

Gothic Revival

Nostalgische Fluchten ins Mittelalter

von Udo Leuschner

Als PDF-Datei bietet dieser Text zusätzliche Navigationsmöglichkeiten:

- ▶▶ Direktzugriff auf einzelne Kapitel durch Anklicken der Überschriften im Inhaltsverzeichnis
- ◀◀ Rückkehr zum Inhaltsverzeichnis durch Anklicken einer beliebigen Seite

Diese Essays wurden 1991 geschrieben. Sie gehören zur Serie „Sehn-Sucht“, die insgesamt 26 Studien zur Dialektik von Nostalgie und Utopie umfaßt.

HTML-Fassung fürs Internet 2000; PDF-Datei 2003

Inhalt

<i>Shams und Follies</i>	3
Wie in England die nostalgische Verklärung des Mittelalters begann	
<i>Die Tagträume des Thomas Chatterton</i>	9
Wie ein phantasierender Knabe die Bürger der Stadt Bristol zum Narren hielt	
<i>Arm und reich im Parnaß</i>	13
Wie Chatterton von Walpole enttäuscht wurde und sich das Leben nahm	
<i>Ein Barde namens Ossian</i>	17
Wie eine nostalgische Fälschung die gebildete Welt begeisterte	
<i>Die „Fragments“</i>	21
Wie der erfolglose Dichter Macpherson zum Fälschen verleitet und auf Expeditionsreise in die Highlands geschickt wurde	
<i>„Fingal“ und „Temora“</i>	25
Wie Macpherson den Betrug fortsetzte und mit "wissenschaftlichem" Begleitapparat versah	
<i>Frechheit siegt</i>	30
Wie Macpherson allerhöchste Protektion genoß und am Ende sogar die "Originale" herbeizauberte	
<i>Für Voltaire eine Frage des Geschmacks</i>	33
Der "Ossian" im Urteil kritischer Zeitgenossen und seine Rezeption außerhalb Englands	
<i>Burgen-Romantik</i>	36
Wie das "gothic revival" auf Deutschland übergriff und zum Wiederaufbau der Rheinburgen führte	
<i>„Altdeutsch“ statt neugotisch</i>	42
Weshalb Kaiser Wilhelm II. den Hohenzollern nicht mochte und sich die Hohkönigsburg im Elsaß erbauen ließ	
<i>Anmerkungen</i>	46



Fonthill Abbey

Shams und Follies

Wie in England die nostalgische Verklärung des Mittelalters begann

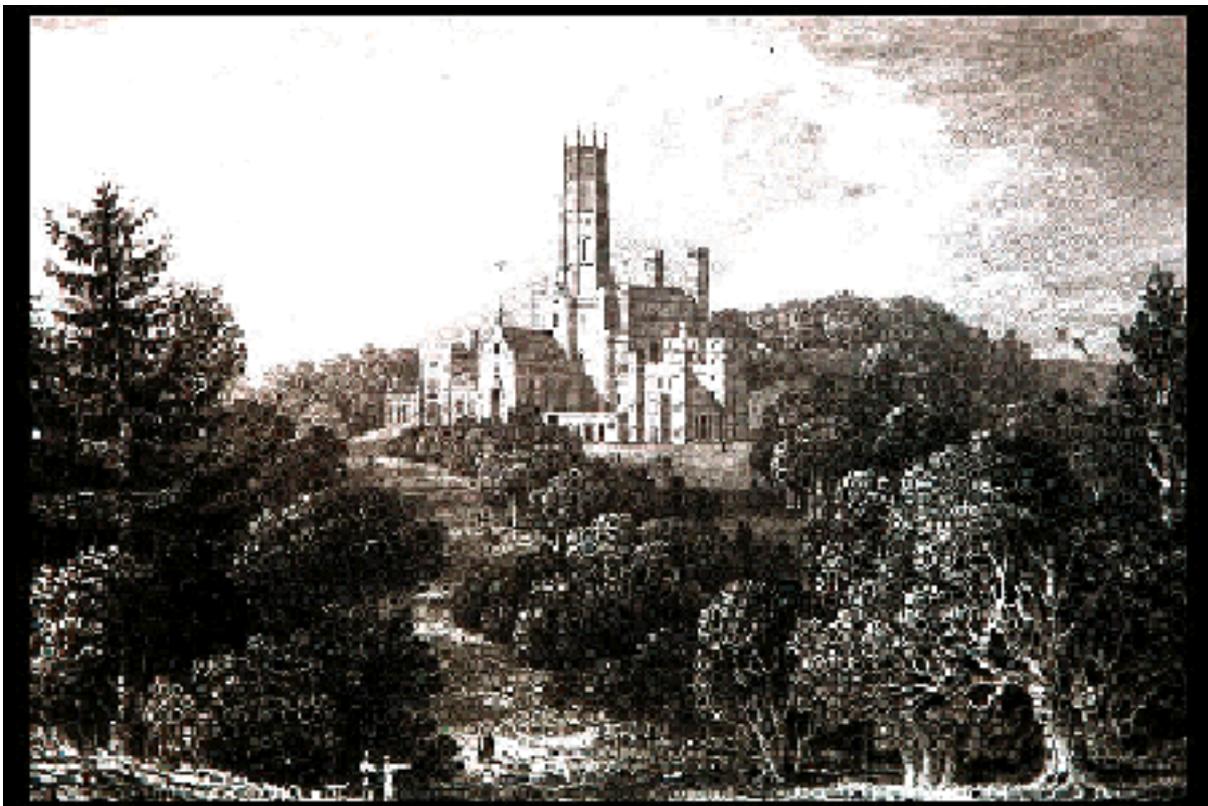
Das „Abgeschmackte“, das Hegel am englischen Landschaftsgarten störte, war durchaus noch steigerungsfähig. Es fand seinen extremen Ausdruck in den zahlreichen „follies“, „shams“ und „eyecatchers“, die sich entsprechend betuchte Engländer bis ins 19. Jahrhundert errichten ließen. Dabei handelte es sich um rein dekorative Bauten, die als Lieferanten psychischer Stimuli dienen sollten. Entscheidend war dabei weniger die Schönheit des Bauwerks als seine Fähigkeit, auf assoziativem Wege ein nostalgisches Erlebnis zu vermitteln, das entweder in die Vergangenheit oder in exotische Gefilde entführte. Zum Beispiel ließ sich der Postmeister von Bath 1762 in Sichtweite seines Hauses auf einem Hügel ein „sham castle“ errichten, das eine mittelalterliche Ritterburg vortäuschte, in Wirklichkeit aber lediglich aus einer gemauerten Kulisse bestand. Andere "shams" gaukelten verfallene Kirchen und sonstige romantische Bauwerke vor. Den Charakter des Unech-

Shams und Follies

ten, Vorgetäuschten hatten auch solche "follies", die allen drei Dimensionen genügten, wie jener riesige Palast im "gotischen" Stil, den sich William Beckford von 1796 bis 1812 mit „*Fonthill Abbey*“ errichten ließ. Es ist bezeichnend, daß Beckford für die Verwirklichung dieser maßlosen, alle gewohnten Dimensionen sprengenden Phantasmagorie das palladianische, maßvolle Schloß seines Vaters abreißen ließ. Nicht minder symbolisch war die mangelhafte Statik dieses Architekturtheaters, die schon nach wenigen Jahren den riesigen Turm zusammenstürzen und den Palast unter sich begraben ließ.

Zur grandiosesten aller "follies" geriet der Palast, den der englische Thronfolger und König Georg IV. zwischen 1786 und 1823 in Brighton errichten ließ. Die Geschichte dieses Palastes zeigt mustergültig, wie die ursprüngliche Sehnsucht nach Arkadien vom Bedürfnis nach immer stärkeren Reizen abgelöst wurde, wie eine noch klassizistisch geprägte Empfindsamkeit der fortschreitenden Verdinglichung des Bewußtseins zum Opfer fiel und wie im Zeichen der französischen Revolution die Nostalgie eine reaktionäre Färbung annahm.

Die Stelle des späteren „*Royal Pavilion*“ war ursprünglich - sinnigerweise - der Schauplatz eines königlichen Schäferspiels: Der Kronprinz, der 1783 zum ersten Mal nach Brighton kam, hatte dort eine junge Witwe namens Maria Fitzherbert kennen und lieben gelernt. Maria war allerdings so sittsam, daß sie die Vereinigung nur im Wege der Ehe gewähren wollte. Außerdem war sie katholisch, was eine Heirat mit dem Thronfolger von vornherein ausschloß. Schäfer und Schäferin übersprangen diese Hürden jedoch leichtfüßig, indem



Fonthill Abbey



Royal Pavilion in Brighton



"Ägyptisches Haus" in Penzance

sie 1785 heimlich heirateten. Um seiner Geliebten möglichst nahe zu sein, mietete der Thronfolger ein Bauernhaus am Strand des Fischerstädtchens. Insoweit entsprachen die Akteure und die Staffage vollkommen dem Zeitgeschmack am pastoralen, naturverbundenen Leben. Von den Schäferspielen, mit denen sich zur selben Zeit Marie-Antoinette als Gemahlin Ludwigs XVI. im Park von Versailles amüsierte, unterschied sich die Inszenierung in Brighton lediglich durch die perfektere Illusion, die ja auch der englische Landschaftsgarten dem Arkadien auf der Leinwand voraus hatte.

Schon bald aber fand der Prinz an der ländlichen Idylle keinen Geschmack mehr. Im Jahr 1787 beauftragte er den Architekten Henry Holland mit dem Umbau und der Erweiterung des Hauses. Das Ergebnis war ein symmetrischer „*Marine Pavilion*“ von vornehmer Zurückhaltung im neoklassizistischen Stil. Im Innern des Hauses ging es weniger zurückhaltend zu. Es wird von prunkvollen und oft zügellosen Festen berichtet, zu denen auch französische Gäste kamen - anfangs als Aristokraten des *ancien régime*, später als Vertriebene der französischen Revolution, die nur durch Flucht dem Schicksal Marie-Antoinettes entronnen waren.

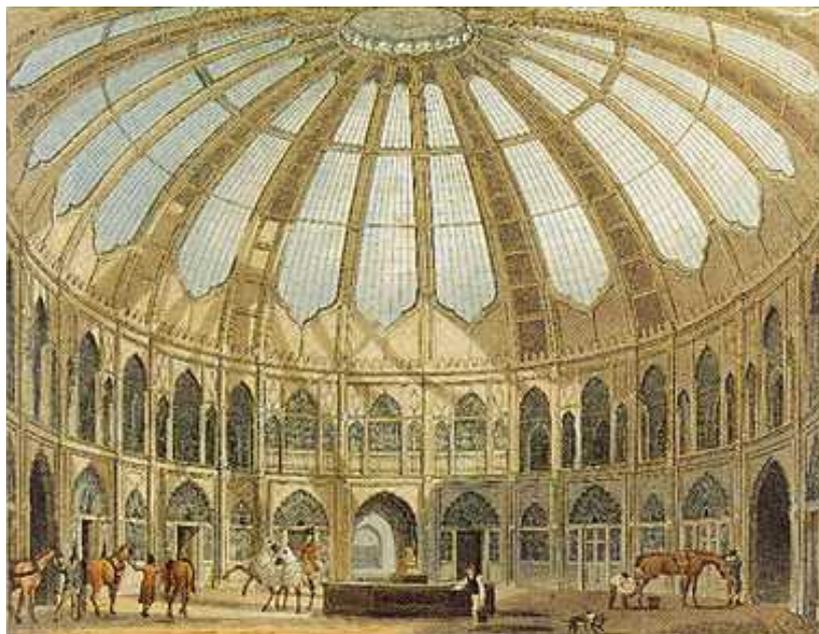
Als Prinz hatte Georg IV. anfangs mit den Whigs sympathisiert. Der von dem Whig-Architekten Henry Holland erbaute "Marine Pavilion", dem die gebogenen Fensterfronten und

eisernen Balkone eine gewisse französische Eleganz und die ersten Merkmale des „regency“-Stils verliehen, bekundete mit seinem vornehmen Neoklassizismus zugleich einen bestimmten politischen Geschmack.

Ein Tory-Kritiker schmähte die Schöpfung des Whig-Architekten Holland damals als „*unbestimmbares bauliches Ungetüm, das wie ein Tollhaus aussieht oder wie ein Haus, das verrückt geworden ist*“. So ungerecht dieses Urteil war, so zutreffend wurde es für das spätere Aussehen des Baues, nachdem Georg IV. unter dem Eindruck der französischen Revolution zunehmend konservativen Ansichten zuneigte.

Es begann damit, daß ab 1801 die Inneneinrichtung des Palastes im "chinesischen Stil" erneuert, pompöse Pferdeställe im "indischen Stil" errichtet und weitere Anbauten hinzugefügt wurden. Auch äußerlich sollte der neoklassizistische Bau ein exotisches Aussehen bieten. Ein Entwurf sah vor, ihn ebenfalls im "chinesischen Stil", mit pagodenartigen Dächern, zu verändern. Schließlich entschied sich Georg IV. jedoch für den "indischen Stil". Von 1815 bis 1822 wurde der ursprüngliche Bau von dem neuen Architekten John Nash bis zur Unkenntlichkeit verändert. Mit zahlreichen baldachinartigen oder zwiebelförmigen Kuppeln, minarettartig emporschießenden Türmchen und einem reichhaltigen filigranen Dekor explodierte das Gebäude zu einem architektonischen Feuerwerk, zu einer einzigartigen Phantasmagorie, die irgendwo zwischen dem Tadsch Mahal und der Alhambra angesiedelt schien. Es glich nun tatsächlich einem "Haus, das verrückt geworden ist". (1)

In der englischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sah es ähnlich aus wie in der Architektur oder im Landschaftsgarten: Auch hier führte der Spazierweg entlang der "beauty line" rund um den Teich der Vergangenheit, über den geheimnisvolle Nebelschwaden zogen und der empfindsamen Seele die märchenhaftesten Ausblicke auf Tempel und Ruinen einer fernen Vorzeit eröffneten. Da die fortschreitende Verdinglichung des Be-



Stallungen im Royal Pavilion

Shams und Follies

Walpoles "Strawberry Hill" (rechts)
und sein deutsches Gegenstück, das
"Gotische Haus" im Park von Wörlitz
(unten)



wußtseins nach immer stärkeren psychischen Reizen verlangte, entstanden bald auch in diesem literarischen Landschaftsgarten die verrücktesten "follies", die angebliche Texte aus dem Mittelalter und grauer Vorzeit darstellten, während sie bei genauerem Hinsehen leicht als Fälschung zu erkennen gewesen wären.

Allgemein bahnt sich im England der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine nostalgische Verklärung des Mittelalters an. Parallel zum Klassizismus, diesen überlagernd und ablösend, macht sich das „*gothic revival*“ breit: An die Stelle des Rationalen, Klaren, Symmetrischen, Harmonischen, Wohlgeordneten treten das Irrationale, Bizarre, Ungleichmäßige, Disharmonische, Ungeordnete. Es scheint, als sei das englische Bürgertum geistig obdachlos geworden, als dringe der metaphysische Katzenjammer durch alle Ritzen seiner rationalen, das Leben nach Pfund, Shilling und Penny taxierenden Weltanschauung. Weder die anglikanische Staatskirche noch die puritanischen Sekten vermögen offenbar

die Sehnsucht zu stillen, die aus der Öde des kapitalistischen Kalküls erwächst. Das gilt sowohl für die Begüterten, die ihr Leben in Überfluß und Müßiggang verbringen können, wie auch und erst recht für jene, die vom Joch der neuen Ausbeutung bedrängt und erdrückt werden.

Zu denen auf der Sonnenseite gehört Horace Walpole (1717 - 1797), Sohn des berühmten Robert Walpole, der die englische Politik unter Georg I. und Georg II. maßgeblich bestimmte. Schon in jungen Jahren hat Walpole mit einem Freund, dem Dichter Thomas Gray, eine ausgedehnte Reise durch Italien und Frankreich unternommen. Durch Herkunft und hochdotierte Sinekuren der Regierung ist es ihm möglich, seine künstlerischen und gelehrten Neigungen mit einem aristokratischen Lebensstil zu verbinden. Er gilt als feinsinniger Kunstfreund und hervorragender Kenner des Altertums.

Dieser Horace Walpole erwirbt gegen Ende der vierziger Jahre eine Villa in Twickenham an der Themse, die er von 1751 bis 1796 in mehreren Abschnitten und für über 20 000 Pfund in einem eigenwilligen Stil umbauen läßt, den er für „*gothic*“ bzw. mittelalterlich hält. Das Ergebnis ist weitaus mehr Wunschtraum als reale Kopie mittelalterlicher Bauformen. Aber gerade deshalb entspricht Walpoles Villa „*Strawberry Hill*“ dem Geschmack des Zeitgeistes und kann zum Vorbild für zahlreiche ähnliche Bauten im „*gothic style*“ werden. (2)

Ähnlichen Erfolg hat Walpole im Bereich der Literatur, als er 1765 seinen Roman „*Das Schloß von Otranto*“ veröffentlicht. Das Buch erscheint zunächst als angebliche Neuauflage eines spätmittelalterlichen Romans, der von einem gewissen Onuphrio Muralti verfaßt und 1529 in Neapel gedruckt worden sei. Erst der über Erwarten große Beifall, den die ersten 500 Exemplare fanden, veranlaßt Walpole, sich ab der zweiten Auflage als Verfasser zu bekennen. Sein "Schloß von Otranto" wird zum Muster der „*gothic novel*“ und begründet so das Genre des neuzeitlichen Ritter-, Schauer- und Gespensterromans.





Hommage der Nachwelt an ein verkanntes Genie: Darstellung des dichtenden Thomas Chatterton

Die Tagträume des Thomas Chatterton

Wie ein phantasierender Knabe die Bürger
der Stadt Bristol zum Narren hielt

Bei denen, die in ärmlichen und gedrückten Verhältnissen leben mußten, fiel das „*gothic revival*“ ebenfalls auf fruchtbaren Boden. Das eindrucksvollste Beispiel für die Flucht aus einer tristen Realität in ein idealisiertes Mittelalter bietet der Knabe Thomas Chatterton, der zahlreiche Dokumente und Gedichte angeblich mittelalterlichen Ursprungs fabrizierte, bevor er aus Verzweiflung Selbstmord beging. (1)

Thomas Chatterton wird 1752 in Bristol geboren. Sein Vater ist kurz vor der Geburt gestorben. Die Mutter schlägt sich als Näherin durch. Der etwas wunderliche Knabe zeigt schon

mit zehn Jahren ein außergewöhnliches dichterisches Talent. Er träumt viel und liest alles, was ihm in die Hände fällt. Den Hauptgegenstand seiner Phantasien bilden aber bald alte Papiere, die 1727 in einer Kirche Bristols gefunden worden sind. Man hatte damals in einem Bodenraum der Kirche fünf alte Truhen aufgebrochen, weil man annahm, darin wichtige Schriftstücke zu finden. Besonders galt diese Erwartung einer Truhe aus der Hinterlassenschaft des Kaufherrn und Bürgermeisters William Canynges, der 1474 gestorben war. Als sich diese Hoffnungen nicht erfüllten, waren die Papiere achtlos ihrem Schicksal überlassen worden. Unter anderen hatte sich der Totengräber Chatterton aus den Truhen bedient. Von ihm, dem Großvater, waren die Schriftstücke in den Besitz des Vaters gelangt. Das starke Papier fand im Haushalt der Chattertons vielfältige Verwendung für Einbände, Zwirnkarten oder Kleiderschnitte. Es heißt, der junge Thomas habe anhand der zuhause herumliegenden Schriftstücke sogar das Lesen erlernt. Später benutzt er sie als Manuskriptpapier: Auf die freien Ränder kritzelt er erfundene Dokumente und Gedichte aus dem Mittelalter. Als er das Ergebnis seinem Lehrer vorlegt, kann dieser das Geschriebene zwar nicht entziffern, ist aber von der Echtheit der angeblichen mittelalterlichen Dokumente überzeugt.

Nach der Schule beginnt Thomas Chatterton 1767 eine siebenjährige Lehre bei einem Advokaten. Dies bedeutet, daß er Mittagstisch und Schlafkammer mit den Bediensteten des Advokaten teilt und von acht Uhr morgens bis acht Uhr abends in der Kanzlei sein muß. Dennoch hängt er weiter seinen Tagträumen nach. Er erfindet jetzt einen Priester namens Thomas Rowley, der um das Jahr 1460 in Bristol gelebt habe; einen fiktiven Namensvetter also, ein mittelalterliches alter ego. Diesen Thomas Rowley macht er zum engsten Freund jenes William Canynges, dessen Truhe seinerzeit in der Kirche geöffnet worden war. Mittels erdichteter Urkunden und Verse konstruiert Chatterton eine regelrechte Lebensgeschichte der beiden Gestalten, die er als überaus hochherzig und wohl-tätig darstellt. Rowley fällt dabei die Rolle eines Chronisten und Laureaten von Canynges zu, der alle bedeutenden Momente im Leben des Kaufmanns und Bürgermeisters verherrlicht und von diesem dafür fürstlich belohnt wird.

Offenbar kompensiert Chatterton mit seinen Tagträumen die Armseligkeit seiner Existenz, die er als bedrückend empfindet. Die Schwärmerei fürs Mittelalter entspricht dem Zeitgeist. Dem "gothic revival" geht es auch weniger um eine Neuentdeckung des tatsächlichen Mittelalters als um die rückwärtsgewandte Verklärung einer Wunschzeit. Das Mittelalter dient als Projektionsfläche für die Konflikte und Sehnsüchte der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Wie kurz dabei der Weg vom Wunschdenken zur Fälschung ist, zeigt zur selben Zeit "Das Schloß von Otranto", das selbst ein so hochangesehener Mann wie Horace Walpole zunächst als Produkt eines vergangenen Jahrhunderts ausgab. Eine andere Fälschung, die damals Furore macht und erst Mitte des 19. Jahrhunderts entlarvt wird, sind die Papiere des „Mönchs von Cirencester“, die ein gewisser Charles Bertram 1747 dem bekannten Altertumsforscher William Stukeley andreht und die lange Zeit als äußerst wertvolle Quelle über das Britannien der Römerzeit gelten.

So kann es sogar zur Fälschung innerhalb der Fälschung kommen: Chatterton läßt seinen erfundenen Priester Thomas Rowley unter anderem auch Papiere aus dem Besitz just jenes "Mönchs von Cirencester" entdecken, dessen angebliche Aufzeichnungen über

die Römerzeit 1757 durch Stukeley veröffentlicht wurden und die deshalb in aller Munde sind.

Doch ist es letzten Endes die leichtgläubige Mitwelt, welche die Tagträume des fünfzehnjährigen Knaben in Fälschungen verwandeln hilft. Ein wichtiges Ereignis bildet dabei die Einweihung einer neuen Brücke in Bristol, die eine alte Brücke aus dem 13. Jahrhundert ersetzt. Kurz nach der Eröffnungszeremonie im September 1768 übergibt Chatterton dem "Bristol Weekly Journal" eine Beschreibung des „*Ersten Übergangs des Bürgermeisters über die alte Brücke*“, die angeblich einem alten Manuskript entstammt. Der Knabe gibt sich dabei als Überbringer eines gewissen *Dunelmus Bristoliensis* aus. Das angebliche Dokument schildert in der farbenprächtigsten Weise die Eröffnung der Vorgänger-Brücke, den damaligen Zug von Priestern, Ratsherren und Wappenherolden, und wie der Bürgermeister auf weißem Pferd und mit einem goldenen Stab in der Hand vorangeritten sei. Chatterton erfindet innerhalb der Zeremonie sogar eine weitere Zeremonie, mit der einer angeblich noch älteren Vorgänger-Brücke aus Holz gedacht worden sei. Die Redaktion veröffentlicht den Text und streicht lediglich die lyrischen Einlagen. Das angebliche Dokument erregt Aufsehen. Auf nachdrückliches Befragen gibt Chatterton zu, selbst jener "Dunelmus Bristoliensis" zu sein. Zugleich behauptet er, es handele sich um die Kopie einer alten Handschrift, die er zuhause unter den Beständen aus der Kirchentruhe gefunden habe.

Die erfundene Brücken-Einweihung hat auch ein wohlhabender Zinngießer namens George Symes Catcott gelesen. Sie schmeichelt seiner Eitelkeit, denn aus einem "Spleen" heraus ist er am 6. Juni 1768 auf eigens gelegten Brettern über die noch unfertige Brücke geritten, um sagen zu können, als erster das neue Bauwerk benutzt zu haben. Der Zinngießer ist ein gutmütiger und ehrenhafter, aber ziemlich beschränkter und eitler Mensch. Da er einer Gelehrtenfamilie entstammt, hält er sich für verpflichtet, auch Interesse für Historie bekunden zu müssen. Dieser Catcott also läßt nun Chatterton zu sich kommen und äußert den Wunsch nach weiteren solchen mittelalterlichen Handschriften. Für Chatterton muß es verlockend sein, durch den gesellschaftlichen Kontakt mit dem wohlhabenden und angesehenen Bürger seine eigene ärmliche Existenz aufwerten und ihr vielleicht sogar entfliehen zu können. Jedenfalls liefert er Catcott zwei Wochen später eine 98 Verse umfassende „*Tragödie von Bristow*“ und andere angebliche alte Handschriften.

In ähnlicher Weise bedient Chatterton andere Bürger der Bristoler Gesellschaft, die er in der Folge kennenlernt. Zu ihnen gehört der Wundarzt William Barrett, ein Bekannter Catcotts, der Material für eine Geschichte seiner Heimatstadt Bristol sammelt. Chatterton fabriziert speziell für den Heimatforscher zahlreiche Dokumente über Bauten der Stadt sowie eine vollständige „*Beschreibung von Bristol*“ aus dem 11. Jahrhundert, die ursprünglich ein Mönch namens Turgot verfaßt und der Priester Thomas Rowley im 15. Jahrhundert aus dem Angelsächsischen ins Englische übersetzt haben soll. Ebenso läßt er den Thomas Rowley ein von Turgot geschriebenes Gedicht über „*Die Schlacht von Hastings*“ übersetzen. Als Barrett das Original zu sehen wünscht, ist es Chatterton anscheinend leid, seinen Autorenstolz weiterhin zu verleugnen. Er gesteht Barrett, selbst der Urheber zu sein. Sein Gönner glaubt ihm jedoch kein Wort. Im unerschütterten Glauben an die Echtheit der Dokumente veröffentlicht Barrett im Frühjahr 1789 sein Werk über "Geschichte

und Altertümer der Stadt Bristol", an dem er über dreißig Jahre lang gearbeitet hat. Zweifel kommen ihm erst, nachdem das Werk allenthalben Widerspruch und Heiterkeit auslöst. Barrett stirbt darauf im Herbst desselben Jahren - vermutlich infolge der erlittenen Enttäuschung.

Wie sehr das "gothic revival" den Defiziten und Sehnsüchten der neuen bürgerlich-kapitalistischen Ära entspricht, zeigt auch der Fall von Catcotts Geschäftspartner Henry Burgum, dem Chatterton zu hochadeliger Abstammung verhilft. Den psychologischen Hintergrund bildet dabei, daß Burgum aus einfachen Verhältnissen stammt, die er als Makel empfindet, nachdem er es zu bürgerlichem Wohlstand gebracht hat. Man kann sich seine Freude vorstellen, als ihm Chatterton feierlich mitteilt, er sei mit den ersten Edelleuten des Landes verwandt. In den entsprechenden Dokumenten verleiht Chatterton sogar Burgums profanem Geschäft als Zinngießer die höhere Weihe, indem er bereits einen Vorfahren namens De Bergham unter Heinrich VI. Alchemie treiben und sich mit Metallen befassen läßt.

Auch der Geistlichkeit ist Chatterton zu Diensten. Alexander Catcott, ein Bruder des Wundarztes, ist nämlich Vikar an der Templerkirche. Er hat 1761 ein Werk veröffentlicht, in dem er mit großem Aufwand an gelehrten Theorien und auf Grundlage einer rationalen Theologie den Beweis für Schöpfung und Sintflut erbrachte. Ein Rätsel bleibt dem Vikar dagegen der schiefe Turm seiner Templerkirche. Durch Chatterton erfährt er, das sich bereits der Priester Thomas Rowley mit diesem Problem beschäftigt und dessen Vorgeschichte zu Papier gebracht habe: Ein italienischer Baumeister habe bei Errichtung der Kirche im 13. Jahrhundert die Warnungen einheimischer Fachleute vor dem sumpfigen Gelände in den Wind geschlagen.

In diese Falsifikate gehen jedoch nicht nur die Sehnsüchte der Bristoler Bürger ein, sondern ebenso die ihres Urhebers. Es handelt sich um psychologische Vexierbilder, die je nachdem als Nostalgie oder Utopie verstanden werden können. Für das saturierte Bürgertum bietet die Scheinwelt des Mittelalters einen Ersatz für ideelle Werte, die in der Realität der kapitalistischen Gesellschaft keinen Platz mehr haben und die auch in der rationalen Theologie der anglikanischen Staatskirche nur noch ein Schattendasein führen. Die tonangebende Klasse kompensiert so ihre psychischen Defekte und Defizite. Für Chatterton sind diese Falsifikate dagegen eher ein Mittel, seinen kümmerlichen sozialen Verhältnissen zu entrinnen. Sie entspringen dem verzweifelten Bemühen, sich zumindest geistig über diese Verhältnisse zu erheben, womöglich aber auch seinen dichterischen Genius materiell anerkannt zu sehen. Mit Thomas Rowley und William Canynges erdichtet sich Chatterton die hochherzigen, edelmütigen und freigebigen Gestalten, welche die Gegenwart vermissen läßt. Es ist sicher kein Zufall, daß sein William Canynges den Laureaten Thomas Rowley immer wieder reichlich mit Lob und Geld bedenkt. Allein für die Übersetzung der "Schlacht von Hastings" darf Rowley zwanzig Pfund in Empfang nehmen - im Gegensatz zu den eher kümmerlichen Entlohnungen, die der reale Urheber Chatterton von seinen Gönnern aus der Bristoler Bourgeoisie empfängt. Zum Beispiel läßt sich Burgum den Nachweis seiner adeligen Abstammung ganze fünf Shilling kosten. Eine weitere Krone rückt er erst heraus, nachdem ihm Chatterton den Stammbaum nochmals erweitert hat...



Der arme Knabe Chatterton und der reiche Horace Walpole

Arm und reich im Parnaß

Wie Chatterton von Walpole enttäuscht wurde und sich das Leben nahm

Die Geschichte des dichtenden Knaben Chatterton und wie er die Bürger der Stadt Bristol narrete, ist nicht bloß eine skurrile Begebenheit des 18. Jahrhunderts. Sie enthält und enthüllt "in nuce" bereits Gesetze des modernen Zeitgeistes und seiner Vermarktung. Sie ist ein frühes Paradigma für die dubiosen Seiten des Literatur- und Wissenschaftsbetriebs. Sie macht verständlich, weshalb ein Zeitgenosse, auf den wir gleich noch zu sprechen kommen, nämlich der Schotte Macpherson, die grandioseste Literaturfälschung des Jahrhunderts lancieren konnte.

Angesichts der Knausrigkeit seiner Gönner in Bristol richtet Chatterton den Blick erwartungsvoll auf einen Mann, der weithin als feinsinniger Freund der Kunst und Kenner des Altertums bekannt ist, nämlich den bereits erwähnten Horace Walpole. Möglicherweise gibt er sich dabei der Hoffnung hin, daß Walpole als Experte die vorgelegten Texte ebenso als Fälschungen erkennen wie auf das dichterische Genie des wahren Urhebers aufmerksam werden würde. Jedenfalls schickt er Walpole am 25. März 1769 eine Auswahl seiner Werke. Dieser erkennt die Fälschungen aber keineswegs. Er dankt vielmehr postwendend schon am 28. März und gibt seiner Hoffnung Ausdruck, daß Chatterton es ihm gestatten werde, künftig seinen sachverständigen Rat einzuholen. Chatterton schickt daraufhin sofort eine zweite Auswahl. Unter anderen enthält sie eine „*Geschichte der Malerei*

in England“ aus der Feder des fiktiven Priesters Thomas Rowley. Auch jetzt wird der Kunstkennner Walpole, dessen besondere Passion die englische Malerei ist, nicht stutzig. Er antwortet vielmehr wieder sofort und erbittet sich nähere Angaben über die Werke des Thomas Rowley.

Nun macht der sechzehnjährige Knabe einen verhängnisvollen Fehler: Überwältigt von soviel freundlichem Entgegenkommen schüttet er Walpole sein Herz aus. Er schreibt ihm, daß er der Sohn einer armen Witwe sei und bei einem Advokaten in die Lehre gehe. Zugleich bittet er Walpole, ihm bei der Entfaltung seines Talents und Überwindung seiner mißlichen Existenz behilflich zu sein. Für Walpole ist damit klar, daß er es nicht, wie angenommen, mit einem Gelehrten, sondern mit einem Minderjährigen aus ärmlichen Verhältnissen zu tun hat. Er übergibt das übersandte Material den Dichtern Gray und Mason, seinen Freunden, welche die angeblichen alten Gedichte auf Anhieb für gefälscht erklären. Walpole teilt Chatterton dieses Ergebnis mit und gibt ihm den Rat, sich erst einmal ein Vermögen zu erwerben, um seinen künstlerischen Neigungen nachgehen zu können.

Chatterton antwortet auf diesen niederschmetternden Bescheid zunächst in ruhigem, bescheidenem Ton und gibt sich als bloßer Übermittler der Falsifikate aus. Zwischen den Zeilen klingt allerdings der bittere Vorwurf, daß Walpole den poetischen Wert des Materials nicht erkannt habe. Es klingt wie ein Hilferuf, wenn er damit droht, die Texte zu vernichten: *„Obzwar ich erst sechzehn Jahre alt bin, habe ich doch lange genug gelebt, um zu erkennen, daß Armut die Gefährtin der Literatur ist. Ich danke Ihnen, geehrter Herr, für Ihren Rat und will noch ein wenig darüber hinausgehen, indem ich meinen ganzen unnützen literarischen Kram vernichte und meine Feder hinfort ausschließlich in juristischen Dingen gebrauche.“*

Gemeinsam mit seinem Gönner Barrett, der weiterhin von der Echtheit der Schriften überzeugt ist, entwirft Chatterton dann einen weiteren Brief an Walpole, in dem er die Rückgabe der Rowley-Gedichte verlangt: *„Mr. Barrett, ein tüchtiger Altertumsforscher, der jetzt die Geschichte der Stadt Bristol schreibt, hat sie von mir verlangt, und es täte mir leid, ihn oder die Welt dieser wertvollen Kuriosität zu berauben, in der er ein authentisches Denkmal des Altertums erkannt hat.“*

Der düpierte Walpole, offenbar verärgert, von einem armen Jungen aus Bristol derart hinters Licht geführt worden zu sein, antwortet jedoch nicht. Chatterton gibt daraufhin seinem Unwillen und seiner Gekränktheit unverhüllten Ausdruck. Am 4. August packt Walpole alles überlassene Material zusammen und schickt es Chatterton kommentarlos zurück.

Walpole ahnt nicht, daß er nur zehn Jahre später sein Verhalten zu rechtfertigen haben wird - gegenüber einer literarischen Öffentlichkeit, die Thomas Chattertons phantastische Schriften inzwischen tatsächlich als Erzeugnisse eines einmaligen Genius erkannt hat. Walpole muß sich sogar den Vorwurf gefallen lassen, den genialen Knaben durch seine Abweisung in den Tod getrieben zu haben.

Chatterton überspielt die erlittene Kränkung zunächst. In einem Brief an seinen Vetter Stephens in Salisbury prahlt er noch immer mit seiner Beziehung zu Walpole und tut so,

Arm und reich im Parnaß

als hätten sich zwei Fachleute entzweit, weil sie sich wegen des mutmaßlichen Alters eines Manuskriptes nicht einigen konnten: „*Vielleicht fechten wir es öffentlich in einer Zeitschrift aus, obzwar ich nicht weiß, wer den Angriff eröffnen wird.*“

Insgeheim gibt er jedoch seiner wahren Stimmung in einem Schmähdgedicht „*An Horace Walpole*“ Ausdruck:

*Walpole! Nie glaubt' ein Herz ich zu erspähen,
So niedrig, wie ich deines nun gesehen!
Du, den nur Glück und Wohlsein stets umgaben,
Verschmähst den freund- und vaterlosen Knaben,
Der zu dir rief. Betrüger nennst du mich?
Wer schrieb "Otranto"? Doch ich will nicht schelten,
Verachtung mit Verachtung nur vergelten.
Fahr fort, Kapitel wortereich zu dehnen,
Geschwätzig Briefe schreibe einer Schönen,
Die Hohen preise, schmeichle nur voll List,
Wo Freundschaft nützlicher als Feindschaft ist,
Verschmäh' den unbedachten Toren, der -*

*Wär' ich nur reich, Geringen nicht entstammt,
Du hättest nicht gewagt, mich so zu schmähen!
Allein ich werde neben Rowley stehen
Und leben, wenn du tot bist und verdammt!*

Diese Verse klingen wie eine Verfluchung Walpoles. Chatterton verflucht zugleich sein eigenes Schicksal, das ihn nicht mit "Glück und Wohlsein stets umgeben" hat. Er erkennt, daß auch im Parnaß, den er für eine klassenlose Gesellschaft gleichgesinnter, erhabener Geister gehalten hat, durchaus soziale Unterschiede herrschen. Und in einer Trotzreaktion beschließt er, sich erst recht zu Rowley zu bekennen, diesem fiktiven Priester aus dem 15. Jahrhundert, in dessen Texte er all das hineingelegt hat, was der Gegenwart abgeht.

Chatterton verbringt nach dieser Enttäuschung noch ein Jahr in Bristol. Die Aussicht, noch weitere vier Jahre in der Lehre bei dem Advokaten aushalten zu müssen, wird ihm aber immer mehr zur unerträglichen Belastung. Da er bei Bruch des Lehrvertrags straffällig würde, greift er zu einem Trick: Er spielt dem Advokaten ein fingiertes Testament in die Hände und wird als potentieller Selbstmörder sofort entlassen.

Am 24. April 1770 schwingt sich Chatterton mit fünf Pfund und einem Bündel Manuskripte in der Tasche auf die Postkutsche nach London. Der 17jährige ist mit verzweifelter Inbrunst entschlossen und überzeugt, in der Hauptstadt endlich sein Glück zu machen; wenn nicht mit Rowley-Gedichten, so doch mit Gelegenheitsarbeiten. Er glaubt inzwischen zu wissen, nach welchen Gesetzen Literatur Erfolg hat. In einem Brief an seine Mutter vom 6. Mai 1770 schreibt er: „*Kein Schriftsteller kann arm sein, der die Kunst des Buchhändlers versteht. Ohne diese notwendige Kenntnis kann das größte Genie verhungern, und mit ihr lebt der größte Dummkopf in Pracht. In diese Kenntnis bin ich ziemlich tief eingedrungen.*“

Arm und reich im Parnaß

Die Blasiertheit des 17jährigen ist jedoch mehr Attitüde. Er pflegt einen demonstrativen Zynismus, gegen den sein Herz opponiert. Wenn er etwa in dem Gedicht *Die Kunst der Reklame* ("The Art of Puffing") die jungen Autoren lehrt, den Gewinn als das höchste Ideal zu betrachten, so ist dies weniger eine Anleitung zum Opportunismus als ein Protest gegen das herrschende gesellschaftliche System. Auch für sich selbst vermag er aus der Einsicht, daß geistige Produkte nur als Ware zu reüssieren vermögen, wenig praktischen Nutzen zu ziehen. Chatterton gleicht eher dem Julien Sorel aus Stendhals "Rot und Schwarz", der trotz aller Kompromisse die "rote" Seite seines Wesens nicht verleugnen kann. So ist es wohl auch kein Zufall, daß er sich auf seiten der Whigs in die tagespolitische Auseinandersetzung stürzt. Von den zahlreichen Manuskripten, die er in die Redaktionen trägt, bleiben jedoch die meisten liegen. Zwei liberale Redakteure, auf die er gesetzt hat, werden in Haft genommen. Seine Geldnöte werden immer schlimmer. Er nagt am Hungertuch, während er in seinen Briefen an die Mutter den Eindruck erweckt, er befände sich unablässig auf dem Weg nach oben. Da winkt ihm plötzlich doch die Chance, als Laureat des Londoner Bürgermeisters William Beckford in die Reihe der anerkannten Schriftsteller vorzustoßen. Aber Beckford stirbt überraschend, ehe der Durchbruch erfolgen kann. Vier Wochen später, am 24. August 1770, vergiftet sich Chatterton mit Arsenik, stirbt einen qualvollen Tod und wird in einem Armengrab beigesetzt.



Ossian-Darstellung von Nicolai Abildgaard (1782)

Ein Barde namens Ossian

Wie eine nostalgische Fälschung die gebildete Welt begeisterte

Im Gegensatz zu dem unglückseligen Thomas Chatterton brachte es ein anderer Fälscher zu Ruhm und Reichtum. Der Schotte James Macpherson (1736 - 1796) schwamm ebenfalls auf der Woge des „*gothic revival*“. Er griff mit seinem „*Ossian*“ jedoch noch über das Mittelalter der Burgen, Ritter und Mönche hinaus, indem er Gestalten aus grauer, keltischer Vorzeit erfand. Auch er verband mit seinen Fälschungen dichterischen Ehrgeiz. Auch ihm wurde der Betrug von einer nostalgiesüchtigen Mitwelt sehr leicht gemacht, ja nahegelegt. Im Unterschied zu dem armen Knaben aus Bristol war er aber älter, geschickter, vorsichtiger und skrupelloser. Er gesellte sich nicht zu den Whigs, sondern zu den Tories. Er wurde auch nicht in einem Armengrab verscharrt, sondern erhielt ein Staatsbegräbnis in der Westminster-Abbey, nahe dem "Dichterwinkel". Vor allem aber düpierte er

mit seinen Erfindungen nicht bloß die Bildungsphilister einer Stadt wie Bristol, sondern die gesamte gebildete Welt der damaligen Zeit. (1)

Macpersons Ossian war ein literarisches Jahrhundertereignis. So hat Goethe ganze Passagen in seine „*Leiden des jungen Werther*“ übernommen und für den ersten Nachdruck in Deutschland eigenhändig das Titelblatt radiert. Herder ließ sich noch auf dem Totenbett aus dem Ossian vorlesen. Die Begeisterung reichte von Klopstock über Lessing und Schiller bis zu Tieck. In Frankreich pries Madame de Stael den Ossian als „*Homer des Nordens*“, für Napoleon war er sozusagen der Barde seiner Herrschaft und auch US-Präsident Jefferson kannte ihn gründlich. Kritische Stimmen gab es noch am ehesten in England, wo der politisch-soziale Hintergrund dieser Fälschung immer präsenter war als anderswo.

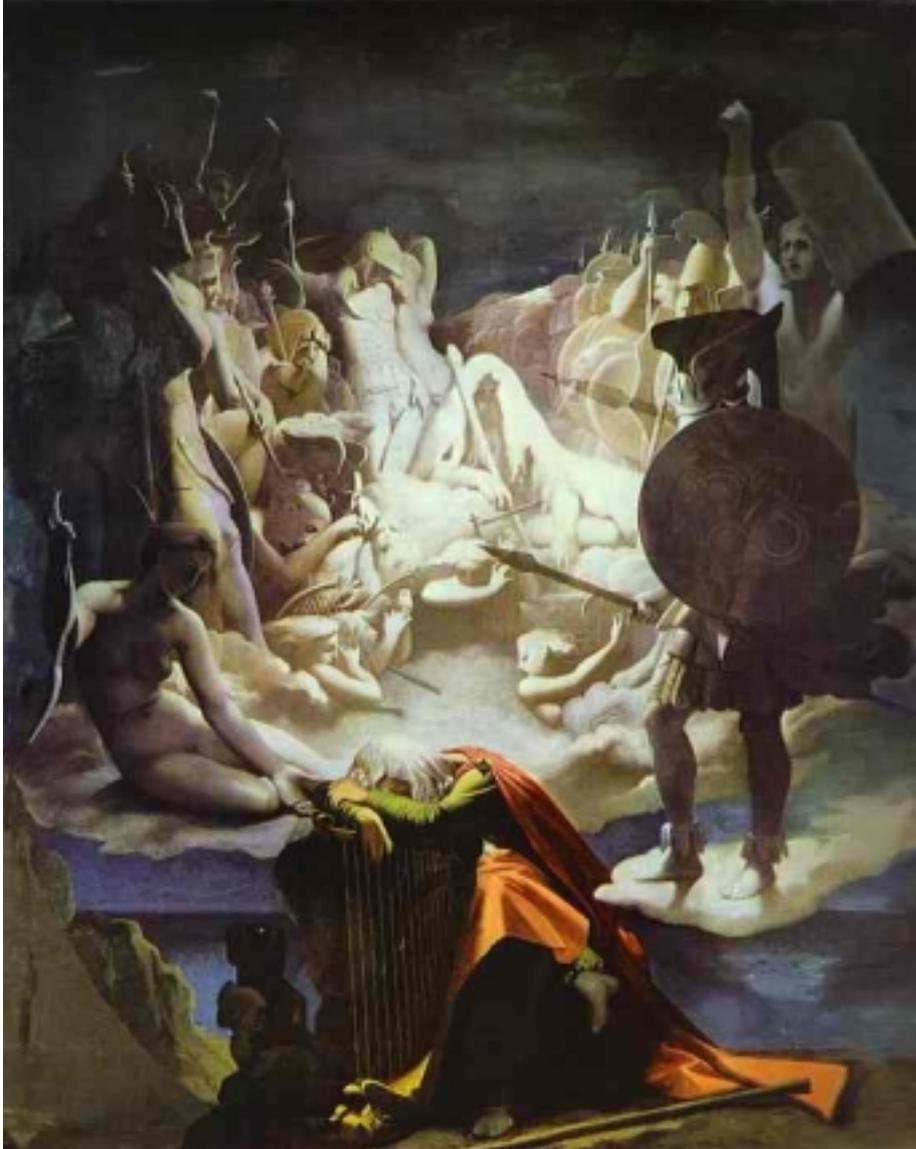
Eine Betrügerei braucht nur groß genug sein, um respektabel zu werden. Die Ergriffenheit und Begeisterung, mit der die Gebildeten aller Stände und Länder der Stimme des vermeintlichen Bardens Ossian lauschten, verwandelte sich deshalb keineswegs in Nachdenklichkeit und Beschämung, nachdem der Betrug offenbar geworden war. Besonders in Deutschland wurde zäh an der Legende festgehalten, daß Macpherson die Ossian-Gedichte im schottischen Hochland gesammelt, aus dem Gälischen ins Englische übersetzt und allenfalls dichterisch etwas bearbeitet habe. Zumindest wollte man nun dasselbe poetische Genie, das man zunächst dem angeblichen keltischen Bardens zuschrieb, dessen Urheber Macpherson zuerkannt wissen.

Noch in Meyers Konversations-Lexikon von 1906 wird der Eindruck erweckt, die Ossian-Gedichte seien tatsächlich alter keltischer Überlieferung entsprungen. Der Vorwurf, es handele sich um Fälschungen, wird als bloße „*Behauptung*“ relativiert. Nach der hier gebotenen Darstellung „*sprach Macpherson seine Verachtung solcher Afterkritik aus, trat aber nicht öffentlich dagegen auf, weil es ihm schmeichelte, daß die Welt ihm ein solches Dichtergenie zutraute*“.

Aus heutiger Sicht ist die Begeisterung, die der Ossian erregte, nur noch schwer verständlich. Die Verse sind in schwülstig-romantischer Manier geschrieben. Sie beschwören am laufenden Band irgendwelches Schlachtengetümmel vor nebelverhangener Landschaft. Die Geschehnisse, von denen der Barde berichtet, sind in der Regel ziemlich konfus und von einer ermüdenden Monotonie. Den Personen fehlt jegliche Individualität. Die meisten gehören ohnehin zur namenlosen Masse der Krieger. Aber auch die Protagonisten wie Fingal, Oskar oder Cathmor sind eher Charaktermasken als Menschen. Sie haben ihr Menschsein zugunsten eines permanenten Heldendaseins aufgegeben. Ihr Leben besteht nur aus erhabenen Gefühlen, Leidenschaft, Tugend, Ehre, Schlachten, großen Taten. Sie agieren so, wie sich das "gothic revival" das Mittelalter vorstellte. Die Kelten ersetzen dabei die Ritter und melancholische Landschaften die zinnenbewehrten Burgen. (2)

Die Faszination, die von dieser merkwürdigen Mischung lange Zeit ausging, läßt sich noch am ehesten verstehen, wenn man sie mit einer Wagner-Oper vergleicht: Hier wie dort wird die Psychologie und damit die Individualität der Menschen negiert. An ihre Stelle

Ein Barde namens Ossian



J. A. D. Ingres, Ossians Traum

treten geheimnisvolle Mächte, die schicksalhaft alles Geschehen bestimmen. In der Tat müssen die melancholischen Gesänge des Ossian wie psychedelische Musik gewirkt haben. Gerade ihre Monotonie, das "Wigalaweia" des Schlachtenlärms, das Schemenhafte der Figuren und die nebelhafte Entrücktheit der Landschaft scheinen ihren besonderen Reiz ausgemacht zu haben.

Friedrich Schlegel hat den eigenartigen Reiz des Ossian, den er ins Deutsche übersetzte, so empfunden:

„Seine Gestalten sind Nebelgestalten und sollen es sein. Aus dem leisen Hauch der Empfindung sind sie geschaffen, und schlüpfen wie Lüfte vorüber. So erscheinen nicht nur jene in Wolken wohnenden Geister, durch welche die Sterne durchschim-

Ein Barde namens Ossian

mern; auch die Gestalten seiner Geliebten deutet Ossian mehr an, als daß er sie darstellte und malte. Man hört ihren Tritt oder ihre Stimme; man sieht den Schimmer ihrer Arme, ihres Antlitzes, wie einen vorübergleitenden Strahl. Ihr Haar fliegt sanft im Winde, so schlüpfen sie her, so vorüber. Gleichergestalt malt er seine Helden, nicht wie sie sind, sondern wie sie sich nahen, wie sie erscheinen und verschwinden. Es ist eine Geisterwelt im Ossian, statt daß in Homer eine leibhafte Körperwelt sich bewegt.“ (3)

Die wichtigste Bedingung, damit diese Mixtur solchen Anklang finden konnte, war aber zweifellos der Glaube, es handele sich tatsächlich um eine Überlieferung aus keltischer Zeit. Ohne diese psychologische Prämisse hätten Macphersons angebliche Bardengesänge vermutlich schon damals so lächerlich gewirkt wie die Homer-Übersetzung, an der er sich später versucht hat, und die in der allgemeinen Heiterkeit über den „*Homer im Schottenrock*“ unterging.

Sobald man aber der Versicherung Macphersons glaubte, er sei lediglich der Übersetzer von uralten gälischen Texten und habe diese wortwörtlich ins Englische übertragen, mußte sich der Ossian wie eine Offenbarung lesen: Hier fand der Zeitgenosse genau jene Melancholie, jene Nostalgie und jenen Weltschmerz, die sich soeben des ausgehenden 18. Jahrhunderts bemächtigten; und das bei einem keltischen Barden, der nachweislich schon vor eineinhalb Jahrtausenden gelebt hatte. Man entdeckte so eine „*Naturpoesie*“, welche die schmeichelhafteste Bestätigung des eigenen Seelenzustands bot.

Die „Fragments“



Francois Gerard, "Ossian beschwört die Geister", ca. 1801

Die „Fragments“

Wie der erfolglose Dichter Macpherson zum Fälschen verleitet und auf Expeditionsreise in die Highlands geschickt wurde

Die Rudimente schottischer Legenden, die Macpherson hier und da tatsächlich verwendet hat, spielten beim Erfolg seiner angeblichen Barden-Gesänge die geringste Rolle. Viel wichtiger waren die sozialen, politischen und ideologischen Konstellationen seiner Zeit, die aus einem ehrgeizigen jungen Dichter, dessen Verse so gut wie unbeachtet blieben, den größten und erfolgreichsten Fälscher der Literaturgeschichte machten.

Macpherson war der Sohn eines Kleinpächters aus den schottischen Highlands und entstammte dem Clan der Macphersons. Im Alter von neun Jahren war er Zeuge des letzten Aufstands der Schotten gegen die englische Krone geworden. Die schottischen Clans hatten sich bis dahin in den öden, unzugänglichen Highlands weitgehend behaupten können. Aufgrund ihrer archaischen Stammesverfassung und katholischen Religion waren

Die „Fragments“

sie geborene Anhänger der Stuarts, während in den schottischen "Lowlands" schon damals die englische Wirtschafts- und Geistesverfassung dominierte. So fiel es 1745 dem Stuart-Prinzen Charles Edward nicht schwer, die Mehrzahl der Clans zum Marsch nach Süden zu entflammen, um den Stuarts den englischen Thron und sich selbst die nationale Eigenständigkeit zurückzuholen. Die Highlander gelangten bis nach Derby, nur 130 Meilen von London entfernt, wurden dann aber von englischen Truppen zurückgedrängt und in der Schlacht von Culloden (1746) erbarmungslos niedergemetzelt. Mit brutaler Härte zerschlugen die Engländer auch die alten Clan-Strukturen, verboten das Tragen von Waffen, der Highlander-Tracht und sogar des Dudelsacks.

So sah der zeitgeschichtliche Hintergrund aus, vor dem James Macpherson aufwuchs. Er strebte zunächst die Laufbahn eines presbyterianischen Geistlichen an, verließ dann aber die Universität Edinburgh, um Schulmeister in seiner Heimat zu werden. Dort verfaßte er im Alter von zwanzig Jahren seine ersten Gedichte. Sie hießen „Der Tod“, „Der Jäger“ oder „Der Highlander“ und bewegten sich im Rahmen des damals üblichen klassischen Stils. Dem neu erwachten Naturgefühl huldigte der Dichter, indem er der Landschaft, besonders der nächtlichen, breiten Raum gab. Hinzu spielten Kampfszenen eine große Rolle. So behandelt "Der Highlander", der 1758 als Gedicht in sechs Versen in Edinburgh erschien, die Invasion Schottlands durch die Dänen im 11. Jahrhundert. In den Jahren 1758 und 1759 druckte "The Scots Magazine" weitere Gedichte von ihm. Im großen und ganzen war Macpherson als Poet jedoch ziemlich erfolglos. Er blieb, wie der Ossian-Experte Paul van Tieghem schreibt, *„ein kleiner Dichter von äußerst schwacher Begabung, und außerhalb des engen Kreises einiger Schöngeister Aberdeens völlig unbekannt“*.

Das begann sich zu ändern, als Macpherson 1758 wieder nach Edinburgh zog, um dort eine Stelle als Erzieher bei der Familie Graham anzutreten. In den wirtschaftlich und geistig arrivierten Kreisen der schottischen Hauptstadt begegnete er der neuen Empfindsamkeit für das Natürliche und die Glorie vergangener Zeiten. Als Sohn der Highlands mußte er im Tiefland bereits leicht exotisch wirken. Mit Gälisch als Muttersprache empfahl er sich den nur englisch sprechenden Literaten Edinburghs als Auskunftswesen über Bräuche und Legenden der Hochlande. Hinzu kam wohl, daß deren Empfindsamkeit calvinistisch geprägt war: Die sinnesfeindliche, puritanische Haltung der Tiefland-Schotten mochte sich nicht so leicht den Verlockungen der Phantasie hinzugeben. Sie verlangte nach einer ähnlich soliden Grundlage wie der Bibel, auf die John Knox seine Reformation und das schottische Erziehungssystem gegründet hatte. Das feste Vertrauen in den Wortlaut der Heiligen Schrift war inzwischen unter dem Einfluß der Aufklärung abhanden gekommen. Um so näher lag es, in der eigenen geschichtlichen Vergangenheit nach Texten zu suchen, an denen sich die neue Empfindsamkeit und das schottische Nationalbewußtsein aufrichten konnte.

Den vorläufig wichtigsten Anstoß erhielt Macpherson im Herbst 1759, als er sich mit der Familie Graham in der Stadt Moffat aufhielt und dort dem Dichter John Home begegnete. Der arrivierte Literat befragte ihn über die Sitten und Nationalpoesie der Hochländer. Es muß für Macpherson sehr schmeichelhaft gewesen sein, vom "schottischen Shakespeare" derartige Aufmerksamkeit gewidmet zu bekommen. Jedenfalls gab er vor, über einige

Die „Fragments“



James Macpherson

Verse der schottischen Nationalpoesie im gälischen Urtext zu verfügen. Da Home kein Gälisch konnte, mußte ihm Macpherson diese angeblichen Texte ins Englische übersetzen. Er tat dies anscheinend nur sehr widerstrebend. Home blieb jedoch hartnäckig und drängte auf die Übersetzung weiterer Texte. Macpherson zog sich darauf zurück und brachte nach zwei oder drei Tagen tatsächlich weitere Verse herbei. Das Hauptstück hieß „Oskars Tod“ und besang einen keltischen Helden aus dem irisch-schottischen Sagenkreis, in dessen Mittelpunkt die legendäre Gestalt des kriegerischen „Finn“ oder „Fingal“ steht.

Home war von Macphersons "Übersetzungen" fasziniert. Nicht anders erging es seinen gebildeten Freunden, denen er die Verse nach der Rückkehr in Edingburgh zeigte. Vor allem fesselten sie den Dr. Hugh Blair, einen Prediger und Professor für Rhetorik und Literatur, der als der Literaturpapst des Nordens galt. Nun war es dieser Blair, der Macpherson zu weiteren Übersetzungen drängte. Macpherson sträubte sich zuerst wieder gegen das Ansinnen. Schließlich war es eine sehr anstrengende Tätigkeit, aus den nur grob strukturierten Legenden, die ihm und vielen anderen aus der mündlichen Überlieferung bekannt waren, kunstvolle Verse zu schmieden. Hinzu kam, daß dabei für ihn als bloßen "Übersetzer" kein sonderlicher Ruhm abfiel. Da er aber die anfängliche Schwinderei nicht eingestehen wollte, mußte er wohl oder übel auf dem eingeschlagenen Wege weitergehen, um sich die Geneigtheit der Edinburger Gesellschaft zu erhalten.

Macpherson machte sich also erneut an die Arbeit und lieferte weitere "Übersetzungen" aus dem Gälischen, bis ein Bändchen mit „*Fragments of Ancient Poetry*“ zustande kam, das im Juni 1760 in Edinburgh veröffentlicht wurde. Der Untertitel - „*collected in the Highlands of Scotland and translated from the galic or erse language*“ - wies die angeblich in den schottischen Highlands gesammelten Gedichtfragmente als Übersetzungen aus dem Gälischen bzw. "Ersischen" aus.

Die „Fragments“

Die spätere Prüfung hat ergeben, daß von den 16 Stücken dieser "Fragments" nur zwei auf tatsächlich überlieferten Balladen beruhten. Die übrigen waren mehr oder weniger frei erfunden. Auf Anraten seiner Gönner goß Macpherson die "Übersetzungen" nicht in Reime, sondern in eine rhythmische Prosa. Diese stilistische Innovation dürfte einer der Gründe gewesen sein, weshalb die "Fragments" solchen Erfolg hatten. Sogar Horace Walpole, die anerkannte Autorität in Sachen Altertum, zeigte sich zunächst von der Echtheit der Texte überzeugt. Er verglich die "Fragments" mit der Dichtung Homers, und auch sein Freund Thomas Gray pries sie als Verse von „unendlicher Schönheit“.

Die entscheidende Rolle für die begeisterte Aufnahme der "Fragments" spielte aber sicher ihre behauptete Authentizität, die durch ein gelehrtes Vorwort des Dr. Blair noch unterstrichen wurde: „Die Übersetzung ist extrem wortgetreu“, versicherte er, „sogar die Wortstellung des Originals ist nachgeahmt worden“.

Blair äußerte in seinem Vorwort die Vermutung, daß die hier veröffentlichten Fragmente nur Teil eines größeren Fingal-Epos oder gar zweier Epen seien. Wenn es gelinge, die übrigen Teile ausfindig zu machen, könne damit sicherlich ein wertvoller Beitrag zur Erhellung der schottisch-irischen Frühgeschichte geleistet werden.

Damit, wie auch schon in dem Titel "Fragments", war die Fortführung der Fälschung bereits angekündigt. Blair war offenbar überzeugt, mit Hilfe Macphersons ein schottisches Nationalepos ausfindig machen zu können, vergleichbar dem Nibelungenlied, das soeben neu entdeckt worden war, oder der noch älteren Edda. Da dabei der Wunsch der Vater des Gedankens war, spielte die Echtheit nur eine untergeordnete Rolle. Jedenfalls scheint es Blair und die anderen Gönner nicht irritiert zu haben, daß Macpherson kein einziges seiner angeblichen Original vorgelegt hatte.

Macpherson wollte sich dem Ansinnen, nach weiteren Teilen des Epos zu forschen, auch jetzt wieder entziehen. Immerhin gab es schon erste kritische Stimmen, die an der Echtheit der "Fragments" zweifelten. Hinter dem Rücken Blairs soll sich Macpherson sogar selbst über dessen „romantic ideas“ lustig gemacht haben. Zwei Monate lang widerstand er dem Drängen seines Mentors. Vergeblich redeten ihm auch andere zu. Schließlich setzte ihn Blair massiv unter Druck: Er veranstaltete ein Festessen, zu dem er die ganze literarische Gesellschaft Edinburghs einschließlich Macphersons einlud. Unter massivem Drängen und Zureden von allen Seiten erklärte sich Macpherson schließlich bereit, eine Expedition in die Highlands zu unternehmen, um dort nach weiteren Fragmenten zu suchen. Um die Kosten der Expedition zu decken, hatte die noble Gesellschaft Edinburghs bereits eine Suskription veranstaltet, die hundert Pfund erbrachte.

Am 1. September 1760 brach Macpherson auf. Er durchstreifte auch tatsächlich den Nordwesten und Westen der Highlands. Er befragte Personen, von denen es hieß, daß sie alte Handschriften besäßen oder mündliche Überlieferungen kennen würden. Das, was er suchte, war aber offenbar nicht dabei. Nach einem Aufenthalt in seinem Heimatdorf in den Highlands unternahm er noch eine zweite Rundreise, die kein besseres Ergebnis erbrachte, und kehrte Anfang 1761 nach Edinburgh zurück.



Anne-Louis Girodet-Trioson, "Ossian empfängt napoleonische Offiziere", ca. 1801

„Fingal“ und „Temora“

Wie Macpherson den Betrug fortsetzte und mit "wissenschaftlichem" Begleitapparat versah

Da die Expedition in die Highlands erfolglos verlief, dürfte Macpherson die Rückkehr nach Edinburgh ziemlich peinlich gewesen sein. Um vor seinen Gönnern nicht mit leeren Händen dazustehen, scheint er schon während der Expedition angefangen zu haben, das erwünschte „Fingal“-Epos selbst zu schreiben. Schon im Frühling 1761 begab er sich jedenfalls nach London, um dort die Drucklegung der angeblich in den Highlands gesam-

melten und ins Englische übersetzten gälischen Dokumente zu überwachen. Das Werk erschien dann Ende des Jahres in prachtvoller Ausstattung.

Die Haupt- und Rahmenfigur im „Fingal“ bildet Ossian, der bereits in den „Fragments“ auftaucht. Dieser Ossian ist ein alt und blind gewordener Barde, der als einziger den Heldentod seines Vaters Fingal und dessen legendärer Schar überlebt hat. Geführt von Malvina, der jungen Witwe des gefallenen Oskar, besingt er die Kämpfe und Taten vergangener Zeiten. Zur melodramatischen Figur Ossians passen die nebelverhangene, heroische Landschaft und der wehmütige Ton seiner Lieder, die Macpherson natürlich nicht der keltischen Vorzeit, sondern dem Zeitgeist der Gegenwart abgelauscht hatte. Aber gerade deshalb wirkten sie auf die Zeitgenossen überzeugend: Genau so großartig, tugendhaft und erhaben hatten sie sich die Vergangenheit vorgestellt.

Ein Kupferstich auf dem Titelblatt des Fingal von 1761 zeigt den blinden Barden, wie er als letzter seines Geschlechts die Taten der gefallenen Helden besingt. Neben ihm steht Malvina, seine Führerin, mit dekorativ entblößter Brust, während sich in den Wolken die toten Helden versammeln, um dem Barden ihres Ruhmes zu lauschen. Auf das sechs Bücher umfassende Hauptepos folgen kürzere Gedichte wie „Comala“, „The Battle of Lora“, „Carthon“, „Darthula“, „The Songs of Selma“ und „Berrathon“.

Am Anfang des Buches stellte sich Macpherson wieder als "Übersetzer" vor. Mögliche Zweifel an der Echtheit der Verse entkräftete er sogleich, indem er eine weitere Legende aufsticht: einige Persönlichkeiten seines Freundeskreises hätten ihm geraten, die Original-Manuskripte ebenfalls zu drucken und zu diesen Zweck eine Subskription zu veranstalten. Dies habe er auch getan, aber leider habe sich kein Subskribent gefunden. Er betrachte dies als „Urteil der Öffentlichkeit“ und schließe daraus, daß die Original-Dokumente weder gedruckt noch zur Einsicht in einer öffentlichen Bibliothek ausgelegt werden müßten. Gleichwohl habe er grundsätzlich die Absicht, die Originale zu veröffentlichen, „sobald der Übersetzer die Zeit hat, um sie für den Druck umzuschreiben“. Falls es nicht zur Publikation komme, werde er zumindest Kopien der Originale in einer der öffentlichen Bibliotheken deponieren, um zu verhindern, daß dieses alte Zeugnis dichterischen Genies verlorengelange.

In einem anschließenden „Vorwort“ führte Macpherson in die Akteure, Handlungen und historischen Hintergründe des Fingal-Epos ein, damit sich der Leser in den einzelnen Versen besser zurechtfinden könne. Er behauptete, daß dem Epos fast alle Züge einer Fabel fehlten, so daß es auch als historisches Dokument dienen könne. Ferner wies er die Ansicht der Iren zurück, daß Fingal ein Sohn ihres Landes und nicht des schottischen „Kaledonien“ gewesen sei. Die Unhaltbarkeit dieser These gehe schon daraus hervor, daß Ossian in der irischen Überlieferung vom irischen Nationalheiligen St. Patrick getauft werde oder von Kreuzzügen spreche. Tatsächlich aber hätten Fingal und seine Mannen lange vor der Einführung des Christentums gelebt.

Als dritte einleitende Zutat folgte, aus der Feder des Dr. Blair, eine äußerst gelehrsame „Dissertation concerning the antiquity etc. of the poems of Ossian the son of Fingal“. Zum Beispiel verwies Blair mit philologischer Akribie darauf, daß jener Gegner Fingals, der im

„Fingal“ und „Temora“

gälischen Original-Manuskript als Caracul bezeichnet werde, kein anderer als der römische Kaiser Caracalla sei. Die gesellschaftliche Verfassung der alten „Kaledonier“ schilderte er als „eine Mischung aus Aristokratie und Monarchie“. Zu Beginn des zweiten Jahrhunderts seien die Druiden, die führende Priesterkaste der Kelten, im Kampf mit den Königen unterlegen. Die Barden seien ursprünglich ein niederer Rang der Druiden gewesen, jedoch von den siegreichen Königen geschont worden, da diese den Nutzen des Bardengesangs zur Stärkung ihrer Macht und Sicherung des Nachruhms erkannt hätten. Der Machtverfall der Druiden erkläre auch die Abwesenheit aller heidnisch-religiösen Momente in diesen Dichtungen. Ossian habe offenbar an der Wende vom dritten zum vierten Jahrhundert gelebt. Dies erkläre wiederum die Abwesenheit aller Hinweise auf die christliche Religion. In Kaledonien, wie die Römer Schottland nannten, habe es damals nur ganz vereinzelt Anhänger der neuen christlichen Religion gegeben, die vor der Christenverfolgung unter Kaiser Diokletian geflohen seien. Ossian habe, wie eines der Fragmente bezeuge, erst im hohen Alter einen solchen christlichen „Culdee“ getroffen, der sich über den römischen Limes nach Schottland gerettet habe, um in der früheren Höhle eines Druiden sein Leben zu fristen.

Mit gelehrsamer Bravour meisterte Dr. Blair auch die naheliegende Frage, wie das Fingal-Epos über so viele Jahrhunderte überliefert worden sein könne: Jeder Clan-Häuptling dieser Kelten, die schließlich zu den schottischen Highlanders wurden, habe sich einen Hausbarden gehalten. Diese Barden, deren Amt schließlich erblich geworden sei, hätten zu festlichen Anlässen vor dem versammelten Clan immer wieder dieselben Geschichten aus der Familiensaga vorgetragen und ihren Nachfolgern wortgetreu überliefert. Dabei sei ihnen die keltische Sprache behilflich gewesen. Alle diese Verse seien nämlich so miteinander verknüpft und durch die Eigenart des Gälischen derart einprägsam gewesen, daß beim wiederholten Vortragen kaum ein Wort durch ein anderes habe ersetzt werden können.

Die angeblichen Original-Übersetzungen, die nun folgten, hatte Macpherson mit zahlreichen Fußnoten versehen. Darin wurden, mit der scheinbaren Akribie des Historikers und Philologen, weitere gelehrsame Erläuterungen gegeben und einzelne Textstellen thematisch verwandten Passagen bei Homer, Milton und anderen Dichtern gegenübergestellt. So war es scheinbar dem kritischen Blick des Übersetzers nicht entgangen, daß an einer Stelle der Ausdruck „*strong spirit of heaven*“ auftaucht. Dies sei, teilte er dem Leser mit, aber auch die einzige Stelle, wo ein religiöses Moment anklinge. Im übrigen müsse es offen bleiben, ob damit tatsächlich „*ein höheres Wesen oder die Geister der verstorbenen Krieger*“ gemeint seien.

Der Inhalt aller Gedichte war für heutige Begriffe von einer ermüdenden Monotonie, Umständlichkeit und Redundanz. Dies gilt auch für die ganz wenigen Fälle, in denen Macpherson tatsächlich von einer existierenden Vorlage ausging, wie dem Volkslied von Ergons Einfall. Man vergleiche zum Beispiel die beiden folgenden Original-Verse

*Heiße Liebe die Königin
Des braungeschildeten Lochlins ergriff
Für Aldo der Waffen; langen Haars;
Mit ihm führte sie aus den Betrug.*

„Fingal“ und „Temora“

*Um ihn verließ sie des Königs Bett,
Dies war die That, wo Blut drum floß!
Mit ihm nach Alwin, der Finnier Sitz,
Ueber das Meer entflohen sie.*

mit ihrer umständlich-schwülstigen Paraphrasierung durch Macpherson in der „Schlacht von Lora“:

Aldo kehrte in seinem Ruhme zu Soras luftigen Mauern. Von ihrem Thurme blickte die Gattin Erragonës, das feuchte spähende Auge Lormaës; ihr blondes Haar floß Winde des Meeres; ihr weißer Busen wallte wie Schnee auf der Haide, wenn sanfte Winde sich heben und langsam im Lichte wogen. Sie sah den jugendlichen Aldo, gleich einem Strahle der sinkenden Sonne in Sora. Ihr sanftes Herz seufzte. Thränen füllten ihr Auge, ihr weißer Arm stützte das Haupt. Drei Tage saß sie in der Halle und verbarg ihren Gram unter Freude. Am vierten floh sie mit dem Helden über das wogende Meer. Sie kamen zu Konas moosigen Türmen, zu Fingal dem König der Speere! -

"Aldo, Du Herz des Stolzes, sagte Fingal im Zorn sich erhebend, soll ich Dich vertheidigen gegen die Wuth von Soras beleidigtem König? Wer wird ferner mein Volk in seinen Hallen empfangen, wenn die Fremden laden zum Mahle, seit Aldo mit der kleinen Seele meinen Namen in Sora entehrt hat? Geh zu Deinen Hügeln, Du schwache Hand, und verbirg Dich in Deinen Höhlen! Trauervoll ist die Schlacht, die wir müssen mit Soras trübem Könige kämpfen! Geist des edeln Trenmor, wann wird Fingal aufhören zu kämpfen? Mitten in Schlachten bin ich geboren und meine Schritte wandeln im Blute zum Grabe! Doch meine Hand beleidigt den Schwachen nie? mein Stahl berührt der Feigen Waffen nicht! Ich seh Deine Stürme, o Morven, welche meine Halle verwüsten, wenn meine Kinder sterben im Kampf und Niemand übrig bleibt, in Selma zu wohnen! Dann werden Schwache kommen, aber nicht kennen mein Grab! Mein Ruhm ist im Gesange! und meine Thaten werden gleich einem Traume künftigen Zeiten erscheinen!" (1)

Die drei letzten Sätze dieses Zitats belegen beiläufig die Schlitzohrigkeit und Hemmungslosigkeit, mit der Macpherson inzwischen vorging (im Originaltext: „*Then will the feeble come, but they will not know my tomb: my renown is in the song: and my actions shall be as a dream to future times*“). - Er läßt sich hier von Fingal selbst die Authentizität seiner Verse bescheinigen und voraussagen, daß es *Schwach(köpfig)en* späterer Zeiten vorbehalten sein werde, sie für einen Traum zu halten.

Zwei Jahre später, im März 1763, erschien in derselben prächtigen Ausstattung und mit demselben gelehrsamem Brimborium der Folgeband „*Temora*“. Auch hier schallte wieder die wehmütige Stimme des Barden Ossian, wallten die Nebel, klirrten die Schwerter, lagerten die Helden zwischen bemoosten Felsen und lieferten Sonne, Mond und Sterne die stimmungsvollsten Beleuchtungseffekte. Auf die acht Bücher des Hauptpoems folgten kleinere Gedichte mit den Titeln „*Cathlin of Clutha*“, „*Sulmalla of Lumon*“, „*Cath-loda*“, „*Oina-morul*“ und „*Colna-dona*“. Der Kupferstich des Titelblatts veranschaulichte eine Epi-

„Fingal“ und „Temora“

sode aus dem siebten Buch des Temora-Epos, in der *Sulmalla*, die nächtens durch *Fingals* klirrenden Schild aufgeschreckt wird, *Cathmor* vor der drohenden Gefahr warnt.

Nochmals zwei Jahre später, 1765, erschienen als Zusammenfassung von Fingal und Temora die „*Works of Ossian*“. Unter diesem Titel gingen beide Epen in die Literaturgeschichte ein, erlebten zahlreiche weitere Auflagen und wurden in der Fassung von 1773 zum *textus receptus* des 19. Jahrhunderts.



Macpherson starb als wohlhabender Mann: In der Nähe seines Heimatdorfs ließ er sich die Villa "Belleville House" im italienischen Stil als Sommersitz errichten.

Frechheit siegt

Wie Macpherson allerhöchste Protektion genoß und am Ende sogar die "Originale" herbeizauberte

Mit dem Erfolg scheint bei Macpherson die Eitelkeit des Dichters wieder erwacht zu sein. Jedenfalls ließ er in seiner einleitenden „dissertation“ zu „*Temora*“ erstmals erkennen, daß er die angeblichen Originale nicht bloß wortwörtlich übersetzt, sondern mit einem gewissen künstlerischen Einfühlungsvermögen arrangiert habe. Die inzwischen laut gewordenen Zweifel an der Echtheit wies er aber hochmütig zurück: „*Ich werde nach Erscheinen der vorliegenden Gedichte wahrscheinlich noch mehr von dieser Art zu hören bekommen. Ich wage nicht zu entscheiden, ob diese Verdächtigungen auf Vorurteilen oder bloß auf Unkenntnis der Fakten beruhen. Mich treffen sie nicht, da ich sie jederzeit entkräften kann. Solchen Unglauben zeigen Personen, die alles Verdienst ihrer eigenen Zeit und ihrem eigenen Land zuschreiben möchten. Es handelt sich dabei gewöhnlich um die unbedarftesten und unwissendsten Leute.*“

Am Ende des Bandes fuhr Macpherson dann sein bislang schwerstes Geschütz auf, um die Zweifel an der Echtheit seiner Verse zu vernichten. Er veröffentlichte nämlich das

siebte Buch von „*Temora*“ im angeblichen gälischen Urtext - nicht ohne einleitend zu bemerken, daß die „*falsche Orthographie der Barden*“ in vieler Hinsicht berichtigt worden sei...

Schon im „*Fingal*“ hatte Macpherson geheimnisvolle Andeutungen über eine hohe Persönlichkeit gemacht, der er zu Dank verpflichtet sei. Der Folgeband „*Temora*“ enthielt dann eine ganzseitige Widmung für den Earl of Bute, auf dessen Veranlassung die "Übersetzung" erfolgt sei. Anscheinend hatte der Gönner zumindest die Druckkosten getragen.

Eine höhere Protektion war kaum vorstellbar: Der Earl of Bute hatte es nämlich vom armen schottischen Edelmann zum Günstling der Königinmutter, zum Erzieher des unmündigen Thronfolgers und zum faktischen Regenten des Landes gebracht. Auch nach der Volljährigkeit von Georg III. bestimmte er weiterhin maßgeblich die Politik. Zugleich war er aber auch so unbeliebt wie kaum ein anderer. „*Er wurde mit einem Hasse gehaßt, von dem es in England nur wenige Beispiele gegeben. Er war die Zielscheibe von jedermanns Schmähungen*“, schrieb der Schriftsteller Thackeray. So mag es ein Geschäft auf Gegenseitigkeit gewesen sein, indem er für Macpherson die publikumswirksame Rolle des Mäzenaten übernahm, der keine Kosten scheut, um ein einzigartiges Dokument des nationalen Erbes der Vergessenheit zu entreißen. Seine Unpopularität war allerdings schon so groß, daß er kurz nach Erscheinen des *Temora*-Bands von der Leitung des Ministeriums zurücktrat, um seinen Einfluß fortan hinter den Kulissen geltend zu machen.

Da der Ruf nach den Originalen nicht verstummen wollte, versprach die Londoner Hochlandgesellschaft Macpherson 1784 ihre großzügige finanzielle Unterstützung für den Druck der gälischen Urtexte. Macpherson antwortete ihr darauf, daß er sich an die Arbeit machen werde, sobald er die nötige Muße finde. Anscheinend hat er in den folgenden Jahren tatsächlich den ganzen „*Ossian*“ aus dem Englischen ins Gälische "rückübersetzt". Vor der Drucklegung scheute er jedoch zeitlebens zurück. Erst 1807, ein Jahrzehnt nach Macphersons Tod, wurden die "Originale" von der Londoner Hochlandgesellschaft in drei monumentalen Bänden veröffentlicht, denen 1870 nochmals eine Prachtausgabe folgte. Sie umfaßten neben dem eigentlichen *Ossian*, bestehend aus „*Fingal*“ und „*Temora*“, zwei weitere Epen aus dem Nachlaß. Ferner enthielten sie eine lateinische Übersetzung der Texte von Robert Macfarlan, eine „*dissertation*“ von John Sinclair und eine Abhandlung des Abbé Cesarotti, der in Italien als Propagandist und Übersetzer des „*Ossian*“ hervorgetreten war.

Macpherson hatte gute Gründe, die Veröffentlichung so lange hinauszuzögern. Die angeblichen Originale wurden von dem Historiker Malcolm Laing und anderen Sachverständigen sofort als gälische Übersetzung der englischen Ausgabe von 1773 erkannt. Macpherson hatte also die gälischen "Originale", die nie existierten, nachträglich aus dem englischen Text seiner Fälschungen herbeigezaubert. Die große Schar der Gläubigen ließ sich durch diese Enthüllung freilich sowenig beeindrucken wie durch die zuvor schon erhobenen Einwände.

Macpherson hatte es inzwischen, dank seiner vorzüglichen Beziehungen, zum Sekretär des Gouverneurs von Florida gebracht (1763 bis 1766). Nach der Rückkehr aus Amerika

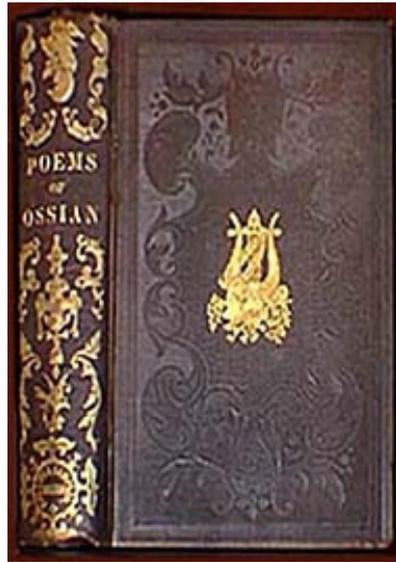
Frechheit siegt

machte er sich der Regierung und den Tories in vielfältiger anderer Weise als Journalist und Pamphletist nützlich. Die Regierung verhalf ihrem Fürsprecher 1780 zu einem Sitz im Unterhaus, den er bis ans Lebensende innehatte, ohne sich indessen aktiv an den Debatten zu beteiligen.

Macpherson hat nicht nur an seinem Ossian glänzend verdient. Noch mehr Geld verdiente er als Propagandist der Regierung, mit Börsenspekulationen und als Agent eines indischen Nabobs, der ihn mit der Vertretung seiner Interessen beauftragt hatte. Als er starb, hinterließ er neben fünf unehelichen Kindern drei komfortable Häuser in London, Putney und im Distrikt Badenoch, wo er sich nahe seinem Heimatdorf die Villa "Belleville House" im italienischen Stil als Sommersitz hatte errichten lassen.



Ossian-Ausgabe von 1796



US-Ausgabe von 1856

Für Voltaire eine Frage des Geschmacks

Der "Ossian" im Urteil kritischer Zeitgenossen und seine Rezeption außerhalb Englands

Geistesgeschichtlich widerspiegelt der beispiellose Erfolg des Ossian die Agonie der Aufklärung. Diese hatte sich viel zu sehr der Logik und der klaren Form verschrieben, um der neuen Empfindsamkeit genügen zu können, die später in den „*Sturm und Drang*“ und schließlich in die „*Romantik*“ mündete. Der „*Ossian*“ unterlief den herrschenden Rationalismus geschickt, indem er sich nicht als Produkt einer romantischen Phantasie, sondern als ein wortwörtlich übersetztes Dokument aus dem dritten Jahrhundert präsentierte. Das zeitgenössische Bewußtsein hätte sich mit einer puren Poesie nie in solcher Weise einlassen können. Es verlangte nach dinglicher Legitimation. Ossian durfte deshalb keine poetische Erfindung sein. Nur als vermeintlich historische Gestalt konnte er sich der Phantasie bemächtigen.

Wie wichtig diese pseudo-historische Legitimation war, bewies auch eine ganze Schar von Nachahmern. So legte 1780 der Reverend John Smith die englische Übersetzung und 1787 den angeblichen gälischen Urtext von 14 Gedichten vor, die er im schottischen Hochland gefunden haben wollte. Sie wurden ins Deutsche und Italienische übersetzt

und in Frankreich sogar der dortigen Ausgabe des Ossian beigefügt. Ähnlich verfuhr ein irischer Offizier namens Harold, der im Dienst des pfälzischen Kurfürsten 1775 den „Ossian“ übersetzte. Er erweiterte dessen deutsche Ausgabe um drei angeblich neu entdeckte Gedichte, denen er 1787 weitere vierzehn und in den Jahren 1801 und 1802 nochmals zwei hinzufügte. Diese Fassung wurde besonders in Deutschland und Skandinavien geschätzt und 1803 ins Russische übersetzt. Als Nachfahren von geringerer Bedeutung erwähnt der Ossian-Experte Paul van Tieghem ferner John Clark, der 1778 angebliche Gesänge der kaledonischen Barden veröffentlichte, und den irischen Bischof Arthur Young, der seine 1787 veröffentlichten ossianischen Gedichte zum Teil aus der echten irisch-keltischen Tradition geschöpft habe.

Als grandiose Fiktion, die angeblich keine war und deshalb gleichermaßen den Ansprüchen des Sensualismus wie des Empirismus genügen konnte, trug der „Ossian“ nostalgische und utopische Züge zugleich. Es hing von der Lesart ab, wie man ihn verstand. In England dürfte die Lesart überwiegend nostalgisch gewesen sein. Die tiefe Demütigung der Schotten durch die Schlacht von Culloden verlangte nach psychischer Kompensation durch die Entdeckung und Verklärung einer großartigen keltischen Vergangenheit. Die Ressentiments zwischen Schotten und Engländern wurden dabei überlagert vom Konflikt zwischen Calvinisten und Anglikanern sowie dem politischen Gegensatz zwischen Whigs und Tories. Das Ergebnis dürfte vor allem den Tories gefallen haben, wie schon daraus hervorgeht, daß der verhaßte konservative Regierungschef die Herausgabe von „Fingal“ und „Temora“ protegierte und Macpherson selbst ganz unverhüllt als Propagandist der Tories auftrat.

Eine Ausnahme blieb die scharfe Zurückweisung, die der „Ossian“ durch den bekannten Schriftsteller und Literaturkritiker Samuel Johnson erfuhr. Sie bezeugte eine vom Geist der Aufklärung, der Logik und des Rationalismus getragene Skepsis, wie sie am ehesten noch in England anzutreffen war. Johnson urteilte über die angeblichen Bardengesänge:

Ich glaube, sie sind nie in einer anderen Gestalt vorhanden gewesen, als in der wir sie gesehen haben. Der Herausgeber oder Verfasser hat das Original niemals aufweisen können, und es kann selbiges auch niemand anderes aufweisen. Einen vernunftmäßigen Unglauben damit ahnden zu wollen, daß man den Leuten den Beweis abschlägt, ist ein Grad von Übermut, von dem die Welt noch kein Beispiel gesehen hat; und halsstarrige Verwegenheit ist die letzte Zuflucht der Schuld. (1)

Auf dem Kontinent wurde der „Ossian“ in vieler Hinsicht anders aufgenommen. Hier glaubte man aus seinen Versen jene Melodie herauszuhören, die Rousseau zur selben Zeit anschlug; eine „Naturpoesie“, die in ihrer Wildheit auch die verkrusteten Verhältnisse des ancien régime zu sprengen versprach. Zugleich ermöglichte er es dem erwachenden Nationalbewußtsein, eine Brücke vom Antike-Kult zur Glorie der eigenen Vergangenheit zu schlagen. Die Franzosen erkannten in Ossian mühelos ihren keltischen Vorfahren, die Deutschen sahen in ihm einen Germanen und die Skandinavier schätzten ihn als den nordländischen Nationalpoeten.

In Frankreich galt der „Ossian“ zumindest als willkommene Beigabe zum klassizistischen Dekor, in dem die große Revolution vorbereitet und inszeniert wurde. Diderot machte sich

sogar an die Übersetzung und war tief beeindruckt von dem „*unglaublichen Maß an Schlichtheit, Kraft und Pathos*“ in dieser Dichtung.

Zu den wenigen Kritikern gehörte Voltaire. Als Rationalist behagte dem großen Aufklärer die nostalgische Träumerei nicht und als Skeptiker war er gegen Utopien immun. So sah er im „*Ossian*“ weniger eine Frage der Echtheit als eine Frage des guten Geschmacks. In einem fiktiven Gespräch ließ er einen Schotten, einen Professor aus Oxford und einen Florentiner über den „*Ossian*“ disputieren. Nachdem der Schotte begeistert aus dem „*Fingal*“ rezitiert und der englische Professor besonders den psalmodierenden, biblischen Ton hervorgehoben hat, bekennt der Florentiner - die Inkarnation des guten Geschmacks - , daß in die ossianischen Figuren reichlich kalt ließen: „*Nichts ist leichter, als die Natur zu übertreiben, nichts ist schwieriger, als sie wirklich wiederzugeben. Es ist keine Kunst, in Schwulst zu verfallen, indem man gebrochene Verse macht, die überladen sind mit schmückenden Worten, die fast immer dieselben sind; indem man Schlacht auf Schlacht folgen läßt und sich in Hirngespinnsten ergeht.*“

In Deutschland gehörte die „*Gazette des Deux-Ponts*“ zu den wenigen kritischen Stimmen, die nicht in die allgemeine Begeisterung miteinstimmen mochten. Das nahm, wenn man die politische Rezeption des „*Ossian*“ in Deutschland bedenkt, allerdings nicht wunder. Das Blatt gehörte dem Herzog von Zweibrücken und wurde fast nur an den damaligen Höfen gelesen. Es war also ein Blatt des ancien régime, das allen Grund hatte, dem ossianischen Schlachtenlärm zu mißtrauen.

Im übrigen war die Faszination in Deutschland jedoch so einhellig wie sonst nirgends. Der Geist Ossians schwebte über dem Göttinger „*Hainbund*“, in dem sich die Stürmer und Dränger der deutschen Literatur versammelten. Er inspirierte sowohl einen Friedrich Stolberg als auch einen Johann Heinrich Voß, ehe deren Freundschaft über der französischen Revolution zerbrach. Er hat Herders ganzes Lebenswerk geprägt und ihn den Ossian mit Moses und Hiob vergleichen lassen. Er hat den jungen Goethe beherrscht und seinen Werther die „*Lieder von Selma*“ für Lotte übersetzen lassen. Er ist nicht minder in den reifen Klopstock gefahren und hat ihn seine patriotischen Hermanns-Dramen ("Bardiet") dem schottischen Barden ablauschen lassen. Er hat schließlich unzählige namenlose Geister inspiriert, und sei es nur, indem sie ihre Kinder nach dem Ort „*Selma*“ oder nach dem Helden „*Oskar*“ nannten. - Dieser deutsche Ossian war weniger ein verkappter Tory als ein verkappter Revolutionär. In ihm überwog die Utopie.



Burg Rheinstein, Stahlstich von Karl Mayers (Aus "Der Rhein", 1881)

Burgen-Romantik

Wie das "gothic revival" auf Deutschland übergriff und zum Wiederaufbau der Rheinburgen führte

Ähnlichen Charakter wie die englischen „*shams*“ und „*follies*“ hatten in Deutschland der Wiederaufbau von Burgruinen am Rhein, die Errichtung der Burg Hohenzollern, des "Märchenschlosses" Neuschwanstein oder der Hohkönigsburg im Elsaß. In allen diesen Fällen verlor die Architektur ihre gesellschaftliche Verbindlichkeit. Sie wurde Vehikel eines persönlichen Spleens, der freilich seinerseits gesellschaftlich bedingt und insoweit doch repräsentativ für das herrschende Bewußtsein war. Die Vorformen finden sich bereits in den Parkanlagen des 18. Jahrhunderts mit ihrer Fülle pittoresker, exotischer, nostalgischer, rein auf die „*sensation*“ zielenden Bauten.



Rheinromantik in einer biedermeierlichen Darstellung

Die Burgenromantik kam mit einiger Verspätung aus England, wo das „*gothic revival*“ gegen Ende des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte. 1822 erkundigte sich der preußische Prinz Friedrich Wilhelm Ludwig über Ankaufsmöglichkeiten von Burgruinen am Rhein. Unter Mitwirkung Schinkels wurde zunächst der Plan für den Wiederaufbau von „*Rheinstein*“ entworfen und von 1825 bis 1829 verwirklicht. Das Ergebnis hatte mit einem mittelalterlichen Bau ungefähr soviel Ähnlichkeit wie bei Horace Walpoles Villa „*Strawberry Hill*“ in Twickenham. Es war ein romantischer Traum mit Zinnen, Söllern, Toren, Wehrgängen, Zugbrücke usw. Über dem Tor prangte der Wahlspruch des preußischen Herrscherhauses: „*Gott mit uns.*“ Bedeutende Besucher wurden mit Böllerschüssen begrüßt. Nahe der Burg fanden Ritterspiele statt. Bei festlichen Anlässen wurde das Rheintal illuminiert. (1)

Die neuerbaute Burg Rheinstein war als Sommerfrische und Jagdaufenthalt geplant. Wenn die Burg nicht benutzt wurde, stand sie zur Besichtigung offen. In der Eingangshalle lag ein Gästebuch aus und wurden Lithographien für wohltätige Zwecke verkauft. Auch darin glich die Burg „*Strawberry Hill*“, das besichtigt werden konnte und von vornherein als stilbildendes Muster gedacht war. Als Carl Gustav Carus 1835 Rheinstein besuchte, sah er jede Menge von alten Waffen und Harnischen, Geschütze, Pickelhaufen, Streitäxte und Morgensterne. Der Führer deutete auf einen pseudo-altertümlichen Knappenrock und sagte: „*Wenn der Prinz da ist, gehen wir alle im Mittelalter.*“

Die vier Söhne des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. bekundeten einen ähnlichen Geschmack wie ihr Cousin. Dies galt besonders für Prinz Friedrich Wilhelm, den Thronfolger. Schon früh berauschte er sich an einer immensen Flut romantischer Lektüre, zu der



Burg Stolzenfels

namentlich der „*Ossian*“ und die Romane Fouqués gehörten. Seine erste Begegnung mit dem Rhein im Jahre 1815 geriet ihm zum sakralen Erlebnis: „*Ich tauchte meine Rechte in den Rhein und bekreuzigte mich.*“ Nachdem ihm die Stadt Koblenz bereits 1823 untertänigst die Ruine „*Stolzenfels*“ angetragen hatte, nutzte Friedrich Wilhelm die Gelegenheit, seinem Cousin endlich nachzueifern und die Burg ab 1836 im Stile eines Märchenschlosses wieder aufbauen zu lassen. Die Einweihungsfeier am 14. September 1842 wurde zur Freiluft-Oper: Ein Fackelzug der Bauleute, alle in mittelalterliche Tracht gekleidet, füllte unter Musikbegleitung allmählich den Burghof und verteilte sich malerisch über die verschiedenen Treppen. Ein Chor sang das „*Lied der Bauleute vom Stolzenfels*“. Die benachbarte Festung Ehrenbreitstein wurde bengalisch beleuchtet, ebenso die Marksburg und Ruine Lahneck.

Bei einer Rheinfahrt anlässlich der Einweihung von Stolzenfels faßte Friedrich Wilhelm, der seit 1840 als König amtierte, mit seinen Brüdern Wilhelm, Carl und Albrecht den Beschluß, auch die bereits 1834 angekaufte Ruine „*Sooneck*“ gemeinsam wiederaufbauen



Burg Sooneck

zu lassen. Wilhelm neigte allerdings mehr zum modisch-englischen Geschmack, den er 1835 in Schloß Babelsberg bei Berlin verwirklichte. Albrecht übertrug seinen Anteil an Sooneck schon 1850 auf den König, um sich ganz dem Bau seines von Schinkel entworfenen Schlosses Kamenz zu widmen. Der Aufbau von Sooneck zog sich dann von 1843 bis in die sechziger Jahre hin. Die erste Bauphase wurde durch die Revolution von 1848/49 beendet. Nach vierjähriger Unterbrechung kamen die Bauarbeiten nur sehr schleppend voran, da sich Friedrich Wilhelm seit 1853 verstärkt dem Ausbau von Hohenzollern widmete und ab 1856 infolge einer Serie von Schlaganfällen zunehmend unzurechnungsfähig wurde. Im Oktober 1858 mußte sein Bruder Wilhelm - der nachmalige Kaiser Wilhelm I. - offiziell die Regierungsgeschäfte übernehmen.

Friedrich Wilhelm IV. war aber nicht "geisteskrank" im psychiatrischen Sinne, wie es oft dargestellt wird. (2) Es wäre deshalb irreführend, seine frühen mystischen Neigungen, sein Verschlingen romantischer Literatur oder die Begeisterung für mittelalterlichen Mummschanz in Zusammenhang mit seiner späteren "geistigen Umnachtung" zu bringen.

Gleiches gilt für den bayerischen König Ludwig II., der offiziell für geisteskrank erklärt wurde, nachdem er durch seine pompösen Nostalgie-Schlösser die Staatsfinanzen ruiniert hatte. Ludwig II. war vermutlich ein hochgradiger Neurotiker im klinischen Sinn, zeigte aber keine nachweislichen Symptome für psychiatrisch relevanten Realitätsverlust. (3) Seine angebliche Geisteskrankheit wurde durch den Arzt Prof. Gudden aufgrund zweifelhafter Zeugenaussagen per Ferndiagnose festgestellt. Persönlich bekam Gudden den König erstmals in der Nacht vom 11. auf den 12. November 1866 zu Gesicht, in der beide unter bis heute ungeklärten Umständen den Tod im Starnberger See fanden.

Bei Friedrich Wilhelm waren der persönlichen Nostalgie auch deutlich Züge von Staatsräson beigemischt. Seine Vorliebe für frühchristlich-mittelalterliche Kunst war zugleich „Transportmittel zur Veranschaulichung eines staatspolitischen Modells, das der König und sein konservativer Kreis realisieren wollte“. In diesem staatstragenden Modell lauerte - anders als bei dem bayerischen Exzentriker Ludwig II. - bereits der Machtanspruch auf die Führungsrolle in Deutschland. Als Friedrich Wilhelm den Dom am Berliner Lustgarten in einem gigantischen, frühchristlich-"byzantinischen Stil" errichten ließ, baute er ihn erklärtermaßen nicht für die Berliner Domgemeinde, sondern als „*Primas des Protestantismus*“.

(4) Er antizipierte so die kleindeutsche Reichsgründung unter preußischer Vorherrschaft und Ausschluß des katholischen Österreich. Ludwig II. wußte dagegen mit den zwei Millionen Mark Bestechungsgeld aus dem Welfenschatz, die er von Bismarck für seine Zustimmung zur Reichsgründung bekam, nichts besseres anzufangen, als sie in seinen privaten Bau-Spleen zu stecken.

Namentlich in den Rheinlanden, die nach dem Wiener Kongreß unter preußische Herrschaft geraten waren, regte sich damals vormärzliche Unzufriedenheit wegen des Verlusts der Freiheiten der "Franzosenzeit". Der Wiederaufbau von Stolzenfels war deshalb zugleich ein Akt der Restauration im politischen Sinne. Es entsprach sicher völlig den Absichten Friedrich Wilhelms, wenn ihm der örtliche Bauleiter von Wussow in einem Brief vom 10. April 1836 schrieb:

Und wahrlich gehört von vielem Anderen auch dieses dazu, damit der noch wirrende Sinn der Bewohner der Rheinlande in der ebenso allgemeinen als vagen Vorstellung eines höheren historischen Lebens einen festen Erhalt finde, um sich in persönlicher Liebe und Verehrung, Anhänglichkeit und Hingebung an S. M. dem Könige, an E. K. H. und an das Königliche Haus nach und nach so verkörpern, daß solche den wahren Prüfstein treuer Diener und Untertanen bestehen können. (5)

Äußerst sinnfällig machten den restaurativen Charakter der Burgenbauten ihre zum Teil tatsächlich fortifikatorischen Bauelemente. Diese traten allerdings erst nach 1848/49 auf. Das Mauerwerk von Rheinstein sollte vor allem verfallen-romantisch aussehen. Dagegen diente die zweifach von Ringmauern umschlossene Burg Sooneck mit ihren Mauern, Rampen, Terrassen und kompletten Wegeverbindungen offenbar auch bestimmten, wenngleich bescheidenen Verteidigungszwecken. Die Burg Hohenzollern wurde 1822/23 zunächst als malerische Teil-Ruine wiederaufgebaut. Noch während die badisch-pfälzische Revolutionsarmee verzweifelten Widerstand gegen die preußische Übermacht leistete und sich schließlich in der Festung Rastatt verschanzte, wurde dann im Juni 1849 der Beschluß gefaßt, die Burg Hohenzollern als Festung weiterzubauen. Entsprechend kam die Bausumme von 283 500 Talern zu 51,9 Prozent aus der Kasse des preußischen Kriegsministeriums. Ebenfalls wegen des Festungscharakters wurden die Bauakten im Potsdamer Heeresarchiv verwahrt, wo sie 1945 verbrannten. (6)

Freilich blieben die fortifikatorischen Elemente bloße Zutat. Sie waren allenfalls zur vorübergehenden Abwehr revolutionären "Pöbels" geeignet. Dem Stand der Militärtechnik, wie ihn die Festungen Ehrenbreitstein oder Rastatt darstellten, genügten sie keinesfalls. Die Burgen waren so in erster Linie ideologische Bollwerke der Restauration.



Burg Hohenzollern

Während die englischen "shams" und "follies" von der fortgeschrittenen Verdinglichung des Bewußtseins der englischen Gesellschaft zeugten, widerspiegelte sich in diesen Burgenbauten eher die relative Zurückgebliebenheit Deutschlands, das mit einem halben Jahrhundert Verspätung das englische „*gothic revival*“ entdeckte und nachzuahmen versuchte. Während sich der englische König Georg IV. in durchaus bürgerlicher Manier am Exotisch-Pittoresken seines Royal Pavilion in Brighton ergötzt hatte, flüchtete nun der bayerische König Ludwig II. aus einer ihm verhaßten bürgerlichen Gegenwart in die Phantasmagorien des Mittelalters und eines noch unerschütterten ancien régime. Im Arbeitszimmer seiner Münchener Residenz stand eine Büste Ludwigs XIV., der ihm Inbegriff der „*Poesie des Königtums*“ war. 1866 richtete der bayerische Souverän gar an die römisch-katholische Kurie das Ansinnen, ihn durch Einführung eines für ihn bestimmten Gebetes in die tägliche Messe mit den Kaisern in Wien und Paris auf eine Stufe zu stellen. - Aber gerade mit solchen Träumen wurde er ein Opfer jener bürgerlichen Geistesverfassung, der er zu entrinnen vermeinte. Richard Wagner hat diese Träume zeitgerecht auf der Opernbühne inszeniert. Sein Gönner Ludwig II. übertrug sie ins Maßlose der Architektur, als wollte er wenigstens auf diese Weise ein letztes Mal die Macht eines absoluten Monarchen demonstrieren, der bis zum Ruin über sein Land gebieten kann. (7)

Die Nostalgie der preußischen Herrscher verdankte sich ebenfalls jener durchaus bürgerlichen Ideologie, die Ludwig II. aus Walter Scotts „*Ivanhoe*“, Gustav Freytags „*Bilder aus deutscher Vergangenheit*“ oder zahlreichen Bildbänden schöpfte. Sie trug aber hier zugleich Züge der Staatsräson. Sie wollte, durch das persönliche Beispiel der Herrschenden, ein ideologisches Paradigma setzen. Dies ist ihr zum großen Teil auch gelungen.



Die Hohkönigsburg auf einer französischen Briefmarke

"Altdeutsch" statt neugotisch

Weshalb Kaiser Wilhelm II. den Hohenzollern nicht mochte und sich die Hohkönigsburg im Elsaß erbauen ließ

Am 3. Oktober 1856 wurde nach sechsjähriger Bauzeit im Beisein von Friedrich Wilhelm IV. das Richtfest für die Burg Hohenzollern gefeiert. Der Neubau auf den Fundamenten der ehemaligen schwäbischen Stammburg des regierenden Herrscherhauses sollte zu einer steinernen Apotheose des preußischen Herrscherhauses und seines Machtanspruchs werden. Der Schinkel-Schüler Stillfried, dem die Bauleitung übertragen worden war, gestaltete ihn zur dreidimensionalen Verklärung der "Hohenzollern-Legende", welche die preußischen Hofhistoriker zusammengezimmert hatten, um die ganze deutsche Geschichte in Preußens Gloria enden zu lassen. Er entwarf ein Ausstattungsprogramm mit zahlreichen Historienbildern, Porträts, Skulpturen, Inschriften, Wappen und Stammtafeln, das aus heutiger Sicht wie ein bunter Reklameprospekt für Monarchie und Kirche anmutet. Es war der Versuch, mit den damals zur Verfügung stehenden Techniken die "Hohenzollern-Legende" in dinglicher Gestalt zu visualisieren.

Jedoch lassen sich weder der Burgenbau noch sonstige "byzantinische" Neigungen Friedrich Wilhelms allein mit staatspolitischem Kalkül und schlichten Manipulationsabsichten erklären. Die mystische Frömmigkeit des Prinzen und Königs war sicher nicht nur geheuchelt. Sie war kein "sacrificium intellectus" auf dem Altar der Staatsräson, sondern entsprang dem Zeitgeist, wie ihn Overbeck, Cornelius und andere „Nazarener“ in ihren Gemälden zum Ausdruck brachten. Sie war so authentisch wie die mystischen Neigungen seines Vor-Vorgängers Friedrich Wilhelm II., der sich 1781 in den „Orden der Gold- und

Rosenkreuzer“ aufnehmen ließ. In beiden Fällen erlagen die Könige ideologischen Strömungen, die grundsätzlich bürgerlichen Charakter trugen. Wo sie diese für restaurative Zwecke nutzen zu können glaubten und bewußt auch nutzten, wie in der Schulaufsicht, waren sie sozusagen Betrüger und Betrogene in einer Person. Wie die Könige im Märchen, die den Idealmenschen jenseits aller Bedrückung und Arbeitsteilung verkörpern, waren Friedrich Wilhelm IV. oder Ludwig II. die psychischen Exponenten jener bürgerlichen Entwicklung, die sie subjektiv ablehnten oder gar rückgängig zu machen versuchten. Ihre prominente Stellung prädestinierte sie zu Verstärkern des herrschenden geistigen Klimas und zur Antizipation von Bewußtseinszuständen, die erst viel später bei der breiten Masse der Bevölkerung manifest wurden. Dieses Moment ist es auch, was Ludwigs "Königsschlösser" heute zur weltweiten Attraktion macht und Neuschwanstein als verkleinerte Verdinglichung eines dinglichen Traums sogar in zahlreichen Schrebergärten wiederfinden läßt. In ähnlicher Weise wird heute die Burg Hohenzollern von der Masse des Publikums ganz naiv als "Märchenschloß" oder gar als historische Burg rezipiert.

Die soziale Ambivalenz der Nostalgie, aus der sich Friedrich Wilhelm IV. die Festigung von Thron und Altar in der Realität erhoffte und Ludwig II. ein absolutes Königtum in seinen Träumen errichtete, läßt sich am Beispiel der Ideologie der „*altdeutschen Kleidung*“ studieren. Von der Einweihung der Burg Stolzenfels 1842 bis zur Einweihung der Hohkönigsburg im Elsaß 1908 durch Kaiser Wilhelm II. pflegten die preußischen Potentaten die Statisten ihrer verdinglichten Träume in deutschtümelnd-historisierende Kostüme zu stecken. - Aber auch der Theologiestudent Karl Ludwig Sand hatte sich "altdeutsch" kostümiert, als er 1819 in Mannheim den Schriftsteller August von Kotzebue als Repräsentanten des verhaßten Metternich-Regimes ermordete. Gustav Struve, Friedrich Hecker und andere Vertreter der Revolution von 1848/49 zeigten sich ebenfalls gern im „*altdeutschen Rock*“, um ihre revolutionäre Gesinnung zu demonstrieren. Richard Wagner beteiligte sich aktiv am revolutionären Kampf von 1849, bevor er sich als Spezialist für Altdeutsches auf der Bühne in den Dienst der Restauration stellte. Eine ausführlichere Analyse dürfte belegen, daß die Ideologie des "Altdeutschen" primär eine Ideologie des deutschen Bürgertums war, die sich unter anderem aus dem „*Ossian*“ nährte. Erst im Zuge der Befreiungskriege gegen Napoleon und besonders nach der nationalen Einigung unter preußischem Zepter gewann sie ihren späteren reaktionären Charakter: Im Unterschied zu den demokratisch-republikanischen Forderungen ließ sich die nationale Symbolik von der noch immer am Ruder befindlichen Feudalklasse und ihren großbürgerlichen Verbündeten gefahrlos adaptieren und sogar zur Legitimation ihrer Herrschaft verwenden.

Aus dieser Adaption des "Altdeutschen" zur Staatsideologie erklärt sich auch die Gering-schätzung, die der englisch-neugotischen Burg Hohenzollern schon wenige Jahre nach der 1867 erfolgten Fertigstellung zuteil wurde. Noch 1878 pries der württembergische Hofschreiber Eduard Paulus die Burg als eine „*Schöpfung, die nach Jahrhunderten noch Bewunderung erregen wird*“. Aber schon 1893 zeigte sich Kaiser Wilhelm II. bei einer Besichtigung derart „*fassungslos*“, daß er „*die Burg in Ordnung zu bringen*“ wünschte und sogar „*eine völlig neue Wiederherstellung*“ in Erwägung zog. Der Architekt Gabriel Seidl, der um entsprechende Vorschläge gebeten wurde, bezeichnete die Burg als „*derart verpfuscht*“, daß nur die Möglichkeit bleibe, sie abzureißen und neu aufzubauen. (1)



Die Hohkönigsburg galt dem Wilhelminismus als „der beste Beweis gegen die Lügen der Feinde Deutschlands, daß das Elsaß jemals etwas anderes als ein urdeutsches Land gewesen sei“.

Der ideologische Paradigma-Wechsel der achtziger Jahre, der den Hintergrund dieses Geschmackswandels bildete, umfaßte freilich noch weit mehr als die Adaption des "Altdeutschen" durch die herrschenden Kreise. Inzwischen war die „kalte Pracht“ des Historizismus, mit der das gründerzeitliche Bürgertum sein verdinglichtes Bewußtsein dekorierte, gründlich in Verruf geraten. Vor allem die junge Generation wollte den industriell hergestellten Abklatsch von Gotik, Renaissance und Barock nicht mehr sehen. Sie sehnte sich nach dem Echten und auch nach der authentischen Erfahrung von Vergangenheit. Dieser Edel-Nostalgie, die schließlich zum Jugendstil führte, konnte der vom englischen "gothic style" inspirierte Bau auf dem Hohenzollern nicht mehr genügen. Er wurde nun als unecht empfunden, da die Ansprüche an historische Detailgetreue höher geschraubt worden waren. Aus Wilhelm II. sprach also - wie so oft - nur der ganz banale Zeitgeist, wenn er das Werk seiner Vorgänger derart schroff ablehnte.

Welche Blüten diese Edel-Nostalgie ihrerseits trieb, macht gerade Wilhelm II. deutlich. Seine Auftritte in historischer Maske - sei es für kitschige Gemälde vor dem Hofmaler oder in der Realität wie bei seinem Einzug nach Jerusalem - grenzten schon für Zeitgenossen ans Lächerliche.

Eine ähnliche Geistesverfassung zeigte übrigens Ludwig II., der die Fiktion einer Bühnen-Inszenierung nur unter der Voraussetzung vollkommener „Authentizität“ genießen konnte. Die Ausstattung eines Bühnenstücks mußte für ihn bis ins Detail historisch getreu sein. Er schickte deshalb die Dekorationsmaler des Meininger Hoftheaters bis in die Schweiz oder nach Frankreich, damit sie ihm „authentische“ Kulissen für den Wilhelm Tell oder die Jungfrau von Orleans malen konnten. Ebenso grotesk war es, wie er beim Bau des Schlosses Neuschwanstein (1869 - 1886) auf der „originalgetreuen“ Verdinglichung seiner Hirngespinnste bestand: „Die Maler, welche an den Bildern im dritten Stock malen (aus der Edda) müssen sich genau an die Sage halten und dürfen sich keine Willkürlichkeiten erlauben. Es kommt S. M. vor, als wenn das Bild "Tod Siegfrieds" nicht genau nach der Sage gemalt wäre.“ (2)

Kaiser Wilhelm II. baute sich ein Neuschwanstein nach eigenem Geschmack in Gestalt der Hohkönigsburg im Elsaß. Die Ruine war ihm gelegentlich eines kaiserlichen Besuchs in dem neuen "Reichsland" von der Stadt Schlettstadt als Geschenk angeboten worden. Er nahm dankend die Gelegenheit wahr, „*Eigentümer einer der größten und besterhaltenen deutschen Burgen zu sein, deren Steine uns das Wesen deutscher Ritterherrlichkeit aus längst vergangenen Zeiten verkünden*“. (3) Bis 1908 errichtete der einschlägig erfahrene Bodo Ebhardt eine Burg, wie sie in die Vorstellungen Seiner Majestät paßte: Nicht märchenhaft-prunkvoll, wie Hohenzollern, sondern märchenhaft-trutzig, wie es der militaristischen Ideologie des wilhelminischen Deutschland und zugleich der präntiösen Schlichtheit der spirituellen Reformgeisterei um die Jahrhundertwende entsprach.

Das Architekturtheater sollte nebenbei den preußisch-deutschen Anspruch auf Elsaß-Lothringen unterstreichen. Noch nach dem ersten Weltkrieg waren für den Architekten Bodo Ebhardt die Hohkönigsburg und andere elsässische Burgen „*der beste Beweis gegen die Lügen der Feinde Deutschlands, daß das Elsaß jemals etwas anderes als ein urdeutsches Land gewesen sei*“. (4) Die Abgeordneten des elsässisch-lothringischen Landtags folgten dennoch nur zähneknirschend - *la mort dans l'âme*, wie einer auf französisch formulierte - dem Ansinnen, die Hälfte der immensen Baukosten von 1,4 Millionen Mark zu bewilligen. Der Kaiser zeigte sich erkenntlich, indem er wenigstens den verhaßten "Diktaturparagrafen" aufheben ließ.

Zur Einweihung, die am 13. Mai 1908 bei strömendem Regen stattfand, ging der übliche historische Mummenschanz über die Bühne. Der Kaiser erschien in weißer Kürassieruniform. Von historischer Detailgetreueheit war aber auch die Hokönigsburg ziemlich weit entfernt, obwohl dem Architekten Ebhardt ein ganzer Stab von Historikern und Archäologen beigegeben worden war. Sie entsprach nur ziemlich akkurat dem Stand des zeitgenössischen Bewußtseins.

Anmerkungen

Shams und Follies

- 1 The Royal Pavilion at Brighton, Brighton 1982
- 2 ausführlicher dazu Norbert Miller, Strawberry Hill, München 1986

Die Tagträume des Thomas Chatterton

- 1 vgl. Helene Richter, Thomas Chatterton, in Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Wien und Leipzig 1900.

Ein Barde namens Ossian

- 1 vgl. Paul van Tieghem, Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIe siècle, Groningen / Den Haag 1920
- 2 vgl. James Macpherson's Ossian, Faksimile-Neudruck der Erstausgabe von 1762/63 mit Begleitband: Die Varianten, herausgegeben von Otto L. Jiriczek in 3 Bänden, Heidelberg 1940
- 3 zit. nach dem Stichwort "Ossian" in Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Leipzig 1828

"Fingal" und Temora"

- 1 Die Gegenüberstellung beider Texte erfolgt nach Talvy, Die Unächtheit der Lieder Ossian's und des Macpherson'schen Ossians insbesondere, Leipzig 1840, S. 88-90.

Für Voltaire eine Frage des Geschmacks

- 1 Samuel Johnson, Reisen nach den westlichen Inseln bei Schottland, Frankfurt a. M. 1982, S. 196

Burgen-Romantik

- 1 Ursula Rathke, Preußische Burgenromantik am Rhein - Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823-1860), München 1979
- 2 Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit, Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 62, Berlin 1987
- 3 siehe 1, S. 54
- 4 siehe 3, S. 221
- 5 siehe 2, S. 113
- 6 Rolf Bothe, Burg Hohenzollern - von der mittelalterlichen Burg zum nationaldynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert, Berlin 1979
- 7 Siegrid Russ, Neuschwanstein - Der Traum eines Königs, München 1983

"Altdeutsch" statt neugotisch

- 1 Rolf Bothe, Burg der Hohenzollern - von der mittelalterlichen Burg zum nationaldynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert, Berlin 1979 (Bothes Darstellung ist in diesem Punkt allerdings nicht ganz korrekt, da er die Hohenzollern-Hymne Gustav Schwab als dem Verfasser des Werkes über "Die Schwäbische Alb" zuschreibt, das Paulus 1878 neu herausgegeben und durch Zusätze ergänzt hat. Schwabs Werk erschien jedoch bereits 1823, und er selbst starb 1850, so daß er die neue Burg Hohenzollern unmöglich gepriesen haben kann).
- 2 Siegrid Russ, Neuschwanstein - Der Traum eines Königs, München 1983, S. 16 u. 59
- 3 Hans Haug, Die Hohkönigsburg, Caisse nationale des monuments historiques 1975 (Burg-Führer)
- 4 Bodo Ehardt, Deutsche Burgen als Zeugen deutscher Geschichte, Berlin 1925, S. 276