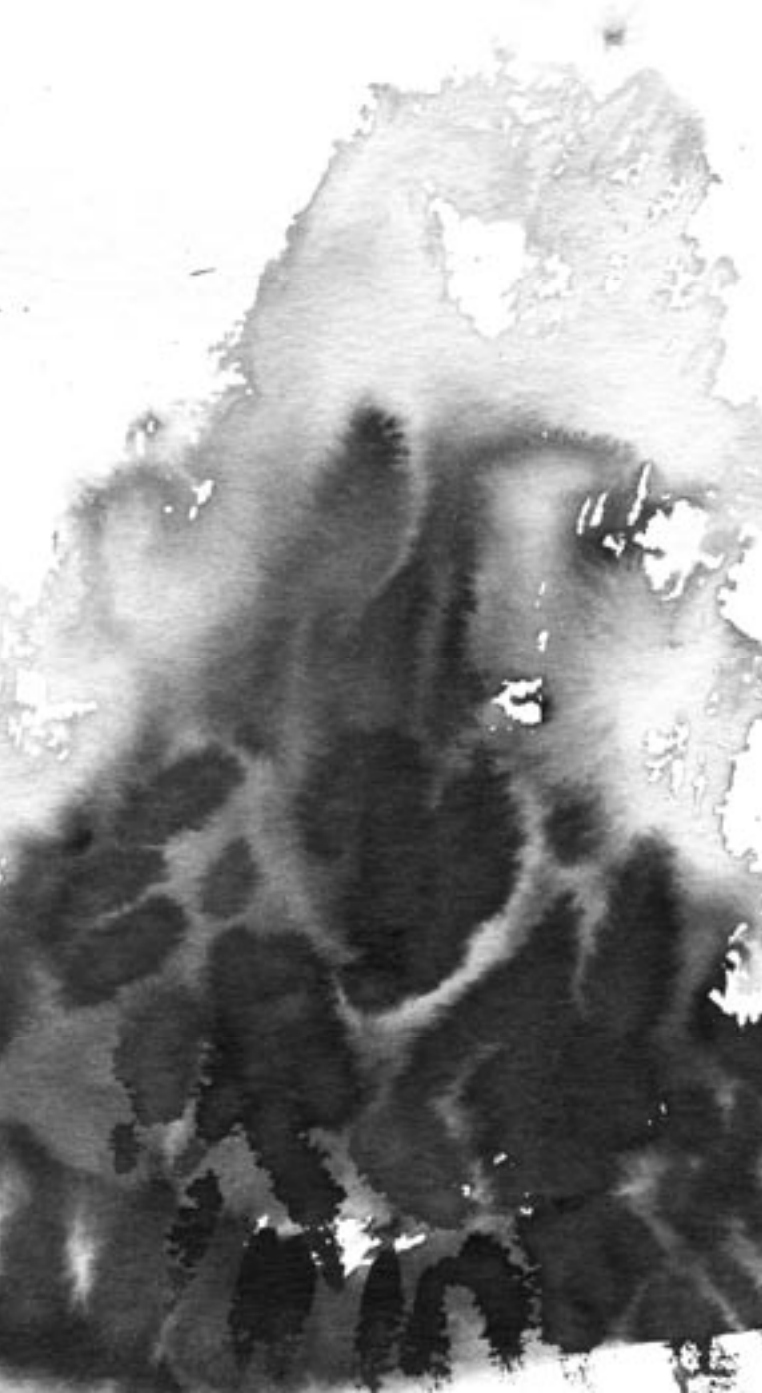


ZWISCHEN ERINNERN UND VERGESSEN. ZUR REZEPTION VON FRIEDRICH SCHILLERS *Wilhelm Tell* UND WALTER SCOTTS *Waverley*



Zwischen Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804) und Walter Scotts *Waverley* (1814) besteht neben der zeitlichen auch eine große thematische Nähe. Beide schildern den Widerstand einer traditionsverpflichteten Volksgemeinschaft gegen den hegemonialen Anspruch einer weitaus komplexeren Gesellschaft: Schillers Drama erzählt – mit einigen Freiheiten – die Gründungsgeschichte der Schweizer Eidgenossenschaft zum Schutz der ›alten Rechte‹ gegen den Einfluss der Habsburger; Scott malt ein Bild des Jakobiteraufstandes von 1745, in dem schottische Clans versuchten ihre politische und kulturelle Unabhängigkeit von England zu behaupten. Die größte Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Werken findet sich jedoch in der uneingeschränkten Begeisterung, mit der sie von deutschen und britischen Zeitgenossen aufgenommen wurden. Doch gelang es nur dem *Tell* den Zuspruch seines deutschen Publikums dauerhaft zu sichern, während man im Vereinigten Königreich *Waverley* bald dem Vergessen anheim gab. Man könnte nun argumentieren, dass Schillers Fabel aufgrund ihres positiven Ausgangs ansprechender war: Schließlich triumphieren die Schweizer, während die schottischen Clans besiegt und zerschlagen werden. Zu erklären bliebe dann jedoch, warum Scotts Roman zunächst ähnlich enthusiastisch aufgenommen wurde. Auch ästhetische Kategorien können keinen endgültigen Aufschluss über das langfristig unterschiedliche Rezeptionsverhalten bieten. Zwar wurde der historische Roman Walter Scotts in der britischen Publikumsgunst tatsächlich bald von der Sozialdramatik Dickens' abgelöst. Ebenso fiel jedoch Schillers Dramenästhetik in Deutschland spätestens der »Schiller-Demontage«¹ der Naturalisten zum Opfer.

DER KANON, DAS GEDÄCHTNIS UND DIE IDENTITÄT

Eine differenziertere Annäherung an die Frage, warum *Wilhelm Tell* dennoch bis in die Gegenwart fortwirkte, während man den *Waverley* scheinbar schnell vergaß, erscheint nötig. Dies ermöglichen die Ansätze der jüngeren Forschung zum kulturellen Gedächtnis. Von besonderer Bedeutung ist hier die Wertschätzung des (literarischen) Kanons als grundlegendes Mittel zur Bildung und Stabilisierung sozialer Identität. »Er repräsentiert das Ganze der Gesellschaft und zugleich ein Deutungs- und Wertesystem, im Bekenntnis zu dem sich der Einzelne der Gesellschaft eingliedert und als deren Mitglied seine Identität aufbaut.«² Kanonisierung ist somit nicht das Produkt eines (ästhetischen) Werturteils, sondern eine soziale Funktion. Das ›Erinnern‹ identitätsstiftender Inhalte ist dabei genauso wichtig wie das ›Vergessen‹ überflüssiger oder subversiver Inhalte. Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann spricht hier von »zwei komplementären Modi der Erinnerung«,³ die sich zueinander verhalten wie ›Vorder- und Hintergrund‹, und die sie als ›Funktionsgedächtnis‹ und ›Speichergedächtnis‹ bezeichnet. Bei ersterem »handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution [...] hervorgeht.«⁴ Demgegenüber begründet das Speichergedächtnis keine Identität. »Seine nicht minder wesentliche Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zuläßt.«⁵ Es ähnelt damit dem historischen Archiv, dessen Bestände zwar keine in sich geschlossene Geschichte erzählen, jedoch als Grundlage einer solchen Erzählung herangezogen werden können. Das

Speichergedächtnis bietet damit die Basis für den Wandel des Kanons, denn

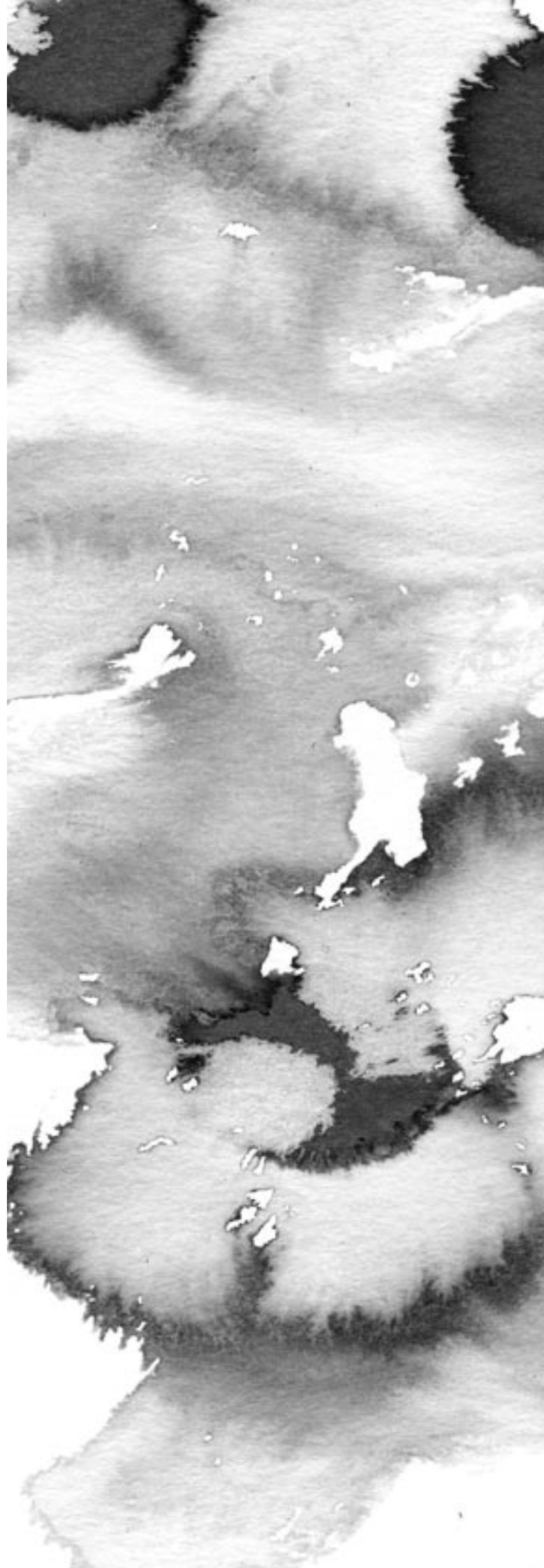
in dieser Bezogenheit von Vordergrund und Hintergrund liegt die Möglichkeit beschlossen, daß sich das bewußte Gedächtnis [sprich: das Funktionsgedächtnis – F.G.] verändern kann, daß Konfigurationen aufgelöst und neu zusammengesetzt werden, latente Elemente empor-tauchen und neue Verbindungen entstehen.⁶

In der Rezeptionsanalyse eines literarischen Textes gilt es somit zuvorderst die Geschichte seiner sozialen (Ent-)Funktionalisierung zu untersuchen, um seine historische Bedeutung für die Gesellschaft zu ergründen, sprich: um zu erklären, warum er »vergessen« oder »erinnert« wurde.

SIR WALTER SCOTT: WAVERLEY

Der vollständige Titel von *Waverley, or, 'Tis Sixty Years Since* betont die analytische Distanz, die der historische Roman Walter Scotts zu seinem Gegenstand einnimmt, und welche in der Folge zum methodischen Paradigma für die Geschichtsschreibung aufsteigen würde. Scotts Romane waren in Europa mit einer der wirkmächtigsten Absagen an das statische Geschichtsbild des 18. Jahrhunderts. Dieses verstand die menschliche Natur als zeitenthobene Konstante und unterschied Gesellschaften nur nach dem Grade ihrer jeweiligen »Aufklärung«. Demgegenüber entwickeln die *Waverley*-Romane ein dynamisches Verständnis von Geschichte und betrachten als dessen Konstante gerade den epochen- und gesellschaftsspezifischen Wandel. Scott vollzog hiermit eine Abkehr von einer affirmativen Historiographie im Dienst der »altehrwürdigen, legitimen Institutionen«.⁷ Durch die Hinwendung zum repräsentativen Querschnitt historisch spezifischer Sozialstrukturen (also zur Quellen- und Sozialgeschichte) versuchte er vielmehr darzulegen, wie »aus dem inneren Widerstreit der gesellschaftlichen Kräfte«⁸ historischer Wandel hervorgeht. Entsprechend blieben in *Waverley* Staatsaktionen und die hohe Politik außen vor und machten Platz für die Darstellung der Verfassung und der Bedürfnisse der unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten. Englische Leibeigene und niedere Adlige wurden dabei ebenso detailreich geschildert wie die Vasallen und Anführer der Clans. Es entstand dadurch ein bewegtes und in sich geschlossenes Bild, das der vielschichtigen Dynamik der Epoche gerecht wurde.

Durch diese »Verlebendigung« der Geschichte konnte sich Scott zeitweilig als bedeutendster Mittler der Vergangenheit für die britische Gesellschaft etablieren.⁹ Hierfür ausschlaggebend waren grundlegende Veränderungen auf der Seite des Lesepublikums, das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend aus Mitgliedern des aufstrebenden Bürgertums zusammensetzte. Die Geschichtsschreibung des *ancien régime*, welche auf den Nachweis von Dauerhaftigkeit und Legitimität ausgerichtet war, konnte unmöglich den Anforderungen dieser Gesellschaftsschicht entsprechen, welche bestrebt war sich die Vergangenheit als Vor- und Aufstiegs Geschichte des eigenen Standes anzueignen. Diesem Bedürfnis zu entsprechen war die herausragende Leistung *Waverleys*. Die wichtigste poetische Neuerung war dabei die Einführung des sogenannten »mittleren Helden«: Durchweg erscheinen Scotts Protagonisten nicht als heroische Akteure, sondern als passive Beobachter der



historischen Umwälzungen, denen sie beiwohnen. Zugleich wurden sie vom Autor mit den »Empfindungen und Vorstellungen des zeitgenössischen Lesers«¹⁰ ausgestattet und damit zu Vermittlern zeitlicher und kultureller Differenz. Dadurch gelang es dem historischen Roman, die Vergangenheit für das breite Publikum bewohnbar zu machen.

Hierin lag das große Risiko, das mit der Abfassung *Waverleys* verbunden war. Der Leser folgt darin dem Schicksal des jungen Edward Waverley, der durch eine Reihe von Zufällen Eingang in das Haus des *highland*-Fürsten Fergus Mac-Ivor findet, und sich in der Folge am schottischen Jakobiteraufstand von 1745 beteiligt. Ziel des Aufstandes war es, Charles Stuart, den Enkel des 1688 abgedankten katholischen Königs Jakob II., auf den englischen Thron zu bringen. Von seiner Regentschaft erhofften sich insbesondere die schottischen Clans eine grundlegende Verbesserung ihrer zunehmend desolaten sozialen und politischen Lage, aber auch den Schutz ihrer katholischen Traditionen, die im presbyterianischen Großbritannien zunehmend unter Druck geraten waren. Dieser letzte ernstzunehmende Angriff auf die Union zwischen England und Schottland misslang jedoch, und Charles musste den Rest seines Lebens im Exil verbringen. In der Geschichte des Vereinigten Königreichs bewerkstelligte nicht zuletzt die anschließende gewaltsame Unterdrückung der *highland*-Traditionen das endgültige Zusammenwachsen einer ›britischen‹ Gesellschaft, da dem Jakobitismus mit der schottischen Identität seine wichtigste Grundlage verloren ging. Scotts Romanprojekt barg somit die Gefahr, eine subversive politische Bewegung im Norden des Reiches neu zu beleben.

BEWAHRUNG DES KELTISCHEN ERBES

Als einem Befürworter der Union kann es dem Autor hieran nicht gelegen haben; als passionierter Antiquar und Ethnograph seiner schottischen Heimat bemühte er sich jedoch zeitweilig um die Bewahrung dessen kultureller Identität. *Waverley* schafft hier einen Ausgleich, indem der Roman die schottische Kultur zwar feiert, eine politische Romantisierung aber dadurch gezielt unterläuft, dass die Vereinigung mit England als natürliche und zwangsläufige Synthese erscheint: »Scott creates an impression of historical destiny which retains Jacobitism's charms while allowing us to feel them to be completely outgrown.«¹¹ Sinnbild hierfür ist bezeichnenderweise der wichtigste Stützpfiler der Rebellion, das Haus Mac-Ivor, dessen feudale Ordnung nur mehr als Parasit der kommerzialisierten Union fortbestehen kann. Ein autarkes Dasein, unabhängig von den wirtschaftlichen und technischen Errungenschaften der Außenwelt, ist den *highland*-Clans nicht länger möglich. Fergus, der letzte Patriarch der Mac-Ivors, ist daher gezwungen zur Aufrechterhaltung seines Hofes seine Männer in den *lowlands* plündern, rauben und Schutzgeld einsammeln zu lassen. Vielsagend erscheint hier die Bemerkung Flora Mac-Ivors, dass der Barde des Hauses von Taten singt, welche ihr Bruder Fergus nicht zu imitieren wagte.¹² Die Einfügung in die politische Realität der Union scheint ohne Alternative. Zugleich übergeht der Roman jedoch gezielt die Gräueltaten der britischen Reaktion auf den Aufstand, die brutale Zerschlagung der jakobitischen Armee bei Culloden ebenso wie die gewaltsame Räumung der *highlands* im unmittelbaren Anschluss, obgleich beides ohne Zweifel in die Erzählzeit fallen würde. »It is difficult not to conclude that the *silence du texte* over Culloden is eloquent of a wish not to embarrass the forces of political union.«¹³ Doch

Waverley muss, um ein integratives Gruppennarrativ zu schaffen, zwangsläufig höchst selektiv auf Erinnerungen mit gesellschaftlichem Gefährdungspotenzial zurückgreifen.

Nur so konnte der Roman das zentrale identitätsgeschichtliche Problem der Union lösen: Die Frage nach der Integration spezifisch schottischer Anteile in ein gesamtbritisches Gruppennarrativ, das neben dem englischen auch das keltische kulturelle Erbe zu würdigen vermochte. Die positive Resonanz der zeitgenössischen Leserschaft bezeugt die Attraktivität von Scotts Lösung, erklärt indirekt aber auch die rapide Abnahme des Interesses an den *Waverley*-Romanen in den folgenden Generationen. Für diese war die kulturelle Vielfalt der politischen Union schon Teil des tradierten Kanons geworden. *Waverley* reflektierte somit Konflikte, die der Roman bereits zuvor in gemeinsam bewohnte Vergangenheit verwandelt hatte. Er wurde daher ins Speichergedächtnis der Gesellschaft relegiert, wo er nur mehr das Interesse von Archivaren und Historikern auf sich zog. Mit ihm verschwand die Sprengkraft der keltischen Traditionen, die ausschließlich als ein »museum of history and culture, denuded of the political dynamic«¹⁴ fortlebten. Dies wird bereits 1822 offenbar, als der Verein zur schottischen Denkmalpflege unter dem Vorsitz Walter Scotts die Vorbereitungen zum Besuch Georg IV. in Edinburgh übernimmt: Der Auftritt des Königs in einem Schottenrock mit eigens für ihn entworfenem Clanmuster, »a bizarre travesty of Scottish history«,¹⁵ war wohl das sinnfälligste Symbol für die politische Depotenzenierung der schottischen Identität.

FRIEDRICH SCHILLER: WILHELM TELL

Eine ähnlich integrative Funktion übernahm unter anderem das Werk, aber auch die Person Friedrich Schillers für das deutsche Bürgertum. Dieses hatte im Laufe des 18. Jahrhunderts die schöne Literatur als bedeutendes Instrument zur Selbstverständigung über seine sozio-ökonomische Rolle in der Gesellschaft entdeckt.¹⁶ Seinen bezeichnendsten Ausdruck fand dies in den Schillerfeiern des Jahres 1859. In der Produktion von Festspielen und der Stiftung von Denkmälern stellte das inzwischen durch einen klassischen Bildungskanon geeinte Bürgertum seine humanistischen Werte und sein wirtschaftliches Potenzial zur Schau. Die Massenveranstaltungen in hunderten deutscher Städten standen

eindeutig unter bürgerlicher Perspektive und versuchten vor allem, die mit Schiller mögliche Integration der verschiedensten sozialen Schichten und Gruppierungen zu realisieren – vom reformfreudigen Adligen über Unternehmer und Dichter bis hin zum Industriearbeiter.¹⁷

›Unser Schiller‹ hatte sich in den fünfzig Jahren nach seinem Tod zu einer integrativen Symbolfigur entwickelt, seine ›geflügelten Worte‹ zum Mittel für Arm und Reich an diesem Diskurs teilzunehmen, und von seinen Dramen vor allem der *Wilhelm Tell* zum Reflexionsgegenstand bürgerlicher Selbstvergewisserung.

Das Schauspiel führt einen Schweizer Volksaufstand gegen die aggressive Hegemonialpolitik des Habsburger Kaisers aus dem späten 13. Jahrhundert vor Augen. In den Urkantonen Uri, Schwyz und Unterwalden regt sich der Widerstand gegen den deutschen König, der sich weigert die Schweizer

Reichsunmittelbarkeit zu bestätigen, und dessen Vögte das Volk zunehmend entrechteten und bedrückten. Als besonders grausam erweist sich dabei der Reichsvogt Hermann Gessler, der den biederen Wilhelm Tell erst dazu nötigt auf den eigenen Sohn zu schießen, um ihn anschließend zeit lebens einzukerkern. Tell entkommt und ermordet den Vogt, während sein Schicksal zum Anstoß für die erfolgreiche Rebellion gegen die Habsburger wird. Die identitätspolitische Indienstnahme des Werkes¹⁸ im Zeichen des bürgerlichen Nationalismus begann nahezu unmittelbar nach seiner Uraufführung. In Napoleon erkannte man sogleich den französischen Gessler, den es durch ein Bündnis des zersplitterten Deutschlands zu bekämpfen galt. Nach der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress (1815) wurde die Gesslerrolle den Führern der Heiligen Allianz zugesprochen. Deren Mitgliedern Russland, Österreich und Preußen wurde vorgeworfen, sich dem naturgemäßen Streben des deutschen Bürgertums nach politischer Vereinigung und Liberalisierung entgegenzustellen. Eine bedeutende chauvinistische Wendung erfuhr die *Tell*-Rezeption am Vorabend des Krieges mit Frankreich und der deutschen Einigung 1870/71, als Tells Handlungen zunehmend zur Allegorie eines durchsetzungsstarken Volkswillens verklärt wurden. So berichtet Theodor Fontane nach einer Berliner Aufführung am 17. August 1870,

einer Situation, wie der gegenwärtigen, entspricht nichts besser als der Tell. Er enthält kaum eine Seite, gewiß keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte.¹⁹

Im 20. Jahrhundert wird *Wilhelm Tell* schließlich zum »National- und Führerdrama«²⁰ verklärt, und entwickelt als solches seine größte Dynamik am Vorabend des 1. Weltkriegs und während des Aufstiegs der Nationalsozialisten.

Die fortwährende Aktualität des Stückes erklärt sich somit zum Teil gewiss aus seinem Potenzial Freund- und Feindbilder sinnhaft zu gestalten. Viel entscheidender war für die Langlebigkeit des Dramas jedoch die Möglichkeit, ihm eine Antwort auf die Frage nach der Legitimität politischer Gewaltausübung durch die Zivilgesellschaft abzugewinnen. Dieses Grundproblem der Aufklärungsphilosophie hatte Schiller bereits im *Fiesco* thematisiert und nun im *Tell* durch einen Minimalkonsens zu lösen gesucht: Ausschließlich als Privatmann, »der Frau und Kind von der Willkür des Despoten schützen muss«, und der daher frei »von politischen Motiven«²¹ ist, dürfe der Bürger als Antwort auf Gewalt selbst zur Gewalt greifen – so sieht es zumindest die jüngere Germanistik vor, welche damit eine allegorische Lesart der Tell-Figur kategorisch ausschließt. Unweigerlich vermutet man hier jedoch eine nachdrückliche Abgrenzungsgeste gegenüber zwei Jahrhunderten, denen der *Tell* in der Tat als Projektionsfläche für innen- und außenpolitische Aggression gedient hatte. Darüber legt nicht zuletzt seine Wirkung im Dritten Reich beredtes Zeugnis ab. Ob hiermit nun ein spezifisch deutsches Problemfeld abgesteckt ist – man denke an Max Webers Feststellung, das Unheil der Deutschen rühre von der Unfähigkeit einen Hohenzollern zu köpfen –, dies verlangt eine eigene Untersuchung und sei hier nur angedeutet. Doch zweifelsohne durchzieht die Frage nach dem angemessenen Verhältnis der Zivilgesellschaft zur politisch sank-

tionierten Gewalt die Geschichte der öffentlichen Debatte im modernen Deutschland, von den bürgerlichen Revolutionen bis hin zur Umwandlung der Bundeswehr der Nachkriegszeit in reguläre, international aktive Streitkräfte.

ERINNERUNGSWANDEL

Umso bemerkenswerter ist es daher, den *Tell* in den vergangenen Jahrzehnten stetig aus dieser Debatte, und in der Folge sogar aus den Lehrplänen der Oberschule verschwinden zu sehen. Ein bedeutendes Symptom dieses langsamen Ausscheidens aus dem Funktionsgedächtnis der deutschen Öffentlichkeit war ohne Zweifel Hansgünther Heymes Wiesbadener *Tell*-Inszenierung von 1965, welche in der deutschen Theatergeschichte wohl als Todesstoß für den naiv-idealistischen *Tell* gelten kann. »Heyme präsentierte die schlimmstmögliche Lesart des Textes«,²² als es ihm gelang, durch die Abrufung der ausgelagerten Erinnerung an die nationalsozialistische Vergangenheit das faschistische Potenzial des Textes auszuleuchten. Die Einspielung des Horst-Wessel-Liedes während des Rütlichschwurs, der die Schweizer zum Kampf für Freiheit und Vaterland bis in den Tod verpflichtet, stellte dabei einen Höhepunkt in sich dar: In einem einzigen Bild hatte der Regisseur aktive und brachliegende Erinnerungen übereinander gelegt und damit die ideologische Kontaminierung des Stückes auf schmerzhafteste Weise unmittelbar gemacht. Das Drama war damit als Gegenstand gesellschaftlicher Selbstreflexion disqualifiziert worden. Auf den großen Bühnen Deutschlands begegnet man seither einem zunehmend entpathetisierten *Tell*. Dem Regietheater dient er inzwischen vornehmlich als Steinbruch, wie im Fall von Castorfs *Wilhelm Tell nach Schiller* von 1991, und auch als Lesedrama zieht sich der Text zunehmend in die germanistischen Fachkreise zurück.

»Ein ganzer Tell«, wie ihn zuletzt Horst Köhler von den Theaterschaffenden des Landes forderte,²³ erscheint in der Gegenwart Deutschlands nur mehr im Rahmen des sommerlichen Festspielkitsches möglich, jenseits der kritischen Debatte über politische und kulturelle Identität. Das Werk hat damit einen ähnlich musealen Charakter erlangt wie knapp zwei Jahrhunderte zuvor Walter Scotts Erstlingsroman. Doch zeigt sich gerade im Falle des letzteren, dass das Speichergedächtnis weniger als Ausschuss der gesellschaftlichen Erinnerung zu verstehen ist und vielmehr als ein »Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse«.²⁴ Seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts vollzieht sich in Schottland eine zunehmende politische Emanzipation. Dem wurde 1997 nicht nur durch die Eröffnung eines schottischen Parlaments Rechnung getragen, sondern auch durch die Begründung der *Edinburgh Edition of the Waverley Novels* in 28 Bänden. Die Auferstehung Schottlands geht somit Hand in Hand mit der Neuentdeckung seines bedeutendsten Dichters.

FLORIAN GASSNER Jg. 1983, promoviert am Department of Central, Eastern and Northern European Studies der University of British Columbia, Kanada, wo er die europäisch-russische Kulturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts erforscht. Weitere Forschungsschwerpunkte sind der Aufstieg der Zivilgesellschaft in Europa und die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Nationalismus.

- ¹ Albert, Claudia: Schiller im 20. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998. S. 773–794; hier: S. 773.
- ² Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1997. S. 127.
- ³ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 4., durchgesehene Auflage. München 2009. S. 134.
- ⁴ Ebd., S. 137.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Ebd., S. 136.
- ⁷ Lukács, Georg: Der historische Roman. Berlin 1955. S. 19.
- ⁸ Ebd., S. 20.
- ⁹ Siehe Philips, Mark: Macaulay, Scott, and the Literary Challenge to Historiography. In: *Journal of the History of Ideas* 50/1 (1989). S. 117–133.
- ¹⁰ Ebd., S. 144.
- ¹¹ Pittock Murray: *The Invention of Scotland. The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1838 to the Present*. New York 1991. S. 85–86.
- ¹² Siehe Humphrey, Richard: *Walter Scott – Waverley*. Cambridge 1993. S. 87–89.
- ¹³ Ebd., S. 82.
- ¹⁴ Pittock, Murray: *The Invention of Scotland* [wie Anm. 11], S. 87.
- ¹⁵ Trevor-Roper, Hugh: *The Invention of Tradition. The Highland Tradition of Scotland*. In: *The Invention of Tradition*. Hrsg. v. Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Cambridge 2009. S. 15–41; hier: S. 30.
- ¹⁶ Vgl. z. B. Faulstich, Werner: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*. Göttingen 2002.
- ¹⁷ Gerhard, Ute: Schiller im 19. Jahrhundert. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1998. S. 758–772; hier: S. 771.
- ¹⁸ Die umfassendste Rezeptionsstudie bietet Piatti, Barbara: *Tells Theater: Eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Wilhelm Tell*. Basel 2004. S. 181–240.
- ¹⁹ Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke. Dritte Abteilung. Zweiter Band: Theaterkritiken*. München 1969. S. 5–6.
- ²⁰ Piatti, Barbara: *Tells Theater* [wie Anm. 18], S. 211.
- ²¹ Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Zweiter Band*. München 2000. S. 582–583.
- ²² Erken, Günther: *Hansgünther Heyme*. Frankfurt a.M. 1989. S. 15.
- ²³ Köhler, Horst: *Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble*. Internet: http://www.bundespraesident.de/Anlage/original_625082/Schillermatinee-17.04.2005.pdf. Zuletzt geprüft am 25.09.2010.
- ²⁴ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume* [wie Anm. 3], S. 140.

JOHANNA NEUBERT ist als selbständige Grafikerin mit Ihrem Atelier »Johnny Bookjacket« in Berlin zuhause und hat sich auf die Gestaltung von Buchumschlägen spezialisiert. Die Illustrationsreihe, die sie für dieses Heft angefertigt hat, wurde mit Tusche und Bleistift erstellt. Geboren 1977 in Südfinnland, haben die Ferien im Sommerhaus am Waldsee ihre visuelle Welt stark geprägt. Sie studierte Kommunikationsdesign mit dem Schwerpunkt Freie Grafik an der Universität Essen/Folkwang. Nach ihrem Diplom 2003 mit Zeichnungen zum Finnischen und Argentinischen Tango zog sie nach Berlin, wo sie nach fünf Jahren Agenturarbeit die Freiheit der Selbständigen wählte. Als zweites, heißgeliebtes Standbein unterrichtet sie Charleston und (show-) tanzt Swing.