fortwirken und die – perspektivisch – nicht nur von Autoren geschrieben werden. Denn es lernen nicht nur immer mehr Menschen lesen, sondern auch schreiben. Das inszenierte Selbst-Schreiben wird im Brief-Roman nicht zufällig zum literarischen Erfolgsformat. Die Briefromane füllen unzählige Seiten, in denen man selbst lange Briefe schreiben und lesen lernen kann. Richardson arbeitete für seine Briefromane gar mit einer virtuellen Kommission lesender Leserinnen zusammen, die ihm Briefe mit Änderungswünschen schrieben. In den 14 Ausgaben von *Pamela* schlägt sich der Lehr- und Lernprozess des Autors sowie seiner Protagonistin nieder. Pamelas Englisch wird von Ausgabe zu Ausgabe gebildeter.⁵⁴⁵

Inmitten einer größeren Lesendenschaft aber entbrennt ein kulturpolitischer Streit über die erbauliche Wirkung von Texten und ihrer Glücksversprechen.⁵⁴⁶ Nicht selten entzündet sich diese Frage am Textende und der Entwicklung des modernen glücklichen Endes; wie wir gesehen haben, werden Tragödien aufgehellt und Komödien ernster gestaltet.⁵⁴⁷ Aber auch im

⁵⁴² Martin Ottmers, „Erbauungsliteratur“, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*.

⁵⁴³ Vgl. Koschorke, „Alphabetisation und Empfindsamkeit“.

⁵⁴⁴ Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 15.

⁵⁴⁵ Bender, Ashley Brookner, „Samuel Richardson’s Revisions to *Pamela* (1740, 1801)“.

⁵⁴⁶ Vgl. Brückner, „Thesen zur literarischen Struktur des sogenannten Erbaulichen“.

⁵⁴⁷ Vgl. Arntzen, *Die Ernste Komödie*.

Bereich empfindsamer erzählender Texte entbrennt ein Kampf ums Paradiesgärtlein. Wenn Lotte und Werther intensiven Einklang im gemeinsamen Ausrufen des Namens des verehrten Dichters erleben, dann verschleiern sie, dass empfindsame Diskurse zumeist aus langen Briefen bestehen, die darlegen, dass man die eine oder andere Einschätzung gar nicht miteinander teilt.

Oder man veröffentlicht gleich eine brutale Gegendarstellung. Henry Fielding veröffentlicht 1741 einen Briefroman mit dem sprechenden Titel *Shamela*. 1742 folgt eine noch ausführlichere Kritik am Phänomen *Pamela* in Form des Romans *Joseph Andrews*. Beide zählen gemeinsam zu den bloß berühmtesten satirischen Reaktionen auf Samuel Richardsons *Pamela*. Vermutlich gilt *Pamela* als einer der Gründungstexte der sentimentalischen Literatur und *Shamela* als ihre Nemesis. Vivasvan Soni spricht in Bezug auf Fielding sogar von einer ganzen „counter-tradition to the claustrophobic, sentimental, domestic novel of Samuel Richardson“⁵⁴⁸. Einer solchen Vereinfachung aber muss widersprochen werden. Sittlichkeit, Glück und Rührung sind nicht nur Objekt von Fieldings Spott, sondern auch Teil seiner eigenen literarischen Agenda. Im Gegenteil kann Fieldings Vorgehen als eine Verteidigung empfindsamer Werte gegen ihre schlechten Fürsprecher beschrieben werden. Das Besondere am Zeitalter des Sentimentalismus oder der Empfindsamkeit ist, dass sie intern bereits den Kampf ums Glück austrägt und so zum kulturellen Ort gesamtgesellschaftlicher Selbstverständigung werden kann. Daher ist auch der Einschätzung Castelveccis nur bedingt zuzustimmen:

From its very beginnings, however, sentimental culture seems to carry with it an anti-sentimental counterface, most conspicuous in texts that refer in explicit (though negative) ways to its recognizable features, both stylistic and ideological. A typical anti-sentimental strategy – of which the classical example is the immediate rereading of *Pamela* offered by Fielding's *Shamela* (1741) – would be to invoke the repertory of sentimental topoi and treat them subversively (in the root sense: turn them upside down).⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Soni, „Judging, Inevitably“, S. 159.

⁵⁴⁹ Castelveccchi, „Sentimental and Anti-Sentimental in ‚Le nozze di Figaro‘“, S. 3.

Es gehört vielmehr zum kulturellen Vermögen der Empfindsamkeit als Debatte, dass sie sentimentale Topoi bereits als solche zu beschreiben und somit zu verteidigen weiß. Dies zeigt sich nirgendwo deutlicher als in der dezidiert sentimental Grundausrichtung von *Joseph Andrews*. Gerade in Anbetracht des gloriosen Happy Ends von *Joseph Andrews* kommt diese zur vollen Geltung. Im intelligenten und überraschend guten Ende des Romans zeigen sich sentimentale und antisentimentale Strategien glücklich vereint. Im Kampf ums Paradies zwischen Fielding und Richardson siegt die Kooperation.

Joseph Andrews ist der Bruder von Pamela Andrews. Er steht, seit er ihr als 17-jähriger Stallbursche auffiel, in den Diensten von Lady Booby, die ihm nachstellt. Auf der Grundlage seiner religiösen Überzeugungen wehrt er sich dagegen, woraufhin Lady Booby ihn feuert. Joseph macht sich auf den Weg zur armen Fanny, die er liebt, wird aber überfallen und trifft zum Glück Parson Adams, der ihm hilft. Adams ist selbst dabei, Predigten von sich zur Veröffentlichung nach London zu bringen. Nach weiteren Abenteuern hat Adams Joseph verloren, aber dafür Fanny aus den Händen von Angreifern gerettet und sich gegen falsche Anschuldigungen vor einem Lokalrichter verteidigt. Zufällig treffen beide Joseph im selben Gasthaus, in das sie sich vor einem Gewitter retten. Es ereignen sich weitere Episoden, die soziale Problemthemen der Zeit illustrieren, wie den übersättigten literarischen Markt, die staatliche Lotterie und die Überheblichkeit des Adels.

Am Ende sollen Joseph und Fanny heiraten. Lady Booby unternimmt noch einige Versuche, die Ehe zu verhindern, welche aber allesamt scheitern, nicht zuletzt weil sie Besuch von ihrem Neffen Mr. Booby bekommt. Mr. Booby – und hier schließt Fielding direkt an das vermeintlich Happy End von Richardson an – bringt als Überraschungsgast seine neue Frau Pamela, die Schwester von Joseph, mit.

In den letzten Wirrungen und Entwirrungen des Romans stellt sich heraus, dass Fanny die eigentliche Tochter der Eltern von Joseph ist, also Pamelas Schwester. Joseph wäre dann ihr Bruder. Er hingegen, den sie als ihren Bruder ja nicht heiraten könnte, erweist sich als Sohn des Gentleman Wilson. So kann er sogar standesgemäß in Fanny eine Schwägerin der Boobys heiraten. Parson Adams traut das selige Paar.

Im Modus der sentimentalen Satire legt Fielding ein erbauliches Happy End am Ende eines Romans vor. Dies ist besonders bemerkenswert, da Satiren gewöhnlich nicht erbaulich designt sind. Aber über die bloße Satire gegen Richardson geht der Roman weit hinaus. Der Roman präsentiert sich selbst als Gattungsnovum („comic Romance“⁵⁵⁰) im englischsprachigen Raum und entspricht den epischen Erwartungen durchaus und folgerichtig auch den Normen einer solchen romanhaften Gattung wie dem glücklichen Ende.⁵⁵¹ Die Reaktionen auf das vielfach als tragisch wahrgenommene Ende von Richardsons *Clarissa* etwa, auf die wir zurückkommen werden, zeigen klar an, dass Romane Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht enden können, wie sie wollen. Fielding geht im Vorwort auf mögliche Gattungszugehörigkeiten ein und will seinen Text als burleskes Epos verstanden wissen, „preserving the Ludicrous over the Sublime.“⁵⁵² Der parodistische Grundzug des Werks, der sich nicht nur auf *Pamela* bezieht, sondern in der Nachfolge des *Don Quijote* auch auf die epische Tradition als Ganze, enthebt den Text aber nicht der ernsten Themen, die er diskutiert.⁵⁵³ Mit viel Witz wird gegen falschen Ernst polemisiert. Fielding unternimmt in seinen Romanen zunehmend den Versuch, ein sentimentales Publikum zu erreichen und nicht bloß zu verschrecken.⁵⁵⁴ Der als zu radikal und

⁵⁵⁰ Fielding, *Joseph Andrews*, S. 4.

⁵⁵¹ Vgl. dazu auch Aikin, „Happily Ever After“.

⁵⁵² Fielding, *Joseph Andrews*, S. 4.

⁵⁵³ Vgl. zum Verhältnis von Nachahmung und Innovation bezüglich der Gattung Lund, „Augustan Burlesque and the Genesis of Joseph Andrews“.

⁵⁵⁴ Vgl. für eine werktinterne Untersuchung von einem zunehmend milderer Fielding Hochmanová, „The Problem of Ridicule in Henry Fielding’s Joseph Andrews“.

kritisch empfundene Theaterautor Fielding – man denke an Titel wie *Rape upon Rape* von 1730 – wendet sich nach dem Licensing Act von 1737, der die Zensur des Theaters verschärfte, dem Format weniger stark kontrollierter Erzähltexte zu.⁵⁵⁵ Dennoch stehen Ernst und Parodie und die Unterscheidung in falschen und guten Ernst in einem Spannungsverhältnis. In den besonders satirischen Passagen des Romans kommt das Paradox des Ernsts zum Tragen; das zeitgenössische Publikum missverstand teilweise, gegen wen sich welche Satire richtete – eine Lektüreerfahrung, die den Lesenden *Pamelas* selbstredend erspart geblieben war. Die berühmte „roasting“-Szene im dritten Buch steht *pars pro toto* für einen Fielding, der Sittlichkeit ex negativo zu beschreiben strebt und dessen Text aber nicht verhindern kann, so gelesen zu werden, dass er die Grausamkeit, die er kritisieren will, propagiert.⁵⁵⁶ Der brutale *squire*, der Parson Adams verhöhnt, kann den Rezipierenden eben auch Identifikationsangebote unterbreiten. Das ist ein in dieser Studie immer wieder thematisiertes Grundproblem sittlicher Maßstäbe. Die Darstellung von Leid, Grausamkeit und Unrecht kann nicht selbst garantieren, auf eine sittliche Weise verstanden zu werden. Strukturell erwächst daraus eine Aufgabe für Kunstrichterinnen und -richter, die Zensur und möglicherweise auch für die Literaturwissenschaft. Ebenso ist die affirmative Darstellung einer Sache, die nicht bloß süßlich und eindimensional sein soll, keine einfache Angelegenheit. Fielding versucht beides zugleich; die harsche Kritik an Scheinheiligkeit, schlechten Priestern und den Moralvorstellungen Richardsons erscheint dabei leichter als aus dieser Kritik heraus ein genuin positives Bild zu zeichnen; „a positive portrait was far harder.“⁵⁵⁷ Dennoch unternimmt Fielding einen bemerkenswerten Versuch.

⁵⁵⁵ Vgl. zum Verhältnis des Theaters zu den Prosatexten bei Fielding Castro-Santana, „Sham Marriages and Proper Plots: Henry Fielding’s *Shamela* and Joseph Andrews“.

⁵⁵⁶ Vgl. für eine exzellente Untersuchung dieses Problems anhand zeitgenössischer Kritiken Dickie, „Joseph Andrews and the Great Laughter Debate“.

⁵⁵⁷ Dickie, S. 323.

Spätestens mit dem Happy End wird deutlich, dass aus jeder Menge Parodie ernste Bejahung hervorgehen kann.

Der Roman attackiert zwar auf mehrschichtige Weise den Grundlagentext der europäischen Empfindsamkeit *Pamela; or, Virtue Rewarded*, der wie der Titel schon andeutet, Tugenden positiv darstellen will. Fieldings Kritik gehört aber genauso zum Projekt der Empfindsamkeit wie Richardsons Text. Fieldings Roman verteidigt die Tugenden, die er bei Richardson verraten sieht. Bei Richardson wird Pamela Andrews dafür, dass sie dem Mann, der sie mehrfach zu vergewaltigen sucht, immer wieder widersteht, damit belohnt, dass sie ihn heiraten darf. Fielding parodiert die Vorstellung von Glück, die intertextuell diesem Happy-End zugrunde liegt – um diese dann zu überbieten. Er lässt Pamelas Schwester Fanny ein ungleich versöhnlicheres Schicksal zukommen, das modifizierte, aber nicht vollkommen andere Glücksvorstellungen aktualisiert.

Im letzten Kapitel, das schon in seiner Überschrift nur Gutes verheißt: „in which this true History is brought to a happy Conclusion“⁵⁵⁸, stellt sich Joseph selbst als adelig heraus und kann nach vielen ernsten Verwicklungen und Abenteuern die Frau heiraten, die er liebt. Auf eine oberflächliche Weise bleibt Fielding so Genreerwartungen des Epos oder der *Romance* verhaftet. Gleichzeitig testet er diese aber bis zu einem gewissen Grad aus und überbietet sie, indem er Richardson attackiert und korrigiert. Der Roman bewegt sich im Zwischenbereich zwischen affektivem glücklichem Ende und ironischer Distanz zu literarischen, gesellschaftlichen und religiösen Glücksversprechen überhaupt. Satire und Sittenlob, Affirmation und Protest stehen in Fieldings glücklichem Ende empfindsam nebeneinander.

Das Ende steht ganz im Zeichen des Glücks und der Freude. Die Nachricht von der Hochzeit erreicht auch Lady Booby, von der wir erfahren, dass sie nach London zurückgekehrt sei,

⁵⁵⁸ Fielding, *Joseph Andrews*, S. 266.

„where a young Captain of Dragoons, together with eternal Parties at Cards, soon obliterated the Memory of Joseph.“⁵⁵⁹ Dieselbe frohe Botschaft ereilt auch Mrs. Wilson, Josephs Mutter, „which [...] would render her completely happy“⁵⁶⁰. Eine komische Episode am Ende fungiert gleichsam als *mise en abyme* des affektiven Endes des Romans:

Mr. Adams greatly exulting on this Occasion, (for such Ceremonies were Matters of no small moment with him) accidentally gave Spurs to his Horse, which the generous Beast disdain- ing, for he was high of Mettle, and had been used to more expert Riders than the Gentleman who at present bestrode him: for whose Horsemanship he had perhaps some Contempt, immediately ran away full speed, and played so many antic Tricks, that he tumbled the Parson from his Back; which Joseph perceiving, came to his Relief. The Accident afforded infinite Merriment to the Servants, and no less frightened poor Fanny, who beheld him as he past by the Coach; but the Mirth of the one, and the Terror of the other were soon determined, when the Parson declared he had received no Damage.⁵⁶¹

Nach vier Büchern voll „Mirth“ and „Terror“ steht am Ende eine Wendung für alle zum Guten. Am Samstag stößt Mrs. Wilson zur „happy Assembly“. „The Reader“, schreibt Fielding, „may imagine much better and quicker too than I can describe, the many Embraces and Tears of Joy which succeeded her Arrival.“⁵⁶² Am nächsten „happy Day“ wird die Hochzeit gefeiert, „a Day past with the utmost Merriment, corrected by the strictest Decency“⁵⁶³. Joseph und Fanny beziehen ihr eigenes Anwesen in der Nähe der Eltern. Die letzten Worte des Romans schließen wie folgt:

Joseph remains blest with his Fanny, whom he doats on with the utmost Tenderness, which is all returned on her side. The Happiness of this Couple is a perpetual Fountain of Pleasure to their fond Parents; and his particularly remarkable, he declares he will imitate them in their Retirement; nor will be prevailed on by any Booksellers, or their Authors, to make his Appearance in High-Life.⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ Fielding, S. 269.

⁵⁶⁰ Fielding, S. 266.

⁵⁶¹ Fielding, S. 266–267.

⁵⁶² Fielding, S. 267.

⁵⁶³ Fielding, S. 268.

⁵⁶⁴ Fielding, S. 269.

„Strictest decency“ schien Fielding nicht davon abzuhalten, das Glück am Ende des Romans mit einer kleinen Invektive gegen *Pamela* und ihre zahlreichen autorisierten und nicht-autorisierten Fortschreibungen zu garnieren. Damit wird aber auch eine besondere Eigenschaft des Happy Ends klar betont. Ein Glücksversprechen im Rahmen einer erzählten Welt lebt von dem Moment des Endes, dem *freeze*, dem Stopp der Erzählung. Eine Fortsetzung in der alles ganz anders, normaler und womöglich weniger glücklich aussieht, ist immer denkbar. Eingedenk dieses Problems entsendet Fielding Joseph und Fanny ins glückliche „retirement“.

Richardson war nicht „happy“ mit den Glücksvisionen Fieldings. Der empfindsame Kampf ging weiter. Bis 1748 erscheint der ausnehmend lange Briefroman *Clarissa*. 1749 veröffentlicht Fielding *Tom Jones*. 1753 wiederum kontert Richardson mit *Sir Charles Grandison*. Es ist dabei Richardson, der das Konzept Happy End *als Thema* erlebt. Denn ein großartiges, affirmatives, witziges und komplexes Happy End nach ästhetischen Maßgaben eines Fielding hat Richardson für seine neue Romanheldin Clarissa nicht vorgesehen. Im Gegenteil: Sie soll sterben. Eine der ersten modernen Verwendungsweisen des Begriffs *happy ending* für das glückliche Ende einer Geschichte fällt somit im Kontext des Richardson'schen Werks normativ und nicht deskriptiv. Sie fällt zusammen mit einer der Urszenen der Empfindsamkeit: dem sentimental-schriftlichen Austausch. Denn die Fans fordern von Richardson: Clarissa darf nicht sterben! Clarissa Harlowe wird vom reichen Erben Robert Lovelace umgarnt, der sie in ein Bordell verschleppt und dort vergewaltigt. Terrorisiert stirbt Clarissa an schwerer Krankheit. Am 29. Juni 1745 erreicht Richardson ein Brief von Laetitia Pilkington:

I passed to hours this morning with Mr. Cibber, whom I found in such real anxiety for Clarissa, as none but so perfect a master of nature could have excited. I had related to him, not only the catastrophe of story, but also your truly religious and moral reason for it; and, when he heard what a dreadful lot hers was to be, he lost all patience, threw down the book, and vowed he would not read another line. To express or paint his passion, would acquire such masterly hands as yours, or his own: he shuddered; nay, the tears stood in his eyes: - „What! (said he) shall I, who have loved and revered the virtuous, the beautiful Clarissa, from the same motives I loved Mr. Richardson, bear to stand a patient spectator of her ruin, her final destruction? No! – My

heart suffers as strongly for her as if word was brought me that his house was on fire, and himself, his wife, and little ones, likely to perish in the flame. I cannot bear it! had Lovelace ten thousand souls and bodies, I could wish to see them all tortured, stretched on the rack: no punishment can be too bad for him.“

In this manner did the dear gentleman, I think I may almost say, rave; for I never saw passion higher wrought than his. When I told him she must die, he said, „G-d d-n him, if she should; and that he should no longer believe Providence, or eternal wisdom, or Goodness governed the world, if merit, innocence, and beauty were to be so destroyed: nay, (added he) my mind is so hurt with the thought of her being violated, that were I to see her in Heaven, sitting on the knee of the blessed Virgin, and crowned with glory, her sufferings would still make me feel horror, horror distilled.“ – These were his strongly emphatical expressions.⁵⁶⁵

Cibber, der selbst eine sentimentale glückliche Version von *Romeo and Juliet* auf die Bühne gebracht hatte, ist mir soviel Unglück am Ende nicht einverstanden. Das Happy End von *Joseph Andrews* dürfte Cibber indessen höchstens über die Attacken gegen ihn im ersten Kapitel hinweggetröstet haben. Aber die Lesendenschaft wünscht sich geschlossen ein glückliches Ende für Clarissa. Am 21. Januar 1751 hatte sich *Clarissa* 3.000 mal verkauft; *Tom Jones* in weniger als einem Jahr 10.000 mal.⁵⁶⁶ Richardson schreibt am 10. Mai 1748 an Aaron Hill:

The Sale is pretty quick for an *imperfect* Work. Yet I know not whether it has not suffered much by the Catastrophe's being too much known and talked of. I intend another Sort of Happiness [...] for my Heroine, than that which was to depend upon the Will and Pleasure, and uncertain Reformation and good Behaviour of a vile Libertine, to whom I could not think of giving a Lady of such Excellence. The Sex give too much countenance to Men of this Cast for any one to make them such a Compliment to their Errors. And to rescue her from a Rake, and give a Triumph to her not only over him but over all her Oppressors, and the World besides, in a triumphant Death (as Death must, at last, have been her Lot, had she been ever so prosperous) I thought as noble a View, as it was new. But I find, Sir, by many Letters sent me, and many Opinions given me, that some of the greater Vulgar, as well as the less, had rather it had had what they call, an Happy Ending.⁵⁶⁷

Richardson verteidigt sein Ende nicht nur mit Neuheit, sondern auch dem guten Grund, dass er Clarissa nicht mit dem Bösewicht wieder glücklich vermählen will. Dieser Schritt wird nicht als Verbesserung der Lage zu Clarissa gewertet. Die dritte Option freilich wäre, ein gutes Ende zu finden, das nicht in einer Hochzeit mit dem Vergewaltiger besteht. Dies scheint für Richardson aber zunächst ebenfalls abwegig. Überhaupt ist Richardson gegenüber allzu irdischen und

⁵⁶⁵ Richardson, *Correspondence with Sarah Wescomb, Frances Grainger and Laetitia Pilkington*, S. 373.

⁵⁶⁶ Vgl. Richardson, *Selected Letter of Samuel Richardson*, S. 86.

⁵⁶⁷ Richardson, S. 86–87.

weltlichen Vorstellungen von Glück sehr kritisch. Lady Bradshaigh gegenüber zeigt sich Richardson am 26. Oktober 1748 verständnisvoller: „Indeed you are not *particular* in your Wishes for a happy Ending, as it is called.“⁵⁶⁸ Allerdings lässt Richardson sich nicht bewegen und fragt rhetorisch: „And what, Madam, is the temporary Happiness we are so fond of?“⁵⁶⁹

An Aaron Hill schreibt Richardson am 7. November 1748:

These will shew you, Sir, that I intend more than a Novel or Romance by this Piece; and that it is of the Tragic Kind: In short, that I thought my principal Characters could not rewarded by any Happiness short of the Heavenly.⁵⁷⁰

So viel zum Thema gattungstheoretischer Konstanz. Richardson hält seinen eigenen neuen sentimental Briefroman für tragisch, weil er sich für seine Heldin nur göttliches Glück nach dem Tod vorstellen kann. Aber was ist irdisches Leid gegenüber dem Leid, das ein Autor durch all die Zuschriften erleidet:

But how have I suffered by this from the Cavils of some, from the Prayers of others, from the Intreaties of many more, to make what is called a Happy Ending! – Mr Lyttleton, the late Mr. Thomson, Mr. Cibber, and Mr. Fielding, have been among these.⁵⁷¹

In den Briefen Richardsons etabliert sich das Happy End als Begriff und als Sache. Die weltlichen empfindsamen Happy Ends, die auf ein Glück – so naiv es scheinen mag – in dieser Welt hoffen, finden sich aber bei Fielding. In einem Brief an Lady Bradshaigh vom 15. Dezember 1748 verwahrt sich Richardson rundheraus gegen diese Lösung,⁵⁷² die er als „the trite one of perfecting a private Happiness“⁵⁷³ abkanzelt. In einem Nachwort zu *Clarissa* äußert sich Richardson erneut zum Thema. Das Nachwort kommt einer Abhandlung *ex negativo* über das Happy End gleich. An Richardsons Vorstellung von Glücksvisionen in der Literatur ändert

⁵⁶⁸ Richardson, S. 90.

⁵⁶⁹ Richardson, S. 91.

⁵⁷⁰ Richardson, S. 99.

⁵⁷¹ Richardson, S. 99.

⁵⁷² Vgl. für eine ausgezeichnete Studie mit einem herzlosen Titel und mehr Beschwerdebriefen Budd, „Why Clarissa Must Die“.

⁵⁷³ Richardson, *Selected Letter of Samuel Richardson*, S. 103.

sich nichts. Aber die Diskurse der Empfindsamkeit sprechen fort. Was so von einem empfindsamen Autor mit neuerdings Shakespear'schen Ambitionen⁵⁷⁴ nicht veröffentlicht werden kann, findet trotzdem Raum in vertrauter und geheimer Privatkommunikation. Peter Sabor hat gezeigt, wie tief in den Diskursen *Clarissa* zumindest in drei von vier alternativen glücklichen Enden doch nicht sterben muss:

The longest and most significant ending was written by Elizabeth, Lady Echlin during the winter of 1748–49 while she visited her sister Dorothy, Lady Bradshaigh at Haigh Hall, Lancaster. Lady Echlin wrote her alternative conclusion shortly after reading the last three volumes of *Clarissa*, published together in December 1748; she was much distressed by the heroine's rape at the hand of Lovelace and her subsequent death, and sought to alleviate the tragedy. So too did her sister, Lady Bradshaigh, in two brief new endings of her own: one in a letter to Richardson of December 1748 and the other drafted later in her copy of the first edition of *Clarissa*. The fourth ending is a fantasy conclusion, outlined by Richardson in a letter to Lady Echlin of 14–18 February 1755. Although the four endings differ in many ways, all create a fate for Lovelace far preferable to that reserved for him in the original tragic novel.⁵⁷⁵

Im langen ausformulierten Ende von Lady Echlin sterben *Clarissa* und Lovelace ebenfalls. Im privaten Diskurs aber kann sich Richardson dann doch ein weltliches glückliches Ende für *Clarissa* vorstellen, das sicherlich viele Lesende so sehr gut hätten nachvollziehen können:

At this point in his letter, Richardson imagines how his own version of an alternative ending might have taken shape. Unlike Lady Echlin, he would have „spared the Mother, and made the gloomy Father repent and die. *Clarissa* recovered to good Health, and Mrs. Norton, both living with the Mother, what Happiness might they have known! what Good have done! what an exemplary Widowhood!“ The most intriguing part of this fantasy conclusion is Richardson's new plan for Lovelace, who, „by his own Interest, and that of his Uncle, might have been made a Governor of one of the American Colonies.“ In America, Lovelace could have „shone, as a Man you had reformed, by giving an Example of Piety, and Enacting, or causing to be enacted, Laws promotive of Religion and good Manners. One would not, methinks, for the Sake of Example, have only reformed him to die, as he had not committed the Outrage he had meditated.“

Das Happy End und gesellschaftliche Glücksversprechen weisen in die neue Welt, wo Richardson verwunderlicherweise eine Zukunft für unverbesserliche Grobiane sieht. So rich-

⁵⁷⁴ Vgl. Budd, „Why *Clarissa* Must Die“, S. 3. Dort heißt es: „The author of *Clarissa*, considering himself more like the Shakespear who wrote *King Lear* than the Nahum Tate who produced the currently popular version with a happy ending...“

⁵⁷⁵ Sabor, „Rewriting *Clarissa*“, S. 131.

tig glücklich mag man sich die anvisierte Lebenssituation Clarissas nicht vorstellen, aber immerhin darf sie leben. Das bemerkenswerteste Happy End für *Clarissa* stammt von Lady Bradshaigh.

Her copy of *Clarissa*, however, was left, on her death in 1785, to Elizabeth Palmer, her niece and Lady Echlin's daughter, and remained in the possession of Palmer's descendants for two hundred years. It was eventually bought by Bernard Quaritch, bookseller, and listed in one of their catalogues as "the most evocative and important copy of any major eighteenth-century English novel." It was acquired in 1988 by Princeton University Libraries, where it is housed in the Robert H. Taylor Collection, Department of Rare Books and Special Collections. Lady Bradshaigh's *Clarissa* contains four hundred observations in her hand, together with about one hundred responses by Richardson, all in the tremulous, minute hand of his old age. The one to which Lady Bradshaigh had drawn special attention in her letter to Richardson begins on the last page of the novel, spilling over onto the final blank leaf and the endpapers. Unlike her other remarks, it is not a response to a word or phrase in *Clarissa*, but a freestanding piece in which Lady Bradshaigh drafts the outline of her own alternative ending. Its plot is very different from Lady Echlin's, but quite similar to Richardson's fantasy conclusion. "Many will say," she declares, that "had Clar. lived she might in time have been prevail'd upon to marry Lovlace, for which reason, I wou'd have spar'd her Life, to have proved the contrary" (CLB, 3:916). Lovelace too, in Lady Bradshaigh's reworking of the plot, would live: "the one for Example & Benefit to her fellow creatures, the other for a warning, in lingering out a miserable Life, after receiveing a wound from James Harlowe, & thereby becoming a cripple, & a sincere penitent, from frequent reviews of his past Life, & from the letters of the most excellent *Clarissa*" (CLB, 3:917). *Clarissa*, however, would remain single, dwelling "with satisfaction at her own House." Much of volumes 5–7 would remain unchanged. Lovelace would still attempt the rape, here delicately termed "the last outrage," but without perpetrating it. There would follow "the prison scene, her Illness, & even ... the making her Will & every other preperation for death." But at that point, Lady Bradshaigh envisages a new ending: "by a reconciliation with her friends, her mother's being suffer'd to attend her, accompany'd by Mrs. Norton, & the good Doctor Leuen. together with the skill of her Doctor added to her youth & good habit of Body, she shou'd in time have recover'd her health, & have liv'd to her hearts Content, a private life in the neighbourhood of her Dear Miss Howe, & to the Edification of all around her." Among the edified would be Lovelace himself, with whom *Clarissa* would maintain what Lady Bradshaigh terms "a sort of distant friendship ... to his Soul I mean, for in the condition I will suppose him, he never cou'd think of persicuting his adored *Clarissa* with farther addresses" (CLB, 3:917–18).⁵⁷⁶

Die Briefe Fieldings sind im Vergleich zu denen Richardsons rar. Einen von 19 fand ein Literaturwissenschaftler in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Es war zwar nicht der, in dem Fielding Richardson um ein Happy End für *Clarissa* bat, aber es ist ein Brief voller Wärme und Dankbarkeit für den Rivalen. Fielding ist voller Lob für *Clarissa*, outet sich als Fan und wünscht

⁵⁷⁶ Sabor, S. 144–145. & für die Briefe Richardson, Bradshaigh, und Echlin, *Correspondence with Lady Bradshaigh and Lady Echlin*.

Richardson viel Erfolg. Fielding zeichnet mit selbst für empfindsame Diskurse bemerkenswert: „most Affectionately“⁵⁷⁷.

3.5. Pamela goes Politics

Als sich im späten 18. Jahrhundert Happy Ends zu etablieren und zu emanzipieren beginnen, verfasst Friedrich Schiller ein politisch aufgeladenes Happy End, das alle späteren politischen Vereinnahmungen, nach denen glückliche Enden konservativ und reaktionär seien, sowohl ästhetischen als auch poetologisch herausfordert. Schiller schlägt nichts Geringeres als ein Happy End für die Republik vor.

Im 18. Jahrhundert ändern sich die Paradigmen in einer zunehmend bürgerlichen und zunehmend von Autonomie, Selbstverwaltung und Demokratie träumenden Welt. Die Hochzeit verliert ihren Status als Herrschaftssymbol feudaler Staatlichkeit. *Happy couples* verweisen zunehmend mehr auf privates und häusliches Glück, worin aber durchaus auch eine politische Forderung nach bürgerlicher und gesellschaftlicher Anerkennung zu sehen ist; sie kann jederzeit ins Quietistische und Eskapistische umschlagen. Dass sich die Empfindsamkeit und ihre Folgen in Selbstbeschreibungen als unpolitisch darstellen, wie es etwa noch in Journalen wie der *Gartenlaube* prototypisch fortgeführt wird, ist ja gerade Ausdruck ihres politischen und kulturellen Programms.

Schillers zweites Stück aus den frühen 80er Jahren des 18. Jahrhunderts handelt von der Verschwörung des Fiesco zu Genua. Darin erscheinen die Herrschenden selbst als fühlende Ein-

⁵⁷⁷ McAdam, „A new letter from Fielding“, S. 306.

zelpersonen. Die Begriffe ‚Selbstbeherrschung‘, ‚Republik‘ und ‚Verfassung‘ hört man zunehmend in doppeltem Sinn: einmal die individuelle Herrschendenpsyche betreffend und einmal den ganzen Staat.⁵⁷⁸

Wenn die Liebe privatisiert und die Herrschaft entmatrimonialisiert wird, muss auch eine politische Kunst andere Darstellungs- und Repräsentationsformen finden. Einmal kann der Bereich des Privaten selbst als Teil einer politischen Steuerung von Gesellschaften begriffen werden. Deziert mit privater Lebensführung befasste Kunst ist somit inhärent schon von politischer Relevanz. Außerdem kommen die Ausübung politischer Macht und ihrer Akteure anders zur Geltung, wenn auch diese um eine private Dimension in der Anschauung bereichert werden.⁵⁷⁹ Die Herrschenden erscheinen als fühlende, bürgerliche Wesen.⁵⁸⁰ Schillers Drama *Fiesko* steht genau am Umschlagpunkt dieser Entwicklung, die Herrschenden als Privatmenschen und Privates als genuin politisch begreift. Schiller, der in seinen spätesten Dramenentwürfen sogar Ansätze formulieren wird, Kapitalströme als Abstrakta auf die Bühne zu bringen, beginnt damit, feudale Herrschaftskrisen als bürgerliche Trauerspiele darzustellen. Dabei gelingt ihm das Meisterstück, anklagende Herrschaftskritik mit einem positiven Herrschaftsbild auf intelligente Weise zu verbinden. Und so steht am Ende ein gefühlvolles Happy End, das, wie im Folgenden gezeigt werden soll, aus politischen Gründen ohne *happy couple* ein affirmatives Republikverständnis propagiert. Eine solche ästhetische Möglichkeit ergibt sich nicht ohne Weiteres.

⁵⁷⁸ Vgl. dazu die herausragende Studie, die sich unter anderem mit dem Vokabular Schiller befasst, von Phelps, „Schiller’s Fiesco-A Republican Tragedy?“

⁵⁷⁹ Vgl. zum Verhältnis von Politik und Gefühl die wichtige Studie und den ausführlichen Forschungsbericht von Hinderer, „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, vor allem S. 263–274.

⁵⁸⁰ Dass in einem solch radikalen Schritt bereits eine bürgerlich-republikanische Revolution besteht, ist von der Forschung oft übersehen worden. So etwa bei Mücke, „Play, Power and Politics in Schiller’s ‚Die Verschwörung Des Fiesko Zu Genua‘“.

Schiller geht in der Vorrede selbst darauf ein. Das Problem besteht nicht zuletzt darin, dass in einer empfindsameren Zeit bürgerlicher Vorstellungen das Modell des politischen Theaters nicht mehr „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion“⁵⁸¹ sein kann. Der junge Schiller schlägt vor, ebenjene Staatsaktionen „aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen“⁵⁸². „Mein Verhältnis mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter als dem Kabinett,“ schreibt Schiller weiter, „und vielleicht ist ebendiese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.“⁵⁸³ Aus dieser poetischen Tugend, die Politik und Gefühl in einem bürgerlich-republikanischem Mix zusammenführt, leitet sich so letztlich ein neues Bild politischer Herrschaft ab.

1782 erscheint ebenfalls die frühe Erzählung Schillers „Eine großmüthige Handlung“ im *Wirtembergischem Repertorium der Literatur* unter den Initialen „Z. Z.“⁵⁸⁴ Die kurze Erzählung berichtet von zwei Brüdern, die sich in dieselbe Frau verlieben. Sie machen unter sich aus, dass derjenige, der sie im Ausland vergessen kann, sie dem anderen überlässt. Nach einem wenig erfolgreichen Auslandsaufenthalt des ersten Bruders geht der zweite nach Batavia, wo er ohne Liebe glücklich wird.

Die Vermählung wurde vollzogen. Ein Jahr dauerte die seligste der Ehen. – Dann starb die Frau. Sterbend erst bekannte sie ihrer Vertrautesten das unglücklichste Geheimnis ihres Busens: Sie hatte den Entflohenen stärker geliebt.

Beide Brüder leben noch wirklich. Der ältere auf seinen Gütern in Deutschland, aufs neue vermählt. Der jüngere blieb in Batavia und gedieh zum glücklichen, glänzenden Mann. Er tat ein Gelübde, niemals zu heiraten, und hat es gehalten.⁵⁸⁵

Am Ende stirbt die Frau aus Liebeskummer und für die Brüder geht die Sache irgendwie noch ganz gut aus. In den ersten Zeilen der Erzählung äußert sich Schiller poetologisch:

Schauspiele und Romane eröffnen uns die glänzendsten Züge des menschlichen Herzens; unsre Phantasie wird entzündet, unser Herz bleibt kalt; wenigstens ist die Glut, worin es auf diese Weise versetzt wird, nur augenblicklich und erfriert fürs praktische Leben. In dem nämlichen

⁵⁸¹ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, S. 318.

⁵⁸² Schiller, S. 318.

⁵⁸³ Schiller, S. 318.

⁵⁸⁴ Vgl. Schiller, *Sämtliche Werke. Band V*, S. 1155.

⁵⁸⁵ Schiller, S. 11–12.

Augenblick, da uns die schmucklose Gutherzigkeit des ehrlichen Puffs bis beinahe zu Tränen rührt, zanken wir vielleicht einen anklopfenden Bettler mit Ungestüm ab. Wer weiß, ob nicht ebendiese gekünstelte Existenz in einer idealischen Welt unsere Existenz in der wirklichen untergräbt? Wir schweben hier gleichsam um die zwei äußersten Enden der Moralität, Engel und Teufel, und die Mitte – den Menschen – lassen wir liegen.

Gegenwärtige Anekdote von zwei Deutschen – mit stolzer Freude schreib ich das nieder – hat ein unabstreitbares Verdienst: sie ist *wahr*. Ich hoffe, daß sie meine Leser wärmer zurücklassen werde als alle Bände des „Grandison“ und der „Pamela“.⁵⁸⁶

Schiller betont die emotionale Wirkung der Kunst und geht dabei besonders auf Lieblingstexte der Empfindsamkeit ein. Er hält fest, dass fiktionale Kunst aber das Herz weniger und kürzer bewege als die Wirklichkeit. Die Erzählung, von der Schiller behauptet, sie sei wahr, soll dem Abhilfe schaffen. Darin besteht eine Anverwandlung an die Authentizitätsfiktionen empfindsamer Literatur überhaupt. Richardson selbst trat erst in späten Ausgaben als Herausgeber der Briefe seiner Heldinnen auf. „Die großmüthige Handlung“ ist aber, wie ihr Untertitel verrät „aus der neuesten Geschichte“ entlehnt. Damit wird die bloße Wahrheit der Geschichte zusätzlich in einen anderen Kontext gestellt. Die Protagonisten der Erzählung erleben ein empfindsames, wenn auch extravagantes Abenteuer und sind allesamt adelig. Damit, so werden wir im *Fiesko* sehen, Kunst einen Unterschied „fürs praktische Leben“ macht, müssen Geschichte und Gefühl, Politik und Empfindsamkeit, Kälte und Wärme miteinander verbunden werden. In Schillers *Fiesko* erwartet uns nichts Geringeres: *Pamela goes politics*.

Das Stück beginnt mit dem Auftritt der wütenden Leonore, der achtzehnjährigen Gemahlin Fieskos, die sich von einem gerade stattfindenden Ball in ihrem Haus losreißt und mit ihren Kammermädchen zurückzieht: „Nichts mehr. Kein Wort mehr.“⁵⁸⁷ Mit diesen Worten droht die Gräfin zum Auftakt des Stücks. Sie findet, Fiesko habe sich auf dem Ball nicht sittlich genug verhalten. So ganz unangenehm ist Leonore die ganze Situation aber nicht. Sie erinnert sich „schwermütig schwärmend“ an den jungen allseits begehrten Fiesko:

⁵⁸⁶ Schiller, S. 9.

⁵⁸⁷ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*. I, 1, S. 321.

Da er noch Fiesko war – dahertrat im Pomeranzenhain, wo wir Mädchen lustwandeln gingen, ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlichschönen Antinous. Stolz und beharrlich trat er daher, nicht anders, als wenn das *Durchlauchtigste Genua* auf seinen Schultern sich wiegte; unsre Augen schlichen diebisch ihm nach, und zuckten zurück, wie auf dem Kirchenraub ergriffen, wenn sein wetterleuchtender Blick sie traf. Ach Bella!⁵⁸⁸

Im vertrauten Diskurs der Empfindsamkeit mit den Kammermädchen berichtet Leonore nun zunehmend „begeistert“ vom Tag ihrer Hochzeit:

Und nun *Mein* ihn zu nennen! Verwegenes entsetzliches Glück! *Mein* Genuas größter Mann *mit Anmut* der vollendet sprang aus dem Meißel der unerschöpflichen Künstlerin, alle Größen seines Geschlechts im lieblichsten Schmelze verband – Höret Mädchen! Kann ich's nun doch nicht mehr verschweigen! – Höret Mädchen, ich vertraue euch etwas *geheimnisvoll* einen Gedanken – als ich am Altar stand neben Fiesko – seine Hand in meine Hand gelegt – hatt ich den Gedanken, den zu denken dem Weibe *verboten* ist: – dieser Fiesko, dessen Hand itzt in der Deinigen lieget – Dein Fiesko – aber still! daß kein Mann uns belausche, wie hoch wir uns mit dem Abfall seiner Fürtrefflichkeit brüsten – dieser Dein Fiesko! – Weh euch! Wenn das Gefühl euch nicht höher wirft! – wird – uns [muss, in Mannheimer Bühnenfassung] *Genua von seinen Tyrannen erlösen!*⁵⁸⁹

Stellvertretend für das gesamte empfindsame Publikum, das gerade *Pamela* oder das *Wirtenbergische Repertorium der Literatur* aus der Hand gelegt hat, fragt das Kammermädchen Arabella „erstaunt“: „Und diese Vorstellung kam einem Frauenzimmer am Brauttag?“ „Erstaune Rosa!“, antwortet Leonore, „Der Braut in der Wonne des Brauttags.“⁵⁹⁰ Leonore erinnert Kammerzofen und Publikum daran, dass die Ehe – zumal im Genua des späten 16. Jahrhunderts – eine durch und durch politische Angelegenheit ist und sie sich ihrer herrschaftlichen Dimension voll bewusst ist: „Ich bin ein Weib – aber ich fühle den Adel meines Blutes, kann es nicht dulden, daß dieses Haus Doria über unsere Ahnen hinauswachsen will.“⁵⁹¹ In Überblendung des sentimental und des politischen Paradigmas macht Leonore ihrem Unmut über das Verhalten ihres Gatten Luft:

Gehet itzt, und sehet diesen Halbgott der Genueser im schamlosen Kreis der Schwelger und Buhldirnen sitzen, ihre Ohren mit unartigem Witze kitzeln, ihnen Märchen von verwünschten Prinzessinnen erzählen – – Das ist Fiesko! Ach Mädchen! Nicht Genua allein verlor seinen Helden – auch ich meinen Gemahl!⁵⁹²

⁵⁸⁸ Schiller. I, 1, S. 322.

⁵⁸⁹ Schiller. I, 1, S. 323.

⁵⁹⁰ Schiller. I, 1, S. 323.

⁵⁹¹ Schiller. I, 1, S. 323.

⁵⁹² Schiller. I, 1, S. 323.

Die Figuren der herrschenden Klasse werden nicht nur als fühlende Lebewesen inszeniert, sondern ihre Gefühlsdiskurse wiederum zur politischen Analyse und Darstellung genutzt.⁵⁹³

Um 1800 setzt eine Verbürgerlichung der Herrschendenbilder ein, die auch von Königen Sittlichkeit fordert und gleichzeitig politisch überhöht.⁵⁹⁴ Privates, Sittliches und Politisches werden reversibel ineinander überführbar. Folgerichtig träumt Leonore in der Hochzeitsnacht schwärmerisch von gerechter Herrschaft genauso wie von ihrem blühenden Apoll. Fiesco selbst scheint zu ahnen, wie die Antwort ausfallen wird, wenn er Hassan bittet herauszufinden, was „meine Mitbürger von meinem Schlaraffenleben und meinem Liebesroman halten“⁵⁹⁵.

Wenige Szenen später präsentiert Schiller folgerichtig den konkurrierenden Herrschaftsanwärter Gianettino Doria als ekelerregenden Macho in einer Szene, die nicht als *locker room talk* beschrieben werden kann. Sie verdient es, in Gänze zitiert zu werden. Gianettino macht noch auf demselben Fest, vor dem Leonore soeben geflüchtet ist, einen politisch-sexistischen Deal mit dem „ausgetrockneten Hofmann“ Lomellin, der einer jungen Frau und der Republik Schaden zufügen wird:

GIANETTINO *lärmend*: Bravo! Bravo! Diese Weine glitschen herrlich, unsre Tänzerinnen springen à merveille. Geh einer von euch, streu es in Genua aus, ich sei heitern Humors, man könne sich gütlich tun – Bei meiner Geburt! Sie werden den Tag rot im Kalender zeichnen und drunter schreiben: Heute war Prinz Doria lustig.

GÄSTE *setzen die Gläser an*: Die Republik! *Trompetenstoß*.

GIANETTINO *wirft das Glas mit Macht auf die Erde*: Hier liegen die Scherben. *Drei schwarze Masken fahren auf, versammeln sich um Gianettino*.

LOMELLIN *führt den Prinzen vor*: Gnädiger Herr, Sie sagten mir neulich von einem Frauenzimmer, das Ihnen in der Lorenzokirche begegnete?

GIANETTINO Das hab ich auch, Bursche, und muß ihre Bekanntschaft haben.

LOMELLIN Das kann ich Euer Gnaden verschaffen.

GIANETTINO *rasch*: Kannst du? Kannst du? Lomellin, du hast dich neulich zur Prokuratorwürde gemeldet. Du sollst sie erhalten.

LOMELLIN Gnädiger Prinz, es ist die zweite im Staat, mehr denn sechzig Edelleute bewerben sich darum, alle reicher und angesehener als Euer Gnaden untertäniger Diener.

GIANETTINO *schraubt ihn trotzig an*: Donner und Doria! Du sollst Prokurator werden. *die drei*

⁵⁹³ Vgl. Phelps, „Schiller’s Fiesco-A Republican Tragedy?“, S. 451. Phelps sieht in den republikanischen Neuerungen bloß überzeitliche Staatlichkeit, in der große Persönlichkeiten obsiegen.

⁵⁹⁴ Besonders eindrücklich lässt sich dies am Beispiel Friedrich Wilhelm III. zeigen. Vgl. Pluschke, „Die Preußische Poesie der Politikberatung. Novalis in den Jahrbüchern der Preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten“.

⁵⁹⁵ Schiller, *Die Räuber. Fiesco. Kabale und Liebe*. I, 9, S. 339.

Masken kommen vorwärts. Adel in Genua? Laßt sie all ihre Ahnen und Wappen zumal in die Waagschale schmeißen, was braucht es mehr als ein Haar aus dem weißen Bart meines Onkels, Genuas ganze Adelschaft in alle Lüfte zu schnellen? Ich *will*, du *sollst* Prokurator sein, das ist soviel als alle Stimmen der Signoria.

LOMELLIN *leiser.* Das Mädchen ist die einzige Tochter eines gewissen Verrina.

GIANETTINO Das Mädchen ist hübsch, und trutz allen Teufeln! muß ich sie brauchen.

LOMELLIN Gnädiger Herr! das einzige Kind des starrköpfigsten Republikaners!

GIANETTINO Geh in die Hölle mit deinem Republikaner! Der Zorn eines Vasallen und meine Leidenschaft! Das heißt, der Leuchtturm muß einstürzen, wenn Buben mit Muscheln darnach werfen. *die drei schwarzen Masken treten mit großen Bewegungen näher.* Hat darum Herzog Andreas seine Narben geholt in den Schlachten dieser Lumpenrepublikaner, daß sein Neffe die Gunst ihrer Kinder und Bräute erbetteln soll? Donner und Doria! Diesen Gelust müssen sie niederschlucken, oder ich will über den Gebeinen meines Oheims einen Galgen aufpflanzen, an dem ihre genuesische Freiheit sich zu Tod zappeln soll. *Die drei Masken treten zurück.*

LOMELLIN Das Mädchen ist eben itzt *allein.* Ihr Vater ist *hier* und eine von den drei Masken.

GIANETTINO Erwünscht, Lomellin. Gleich bringe mich zu ihr.

LOMELLIN Aber Sie werden eine Buhlerin suchen und eine *Empfindlerin* finden.

GIANETTINO Gewalt ist die beste Beredsamkeit. Führe mich alsobald hin; den republikanischen Hund will ich sehen, der am Bären Doria hinaufspringt. *Fiesko begegnet ihm an der Türe.* Wo ist die Gräfin?⁵⁹⁶

Der erste Aufruf Gianettinos artikuliert die Arroganz feudaler Herrschender und aktualisiert die Auffassung, die Karl I. so trefflich auf den Punkt bringen ließ. Ist der Herrscher happy, so kann auch das Volk nur selig frohlocken, lautet die frohe Botschaft vom Glück des Prinzen: „streu es in Genua aus“. Als darauf die Gäste auf diesen Staat anstoßen wollen, da macht der Prinz klar, dass der Begriff ‚Republik‘ längst doppeldeutig geworden ist. Einmal meint er, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, den Staat in seiner öffentlichen Aufgabe, auch und gerade dann, wenn dieser von einem Dogen oder König regiert wird. Mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert aber wird die Republik zunehmend selbst zur Sache einer breiteren Öffentlichkeit, die, sofern sie dies beansprucht, potenziell den Staat und die Regierung demokratisch-republikanisch übernehmen und selbst verwalten kann. Wenn der Prinz feststellt, dass „hier die Scherben“ liegen, dann hört man deutlich den doppelten Boden des doppeldeutigen Begriffs. Wünscht sich der Prinz den Untergang der Idee der Republik oder stellt er fest, dass seine Herrschaft in Scherben liegt? Er und das Publikum können darüber in gesamtgesellschaftlicher Einigkeit nicht länger nachdenken, denn Lomellin unterbreitet dem Prinzen ein

⁵⁹⁶ Schiller. I, 5, S. 328–330.

hochgradig unzüchtiges Angebot. Er könne den Kontakt zur Tochter Verrinas, auf die der Prinz ein Auge geworfen hatte, herstellen. Im Tausch würde Lomellin zum Prokurator befördert. Wir sehen feudalen Systemen beim Funktionieren zu. Der Prinz kündigt die Vergewaltigung an. Qua seiner Geburt, glaubt der Prinz, stünden ihm die Untertanen zur Verfügung. Er geht nicht davon aus, dass er „Lumpenrepublikaner“ um die „Gunst ihrer Kinder und Bräute“ bitten müsse. Er belächelt den „Zorn eines Vasallen“ und sieht ihn durch seine „Leidenschaft“ übertrumpft. Neben der Vergewaltigung ist der Prinz auch geneigt, auf dem Grab seiner Ahnen einen Galgen aufzubauen, „an dem ihre genuesische Freiheit sich zu Tod zappeln soll.“ Die Pietätlosigkeit des künftigen Herrschers kennt augenscheinlich keine Grenzen. Dem Protest einer „Empfindlerin“ würde er schlicht mit „Gewalt“ begegnen, denn diese sei „die beste Beredsamkeit.“ Anders als Clarissas Lovelace muss ein Prinz nicht einmal die Mühen einer Entführung und Betäubung auf sich nehmen. „Wer Genua unterjocht, kann doch wohl ein Mädchen bezwingen?“⁵⁹⁷ Oder, um es mit den Worten eines republikanischen US-Präsidenten zu sagen: „Grab ’em by the pussy. You can do anything.“⁵⁹⁸

Schiller spielt das Spiel korporealer Politik weiter. Fiesko, umgarnt von der Prinzessin, erkennt, dass die Macht über Körper auch vor ihm selbst nicht Halt macht und ruft wenig später aus: „Prinz, ich bin itzt doppelt in Ihren Banden. Gianettino herrscht über meinen Kopf, und Genua; über mein Herz Ihre lebenswürdige Schwester.“ Über alle anderen Körperteile herrscht im Zweifelsfall dieselbe Gewalt derselben Dynastie. Die Vergewaltigung von Verrinas Tochter Bertha wird ganz im Sinne politischer Empfindsamkeit zum Motor der Verschwörung: „Genuas Despot muß fallen, oder das Mädchen verzweifelt.“⁵⁹⁹ Die Ehre der Familie zu retten,

⁵⁹⁷ Schiller. I, 12, S. 343.

⁵⁹⁸ Anonym, „Transcript“. Dort heißt es: „I better use some Tic Tacs just in case I start kissing her. You know, I’m automatically attracted to beautiful — I just start kissing them. It’s like a magnet. Just kiss. I don’t even wait. And when you’re a star, they let you do it. You can do anything. [...] Grab ’em by the pussy. You can do anything.“

⁵⁹⁹ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*. I, 12, S. 345.

fällt praktischerweise mit dem Prinzenmord in eins. Der zwanzigjährige Bourgognino, der Bertha liebt, kann sich mit seiner Beteiligung an der Verschwörung für die Liebe, die Gerechtigkeit und für eine bessere politische Ordnung auf einmal einsetzen. „Wenn ich deinen Wink verstehe, ewige Vorsicht,“ bringt es Verrina auf den Punkt, „willst Du Genua durch meine Bertha erlösen!“⁶⁰⁰ Diese Fügung sorgt zumindest beim Vater für gute Laune; erheitert schickt er Bertha weg mit Worten: „Gehe nun, Tochter. Freue dich, des Vaterlands großes Opfer zu sein.“⁶⁰¹ Die unempfindliche Empfindsamkeit kann jederzeit ihre Zähne zeigen.

Kehren wir zum Fest in Fieskos Haus am Anfang des Stückes zurück. Nicht alle Gäste teilen dort die gute Laune des Prinzen. Fiesko versucht, eine kleine Gruppe verdrießlicher Gäste aufzuheitern. Er wählt ein, wie wir kurz darauf sehen werden, wenig erfolgversprechendes Mittel, denn er versucht, das prächtige Arsenal herrschaftsglorifizierende Hoffeste und *divertissements* anzubieten, um die Stimmung der Gäste zu heben:

FIESKO *verbindlich*: Sollte mein guter Wille *einen* Genueser mißvergnügt weglassen? Hurtig, Lakaien! man soll den Ball erneuern und die großen Pokale füllen. Ich wollte nicht, daß jemand hier Langeweile hätte. Darf ich Ihre Augen mit Feuerwerken ergötzen? Wollen Sie die Künste meines Harlekins hören? Vielleicht finden Sie bei meinem Frauenzimmer Zerstreuung? Oder wollen wir uns zum Pharao setzen, und die Zeit mit Spielen betrügen?⁶⁰²

Aber all das kann die Gäste nicht glücklich machen. In einer weiteren Engführung von Empfindsamkeit und Politik heißt es:

FIESKO Ich verstehe das nicht. Aber was soll der Trauerflor an deinem Arm? Sollte Verrina jemand begraben haben, und Fiesko nichts darum wissen?
VERRINA Trauerpost taugt nicht für Fieskos lustige Feste.
FIESKO Doch, wenn ein Freund ihn auffordert. *drückt seine Hand mit Wärme*. Freund meiner Seele! wer ist uns beiden gestorben?
VERRINA Beiden! Beiden! O allzu wahr! – Aber nicht alle Söhne trauern um ihre Mutter.
FIESKO Deine Mutter ist lange vermodert.
VERRINA *bedeutend*: Ich besinne mich, daß Fiesko mich Bruder nannte, weil ich der Sohn seines Vaterlands war.
FIESKO *scherzhaft*: Ah! ist es das? Also auf einen Spaß war es abgezielt? Trauerkleider um Genua! und es ist wahr, Genua liegt wirklich in letzten Zügen. Der Gedanke ist einzig und neu. Unser

⁶⁰⁰ Schiller. I, 12, S. 344.

⁶⁰¹ Schiller. I, 12, S. 346.

⁶⁰² Schiller. I, 7, S. 331.

Vetter fängt an, ein witziger Kopf zu werden.
CALCAGNO Er hat es ernsthaft gesagt, Fiesko!⁶⁰³

Auf einmal geht es in Genua um den Wettstreit republikanischer Seelenverwandtschaft mit enthemmtem Absolutismus.

Die wirkliche Historie, die wir – man ahnt es bereits – weit hinter uns gelassen haben, nimmt wahrlich kein gefühlvolles republikanisches Happy End für Fiesco. Die Geschehnisse des *Fiesko* sind zwar an der gescheiterten historischen Verschwörung des Giovanni Luigi de Fieschi gegen den Dogen Andrea Doria im Genua des Jahres 1547 orientiert, aber Fiesco putscht gegen die Herrschaft des Dogen und verunglückt während des Staatsstreichs. Er fällt von einer Planke und ertrinkt, weil ihn seine schwere Rüstung zu Boden zieht. Die Herrschaft der Doria setzt sich fort. Schiller hält sich nicht streng an die historischen Ereignisse. Im Gegenteil nutzt er sie als Sprungbrett für ein beinahe revolutionäres Happy End, das aber nicht nur historische und emotionale Hindernisse überwinden muss, sondern auch die der Erstfassung Schillers. In der ersten Fassung von Schillers *Fiesko* kehrt am Ende die Figur des Andreas Doria zurück und Fiesco wird, damit er selbst nicht die Alleinherrschaft anstreben kann, von dem Mitverschwörer Verrina ermordet. Eine solche Lösung ist zwar dramatischer als die Historie, rechtfertigt aber, dass Schiller *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* zunächst ein „Ein republikanisches Trauerspiel“⁶⁰⁴ nennt. Bis heute lesen wir diesen Ausgang in gängigen Ausgaben. Fiesco, bevor er selbst von dem vollgesogenen Purpurmantel des Fürsten ertränkt wird, tötet vorher versehentlich seine Frau, die sich als Mann verkleidet selbst ein Bild von dem Staatsstreich auf der Straße machen wollte. Sie findet den toten Fürsten und wirft sich selbst den Purpurmantel über. Fiesco hält sie für Gianettino und tötet sie.

⁶⁰³ Schiller. I, 7, S. 331–332.

⁶⁰⁴ Schiller, S. 315.

In der Mannheimer Bühnenfassung⁶⁰⁵ von 1784 aber entwirft Schiller ein ganz anderes Ende. Auch hier gelingt die Verschwörung. Fiesko erringt die Macht über Genua und übergibt sie aber überdies den Bürgern als echte Republik. Fiesko zerbricht das Zepter, Zeichen der feudalen Herrschaft, und wirft es mit den Worten ins Volk: „Ein Diadem erkämpfen ist groß – es wegwerfen, göttlich.“⁶⁰⁶ Fiesko und Verrina fallen sich in dieser Fassung weinend in die Arme. Fiesko ist sichtlich gerührt, und das Volk liegt „mit allen Zeichen der Freude noch auf den Knien.“⁶⁰⁷ In einem republikanisch verfassten Staat, in dem zumindest der Idee nach jedem Bürger und jeder Bürgerin das Recht zukommt, dem *pursuit of happiness* nachzugehen, kann ein Monarch guten Gewissens abdanken und zum „glücklichsten Bürger“⁶⁰⁸ werden. Leonore stirbt in der Bühnenfassung ebenfalls nicht. Sie erscheint aber auch nicht am Ende an der Seite ihres Mannes, obwohl der Sieg der Republik auch und gerade ihr Sieg ist. Dieser Schritt ist als ästhetische Faiblesse kritisiert worden.⁶⁰⁹ Es erscheint aber auch folgerichtig, in einem Stück, das den Übergang feudaler zu republikanischer Herrschaft thematisiert und darstellt, mit Mantel und Zepter, auch das *happy couple* als Herrschaftssymbol feudaler Macht zu entwerten. Leonore, die noch zu Beginn des Stücks an feudale Herrschaftsansprüche denkt („ich spüre den Adel meines Blutes“), versucht später, Fiesko mit der Sprache der Liebe vom Staatsstreich abzuhalten. Sie macht deutlich, dass Macht jeden Herrschenden korrumpiert und darunter der ganze fühlende Mensch, leide: „Wer keinen Menschen zu fürchten braucht, wird er sich eines Menschen erbarmen? Wer an jeden Wunsch einen Donnerkeil heften kann, wird er für nötig finden, ihm ein sanftes Wörtchen zum Geleite zu geben?“⁶¹⁰

⁶⁰⁵ Vgl. für eine instruktive Einführung in den Forschungsstand Nahler, „Zur editorischen Bedeutung von Bühnenfassungen und Rollenhandschriften“.

⁶⁰⁶ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, S. 554.

⁶⁰⁷ Schiller, Mannheimer Bühnenfassung: V, 6, S. 555.

⁶⁰⁸ Schiller, Mannheimer Bühnenfassung: V, 6, S. 555.

⁶⁰⁹ Nahler, „Zur editorischen Bedeutung von Bühnenfassungen und Rollenhandschriften“, S. 104.

⁶¹⁰ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*. IV, 14, S. 419.

Aber Leonore fürchtet nicht nur um den Charakter ihres Mannes. Sie sieht auch ihre gemeinsame Liebesbeziehung in Gefahr:

In dieser stürmischen Zone des Throns verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe. Das Herz eines Menschen, und wär' auch selbst Fiesko der Mensch, ist zu enge für zwei allmächtige *Götter – Götter*, die sich so gram sind. *Liebe* hat *Tränen* und kann Tränen *verstehen*; *Herrschaft* hat eiserne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt – *Liebe* hat nur *ein* Gut, tut Verzicht auf die ganze übrige Schöpfung; *Herrschaft* hungert beim Raube der ganzen Natur – *Herrschaft* zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus, Liebe träumt sich in jede Wüste Elysium.⁶¹¹

Leonore bringt diese Anklage der Empfindsamkeit jedoch nicht aus Angst um „die häusliche Eintracht“⁶¹² vor. Sie plant zwar, an die gefühlvolle Seite Fieskos zu appellieren, aber auch den Staatsstreich zu verhindern. Dafür wirft sie alles in die Waagschale: „Ermanne Dich! Entsage! Die Liebe soll dich entschädigen.“⁶¹³ Sie schlägt vor, dass Fiesko nicht die Alleinherrschaft anstreben, sondern lieber mit ihr durchbrennen solle: „Laß uns fliehen, Fiesko – laß in den Staub uns werfen all diese prahlende Nichts, laß in romantischen Fluren ganz der Liebe uns leben!“⁶¹⁴ In der tragischen Fassung steht eine andere eskapistische Lösung im Kontrast zur Ermordung Leonores. Fiesko opfert sich regelrecht der Sache. In der Fassung mit Happy End aber lässt sich Fiesko von den Glücksvisionen Leonores leiten und verbindet sie mit der politischen Problemstellung. Empfindsamkeit, so scheint Fiesko festzustellen, darf nicht als eskapistischer Ausweg aus der Politik verstanden werden, sondern muss das politische Handeln selbst leiten. Dem glücklichen Leben steht so nichts im Wege, nachdem Fiesko eine republikanische Ordnung hergestellt hat. Politisches und privates Happy End gehören so zusammen. Dass Leonore am Ende nicht noch einmal auftritt, kann auch damit in Verbindung gebracht werden, dass sie sich für die Republik bisher nicht eingesetzt hatte. Im Fall Berthas motivieren Liebe und Empfindsamkeit die Verschwörung – à la *Emilia Galotti* auf den Barrikaden –; im

⁶¹¹ Schiller. IV, 14, S. 418.

⁶¹² Schiller. IV, 14, S. 418.

⁶¹³ Schiller. IV, 14, S. 419.

⁶¹⁴ Schiller. IV, 14, S. 419–420.

Fall Leonores zügeln Liebe und Empfindsamkeit absolutistische Machtansprüche. Ganz am Anfang des Stück beschwichtigt Fiesko Giannettino damit, dass er nur ein unpolitischer Lebewesen sei, der „an der großen Welt“⁶¹⁵ nichts verloren haben: „Gianettino Doria mag über Genua herrschen. Fiesko wird lieben.“⁶¹⁶ Das Stück wird vorführen, dass die republikanische Temperierung der Herrschaft und die empfindsame Temperierung der Leidenschaften glücklich in eins fallen können.⁶¹⁷

In einem Text, der als Theaterzettel in Mannheim veröffentlicht wurde, verteidigt Schiller seinen Schluss mit Happy End.⁶¹⁸ Er nennt die Entscheidung, Fiesko in der ersten Fassung „durch seine Herrschsucht“⁶¹⁹ umkommen zu lassen, „verzagter“⁶²⁰. Gemäß der zwei Fassungen und des schon diskutierten Dualismus aus Verstand und Herz, Politik und Gefühlen, Häuslichkeit und Öffentlichkeit beschreibt Schiller zwei Rezeptionsmodi, die er gleichermaßen bedienen will. In der ersten Fassung, so überlegt Schiller, könnte es ihm mehr um „den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst“⁶²¹, gegangen sein, also nicht primär um ein Theaterpublikum. Die Lesenden eines Stücks, so scheint Schiller zu mutmaßen, könnten sich in Ruhe mit der Handlung beschäftigen. Er mutmaßt, dass sich für das Bühnengeschehen eine andere Form anbietet als für die stille Lektüre und empfiehlt für die Buchfassung des *Fiesko* ein *reading for the plot*.

Für ein Theaterpublikum ist die Handlung ebenfalls entscheidend; die größten Eingriffe für die Mannheimer Bühnenfassung finden auf dieser Ebene statt. Für „den hingerissenen Hörer,

⁶¹⁵ Schiller, I, 6, S. 330.

⁶¹⁶ Schiller, I, 6, S. 330.

⁶¹⁷ Vgl. ganz in diesem Sinne die demokratietheoretische Deutung bei Stern, „Schiller’s *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*“.

⁶¹⁸ Vgl. Fowler, „Schiller’s *Fiesko* Re-Examined“, S. 8. Fowler betont, dass Schiller die Fassung aus ökonomischen Gründen verteidigen musste.

⁶¹⁹ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, S. 557.

⁶²⁰ Schiller, S. 557.

⁶²¹ Schiller, S. 557.

der augenblicklich genießen muss⁶²², so schreibt Schiller, aber müsse anders gedichtet werden. Schiller betont – und mit dieser Einschätzung ist er zu dieser Zeit in bester Gesellschaft –, dass im Theater ein *reading for Stimmung* entscheidend ist. Aus einer solchen Betonung der affektiven Dimension ergibt sich ein Happy End allerdings noch nicht. Schiller scheint auch in der christlichen Herrschendengeschichte anders als von von Birken vermutet per se genug Stoff für Tragödien mit schlechtem Ende zu finden. Aber aus Sicht des Publikums vermutet Schiller ganz ohne Geschmacksdünkel, dass ein gut gemachtes Stück, das mehr auf *delectare* als auf *prodesse* setzt, einfach mehr Spaß macht: „und reizender ist es nun doch mit einem *großen Manne* in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.“⁶²³ Ein triumphales Happy End für die Republik, bei dem das Publikum mitgehen kann, würde weiterhin einen besonderen Nutzen entfalten, der nicht allein im Sinne der Zensur der sittlichen Besserung diene. Eine positive Vision mit Happy End erscheint für Schiller gerade dann angebracht, „wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß unsere besten Keime zu Großen und Guten unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden“⁶²⁴. *Fiesko* mit Happy End soll den „sterbenden Funken des Heldenmuts“⁶²⁵ beleben. Gerade den Heldencharakter Fieskos aber, der „stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat“⁶²⁶, schafft am Ende beides und schafft gerade in Kombination von beidem eine bessere, gerechtere, empfindsamere, selbstbeherrschte und selbstbeherrschende Politik. Die positive Darstellung des Helden ist aber wiederum didaktisch gemeint. Sie soll als Beispiel dienen, dass sich Bürgerinnen und Bürger selbst zu Helden der Gesellschaft aufschwingen. „Wenn jeder von uns zum Besten des Vaterlands *diejenige* Krone hinweg werfen

⁶²² Schiller, S. 557.

⁶²³ Schiller, S. 557.

⁶²⁴ Schiller, S. 557.

⁶²⁵ Schiller, S. 558.

⁶²⁶ Schiller, S. 556.

lernt,“ so Schiller, „die er fähig ist zu erringen, so ist die Moral des Fiesko die größte des Lebens.“⁶²⁷ Auf der einen Seite verbürgerlicht Schiller seine Heldenfiguren. Auf der anderen Seite schlägt er mehr Heldentum im Bürgertum vor. Die perfekte Mischung scheint für ihn in einem triumphalen empfindsamen Happy End zu bestehen.⁶²⁸

„Heilig und feierlich“ nennt Schiller den Moment der Theateraufführung, zu dem „die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlaf einer magischen Rute, nach der Fantasie eines Dichters beben.“⁶²⁹ Für Schiller geht dieser Moment, in dem er „des Zuschauers Seele am Zügel führe“⁶³⁰ und in dem ein Publikum intellektuell und affektiv ergriffen und gebannt ist, mit Verantwortung einher. Die aufgebaute Spannung könne man „einem Ball gleich dem Himmel oder Hölle zuwerfen“⁶³¹. Dies mag angesichts der Komplexität möglicher Lösungen etwas zu manichäisch klingen, aber Schiller käme es als nichts Geringeres als „Hochverrat an der Menschheit“ vor, „diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so viele für das Herz kann verloren oder gewonnen werden.“⁶³²

Es geht Schiller um einen glücklichen Augenblick, der erreicht werden kann, wenn für einen kurzen Moment im Rahmen der ästhetischen Erfahrung alles gut ist, eine Hoffnung herrscht und die Welt eingedenk aller Übel bejaht werden kann.

Große Männer ohne *happy couple*, die aber die Ideen ihrer Ehefrauen umsetzen, taugen für ein politisches Happy End und rufen starke positive Gefühle am Ende eines Kunstwerks hervor. Mit Schiller betreffen die Kämpfe ums Paradies die Politik unmittelbar. Ein Happy End ist gerade in seiner häuslichen Dimension als etwas Politisches aufzufassen.

⁶²⁷ Schiller, S. 558.

⁶²⁸ Vgl. dazu auch Craig, „Fiesco’s Fable“, vor allem S. 399. Craig erklärt, dass Fiesko „contemplative activist“ und „would-be tyrant“ zugleich ist.

⁶²⁹ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, S. 558.

⁶³⁰ Schiller, S. 558.

⁶³¹ Schiller, S. 558.

⁶³² Schiller, S. 558.

Das zweite Ende von Schiller verfäht strukturell ganz ähnlich wie die Shakespeare-Abwandlungen der Zensoren. Aus politischen Gründen wird eine sittlich-politisch eindeutiger Version aufgeführt, indem ein tragischer Stoff stark modifiziert wird. In Schillers Fall kann ein so direktes Lob der Republik so direkt nicht gezeigt werden; die Mannheimer Bühnenumfassung wird verboten.⁶³³ Schiller aber hat an ihr festgehalten und sie ästhetisch verteidigt. Am Ende steht nicht nur das zerbrochene Zepter („die monarchische Gewalt vergehe mit ihren Zeichen!“⁶³⁴), sondern auch keine Ehe. Schiller betont, dass das explizite politische Happy-End ein größeres politisches wie ästhetisches Risiko eingegangen ist. Tatsächlich ist Schillers Stück immer wieder für seine ästhetischen wie politischen Unzulänglichkeiten kritisiert worden.

Keinesfalls geht aus Fiescos Kampf eine Ordnung hervor: Der versöhnliche Schluß widerlegt seinen Konflikt, der tödliche Status-quo-Schluß den Sinn der Revolution. Tragischer Weise müßte Fiesco sterben, damit die Republik lebe – zu solcher Lösung gelangt keine der Fassungen.⁶³⁵

Der versöhnliche Schluss aber löst den Konflikt durchaus, wenn die Parameter einer bürgerlich-republikanischen Welt affirmiert werden. Denn dann ist der Konflikt selbst ein anderer geworden. Große Politik und große Charaktere müssen einen Weg finden, wie sie mit allen anderen glücklich und freiheitlich miteinander leben können. Fiescos Verschwörung ist keine Revolution. Am Ende könnte dennoch eine Republik stehen, die ihre vormals regierenden Fürsten einfach in Rente schickt. In einer konkurrierenden Bearbeitung des *Fiesko* für das Theater von Plümicke kann man sehen, was es hieße, den Konflikt und die Revolution wahrhaft zu verraten. Bei Plümicke gelingt nicht nur die Verschwörung, sondern Fiesco wird außerdem noch vom Haus Doria adoptiert. In so „umfassenderer Harmonie“⁶³⁶, die Republika-

⁶³³ Vgl. für einen guten Überblick über zeitgenössische Aufführungen Blumenthal, „Aufführungen der ‚Verschwörung des Fiesco zu Genua‘ zu Schillers Lebzeiten (1783–1805)“.

⁶³⁴ Schiller, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, S. 554.

⁶³⁵ Cysarz, *Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers*, S. 118.

⁶³⁶ Meier, „Des Zuschauers Seele am Zügel“, S. 118.

nismus und Monarchie auf einmal glorifiziert, wird durch das Happy End der politische Konflikt nivelliert. In Schillers Stück bleibt es dabei, dass nicht einfach alles affirmiert wird – erst als Tragödie und dann nicht als Farce, sondern als empfindsame Tragödie mit Happy End.⁶³⁷ Neben Friedrich Gottlieb Klopstock, empfindsamem Gefühlsexperten, und George Washington, dem US-Präsidenten, wird Schiller 1792 zum Ehrenbürger der Französischen Republik ernannt.

3.6. Willkommen im Wohlfühlstaat

Die Französische Revolution ändert politische und kulturpolitische Paradigmen gleichermaßen. Dabei ist in der deutschsprachigen Tradition bemerkenswert, wie die politischen Ideale der Revolution überhaupt kulturell und unblutig in Literatur und Bildung umgesetzt werden sollten.⁶³⁸ Die Künste erhalten einen großen politischen Auftrag. Goethe und Novalis formulieren dieses Programm gleichermaßen explizit in den so interessanten wie schwierigen Texten „Literarischer Sansculottismus“ und „Glaube und Liebe“. Novalis schlägt Kunst als Politikberatung und als republikanische Bildungsmittel vor;⁶³⁹ Goethe betont, dass der deutschsprachige Raum ohnehin politisch darauf aufbauen kann, dass er als Gelehrtenrepublik gleichsam vorstrukturiert ist. Solche Ideen wirken in Teilen sehr verstiegen und intellektualistisch. Dabei ist ihnen aber ein plausibler Kern zu unterstellen. Gerade wenn sich eine blutige Revolution nicht durchführen oder verteidigen lässt, stellen kulturpolitische Mittel, Bildung und Sachverstand wichtige Zutaten für Reformen dar. Zu ihren Folgen gehört etwa, dass Kunstwerke mit

⁶³⁷ Vgl. zur politischen Relevanz der Wiederholung Aoki, „Die Struktur der doppelten Wiederholung in Schillers Fiesco“.

⁶³⁸ Pornschlegel, „Unsichtbare Nationalliteratur Zu Goethes Polemik ‚Literarischer Sansculottismus‘“.

⁶³⁹ Vgl. Pluschke, „Die Preußische Poesie der Politikberatung. Novalis in den Jahrbüchern der Preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten“.

einem direkten politischen Bezug entstehen, die zwar als „engagiert“ beschrieben werden können, sich aber dennoch nicht etwa in den Dienst einer Partei oder Großströmung stellen, sondern auf die Seite entstehender Republiken. Schillers *Fiesko* führt dies vor Augen. Kunstwerke entwerfen gesellschaftliche Visionen im Lichte politischer Probleme. Der Vortragstitel Gerhard Kaisers „Die Französische Revolution und deutsche Hexameter“ bringt die kulturpolitische Gemengelage auf den Punkt.⁶⁴⁰ Im Geiste der Französischen Revolution können so idyllische Happy Ends entstehen. Das epische Gedicht *Hermann und Dorothea* wird ein besonders publikumswirksamer Erfolg.⁶⁴¹ Während bei Schiller empfindsame Politik-Happy-Ends entstehen, verfasst Goethe eingedenk politischer Konflikte eine pastorale Glücksvision. Wenn die Empfindsamkeit nicht zur Politik kommt, dann kommt die Politik eben zur Empfindsamkeit. Goethe und Schiller führen vor, dass Glück in den Aufgabenbereich des Staates fällt – und das nicht nur für die Könige. Der Umgang mit politischen Herausforderungen ist ab 1800 auch elementarer Bestandteil von „perfecting a private happiness“ jeder Bürgerin und jeden Bürgers und stellt damit kein triviales gesellschaftliches Ideal dar. Mehr Leuten wird mehr Glück und mehr Politik zugleich versprochen.

In *Hermann und Dorothea* erzählt Goethe von einem jungen Mann, der sich in eine Frau aus einem Flüchtlingstreck verliebt und am Ende mit ihr verlobt. Lange Zeit als reaktionäre Apotheose des Kleinbürgertums missverstanden, propagiert Goethes Text die Ideale der bürgerlichen Revolution mit idyllischen Mitteln.⁶⁴² Während Schillers Text um Begriffe wie Freiheit

⁶⁴⁰ Vgl. Kaiser, „Französische Revolution und deutsche Hexameter. ‚Goethes Hermann und Dorothea‘ nach 200 Jahren. Ein Vortrag“.

⁶⁴¹ Elsaghe, „Säbel und Schere“.

⁶⁴² Für die nich-nationalistische Gegenthese vgl. Payne, „Epic World Citizenship in Goethe’s Hermann Und Dorothea“. Payne geht davon aus, dass Goethes Text sich nicht auf eine politische Wahl festlegt: „Goethe’s text doesn’t present a simple political situation in which progressive enlightenment representative democracy confronts a reactionary provincial nationalism. Neither side is correct, for the truth lies in the fact of their mutual struggle within political life.“, S. 11. Diese Studie geht davon aus, dass *Hermann und Dorothea* davon erzählt, dass die Werte der Revolution unblutig in einer kleinbürgerlichen Welt Einzug halten können.

und Herrschaft kreist, geht es bei Goethe gleich ums ganze Paket bürgerlicher Existenz: das Glück. Der Text hält sich an die Vorgaben des Genres Idylle und Epos nur sehr idiosynkratisch und verhandelt mit realistischem Zugriff bürgerliche Themen unter der Berücksichtigung echter und drängender Probleme.

Schon zu Beginn des idyllischen Epos werden wir mit einer Welt konfrontiert, in der es Leid gibt. *Trouble in paradise* ist der *default case* des Gedichts. Der Marktplatz der west-deutschen Kleinstadt ruht in der Mittagshitze, weil die Bewohner den Flüchtlingstreck beobachten, der durch die Gegend zieht. Hermann ist mit Gaben zu den Flüchtenden geschickt worden, und die Eltern bleiben daheim. Der Apotheker und der Prediger berichten ihnen von der Situation und sind sich in ihrer Einschätzung der Lage nicht einig. Der Apotheker vertritt die tendenziell pessimistische Sicht, dass der Mensch „zu gaffen sich freut, wenn den Nächsten eine Unglück befället“ (I, 71). Der Prediger vertritt eine optimistischere Sicht, nach der in Zeiten der Not für den Menschen anderes gilt: „Endlich begehrt er das Gute, das ihn erhebet und wert macht“ (I, 92).

So wird gleich zu Beginn wird deutlich, dass im Paradies kleiner deutscher Städte nach der Französischen Revolution um Deutungen gestritten wird. Ein von der französischen Armee und ihres Wirkens mittelbar vertriebener Strom von Flüchtlingen kann als Einladung dazu verstanden werden, eine pessimistische Weltsicht zu bestätigen, oder als Gelegenheit für eine sich mit den Idealen der Revolution behutsam reformierende Welt, sich an von dieser Revolution mitausgelöstem Elend zu beweisen. Es gilt nichts Geringeres als „das mannigfaltigste Elend“ (I, 104) zu lindern. Die Idylle mit Hindernissen stellt den Konflikt deutlich aus. Sie erweist sich am Ende als offen für Neuerungen und nicht zuletzt als friedliche Werbung für

eine bürgerliche Welt. Das Happy End aber versteht sich nicht von selbst und muss Lösungen für zahlreiche Probleme anbieten können.⁶⁴³

Der Rhein schützt das Städtchen selbst vor den französischen Truppen; kontrafaktisch im Sinne der Historie „deutet alles auf Frieden“ (I, 198), zumindest für Hermanns Vater. Schon am Ende des ersten Gesangs wird ein Happy End versprochen, das ganz im Sinne empfindsamer republikanisch-bürgerlicher Hoffnungen Politik und Häuslichkeit, die private und die öffentliche Sphäre sowie Reform und Revolution miteinander verquickt. Wie werden das so allerdings nicht erleben. Hermanns Vater sehnt sich zwar den gesellschaftlichen Frieden genauso herbei wie die Vermählung des Sohnes; eigendek europäischer Fest- und Happy-End-Kulturen treffen sich in der bürgerlichen Welt Politik und Liebe in erträumten Friedens- und Hochzeitsfesten.

Möge doch auch, wenn das Fest, das lang er wünschte, gefeiert
Wird in unserer Kirche, die Glocke dann tönt zu der Orgel
Und die Trompete schmettert, das hohe Tedeum begleitend, –
Möge mein Hermann doch auch an diesem Tage, Herr Pfarrer,
Mit der Braut, entschlossen, vor Euch am Altare sich stellen
Und das glückliche Fest, in allen den Landen begangen,
Auch mir künftig erscheinen, der häuslichen Freuden ein Jahrtag! (I, 199–205)

Das Happy End, zu dem das Epos erst acht Gesänge später tatsächlich führen soll, ist aber komplizierter. Hermann wird zwar verlobt, allerdings mit Dorothea, einer Frau aus dem Flüchtlingslager, in die er sich verliebt. Seine Eltern akzeptieren die Verbindung ohne zu großen Widerstand. Hermanns Mutter lobt ganz ausdrücklich die individuellen Vorlieben, die geachtet werden müssen: „jeder ist doch nur auf eigene Weise / Gut und glücklich“ (III, 51–52). Aus dem Mund einer Bürgerin klingen solche Sätze nach freiheitlicher und liberaler Ge-

⁶⁴³ Vgl. Ryder und Bennett, „The Irony of Goethe’s Hermann und Dorothea“. Ryder und Bennett beschreiben, was diese Studie Komplexität nennt, als Ironie. Sie sehen klar, „affirmation“ als finale Geste des Textes (S. 445) und untersuchen die Komplexität unter anderem in interessanten metrischen Analysen und Stellenlektüren.

sinnung. Hermanns Vater ist froh, dass sein Sohn durch den Flüchtlingsstrom und die Begegnung mit Dorothea aus seiner introvertierten Existenz gerissen wird: „Andere hocken zu Haus und brüten hinter dem Ofen“ (III, 42).

Ein komplexes diagnostisches Bild der gesellschaftlichen Gemengelage entwirft Goethe, der einzelne Gesänge erst den „Bürgern“ und dann dem „Weltbürger“ widmet, schließlich im „Klio. Das Zeitalter“ überschriebenem sechsten Gesang. Das Zeitalter, für das Hermann und Dorothea ein privates Happy End finden müssen und für das *Hermann und Dorothea* ein politisches Happy End finden muss, hat die alte Konfiguration von Ehe und Herrschaft längst neu zusammengesetzt. Liebe und Empfindungen spielen nicht nur eine zunehmend wichtige Rolle im Bereich bürgerlicher Selbstverständigung, sondern sind außerdem, weil jede Bürgerin frei, gleich und glücklich leben können soll, Teil politischer Ideale geworden. Im sechsten Gesang über das Zeitalter werden neue politische Rahmenvorstellungen neben neuen sittlichen Paradigmen thematisiert.

Als nun der geistliche Herr den fremden Richter befragte,
Was die Gemeine gelitten, wie lang sie von Hause vertrieben,
Sagte der Mann darauf: „Nicht kurz sind unsere Leiden;
Denn wir haben das Bittere der sämtlichen Jahre getrunken,
Schrecklicher, weil auch uns die schönste Hoffnung zerstört ward.
Denn wer leugnet es wohl, daß hoch sich das Herz ihm erhoben,
Ihm die freiere Brust mit reineren Pulsen geschlagen,
Als sich der erste Glanz der neuen Sonne heranhob,
Als man hörte vom Rechte der Menschen, das allen gemein sei,
Von der begeisternden Freiheit und von der löblichen Gleichheit!
Damals hoffte jeder, sich selbst zu leben; es schien sich
Aufzulösen das Band, das viele Länder umstrickte,
Das der Müßiggang und der Eigennutz in der Hand hielt.
Schauten nicht alle Völker in jenen drängenden Tagen
Nach der Hauptstadt der Welt, die es schon so lange gewesen
Und jetzt mehr als je den herrlichen Namen verdiente?
Waren nicht jener Männer, der ersten Verkünder der Botschaft,
Namen den höchsten gleich, die unter die Sterne gesetzt sind?
Wuchs nicht jeglichem Menschen der Mut und der Geist und die Sprache? (VI, 1–19)

Aus der Perspektive der Flüchtlinge ist klar erkennbar, dass die Revolution ihre Versprechen nicht halten konnte. Eine neue Welt gleicher bürgerlicher Freiheitsrechte, die die Welt umspannen sollte, und als Weltrevolution die Grenzen fallen lassen würde, scheint nicht mehr im Rahmen dessen zu liegen, was als politisches Glücksversprechen taugt. Es liegt im Bereich verlorener Hoffnungen von „damals“. Während die höchsten politischen Ziele unerreichbar bleiben, setzten sich aber kulturpolitische und sittliche Republikanismen möglicherweise dennoch durch. Im Kleinen zwar erfüllt sich für Hermann und Dorothea die Hoffnung, „sich selbst zu leben“; einer eher auf Individualität statt auf Ökonomie basierenden Liebesheirat steht am Ende nichts mehr im Weg.⁶⁴⁴ Aber die frohe Botschaft der Revolution wird schon in der Rede des Flüchtenden geschickt von Goethe als Kommunikationsereignis dargestellt. Mut, Geist und Sprache sind Früchte der Revolution, von der eine ganze Generation deutscher Politiker und Kulturproduzierender hoffen wird, dass man sie auch mit Reform ernten könne. Bis allerdings politische Teilhabe auf einem individuellen Level erreicht wird, vergeht ein weiteres Jahrhundert. Die Revolution hat sie ebenfalls nicht gebracht, aber versprochen:

Drauf begann der Krieg, und die Züge bewaffneter Franken
Rückten näher; allein sie schienen nur Freundschaft zu bringen.
Und die brachten sie auch: denn ihnen erhöht war die Seele
Allen; sie pflanzten mit Lust die munteren Bäume der Freiheit,
Jedem das Seine versprechend und jedem die eigne Regierung;
Hoch erfreute sich da die Jugend, sich freute das Alter,
Und der muntere Tanz begann um die neue Standarte.
So gewannen sie bald, die überwiegenden Franken,
Erst der Männer Geist, mit feurigem, munterm Beginnen,
Dann die Herzen der Weiber, mit unwiderstehlicher Anmut.
Leicht selbst schien uns der Druck des vielbedürftenden Krieges;
Denn die Hoffnung umschwebte vor unsern Augen die Ferne,
Lockte die Blicke hinaus in neueröffnete Bahnen.
O wie froh ist die Zeit, wenn mit der Braut sich der Bräut'gam
Schwinget im Tanze, den Tag der gewünschten Verbindung erwartend!
Aber herrlicher war die Zeit, in der uns das Höchste,
Was der Mensch sich denkt, als nah und erreichbar sich zeigte.
Da war jedem die Zunge gelöst; es sprachen die Greise,
Männer und Jünglinge laut voll hohen Sinns und Gefühles. (VI, 21–39)

⁶⁴⁴ Kost, „Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen“.

In der Literatur wird die Revolution als Thema zum Versprechen der Freiheit, Gleichheit und Hoffnung. Außerdem nimmt Goethe eine Korrektur vor. Das Glück der Hochzeit tritt aus Sicht des Geflüchteten hinter das Glück politischer Befreiung zurück („Aber herrlicher war die Zeit, in der uns das Höchste, / Was der Mensch sich denkt, als nah und erreichbar sich zeigte“). Hermanns Vater sieht in der Parallelaktion die ideale Lösung („Möge mein Hermann doch auch an diesem Tage, Herr Pfarrer, / Mit der Braut, entschlossen, vor Euch am Altare sich stellen“). Die Hoffnung des Vaters auf gesellschaftlichen Frieden soll in seiner Vorstellung davon gekrönt und ins Private transponiert werden, dass sie mit der Hochzeit des Sohnes in eins fällt. Hermann und Dorothea schließlich machen im Rahmen der Möglichkeiten gesamtgesellschaftliches Glück direkt privat erfahrbar und leben am Ende ein Happy End, das privates Glück und die Hoffnung auf eine bessere politische Zukunft real und nicht nur symbolisch kurzschließt. Es kommt zu einer „Monumentalisierung des Mittelstands“⁶⁴⁵, wie Giuliano Baioni treffend bemerkt. Damit, dass eine Geflüchtete einfach geheiratet werden kann, artikuliert sich triumphal und bombastisch die gesellschaftliche Integrationskraft der bürgerlichen Welt, die die Revolution dem alten Feudalsystem nicht mehr zusprechen konnte.⁶⁴⁶

Das Zeitalter, wie Goethe es darstellt, konfrontiert die Gesellschaft mit korrumpierten Revolutionen und Flucht und auch im Kleinen mit gar nicht so kleinen sittlich-empfindsamen Hürden. Hermann, verliebt und sozio-ökonomisch bessergestellt, soll selbst Dorothea seine Liebe gestehen. Er fürchtet sich vor Zurückweisung und falscher Zuwendung:

Glaubt Ihr, wenn wir nur kommen, so werde das Mädchen uns folgen,
Weil wir reich sind, aber sie arm und vertrieben einherzieht? (VI, 239–240)

⁶⁴⁵ Baioni, „Märchen‘ - ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ - ‚Hermann und Dorothea‘. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik“, S. 127.

⁶⁴⁶ Vgl. Eibl, „Anamnese‘ des ‚Augenblicks.‘ Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in ‚Hermann und Dorothea‘“, hier vor allem S. 136.

Außerdem macht sich Hermann Sorgen, dass sie schon einen anderen liebt. Deutlich zeigt sich in diesem Liebessorgen ebenfalls die Signatur eines bürgerlich-republikanischen Zeitalters, in dem individuelle Entscheidungen, Klassengrenzen und die eigenen Gefühle zentrale Rollen im Leben der Menschen spielen. Die Vertreter des Establishments, der Prediger und der Apotheker, halten Hermann schließlich vor Augen, dass seine Lage trotz ihrer Vetracktheit dem alten System vorzuziehen sei – so viel zum Thema reaktionärer Visionen. Und so sehnt sich Hermann, der ja Dorothea heiraten will, dann auch doch nicht wirklich in eine Welt arrangierter Ehen zurück.

Ihn zu trösten, öffnete drauf der Pfarrer den Mund schon;
Doch es fiel der Gefährte mit seiner gesprächigen Art ein:
„Freilich! so wären wir nicht vorzeiten verlegen gewesen,
Da ein jedes Geschäft nach seiner Weise vollbracht ward.
Hatten die Eltern die Braut für ihren Sohn sich ersehen,
Ward zuvörderst ein Freund vom Hause vertraulich gerufen;
Diesen sandte man dann als Freiersmann zu den Eltern
Der erkorenen Braut, der dann in stattlichem Putze,
Sonntags etwa nach Tische, den würdigen Bürger besuchte,
Freundliche Worte mit ihm im allgemeinen zuvörderst
Wechselnd und klug das Gespräch zu lenken und wenden verstehend.
Endlich nach langem Umschweif ward auch der Tochter erwähnt,
Rühmlich, und rühmlich des Manns und des Hauses, von dem man gesandt war.
Kluge Leute merkten die Absicht; der kluge Gesandte
Merkte den Willen gar bald und konnte sich weiter erklären.
Lehnte den Antrag man ab, so war auch ein Korb nicht verdrießlich.
Aber gelang es denn auch, so war der Freiersmann immer
In dem Hause der Erste bei jedem häuslichen Feste;
Denn es erinnerte sich durchs ganze Leben das Ehepaar,
Daß die geschickte Hand den ersten Knoten geschlungen.
Jetzt ist aber das alles mit andern guten Gebräuchen
Aus der Mode gekommen, und jeder freit für sich selber.
Nehme denn jeglicher auch den Korb mit eigenen Händen,
Der ihm etwa beschert ist, und stehe beschämt vor dem Mädchen!“ (VI, 251–275)

Wie gelingt es Goethe, Privates und Politisches im Sinne einer Epoche miteinander zu korrelieren? Eine alte familienbasierte und quasi feudale Welt wird einer neuen rechtbasierten und quasi republikanischen Welt gegenübergestellt. Die Freiheiten dieser Welt werden einerseits auf den Barrikaden erkämpft und andererseits errungen, indem man frei und mutig persönliche Zuneigung gesteht. Im Moment des Happy Ends erfahren wir sogar, dass Dorotheas erster

Verlobter tatsächlich in Paris im Freiheitskampf erlag. Hermann droht mit dem Versuch, „für sich selber“ zu freien, ebenfalls zu scheitern. Er traut sich zwar, Dorothea anzusprechen, nicht allerdings ihr seine Gefühle und den damit einhergehenden Heiratswunsch zu offenbaren. Stattdessen camoufliert Hermann seine individuellen Gefühle mit den Bedürfnissen seiner Klasse. Er schützt vor, seine Eltern würden Dorothea gern als Haushaltshilfe einstellen. Dorothea willigt sofort in das Angebot ein. Immerhin ist auf diese Weise eine gewisse Klassengrenze zwischen ihnen direkt angesprochen. Allerdings führt aus Hermanns kleinem inszeniertem Feudalreich kein guter empfindsamer Weg zu einer Bürgerhochzeit unter Gleichen. *Pamela* mahnt zur Vorsicht bei Liebe am häuslichen Arbeitsplatz. So scheint denn das Versagen Hermanns direkt zur unglücklichen Katastrophe zu führen. Das neunte und letzte Buch beginnt mit einer Anrufung aller neun olympischen Musen, alles dafür zu tun, dass es noch ein Happy End gibt:

Musen, die ihr so gern die herzliche Liebe begünstigt,
Auf dem Wege bisher den trefflichen Jüngling geleitet,
An die Brust ihm das Mädchen noch vor der Verlobung gedrückt habt:
Helfet auch ferner den Bund des lieblichen Paares vollenden,
Teilet die Wolken sogleich, die über ihr Glück sich heraufziehn! (IX, 1–5)

Eine Idylle oder ein Epos enden für gewöhnlich gut. Aber die Probleme in *Hermann und Dorothea* sind doch gewichtig. Mit gefühlter Spannung erwartet man, wie die Verwicklungen auf einer affektiven Ebene gelöst werden können.

Während Hermann und Dorothea noch unterwegs nach Hause sind, sagt der Vater im Kreis der häuslichen Wartegemeinschaft zu seiner Frau:

„Denn du siehst, wir harren ja selbst und warten des Ausgangs.“ (IX, 14)

Bei Ankunft des Paares droht alles aus dem Fugen zu geraten. Der Vater adressiert Dorothea als zukünftige Ehefrau des Sohnes, wodurch sie sich gekränkt und verspottet fühlt. Der Pre-

diger fragt Dorothea überraschenderweise, ob sie nicht wisse, dass man in einem Haus Gehorsamkeit von den Angestellten erwarte. Dorothea, verzweifelt, gesteht, dass es sie nur so gekränkt hat, weil sie sich tatsächlich in Hermann, den Unerreichbaren, verliebt habe. Mit diesem unempfindsam abgerungenen Liebesgeständnis kann Hermann aber sehr gut leben. Die Verwirrungen lösen sich, und bürgerliche Liebe hat statt.

Nun trat Hermann hervor und sprach die freundlichen Worte:
„Laß dich die Tränen nicht reu noch diese flüchtigen Schmerzen;
Denn sie vollenden mein Glück und, wie ich wünsche, das deine
Nicht, das treffliche Mädchen als Magd, die Fremde, zu dinge,
Kam ich zum Brunnen; ich kam, um deine Liebe zu werben.
Aber, ach! mein schüchterner Blick, er konnte die Neigung
Deines Herzens nicht sehn; nur Freundlichkeit sah er im Auge,
Als aus dem Spiegel du ihn des ruhigen Brunnens begrüßtest.
Dich ins Haus nur zu führen, es war schon die Hälfte des Glückes.
Aber nun vollendest du mir's! Oh, sei mir gesegnet!“
Und es schaute das Mädchen mit tiefer Rührung zum Jüngling
Und vermied nicht Umarmung und Kuß, den Gipfel der Freude,
Wenn sie den Liebenden sind die lang erschnete Versicherung
Künftigen Glücks im Leben, das nun ein unendliches scheint. (IX, 212–225)

Das affektive Happy End ist erreicht. Die Liebe siegt über alles, selbst über Hermanns Ängstlichkeit. Das Epos endet hier aber noch nicht. Als der Pfarrer Dorothea den Ehering der Mutter als Verlobungsring aufstecken will, entdeckt er den Ring der ersten Verlobung. Dorothea erzählt daraufhin von ihrer ersten Liebe – kein Standardfeature sentimentaler glücklicher Enden. Ihr erster Verlobter war von der „Liebe der Freiheit“ (IX, 259) zur Revolution nach Paris gerufen worden und nie zurückgekehrt. Die letzten Worte des Epos bilden Hermanns Abschiedsrede. Sie ist ganz politisch. Auf den ersten Blick erscheint Hermann am Ende als glühender Konservativer und Nationalist – auch das fraglos eine Signatur des Zeitalters.

„Desto fester sei bei der allgemeinen Erschütterung,
Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern,
Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum.
Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.
Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung
Fortzuleiten und auch zu wanken hierhin und dorthin.
Dies ist unser! so laß uns sagen und so es behaupten!
Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,

Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals.
Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,
Sondern mit Mut und Kraft. Und drohen diesmal die Feinde
Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.
Weiß ich durch dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
Oh, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens.“

Immerhin ist Frieden das letzte Wort. Bei näherer Betrachtung erscheint die Rede Hermanns auch möglicherweise weniger konterrevolutionär. Die Französische Revolution hatte ja mitnichten zum Ziel, privates Besitztum abzuschaffen. Die allgemeine gesellschaftliche Umbruchsituation wird von Hermann voll und ganz akzeptiert.⁶⁴⁷ Er bezieht sie ganz dezidiert in seine Lebensplanung ein. Der Bund, wie er sagt, als Ehe und Partnerschaft, Arbeits- und Sorgenteilung scheint ihm ein probates Modell für eine gute Zukunft. Eine solche Ehe kann mit einiger Plausibilität als neuer Bund einer republikanischen Welt beschrieben werden.⁶⁴⁸ Die letzten beiden Verse geben Rätsel auf: Ist es nicht paradox, dass Krieg Frieden sichern soll, wie Peter Morgan meint?⁶⁴⁹ Einer der in *Hermann und Dorothea* formulierten Vorwürfe gegen die Revolution ist ja, dass sie korrumpiert worden ist und Leid verursacht hat. Ein weiterer Vorwurf aber trifft die Idee einer Weltrevolution, die die Grenzen des Nationalstaats auslöschen soll. Einer solchen Idee begegnet der Text mit besonders deutlicher Kritik. Viel mehr würde Frieden, so Hermann, dadurch gesichert, dass souveräne Staaten einander in Vertretung ihrer Interessen begegnen und gegenüberstehen. In einem internationalen System der Abschreckung würde so Friede herrschen.⁶⁵⁰ Die Idee ist alt und hat in den 200 Jahren, die auf *Hermann und Dorothea*

⁶⁴⁷ Zur selben Einschätzung gelangt auch Kluge, „Hermann und Dorothea“.

⁶⁴⁸ Vgl. Coontz, *Marriage, a History*, S. 175–176.

⁶⁴⁹ Morgan, *The critical idyll*, S. 120.

⁶⁵⁰ Vgl. für eine minutiöse Lektüre, die auf Voss'ens *Luise* und Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* eingeht Irmgard Wagner, „Hermann Und Dorothea in the Context of Kant and Voß“. Wagner stellt überzeugend fest, dass *Hermann und Dorothea* in weiten Teilen nicht in den von Kant propagierten Idealen widerspricht.

folgen, nicht viele Friedensversprechen halten können. Dennoch wurde sie im Kern nie durch eine bessere Idee oder eine andere internationale Grundordnung abgelöst.

Angesichts der nationalstaatlichen Realitäten und des Horrors der Revolution kann Hermanns Rede als Ausdruck schöner Realpolitik aufgefasst werden. Goethe überblendet privaten und gesellschaftlichen Individualismus und inszeniert in *Hermann und Dorothea* gleichzeitig zwei moderne liberal-republikanische Theoreme: dass alle Menschen frei, gleich und individualistisch sein sollen und, dass sich in der Welt souveräne Staaten begegnen und ihre Interessen frei und stark gegeneinander durchsetzen. Theoretisch wie praktisch haben sich solche Ideen gerade deshalb als höchst zweifelhaft erwiesen, weil Bürger und Weltbürger sich nicht so leicht verbinden ließen wie in Goethes epischer Fügung.⁶⁵¹

Zahlreiche Schriften Goethes etablieren selbstbewusst säkulare erbauliche Glücksversprechen. Faust ist bekanntlich auf einer langen Suche nach dem Happy End. Ganz besonders in *Hermann und Dorothea* werden gesellschaftliche Konflikte wie Flüchtlingsbewegungen und die Französische Revolution thematisiert und dennoch ganz explizit Hoffnungs- und Glücksangebote unterbreitet. Dabei zeichnet sich ab, dass sich das Format *glückliches Ende* selbst zunehmend emanzipiert. Der besondere Erfolg von *Hermann und Dorothea* legt nahe, dass Szenarien gesellschaftlichen Glücks weiterhin in der Kunst artikuliert werden können. Das Ringen um gesellschaftliche Affirmation und Glücksversprechen gestaltet sich immer mehr als Eigendynamik des glücklichen Endes selbst. Von Miltons Paradiesen bis hin zu Goethes Politidyllen entstehen Happy Ends, die gesellschaftliche „Inseln des Gelingens“⁶⁵² präsentieren und verschiedene Hoffnungen für verschiedene Publika aussprechen. Das Happy End, das Glück in

⁶⁵¹ Vgl. dazu die Studie von Lypp, „Bürger und Weltbürger in Goethes Hermann und Dorothea“. Lypp untersucht diese politische Dimension unter Berücksichtigung der historischen Epostheorie Hegels.

⁶⁵² Eibl, „Anamnesis‘ des ‚Augenblicks.‘ Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in ‚Hermann und Dorothea‘“, S. 137.

Aussicht stellt, entsteht dabei immer in direkter Auseinandersetzung mit politischen Problemen, für die Lösungsvorschläge unterbreitet werden. Goethe und Schiller entwerfen literarische Visionen zum Umbau der Gesellschaft, eine wahrhafte „*perestroika*“⁶⁵³, wie Wagner schreibt, manchmal durch gesellschaftliche Offenheit wie bei *Hermann und Dorothea*, manchmal durch bloßes Aussprechen des Problems wie bei *Fiesko*.

Die Ehe als Herrschaftssymbol wird zum romantischen Baustein privaten und individuellen Glücks. Das Himmelreich wird weniger wichtige Bezugsgröße. Glück und Unglück werden von diesseitigen, ökonomischen und gesellschaftlichen Parametern adressiert und adressierbar. Der Staat tritt als Sachwalter des Glücks aller auf. Thomas Jefferson macht dies 1809 in einer Ansprache in Maryland überdeutlich: „the care of human life & happiness, & not their destruction, is the first & only legitimate object of good government.“⁶⁵⁴ Die kameralistische Sorge für die Glückseligkeit ganzer Staaten individualisiert sich. Paradiese für alle stehen auf einmal zur Debatte. Im selben Atemzug wird Politik ein Thema des öffentlichen Interesses. Jede Bürgerin und jeder Bürger interessieren sich folglich für ihr Glück und seine politischen Rahmenbedingungen.

Im frühen 21. Jahrhundert hat eine Reality-TV-Show die Paradiesgeschichten von Dante, Shakespeare, Milton, und Goethe beerbt.⁶⁵⁵ Die Teilnehmenden der Show „Love Island“ buhlen um die Gunst ihrer Mitbürgerinnen und Mitbürger vor den Fernsehgeräten. Nur wer sich in den Augen der strengen Richterschaft als würdig erweist, überlebt im ständigen Kampf ums Paradies und darf auf Love Island bleiben. Selbst in kompetitive Fernsehparadiese aber ragt die politische Wirklichkeit herein. Beim entspannten Plaudern am Pool können die Bewoh-

⁶⁵³ Irmgard Wagner, „*Hermann Und Dorothea* in the Context of Kant and Voß“, S. 170.

⁶⁵⁴ Jefferson, „Founders Online“.

⁶⁵⁵ Vgl. Smith-Laing, „Love Island’s literary forebears, from Eden to The Tempest“.

nenden des Paradieses noch lernen, dass außerhalb des Paradieses ganz andere und ganz ähnliche Kämpfe toben. Islander Hayley fragte ihre paradiesischen Mitinsassinnen und -insassen: „Brexit, what’s that?“⁶⁵⁶ So droht seit Jahrtausenden auch in Arkadien immer wieder die Erkenntnis.

3.7. Glück für alle

Das 19. Jahrhundert unterbreitet Glücksangebote für eine immer größere Rezipierendenschaft. Glücklichen Enden, zusammengebraut aus den Angeboten der Tradition, etablieren und konsolidieren sich. Geschichten mit gutem Ende erreichen auf publizistischen Kanälen eine nie geahnte Anzahl von Adressatinnen und Adressaten. Gerade im Bereich der Zeitschriften- und Journalpublikationen kommt es zu einer wirkmächtigen kulturellen Verschiebung des Glücks.⁶⁵⁷ In diesem Unterkapitel wollen wir in raschem Durchgang einige Beispiele für Happy Ends im 19. Jahrhundert diskutieren. Gute und schlechte Nachrichten sowie populäre Romane erreichen auf einmal nicht mehr nur die *happy few* der Gelehrtenrepublik, sondern alle, die lesen können. Mehr und mehr handeln Geschichten mit Happy End von *upward mobility*. Zwischen 1805 und 1814 erscheinen in einer Art europäischer Presserevolution Berichte von den Kriegszügen Napoleons als Zeitungsbeilagen. Die Bulletins, die Napoleon fast alle selbst diktierte, erschienen als Zeitungsbeilage im *Le Moniteur universel* und fanden darüber hinaus weite Verbreitung in Europa durch Kopien und Anschläge. Napoleon kontrollierte mit diesem Publikationsmittel die Message; die Bulletin fanden interessierte Leser unter den Soldaten und der Bevölkerung im In- und Ausland sowie bei ausländischen Regierungen. Freund und Feind

⁶⁵⁶ Kuenssberg, „Brexitcast, Laura Kuenssberg Defends Love Island Contestants“.

⁶⁵⁷ Vgl. Borel, „Réflexions à propos du roman feuilleton“.

gleichermaßen folgten den Berichten. Das schillernde Propagandainstrument, das in anderen europäischen Staaten noch lang seinesgleichen suchen würde, tut sich schwer mit den zunehmenden Misserfolgen der Kampagnen Napoleons. Ohne guten Plotaufbau mussten die Bulletins irgendwann einfach konzedieren, dass die feindlichen Truppen vor Paris standen. Die Bulletins aber erscheinen schon in den 1820er Jahren in Buchform und fanden eine begeisterte Lesendenschaft, der repräsentativ in Julien Sorel von Stendhal ein literarisches Denkmal gesetzt wurde. Die Buchausgaben neigen dazu, ein Happy End für die Geschichte Napoleons zu konstruieren. Sein zeitgleich erscheinendes *Mémorial de Sainte-Hélène* endet mit einem Brief aus der Verbannung vom 21. Dezember 1816, den die Lesendenschaft – zumal die der Fans – ohne Weiteres auf sich beziehen konnte: „recevez mes embrassemens, l’assurance de mon estime et mon amitié; soyez heureux!“⁶⁵⁸

Happy Ends erweisen sich häufig als politisch relevant, nicht aber zwangsläufig dadurch, dass sie – wie wir gesehen haben – die wahre historische Wirklichkeit erzählen. Auch für Napoleon, den in der Wirklichkeit gescheiterten Politiker, gibt es ein Happy End als geglücktes Diskursphänomen und – man denke an Dôme des Invalides – als Touristenattraktion.

Der Erfolg Napoleons im Bereich des Mythos, der Literatur und Geschichtsschreibung wird sich fortsetzen. In einer englischsprachigen Ausgabe der Bulletins endet der Text mit einer „Conclusion“ des Übersetzers:

These Bulletins end with Napoleon’s abdication and his farewell speech to his Old Guard, delivered in the courtyard of Fontainebleau. His saga was not over yet. He was exiled to Elba, returned for the One Hundred Days, was defeated at Waterloo, and finally exiled to Saint Helena. He died there in 1821 after working hard to successfully create a legend that has survived to this day. Thus ended the life of one of history’s most fascinating people. There are many ways to measure and judge those who have so greatly influenced history; there are many windows into the minds of great men and women. For Napoleon, few windows offer a better view than the Bulletins of the *Grande Armée*.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*. Vol. 7, S. 435.

⁶⁵⁹ Napoleon, *Imperial Glory*, S. 425.

Nicht nur die Saga war noch nicht vorbei. Journale und Zeitungen, die Napoleon so trefflich zu nutzen wusste, ersetzen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts die spannenden relativ wahren Geschichten des Kaisers mit vollends fiktionalen Geschichten von den Geheimnissen von Paris, rachsüchtigen Grafen und Raskolnikovs. Napoleon wird *ex post* wider Erwarten zu einem der ersten Serienhelden.

Die politische Berichterstattung hat ein neuartiges Publikum lesender Staatsbürgerinnen und Staatsbürger konstituiert. In seriellen Publikationsformaten verfolgt man das Weltgeschehen. Der Verlauf der Napoleonischen Kriege war der ideale Stoff für regelmäßig erscheinende Zeitungen. Anfang des 19. Jahrhunderts aber brechen die Absatzzahlen der Zeitungen ein. Ganz diverse Neuigkeiten, Ankündigungen und Werbung allein vermochten die republikanische Leserschaft nicht zusammenzuhalten.

Viele der Zeitschriften verkaufen sich erst wieder gut, nachdem sie den genannten *roman-feuilleton* zu veröffentlichen beginnen. Das *Journal des débats* veröffentlichte vom 19. Juni 1842 bis zum 15. Oktober 1843 *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue. Der Roman gilt als der erfolgreichste Fortsetzungsroman. Dasselbe Journal veröffentlichte von 1844–1846 Alexandre Dumas' *Le Comte de Monte-Cristo*.⁶⁶⁰

Dumas' Roman erzählt publikumswirksam von Glück in Zeiten politischer Turbulenzen. Bereits zu Beginn des Romans scheint das Happy End des Helden Dantès perfekt. Er soll zum Kapitän befördert werden und heiraten. Doch kurz vor der Trauung wird er verhaftet. Ihm wird vorgeworfen, Napoleon zu unterstützen. Der Staatsanwalt erkennt die Vorwürfe als falsch, vernichtet aber aus Angst um die eigene Karriere – sein Vater ist Adressat des Briefes Napoleons – das Beweismaterial und schickt Dantès ohne Prozess in das Festungsgefängnis

⁶⁶⁰ Vgl. für eine gute Darstellung der seriellen Publikationen von Dumas Bassan, „Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802–1870)“.

Château d'If vor Marseille. Unschuldig bleibt Dantès 14 Jahre lang inhaftiert. Er lernt im Gefängnis den Abbé Faria kennen, der ihm einen versteckten Schatz vermacht und ihm mittelbar zur Flucht verhilft. Als reicher Mann zurückgekehrt belohnt er inkognito diejenigen, die ihm geholfen haben und rettet unter anderem die in Not geratenen Kinder seines ehemaligen Arbeitgebers. Als Graf von Monte-Cristo holt er dann zu einem Rachefeldzug gegen seine alten Feinde aus. Viele Vergiftungen, Morde, Börsenmanipulationen, Tode und Nervenzusammenbrüche später fragt sich Dantès, der für eine Vielzahl schlechter Enden gesorgt hat, ob er nicht zu weit gegangen sei. Im Showdown auf der Insel Monte-Cristo vermacht er sein ganzes Vermögen dem Sohn seines früheren Förderers, der inzwischen mit der Tochter seines früheren Feindes liiert ist, und setzt sich selbst mit seiner Geliebten ab.

Glück ist längst kein Privileg mehr, auf das sich der Adel oder überhaupt jemand verlassen könne. Der Roman führt sogar vor Augen, dass das höchste Glück nur in Anbetracht des schrecklichsten Leids gefühlt werden kann: „Celui-là seul qui a éprouvé l'extrême infortune est apte à ressentir la suprême félicité.“⁶⁶¹ Das geht so weit, dass am Ende drogeninduzierte Scheintode als Garant dafür herhalten müssen, dass sich die Begünstigten auch wirklich über ihr Glück freuen können. Auf solche Ideen kommt man, wenn man im 19. Jahrhundert auf der Suche nach Glück ist, „descendu d'une planète qu'on appelle la douleur.“⁶⁶² Auf diesem anderen Planeten Erde aber gibt es auch Glück und Freude. Diese erscheinen Dantès als geradezu abhängig vom Leid. Glück, so der Roman, könne überhaupt nur als das Andere des Leids erfahren werden, und das heißt: danach. Glück kann man nur nach Leid erfahren, lautet die Dumas'sche Version der Post-Tenebras-Lux-Struktur. Glück und Unglück sind außerdem der göttlich-feudalen Fixierung entrissen und flottieren frei unter den Menschen. Schnell aber

⁶⁶¹ Dumas, „Le Comte de Monte-Cristo“, 15. Januar 1846.

⁶⁶² Dumas, „Le Comte de Monte-Cristo“, 14. Januar 1846.

sind diese wieder ungleich verteilt und noch schlimmer: ständig im Fluss. Dantès erklärt am Ende des Romans in seinem letzten Brief: „Il n’y a ni bonheur ni malheur en ce monde, il y a la comparaison d’un état à un autre, voilà tout.“⁶⁶³

Der populäre und irrsinnig erfolgreiche Racheroman präsentiert ein überraschend versöhnliches und einsichtsreiches Ende. Er aktualisiert und popularisiert viele der Elemente glücklicher Enden, die sich in der Tradition zu etablieren begonnen haben und weist in Richtung des Melodrams. Die Darstellungen von Unrecht und Leid führen letztlich dazu, dass die Übeltäter bestraft und die Wohltäter belohnt werden. Gleichsam bejaht der Roman aber die Kontingenzen einer zunehmend globalisierten und revolutionierten Welt. Reichtum, Liebe und Glück, Adel und *upward mobility* erscheinen auf einmal für mehr Menschen erreichbar, die begeistert die Zeitung lesen. Ein solches Glück, das mit dem Erringen und Verlieren sozialer Status mehr und mehr korreliert, kommt aber mit der höchst gemischten frohen Botschaft,⁶⁶⁴ dass es immer verdient und unverdient zugleich und alles andere als plan- und erwartbar ist. Konnte der Adel noch im Gottvertrauen leben, die Privilegien eines glücklichen Lebens zu verdienen, verschwimmen solche Vorstellungen, wenn Leistung und persönliche Entscheidungen das eigene Schicksal zu beeinflussen scheinen. Fleiß, Bemühen, Streben und Können freilich garantieren aber in einer post-feudalen Welt auch das Glück nicht. Der Aberwitz der Handlungsverwicklungen im Roman ist reiner Realismus.⁶⁶⁵ Phantasmagorien des Adels und des Reichtums, Faustpakte um Faustpakte und real-existierende Märchen-Enden der *upward mobility* bezeichnen das Glücksdenken auf der Höhe der Zeit. Happy Ends gibt es im 19. Jahrhundert aber nicht nur für gescheiterte Diktatoren und Bürgerkinder, sondern sogar für Taugenichtse.

⁶⁶³ Dumas. 15. Januar.

⁶⁶⁴ Im Grundsatz teilt diese Einschätzung auch Migozzi, „Storytelling“.

⁶⁶⁵ Vgl. für eine Darstellung des politischen Kontexts und literarischen Impacts Hallade, „Aux frontières de la littérature et de la politique“.

Für eine moderne Welt voller Kontingenz schreibt die Romantik Märchen. Aber selbst in diesem Kontext muss man mit den Kritikern des Happy Ends rechnen; Brian Haman bedauert die „improbability at the conclusion“⁶⁶⁶, als ob sie erst dort zutage träte und als ob Wahrscheinlichkeit etwas wäre, wovon die Literaturwissenschaft privilegierte Kenntnis hätte. Die Märchensammlungen des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die gerade in Fassungen für Kinder die Formeln wie „happily ever after“ enthalten, bilden einen Kontext für die sogenannten Kunstmärchen. Andersens Geschichte von der Meerjungfrau haben wir schon kennengelernt. Joseph von Eichendorff verfasst eine märchenhafte Novelle, die sich noch einmal komplizierter zu dieser neuen Erzählform verhält. In der Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* verschafft ein glückliches Ende einem armen verstoßenen Müllerssohn als Belohnung für wagemutigen Müßiggang Bürgerglück von Gnaden adeliger Gönner.

Der Müllerssohn wird von seinem Vater verstoßen, weil dieser zu faul ist. *On the road* erlebt der Sohn ein Gefühl von Freiheit: „Mir war es ein ewiger Sonntag im Gemüthe.“⁶⁶⁷ Er wird allerdings recht schnell von zwei Reisenden mitgenommen, und nach Ankunft in deren Schloss verdingt er sich dort als Gärtner. Während der Zeit als Gärtnerbursche in der Nähe von Wien verliebt er sich in eine junge Frau, die im Schloss wohnt. Aber das Angestelltenverhältnis wird nicht wie bei *Hermann und Dorothea* in einer einzigen Aussprache schön gelöst. Im Gegenteil erlebt der Müllerssohn die Grenzen der sozialen Schichten ausführlich. Nachdem er die Herrschaften und die junge Frau, die er liebt, einmal über einen See gefahren und mit Gesang erfreut hat, kann er sich der Sehnsucht nach sozialem Aufstieg und des Unmuts über seinen niedrigen Stand nicht erwehren:

Mir aber standen die Thränen in den Augen schon wie ich noch sang, das Herz wollte mir zerspringen von dem Liede vor Schaam und vor Schmerz, es fiel mir jetzt auf einmal alles recht ein, wie Sie so schön ist und ich so arm bin und verspottet und verlassen von der Welt, — und als sie

⁶⁶⁶ Haman, „Reevaluating Eichendorff's Romanticism“, S. 572.

⁶⁶⁷ von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild*, S. 4.

alle hinter den Büschen verschwunden waren, da konnt' ich mich nicht länger halten, ich warf mich in das Gras hin und weinte bitterlich.⁶⁶⁸

Der Held wird befördert, reist aber im Glauben, sie liebe einen anderen, weiter nach Italien und erlebt weitere Abenteuer, Täuschungen und Hoffnungen und begegnet unter anderem den Malern Leonhard und Guido. Ein Brief suggeriert ihm, dass seine angebetete Schlossbewohnerin ihn doch liebt. Am Ende löst sich alles gut auf. Leonhard ist der Graf, der selbst um die Liebe kämpfen musste. Guido war seine Angebetete in Verkleidung. Die schöne junge Frau, die der Taugenichts liebt, ist in Wirklichkeit keine Adlige, sondern ein Waisenkind. Am Ende steht im Hause des doppelten Gönners also eine Doppelhochzeit an. Am Ende heiratet der Held die Frau, die er liebt, und sie dürfen gemeinsam ein kleines Schloss in den Weinbergen beziehen. Die letzten Worte der Geschichte lauten:

Sie lächelte still und sah mich recht vergnügt und freundlich an, und von fern schallte immerfort die Musik herüber, und Leuchtkugeln flogen vom Schloß durch die stille Nacht über die Gärten, und die Donau rauschte dazwischen herauf – und es war alles, alles gut!⁶⁶⁹

Die letzten Worte der Novelle sind in einem Brief Aurelies, der angebeteten Schlossbewohnerin, bereits vorweggenommen: „Es ist alles wieder gut, alle Hindernisse sind beseitigt.“⁶⁷⁰ Der Brief suggeriert dem Helden, dass sie ihn liebt, was auch stimmt. Allerdings ist der Brief insofern nicht authentisch, als er eigentlich an eine Freundin Aurelies adressiert ist. Der Brief steht *pars pro toto* für das Glück des Taugenichts in einer Welt voller Kontingenzen. Dieser versteht diese Welt, in der er agiert, nicht so recht, aber am Ende wendet sich alles zu Guten. Am Ende fragt der Graf: „Du hast wohl noch keinen Roman gelesen?“ „Ich verneinte es. – „Nun, so hast du einen mitgespielt.“⁶⁷¹ Die Literatur enthält, wie Luhmann bemerkt hat, immer ihr ei-

⁶⁶⁸ von Eichendorff, S. 16.

⁶⁶⁹ von Eichendorff, S. 136.

⁶⁷⁰ von Eichendorff, S. 73.

⁶⁷¹ von Eichendorff, S. 131.

genes Gedächtnis. Daher kann sie nicht anders, als immer wieder Bildungsereignisse zu produzieren. Für die vielen neuen Leser erklärt die Novelle, dass es da irgendwo eine Romantradition gibt, in der Texte wie *Joseph Andrews* Vorbilder sind und Vorarbeiten geleistet haben.

— „Und nun,“ sagte Herr Leonhard, „müssen wir schnell in das Schloß, da wartet schon Alles auf uns. Also zum Schluß, wie sich's von selbst versteht und einem wohlgezogenen Romane gebührt: Entdeckung, Reue, Versöhnung, wir sind alle wieder lustig beisammen, und übermorgen ist Hochzeit!“⁶⁷²

So stabilisieren sich Vorstellungen vom glücklichen Ende in einer Novelle, die sich als gelebter Roman inszeniert und mit einer Märchenklausel endet. Viele kontingente Handlungsbewegungen später wird der Satz des Briefes zur Formel des Happy Ends. Die Verwendung am Ende der Novelle übersteigert die Glücksartikulation.⁶⁷³ Im naiven Weltbild des Taugenichts kann im Vokabular des Glücks am Ende einfach nur alles gut sein, aber durch die Wiederholung von „alles“ wird ein gewisses übersteigerndes Register aufgerufen. Als ob das Ende noch besser würde, würde man nur „alles“ zweimal sagen. ‚Alles‘ ist aber etwas, was für den armen Müllerssohn durchaus auf dem Spiel stand, weswegen das volle Lebensglück nur als märchenhafte Fügung verarbeitet werden kann. Das heute kanonische Märchenbild und mit ihm die expliziteste Art, über glückliche Textenden zu sprechen, entsteht selbst erst im 19. Jahrhundert. Von den Brüdern Grimm bis zu Andrew Lang bis zu Disney werden Märchen kanonisiert, bereinigt und enden immer glücklicher. *Kinder- und Hausmärchen* enden kaum mit der Klausel des glücklichen Endes. Sie wird bei Eichendorff gleichsam in der schönen Literatur als ästhetisches Mittel⁶⁷⁴ aus der Welt des Romans entlehnt. Die englische Formulierung „happily ever after“ kommt wohl aus einer Übersetzung des Decamerone von 1702. Die zehnte

⁶⁷² von Eichendorff, S. 132.

⁶⁷³ Vgl. Lühmann, „Happy ending – Fiktionen des Heils“. Für Lühmann stellt das Happy End in guter Tradition der Verteufelung des Happy Ends die Rückkehr des Taugenichts zum Dasein des Spießers bzw. Philisters dar. Dabei gerät aus dem Blick, dass mit ein bisschen Spießigkeit sozialer Aufstieg erreicht werden kann.

⁶⁷⁴ In seiner bahnbrechenden Studie *On Fairy-Stories*, die zentral für eine Theorie glücklicher Enden ist, erörtert John Tolkien präzise die Bedeutung von Märchenschlüssen und ihre Verbindung zum Happy-End.

Geschichte des zweiten Tages endet in der Übersetzung John Savages: „Paganino, hearing the News, married the Widow, and as they were very well acquainted, so they lived very lovingly, and happily, ever after.“⁶⁷⁵

Dass „alles, alles“ gut ist verweist auf den Verheißungs- und Hoffnungscharakter des Happy Ends. Mit ein bisschen sozialem Aufstieg lässt sich auch die dafür nötige Spießigkeit des geschenkten Schlosses ertragen.⁶⁷⁶ Bei Eichendorff siegt am Ende nicht das Philistertum.⁶⁷⁷ Die berühmte und nicht gerade genaue Lektüre von Georg Lukács ist vielfach kritisiert worden.⁶⁷⁸ Nach Lukács' Deutung, die jede Menge Detailfehler aufweist, gilt: „Diese schöne, tendenzlose Idylle drückt als Ganzes polemisch eine Revolte aus gegen die – menschlich gesehen – zwecklose und inhumane Geschäftigkeit des modernen Lebens“⁶⁷⁹. Das Happy End und der Text erscheinen aber komplizierter.⁶⁸⁰ Die Polemik richtet sich ja eher gegen vermeintliche Bildungsmarker⁶⁸¹ wie die Grand Tour, Schubert, Goethes Faust oder Kenntnisse des Lateinischen sowie der Bibel.⁶⁸² Eichendorffs Text artikuliert mit den Mitteln ironischer und parodistischer Elemente eine affirmative Grundhaltung gegenüber der bestehenden gesellschaftlichen Realität und präsentiert für seinen vermeintlich revoltierenden Helden eine „optimistische, versöhnliche Lösung“⁶⁸³, die womöglich die Geschäftigkeit des modernen Lebens einschließt.

⁶⁷⁵ Anonym, *Il Decamerone*, S. 116.

⁶⁷⁶ Vgl. zum komplizierten Verhältnis Eichendorffs zur Aristokratie Madland, „Revolution and Conservatism in Eichendorff“.

⁶⁷⁷ Vgl. zum Begriff des Philisters Bunia, Dembeck, und Stanitzek, *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*.

⁶⁷⁸ Vgl. für eine exzellente Analyse und Korrekturvorschläge Bohm, „Competing Economies in Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*“.

⁶⁷⁹ Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, S. 56.

⁶⁸⁰ Vgl. für eine klassische Fehldeutung Anton, „Dämonische Freiheit“ in Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Anton kommt in grandiosem Missverständnis seiner Gewährsmänner zu dem Schluss, Kunst „lasse sich nicht auf Begriffe bringen“ (S. 31).

⁶⁸¹ Vgl. zur problematischen volkstümlichen Rezeption Eichendorffs Lämmert, „Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung“.

⁶⁸² Vgl. Pickar, „Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, S. 12.

⁶⁸³ Gump, „Zum Problem des Taugenichts“, S. 547.

Die realistische und gleichzeitig überhöhte Darstellung von Glücksstreben mündet in „con-
cidence-filled journeying and happy end“⁶⁸⁴; Fleiß und Bemühen müssen sich in einer immer
nicht auszahlen; auch zwischendurch herrscht in *Aus dem Leben eines Taugenichts* jede Menge
gute Laune. Die Novelle erklärt einem lesenden 19. Jahrhundert, was es heißt, Happy Ends in
der Literatur und im Leben zu erwarten und zu begegnen.

Das Happy End wird populär. Politisches und privates Glück hängen nicht mehr nur für eine
kleine Gruppe Herrschender zusammen, sondern stehen auf modifizierte Weise auf einmal
einer sehr großen Gruppe von Staatsbürgerinnen und Staatsbürgern zur Verfügung. Es nimmt
nicht Wunder, dass Glücksvisionen mit ihrer unendlichen Ausbreitung und Ausdehnung kon-
ventionell und schal anmuten und letztlich zur Antithese von Bildung und Kultur werden.
Solche Urteile selbst verweisen aber auf einen Standesdünkel. Billiges Glück scheint es auf
einmal für alle zu geben – diese frohe Botschaft allein kann von auf Distinktion Bedachten so
nicht bejaht werden. Das Melodram, Fantasy, und Fernsehserien beginnen eine kulturelle Kar-
riere, die den Höhenkamm lange Zeit nicht erreichen darf. Kunstwerke mit Happy End errei-
chen ihn aber immer wieder; in der frenetischen Ablehnung des Happy Ends kann sich Eng-
stirnigkeit äußern.

In einer Welt, in der Glück einen sozio-ökonomischen Wert erhält und – zumindest in der
Theorie – jedem zukommen kann, entsteht eine stabile Vorstellung vom Happy End, die feu-
dale Reste enthält. Das *happy couple* ist eines von ihnen. Eine generelle patriarchal angehauchte
Phantasievorstellung von Adel, Königstum und Feudalherrschaft ist eine andere. Besonders
eindrücklich wird eine solche Vision fortleben bis zum Disney-Klassiker *The Lion King*. Disney
wird ein *magic kingdom* zum Markenkern machen. Aus christlicher Perspektive waren einst alle

⁶⁸⁴ Pickar, „Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*“, S. 12.

Herrschenden der tragischen paganen Welt durch Frömmigkeit entkommen. Aus republikanischer Sicht aber werden aus den tragischen Feudalherren- und -damen einfach magische Königinnen und Könige, die als Mytheme fortleben sollen. Es war nur eine Frage der Zeit, bis die Tragik, die darin liegt, erkannt wurde. „Welcome to the tragic kingdom“, begrüßen *No Doubt* in ihrem dritten Studioalbum, in dem sie sich kritisch mit der Geschichte Disneys und moderner Gesellschaften auseinandersetzen, die staatsbürgerlichen Untertanen 1995 zur Disney-Renaissance.

3.8. Das Glück der Gesellschaft

Aber glückliche Enden verbleiben nicht im Fahrwasser einer vormals regierenden und zunehmend mehr und mehr nur imaginierten royalen Welt. 1877 erscheint Ibsens Stück *Samfundets Støtter*, das in einer kleinen Hafenstadt in Norwegen spielt. Norwegische Kommunen stehen seit 1837 weitgehend unter Selbstverwaltung. 1884 setzt sich der Parlamentarismus durch. Die alten und neuen, vermeintlichen und wahren Stützen der Gesellschaft sind das Thema des Stücks, das diverse Anklagen gegen vermeintliche Stützen erhebt,⁶⁸⁵ nicht aber, damit am Ende die Gesellschaft kollabiert, sondern damit ihr weiterer Aufbau auf besserem Fundament steht. Ibsens politische und gesellschaftliche Kritik endet nicht in Verdammung der menschlichen Existenz, sondern mit einem affirmativen und hoffnungsvollen Blick auf neue und aktualisierte gesellschaftliche Glücksversprechen. Das Stück war auf den Bühnen Europas ein besonderer Erfolg.⁶⁸⁶

⁶⁸⁵ Vgl. zur Einführung Cardullo, „The Pillar of Ibsenian Drama“.

⁶⁸⁶ Vgl. Dingstad, „Ibsen and the Modern Breakthrough – The Earliest Productions of *The Pillars of Society*, *A Doll's House*, and *Ghosts*“, S. 105–111.

Die Ideale der Revolution und republikanischer Staaten wie Gleichheit und Freiheit kommen nicht ohne Paradoxien aus. Viele davon sind bereits in der brutalen Revolution in Frankreich deutlich geworden, andere in den eher schleichenden Republikanisierungsprozessen des Kontinents. Wieder andere bilden die Geschichte der USA. In der historischen Rückschau erscheinen solche Ideale, *diese Wahrheiten*, wie Jill Lepore sagen würde,⁶⁸⁷ alles andere als ungebrochen und auch im Kontext des Nationalismus, politischer Naivität und gouvernementaler Doppelmoral. Ibsens Stück aber setzt zur Verteidigung freiheitlicher Werte an. Eine besondere Stärke der Ibsen'schen Verteidigung liegt darin, dass er diese Werte und diese Wahrheiten gerade ihrer ständigen Bedrohung und Korrumpierbarkeit darstellt. Dadurch wirkt das Stück ausgesprochen zeitgemäß. Die Frage, wie sich freiheitliche und liberale Gesellschaften ihren friedlichen und glücklichen Fortbestand vorstellen, erscheint noch immer als beantwortungswürdig. Ibsen war ausgesprochener Kritiker der norwegischen Liberalen. Dennoch endet das Stück nicht nur gut, sondern geradezu triumphal. Es bedient sich verschiedener traditioneller Elemente des Happy Ends und bereitet diese für ein neues Zeitalter vor. Ibsen transponiert die Topoi des Happy Ends ins 20. Jahrhundert. Dabei können diese indessen nicht sie selbst bleiben. Die Ehe, das Fest und die Herrschaft, *poetic justice*, Glück, Strebsamkeit, Erbauung und Frömmigkeit treten alle gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal auf, doch verlassen sie die Bühne ganz anders als vormals erwartet. Ibsen formuliert in der traditionellen Sprache des Glücks neue und andere Glücksversprechen.

Das Stück führt uns in eine norwegische Kleinstadt an der Küste in das Haus des Konsuls Bernick, der eine Schiffswerft betreibt. Bernick hat sich über Jahre eine vorzügliche Stellung in der Gesellschaft aufgebaut, die aber auf Lügen und Betrug basiert. Davon weiß niemand,

⁶⁸⁷ Vgl. Lepore, *These Truths*.

bis Verwandte aus den USA zu Besuch kommen und Bernicks Geheimnis ans Licht zu kommen droht. Bernicks Treiben gipfelt darin, dass er ein nur scheinbar repariertes Schiff über den Atlantik schicken will und dadurch Menschenleben gefährdet. Am Ende bekennt sich Bernick zu seiner Schuld und es kommt zu einem erstaunlichen Happy End.

Die erste Szene beginnt im Gartenzimmer des Hauses Bernick. Dort sind die besser gestellten Damen des Ortes, ihre Töchter und die im Haus Bernick lebende Dina Dorf bei der Handarbeit versammelt. Der Adjunkt Rørlund liest ihnen aus einem Buch „i guldsnit“⁶⁸⁸ vor, als der Schiffsbaumeister Aune zum Haus kommt und mit dem Prokuristen Krap spricht. Die idyllische Szene im Gartenzimmer wird mit dem Geschäft der Werft parallelisiert. Aune war gerufen worden, aber Bernick empfängt ihn nicht. Stattdessen teilt ihm der Prokurist mit, dass er seine Tätigkeit für den Arbeiterverein einstellen soll. Auf die Frage, warum er dem überhaupt nachgehe, antwortet Aune: „Det gør jeg for at støtte samfundet.“⁶⁸⁹ Dem Konsul Bernick und Krap aber kommt diese Tätigkeit eher „samfundsopløsende“⁶⁹⁰ vor. „Mit samfund“, erklärt Aune, „er ikke konsulens samfund, herr fuldmægtig! Som formand i arbejder-samfundet må jeg“⁶⁹¹. Aune betont, dass seine Gesellschaft nicht einfach auch die des Konsuls sei. Was auf Deutsch mit ‚Arbeiterverein‘ übersetzt wird, heißt auf Norwegisch *arbejder-samfundet*. Die ersten Dialoge des Stücks machen das Hauptthema des Stücks deutlich: Wie können wir alle zusammen in einer Gesellschaft leben und wie gestaltet sich gesamtgesellschaftliche Verantwortung? Wie können wir *eine* Gesellschaft sein? Denn, was die Gesellschaft der Arbeiter stützt, kann die Gesellschaft der Fabrikbesitzer zersetzen.⁶⁹² Wer die Interessen der Werftarbeiter vertritt, läuft

⁶⁸⁸ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 11. Wir geben außerdem die von Ibsen autorisierte Übersetzung an: „mit Goldschnitt“. Zitiert nach Ibsen, *Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, zweite Reihe*. Bd. 6, S. 153.

⁶⁸⁹ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 12. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154: „Um die Gesellschaft zu stützen.“

⁶⁹⁰ Ibsen, S. 13. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154: „auflösend auf die die Gesellschaft“.

⁶⁹¹ Ibsen, S. 13. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154: „Meine Gesellschaft ist nicht die des Herrn Konsul, Herr Krapp! Als Obmann des Arbeitervereins muß ich –“.

⁶⁹² Vgl. für eine Analyse der Klassendynamiken Özdemir, „The Chronotopic Dynamics of Ibsen’s Pillars of Society“.

Gefahr, die Interessen der Werftbesitzer zu ignorieren. Was die Gesellschaft der Protestanten stützt, kann die der Katholiken in Gefahr bringen. Die Gesellschaft der Bürger ist nicht die des Adels. Das Grundmuster einer Revolution besteht darin, dass einzelne Gruppen sich gegen andere Gruppen zur Wehr setzen. Die Gesellschaften aber – und das betonen Aune und Krap sogleich – dürfen nicht einfach alle gegen alle kämpfen, sondern sollen friedlich in Subsysteme *einer* Gesellschaft zerfallen. Denn gemeinsame Abhängigkeiten und gemeinsame Ziele gilt es, im Kampf um Partikularinteressen nicht aus den Augen zu verlieren. In Ibsens Stück, so ließe sich metaphorisch sagen, geht es darum, wie zentrifugale Kräfte in der Gesellschaft in zentripetale umgewandelt werden können. Zunächst formuliert Krap, die Arbeiter sollten sich als tätiger und zufriedener Teil der Firma des Konsuls begreifen:

De er først og fremst formand på konsul Bernicks værft. De har først og fremst at gøre Deres skyldighed imod det samfund, som kaldes konsul Bernicks firma; for det er *det*, vi allesammen lever af. – Ja, nu ved De, hvad konsulen havde at sige Dem.⁶⁹³

Dennoch warnt Krap fast wider Willen davor, eine zu partikulare Sicht auf die Gesellschaft einzunehmen. Die Firma Bernick, deren Arbeiter offensichtlich die Notwendigkeit sehen, sich gewerkschaftlich zu organisieren, stellt es sich zumindest so vor, dass sie für die Gesellschaft als Ganze da ist, „for det er *det*, vi allesammen lever af.“ Aus der Perspektive der Leitungsebene wird daraus, dass die Firma Bernick gleichsam Synekdoche der Gesamtgesellschaft sei. Aune akzeptiert eine Sicht auf eine umfassende Gesamtgesellschaft grundsätzlich, ist aber über den Ton des Prokuristen unglücklich, der auf entzweiende Weise zur Einigkeit mahnt: „Konsulen vilde ikke have sagt det på *den* måde, herr fuldmægtig!“⁶⁹⁴ Aune weiß sogleich den guten Konsul in Schutz zu nehmen. Die neuen Forderungen an die Arbeiter kämen aus Amerika: „Men jeg

⁶⁹³ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 13. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154: „Sie sind vor allen Dingen Obmann auf der Bernickschen Werft. Sie haben vor allen Dingen Ihre Schuldigkeit zu thun für die Gesellschaft, sich ‚Firma Bernick‘ nennt; denn von ihr leben wir alle zusammen. – So, nun wissen Sie, was Herr Konsul Ihnen zu sagen hatte.“

⁶⁹⁴ Ibsen, S. 13. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154: „Der Herr Konsul würde es mir nicht auf *die* Art gesagt haben, Herr Prokurist.“

skønner nok, hvem jeg har at takke for dette her. Det er den fordømte amerikanske havarist. De folk vil at arbejdet skal gå, som de er vant til det derover, og det –“⁶⁹⁵.

So kann sich eine neue Gruppe durch gemeinsame Abgrenzung konstituieren. Das Glück der Gemeinschaft aber wird in Ibsens Stück nicht aus solchen Abgrenzungsideen entstehen. Im Gegenteil erweisen sie sich selbst schnell als unhaltbar und wenig gemeinschaftsstiftend.

Während des Gesprächs zwischen Krap und Aune haben die Damen weiter der Vorlesestunde beigewohnt. Der Adjunkt schlägt das Buch zu, und die Damen loben die sittliche und moralische Geschichte. Wir dürfen vermuten, dass sie ein glückliches Ende genommen hat.

ADJUNKT RØRLUND Se så, mine kære tilhørerinder, dermed er det ude.
FRU RUMMEL Ak, hvilken lærerig fortælling!
FRU HOLT Og så moralsk!
FRU BERNICK En sådan bog gir virkelig meget at tænke på.⁶⁹⁶

Die kleine Gesellschaft ergeht sich in antimodernistischen Ressentiments, die bald zu xenophoben und antiamerikanischen Selbstvergewisserungen ausgebaut werden.⁶⁹⁷ Rørlund schwingt sich zum frenetischsten Prediger einer rückwärtsgewandten Weltsicht auf:

Å ja; den danner et velgørende modstykke til hvad vi desværre daglig kan se, både af aviser og af tidsskrifter. Denne forgyldte og sminkede yderside, som de store samfund bærer tilskue, – hvad følger den egentlig? Hulhed og rådenskab, om jeg så må sige. Ingen moralsk grundvold under fødderne. Med et ord, – de er kalkede grave, disse store samfund nutildags.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ Ibsen, S. 13. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 154–155: „Aber ich weiß schon, wem ich das zu verdanken habe – dem verdammten Amerikaner, der hier auf Reparatur liegt. Die Leute wollen, daß hier so gearbeitet werden soll, wie sie’s drüben gewohnt sind und das –“.

⁶⁹⁶ Ibsen, S. 13–14. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 155: „Rørlund. Und somit, meine lieben Zuhörerinnen, ist die Geschichte aus. / Frau Rummel. Ach, was für eine lehrreiche Erzählung! / Frau Holt. Und so moralisch! / Frau Bernick. Ein solches Buch giebt wirklich viel denken.“

⁶⁹⁷ Vgl. Gulddal, „Contrasting Visions“.

⁶⁹⁸ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 14. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 155: „O ja! Es bildet ein wohlthuendes Gegenstück zu dem, was uns leider täglich Journale und Zeitschriften aufzischen. Jene vergoldete und geschminkte Außenseite, die die große Gesellschaft zur Schau trägt, was steckt im Grunde dahinter? Hohlheit und Fäulnis, wenn ich so sagen darf. Kein moralisches Fundament, auf dem man stehen kann. Mit einem Wort, diese große Gesellschaft von heutzutage ist ein übertünchtes Grab.“

Schon bald kommt auch hier das Gespräch auf die amerikanische Schiffsmannschaft. Rørlund sieht im Aufkommen Amerikas eine heile patriarchalisch geordnete imaginierte Welt der Vergangenheit in Gefahr:

Nå, slige udskud af menneskeheden vil jeg sletikke tale om. Men selv i de højere kredse, – hvorledes står det til der? Tvivl og gærende uro på alle kanter; ufred i sindene og usikkerhed i alle forholde. Hvorledes er ikke familjelivet undergravet derude? Hvorledes ytrer sig ikke frække omstyrtningstyster lige over for de alvorligste sandheder?⁶⁹⁹

Freche Umsturzgelüste bedrohen solche alten Wahrheiten. Solche Wahrheiten haben zu diesem Zeitpunkt auch schon in der norwegischen Hafenstadt ausgedient. Die große Gesellschaft hat schon in der kleinen Hafenstadt Einzug gehalten. *Ex post* erfährt das Publikum des Theaters, dass Hohlheit und Fäulnis genau das vermeintlich von Bernick in Stand gesetzte Schiff beschreiben werden. Unter *coffin ships* verstand man Schiffe in schlechtem Zustand, von deren Havarie man ausging, um zum Beispiel hohe Versicherungssummen zu kassieren. Das schlecht reparierte Schiff, von Rørlund als Symbol gesellschaftlichen Sittenverfalls eingeführt („kalkede grave“), erscheint auf einmal inmitten der Gesellschaft des Adjunkts. Ibsens Stück wird am Ende aber versuchen, das Vertrauen in die „große Gesellschaft“ und ein tüchtiges *Ship of State* wiederzugewinnen. Die Akzeptanz von „usikkerhed i alle forholde“ ist der Schritt, nicht in einer Welt falscher Sicherheitsversprechen unterzugehen.

Die Frauen, denen Rørlund vorgelesen hat, loben, dass ihnen letztes Jahr die Modernisierung noch einmal erspart worden ist. Eine geplante Eisenbahnanbindung des Ortes wurde angeblich wegen des mutigen Einsatzes des Konsuls nicht gebaut.⁷⁰⁰ Die Hoffnungen des Adjunkten

⁶⁹⁹ Ibsen, S. 14–15. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 155–156: „Von solchem Auswurf der Menschheit will ich gar nicht reden. Aber selbst in den höheren Kreisen – wie steht es da? Überall Zweifel und Gärung; Unfriede in den Gemütern und Unsicherheit in allen Verhältnissen – und wie ist da draußen nicht das Familienleben untergraben! Wie wagen sich nicht freche Umsturzgelüste an die wertvollsten Wahrheiten heran!“

⁷⁰⁰ Tatsächlich hatte Bernick eine Küstenlinie zwar verhindert, allerdings um zu viel Konkurrenz zum Schiffsverkehr auszuschließen. Bald schon werden die Damen und Rørlund erfahren, dass eine neue Eisenbahn aber doch gebaut werden soll. An der neuen Landverbindung würde sich Bernick besonders bereichern, da er große Landkäufe auf der Grundlage von Insider-Informationen getätigt hatte. Die Familie Bernick – man ahnt es schon – ist nicht wirklich von Friede und Eintracht beseelt. Der Tumult der Gesellschaft macht nur vermeintlich an der Türschwelle, der Kante des Hauses wie Rørlund sagt, halt. Die Schulstube, in der man noch zu wissen glaubt,

werden als vollkommen fehlgeleitet präsentiert. Die schönen Reden des Adjunkten werden als wenig glaubwürdig, ja aberwitzig inszeniert. „FRU BERNICK Det må være en stor nådens gave at kunne se alt i et så smukt lys.“⁷⁰¹ Wir erfahren schließlich auch vom Titel des Buches, aus dem der Adjunkt vorgelesen hat: „Kvinden som samfundets tjenerinde“⁷⁰². Die Gesellschaft der Frauen, die Handarbeit für Arme betreibt, wird von Rørlund als barmherzige Schwesterngemeinschaft beschrieben, der sich nicht nur Martha und Dina nicht mehr zugehörig fühlen wollen.

Ibsen buchstabiert in seinen Vorstudien des Stücks die Kritik am fragwürdigem Traditionalismus noch deutlicher und expliziter aus. Mit beißender Ironie heißt es dort über den kleinen Salon im Hause des Reeders: „Byens damer er forsamlede, beskæftigede med håndarbejder til bedste for ‚de moralsk fordærvede‘. Adjunkten har af en opbyggelsesbog læst for damerne.“⁷⁰³ Die Erbauungsbücher aber haben längst ihre Wirkmacht verloren. Der Adjunkt und seine Ideale und seine Lektürepraktik werden vorgeführt. Wer was von welchen Lektüren hat, und welche Gesellschaft wodurch gestützt wird, steht längst zur gesamtgesellschaftlichen Debatte. Sie ist das Thema des Stücks. Ibsen aber führt die falschen Versprechungen des Adjunkten nicht nur vor. Er ersetzt sie am Ende des Stückes mit anderen Glücksversprechen. Ganz explizit legt sich Ibsen in seinem Stück darauf fest, was zu kritisieren und was zu loben ist. Die Ibsen-Forscherin Joan Templeton bringt diesen advokativen Grundzug des frühen politischen Stils Ibsens so auf den Punkt:

Pillars of Society is neither neutral nor ambivalent about the risk of seamen's death in un-seaworthy ships, the cronyism and corruption of municipal government, and the systematic oppression of

was zum Aufbau der Gesellschaft nötig sei, kommt der jungen Tochter, die dort mit Rørlund zusammen arbeitet, eng vor.

⁷⁰¹ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 16. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 157: „Frau Bernick. Es muß eine Himmelsgabe sein, alles in so schönem Lichte sehen zu können.“

⁷⁰² Ibsen, S. 20. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 159: „Die Frau als Dienerin der Gesellschaft“.

⁷⁰³ Ibsen, *Efterladte skrifter*. Bd. 2, S. 263. In Übersetzung: „Die Damen der Stadt sind versammelt und mit Handarbeiten zum Besten der ‚moralisch Verkommenen‘ beschäftigt. Der Adjunkt hat den Damen aus einem Erbauungsbuch vorgelesen.“ in Ibsen, *Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, zweite Reihe*. Bd. 3, S. 5.

women. No one would say that Ibsen is on the side of, and wishes us to be on the side of, Rørlund, the priggish schoolmaster who represents the sanctimonious majority, rather than his opponent Lona Hessel, the brash, spirited “New Woman” who is Ibsen’s *raisonneur*. No matter how we read the character of Bernick, the moral core of Ibsen’s play remains what it is: a muck-raking, unambivalent exposure of a small-minded, smug, and corrupt society.⁷⁰⁴

Aus dieser Klarheit kann Affirmation und Engagement erwachsen. Diese Struktur wird von der Figur Lona verkörpert. Lona, die Schwägerin Bernicks, seine alte Vertraute und große Liebe, war ebenfalls an Bord des Schiffes aus den USA. Sie hat auch Johan dabei, der Bernicks Geheimnissen besonders gefährlich werden kann. Bei ihrer Ankunft ist die Stimmung gedämpft:

FRØKEN HESSEL [...] Men I ser så sørgelige ud. Og så sidder I her i tusmørke og syr på noget hvidt. Der er da ikke dødsfald i familien?

ADJUNKT RØRLUND Min frøken, De befinder Dem her i foreningen for de moralsk fordærvede –

FRØKEN HESSEL *halv sagte*: Hvad siger De? Disse pene stilfærdige damer skulde være –?

FRU RUMMEL Nej *nu* må jeg sige –!

FRØKEN HESSEL Ah, forstår, forstår! Men for pokker, det er jo fru Rummel! Og der sidder jo fru Holt også! Nå, vi tre er da ikke bleven yngre siden sidst. Men hør nu, I godtfolk; lad nu de moralsk fordærvede vente en dags tid; de blir da ikke værre for det. En glædesstund som denne –

ADJUNKT RØRLUND En hjemkomst er ikke altid en glædesstund.

FRØKEN HESSEL Så? Hvorledes læser De Deres bibel, herr pastor?

ADJUNKT RØRLUND Jeg er ikke pastor.⁷⁰⁵

Die Stimmung ist nicht erbaulich und freundlich. Lona vermutet auf Grundlage der Atmosphäre gar einen Todesfall. Sie bringt die Anwesenden gegen sich auf, indem sie das ‚für‘ in „foreningen for de moralsk fordærvede“ missversteht. Lona versucht gute Laune zu verbreiten, identifiziert Rørlund aber fälschlicherweise als Pastor. Die fortschrittliche Schwägerin ver-

⁷⁰⁴ Templeton, „Advocacy and ambivalence in Ibsen’s drama“.

⁷⁰⁵ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 56–57. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 179–180: „Lona. [...] Aber ihr seht so traurig aus, und sitzt hier so im Halbdunkel und näht was Weißes. Ist etwa ein Todesfall in der Familie? / Rørlund. Mein Fräulein! Sie sind hier im „Verein für die moralisch Verkommenen“! / Lona *halblaut*. Was sagen Sie? Diese feinen, gesetzten Damen wären – / Frau Rummel. Nein, – da hört doch *alles* auf –! / Lona. Ah! verstehe, verstehe! Aber Donnerwetter, das ist ja Frau Rummel! Und da sitzt ja auch Frau Holt. Na, wir drei sind auch nicht jünger geworden, seit wir uns das letzte Mal gesehen. Wißt Ihr war, Ihr guten Leute? Laßt jetzt die moralisch Verkommenen einen Tag warten; sie werden darum nicht schlimmer. Ein Moment der Freude wie dieser – / Rørlund. Eine Heimkehr ist nicht immer ein Moment der Freude. / Lona. So? Wie Sie Ihre Bibel lesen, Herr Pastor! / Rørlund. Ich bin nicht Pastor.“

sucht, wortwörtlich Licht ins Dunkel zu bringen. Sie zieht die Vorhänge beiseite, die nur vorgezogen waren, um die ankommenden Amerikaner nicht ansehen zu müssen. Sie bringt auch frischen Wind in die Stube, indem sie Tür und Fenster öffnet.

ADJUNKT RØRLUND *idet han tager sin bog under armen*: Mine damer, jeg tror ikke her er stemning for at arbejde videre idag. Men imorgen kommer vi jo sammen igen?

FRØKEN HESSEL *idet de fremmede damer rejser sig for at tage afsked*: Ja, lad os det. Jeg skal være på pletten.

ADJUNKT RØRLUND *De?* Med tilladelse, frøken, hvad vil *De* gøre i *vor* forening?

FRØKEN HESSEL Jeg vil lufte ud, herr pastor.⁷⁰⁶

Lona erhebt sich schon bei ihrem ersten Auftritt nicht über die gesellschaftlichen Umstände, die sie vorfindet. Im Gegenteil fühlt sie sich ermuntert, diese – wie so viele Figuren des Stücks – zu bessern. Sie droht sogar damit, in den Verein zur Besserung der moralisch Verdorbenen zur Besserung eben jenes Vereins selbst einzutreten. Pikiert versucht Rørlund, das mühsam etablierte Exklusionsnarrativ aufrecht zu erhalten, nach dem die Außenwelt das kleine Städtchen zu korrumpieren droht: „*De?* Med tilladelse, frøken, hvad vil *De* gøre i *vor* forening?“ Die berühmte Antwort – obliques Motto einer modernen, liberalen und offenen Weltsicht⁷⁰⁷ – ist so passend wie einfach: „Jeg vil lufte ud, herr pastor.“

Die Gesellschaft wird zum Begriff, unter dem Offenheit und Glück so verhandelt werden, dass nicht jede Gruppe nur für ihre Vorherrschaft kämpft, sondern gemeinsam an einer besseren Welt für alle gearbeitet wird. Dieser Prozess steht nicht im Widerspruch zu einer Vertretung der Arbeiter oder Vereinen. Im Gegenteil lassen sich all die kleinen Kreise womöglich besonders gut zu einem großen zusammenschließen, sofern sie Teilnahme und Teilhabe erlauben. Lona bietet an, den gesellschaftlichen Wandel zu gestalten.

⁷⁰⁶ Ibsen, S. 58–59. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 180–181: „Rørlund, *indem er sein Buch unter den Arm nimmt*. Meine Damen, ich glaube nicht, daß wir in der Stimmung sind, heut weiter zu arbeiten. Aber morgen kommen wir doch wieder zusammen? / Lona, *während die Damen aufstehen, um Abschied zu nehmen*. Jawohl, das wollen wird. Ich werde zur Stelle sein. / Rørlund. Sie? – Mit Verlaub, mein Fräulein, was wollen *Sie* in unserm Verein? / Lona. Ich will auslüften, Herr Pastor!“

⁷⁰⁷ Der junge Joyce war von dieser Antwort begeistert. Vgl. Ellmann, *James Joyce*, S. 72–73.

Denn der frische Wind ist auf eine Weise schon da. Die Eisenbahnlinie wird bekanntlich, wie wir noch im ersten Akt erfahren, kommen. Rørlund ist entsetzt: „Og De frygter ikke for at et hyppigere samkvem med en fordærvet udenverden – ?“⁷⁰⁸ Gegen die Außenwelt jenseits der Hafenstadt, in der noch Erbauungsbücher gelesen werden, will Rørlund sich abschotten. Aber die Modernisierungen und gesellschaftlichen Neurungen sind längst in das gesellschaftliche und wirtschaftliche Geschehen der Stadt integriert. Vertreterinnen der Außenwelt, die auch noch aus ebenjener Stadt kommen, sind unlängst mit dem Schiff aus Amerika eingetroffen. Bloß die fortschrittsoptimistische und vor allem, wie wir im Verlauf des Stücks sehen werden, gelogene Antwort Bernicks auf Rørlunds Frage taugt als neue gesellschaftliches Versprechen so auch noch nicht:

Nej, vær De ganske rolig, herr adjunkt. Vort lille stræbsomme sted hviler, Gud ske lov, nutildags på en sund moralsk jordbund; vi har jo allesammen hjulpet til at drænere den, om jeg så tør sige; og det vil vi gøre fremdeles, hver på sin vis. De, herr adjunkt, vedbliver Deres velsignelsesrige virksomhed i skolen og i hjemmet. Vi, det praktiske arbejdes mænd, støtter samfundet ved at sprede velvære i så vid en kreds, som muligt; – og vore kvinder, – ja, kom kun nærmere, mine damer; De må gerne høre på det –; vore kvinder, siger jeg, vore hustruer og døtre, – ja, virk De uforstyrret i veldædighedens tjeneste, mine damer, og vær forresten en hjælp og en hygge for Deres nærmeste, således, som min kære Betty og Marta er det for mig og Olaf – (*ser sig om*) Ja, hvor er Olaf henne idag?⁷⁰⁹

Die maximale Verbreitung von Wohlstand wird zwar am Ende des Stücks als Ziel bestehen bleiben, nicht aber die selbstgerechte Einschätzung Bernicks, dass dieser genau so erreicht werden kann. Als *Quicksands*, wie das Stück in der ersten englischen Übersetzung hieß, wird

⁷⁰⁸ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 45. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 173: „Und fürchten Sie nicht, daß der intensivere Verkehr mit einer verdorbenen Außenwelt – ?“.

⁷⁰⁹ Ibsen, S. 45–46. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 173–174: „Machen Sie sich keine Sorgen, Herr Adjunkt! Unser kleiner, strebsamer Ort steht – Gott sei Dank – heut auf dem Grund und Boden einer gesunden Moralität. Wir haben ja alle geholfen, ihn zu drainieren, wenn ich so sagen darf; und das wollen wir auch fürder thun, jeder auf seine Weise. Sie, Herr Adjunkt, setzen Ihre segensreiche Wirksamkeit in Schule und Haus fort. Wir, die Männer der praktischen Arbeit, stützen die Gesellschaft, indem wir Wohlstand in möglichst weite Kreise tragen; – und unsere Frauen, – ja, treten Sie nur näher, meine Damen, Sie dürfen’s schon hören; – unsere Frauen, sag’ ich, unsere Gattinnen und Töchter – ja seien Sie nur ungestört im Dienste der Barmherzigkeit weither thätig, und im übrigen seien Sie Ihrer Familie eine Stütze und ein Trost, so wie meine lieb Betty und meine Martha es mir und Olaf – *Er sieht sich um*. Ja, wo steckt denn Olaf heut?“

sich der traditionelle „sund moralsk jordbund“ schneller erweisen, als Modernisierungsbefürwortenden und gleichermaßen -kritisierenden lieb ist.

Die Amerikaner verlangen, dass das Schiff, das in Bernicks Werft repariert werden soll, so schnell wie möglich und so notdürftig wie möglich repariert wird. Drei Bereiche der Modernisierungskritik treten zu Tage: blindes Profitstreben, Sittenverfall und veränderte Arbeitsbedingungen. Alle drei werden auf ein Amerika projiziert, das man sich in der kleinen Norwegischen Hafenstadt als etwas ganz anderes vorstellt, nur um zu erkennen, dass man selbst längst zu dem, was ‚Amerika‘ verkörpert, geworden ist. „Ja, der ser man hvorledes det står til i disse lovpriste store samfund,“⁷¹⁰ ätzt Rørlund. Ibsen entlarvt diese selbstbeweihräuchernde Vorstellung sogleich und lässt Bernick kurz vor der Ankunft seiner Schwägerin aus den USA erklären:

Å hvad; med udlændinger må man ikke tage det så strængt; de folk har jo ikke denne rodfæstede sømmelighedsfølelse, der holder os indenfor de rette skranker. Lad dem kun skeje ud. Hvad gør det os? Alt dette uvæsen, som sætter sig op imod skik og gode sæder, det er lykkeligvis ikke i slægt med vort samfund, om jeg så tør sige. – Hvad for noget!⁷¹¹

Das verwurzelte Anstandsgefühl ist womöglich überall dasselbe. Was „uns“ das angeht, wird Bernick ohnehin sehr schnell erfahren. Denn Bernick macht sich die die Gegebenheiten der Situation persönlich zunutze. Das nur notdürftig reparierte Schiff will Bernick doch auslaufen lassen. Sein alter Freund Johan, der ebenfalls aus den USA nach Norwegen zurückgekommen ist, droht ein großes Lügengeflecht zu entlarven. Bernick, der einen vorzüglichen Ruf genießt, hatte nämlich die eigene Schuld auf den vor 15 Jahren in die USA auswandernden Freund abgeladen. Bernick hatte vor 15 Jahren sowohl eine Affäre als auch gewaltige Misswirtschaft

⁷¹⁰ Ibsen, S. 48. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 175: „Ja, da sieht man, wie es steht um diese hochgepriesene große Gesellschaft!“

⁷¹¹ Ibsen, S. 53. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 177–178: „Ei was! Mit Ausländern muß man’s nicht so genau nehmen. Die Leute haben ja nicht das angeborene Schicklichkeitsgefühl, das uns in den rechten Schranken hält. Laßt denen nur ihre Extravaganzen! – Was geht das uns an? Dieser ganze Unfug, der sich gegen Brauch und gute Sitte auflehnt, steht glücklicherweise in keinen verwandtschaftlichen Beziehungen zu unsrer Gesellschaft, wenn sich so sagen darf. – Was heißt denn das?“

in der Werft geschickt und gerissen so inszeniert, dass alle Schuld auf den Abgereisten fiel und Bernick als Retter in der Not erstrahlen konnte. Mit Lonas und Johans Rückkehr droht diese Lebenslüge ans Tageslicht zu kommen. Dies würde Bernicks Stellung in der Gesellschaft beschädigen und seine Pläne, vom Bau der Eisenbahn zu profitieren, ruinieren. Sein gesamtes politisches Kapital basiert auf der moralischen Vorbildfunktion. Dieses Image droht zerstört zu werden. Als Bernick erfährt, dass Johann mit dem nur notdürftig reparierten Schiff abreisen will, lässt er es gewähren. Die Lage spitzt sich zu, als herauskommt, dass Olaf, der junge Sohn Bernicks, sich heimlich aus Abenteuerlust auf dasselbe Schiff geschlichen hat. Ein Sturm zieht auf. Die Verwicklungen drohen in der Katastrophe zu enden. Zunächst ist von Ibsen auch eine „spændende slutningskatastrofe“⁷¹², eine spannende Schlusskatastrophe, vorgesehen. Aber Ibsen lässt das Stück mit gutem Ausgang und glücklichem Ende enden.

Ibsens Sinn für Dramatik lässt mit dem Sturm auch einen Festzug aufkommen. Die Bürger der Stadt aus allen Gesellschaftsschichten, „byens borgere af alle klasser“⁷¹³, haben sich nämlich unter Leitung von Rørlund versammelt, um in einem großen Festzug zu Ehren Bernicks und seiner Wohltaten durch die Stadt zu ziehen. Bernick ist verzweifelt und entscheidet sich, von Lona ermutigt, alles zu gestehen. Vor versammelter Stadt erklärt Bernick, dass er sich damals schuldig gemacht hat und die Schuld auf Johan abgewälzt hatte. Er erklärt, dass er sich mit dem Eisenbahnbau persönlich bereichern wollte, und schlägt nun vor, daraus eine Kapital-Gesellschaft zu machen, an der sich alle Bürger mit Aktien beteiligen können. Das ausgelauene Schiff wird ebenfalls noch erreicht. Olaf lebt, und Aune und Bernick kommen darüber ein, in Zukunft mit neuen Maschinen weiterhin gute Arbeit leisten zu wollen.

⁷¹² Ibsen, *Efterladte skrifter*. Bd. 2, S. 264.

⁷¹³ Ibsen, *Samfundets støtter*, S. 193.

Das gesellschaftliche Happy End, das zu ethischer und politischer Ehrlichkeit und Transparenz mahnt, wird noch durch ein privates ergänzt. Dina wandert mit Johan in die USA aus, um dort ein modernes, selbstbestimmtes Leben zu führen. Aber auch Bernick, der seine Frau nur aus ökonomischen Gründen geheiratet hatte, hat durch sein Bekenntnis eine neue Basis für ihre Beziehung geschaffen. Erst wenn die Herrschenden gut herrschen, können sie auch privat glücklich werden. Bernick will am Ende die Frauen als die wahren Stützen der Gesellschaft loben. Die letzten Worte des Stücks hat Lona, die tatsächlich den gewichtigsten Anteil daran hatte, das sich in dieser Gesellschaft alles zum Guten wenden konnte:

Da har du lært en skrøbelig visdom, svoger. (*lægger hånden vægtigt på hans skulder*) Nej, du; sandhedens og frihedens ånd, – *det* er samfundets støtter.⁷¹⁴

Erbauungstexte, die Ehe und Festzüge werden von Ibsen als trügerische Zeichen des Glücks dargestellt, die nicht mehr das bedeuten können, was sie einst konnten, und im Zweifelsfall sogar daran mitwirken, eine korrupte und ungerechte Gesellschaft zu camouflieren.

Es bedarf eines gewissen politischen und ästhetischen Muts, an Werte wie Modernität, Welt-offenheit, Freiheit und Ehrlichkeit dennoch zu appellieren und sie zu verteidigen.⁷¹⁵ Die Paradoxien der liberalen und demokratischen Werte sind noch dieselben. Wahrheit und Freiheit können immer wieder als korrumpierbar erkannt werden und müssen dennoch immer wieder verteidigt werden. In Ibsens Stück taugen die sich langsam entfaltende norwegische Sozialdemokratie, ein amerikanisches Lebensmodell und bürgerliche Intimkommunikation für ein furioses glückliches Ende und politische Erbauung aus Realismus und Reform.⁷¹⁶

⁷¹⁴ Ibsen, S. 208. Übersetzung wie Anmerk. 688, S. 272: „Dann, Schwager, hast Du eine hinfällige Weisheit gelernt. *Legt wuchtig die Hand auf seine Schulter.* Nein, Du! Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit – das sind die Stützen der Gesellschaft!“

⁷¹⁵ Vgl. dazu auch Solheim, „At Crossroads and Crosspurposes. The resolution of *Samfundets Støtter*“. Seit den 60er Jahren existiert sogar die Deutung, das Stück sei als Ganzes ironisch. Diese wurde wohl zuerst von vorge-tragen auf der ersten internationalen Ibsen-Konferenz in Oslo 1965 von McFarlane, „Meaning and Evidence in Ibsen’s Drama“.

⁷¹⁶ Vgl. Templeton, „Genre, Representation, and the Politics of Dramatic Form: Ibsen’s Realism“, S. 595.

Ibsen verfasst eine Tragödie *di fin lieto*, in der der Glaube an freiheitliche und liberale Werte die Protagonisten rettet. Ein ruinierter Festzug wird zur Folie eines Augenblicks höchsten Glücks. Widerstreitende politischen Visionen und persönliche Interessen werden in einem republikanisch-demokratischem Politikmodell aufgehoben, das verspricht, dass in einer Gesellschaft alle gemeinsam miteinander glücklich sein können. Das *happy couple*, das Schiller aus politischen Gründen im Hintergrund hält, wird von Ibsen *reverse engineered*. Erst der politische Neuanfang auf gewissenhaften Grundsätzen kann die mächtige Person überhaupt erst liebenswert machen. Dem Sohn Olaf wird am Ende ganz undynastisch Selbstfindung versprochen. Eine Vision, nach der in einer Gesellschaft alle miteinander zufrieden sein können, wird im 20. Jahrhundert auf nie geahnte Proben gestellt. Klassen-, Rassen- und Feindbilder werden eine ganz und gar nicht inklusive und prosperierende Welt schaffen, sondern extreme Zentripetalkräfte freisetzen. Gerade aber in Zeiten größter Not entstehen auch hoffnungsvolle Texte, die thematisieren und infrage stellen, welche Stützen welcher Gesellschaft Glück versprechen.

4. Epilog oder Erbauung für das 21. Jahrhundert

Am Anfang dieses Dissertationsprojekts standen die Weihnachtsferien. In einem dänischen Ferienhaus war ich dabei, eine Dissertation über ein anderes Thema zu schreiben, als meine Schwester eine Fernsehserie streamte, die gerade in Dänemark und Norwegen *en vogue* war. Wenige Minuten reichten aus, um mich von der Serie einnehmen zu lassen. Jugendliche Akteure schrieben sich Nachrichten, die als Text auf dem Bildschirm zu sehen waren. Ich sah die Straßen von Oslo an einem Herbstnachmittag und eindruckliche Szenen von eigentlich banalen Alltagssituationen. Eine Gruppe Mädchen kommt lässig auf den Schulhof geschritten: in Slow-Motion, in totaler Überhöhung des Profanen und doch vollkommen realistisch, überzeugend und bewegend. Die Serie ist voller Momente intensiven Erlebens: wenn jemand den Raum betritt oder doch noch zur Party kommt und schlagartig klar wird, dass nichts sein würde wie zuvor. Die ersten beiden Staffeln der Serie reichten aus, um mein Dissertationsthema zu ändern. Ich entschied mich dazu, mich dem Happy End zuzuwenden zu wollen.

SKAM wurde von 2015 bis 2017 von Julie Andem für das norwegische Staatsfernsehen NRK P3 produziert.⁷¹⁷ Die Serie erzählt in vier Staffeln von vier Hauptfiguren am Osloer Hartvig-Nissen-Gymnasium: Eva, Noora, Isak und Sana. In inszenierter Real- und Jetztzeit wurde die Serie zuerst in einzelnen Clips auf der Webseite der Serie ausgestrahlt. Man konnte, wenn man wollte, Montag um 10:29 Uhr auf dem Handy den soeben veröffentlichten Clip sehen, der zeigte, was am Montag um 10:29 in der fiktiven Welt von *SKAM* geschah.⁷¹⁸ Eva, die Heldin der ersten Staffel, hat nach den Herbstferien Spanischunterricht. Sie hat die Hausaufgaben vergessen und kann die Frage der Lehrerin nicht beantworten. Noora hilft ihr, und so lernt sie eine neue Freundin kennen. Einsamkeit und die Suche nach Freunden sind zentrale Themen

⁷¹⁷ Die Serie wurde für 1,2 Mio. NOK (ca. 123.000 €) pro Stunde produziert und liegt damit im Low-Budget-Bereich. Vgl. Pham, „Ivar Kohn Tells of NRK Drama’s Ambitions for 2018“.

⁷¹⁸ Vgl. Rustad, „Skam (NRK, 2015–17) and the Rhythms of Reception of Digital Television“.

der ersten Staffel. Am ihrem Ende hat sich Eva aus einer Beziehung befreit, einen Konflikt mit ihrer alten Freundin Ingrid beigelegt und sich einen neuen Freundeskreis aufgebaut.

Die Serie ist speziell für eine norwegische jugendliche Zielgruppe entwickelt worden und basiert auf intensiven Recherchen und zahlreichen Interviews mit Jugendlichen.⁷¹⁹ Das Produktionsverfahren setzt darauf, dass sich Serien so deutlich realistischer an den Bedürfnissen ihrer Zielgruppe ausrichten lassen: „if you want to reach young audiences, you have to take them seriously by listening to them.“⁷²⁰ Das Verfahren schützt außerdem davor, dass Regisseurinnen und Produzentinnen eine Serie darüber machen, wie sie sich das Leben an einem Osloer Gymnasium bloß vorstellen. Die Recherchen Andems verleihen *SKAM* eine soziologische Dimension und Aussagekraft und erinnern nicht von ungefähr an die bahnbrechende Studie *American Hookup* von Lisa Wade, die ebenfalls auf intensiven Interviews und deren Auswertung basiert.⁷²¹ *SKAM* stellt zum Beispiel dar, wie wichtig es Osloer Jugendlichen ist, am Ende ihrer Abiturzeit einen guten Platz in einer Gruppe für den traditionellen Absolventenumzug und die ausgedehnten Abschlussfeiern zu haben.⁷²² Andem selbst war überrascht, dass diese Feiern für Jugendliche eine so eminente Bedeutung über Jahre ihres Schullebens besitzen.⁷²³

Die Serie handelt von Themen und Konflikten, die im Leben junger norwegischer Schülerinnen und Schüler eine Rolle spielen. Wir erfahren von Beziehungsproblemen und sozialen Ängsten, sexueller Gewalt und Ausgrenzung, von Religion, Xenophobie, Homosexualität, psychischen Problemen und Essstörungen. Die Serie präsentiert nicht nur diese Themen, sondern zielt auf gesellschaftliche Lösungen.

⁷¹⁹ Vgl. Redvall, „Reaching Young Audiences Through Research“.

⁷²⁰ Redvall, S. 144.

⁷²¹ Wade, *American Hookup*.

⁷²² Bei den sogenannten Russ-Feiern handelt es sich um einen längeren Zeitraum von Feierlichkeiten zum Abschluss des norwegischen Schulsystems, die mit einem großen Straßenumzug enden.

⁷²³ Dahl, „Slik lagde de ‚Skam‘“.

Alle vier Staffeln enden glücklich. Die glücklichen Enden von *SKAM* sind keine kitschigen Beschwichtigungen, die die Augen vor den dargestellten Problemen verschlössen. Im Gegenteil bieten sie konkrete Handlungs- und Hoffnungsempfehlungen. Wie ernst *SKAM* die Happy Ends nimmt, zeigt sich deutlich daran, dass die Happy Ends auf der Plotebene meist schon in der jeweils vorletzten Folge der Staffel feststehen und dann jeweils in der letzten Folge konsolidiert und ausgebaut werden. Die zweite Staffel zum Beispiel begleitet die intellektuelle und reife Noora, die sich in populären William verliebt; eine Beziehung bahnt sich an. Noora befürchtet aber, dass sie auf einer Party von Williams Bruder betäubt und vergewaltigt worden ist. Der Bruder erpresst sie zudem mit einem Nacktbild, das er von ihr gemacht hat. Noora ringt sich schließlich dazu durch, ihren Freundinnen von dem Vorfall zu berichten, und sie begleiten sie zu einer Ärztin.⁷²⁴ Der soziale Rückhalt erlaubt Noora schließlich, den Bruder anzuzeigen. In der vorletzten Folge der Staffel erfährt Noora jedoch von einem anderen Partygast, dass Williams Bruder sie nicht vergewaltigt hat. William, der seinen Bruder hasst, ist dennoch unsicher, wie er mit der Situation umgehen soll, und will nach London zu seinem Vater reisen. Er willigt ein, Noora ein letztes Mal zu treffen. Sie trennen sich. Noora ruft Eva an und ist vollkommen verzweifelt. William kommt zurück, und sie küssen sich. In der letzten Folge geht es neben anderen Handlungssträngen dann um eine große Party, die William und Noora ausrichten.

Über den Konflikt von Noora hinaus entwickelt *SKAM* aus den Erlebnishorizonten der Figuren heraus eine gesellschaftliche Aussage- und Analysekraft. Der Tag, an dem Noora sich ihren Freundinnen anvertraut, ist der norwegische Nationalfeiertag. Die Freundinnen sind teilweise in Trachten gekleidet zum Brunch bei Eva versammelt. Noora sagt kein Wort. Eva liest einen

⁷²⁴ Gerade die Darstellung vom Umgang mit sexueller Gewalt ist besonders gelobt worden. Vgl. Leszkiewicz, „Skam“.

Artikel vor, den Noora in der Tageszeitung veröffentlicht hat: „Ungdommens frihet og ansvar“, Freiheit und Verantwortung der Jugend. Darin heißt es: „Hvis ikke vi, som er vokst opp i verdens rikeste, frieste land, hvis ikke vi kan velge raushet, tålmodighet og åpenhet. Hvis ikke vi velger å lete etter, og tro på det gode i hverandre. Hvis ikke vi kan kjempe for rettferdighet. Hvem skal kunne gjøre da?“⁷²⁵ Daraufhin wagt Noora, von der vermuteten Vergewaltigung zu erzählen. Hoffnung und Vertrauen zeigen sich sodann, wenn die ihre vier Freundinnen in norwegischen Trachten gekleidet Noora zum Arzt begleiten.

Die dritte Staffel folgt dem Schicksal Isaks, der sich in seinen Mitschüler Even verliebt. Die Serie thematisiert das Coming Out Isaks und die Liebesanbahnungen der beiden. Even aber hat psychische Probleme und am Ende der dritten Staffel scheint es so, dass es doch nicht zu einer Beziehung der beiden Jungen kommen kann, da Even denkt, dass er Isak seine Probleme nicht zumuten könne. Es ist Weihnachten und Isak besucht einen Gottesdienst mit seinen Eltern. Da erhält er eine Message von Even, der sich entschuldigt und mitteilt, dass er ihn liebt und auf der Bank auf dem Schulhof ist, wo sie sich das erste Mal unterhielten. Isak begibt sich direkt dorthin, aber Even ist nicht da. Dann erscheint er doch und sie küssen sich.

ISAK: Du er ikke allene.
Også kysser de.
Og alle får ro i sjela og jeg begynner å jobbe i Disney til neste år.
Takk for meg.
--- F/ERDI⁷²⁶

Selbstironisch kommentiert Andem im Drehbuch das Happy End und bringt es versöhnlich mit Disney in Verbindung. Die Serie bringt für diese Szene einen anderen Intertext ins Spiel.

⁷²⁵ Andem, *SKAM. Sesong 2: Noora*, S. 191. Übersetzung des Verfassers: „Wenn nicht einmal wir, die wir in dem reichsten und freiesten Land der Welt aufgewachsen sind, wenn wir uns nicht für Großzügigkeit, Geduld und Offenheit entscheiden können. Wenn WIR uns nicht dazu entschließen können, danach zu suchen und an das Gute ineinander zu glauben. Wenn nicht einmal wir für Gerechtigkeit kämpfen können. Wer kann das dann?“

⁷²⁶ Andem, *SKAM. Sesong 3: Isak*, S. 152. Übersetzung: „ISAK: Du bist nicht allein. / Auch küssen sie sich. / Und alle haben die Gewissheit, dass ich nächstes Jahr bei Disney anfangen werde. / Danke, dass ich hier sein durfte. --- FERTIG“

Die Gottesdienstszene ist eine unmittelbare visuelle Anspielung auf Baz Luhrmanns⁷²⁷ legendäre Verfilmung von *Romeo + Juliet* von 1996 mit Leonardo DiCaprio und Claire Danes. Ein blaues Neonkreuz prangt auch in der Osloer Kirche wie in Luhrmanns Film zu Julias Beerdigung. Anders als bei Shakespeare und Luhrmann aber ist es für Isak und Even noch nicht zu spät. Andem präsentiert ein Happy End für die beiden. Die dritte Staffel endet zwar nicht als direkte Abwandlung von *Romeo und Julia*, aber dennoch glücklich mit einer ästhetisch wie politisch überzeugenden Anspielung auf die Rezeptionsgeschichte von Shakespeares und Luhrmanns *Romeo und Julia* – und einer weiteren Verglücklichung des Stoffes. Auf die Versöhnungsszene wiederum folgt noch eine weitere Folge, die das Happy End nicht einfach abblendet, sondern weiter fortsetzt. Isak und Even wollen ihre Beziehung fortsetzen.

EVEN: Hva skal vi gjøre dette minuttet?

ISAK: Vi skal kysse.

EVEN *smiler så vidt*: det er chill.

ISAK *smiler*: Det er chill.

ISAK *kysser EVEN*. *Ikke et hollywoodkys. Mer liksom, belt nede.*⁷²⁸

In den Produktionsnotizen warnt Andem noch vor einem Hollywoodkuss, nicht aber vor einem glücklichen Ende für die Liebe. Das Glück Isaks und Evens soll durchaus in realistischer Dauerhaftigkeit präsentiert werden. Die Staffel endet in ihren letzten Szenen wie die erste Staffel mit einer Weihnachtsfeier. Isak versöhnt sich mit Eva, der Hauptfigur der ersten Staffel, mit der er in Konflikt geraten war, weil er uneingestanden in deren Freund Jonas verliebt war.

ISAK: Og uansett hva man *tror* om livet, om man tror på Allah eller Jesus, eller evolusjonen eller parallelle universer. Så er der jo bare ting man kan *vite* helt sikkert.

EVA: Hva er det?

ISAK *ser opp mot EVEN*. *Han står i dora mens Eskild henger opp en misteltegn*. *EVEN ser mot ISAK og smiler hintende mot misteltegnet*. *ISAK smiler tilbake og ser på EVA*.

ISAK: Det er at livet er -

⁷²⁷ Even, der Regisseur werden will, hatte einst erwähnt, dass Baz Luhrmann sein Lieblingsregisseur sei. Andem entwickelt Meta-Beobachtungen ingeniös aus den Figurenhorizonten heraus.

⁷²⁸ Andem, *SKAM. Sesong 3: Isak*, S. 157. Übersetzung: „EVEN: Was machen wir in dieser Minute? / ISAK: Wir müssen uns küssen. / EVEN lächelt soweit: das ist chill. / ISAK lächelt: Das ist chill. / ISAK *küsst* EVEN. *Kein Hollywood-Kuss. Eher wie, ganz gewöhnlich.*“

BLÆKK
nå.⁷²⁹

Die Serie blendet vor „nå“ ab und der Schriftzug „Alt er Love“, „Alles ist Liebe“, erscheint. Das Stimmungsfinale wird untermauert durch Queens „Thank God It’s Christmas“.

Die vierte Staffel ist Sana gewidmet, einem selbstbewussten muslimischen Mädchen. Sana lernt Youssef kennen und eine Beziehung der beiden entwickelt sich. Die vierte Staffel endet mit einem Eid-Fest, zu dem Sana alle ihre Schulfreunde nach Hause einlädt. Feste spielen eine zentrale Rolle in *SKAM*; sie kommen in mehreren Funktionen vor. Viele Probleme der Serie handeln davon, welche Freundesgruppe über wen zu welcher Party eingeladen werden kann. Diese Struktur hat von Beginn der Serie an als letztes Ziel die Russ-Party vor Augen. Mehr als einmal scheint die Serie zu suggerieren, dass der so gefeierte Schulabschluss auch das Ende der Serie bilden könnte. Umso bezeichnender ist, dass am Ende die Russ-Feier nicht am Schluss der Serie steht, sondern das Eid-Fest, zu dem Sana alle Figuren der Serie eingeladen hat. Während die Staffeln 1 und 3 mit einer Weihnachtsfeier enden, steht ein muslimisches Fest am Ende der Serie. Kollektiv haben die Jugendlichen eine Rede für Sana geschrieben:

Kjære Sana, denne talen er til deg.
Og du får den fordi det du inviterer oss til i dag, velter amerikanske presidenter i morgen.
Vi lever i en kaotisk verden, hvor det er vanskelig å skjønne reglene.
For hvorfor er noen fattige og andre rike, hvorfor må noen flykte, mens andre er trygge? Hvorfor blir folk spyttet på på gaten?
Og hvorfor er det sånn at noen ganger, når men prøver å gjøre noe bra, så blir det allikevel møtt med hat?
Det er ikke rart at folk gir opp. At de slutter å tro på det gode.
Men tusen tall for at du ikke gir opp, Sana.
Fordi selv om det noen ganger kan føles sånn, så står ingen mennesker alene. Hver og en av oss er en viktig del av det store kaoset. Og det du gjør i dag, har en effekt i morgen. Det kann være vanskelig å si nøyaktig hvilken effekt. Og man klarer som regel ikke å se hvordan det hele henger sammen. Men affekten av handlingene dine er der alltid, et sted i kaoset.
Og om hundre år så har vi kanskje maskiner som klarer å regne ut nøyaktig effekten av hver eneste handling. Men inntil da, så kan vi stole på dette:
Frykt sprer seg.

⁷²⁹ Andem, S. 169. Übersetzung: „ISAK: Und was auch immer man über das Leben *glaubt*, ob man an Allah oder Jesus glaubt, oder an die Evolution oder an Paralleluniversen. Es gibt nur eine Sache, die man sicher *wissen* kann. / EVA: Welche ist das? / ISAK *schaut zu EVEN auf*. Er steht in der Tür, während Eskild einen Mistelzweig aufhängt. EVEN sieht ISAK an und lächelt und deutet auf den Mistelzweig. ISAK lächelt zurück und sieht EVA an. / ISAK: Dass das Leben - / SCHWARZ / jetzt ist.“

BILDER av hatet sana la ut på insta og så bilder hatkommentarer fra fans på vår egen nettside og facebook.
Men.
BILDER av kjærlighetskommentarer fra fans
det gjør heldigvis kjærlighet og.⁷³⁰

Zur Aktualisierung positiver gesellschaftlicher Visionen setzt die Serie am Ende noch ein überraschendes Stimmungsfinale, das das Erbe der Glücksversprechen der Gegenkultur der 1970er Jahre aufruft und damit den Rahmen der unmittelbaren Erwartungshaltung der jugendlichen Zielgruppe zu überschreitet. Der Soundtrack der Serie, der sich vor allem aus aktueller Popmusik (von z. B. Robyn, Beyoncé und Cezinando) speist, präsentiert am Ende der vierten Staffel als *closing credits song* Cat Stevens' bereits zeitgenössische als *kumbaya kitsch* kritisierten *hit song* „Peace Train“ von 1971. Die Serie endet mit einem selbstbewussten Happy End, das weit mehr als ein halbes Jahrhundert politischer Hoffnungsartikulationen fortsetzt.

Jede der vier Staffeln endet mit einem glücklichen Ende für die Figuren, wobei das Ende der vierten Staffel als dezidiert über den persönlichen Rahmen der Figuren hinausweisendes Happy-End der ganzen Serie gestaltet ist.

Christa Lykke Christensen hat gezeigt, dass das „*inklusionsnarrativ*“⁷³¹ der Serie den öffentlich-rechtlichen Auftrag staatlichen Jugendfernsehens⁷³² erfüllt.⁷³³ Es ist pädagogisch, fast in einem kameralistischen Sinn, und in der Überschreitung dieses Rahmens liegt die besondere Stärke.

⁷³⁰ Andem, *SKAM. Sesong 4: Sana*, S. 176–177. Übersetzung: „Liebe Sana, diese Rede ist für dich. Und Du bekommst sie, weil das, wozu Du uns heute einlädst, morgen amerikanische Präsidenten stürzen wird. Wir leben in einer chaotischen Welt, in der es schwierig ist, die Regeln zu verstehen. Denn warum sind einige arm und andere reich, warum müssen einige fliehen, während andere in Sicherheit sind? Warum spucken die Leute auf die Straße? Und warum stößt man manchmal auf Hass, wenn man versucht, etwas Gutes zu tun? Kein Wunder, dass die Leute aufgeben. Dass sie aufhören, an das Gute zu glauben. Aber Tausend Dank dafür, Du nicht aufgibst, Sana. Denn obwohl es sich manchmal so anfühlt, stehen die Menschen nicht alleine da. Jeder von uns ist ein wichtiger Teil des großen Chaos. Und was Du heute tust, hat morgen einen Effekt. Es kann schwierig sein, genau zu sagen, welchen Effekt. Und normalerweise kann man nicht sehen, wie das alles zusammenhängt. Aber die Auswirkungen Deiner Handlungen sind immer da, irgendwo im Chaos. Und in hundert Jahren könnten wir Maschinen haben, die den genauen Effekt jeder einzelnen Handlung berechnen können. Aber bis dahin können wir uns darauf verlassen: Angst breitet sich aus. / BILDER von Hass, die sana die auf insta gepostet hat, und Bilder von Hasskommentaren von Fans auf unserer eigenen Website und auf Facebook. / Aber. / BILDER von Liebeskommentaren von Fans / Zum Glück Liebe auch.“

⁷³¹ Christensen, „SKAM som social utopi“, S. 140.

⁷³² Vgl. Christensen, „Engaging, critical, entertaining“.

⁷³³ Vgl. dazu auch Syvertsen u. a., *The Media Welfare State*.

SKAM ist affirmativ und gibt gute Ratschläge, ohne witzlos und bevormundend zu sein. Noora konfrontiert ihren vermeintlichen Vergewaltiger in einer grandiosen Vergeltungsszene, in dem sie ihn über die Paragraphen des Strafgesetzbuches aufklärt, die auf ihn anwendbar sein werden. Eine andere Freundin, die befürchtet, schwanger zu sein, wird zur Schulärztin begleitet, die dann feststellt, dass es sich bei dem positiven Teststreifen um einen Ovulations- und keinen Schwangerschaftstest gehandelt hat. Dass Isak schwul ist, erfahren wir schon am Ende von Staffel 1, weil Noora zufällig entsprechendes pornographisches Material auf seinem Handy entdeckt, während der Soundtrack „Gay Bar“ von den Electric Six spielt.

SKAM ist politisch. Es handelt von einer Generation von Jugendlichen, die nicht mehr wie in den 90ern nur mit hehren Idealen aufwachsen und dann ein Erwachsenwerden voller *wake-up calls* erleben. Die Jugendlichen in *SKAM* sind Teil einer Generation, die mit *metoo*, Trump und *hate crimes*, der Flüchtlingskrise und globaler Unsicherheit als Themen erwachsen wird. Vilde, von der Noora glaubt, sie wisse nicht, was Schwulsein heißt, weiß es natürlich. Magnus kann beiläufig in der Mittagspause Aufklärung in Sachen bipolarer Störungen anbieten, weil sein schwuler Mitschüler damit konfrontiert ist, dass sein Freund damit zu kämpfen hat. Als die Biologielehrerin sich islamophob gegen Sana äußert, wird sie von Isak zurechtgewiesen. Die Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag werden ambivalent geschildert. Von Anfang an kreist die Serie um die Frage, wie man als Schüler Mitte der 2010er Jahre gesellschaftliche Verantwortung übernehmen kann.

Die Serie bewegt das anvisierte Publikum auf schier ungeahnte Weise und wurde in Norwegen und Dänemark zu einem Überraschungserfolg. Die Serie hat indessen weit über die Zielgruppe hinaus außerordentlichen Anklang gefunden. Mit inoffiziellen, von Fans untertitelten Raubkopien hat die Serie weltweit Hundertausende Zuschauende erreicht und in mehreren europä-

ischen Staaten sowie den Vereinigten Staaten offizielle Folgeprojekte angestoßen. Auf Internetseiten bedanken sich Fans für den positiven Einfluss, ja die Erbauung der Serie („I’m a better, happier and kinder person now“);⁷³⁴ man beobachtet, was fast als inverser, lebensbejahender Werther-Effekt beschrieben werden könnte.

Die Serie beschäftigt sich intensiv mit Glück und damit, wie es gestaltet werden kann. In dieser Hinsicht gelingt ihr, wie schon Ibsen Ende des 19. Jahrhunderts, die Happy-End-Tradition zu aktualisieren. Die Jugendlichen in *SKAM* kämpfen mit den Problemen ihres Alltags wie Xenophobie, Rassismus, Homophobie und Sexismus. Die Probleme werden nicht beschönigend dargestellt; umso wirkungsvoller erscheinen die Lösungsvorschläge. Gleichzeitig erscheinen diese Probleme im Kontext entscheidender gesamtgesellschaftlicher Fragen nach sozialer Verantwortung, Zusammenhalt, liberalen Werten, Pluralität und Offenheit. Große Aufgaben warten auf ein Happy End.

⁷³⁴ Anonym, „#thankyouskam“. Inzwischen offline.

Bibliographie

- Anonym, „Der Wohlfühlfilm – Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik“. Zugegriffen 21. März 2018. <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-sprache-und-literatur/aesthetische-gefuehle/projekte/der-wohlfuehlfilm.html>.
- Anonym, „Disney Necessary“. *Motion Picture Herald*, März 1943.
- Anonym, *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*. R. M., 1648. <http://archive.org/details/EikonBasilike1648>.
- Anonym, *Ercole amante. Tragedia rappresentata per le nozze delle maestà christianissime*. Robert Ballard. Paris: 1662.
- Anonym, „Greece’s eight-year odyssey shows the flaws of the EU“. *The Economist*, 18. August 2018. <https://www.economist.com/europe/2018/08/18/greeces-eight-year-odyssey-shows-the-flaws-of-the-eu>.
- Anonym, *Il Decamerone: One Hundred Ingenious Novels*. London: John Nicholson, 1702.
- Anonym, „Pride“. Zugegriffen 3. Januar 2018. https://www.rottentomatoes.com/m/pride_2014/.
- Anonym, „#thankyouskam“. Zugegriffen 26. März 2018. <http://www.thankyouskam.com/>.
- Anonym, *Theatrum Europaeum. VI*. Frankfurt: Merian, 1663.
- Anonym, „Transcript: Donald Trump’s Taped Comments About Women“. *The New York Times*, 8. Oktober 2016, Abschn. U.S. <https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html>.
- Abbate, Carolyn. „Music—Drastic or Gnostic?“. *Critical Inquiry* 30, Nr. 3 (2004): 505–36. <https://doi.org/10.1086/421160>.
- Agamben, Giorgio. *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell’economia e del governo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2014.
- Albinus, Johann Georg. „Welt ade, ich bin dein müde (Kirchenlieder)“. Zugegriffen 21. Januar 2019. <http://www.christliche-gedichte.de/?pg=11625>.
- Aikin, Judith P. „Satire, Satyr Plays, and German Baroque Comedy“. *Daphnis* 14, Nr. 4 (1. Januar 1985): 759–778.
- . „Happily Ever After: An Alternative Affective Theory of Comedy and Some Plays by Birken, Gryphius, and Weise“. *Daphnis* 17, Nr. 1 (1. Januar 1988): 55–76.
- Alewyn, Richard, und Karl Sälzle. *Das grosse Welttheater: die Epoche der höfischen Feste in Dokumentation und Deutung*. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Allanbrook, Wye J. „Human Nature in the Unnatural Garden: ‚Figaro‘ as Pastoral“. *Current Musicology; New York* 51 (1. Januar 1993): 82–93.
- Amernic, Joel H., und Russell J. Craig. „Accountability and rhetoric during a crisis: Walt Disney’s 1940 letter to stockholders.“ *The Accounting Historians Journal* 27, Nr. 2 (2000): 49–86.
- Andem, Julie. *SKAM. Sesong 2: Noora*. Oslo: Armada, 2018.
- . *SKAM. Sesong 3: Isak*. Oslo: Armada, 2018.
- . *SKAM. Sesong 4: Sana*. Oslo: Armada, 2018.
- Andersen, Hans Christian. „Den lille Havfrue“. In *H.C. Andersens Eventyr Bd. I*. Kopenhagen: C. A. Reitzel, 1990.
- . *The Stories of Hans Christian Andersen: A New Translation from the Danish*. Übersetzt von Diana Crone Frank und Jeffrey Frank. Durham: Duke University Press, 2005.
- Andrews, Nigel. „Pride – Film Review“. *Financial Times*, 11. September 2014. <https://www.ft.com/content/aa2140b6-39a0-11e4-83c4-00144feabdc0>.

- Anton, Herbert. „Dämonische Freiheit‘ in Eichendorffs Erzählung *Aus Dem Leben Eines Taugenichts*“. *Aurora* 37 (1. Januar 1977): 21–32.
- Aoki, Atsuko. „Die Struktur der doppelten Wiederholung in Schillers Fiesco“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 31, Nr. 1 (1. März 2001): 132–39. <https://doi.org/10.1007/BF03379257>.
- Apin, Nina. „Dr. Motte zum Loveparade-Jubiläum: ‚Wir wollten diese Beglückung‘“. *Die Tageszeitung: taz*, 28. Juni 2014, Abschn. Berlin. <https://www.taz.de/!5039001/>.
- Aristoteles. *Poetik: Griech. /Dt.* Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Arndt, Johann. *Johann Arnd's Sechs Bücher vom wahren Christenthum, nebst dessen Paradies-Gärtlein*. Stuttgart: Steinkopf, 1860. http://dfg-viewer.de/show/cache.off?tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fwww.digitale-bibliothek-mv.de%2Fviewer%2Fmetsresolver%3Fid%3DPPN827876629&tx_dlf%5Bpage%5D=7&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=a9407f8ca6042efd6daa2718327f3e9e.
- Arntzen, Helmut. *Die Ernste Komödie: das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München, 1968.
- Aubignac, Francois Hedelin d'. *La pratique du theatre*. Paris: Sommaville, 1657.
- Bachelard, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1938.
- Baioni, Giuliano. „Märchen‘ - ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ - ‚Hermann und Dorothea‘. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik“. *Goethe Jahrbuch* 92 (1. Januar 1975): 73–127.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Bd. 2nd ed. Buffalo: University of Toronto Press, 1997.
- Barbiche, Bernard. *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*. Paris: Presses Univ. de France, 2012.
- Barrier, J. Michael. *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University Press, 1999. <http://site.ebrary.com/lib/princeton/Doc?id=10329700>.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Bassan, Fernande. „Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802–1870)“. *Nineteenth-Century French Studies* 22, Nr. 1/2 (1993): 100–111.
- Baumgartner, Hans, Mita Sujana, und Dan Padgett. „Patterns of Affective Reactions to Advertisements: The Integration of Moment-to-Moment Responses into Overall Judgments“. *Journal of Marketing Research* 34, Nr. 2 (1997): 219–32. <https://doi.org/10.2307/3151860>.
- Beard, Mary. *SPQR: A History of Ancient Rome*. London: Profile Books, 2016.
- Bender, Ashley Brookner. „Samuel Richardson's Revisions to Pamela (1740, 1801)“. University of North Texas, 2004.
- Benshoff, Harry M, und Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2011. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=819377>.
- Bertram, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Birken, Sigmund von. *Eigentliche Beschreibung/ auch Grund- und Perspectivischer Abriss des Fried- und Freudenmahls/ Schauspiel und Feuerwerks: so auf allergnädigsten Befehl der Röm. Keys. May. Denen/ Svedischen Generaliss. H. Pfalzgr. Carl Gustav/ Chur: Fürsten und Stände ... von H. General Lieut. Duca d'Amalfi angestellt und gehalten worden/ bey Nürnberg ... den 14/4 Heumonds/ im Jahr nach Christgeburt 1650*. Nürnberg: Dümler, 1650. <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/V2GYAYJNBGTX2EVOBLXJBQOZFEJP3V7W>.

- . *Kurtze Beschreibung deß Schwedischen Friedenmahls: gehalten zu Nürnberg den 25. Herbst-Monats 1649*. Nürnberg, 1649. <http://diglib.hab.de/drucke/xb-2657/start.htm>.
- . *Neues Schauspiel, Betitelt Androfilo Oder Die Wunder Liebe*. Lüneburg: Cubach, 1656. <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6A2SQL2YVN7RWWUVVIAHQKIWZ5D7ANPJ>.
- . *Teutsche Rede-, Bind- und Dicht-Kunst*. Verlegt durch C. Riegel, gedruckt bey C. Gerhard, 1679. <http://archive.org/details/teutscheredebin00birkgoog>.
- . *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug: In etlichen Auffzügen bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalfischen Freudenmahl/ Schawspielweiß vorgestellt*. Nürnberg, 1650. <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/id/171748>.
- Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Blumenthal, Lieselotte. „Aufführungen der ‚Verschwörung des Fiesco zu Genua‘ zu Schillers Lebzeiten (1783–1805)“. In *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, herausgegeben von Andreas B. Wachsmuth. Weimar: Böhlau, 1955.
- Bohm, Arnd. „Competing Economies in Eichendorff’s *Aus dem Leben eines Taugenichts*“. *The German Quarterly* 58, Nr. 4 (1985): 540–53. <https://doi.org/10.2307/406943>.
- Borel, Jacques. „Réflexions à propos du roman feuilleton“. *Europe; Paris* 52, Nr. 542 (1. Juni 1974): 162–166.
- Boswell, James. *Boswell’s London Journal, 1762–1763*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Breaux, Richard M. „After 75 Years of Magic: Disney Answers Its Critics, Rewrites African American History, and Cashes In on Its Racist Past“. *Journal of African American Studies* 14, Nr. 4 (1. Dezember 2010): 398–416. <https://doi.org/10.1007/s12111-010-9139-9>.
- Breithaupt, Fritz. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.
- Brode, Douglas. *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Bd. 1st ed. New York: A.A. Knopf, 1984.
- Bruckner, Anton. „Symphony No.7 in E major, WAB 107 (Bruckner, Anton) – IMSLP“. Zugegriffen 6. September 2019. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_in_E_major%2C_WAB_107_\(Bruckner%2C_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_in_E_major%2C_WAB_107_(Bruckner%2C_Anton)).
- Brückner, Wolfgang. „Thesen zur literarischen Struktur des sogenannten Erbaulichen“. In *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland*, herausgegeben von Wolfgang Brückner, Peter Blickle und Dieter Breuer, S. 499–507. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1985.
- Buckingham, David. „Dissin’ Disney: Critical Perspectives on Children’s Media Culture“. *Media, Culture and Society; London* 19, Nr. 2 (1. April 1997): 285.
- Budd, Adam. „Why Clarissa Must Die: Richardson’s Tragedy and Editorial Heroism“. *Eighteenth-Century Life* 31, Nr. 3 (8. November 2007): 1–28.
- Bujić, Bojan. „„Figura Poetica Molto Vaga“: Structure and Meaning in Rinuccini’s ‚Euridice‘“. *Early Music History* 10 (1991): 29–64.
- Buller, Jeffrey L. „Looking Backwards: Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth“. *International Journal of the Classical Tradition* 1, Nr. 3 (1995): 57–79.
- Bullough, Geoffrey, Hrsg. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. 7, Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. New York: Columbia University Press, 1973.
- Bunia, Remigius. *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Erich Schmidt, 2007.

- . „Vom Philister zum Fundamentalisten. Mit guten Absichten Gewalt für alle – der 11. September nach Schlingensiefel und Sloterdijk“. In *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, herausgegeben von Remigius Bunia, Till Dembeck, und Georg Stanitzek, 477–98. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Bunia, Remigius, Till Dembeck, und Georg Stanitzek, Hrsg. *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Buonarrotti, Michelangelo. *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Nauarra*. Florenz: Giorgio Marescotti, 1600.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2015.
- Butler, Martin. „The Condition of the Theatres in 1642“. In *The Cambridge History of British Theatre*, herausgegeben von Jane Milling, Peter Thomson, Joseph W. Donohue, und Baz Kershaw, 439–57. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Byrne, Eleanor. *Deconstructing Disney*. Sterling, Va.: Pluto Press, 1999.
<http://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctt18dzsq5>.
- Calvin, Johannes. *Joannis Calvini opera quae supersunt omnia. Vol. XXXV*. Herausgegeben von Edouard Cunitz, Johann-Wilhelm Baum, und Eduard Wilhelm Eugen Reuss. Braunschweig: C. A. Schwetschke und Sohn, 1887.
<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:650>.
- Cannan, Paul D. „A Short View of Tragedy‘ and Rymer’s Proposals for Regulating the English Stage“. *The Review of English Studies* 52, Nr. 206 (2001): 207–26.
- . „New Directions in Serious Drama on the London Stage, 1675–1678“. *Philological Quarterly* 73, Nr. 2 (1994): 219–42.
- Cardullo, Robert J. „The Pillar of Ibsenian Drama: Henrik Ibsen and Pillars of Society, Reconsidered“. *Neophilologus* 95, Nr. 3 (1. Juli 2011): 359–71.
<https://doi.org/10.1007/s11061-011-9254-4>.
- Castelvecchi, Stefano. „Sentimental and Anti-Sentimental in ‚Le nozze di Figaro‘“. *Journal of the American Musicological Society* 53, Nr. 1 (2000): 1–24.
<https://doi.org/10.2307/831868>.
- . *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511980244>.
- Castro-Santana, Anaclara. „Sham Marriages and Proper Plots: Henry Fielding’s Shamela and Joseph Andrews“. *English Studies* 96, Nr. 6 (2015): 636–53.
- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1981.
- Chapelain, Jean, Académie française, und Georges Collas. *Les sentimens de l’Académie française sur la tragi-comédie du Cid, d’après le manuscrit de la main de Chapelain conservé a la Bibliothèque nationale. Avec les corrections, une introd. et des notes par Georges Collas*. Paris: A. Picard, 1912. <http://archive.org/details/lessentimensdela00chapuoft>.
- Christensen, Christa Lykke. „Engaging, critical, entertaining: Transforming public service television for children in Denmark“. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 4, Nr. 3 (Dezember 2013): 271–87. https://doi.org/10.1386/iscc.4.3.271_1.
- . „SKAM som social utopi“. *K&K - Kultur og Klasse* 46, Nr. 125 (15. Mai 2018): 139–56. <https://doi.org/10.7146/kok.v46i125.105554>.
- Cicero, Marcus Tullius. *De Inventione. De Optimo Genere Oratorum. Lateinisch/deutsch*. Herausgegeben von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1998.
- . „De Optimo Genere Oratorum“. Zugegriffen 8. Juli 2019.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2008.01.0543>.

- Clare, Janet. „Theatre and Commonwealth“. In *The Cambridge History of British Theatre*, herausgegeben von Jane Milling, Peter Thomson, Joseph W. Donohue, und Baz Kershaw, 458–76. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Claudio Monteverdi, *Orfeo*. Cambridge Opera Handbooks. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Clines, David. J. A. *Job 38–42*. Bd. 18b. World Biblical Commentary. Nashville: Thomas Nelson, 2011.
- Cody, Richard. *The Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*. Oxford: Clarendon P., 1969.
- Cohn, Albert. „König Lear 1692, und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt“. *Jahrbuch / Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* 23 (1888): 266–81.
- Contile, Luca. *La comedia del Contile chiamata la Pescara*. Milano: Francesco Marchesino, 1550.
- Coontz, Stephanie. *Marriage, a History: From Obedience to Intimacy, or How Love Conquered Marriage*. New York: Viking, 2005.
- Cooper, Timothy PA. „Walt at War – Animation, Transformation and Indoctrination: The Hypothetical Image of Disney's Animal Soldiers“. *Animation* 9, Nr. 3 (1. November 2014): 333–51. <https://doi.org/10.1177/1746847714546251>.
- Corneille, Pierre. *Le menteur; comédie*. New York: Silver, Burdett and company, 1902. <http://archive.org/details/lementeurcomdie00corn>.
- Cover, Michael Benjamin. „The Death of Tragedy: The Form of God in Euripides's *Bacchae* and Paul's *Carmen Christi*“. *Harvard Theological Review* 111, Nr. 1 (Januar 2018): 66–89. <https://doi.org/10.1017/S0017816017000396>.
- Craig, Charlotte. „Fiesco's Fable: A Portrait in Political Demagoguery“. *MLN* 86, Nr. 3 (1971): 393–99. <https://doi.org/10.2307/2907815>.
- Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*. Bari: Laterza, 1908.
- Croxton, Derek. *Westphalia: The Last Christian Peace*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke, 1948.
- Cysarz, Herbert. *Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers : Herbert Cysarz; Mit einem Anh. über die Elemente der Einbildungskraft*. Tübingen: Niemeyer, 1959.
- Dahl, Ingvill Dybfest. „Slik lagde de ‚Skam‘“. *VG*, Mai 2016. <https://www.vg.no/i/JmlAJ>.
- Dana, Henry Wadsworth Longfellow. „Sail on, O Ship of State! How Longfellow Came to Write These Lines 100 Years Ago“. *The Colby Library Quarterly*, Nr. 13 (Februar 1950): 209–14.
- Dawson, Anthony B. „International Shakespeare“. In *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, herausgegeben von Stanley Wells und Sarah Stanton, 174–93. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521792959.010>.
- De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Dembeck, Till. *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*. Berlin und New York: de Gruyter, 2007.
- Descartes, René. *La Naissance De La Paix Ballet: Dansé au chasteau Royal de Stokholm le jour de la Naissance de sa Majesté*. Stockholm: Janssonius, 1649.
- Destaf, Yohana. „Jordan Peele's *Get Out* Almost Had an Impossibly Bleak Ending“. HWD. Zugegriffen 10. Oktober 2018. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/jordan-peeel-get-out-ending>.
- Dickie, Simon. „Joseph Andrews and the Great Laughter Debate“. *Studies in Eighteenth Century Culture* 34, Nr. 1 (2005): 271–332. <https://doi.org/10.1353/sec.2010.0030>.

- Dingstad, Ståle. „Ibsen and the Modern Breakthrough – The Earliest Productions of The Pillars of Society, A Doll’s House, and Ghosts“. *Ibsen Studies* 16, Nr. 2 (2. Juli 2016): 103–40. <https://doi.org/10.1080/15021866.2016.1249708>.
- Do, Amy M., Alexander V. Rupert, und George Wolford. „Evaluations of Pleasurable Experiences: The Peak-End Rule“. *Psychonomic Bulletin & Review* 15, Nr. 1 (1. Februar 2008): 96–98. <https://doi.org/10.3758/PBR.15.1.96>.
- Doherty, Thomas Patrick. *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. Film and Culture. New York: Columbia University Press, 1993.
- Donington, Robert. *The Rise of Opera*. New York: C. Scribner’s Sons, 1981.
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. *Verbrechen und Strafe*. Übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.
- Drews, Wolfgang. *König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*. Berlin: Ebering, 1932.
- Drux, Rudolf. „Gelegenheitsgedicht“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Zugegriffen 4. Juni 2019. http://www.degruyter.com/view/HWRO/gelegenheitsgedicht?rkey=uR2ivs&result=10&dbq_0=Gelegenheitsdichtung&dbf_0=hwro-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND.
- Dryden, John. *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery. Acted at the Duke’s Theatre*. Herausgegeben von J. and R. Tonson. London: Richard Tonson and Jacob Tonson, 1681. <http://archive.org/details/spanishfryarordo00dryd>.
- Dumas, Alexandre. „Le Comte de Monte-Cristo“. *Journal des débats politiques et littéraires*, 14. Januar 1846. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k447165z>.
- . „Le Comte de Monte-Cristo“. *Journal des débats politiques et littéraires*, 15. Januar 1846. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k447166b>.
- Durston, Christopher. „‘For the Better Humiliation of the People’: Public Days of Fasting and Thanksgiving during the English Revolution“. *The Seventeenth Century; Durham* 7, Nr. 2 (Fall 1992): 129–149.
- Dzelzainis, Martin. „Republicanism“. In *A Companion to Milton*, 294–308. John Wiley & Sons, Ltd, 2007. <https://doi.org/10.1002/9780470998632.ch18>.
- Eibl, Karl. „‘Anamnesis’ des ‚Augenblicks.‘ Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in ‚Hermann und Dorothea‘“. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte; Stuttgart, etc.* 58, Nr. 1 (1. März 1984): 111–138.
- Eichendorff, Joseph von. *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild*. Berlin: Vereinsbuchhandlung, 1826. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/eichendorff_taugenichts_1826?p=19.
- Ellis, Markman. *The politics of sensibility: race, gender and commerce in the sentimental novel*. Cambridge studies in romanticism: 18. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 1996, 1996.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Elsaghe, Yahya A. „Säbel und Schere: Goethes Revolutionierung des Epos und die Rezeptionskarriere von Hermann und Dorothea“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 34, Nr. 1 (1. Januar 1998): 121–36.
- Feagin, Susan L. *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Fielding, Henry. *Joseph Andrews*. Herausgegeben von Homer Goldberg. New York: Norton, 1987.

- Firth, C. H., und R. S. Rait, Hrsg. *Acts and ordinances of the interregnum, 1642–1660. Vol. I.* London: His Majesty's Stationery Office, 1911.
<http://hdl.handle.net/2027/inu.30000046036137>.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture.* Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Fowler, Frank M. „Schiller's Fiesko Re-Examined“. In *Papers Read Before the Society 1969–70*, herausgegeben von Elisabeth M. Wilkinson, B. A. Rowley, und Ann C. Weaver, 1–29. Publications of the English Goethe Society. Leeds: Maney, 1970.
- Frye, Northrop. „Towards Defining an Age of Sensibility“. *ELH* 23, Nr. 2 (1956): 144–52.
<https://doi.org/10.2307/2871949>.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man.* Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.
- Fysh, Stephanie. *The Work(s) of Samuel Richardson.* Newark: University of Delaware Press, 1997.
- Galluzzi, Iacopo Riguccio. *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici, Tomo Terzo.* Florenz: Cambiagi, 1781.
- Gantet, Claire. „Peace Ceremonies and Respect for Authority: The Res Publica, 1648–1660“. *French History* 18, Nr. 3 (1. September 2004): 275–90.
<https://doi.org/10.1093/fh/18.3.275>.
- Gaullieur, Eusèbe-Henri. *Études sur l'histoire littéraire de la Suisse française, particulièrement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.* Genf: J. Cherbuliez, 1856.
- Gellert, Christian Fürchtegott. *Pro comoedia commovente.* Leipzig: Langenhemiana, 1751.
<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10664321.html>.
- Genette, Gérard. „Genres, ‚types‘, modes“. *Poétique; Paris*, Nr. 32 (1. November 1977): 389–421.
- Geng, Xiaowei, Ziguang Chen, Wing Lam, und Quanquan Zheng. „Hedonic Evaluation over Short and Long Retention Intervals: The Mechanism of the Peak–End Rule“. *Journal of Behavioral Decision Making* 26, Nr. 3 (2013): 225–36.
<https://doi.org/10.1002/bdm.1755>.
- Giambattista Guarini. *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica.* Bari: Gius. Laterza & Figli, 1914. <http://archive.org/details/061GuariniIlPastorFidoSi141>.
- Giraldi, Giovanni Battista. *Altille.* Venedig: Giulio Cesare Cagnacini, 1583.
<http://archive.org/details/image444TeatroOpal>.
- . *Discorsi.* Venedig: Gabriel Ciolito de Ferrari et fratelli, 1554.
<http://archive.org/details/discorsidimgiova00gira>.
- . „Discourse or Letter on the Composition of Comedies and Tragedies“. Übersetzt von Daniel Javitch. *Renaissance Drama* 39 (2011): 207–55.
- Girard, Antoine. *L'idée d'une belle mort ou d'une mort chrétienne, dans le récit de la fin heureuse de Louis XIII, surnommé le Juste, roi de France et de Navarre. Tiré de quelques mémoires du feu P. Jacques Dinet, son confesseur, de la compagnie de Jésus par le P. Antoine Girard, de la même compagnie.* Paris: L'Imprimerie Royale, 1656.
- Goehring, Edmund J. „Ironic Modes, Happy Endings: Figaro Criticism and the Enlightened Stage“. *Il Saggiatore Musicale; Firenze* 18, Nr. 1/2 (2011): 27–72.
- Goldberg, Matt. „Get Out‘: Darker Alternate Ending Revealed by Jordan Peele“. *Collider* (blog), 3. März 2017. <http://collider.com/get-out-alternate-ending/>.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen.* Leipzig: Breitkopf, 1730.
- Gräffler, Franz, Hrsg. *Josephinische Curiosa, Band 2.* Wien: Klang, 1848.
- Grant, Elizabeth Woolridge. „Video Games (Official Music Video)“, 29. Juni 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>.

- Gray, John. „The Book of Job in the Context of Near Eastern Literature“. *Zeitschrift Für Die Alttestamentliche Wissenschaft*; Giessen 82, Nr. 2 (1. Januar 1970): 251–269.
- Guarini, Battista. *Opere, II*. Verona: Tumermani, 1738. <http://archive.org/details/delleopere-delca02barogoog>.
- . *Opere, IV*. Verona: Tumermani, 1738. <http://archive.org/details/delleopere-delca02barogoog>.
- Guarini, Battista, und Ottavio Rinuccini. *Pastor Fido di G. B. Guarini. Euridice di Ottavio Rinuccini*. Venedig: Antonio Zatta e figli, 1788.
- Guarini, Battista, Georg Valentin von Winther, und Joachim Rhete. *Pastor Fidus Baptistae Guarini Equitis : Tragicomaedia Pastoralis ; Sacra Nuptiis Illustrissimis Philippi II. Ducis Pomeranorum, Cassubiorum, & Vandalorum &c. Et Sophiae, Johannis Ducis Schleswigi & Holsatiae &c, Filiae, celebrantis auspiciis bonis, In Arce veteris Sedini, 10. Martii Anno 1607*. Stettin: Rhetius, 1607.
- Gulddal, Jesper. „Contrasting Visions: Perceptions of America in Henrik Ibsen’s Pillars of Society“. *Nineteenth-Century Contexts* 34, Nr. 4 (1. September 2012): 289–304. <https://doi.org/10.1080/08905495.2012.711612>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Übersetzt von Erik Butler. Stanford, California: Stanford University Press, 2012.
- Gump, Margaret. „Zum Problem des Taugenichts“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*; Stuttgart, etc. 37, Nr. 4 (1. Dezember 1963): 529–557.
- Günther, Susanne. „Discourse Genres in Linguistics: The Concept of ‘Communicative Genres’“. In *Linguistics and literary studies / Linguistik und Literaturwissenschaft: interfaces, encounters, transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen.*, herausgegeben von Monika Fludernik und Daniel Jacob, 307–31. Berlin und New York: de Gruyter, 2014.
- Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule : Bildungsanspruch u. Bildungsauftrag des Berufsbeaters im 18. Jh.* München: Jugend & Volk, 1980.
- Hallade, Sébastien. „Aux frontières de la littérature et de la politique: les feuilletonistes Alexandre Dumas, Paul Féval et Eugène Sue sous la Deuxième République, des écrivains transgressifs?“. *Sociétés & Représentations*, Nr. 39 (26. Juni 2015): 13–32. <https://doi.org/10.3917/sr.039.0013>.
- Haman, Brian. „Reevaluating Eichendorff’s Romanticism: Aus dem Leben eines Taugenichts as Metafictional Parody“. *Monatshefte* 107, Nr. 4 (1. Dezember 2015): 572–89. <https://doi.org/10.3368/m.107.4.572>.
- Hamby, Anne, und David Brinberg. „Happily Ever After: How Ending Valence Influences Narrative Persuasion in Cautionary Stories“. *Journal of Advertising* 45, Nr. 4 (1. Oktober 2016): 498–508. <https://doi.org/10.1080/00913367.2016.1262302>.
- Hamlin, Hannibal. *The Bible in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2013. <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199677610.001.0001/acprof-9780199677610>.
- Handbuch Literatur & Emotionen*. De Gruyter reference. Boston: De Gruyter, 2016.
- Hastings, A. Waller. „Moral Simplification in Disney’s ‚The Little Mermaid‘“. *The Lion and the Unicorn; Brooklyn*, N.Y. 17, Nr. 1 (1. Juni 1993): 83–92.
- Hattenhauer, Hans. „Wie die Deutschen den Westfälischen Frieden feierten“. *Daphnis* 36, Nr. 3/4 (2007): 511–37.
- Häublein, Renata. *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts: Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*. Walter de Gruyter, 2005.

- Haugen, Kristine Louise. „The Birth of Tragedy in the Cinquecento: Humanism and Literary History“. *Journal of the History of Ideas* 72, Nr. 3 (16. Juli 2011): 351–70. <https://doi.org/10.1353/jhi.2011.0018>.
- Hefner, Veronica, Rachel-Jean Firchau, Katie Norton, und Gabriella Shevel. „Happily Ever After? A Content Analysis of Romantic Ideals in Disney Princess Films“. *Communication Studies* 68, Nr. 5 (20. Oktober 2017): 511–32. <https://doi.org/10.1080/10510974.2017.1365092>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Bd. 15. Theorie-Werkausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Heidegger, Gotthard. *Mythoscopia romantica; oder, Discours von den so benannten Romans*. Faksimileausg. nach dem Originaldruck von 1698. Hrsg. von Walter Ernst Schäfer. Bad Homburg: Gehlen, 1968.
- Heller-Roazen, Daniel. *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*. Brooklyn, NY: Zone Books, 2009.
- Hempfer, Klaus W. „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: Von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120, Nr. 1 (2010): 14–32.
- Hill, Jim. „Which 1980s TV Favorites Almost Voiced Ursula the Sea Witch for Disney’s The Little Mermaid“. HuffPost, 13. Januar 2015. https://www.huffpost.com/entry/which-1980s-tv-favorites_b_6465252.
- . „Why (For) Pat Carroll Wasn’t Actually Disney’s First Choice to Voice Ursula in ‚The Little Mermaid‘“. Zugegriffen 17. Juli 2019. http://jimhillmedia.com/editor_in_chief1/b/jim_hill/archive/2007/06/15/why-for-pat-carroll-wasn-t-actually-disney-s-first-choice-to-voice-ursula-in-the-little-mermaid.aspx.
- Hinderer, Walter. „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen: Zum Problem der Person und der Existenz in Schillers Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1. Januar 1970): 230–74.
- Hobsbawm, E. J. *The Invention of Tradition*. Canto Classics. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Hochmanová, Dita. „The Problem of Ridicule in Henry Fielding’s Joseph Andrews“. *Brno Studies in English*, Nr. 2 (2018): 91–104. <https://doi.org/10.5817/BSE2018-2-6>.
- Holland, Tom. *Dominion*. London: Little, Brown, 2019.
- Homer. *The Odyssey*. Übersetzt von A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press, 1919. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg002>.
- Homerus. *Homers Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. 1. Auflage. Hamburg: Selbstverlag, 1781. http://www.deutschestextarchiv.de/voss_oduessee_1781.
- Horaz. *De arte poetica liber ad Pisones*, 15 v. Chr. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Horatius/hor_arsp.html.
- . *Horaz. Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Bernhard Kytzler. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Hunter, Mary. *The Culture Of Opera Buffa In Mozart’s Vienna: A Poetics of Entertainment*. Core Textbook. Princeton Studies in Opera ; 13. Princeton: Princeton University Press, 1999. <https://doi.org/10.1515/9781400822751>.
- Huss, Bernhard. „Kulturproduktion und institutioneller Filter. Oper und Theater in der Frühen Neuzeit“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 119, Nr. 3 (2009): 241–66.

- Ibsen, Henrik. *Efterladte skrifter*. Herausgegeben von Halvdan Koht und Julius Elias. Kristiania & Kopenhagen: Gyldendal, 1909. <http://archive.org/details/efterladteskrift03ibseuoft>.
- . *Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, zweite Reihe: nachgelassene Schriften*. Herausgegeben von Julius Elias und Halvdan Koht. Berlin: Fischer, 1909.
- . *Samfundets støtter: skuespil i fire akter*. Kopenhagen: Gyldendal, 1877.
- Irmgard Wagner. „Hermann Und Dorothea in the Context of Kant and Voß: A Question of Peace and Patriarchy“. *Goethe Yearbook* 9, Nr. 1 (1999): 166–85. <https://doi.org/10.1353/gyr.2011.0095>.
- Isojärvi, Aino AT. „Absent Patriarchs and Persuasive Enforcers of the Future Nation: A Contextualized Reading of American Wartime Fathers in Walt Disney’s Pinocchio, Dumbo and Bambi“. *Animation* 14, Nr. 1 (1. März 2019): 37–51. <https://doi.org/10.1177/1746847719833308>.
- Jagendorf, Zvi. *The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Jauß, Hans Robert. „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters“. In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Généralités*, 1:107–38. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968.
- Jefferson, Thomas. „Thomas Jefferson to the Republicans of Washington County, Maryland, 31 March 1809“. *Maryland Herald*, 14. April 1809. <http://founders.archives.gov/documents/Jefferson/03-01-02-0088>.
- Johnson, Samuel. *Johnson on Shakespeare*. Herausgegeben von Walter Raleigh. London: Ocford University Press, 1908.
- Judt, Tony. *Postwar. A History of Europe since 1945*. New York: Penguin Press, 2005.
- Justi, Johann Heinrich Gottlob von. *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten; oder: Ausführliche Vorstellung der gesamten Policy-Wissenschaft*. Berlin und Königsberg: J. H. Hartungs Erben, 1760.
- Kahneman, Daniel, Barbara L. Fredrickson, Charles A. Schreiber, und Donald A. Redelmeier. „When More Pain Is Preferred to Less: Adding a Better End“. *Psychological Science* 4, Nr. 6 (1. November 1993): 401–5. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.1993.tb00589.x>.
- Kaiser, Gerhard. „Französische Revolution und deutsche Hexameter. ‚Goethes Hermann und Dorothea‘ nach 200 Jahren. Ein Vortrag“. *Poetica* 30, Nr. 1/2 (1998): 81–97.
- Kamerer, David. „Media Literacy“. *Communication Research Trends; Santa Clara* 32, Nr. 1 (2013): 4–25.
- Kean, Margaret. „Paradise Regained“. In *A Companion to Milton*, 429–43. John Wiley & Sons, Ltd, 2007. <https://doi.org/10.1002/9780470998632.ch26>.
- Kech, Herbert. *Hagiographie als christliche Unterhaltungsliteratur: Studien zum Phänomen des Erbaulichen anhand der Mönchsviten des hl. Hieronymus / von Herbert Kech*. Göppingen: Kümmerle, 1977.
- Keeble, N. H. „Milton and Puritanism“. In *A Companion to Milton*, 124–40. John Wiley & Sons, Ltd, 2007. <https://doi.org/10.1002/9780470998632.ch8>.
- Keller, Gottfried. *Die Leute von Seldnyla*. 1. Auflage. Braunschweig: Vieweg, 1856.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Kimbell, David R. B. *Italian Opera. National Traditions of Opera*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Kissel, Howard. „‚King‘ Lear for optimists“. *Women’s Wear Daily*, März 1985.

- Kluge, Gerhard. „Hermann und Dorothea: Die Revolution und Hermanns Schlußrede - zwei ‚schmerzliche Zeichen?‘“ *Goethe-Jahrbuch* 109 (1. Januar 1992): 61–68.
- Knight, Cher Krause. *Power and Paradise in Walt Disney's World*. Gainesville, Fla. [u.a.]: University Press of Florida, 2014.
- Knight, Sam. „London Bridge Is down: The Secret Plan for the Days after the Queen's Death“. *The Guardian*, 17. März 2017, Abschn. UK news. <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/mar/16/what-happens-when-queen-elizabeth-dies-london-bridge>.
- Koschorke, Albrecht. „Alphabetisation und Empfindsamkeit“. In *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, 605–28. Stuttgart: J.B. Metzler, 1994. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05560-6_29.
- Kost, Jürgen. „Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen: Das Motiv der Liebesheirat in Goethes Hermann und Dorothea“. *Goethe-Jahrbuch* 113 (1. Januar 1996): 281–86.
- Kraft, Stephan. *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.
- Krömer, Wolfram. „Die Rezeption des antiken Dramas in der ‚Tragoedia laeta‘ und der ‚Commedia seria‘ der italienischen Renaissance“. *Arcadia; Berlin* 9, Nr. 3 (1. Januar 1974): 225–234.
- Kuenssberg, Laura. „Brexitcast, Laura Kuenssberg Defends Love Island Contestants“. BBC. Zugegriffen 5. August 2019. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06b62nf>.
- Kunz, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Biblioteca Románica Hispánica. II, Estudios y ensayos ; 399. Madrid: Gredos, 1997.
- La Gorce, Jérôme de, und Pierre Jugi. *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi: spectacle, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Versailles: Art Lys, 2011.
- Labroo, Aparna A. „Psychological Distancing: Why Happiness Helps You See the Big Picture“. *Journal of Consumer Research* 35, Nr. 5 (2009): 800–809. <https://doi.org/10.1086/593683>.
- Lämmert, Eberhard. „Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung“. In *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von Hans Steffen, 219–52. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. <https://library.princeton.edu/illiad/illiad.dll?Action=10&Form=75&Value=1039024>.
- Lang, Fritz. „Happily Ever After“. *The Penguin Film Review*, 1948.
- Larroux, Guy. *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Le texte à l'œuvre. Paris: Editions Nathan, 1995.
- Las Cases, Emmanuel Augustin Dieudonne de, Hrsg. *Mémorial de Sainte-Hélène. Vol. 7*. Paris: L'Auteur, 1823. <http://archive.org/details/memorialdesainte08casegoog>.
- Lavigne, Avril. „My Happy Ending (Official Music Video)“. Zugegriffen 8. August 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=s8QYxmpuyxg>.
- Lepore, Jill. *These Truths: A History of the United States*. New York: W.W. Norton & Company, 2018.
- Leszkiewicz, Anna. „Skam: How One Norwegian Teen Drama Got the TV Depiction of Sexual Assault Right“. *NewStatesman*, März 2017. <https://www.newstatesman.com/culture/tv-radio/2017/03/skam-how-one-norwegian-teen-drama-got-tv-depiction-sexual-assault-right>.

- Lienert, Elisabeth. „Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik“. *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 138, Nr. 1 (1. Januar 2016): 51.
- Lister, Linda. „Beaumarchais, Figaro, Paisiello, and Mozart: Sociopolitical Criticism and Censor in Eighteenth-Century Opera“. *Opera Journal* 45, Nr. 1 (März 2012): 3–31.
- Loewenstein, David. „The Radical Religious Politics of Paradise Lost“. In *A Companion to Milton*, 348–62. John Wiley & Sons, Ltd, 2007.
<https://doi.org/10.1002/9780470998632.ch21>.
- Longfellow, Henry Wadsworth. *The Seaside and the Fireside*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1850.
- Lühmann, Hinrich. „Happy ending – Fiktionen des Heils“, 1996. <http://hinrich-luehmann.de/literatur-und-psychoanalyse-kleist-fontane-hebbel-hoffmann-kubrick-schlink-h-l/happy-ending-eichendorff-kleist/>.
- Luhmann, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- . *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Lukács, Georg. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1956.
- Lund, Roger D. „Augustan Burlesque and the Genesis of Joseph Andrews“. *Studies in Philology* 103, Nr. 1 (9. Januar 2006): 88–119. <https://doi.org/10.1353/sip.2006.0002>.
- Lünig, Johann Christian. *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*. Bd. 1. 2 Bde. Leipzig: Moritz Georg Weidmann, 1719. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/drwLuenig1720>.
- Lypp, Maria. „Bürger und Weltbürger in Goethes Hermann und Dorothea“. Herausgegeben von Andreas B. Wachsmuth. *Goethe-Jahrbuch* 31 (1. Januar 1969): 129–42.
- MacDowell, James. *Happy Endings in Hollywood Cinema*. Edinburgh University Press, 2013.
- . *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliche, Convention and the Final Couple*. Edinburgh University Press, 2014. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt5hh2m4>.
- Madland, Helga Stipa. „Revolution and Conservatism in Eichendorff“. *Neue Germanistik*, 1980, 35–48.
- Mansky, Matthias. „Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff“. *Modern Austrian Literature* 44, Nr. 1/2 (2011): 1–18.
- Marquard, Odo. *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*. Wilhelm Fink, 1995.
<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=FE4F1DD4ADD39A448DE5674E991BD8CB>.
- Marsden, Jean I. „Improving Shakespeare: From the Restoration to Garrick“. In *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, herausgegeben von Stanley Wells und Sarah Stanton, 21–36. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
<https://doi.org/10.1017/CCOL0521792959.002>.
- Masen, Jacob. *Palaestra Eloquentiae Ligatae. Pars III. Dramatica, quae complectitur poesin comicam, tragicam, comico-tragicam*. Köln: Demen, 1683. <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camena/masen3/te01.html>.
- Massai, Sonia. „Nahum Tate’s Revision of Shakespeare’s ‚King Lear‘“. *Studies in English Literature, 1500–1900* 40, Nr. 3 (2000): 435–50. <https://doi.org/10.2307/1556255>.
- Massumi, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Post-contemporary interventions. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- May, Simon. *Power of Cute*. Princeton, NJ: Princeton Univers. Press, 2019.
- McAdam, E. L. „A new letter from Fielding“. *The Yale Review*, 1949, 300–310.
- McFarlane, James. „Meaning and Evidence in Ibsen’s Drama“. *Contemporary Approaches to Ibsen. Ibsen Årboken* 8 (1966 1965): 35–40.

- Meier, Albert. „Des Zuschauers Seele am Zügel: Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 31 (1. Januar 1987): 117–36.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Milena Kuehnast, und Thomas Jacobsen. „Towards a Psychological Construct of Being Moved.“ *PloS One* 10, Nr. 6 (2015): e0128451. <http://dx.doi.org.ezproxy.princeton.edu/10.1371/journal.pone.0128451>.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München: Fink, 2012.
- Migozzi, Jacques. „Storytelling: Opium Du Peuple et/ou Plaisirs Du Texte?“ *French Cultural Studies* 21, Nr. 4 (1. November 2010): 247–55. <https://doi.org/10.1177/0957155810378567>.
- Milton, John. *Eikonoklastes*. London: Matthews Simmons, 1649. <http://archive.org/details/Eikonoklastes1649>.
- . *Paradise Lost. A Poem in Ten Books*. London: S. Simmons, 1669. <http://archive.org/details/ParadiseLostFacsimile>.
- . *Paradise Lost. A Poem in Twelve Books*. London: S. Simmons, 1674. <http://archive.org/details/ParadiseLost1674>.
- . *Paradise Regained. A Poem in IV Books*. London: J. M., 1671. <http://archive.org/details/ParadiseRegained1671>.
- Mnouchkine, Ariane. „Disneyland Resort Paris, France: 1992“. *Time Magazine*, 10. August 2003. http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2024035_2024499_2024904,00.html.
- Molière. *Oeuvres complètes*. Herausgegeben von Georges Forestier, Claude Bourqui, Edric Caldicott, Alain Riffaud, und Anne Piéjus. Paris: Gallimard, 2010.
- Mollet, Tracey Louise. *Cartoons in Hard Times: The Animated Shorts of Disney and Warner Brothers in Depression and War 1932–1945*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Monahin, Nona. „Prokofiev’s Romeo and Juliet: Some Consequences of the ‚Happy Ending““. *Borrowers and Lenders* X, Nr. 2 (2017). <http://search.proquest.com/docview/1910695573/abstract/B82DBB8002784BCAPQ/1>.
- Monmouth, Geoffrey of. *Historia Regum Britanniae*. Herausgegeben von A Schulz. Halle: Eduard Anton, 1854.
- Moore, Cornelia Niekus. „Erbauung als Gebrauchsliteratur für Frauen im 17. Jahrhundert: Leichenpredigten als Quelle weiblicher Lesegewohnheiten“. In *Le Livre religieux et ses pratiques. Etudes sur l’histoire du livre religieux en Allemagne et en France à l’époque moderne*, 291–315. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- Morgan, Peter. *The critical idyll: traditional values and the French Revolution in Goethe’s Hermann und Dorothea*. Studies in German literature, linguistics, and culture: 54. Columbia: Camden House, 1990.
- Mücke, Dorothea E. von. „Play, Power and Politics in Schiller’s ‚Die Verschwörung des Fiesko zu Genua““. *Michigan Germanic Studies; Ann Arbor, Mich.* 13, Nr. 1 (Spring 1987): 1–18.
- Nahler, Horst. „Zur editorischen Bedeutung von Bühnenfassungen und Rollenhandschriften: Forschungsprobleme und Darbietungsmöglichkeiten in einer Ausgabe von Schillers ‚Fiesko‘-Drama“. *Editio* 3 (1. Januar 1989): 98–113.
- Napoleon. *Imperial Glory: The Bulletins of Napoleon’s Grande Armée, 1805–1814, with Additional Supporting Documents*. Übersetzt von J. David Markham. London: Greenhill, 2003.

- Nelson, Thomas Allen. „The Passenger: Antonioni’s Cinema of Escape“. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 4, Nr. 31 (1977): 198–213.
- Ngwa, Kenneth Numfor. „The hermeneutics of the ‚happy‘ ending in Job 42:7–17“. Dissertation 2004.
- Nusser, Peter. *Trivalliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Odell, George Clinton Densmore. *Shakespeare: From Betterton to Irving*. New York: B. Blom, 1963. <http://archive.org/details/shakespearefrom01odelgoog>.
- Ogier, François. *Journal du Congrès de Munster*. Herausgegeben von Auguste Boppe. Paris: E. Plon, Nourrit, 1893. <http://archive.org/details/journalducongr00ogieuoft>.
- Oliver, Mary Beth, und Arthur A. Raney. „Entertainment as Pleasurable and Meaningful: Identifying Hedonic and Eudaimonic Motivations for Entertainment Consumption“. *Journal of Communication* 61, Nr. 5 (3. Oktober 2011): 984–1004. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2011.01585.x>.
- . „Tender Affective States as Predictors of Entertainment Preference“. *Journal of Communication* 58, Nr. 1 (12. März 2008): 40–61. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2007.00373.x>.
- Oswoldstone, Glenn. „Pride“. *Alternative Law Journal* 39, Nr. 4 (2014): 281–82.
- Ottmers, Martin. „Erbauungsliteratur“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, 1347–57. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994. https://www-degruyter-com.ezproxy.princeton.edu/view/HWRO/erbaueungsliteratur?rskey=UzgavZ&result=4&dbq_0=Erbauungsbuch&dbf_0=hwro-fulltext&dbt_0=full-text&o_0=AND.
- Özdemir, Erinç. „The Chronotopic Dynamics of Ibsen’s Pillars of Society: The Triumph of Industrialism, or How Drama Becomes History“. *Modern Drama* 57, Nr. 2 (20. Juni 2014): 143–64.
- Palisca, Claude V. „The First Performance of ‚Euridice‘“. In *Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937–1962) of the Queens College of the City of New York, Department of Music (New York: 1964)*, 1–23. New York: Q. C. Press, 1964.
- Payne, Charlton. „Epic World Citizenship in Goethe’s Hermann Und Dorothea“. *Goethe Yearbook* 16, Nr. 1 (13. Februar 2009): 11–28. <https://doi.org/10.1353/gyr.0.0029>.
- Peri, Jacopo. *Euridice: An opera in one act, five scenes*. Herausgegeben von Howard Mayer Brown. Madison: A-R Editions, Inc., 1981.
- . *L’Euridice*. Florenz: Cosimo Giunti, 1600.
- Pfefferkorn, Oliver. „Bücher, die im Feuer nicht verbrennen – Erbauungsliteratur im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts“. In *Zeichen und Wunder: Geheimnisse des Schriftenschranks in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen*, herausgegeben von Heike Link und Thomas Müller-Bahlke, 291–315. Halle: Franckesche Stiftung, 2013.
- Pham, Annika. „Ivar Kohn Tells of NRK Drama’s Ambitions for 2018“. Nordisk Film & TV Fond, 18. September 2017. <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/interview/ivar-kohn-tells-of-nrk-dramas-ambitions-for-2018>.
- Phelps, Reginald H. „Schiller’s Fiesco-A Republican Tragedy?“. *PMLA* 89, Nr. 3 (1974): 442–53. <https://doi.org/10.2307/461580>.
- Pickar, Gertrud Bauer. „Eichendorff’s *Aus dem Leben eines Taugenichts*: Postures of Naivete and Irony“. *The USF Language Quarterly* 15, Nr. 1–2 (1. Januar 1976): 7–13.
- Plotke, Seraina. „Das Frühneuzeitliche Hoffest als Ort synmedialer Kommunikation“. *Daphnis* 42, Nr. 2 (2013): 515–39.

- Pluschke, Anton. „Die Preußische Poesie der Politikberatung. Novalis in den Jahrbüchern der Preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten“. *Athenäum*, Nr. 27 (2017): 103–35.
- Ponte, Lorenzo Da. *Le Nozze Di Figaro*. Wien: Kurzbek, 1786. <https://www.loc.gov/item/2010663594/>.
- . *Memorie di Lorenzo Da Ponte, da Ceneda: in tre volumi*. New York: Gray & Bunce, 1829.
- Poot, Luke Terlaak. „On Cliffhangers“. *Narrative* 24, Nr. 1 (28. Dezember 2015): 50–67. <https://doi.org/10.1353/nar.2016.0001>.
- Porschlegel, Clemens. „Unsichtbare Nationalliteratur Zu Goethes Polemik ‚Literarischer Sansculottismus‘“. Zugegriffen 6. Juni 2016. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/porschlegel_nationalliteratur.pdf.
- Prideaux, Andrew. „Job 42:7–17, and the God of the happy ending“. *The Reformed Theological Review* 71, Nr. 3 (Dezember 2012): 170–84.
- Quintilian, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. 2, Buch VII - XII*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Rahn, Thomas. „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten.“ In *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, herausgegeben von Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak, 233–48. Erlangen und Jena: Palm und Enke, 1993.
- Raymond, Joad. „The Literature of Controversy“. In *A Companion to Milton*, herausgegeben von Thomas Corns. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Redvall, Eva Novrup. „Reaching Young Audiences Through Research: Using the NABC Method to Create the Norwegian Web Teenage Drama SKAM/Shame“. In *True Event Adaption*, herausgegeben von Davinia Thornley, 143–61. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.
- Reiser, Anton. *Theatromania, oder, Die Werke der Finsternis in denen öffentlichen Schau-Spielen*. Ratzeburg: Nissen, 1681.
- Richardson, Samuel. *Correspondence with Sarah Wescomb, Frances Grainger and Laetitia Pilkington*. Herausgegeben von John A. Dussinger. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- . *Samuel Richardson's Introduction to Pamela*. Herausgegeben von Sheridan Warner Baker. Los Angeles: William Andrews Clard Memorial Library, 1954. <http://archive.org/details/samuelrichardson24860gut>.
- . *Selected Letter of Samuel Richardson*. Herausgegeben von John Carroll. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Richardson, Samuel, Dorothy Bradshaigh, und Elizabeth Echlin. *Correspondence with Lady Bradshaigh and Lady Echlin*. Herausgegeben von Peter Sabor. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Richter, Joseph. *Der wiederaufgelebte Eipeldauer*. Wien: Rehm, 1799. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10009156_00099.html?contextType=scan&contextSort=score%2Cdescending&contextRows=10&context=modi.
- Rinuccini, Ottavio. „Dedication“. In *Source Readings in Music History: The Baroque Era*, herausgegeben von Oliver Strunk, 7–9. New York: Norton, 1965.
- Ristine, Frank Humphrey. *English Tragicomedy. Its Origin and History*. New York: Columbia University Press, 1910. <http://archive.org/details/englishtragicome00ristuoft>.
- Rohr, Julius Bernhard von. *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*. Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1728. <http://digital.slub-dresden.de/id361712529>.

- . *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die europäischen Puissancen überhaupt und die teutschen Landes-Fürsten insonderheit ... zu beobachten pflegen: nebst den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt ...* Berlin: Joh. Andreas Rüdiger, 1729. <http://archive.org/details/einleitung-zurcer00rohr>.
- Rollin, Lucy. „Fear of Faerie: Disney and the Elitist Critics“. *Children's Literature Association Quarterly* 12, Nr. 2 (1987): 90–93. <https://doi.org/10.1353/chq.0.0539>.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2017.
- Russell, Jeffrey Burton. *A History of Heaven: The Singing Silence*. Princeton: Princeton Univ.-Press, 1997.
- Rustad, Gry. „Skam (NRK, 2015–17) and the Rhythms of Reception of Digital Television“. *Critical Studies in Television* 13, Nr. 4 (1. Dezember 2018): 505–9. <https://doi.org/10.1177/1749602018796755>.
- Ryder, Frank G., und Benjamin Bennett. „The Irony of Goethe's Hermann und Dorothea: Its Form and Function“. *PMLA* 90, Nr. 3 (1975): 433–46. <https://doi.org/10.2307/461630>.
- Rymer, Thomas. *The Tragedies of the last Age consider'd and examin'd by the Practice of the Ancients, and by the Common Sense of all Ages. In a Letter to Fleetwood Shepheard, Esq.* London: Richard Baldwin, 1678.
- Sabor, Peter. „Rewriting Clarissa: Alternative Endings by Lady Echlin, Lady Bradshaigh, and Samuel Richardson“. *Eighteenth-Century Fiction* 29, Nr. 2 (17. Dezember 2016): 131–50.
- Sampson, Lisa. „The Mantuan Performance of Guarini's ‚Pastor fido‘ and Representations of Courtly Identity“. *The Modern Language Review* 98, Nr. 1 (2003): 65–83. <https://doi.org/10.2307/3738176>.
- Sauder, Gerhard. *Empfindsamkeit. Bd. 1*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Sauer, Elizabeth. „Milton and the ‚Savage Deserts of America““. *Milton Studies* 58 (2017): 3–26.
- Schäfer, Martin Jörg. „Ein ‚günstiger Ausgang‘ von König Lear: Bildungstheater und Unbildbares in Stifters Der Nachsommer“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 41, Nr. 2 (1. November 2016): 321–36. <https://doi.org/10.1515/iasl-2016-0018>.
- Scheel, Hans Ludwig. „‚Le Mariage de Figaro‘ von Beaumarchais und das Libretto der ‚Nozze di Figaro‘ von Lorenzo Da Ponte“. *Die Musikforschung* 28, Nr. 2 (1975): 156–73.
- Schellenberg, E. Glenn, Isabelle Peretz, und Sandrine Vieillard. „Liking for happy- and sad-sounding music: Effects of exposure“. *Cognition and Emotion* 22, Nr. 2 (1. Februar 2008): 218–37. <https://doi.org/10.1080/02699930701350753>.
- Schiller, Friedrich. *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2009.
- . *Sämtliche Werke. Band V*. München: Hanser, 2004.
- Schmitt, Carl. *Politische Romantik*. München und Leipzig: Duncker u. Humblot, 1925.
- Schramm, Holger, und Werner Wirth. „Exploring the paradox of sad-film enjoyment: The role of multiple appraisals and meta-appraisals“. *Poetics* 38, Nr. 3 (1. Juni 2010): 319–35. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2010.03.002>.
- Schröter, Jens, Gregor Schwing, Dominik Maeder, und Till A Heilmann, Hrsg. *Ambient. Ästhetik des Hintergrunds*. Wiesbaden: Springer, 2018.

- Shakespeare, William. *König Lear: ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Hamburg: J.M. Michaelson, 1778.
- Shank, Derek. „The Web of Story‘: Structuralism in Tolkien’s ‚On Fairy-Stories‘“. *Tolkien Studies* 10, Nr. 1 (18. Juli 2013): 147–65. <https://doi.org/10.1353/tks.2013.0007>.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Smith-Laing, Tim. „Love Island’s literary forebears, from Eden to The Tempest“. *1843*, 19. Juni 2019. <https://www.1843magazine.com/features/love-islands-literary-forebears-from-eden-to-the-tempest>.
- Solheim, William. „At Crossroads and Crosspurposes. The resolution of Samfundets Støtter“. *Edda*, 1997, 75–87.
- Song, Xianlin. „Critical Thinking‘ and Pedagogical Implications for Higher Education“. *East Asia* 33, Nr. 1 (1. März 2016): 25–40. <https://doi.org/10.1007/s12140-015-9250-6>.
- Soni, Vivasvan. „Judging, Inevitably: Aesthetic Judgment and Novelistic Form in Fielding’s Joseph Andrews“. *Modern Language Quarterly* 76, Nr. 2 (1. Juni 2015): 159–80. <https://doi.org/10.1215/00267929-2865008>.
- Sonnenfels, Joseph von. *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*. Wien: J. Kurzböck, 1771. <http://archive.org/details/grundstzederpo1sonn>.
- Sperb, Jason. „How (Not) to Teach Disney“. *Journal of Film and Video* 70, Nr. 1 (21. Februar 2018): 47–60.
- Spira, Andreas. *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*. Kallmünz am Opf: Lassleben, 1960.
- Spitzer, Leo. „Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word ‚Stimmung‘: Part I“. *Traditio* 2 (1944): 409–64.
- Stark, Rodney. „Secularization, R.I.P.“. *Sociology of Religion* 60, Nr. 3 (1999): 249–73. <https://doi.org/10.2307/3711936>.
- Stern, Dagmar E. „Schiller’s *Die Verschwörung des Fiesko Zu Genua*: A Blueprint of Democratic Evolution“. *Michigan Germanic Studies* 17, Nr. 2 (1. Januar 1991): 89–98.
- Sternfeld, Frederick William. „Orpheus Myth and ‚Orfeo‘“. In *Claudio Monteverdi, Orfeo*. Cambridge Opera Handbooks. New York: Cambridge University Press, 1986.
- . „Rinuccini and His Successors: Transformations of the Orpheus Libretto“. *The opera quarterly*, Nr. 10.2 (94 1993): 4–9.
- . „The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the lieto fine“. *Analecta musicologica*, Nr. 19 (1979): 30–51.
- Stevens, Paul. „Paradise Lost and the Colonial Imperative“. *Milton Studies* 34 (1997): 3–21.
- Stifter, Adalbert. *Der Nachsommer*. 1. Auflage. Pesth: Heckenast, 1857.
- Sun, Chyng Feng, und Erica Scharrer. „Staying True to Disney: College Students’ Resistance to Criticism of The Little Mermaid“. *The Communication Review* 7, Nr. 1 (1. Januar 2004): 35–55. <https://doi.org/10.1080/10714420490280189>.
- Syvertsen, Trine, Gunn Enli, Ole J. Mjøs, und Hallvard Moe, Hrsg. *The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear. A Tragedy, as It Is Now Acted at the King’s Theatre. Reviv’d with Alterations*. London, 1729. <http://archive.org/details/historyofkinglea00shak>.
- . *The History of King Lear, a Tragedy, as It Is Now Acted at the King’s Theatres, Revived with Alterations [from Shakespeare’s Play]*. J. Brindley, 1749.
- . *The Sicilian Usurper: A Tragedy, as It Was Acted at the Theatre-Royal: With a Prefatory Epistle in Vindication of the Author, Occasioned by the Prohibition of This Play on the Stage*. London: James Knapton, 1691. <http://archive.org/details/sicilianusurp00tate>.

- Taylor, Gary. „Shakespeare Plays on Renaissance Stages“. In *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, herausgegeben von Stanley Wells und Sarah Stanton, 1–20. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521792959.001>.
- Templeton, Joan. „Advocacy and ambivalence in Ibsen’s drama“. *Ibsen studies* 7, Nr. 1 (1. Juni 2007): 43–60. <https://doi.org/10.1080/15021860701494809>.
- . „Genre, Representation, and the Politics of Dramatic Form: Ibsen’s Realism“. In *Ibsen’s Selected Plays*, herausgegeben von Brian Johnston, 587–602. New York: Norton, 2004. <https://library.princeton.edu/illiad/illiad.dll?Action=10&Form=75&Value=1039982>.
- Terenz. „Hecyra“, v. Chr 165 n. Chr. <http://www.thelatinlibrary.com/ter.hecyra.html>.
- Thomke, Helmut. „Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten“. In *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, herausgegeben von Dieter Breuer, 2:631–42. Wiesbaden: Harassowitz, 1995.
- Thompson, Peggy. „Comedy and Christianity: Surveying the Ground“. *Christianity and Literature* 44, Nr. 1 (1994): 59–72.
- Thurn, Rudolf Payer von, Hrsg. *Joseph II. als Theaterdirektor; ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters*. Wien und Leipzig: L. Heidrich, 1920.
- Tieck, Ludwig. *Dramaturgische Blätter, Vol. 2*. Breslau: J. Max, 1826. <http://archive.org/details/dramaturgischeb00tiecgoog>.
- Tiger, Theobald. „Danach“. Herausgegeben von Carl von Ossietzky. *Die Weltbühne* 26, Nr. 14 (April 1930): 517.
- Tolkien, J. R. R. „On Fairy-Stories“. In *Essays Presented to Charles Williams.*, herausgegeben von C. S. Lewis. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans, 1947.
- Towbin, Mia Adessa, Shelley A. Haddock, Toni Schindler Zimmerman, Lori K. Lund, und Litsa Renee Tanner. „Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films“. *Journal of Feminist Family Therapy* 15, Nr. 4 (10. Juni 2004): 19–44. https://doi.org/10.1300/J086v15n04_02.
- Toynbee, Paget Jackson. *Dante Studies and Researches*. London: Methuen, 1902. <http://archive.org/details/dantestudiesrese00toynuoft>.
- , Hrsg. *Dantis Aligherii Epistolae / The letters of Dante*. Oxford: Clarendon Press, 1920. <http://archive.org/details/epistolaeletters00dantuoft>.
- Trautwein, Wolfgang. „Komödientheorien und Komödien. Ein Ordnungsversuch“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 27 (1983): 86–123.
- Treherne, Matthew. „The Difficult Emergence of Pastoral Tragicomedy: Guarini’s *Il Pastor Fido* and Its Critical Reception in Italy, 1586–1601“. In *Early Modern Tragicomedy*, herausgegeben von Subha Mukherji und Raphael Lyne, 28–42. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. <http://archive.org/details/EarlyModernTragicomedy>.
- Turner, Marlene E, und Anthony R Pratkanis. „Twenty-Five Years of Groupthink Theory and Research: Lessons from the Evaluation of a Theory“. *Organizational Behavior and Human Decision Processes* 73, Nr. 2–3 (Februar 1998): 105–15. <https://doi.org/10.1006/obhd.1998.2756>.
- Vauquelin de La Fresnaye, Jean, und Achille Genty. *L’Art poétique de Jean Vauquelin, sieur de la Fresnaye (1536–1607)*. Paris: Poulet-Malassis, 1862. <http://archive.org/details/lartpoetiquedej00vauq>.
- Vermaseren, Maarten Jozef. *Cybele and Attis. The Myth and the Cult*. London: Thames and Hudson, 1977.
- Vivas, Eliseo. „Literary Classes: Some Problems“. *Genre* 1 (1. Januar 1968): 97–105.

- Vogel, Juliane. „Verstrickungskünste. Lösungskünste: Zur Geschichte des dramatischen Knotens“. *Poetica* 40, Nr. 3/4 (2008): 269–88.
- Vorderer, Peter. „It’s all entertainment—sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences“. *Poetics* 29, Nr. 4 (1. November 2001): 247–61. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)00037-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)00037-7).
- Vos, Nelvin. *The Drama of Comedy: Victim and Victor*. Richmond: Y. Knose Press, 1966.
- Voss, Christiane. *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Ideen & Argumente. New York: De Gruyter, 2004.
- Wade, Lisa. *American Hookup: The New Culture of Sex on Campus*. New York: W. W. Norton, 2018.
- Walsh, Martin. „The Passenger. Antonioni’s narrative design“. *Jump Cut*, Nr. 8 (1975): 7–10.
- Wanger, Walter F. „Donald Duck and Diplomacy“. *The Public Opinion Quarterly* 14, Nr. 3 (1950): 443–52.
- Wasko, Janet. *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. Maiden: Blackwell, 2001. <http://www.loc.gov/catdir/toc/fy036/00010448.html>.
- Wason, Peter C. „On the Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task“. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 12 (1960): 129–40.
- . „Regression in Reasoning?“ *British Journal of Psychology* 60 (1969): 471–80.
- Watts, Steven. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
- . „Walt Disney: Art and Politics in the American Century“. *The Journal of American History* 82, Nr. 1 (1995): 84–110. <https://doi.org/10.2307/2081916>.
- Weaving, Simon, Sandra Pelzer, und Marc T. P. Adam. „The cinematic moment: improving audience testing of movies“. *Studies in Australasian Cinema* 12, Nr. 2–3 (2018): 89–103.
- Wegmann, Nikolaus. *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- . „Im Seminar“. In *Texte, Wissen, Qualifikationen. Über epistemologische, wissenschaftspragmatische und kulturpolitische Aspekte eines Studiums der Germanistik*, herausgegeben von Thomas Rathmann, 120–127. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000.
- Weiß, Wolfgang. *King Lear*. Bochum: Kamp, 2004.
- Wheeler, Elizabeth Skerpan. „Early Political Prose“. In *A Companion to Milton*, 261–78. John Wiley & Sons, Ltd, 2007. <https://doi.org/10.1002/9780470998632.ch16>.
- Wickham, Glynne. „Medieval Comic Traditions and the Beginnings of English Comedy“. In *Comic Drama. The European Heritage*, herausgegeben von W.D. Howarth, 40–62. London: Methuen, 1978.
- Wirth, Werner, Matthias Hofer, und Holger Schramm. „Beyond Pleasure: Exploring the Eudaimonic Entertainment Experience“. *Human Communication Research* 38, Nr. 4 (5. September 2012): 406–28. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2958.2012.01434.x>.
- Zanin, Enrica. „Pourquoi la tragédie finit mal? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité“. *Cahiers d’études italiennes*, Nr. 19 (1. November 2014): 45–59. <https://doi.org/10.4000/cei.2087>.
- Zeller, Berthold. *Henri IV et Marie de Médicis: d’après des documents nouveaux tirés des archives de Florence et de Paris*. Paris: Didier, 1877.