

**JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT**



Franz Kafka, Fotografie aus dem Atelier Schlosser & Wenisch, Prag 1910
(DLA Marbach)

**JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN
SCHILLERGESELLSCHAFT**

**INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR**

**IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
ALEXANDER HONOLD · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF**

60. JAHRGANG 2016

DE GRUYTER

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOAo31 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Die Bereitstellung erfolgt durch eine Kooperation zwischen der Walter de Gruyter GmbH und der Wallstein Verlag GmbH.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative-Commons-Lizenz: CC-BY-NC-ND 4.0.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber.

DOI <https://doi.org/10.46500/11046543>

ISSN (Print) 0070-4318

© 2016 bei den Autorinnen und Autoren

2. digitale Auflage publiziert von Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2016
unter der ISBN (Print) 978-3-11-046543-3
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
www.degruyter.com

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

ARNE KLAWITTER

- Das »abgeschmackte« deutsche Publikum und seine »Gellertomanie«. Ludwig August Unzers und Jakob Mauvillons ›Dichterbriefe‹ und deren Verteidigung durch Christian Rautenberg 3

HERMANN PATSCH

- Ein Bruderbund mit Unterbrechungen. Briefe Friedrich de la Motte-Fouqués an Friedrich Majer 39

STEPHAN RESCH

- Der Patriotismus wissender Gläubigkeit. Kommentar zu Stefan Zweigs unveröffentlichtem Aufsatz *Österreich und das deutsche Volk*, circa 1914 71

ANNE KATRIN LORENZ *

- Siegfried Kracauers Bittstellerbriefe 81

MYRIAM ISABELL RICHTER / HANS-HARALD MÜLLER

- »... die Verbindung zur Welt des Geistes stets irgendwie aufrecht zu erhalten ...«. Aus Briefen Walter Müller-Seidels an Hans Pyritz (März 1943–April 1948) 117

TEXT UND BILD

ELLEN STRITTMATTER

- Bildpoetik und Bildpolitik. Alfred Döblin und das Medium Fotografie 141

AUFsätze

ROBERT L. LOTH

- Das Problem der Freiheit. Über die Schönheit in Schillers *Kallias-*
Briefen 189

JAN BORKOWSKI

- Ein neuer Zugang zur Geschichtskonzeption von Schillers *Wallenstein*
und ihrer Funktion 217

CHARLOTTE KURBUHN

- Knebels Autonomie. Elegien und Epikureismus im klassischen
Weimar (1798–1800) 243

LORENZ WESEMANN

- Y – Heine, *Nächtliche Fahrt* 277

GÜNTER OESTERLE

- »Phantastische Burleske«? Die Choreographie der Dinge in Mörikes
Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* 291

DIRK NIEFANGER

- Kolberg*. Kontext, Poetik und Struktur von Paul Heyses
Geschichtsdrama 319

DIRK KRETZSCHMAR *

- Kolberg* – Der Film 345

JÖRG KRÄMER

- »Wo ist der Falke?« Paul Heyses Novellentheorie und seine Novelle
Die Stickerin von Treviso 363

PHILIP AJOURI *

- Der Erstdruck von Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*.
Ökonomisches und symbolisches Kapital in einem Verlegerwettstreit
um 1900 383

RÜDIGER GÖRNER

- Sprachlichtarbeit. Zu einer poetologischen Figur in Max Dauthendeys
ästhetischer Selbstpositionierung 399

SANDRA KLUWE *

- »Der kleine Ruinenbewohner«. Antizipation des Widerspruchs als psychopathologisches Symptom und literarische Bewältigungsmethode bei Franz Kafka 423

ACHIM KÜPPER

- Figurationen zwischen Eis und Wüste – Textgebiete bei Franz Kafka. Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone 453

HARALD NEUMEYER

- »Das ist alles was ich Ihnen zu sagen habe«. Von der Selbstverleugnung der Beamten und der Undurchsichtigkeit der Behörde. Franz Kafkas *Das Schloß* und die Bürokratie-Debatte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts 479

SONJA ARNOLD *

- Brasilianische Literatur in Deutschland. Materialien zu ihrer Publikationsgeschichte und Rezeption: Eine Spurensuche mithilfe von Archivalien aus dem Lateinamerikabestand des Siegfried-Unseld-Archivs 501

BERICHTE

NICOLAI RIEDEL *

- Marbacher Schiller-Bibliographie 2015 535

MARBACHER VORTRÄGE

NORBERT LAMMERT

- Alles nur Theater? Über Macht und Ohnmacht. Marbacher Schillerrede 627

PETER STROHSCHNEIDER

- Das neue Alte. Museum und Archiv, Sammeln und Forschen 635

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ULRICH OTT

Nachruf auf Dorothea Kuhn 655

ULRICH RAULFF

Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 659

Anschriften der Jahrbuch-Mitarbeiter 741

Zum Frontispiz 743

Internet 744

Impressum 745

GLOBAL ARCHIVES

PREISFRAGE 2017

Archive galten lange als bloße Aufbewahrungsstätten mit national oder regional begrenztem Auftrag. Im 21. Jahrhundert erschließen Archive internationale Zusammenhänge und reflektieren ihren Status als Orte historischen Verstehens. Den *Archival Turn* begleitet die geisteswissenschaftliche Beschäftigung mit Materialität, Cultural Property und Sammlungskonzepten. Provenienzforschung sowie Exil- und Ideengeschichte verbinden sich dabei mit Ansätzen aus der *Global History*.

Vor diesem Hintergrund lobt die Marbacher Initiative *Global Archives* (vgl. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59 (2015), S. 508) die folgende Preisfrage aus:

Welche Aussichten bietet eine aus Literatur- und Gelehrtenarchiven erzählte globale Ideengeschichte? Vor welche Herausforderungen sieht sie sich gestellt?

Erwünscht sind Antworten sowohl in theoretisch-methodischer als auch in exemplarischer Form. Die Essays sollten in deutscher, englischer oder französischer Sprache gehalten sein und eine Länge von 12 Seiten (24 000 Zeichen) nicht überschreiten. Prämiert und veröffentlicht werden die drei besten Einsendungen. Es entscheidet eine Jury. Einsendungen (PDF), versehen mit Name und Adresse, sind unter dem Stichwort »Global Archives: Preisfrage 2017« bis zum 31. Dezember 2016 zu senden an: forschung@dla-marbach.de.

Homepage: www.global-archives.de

TEXTE UND DOKUMENTE

ARNE KLAWITTER

DAS »ABGESCHMACKTE« DEUTSCHE PUBLIKUM UND
SEINE »GELLERTOMANIE«

Ludwig August Unzers und Jakob Mauvillons ›Dichterbriefe‹ und deren
Verteidigung durch Christian Rautenberg

Die sogenannten ›Dichterbriefe‹ von Unzer und Mauvillon

Ich war gerade mit Lessing in dem Buchladen, als die Briefe über den Werth einiger deutschen Dichter gebracht wurden. Er freuete sich, da er auf dem hintern Blatte die Worte las, daß Gellert ein langweiliger Erzähler sey, und keinen Funken Genie habe. Das ist lange meine Meinung gewesen, sagte er, und nahm die Briefe mit.¹

Bei den Briefen, von denen hier die Rede ist, handelt es sich um die zur Michaelismesse 1771 in der Meyerschen Buchhandlung zu Lemgo als bewusste Provokation der gebildeten Welt publizierte Streitschrift *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter und über andere Gegenstände den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend*,² die dementsprechend vor allem unter den Literaturkritikern ihrer Zeit großes Aufsehen erregte. Obgleich die als fiktiver Briefwechsel konzipierte Schrift zunächst anonym und unter irreführender Verlagsortangabe – genannt werden nur die Messeorte ohne Verlag – erschien, konnten sich ihre Verfasser nicht lange der erhofften Anonymität erfreuen, da angesichts des brisanten Themas die einschlägigen Rezensionsorgane alles daran setzten, die Verfasserchaft dieses Skandalwerkes, das schonungslos mit etablierten Dichtergrößen wie Christian Fürchtegott Gellert abrechnete, möglichst umgehend aufzudecken. Der Helmstedter Professor Benedict von Schirach überstürzte sich geradezu darin, im

- 1 Christian Rautenberg an Ludwig August Unzer, Brief vom 28. Februar 1772, in: »Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig«, in: *Olla Potrida*. Eine Quartalschrift, Berlin 1782, 4. Stück, S. 109–130, hier S. 112.
- 2 [Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer], *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter und über andere Gegenstände den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend*. Ein Briefwechsel, 2 Stücke, Frankfurt und Leipzig [d. i. Lemgo] 1771/1772.

fast zeitgleich erschienenen ersten Band seines *Magazins der deutschen Critik* das Geheimnis mit dem Hinweis auf einen gewissen M.***, »welcher vor kurzem die Ehre Gellerts geschändet hat«,³ so weit zu lüften, dass er dem zeitgenössischen Leser suggerierte, wer dahinter verborgen sein könnte – allerdings mit einer dann doch falschen Zuweisung, denn er unterstellte dem Verfasser des Briefwechsels zugleich die Autorschaft der Schrift *Revision der Philosophie*, deren wirklicher Verfasser nun wiederum der Göttinger Popularphilosoph Christoph Meiners war, der mit den ›Dichterbriefen‹ in keinerlei Verbindung stand. Auf die Tatsache, dass zu einem Briefwechsel, fingiert oder auch nicht, wenigstens zwei Personen gehören, geht der Rezensent im zweiten Teil des ersten Bandes desselben *Magazins* ein, der den Namen des »Collaborators« von Jakob Mauvillon (1743–1794) mit der Buchstabenkombination U – r offen legt.⁴ Gemeint war damit der damals 21-jährige Ludwig August Unzer (1748–1774), der, wie aus dem Briefwechsel mit Mauvillon hervorgeht, die treibende Kraft hinter der Publikation gewesen war. Unzer hatte sich gerade aus dem Halberstädter Dichterkreis gelöst, um nun selbständig als Dichter in Erscheinung zu treten: 1772 sollten seine *Versuche in kleinen Gedichten* erscheinen, denen Leipzigs *Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen* Genie bescheinigte,⁵ sowie eine »Nänie im chinesischen Geschmack« mit dem Titel *Vou-ti an Tsin-nas Grabe*, die in mehreren einschlägigen Rezensionsorganen der Zeit besprochen, von den Kunstrichtern jedoch sehr unterschiedlich aufgenommen wurde.⁶

Wie aus der Vorrede hervorgeht, arbeiteten die beiden Verfasser bei einem Treffen einen Plan aus, um die Unterredungen künftig über eine räumliche Distanz weiterführen zu können, wobei sie auf die Idee eines fiktiven Briefwechsels verfielen, der ihre literaturkritischen Überlegungen einkleiden sollte. Nach der Beendigung des ersten Stücks, das vierzehn Briefe umfasst, befahlen Mauvillon offenbar Zweifel, denn Unzer ersucht ihn inständig, das gemeinsame Projekt fortzusetzen:

[...] Ihre Drohung, nicht ferner an unsern literarischen Briefen arbeiten zu wollen, hat mich nicht wenig erschreckt. Ich bitte Sie nicht um die Ausführung des weitläufigen Plans, den wir uns anfänglich gemacht hatten. Allein

- 3 Gottlob Benedict von Schirach, [Rez. zu] *Revision der Philosophie*, in: *Magazin der deutschen Critik*, Bd. 1, erster Theil, Halle 1772, S. 297–308, hier S. 297.
- 4 Anonym, [Rez. zu] *Ueber den Werth einiger teutschen Dichter*, in: *Magazin der deutschen Critik*, Bd. 1, zweiter Theil, Halle 1772, S. 220 und [Rez. zu] *Devisen auf deutsche Gelehrte und Dichter*, ebd. (unterzeichnet mit K.*).
- 5 Vgl. *Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen* auf das Jahr 1772, Leipzig 1772, S. 684.
- 6 Siehe dazu meinen Aufsatz »Poetische Kuriosität oder dichterisches Experiment? Ludwig August Unzer und seine Nänie im chinesischen Geschmack«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85 (2011), S. 489–507.

das müssen Sie mir zu Gefallen erzeigen, daß Sie noch einen Brief über das komische Heldengedicht und Zachariä, einen über die Messiade, und zuletzt noch über Weissen und Lessing schreiben wollen. Das übrige will ich alles selbst ausarbeiten.⁷

Weiter heißt es bei Unzer dann, dass der Verleger Helwing »schon mit dem Drucke der Briefe den Anfang gemacht hätte, und sich alle Bedingungen wolle gefallen lassen«:

Er bittet mich überdies um schleunige Uebersendung so vieler Briefe nach Lemgo, daß das erste Stück etwa 15 bis 16 Briefe enthielte; denn der Verleger kann mehrere Briefe auf die Messe nicht fertig schaffen. Ich habe auch noch so viel hingeschickt, daß das erste Stück 14 Briefe enthält. Nun wünscht der Verleger, daß das Werk in 3 Stücken herauskommen mögte [...].⁸

Unzer, der aus einer in der Grafschaft Stolberg hoch angesehenen, pietistischen Ärztesfamilie stammte – sein Vater war Leibarzt des Grafen Christian Ernst zu Stolberg und sein Onkel der damals weithin berühmte Arzt Johann August Unzer –, hatte Mauvillon zunächst als Fremdsprachenlehrer seines älteren Bruders Christoph Unzer am Pädagogium zu Ilfeld kennen gelernt. Sehr rasch entwickelte sich eine innige Beziehung zwischen den beiden, die sich in den »Dichterbriefen«, wie sie ihren fiktiven Briefwechsel *Ueber den Werth einiger deutscher Dichter* selbst nannten,⁹ niederschlägt. Der um einige Jahre jüngere Unzer stellt seine Meinung über die angesehenen deutschen Dichter dar und erbittet das Urteil des erfahrenen Lehrers und Literaturkenners, der sich als Sohn eines eingewanderten Franzosen seine geistige Unabhängigkeit bewahrt hat, damit er nun selbst mit »Freymüthigkeit« gegen die »tief eingewurzelten Vorurtheile«¹⁰ des deutschen Publikums »richtigere Begriffe und gegründete Urtheile [...] setzen«¹¹ könne. Unzer liefert die Stichworte zu den Themen, die Mauvillon dann in seinen Antwortbriefen genauer ausführt, als aufgeworfene Probleme diskutiert und mit kritischem Scharfsinn und kunstrichterlicher Sicherheit löst. Die Gesamtkonzept-

7 Mauvillons Briefwechsel oder Briefe von verschiedenen Gelehrten an den in Herzogl. Braunschweigschen Diensten verstorbenen Obristlieutenant Mauvillon, gesammelt und hg. von seinem Sohn F. Mauvillon, [Braunschweig] 1801, S. 23.

8 Ebd. Das dritte Stück ist allerdings nicht mehr erschienen.

9 Ebd., S. 52.

10 [Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer], *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter*, I, S. 22.

11 Ebd., I, S. 19.

tion und endgültige Fertigstellung der *Dichterbriefe* lagen jedoch in den Händen Unzers.

Ueber den Werth einiger deutscher Dichter ist die schonungslose Abrechnung mit einer damals fest etablierten Dichtergröße. In einer Besprechung in der *Neuen Braunschweigischen Zeitung* heißt es dazu:

Gellert, der in seinem Leben so bewunderte, und nach seinem Tode fast vergötterte Gellert, dieser Lieblingsdichter der Nation, dieser Diktator des guten Geschmacks, den die allgemeine Stimme der Deutschen zu ihren besten Genies zählt, findet hier einen Kunstrichter, der ihm unbarmherzig den Dichterkranz abreißt, und ihn von der Stelle wegweist, die er widerrechtlich auf dem Parnaß eingenommen.¹²

Ausgangspunkt der kritischen Betrachtungen ist die im »Ersten Brief« geäußerte Verwunderung Unzers über die seinem Empfinden nach übermäßige Hochschätzung Gellerts, worauf Mauvillon mit der Feststellung antwortet, dass jener auch aus seiner Sicht »ein sehr mittelmäßiger Schriftsteller, und ein Dichter ohne einen Funken von Genie«¹³ sei; Klopstock und Lessing seien längst über ihn hinausgewachsen. Im Vergleich zu ihnen erscheine Gellerts Werk nur noch als »matt, schaal, wässerig«.¹⁴

In Mauvillons Antwortbriefen wird Gellert als Romanschriftsteller, als Verfasser geistlicher Gesänge, als Fabel- und Lehrdichter sowie als Moralist und Kunstrichter in jeder Hinsicht regelrecht zerpfückt. Sämtliche Aspekte seines dichterischen Schaffens werden unter die Lupe genommen und mitleidlos abgeurteilt. Hieß es im »Dritten Brief«, der aus Unzers Feder stammt, noch eher zurückhaltend: »Ich fand, daß er oft die Sachen auf eine unleidliche Art ohne Noth ausdehnte, daß er arm an Handlung und poetischen Bildern, desto reicher aber an Worten sey«,¹⁵ so reagiert Mauvillon darauf im »Vierten Brief« nicht nur umgehend mit der Einschätzung, dass Gellerts Lustspiele allerdings »sehr mittelmäßig« seien, sondern geht mit seiner Bewertung weit darüber hinaus:

Meiner Meinung nach sind sie unter aller Critik. Denn wo doch weder Handlung, noch Plan, Dialog und Character was taugen, was soll man dazu

12 [Rez. zu] *Ueber den Werth einiger deutschen Dichter, und über andere Gegenstände, den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel. Erstes Stück*, in: *Neue Braunschweigische Zeitung* vom 4. Februar 1772.

13 [Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer], *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter*, I, S. 59.

14 Ebd., I, S. 43.

15 Ebd., I, S. 65.

sagen? Es ist auch nicht Ein erträglicher Auftritt darinnen. [...] Und das Abgeschmackte in dem unschuldig-naif und witzig seyn sollenden ist so sehr ohne Maaß und Ziel darinnen ausgestreut, daß es für einen Menschen, der nur ein wenig Gefühl hat, unmöglich ist, sie zu lesen.¹⁶

Im Gegensatz zum scharfzüngigen Kritiker Mauvillon tritt Unzer in seinen Briefen als der eher milder gestimmte Kunstrichter auf, der sich jedoch von den Argumenten seines Briefpartners überzeugen lässt: »Von allen Seiten haben Sie ihn [d. i. Gellert] angegriffen; von allen Seiten seine Schwäche gezeigt, und ich – Ihr getreuer Lanzenträger! – bin, nicht wenig über das Gefecht vergnügt, ein glaubwürdiger Zeuge Ihres Sieges gewesen.«¹⁷

Die abfälligen Bemerkungen über Gellert gehen Hand in Hand mit einem genauso vernichtenden Urteil über das ebenso ungebildete wie »abgeschmackt[e]«¹⁸ deutsche Publikum, dem der fiktive Herausgeber in der Vorrede vorwirft, Schlechtes und Gutes »ohne Wahl, ohne Nachdenken«¹⁹ auf gleiche Weise zu lesen und zu behandeln. Der »blind« urteilenden Menge der Lesenden müsse deshalb »ein Licht« angezündet werden, »da das verkehrte Urtheil [...] die Hauptursache des Verderbens der gesunden deutschen Litteratur«²⁰ sei. Vor allem die im deutschen Publikum weit verbreitete »Gellertomanie«,²¹ der nicht einmal Lessings *Literaturbriefe* Einhalt zu gebieten vermochten, ist den beiden Kritikern ein Dorn im Auge:

Gellert hat in der That seinen Ruhm nicht den Kunstrichtern zu verdanken; denn derselbe war schon gegründet, ehe die kritische Despotie ihren Anfang nahm. Den Beifall, den Gellert besitzt, hat ihm die Nation von freyen Stücken zu Theil werden lassen, ohne dazu von Thongebnern aufgemuntert zu seyn.²²

Als ausschlaggebendes Kriterium einer richtigen Beurteilung gilt den beiden Verfassern das Genie. »Ich schätze den Dichter bloß nach dem Genie«, erklärt Unzer, »und das Genie besteht hauptsächlich in der Kraft zu schaffen; hievon heißt er ein Poet. Es versteht sich, daß mir sein schöpferischer Geist lauter Dinge vorstellen muß, die mich interessiren.«²³ Und wenig später heißt es: »Wer nur die interessirendste Erfindungskraft besitzt, der ist der Dichter, den ich in die erste

16 Ebd., I, S. 93 f.

17 Ebd., I, S. 233.

18 Ebd., I, S. 55.

19 Ebd., I, S. 17.

20 Ebd., I, S. 20.

21 Ebd., I, S. 311.

22 Ebd., I, S. 64 f.

23 Ebd., II, S. 89.

Classe setze.«²⁴ Im weiteren Verlauf seiner Überlegungen führt Unzer dann aus, was er unter einem ›Dichter vom ersten Range‹ versteht: »de[n] schöpferische[n] Geist, welcher alle seine Gegenstände durch Handlung belebt«, »die Erfindung und vollkommen dichterische Bearbeitung ganzer Plane und einzelner Theile«, »ein durchgehends poetischer, edler und angemessener Ausdruck«.²⁵

Wirklich feiern wollen die streitbaren Verfasser niemanden. Klopstock, Wieland, Ramler, Geßner und Gleim bilden die oberste Klasse, wobei Klopstock noch über allen andern steht; Uz und Hagedorn werden immerhin gelobt.²⁶ Neben Gellert werden im zweiten Stück auch noch der wenig geistreiche Rabener sowie der phantasie- und genielose Lessing verworfen.²⁷ Wenigstens lassen die beiden Kunstrichter Lessing insofern noch eine gewisse Gerechtigkeit widerfahren, als sie ihn zusammen mit Weiße als einen Dichter nennen, der es auch ohne Genie »mit Fleiß, Studiren und Uebung«²⁸ zu etwas gebracht habe, denn immerhin sei er »ohne Zweifel der gröste und vollkommenste Prosator in Deutschland«.²⁹ Das nüchterne Fazit, das in den ›Dichterbriefen‹ schließlich gezogen wird, lautet, dass der großen deutschen Dichter so wenige seien, dass sie kaum eine »klein[e] Gartenlaube«³⁰ füllen würden.

Der Schock, den die umfassende Aburteilung Gellerts und anderer angesehener Dichter auslöste, spiegelt sich in den zeitgenössischen Rezensionen wider, so in Friedrich Nicolais *Allgemeiner deutscher Bibliothek*, wo von Johann Joachim Eschenburg zum einen der dreiste Ton und zum anderen die »unbesonnenen, halb verdauten, und zudringlichen Urtheile« gerügt werden.³¹ In den *Hallischen Neuen Gelehrten Zeitungen* heißt es in der ersten Besprechung, die überhaupt zu dieser ganz auf Provokation angelegten Schrift erschienen ist:

Dem Schreiber dieses Büchleins mögen die Hände sehr gejuckt haben. In seinem Kopfe mag es auch ziemlich übel aussehen. Wie hätte er es sonst wagen können, uns Deutschen dieses unverdaute, kühne und seichte

24 Ebd., II, S. 92.

25 Ebd., II, S. 251.

26 Im weiteren Verlauf des Briefwechsels werden dann für die zweite Klasse, ohne dass sie endgültig bestimmt worden wäre, Uz, Gerstenberg, die Karschin und Denis vorgeschlagen (vgl. ebd., II, S. 252).

27 Vgl. ebd., II, S. 42–44 und S. 247 ff.

28 Ebd., II, S. 246.

29 Ebd., II, S. 248.

30 Ebd., II, S. 80.

31 Johann Joachim Eschenburg, [Rez. zu] Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 19, 1. Stück, Berlin und Stettin 1773, S. 34–56, insbes. S. 39 und S. 52.

Geschwätz vorzulegen? [...] Der Verf. scheint einer von den muthwilligen Buben zu seyn, die am Fuße des deutschen Parnasses herumschwärmen, und gerne verdiente Männer mit Koth besprützen möchten.³²

Auch in dem von Christian Heinrich Schmid herausgegebenen *Almanach der deutschen Musen* findet der Rezensent nichts als ablehnende Worte:

Nicht genug, daß Gellerts Andenken von so manchem Stümper verunehrt worden, hier treten ein paar Wäscher auf, die dumm und dreist der ganzen Nation ins Gesicht beweisen wollen, daß sie keine Ursache gehabt, Gellerten zu lieben und zu bewundern. Ich bin überzeugt, daß jedermann diese kritischen Briefe mit dem größten Unwillen und Verachtung aus der Hand werfen wird [...].³³

Der junge Goethe jedoch hat die ›Dichterbriefe‹ nicht aus der Hand geworfen. Bekanntlich gehörte er zu den wenigen, von denen die beiden »Freygeister in Sachen des Genies«³⁴ in Schutz genommen wurden. Doch war er nicht der einzige, der dem mutigen Versuch, Gellert vom Parnass herunterzustößen, durchaus Anerkennung zollte. In hohem Maße zustimmend reagierte auch der Rezensent der Schrift in der *Neuen Braunschweigischen Zeitung*, von dem die literaturwissenschaftliche Forschung bislang kaum Kenntnis genommen hat, was sich wohl aus dem abgelegenen Ort dieser Publikation erklären lässt. Anders als

32 Hallische Neue Gelehrte Zeitungen, 100. Stück vom 12. Dezember 1771, S. 794–796.

33 *Almanach der deutschen Musen* auf das Jahr 1772, S. 62 f. Der Verfasser ist vermutlich Christian Heinrich Schmid selbst.

34 [Rez. zu] Ueber den Werth einiger deutschen Dichter, in: *Frankfurter gelehrte Anzeigen* vom Jahr 1772, Nummer XV (21. Februar 1772), S. 117–119, hier S. 117. Eduard Jacobs nimmt an, dass die Rezension von Goethe stammt und dass er sie Merck zuschickte oder diktierte. Vgl. dazu Eduard Jacobs, »Ludwig August Unzer. Dichter und Kunstrichter«, in: *Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde* 28 (1895), S. 117–252, hier S. 176. Eine gegenteilige Ansicht vertreten Hermann Bräuning-Octavio und Klaus Lazarowicz, die Merck für den Verfasser der Rezension halten; vgl. Hermann Bräuning-Octavio, Herausgeber und Mitarbeiter der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* 1772, Tübingen 1966, S. 416 und Klaus Lazarowicz, *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*, Tübingen 1963, S. 72. Für Goethes Verfasserschaft spricht die Aussage des Rezensenten, er habe Gellerts Vorlesungen gehört, was nur auf Goethe zutreffen kann: »Der Recensent ist Zeuge, daß der selige Mann von der Dichtkunst, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt, welche die einzige ist, keinen Begriff hatte. Denn in allen Vorlesungen über den Geschmack hat er ihn nie die Namen Klopstock, Kleist, Wieland, Geßner, Gleim, Lessing, Gerstenberg, weder im Guten noch im Bösen nennen hören.« (*Frankfurter gelehrte Anzeigen* vom Jahr 1772, S. 118.)

Eduard Jacobs vermutet hat,³⁵ handelt es sich dabei nicht um Justus Friedrich Wilhelm Zachariä, der zu diesem Zeitpunkt die *Neue Braunschweigische Zeitung* herausgab, sondern um den Braunschweiger Theologen Christian Günther Rautenberg (1728–1776), der zunächst Pastor zu Coppenbrügge und dann seit 1762 an der Braunschweiger Martini Kirche ordiniert war. In den zahlreichen Predigten und Sittenlehren, die er ganz im Geiste der Aufklärung veröffentlichte, versuchte er, die göttliche Offenbarung mit rationalen Argumenten zu stützen.³⁶ So verfasste er eine *Einleitung in die christliche Glaubens- und Sittenlehre*, die 1777 posthum erschien und in der grundsätzliche Fragen wie ›Was ist die Religion?, Wer ist Gott?, Woher wissen wir, daß ein solcher Geist ist?‹ behandelt werden. Zudem übersetzte er Henry Homes *Versuche über die ersten Gründe der Sittlichkeit und der natürlichen Religion* (1768), die er zusätzlich mit einem Kommentar versah, und die *Theorie der moralischen Empfindungen* von Adam Smith (1770).

Ohne jede weitere Zurückhaltung schreibt Rautenberg über den [!] Verfasser der ›Dichterbriefe‹:

Kaum ist es bey Gellerts Grabe etwas stille geworden, um welches sich berufene und unberufene Dichter fast heischer geschrien, so steht ein Mann auf, der so gar seinen Ruhm zu Grabe tragen will, und der das Herz, oder, wie viele sagen werden, die Unverschämtheit hat, es dem ganzen ehrwürdigen deutschen Publikum ins Gesicht zu sagen, daß es seinen Beyfall an den Unrechten verschwendet, und daß der, dessen Verlust es so laut beklaget, gar nicht der Mann sey, der ihn verdient.³⁷

Rautenberg setzt sich detailliert mit den einzelnen Kritikpunkten der »scharfsinnigen Untersuchungen«, wie er sie nennt, auseinander und kommt in der zweiten Fortsetzung seiner Besprechung zum Ergebnis, dass es »doch wohl kein Verbrechen« sei, »Gellerten, da er einmal tod ist, als Schriftsteller, strenge und genau zu prüfen, (denn warum sollte er besser seyn, als die Egyptischen Könige, die sich eben das mußten gefallen lassen?) und es kan auch den Nutzen haben, den

35 Artikel »Unzer, Ludwig August« von Eduard Jacobs, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 39 (1895), S. 336–343, hier S. 340.

36 Zu nennen wären hier seine *Predigt über den vernünftigen Glauben des Christen* (1768), *Die Gerechtigkeit des Christen gegen das Eigenthum des Nächsten* (1768), *Von der Frömmigkeit der Jugend* (1772) oder seine *Christliche Glaubens- und Sitten-Lehre: catechetisch abgehandelt* (1767).

37 [Rez. zu] Ueber den Werth einiger deutschen Dichter, und über andere Gegenstände, den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel. Erstes Stück, in: Neue Braunschweigische Zeitung vom 4. Februar 1772.

Geschmack der Nation zu läutern, zu befestigen, und sie zu lehren, mit welchen Augen sie den Werth ihrer Schriftsteller beurtheilen müssen«. ³⁸

Aber auch der wohlwollende Rautenberg stört sich am Ton der ›Dichterbrieft«. Es ist der einzige wirklich relevante Kritikpunkt, den er offenbar gelten lässt und auf den er im Beschluss seiner Rezension zu sprechen kommt:

Allein, mußte das nun so anzüglich, so grob, mit solcher hönischen Freude gesagt werden? Waren deßwegen die Namen, Sudler, Stümper, Reimreich, bey einem würrklichen verehrungswürdigen Manne am rechten Orte angebracht? Mußten alle Flecken an ihm so zudringlich aufgesucht, so bitter gerüget, und die Schönheiten dagegen mit vorsetzlicher Nachlässigkeit übergangen werden? ³⁹

Aus einem Brief Rautenbergs wissen wir allerdings, wie im Folgenden noch gezeigt werden wird, dass das Ende der Besprechung von fremder Hand hinzugefügt wurde. Weder Genie noch Größe gesteht Rautenberg Gellert zu, wohl aber einen gewissen Nutzen:

Gesetzt, daß er nur mittelmäßige Köpfe befriedigen kan, muß denn für diese gar nichts geschrieben werden? Sollen alle die, für welche die Miltonen und Klopstocke zu hoch sind, zu ihrer Nahrung nichts haben? Uns dünkt, daß, gegen diese gehalten, ein Gellert bey weitem nicht der größere, aber doch der nützlichere Schriftsteller ist. ⁴⁰

Bis auf den Schluss ist die Rezension im Ton zwar zurückhaltend, dennoch überwiegt eindeutig das positive Urteil.

Rautenbergs Briefe in der *Olla Potrida*

Dass es sich bei dem Rezensenten tatsächlich um Rautenberg handelt, ist einem Brief zu entnehmen, der zusammen mit vier weiteren 1782 in der Zeitschrift *Olla Potrida* veröffentlicht wurde ⁴¹ und dessen bei der Veröffentlichung ungenannter

38 Ebd. [Forts.], in: Neue Braunschweigische Zeitung vom 7. Februar 1772.

39 Ebd. [Forts.], in: Neue Braunschweigische Zeitung vom 10. Februar 1772.

40 Ebd.

41 Vgl. Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig, S. 109–130.

Adressat kein anderer als Ludwig August Unzer ist.⁴² Den Nachweis dafür liefert der Briefwechsel Unzers mit Jakob Mauvillon, in dem es an einer Stelle unter Bezugnahme auf die Korrespondenz mit Rautenberg heißt:

Ist Ihnen Rautenbergs Critik des ersten Stücks der Dichterbriefe in der Braunschweigischen Zeitung zu Händen gekommen? Ich habe mit diesem würdigen Gelehrten einen angenehmen Briefwechsel angefangen, und genieße seine Freundschaft in einem nicht geringen Grade.⁴³

Die in der *Olla Potrida* abgedruckten Briefe sind Teil der von Unzer hier erwähnten Korrespondenz. Über Gellert heißt es im ersten dieser Briefe, dass er unzweifelhaft zu denjenigen gehöre, »die unter einer so glücklichen Constellation gebohren sind, daß sie, ohne daß man recht sagen kann, warum? in außerordentlichen Ruf kommen, und daß es fast eine Todtsünde [sei], anders als mit tiefer Ehrerbietung von ihnen zu reden«:

Welche Abgötterei hat man nicht mit ihm getrieben! wie ausgebreitet war sein Ruf bey allen Klassen der Menschen! Wohin man kommt, da findet man seine Schriften, und jeder Mund, der von ihm spricht ertönt von seinem Lobe.⁴⁴

Gerade deshalb hätten »[j]ene Verfasser« der Briefe auch Recht, fährt Rautenberg fort, »wenn sie behaupten, daß *Gellert* kein Genie war, und ich habe das Herz gehabt, es in der hiesigen Recension öffentlich zu gestehen, daß sie darin Recht haben«.⁴⁵

Rautenberg formuliert seine Gedanken so, als ob er nicht wisse, dass Unzer an den ›Dichterbriefen‹ beteiligt war – und vielleicht wusste er es zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht. Aber die Sicherheit, mit der er Unzer anspricht, lässt vermuten, dass er die Verfasserschaft zumindest ahnte:

Ich hoffe, daß die Vernünftigen mit meinem Urtheile und auch mit den Erinnerungen zufrieden seyn werden, die es beschließen; nur muß ich Ihnen

42 Lediglich Richard Daunicht vermutete Ludwig Unzer als Adressaten der Briefe Rautenbergs, ohne jedoch einen Beleg dafür zu geben. Vgl. Richard Daunicht, *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, München 1971, S. 319. Ein zeitgenössischer Hinweis auf Unzer findet sich in einer Rezension des dritten Stücks der *Olla Potrida* von 1782 in: *Frankfurter gelehrte Anzeigen* vom Jahr 1783, Nummer XIV (18. Februar 1783), S. 111–112, hier S. 112.

43 Mauvillons Briefwechsel, S. 30.

44 Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig, S. 110 f.

45 Ebd., S. 111.

gleich dabey sagen, daß die letzten sechs oder sieben Zeilen nicht von mir sind. Aus dem ganzen Ton der Recension werden Sie bald abnehmen, daß ich Ursache gehabt, mit Vorsicht und Mäßigung zu sprechen, und eben daher ist es auch gekommen, daß die letzten Erinnerungen herber und strenger sind, als sie sonst würden geworden seyn. Ich mußte doch etwas thun, um diejenigen zu besänftigen, die es mir schon übel genommen, daß ich die Urtheile nur bloß historisch nach der Länge angeführt.⁴⁶

Offenbar drängte der Herausgeber der *Neuen Braunschweigischen Zeitung*, der bereits erwähnte Justus Friedrich Wilhelm Zachariä, Rautenberg zu einer kritischeren Haltung gegenüber der provokanten Schrift Mauvillon und Unzers, und wie dem Text des Briefes zu entnehmen ist, griff er letztendlich in die Besprechung ein und formulierte den Schluss der Rezension selbst. Rautenbergs Parteinahme für die beiden kühnen Kunstrichter tritt dennoch offen zutage, wie die nachfolgenden Zeilen erkennen lassen:

Darf man sich nun noch wundern, daß die Journalisten mit solcher Heftigkeit und Grobheit über diese *Briefe* hergefallen und zwar in einem so ungesitteten Tone, mit solcher unprüfenden Partheylichkeit, daß ich mich recht darüber geärgert habe? Das sind mir schöne Richter, die so nach Vorurtheilen ihre Aussprüche abfassen, die denn auch so einseitig und spielend ausfallen.⁴⁷

Aus Rautenbergs Briefen ergibt sich demnach eine ganz neue Perspektive mit Blick auf die Rezeption der ›Dichterbriefe‹. Vor allem die Reaktion Lessings ist aufschlussreich. Am Ende seines ersten Briefes berichtet Rautenberg, wie er zusammen mit Lessing einen Buchladen besuchte – vermutlich die Waisenhausbuchhandlung in Braunschweig, die auch die neuesten Publikationen des Lemgoer Verlages Meyer führte –, als gerade die ›Dichterbriefe‹ geliefert wurden: »Er freuete sich, da er auf dem hintern Blatte die Worte las, daß Gellert ein langweiliger Erzähler sey, und keinen Funken Genie habe. Das ist lange meine Meinung gewesen, sagte er, und nahm die Briefe mit.«⁴⁸

Im zweiten Stück der ›Dichterbriefe‹ wurde dann jedoch Lessing selbst kritisiert. »Das ächte Dichtergenie«, heißt es dort, »scheint ihm aber von der Natur versagt zu seyn.«⁴⁹ Aus diesem Grunde könne er daher auch keinen »Anspruch

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 112.

49 [Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer], Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter, II, S. 248.

auf eine Stelle in der zweyten Classe der deutschen Dichter«⁵⁰ machen. Womöglich war diese Kritik der Anlass für Lessings Sinneswandels in Bezug auf seine Einschätzung Gellerts: »Itzt aber höre ich«, fährt Rautenberg in seinem Brief fort, »daß er behauptet, Gellerts dramatische Werke wären die besten Originalstücke, die wir hätten, und sie brauchten nur eine kleine Umarbeitung, um recht schön zu seyn ...«. ⁵¹

In Rautenbergs drittem Brief kommt er dann auch auf das zweite Stück der ›Dichterbriefe‹ zu sprechen, das erst 1772 erschien und deshalb nicht Gegenstand der Rezension in der *Neuen Braunschweigischen Zeitung* sein konnte:

Den zweiten Theil der *Briefe über den Werth der Dichter* habe ich nun auch mit Vergnügen und Nutzen gelesen, und es freuet mich, hier ebenfalls einige zu finden, die, wo nicht ganz vortheilhaft, doch gelinde und billig davon urtheilen. Das läßt sich indessen leicht denken, daß man nicht mit allen geäußerten Urtheilen zufrieden ist, und daß besonders die Klaßification der Dichter von einem jeden reformiret wird. Denn jeder urtheilt nach seinem Geschmack und setzt den oben an, der damit am besten harmonirt. ⁵²

Dann aber bringt er hinsichtlich einiger Details eine ganz gegenteilige Meinung zum Ausdruck: »Ich sehe selbst nicht ein, wie *Gleim* zu der Ehre kömmt, im obersten Range zu glänzen.«⁵³ Mit dem Urteil über Rabener ist er im Großen und Ganzen zwar einverstanden, äußert dann aber doch gewisse Vorbehalte gegen die Satire:

[I]ch möchte aber nicht gerne eine *persönliche Satyre* eingeführt und authorisirt sehen, als nur in sehr seltenen Fällen. Wie leicht kann sie in Pasquill ausarten! In gewissem Verstande ist jede Satyre *persönlich*, weil der Verfasser allemal reelle Thoren im Sinne hat, von denen er seine Schilderung hernimmt. Aber so *persönlich*, daß man mit Fingern auf den weisen kann, den die Geißel trifft, weil sie ihn allein trifft – nein, das mögte ich nicht – [...]. ⁵⁴

Anderer Ansicht ist er auch in Hinblick auf die Dichtung der Anacreontik. Noch größere Vorbehalte aber hegt er Wielands schlüpfriger Erotik gegenüber:

50 Ebd., S. 249.

51 Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig, S. 112.

52 Ebd., S. 117.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 117 f.

In Absicht der *Erotischen Dichter* kann ich mit ihrer Meinung nicht einig werden. Den Dichtern der Freude und Liebe, wie *Utz, Gleim, Leßing*, will ich ihre Leier nicht nehmen, (denn Freude und Liebe sind unschuldig und zum Theil Pflicht) aber wollüstige Gedichte, wie *Wieland* sie macht, halte ich immer den guten Sitten und der Tugend gefährlich. Schade vor allen Gaben des Geistes, wenn sie zur Verführung gemißbraucht werden! – Hierin denke ich, wie *Sulzer*, der das mit *den Musen Unzucht treiben* nennt.⁵⁵

In der *Neuen Braunschweigischen Zeitung* wurde zuvor eine Kritik von Wielands prosaischen Schriften publiziert, die, wie vermutet wurde,⁵⁶ von Unzer stammt und die Rautenberg sicherlich gekannt hat. In aller Ausführlichkeit tadelt dieser in seinem an Unzer gerichteten Brief nun Wielands Moralvorstellungen, die er für fragwürdig und für jugendgefährdend hält:

Wieland scheuet sich nicht, selbst seine comischen Erzählungen für Spiele einer *philosophischen Muse* auszugeben. Was das heißen solle, verstehe ich gar nicht: – und nach der bisher angenommenen Tugendlehre ist es auch unverständlich. Allein man sieht auch sehr deutlich, daß er über Tugend und Moral ein ganz anderes System hat, als wir Menschenkinder, wovon er uns nur die Conclusion giebt, und die Prämissen verschweigt.⁵⁷

Mit Blick auf Unzers Ausführungen in der *Neuen Braunschweigischen Zeitung* heißt es dann weiter:

Sie sagen selbst, Werthester Freund, daß sich seine comischen Erzählungen, seine Idris, nach Religionsgrundsätzen gar nicht entschuldigen lassen, nach philosophischen vielleicht eher – nach dichterischen sehr leicht – Wie sehr wünschte ich, daß sie dies einmal in einer besondern Schrift ausführten und ihre Theorie, mir wenigstens, in ein näheres Licht setzten. – Ich gebe gerne zu, daß in unserer Sittenlehre noch manches übertriebenes und mönchisches ist, und daß die christliche, so wie sie gemeinlich vorgestellt wird, mit der philosophischen in vielen Stücken in Uebereinstimmung gebracht werden kann. Es kann dabey aber doch seyn, daß von meiner theologischen

55 Ebd., S. 118.

56 Vgl. »Erklärung, die neue Ausgabe von Wielands älteren prosaischen Schriften betreffend«, in: *Neue Braunschweigische Zeitung* Nr. 192 vom 10. Dezember 1771 (Forts. in den Nrn. 193 und 194). Zu Unzers Verfasserschaft s. *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*, hg. von Karl Heinrich Jördens, Bd. 5, Leipzig 1810, S. 129.

57 Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig, S. 118 f.

Erziehung und Denkart mir Vorurtheile ankleben, über welche ich mich noch nicht hinweggesetzt, und daß mir dadurch der wahre Gesichtspunkt verrückt wird [...].⁵⁸

Rautenberg betont, dass es wichtig sei, andere, die Wieland »für ein durchgängig nachahmliches Muster halten, auf seine Fehler aufmerksam« zu machen, weshalb er das »scharfe Urtheil«, das man über ihn gefällt habe, billige. Im Übrigen teile er Unzers kritische Sicht auf das deutsche Publikum und den herrschenden Geschmack:

Mir ist der Satz, den Sie bey dieser Gelegenheit äusern, daß Genie und Anlage zur Dichtkunst mit einem falschen Geschmack wohl bestehen können, gar nicht paradox, und daraus erkläre ich, warum in Zeiten des verderbten Geschmacks alle Schriften damit angesteckt sind. Sollten in solchen Zeiten keine Genies in der Welt gewesen seyn? der Geschmack richtet sich, so wie die Idee und Empfindung der Schönheit (denn was ist er im Grunde anders?) nach der herrschenden Mode und diese giebt dem Genie eine falsche Richtung. Man bringe einen Menschen, der gute Füße hat, auf einen unrechten Weg: so wird er sich viel weiter verirren, je mehr Kräfte zu gehen er hat. Bey dem Genie kömmt sehr viel auf die erste Impreßion an, die sein Zeitalter, die Erziehung, oder die erste Lectüre ihm giebt.⁵⁹

Für eine Revision der Literaturgeschichte

Man fragt sich natürlich, wie diese Briefe in die Hände des Herausgebers der *Olla Potrida*, Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828), gekommen sind. Bekannt ist, dass Unzer kurz vor seinem Tod die an ihn gerichteten Briefe an ihre Absender zurückgeben ließ,⁶⁰ wobei aber offenbar einige Blätter durcheinander gekommen waren. So findet sich in dem von Mauvillons Sohn herausgegeben Briefwechsel auch ein Brief von Unzer an Reichard, der wohl zufällig unter die Briefe an

58 Ebd., S. 119.

59 Ebd., S. 120.

60 Vgl. Mauvillons Briefwechsel, S. 105, wo es in einem Brief von Heinrich Friedrich Diez an Jakob Mauvillon heißt: »Er [Unzer] hat mir alle seine an ihn geschriebene Briefe übergeben und geschenkt, es sind darunter auch die Ihrigen. Einige haben mir schon angelegen, ihnen ihre Briefe wieder herauszugeben, ich habe aber diesen Wunsch nicht erfüllen können.« Siehe auch Eduard Jacobs, »Ludwig August Unzer. Dichter und Kunstrichter«, S. 252.

Mauvillon geraten sein muss.⁶¹ Es ist durchaus möglich, dass die Briefe von Rautenberg, der am 2. Februar 1776 verstarb, über ähnliche Umwege in den Besitz Reichards kamen, der sie mit der Veröffentlichung in der *Olla Potrida* einem breiten Publikum zugänglich machen wollte. Dabei verwundert allerdings, dass er den Namen seines Freundes nicht erwähnt. Dass Reichard lange Zeit die Erinnerung an Unzer wachzuhalten suchte, davon zeugt neben dem »Fragment eines Gedichts an Herrn Schmid«,⁶² das Reichard in das dritte Stück der *Olla Potrida* von 1781 mit den Worten »Vom verstorbenen Unzer« einrücken ließ,⁶³ auch der Umstand, dass er noch mehr als zehn Jahre nach dessen Tod seinen Namen in der chronologischen Tabelle der »merkwürdigsten Dichter der Zeiten und Völker« aufführt, die 1785 in der Zeitschrift *Olla Potrida* veröffentlicht wurde.⁶⁴

Im Nachhinein könnte Rautenbergs wohlwollende Rezension der ›Dichterbriefe‹, die, wie schon erwähnt, neben (augenscheinlich) Goethes Besprechung in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* und derjenigen Johann Georg Peter Möllers in den in Greifswald verlegten *Neuen critischen Nachrichten*⁶⁵ zu den einzig positiven gehörte, zusammen mit seinen in der *Olla Potrida* posthum veröffentlichten Briefen das durchweg negative Bild korrigieren, das der Streitschrift seit ihrem Erscheinen anhaftete und bis ins 20. Jahrhundert hinein das Urteil der Literaturwissenschaftler weitestgehend bestimmte. So werden Unzer und Mauvillon z. B. in der Lessing-Forschung als die »subtilsten Mäkler«⁶⁶ ihrer Zeit bezeichnet. Schon 1781 heißt es bei Karl August Küttner, dass »[d]ie kecken und schiefen Wäschereyen« der zwei ungenannten Verfasser, »die Gellerten zum ärmlichsten Reimer heruntersetzten, [...] vom ganzen lesenden Publikum verlacht und verachtet worden« seien,⁶⁷ und 1807 schreibt Karl Heinrich Jördens in seinem *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* über die ›Dichterbriefe‹:

Die Begierde, den Urtheilen des Publikums über einige Dichter, vornehmlich Gellert (den die Verfasser zum armseligsten Reimer heruntersetzten) zu widersprechen, riß sie zu Uebertreibungen und einseitigen Deklamationen hin. Ihre kecken und schiefen Wäschereien wurden aber vom ganzen lesenden Publikum verlacht und verachtet. Dies hindert übrigens nicht zu sagen,

61 Mauvillons Briefwechsel, S. 69–72.

62 Gemeint ist der Dichter Klamer Eberhard Karl Schmidt (1746–1824) aus Halberstadt.

63 Heinrich August Ottokar Reichard, Fragment eines Gedichts an Herrn Schmid, in: *Olla Potrida*. Eine Quartalschrift, Berlin 1781, 3. Stück, S. 7–8.

64 Vgl. *Olla Potrida*. Eine Quartalschrift, Berlin 1785, 2. Stück, S. 85.

65 Vgl. *Neue critische Nachrichten*, Bd. 8, 1. Stück, Greifswald 1772, S. 5–7.

66 Willfried Barner u. a., *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1975, S. 334.

67 [Karl August Küttner], *Charaktere teutscher Dichter und Posaisten*. Von Kaiser Karl, dem Großen, bis aufs Jahr 1780, Bd. 1, Berlin 1781, S. 248.

daß mitunter auch manches Wahre und Richtige in diesen Briefen über *Gelberts Schriften* vorkommt, das wohl beherzigt zu werden verdient.⁶⁸

Ein ähnliches Fazit zieht Karl Schiller 1845, wenn er bemerkt:

[...] diese Briefe, welche Wahres und Falsches in leidenschaftlicher Hast durch einander wühlten, welche in taktloser Ungerechtigkeit alles auf die Spitze trieben, und wo sie Schwierigkeiten fanden, das Kind gleich mit dem Bade ausschütteten, hatten wenigstens aus höherem Gesichtspunkte betrachtet das Gute, daß sie der damals grassierenden sentimentaln Weinerlichkeit einen heilsamen Stoß versetzten, und daß sie, wenn auch nicht durch Anregung, wozu es ihren Verfassern selbst an Schöpferkraft und harmonischer Ausbildung fehlte, doch wenigstens durch Aufregung wohlthätig einwirkten.⁶⁹

Wesentlich härter geht Georg Gottfried Gervinus mit Mauvillon ins Gericht, den er in seiner *Geschichte der Deutschen Dichtung* einen »heimlichen Antichrist«⁷⁰ nennt. Mauvillon erschien insbesondere wegen seiner französischen Herkunft äußerst suspekt. Außerdem hatte er tatkräftig die Französische Revolution unterstützt, ohne ein Geheimnis daraus zu machen. Bei dem seinerseits für nationalistische Ideen einer bestimmten dunklen Epoche der deutschen Geschichte mehr als empfängliche Literaturwissenschaftler Josef Nadler liest sich das dann so: »Der Franzose Mauvillon am Braunschweiger Carolinum verführte Unzer vom frommen Glauben des Vaterhauses zum Übermut eines ausgemachten Freigeistes und nahm von der Seele des Todgeweihten [Unzer litt an Schwindsucht, A.K.] unumschränkten Besitz.«⁷¹ – Mit allen diesen Vorurteilen räumen die Briefe Rautenbergs ein für allemal unwiderruflich auf und weisen Unzer und Mauvillon die ihnen gebührende Stelle in der deutschen Literaturgeschichte zu.

68 Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten, hg. von Karl Heinrich Jördens, Bd. 1, Leipzig 1807, S. 84.

69 Karl Schiller, Braunschweigs schöne Literatur in den Jahren 1745 bis 1800, die Epoche des Morgenrothes der deutschen schönen Literatur, Wolfenbüttel 1845, S. 135–136.

70 Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der Deutschen Dichtung, Bd. 5, 4. Aufl., Leipzig 1853 [EA 1842], S. 242.

71 Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 2, Regensburg 1923, S. 532.

Erster Anhang

Christian Rautenbergs Rezension von *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter, und über andere Gegenstände, den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend*, in: *Neue Braunschweigische Zeitung* vom 4., 6., 7. und 10. Februar 1772.⁷²

Frankfurt u. Leipzig. *Ueber den Werth einiger deutschen Dichter, und über andere Gegenstände, den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel. Erstes Stück.* Gellert, der in seinem Leben so bewunderte, und nach seinem Tode fast vergötterte Gellert, dieser Lieblingsdichter der Nation, dieser Diktator des guten Geschmacks, den die allgemeine Stimme der Deutschen zu ihren besten Genies zählt, findet hier einen Kunstrichter, der ihm unbarmherzig den Dichterkranz abreißt, und ihn von der Stelle wegweist, die er widerrechtlich auf dem Parnaß eingenommen. Welch eine wunderbare Sache ist es nicht um Ruhm und Beyfall! Kaum ist es bey Gellerts Grabe etwas stille geworden, um welches sich berufene und unberufene Dichter fast heischer geschrien, so steht ein Mann auf, der so gar seinen Ruhm zu Grabe tragen will, und der das Herz, oder, wie viele denken werden, die Unverschämtheit hat, es dem ganzen ehrwürdigen deutschen Publikum ins Gesicht zu sagen, daß es seinen Beyfall an den Unrechten verschwendet, und daß der, dessen Verlust es so laut beklaget, gar nicht der Mann sey, der ihn verdienet. Er betrachtet ihn aus allen Gesichtspunkten, in welchen er sich gezeigt, als Briefsteller, als Roman- und komischen Dichter, als Schäferdichter, als geistlichen Gesängedichter, als Fabeldichter, Lehrdichter, als Moralisten, als Kunstrichter – und das Resultat davon ist, daß er ein sehr mittelmäßiger Dichter, ohne einem Funken von Genie ist, arm an Handlungen und poetischen Bildern, niedrig, matt, langweilig, mit einem Worte, ein reimender Prosaist. So lautet es gleich im Anfange, je weiter er aber hineinkommt, desto ärger wird es. Wir können leicht denken, daß die meisten unserer Leser schon bey diesem Anfange stutzig geworden, und kaum die Geduld haben, solche Blasphemien gegen ihren Liebling anzuhören. Aber was ist zu machen? Das Urtheil ist einmal gefällt, und ehe wir es corrigiren, müssen wir doch vernehmen, wie es lautet, und was der Mann dafür zu sagen hat. Wollte man ihn so schlechtweg mit dem Namen eines Neulings, eines paradoxen Kopfes, eines hämischen Criticus, abweisen, so würde er nur über das deutsche Publikum noch mehr spotten, dem er so schon nicht! viel Geschmack zutrauet. Also nur dreist darauf zu, und mit kalten Blute zugehöret, wie er den guten Gellert herum nimmt! Mit seinen Briefen, mit seiner *Schwedischen Gräfin*, mit den dramatischen Stücken und Schäferge-

72 Die Wiedergabe des Textes folgt der historischen Schreibung. Die Antiqua-Type ebenso wie Fettdruck werden durch Kursiv-Setzung wiedergegeben.

dichten wird er bald fertig, und in der That sind sie auch nicht das Beste seiner Werke. So viel Aufsehen auch seine *Briefe* machten, als sie herauskamen, so viel Nachahmer und Bewunderer sie fanden, so ist man doch itzt unter Kennern wohl ziemlich darüber eins, daß der Ton darinn verfehlt ist, und daß sie dem Namen ihres Verfassers nicht viel Ehre machen. Man lese nur die an seine Mama, an den Rittmeister, an den Pastor, der ihm seine Poesie zur Beurtheilung geschickt hatte. Wenn irgend ein Mensch zu etwas nicht gebohren war, (dies sind Worte unsers Verfassers, den wir künftig allein wollen reden lassen) so war es Gellert zum Witze nicht, und dennoch trachtet er nach nichts mehr, als drolligt und naif zu seyn. Wenn solche Nationen, als Franzosen und Italiäner, in deren Sprachen man, aus GOTT weiß, welcher Blindheit seine Briefe übersetzt hat, sie lesen, was müssen sie von einem Volke denken, das solche Albernheiten als Meisterstücke ansehen kan? Aber seine *Lustspiele*? die sind unter aller Kritik. Denn wo doch weder Handlung, noch Plan, Dialog und Charakter etwas taugen, was soll man dazu sagen? Es ist auch nicht *ein* erträglicher Auftritt da[r]in. Bey allen, ausser der *Betschwester*, ist es nöthig, darunter zu schreiben, was sie vorstellen sollen. – Der ganze erste Theil der *Schwedischen Gräfin* ist das abgeschmackteste, was nur jemals geschrieben worden, sonderlich die Episode von der Vermählung zweyer Geschwister. Der zweyte ist merklich besser, als der erste, aber doch nicht der Zeit werth, die man anwenden müßte, ihn zu lesen. Von den *Schäferspielen* ist das *Band* erbärmlich, weil kein Funke von Feuer, von Interesse, von Lebhaftigkeit darinn ist, und weil das ganze Stück nichts als eine wässerigte, naif seyn sollende Reimerey ist. In der *Silvia* ist der Plan besser, aber nicht besser benutzt; keine interessante Scene, alles zum Einschlafen bereit. Das sind noch leichte Scharmützel; nun aber geht es auf die Hauptfestung los, auf die *Fabeln und Erzehlungen*, die noch immer für Meisterstücke gehalten worden. Wenige sind von Gellerts Erfindung, und die meisten darunter schielend, falsch und schlecht erfunden, und ohne Geist ausgeführt. Niemals setzt er sich voll von seiner Sache hin, und dichtet, sondern läßt sich von dem Reim führen, wohin er will. Das ist besonders in seinen Moralien sichtbar! Gott! wie gedehnt, wie seicht, wie einschläfernd sind nicht diese! Auch in seinen besten sind sie unerträglich, und in andern oft ein wahres Gewäsch, das länger ist, als die Fabel selbst.

(Die Fortsetzung künftig)

Fortsetzung über den Werth einiger deutschen Dichter.

Nirgends ist dieser Fehler merklicher, als in seinen *Erzehlungen*. Der Unterschied zwischen *Erzehlung* und *Fabel* sind eine dichterisch bearbeitete Geschichte, nur mit dem Unterschiede, daß jene die Absicht hat, entweder zu rühren, oder zu belustigen; diese aber, einen moralischen Satz zu erläutern, in Beziehung, auf welchen sie muß angesehen werden. Dort muß der Dichter alle entweder rüh-

rende oder belustigende Umstände zusammen nehmen, und sie in ihr rechtes Licht setzen: hier aber die Umstände, die fähig sind, die Moral frapperanter zu machen; in beyden muß das weitschweifige, matte und unnütze gänzlich vermieden werden. Hat aber Gellert irgend einen Gedanken auf so etwas gehabt? Im geringsten nicht. Hier wird von seinen rührenden Erzählungen, *Inkle und Yariko* weitläufig durchgenommen, und gezeigt, daß sie sehr kalt, unzusammenhängend und schleppend ausgeführt ist. Die Verse, wie matt, wie des Reims wegen zusammengestoppelt! Man sieht deutlich, daß kein zuvor durchgedachter Plan vor dem Versemachen hergegangen ist, und daß der Mangel an Genie gar nicht einmal durch eine zuvor angestellte Ueberlegung die anzubringenden Gedanken ersetzt worden. *Die scherzhaften Erzählungen* sind schlecht erfunden oder gewählt, und schlecht behandelt. Einige können nur Stoff zum Epigramm geben, und sind unausstehlich, wenn sie in der Brühe einer Erzählung ausgedehnt werden. Gellerts ewiger Tummelplatz sind die Zänkereyen der Ehen, und schlechte Autoren; jede Sache trägt er gedoppelt vor, und mergelt den in einer lahmen Comödie schon abgedroschenen Charakter oder Einfall noch einmal in einer Erzählung aus, als die Betschwester und kranke Frau. Seine meisten Einfälle sind matt und gedehnt, auch in den Wendungen herrscht eine eckle Gleichförmigkeit. Er ist nur fähig, den Pöbel zu belustigen. – Das *Lehrgedicht* begreift einen oder mehrere Sätze aus allen möglichen Theilen der Wissenschaften, welche entweder nach einem dichterischen Plan geordnet, und mit solchen episodischen Erzählungen, die die Sätze zu beweisen vermögen, durchflochten sind, oder in eine einzige geschickt erfundene Erzählung von dem Dichter eingekleidet werden. Hieraus entstehen zwey Gattungen des Lehrgedichts. Von der ersten ist Utzens Kunst, stets fröhlich zu seyn, Duschens Wissenschaften, Wielands Natur der Dinge; von der andern, Wielands Musarion. Wie weit steht Gellert unter diesen! Er wirft nur einige Gedanken über leichte moralische Gegenstände ohne Plan und Verbindung hin! Das findet man nun zwar auch bey Haller und Hagedorn. Allein, wie stark denkt nicht jener, wie gedrängt, wie körnigt schreibt er nicht! wie edel ist sein Ausdruck! Und wie reizt nicht dieser durch die Mannigfaltigkeit seiner Gegenstände, durch den versteckten Spott, der uns ein Lächeln über die Thoren abzwingt, durch die lebhaft gezeichneten Charaktere. – Beym Gellert hingegen entdeckt man nur fleckweise, und selten, einen Gedanken, der ganz hübsch gesagt ist, und zuweilen stößt auch eine ertragliche Wendung auf, das übrige sind prosaische Gedanken in Sylbenmaaß gefesselt. – Aber nun seine *Moral*, wovon man immer so viel Aufhebens gemacht, und um derentwillen allein viele Eltern es der Mühe werth gefunden, ihre Söhne nach Leipzig zu schicken? auch die wird nicht günstiger behandelt. Siehet man sie als eine Sammlung von Predigten an für Leute, die keine Wissenschaften haben, die den Zusammenhang nicht einsehen, bey denen doch aber einzelne Stellen einen guten Eindruck

machen können, so ist sie ein gutes und gemeinnütziges Buch. So bald man sie aber aus diesem Gesichtspunkte verrückt, und sie als ein Buch für die denkende Welt, für das wissenschaftliche Publikum angesehen wissen will, so ist sie das Werk eines seichten Philosophen; schwankende Begriffe, nichts Zusammenhängendes, nichts richtig schliessendes in seinem Vortrage; er nimmt Dinge, die tausend Schwierigkeiten unterworfen sind, unbewiesen an; er giebt Lehren, ohne zu zeigen, warum man sie eigentlich beobachten müsse. Alles, so gar die Wahrheit, ist bey ihm Vorurtheil. Der Styl ist ganz angenehm, und zuweilen sanft-pathetisch. Was hilft das aber einem vernünftigen Leser, wenn er überall Sachen findet, die gar keinen richtigen Grund, keine Bestimmung, und oft keine Wahrheit haben u. s. w. Dies ist der Schluß der scharfsinnigen Untersuchungen, die unser Verfasser bey dieser Gelegenheit über die oft so wenig vorhandenen Begriffe einer Moral für den Verstand und für das Herz anstellet, wobey viele gründliche und feine Bemerkungen vorkommen.

(Die Fortsetzung künftig.)

Fortsetzung über den Werth einiger deutschen Dichter.

Nun noch das Endurtheil. Gellert war wirklich ein vortreflicher Mann im Leben, ob er gleich ein seichter Kopf, ein Dichter ohne alles Genie, und ein sehr mittelmäßiger Scribent war. Als Glied der bürgerlichen Gesellschaft ist er hoch zu schätzen. Er hatte eine sanfte Denkungsart, und dieser gemäß schrieb er. Wie konnte er wissen, daß die ganze Nation mit solcher Wuth auf seine Schriften fallen, und sich gar nach ihnen bilden würde. – Woher aber das, wenn er wirklich als Schriftsteller so wenig Werth hat? Sollte sich das ganze deutsche Publikum betrogen haben? Nur frey herausgesagt: Ausser wenigen guten Köpfen hat unser Publikum noch gar keinen Geschmack, welches sowohl aus der Menge und Oberherrschaft der Journalisten, als auch aus dem Beyfall erhellet, womit es die Nachahmer aufnimmt. Es besteht aus Leuten, die lesen und lesen, und nicht wissen, was sie lesen; oft bilden sie sich ein, sie finden etwas schön, und warum? weil es ihnen vorgesagt worden ist, oder, wenn sie wirklich etwas goutiren, so ist es etwas eckles und abgeschmacktes. Es weiß noch nicht einmal, was es zu lesen hat, und wirft sich ins Gelag hinein auf alles, was neu herauskommt. Italien, Frankreich, England, hingegen haben ihre Lieblingsschriftsteller, die die ganze Nation seit Jahrhunderten liest, und nicht einmal liest, und dann hinter das Bücherbrett wirft, sondern zehn- zwanzigmal. Diese studirt sie, schreibt über sie, und setzt ihre Schönheiten auseinander. Aber unser Publikum! mein Gott! wie liest das dagegen. Der Journalist zieht das Publikum, wohin er will, der Buchführer läuft dem Publiko nach, und der Schriftsteller dem Buchführer. – Nun deutsche Leser! da haben sie ihren Text, so dürre und derbe, als er ihnen je gelesen ist. Vergeben sie, daß wir ihre Ohren mit einem so langen Auszuge aus einem

so anstößigen Werke geärgert, wobey gewiß manche die Augen verkehret, und die Hände zusammengeschlagen haben. Wir konnten ihn nicht kürzer machen, wenn wir ihnen eine vollständige Nachricht von einem Buche, das viele Worte, geredt zu seiner Zeit, enthält, geben wollten, und wir können sie versichern, daß wir uns Gewalt anthun müssen, eine grosse Menge treffender und feiner Urtheile zu überschlagen. Mit unter müssen auch andere ehrliche Männer, ausser Gellert, an den Tanz: die *Verfasser* der Göttingischen Zeitungen, in dem, was die schönen Wissenschaften betrifft; Kästner, der es sich einfallen lassen, Gellerten mit Cicero zu vergleichen, und eine Stelle im Milton zu kritisiren; *Witthoff*, wegen seiner Gedichte; und vor allen *Young*, der gerade heraus ein Verderber des guten Geschmacks und der gesunden Vernunft genannt wird. Damit man aber nicht glaube, daß unser Kritikus nichts könne, als spotten und tadeln, so setzen wir gerne hinzu, daß er die übrigen Vorzüge eben dieser Männer nicht verkennet, daß er Wielanden, Rabenern, Geßnern, Leßingen, Klopstocken, Hallern, Hagedornen, Utzen, Duschen, Rammlern alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, und daß er Gellerten selbst, als geistlichen Liederdichter, ganz billig beurtheilet. – Und was sollen wir denn nun zu seinen Kritiken sagen? Sollen wir ihn auch so anschnarchen, wie schon in verschiedenen Zeitungen geschehen ist, in welchen man sich auf die Hauptsache nicht eingelassen, unter vielen Exclamationen nur Kleinigkeiten benennt, und dann den kritischen Bannstrahl auf ihn herabgeworfen? Ich dünkte, wir thäten es nicht. Man kan, ohne unbillig zu seyn, ihm Geschmack, Scharfsinn, Belesenheit, und ein feines Gefühl vom schönen nicht absprechen, und eben so wenig kan man ohne Vorurtheil leugnen, daß er nicht in vielen, ja beynahe den meisten seiner Urtheile Recht hat. Es wird doch wohl kein Verbrechen seyn, Gellerten, da er einmal tod ist, als Schriftsteller, strenge und genau zu prüfen, (denn warum sollte er besser seyn, als die Egyptischen Könige, die sich eben das mußten gefallen lassen?) und es kan auch den Nutzen haben, den Geschmack der Nation zu läutern, zu befestigen und sie zu lehren, mit welchen Augen sie den Werth ihrer Schriftsteller beurtheilen müssen.

(Der Schluß künftig.)

Beschluß über den Werth einiger deutschen Dichter.

Und wie? wenn es unter den wirklichen Kennern, ja selbst unter den Freunden des sel. Gellerts einige gäbe, denen unser Kritikus nichts neues gesagt, und die unter sich lange darüber eins gewesen, ob sie gleich nicht laut davon gesprochen, daß er das nicht sey, wofür man ihn gehalten, ein Genie im eigentlichen Verstande, ein Originalgeist, ein erfinderischer Kopf, ein Stern der ersten Grösse am Dichterhimmel. Allein, mußte das nun so anzüglich, so grob, mit solcher hönischen Freude gesagt werden? Waren deßwegen die Namen, Sudler, Stümper, Reimreich, bey einem wirklichen verehrungswürdigen Manne am rechten Orte

angebracht? Mußten alle Flecken an ihm so zudringlich aufgesucht, so bitter gerüget, und die Schönheiten dagegen mit vorsätzlicher Nachlässigkeit übergangen werden? Wäre er noch zehnmal schlechter, als er ist; verdienet denn nicht ein ganzes Publikum, das ihn hochschätzt, mehr schonende Achtung, und war es nicht selbst gegen die Absicht des Verfassers, es aufzubringen, vorausgesetzt, daß er wirklich den Zweck hatte, es zu belehren und zu bessern, nicht aber seiner Galle Luft zu machen? Zugegeben, daß Gellert kein Genie war, in dem Verstande, worin Shakespear, Milton und Ariost es sind; hatte er denn gar kein Genie? Konnte er, ohne einen Funken davon zu besitzen, sich über das geschmacklose Zeitalter, in welchem er anfieng, so hoch erheben, und Gedichte verfertigen, denen man wahre Schönheiten nicht absprechen kan? Hat er gleich für Genies, für feine, denkende Köpfe, kein Verdienst; welche Unbilligkeit ist es nicht doch, vorzugeben, daß er nur ein Dichter für gemeine Leute sey, daß seine Moral nur winselnde, weichherzige Leutgen gemacht, und daß er den Fortgang der Deutschen mehr aufgehalten, als befördert. Welche Unbilligkeit, es ihm streitig zu machen, daß er nicht wenig dazu beygetragen, den Geschmack der Nation zu bilden, die Lust zu einer nützlichen Lectüre, die sich gewiß weiter, als auf Romane erstreckt, auszubreiten, und durch die in allen seinen Schriften herrschende Religion und Moralität wahre Tugend einzuflößen? Gesetzt, daß er nur mittelmäßige Köpfe befriedigen kan, muß denn für diese gar nichts geschrieben werden? Sollen alle die, für welche die Miltone und Klopstocke zu hoch sind, zu ihrer Nahrung nichts haben? Uns dünkt, daß, gegen diese gehalten, ein Gellert bey weitem nicht der größere, aber doch der nützlichere Schriftsteller ist. – Diese, wie wir glauben, verdiente Lection, war das allerwenigste, was wir dem ungebetnen Waradein [d. i. Wardein] eines unsrer würdigsten und rechtschaffensten Schriftsteller entgegen setzen konnten, und wir überlassen es ihm, wie er das deutsche Publikum, daß er fast allgemein gegen sich aufgebracht, wieder versöhnen könne.

Zweiter Anhang

Fünf Briefe des verstorbenen Predigers Rautenberg zu Braunschweig [an Ludwig August Unzer in Wernigerode], in: Olla Potrida. Eine Quartalschrift, 4. Stück, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Berlin: Weversche Buchhandlung 1782, S. 109–130.

1.

Ich liebe das Wahre, so paradox, und hasse das Falsche, so orthodox und so geheiligt es auch seyn mag; kein Name kränket mich, ich gehöre zu keiner Sekte. Bey dieser Freyheit im Denken, die ich immer behaupte, komme ich von dem übrigen menschlichen Geschlechte nicht selten sehr weit weg; ich befinde mich oft allein, oder glaube doch allein zu seyn, und wenn ich denn das Glück habe, hie und da einen ehrlichen Mann auf meinem Wege anzutreffen, so freue ich mich, wie ein Wanderer, der in einer Wüste unvermutet auf einen Freund stößt, der seine Reise mit ihm fortsetzt. So frei ich aber in meinen Urtheilen bey mir selbst bin, so behutsam gehe ich doch zu Werke sie zu sagen, und ich glaube, daß man dabey nicht zu behutsam seyn könne, wenn man sich nicht ohne Noth Feinde machen, und mehr verderben als bessern will. Wer sich gegen gemeine Vorurtheile auflehnt, der muß es sich gefallen lassen, das Publicum, das größtentheils aus undenkenden Köpfen besteht, gegen sich aufzubringen, oder wohl gar nur für halb klug gehalten zu werden. Man muß daher sehr leise einhertreten, demüthig, als ob man um Vergebung bäte, daß man sich unterstehe, besser und weiter zu sehen als andere, und nicht anders als mit vielen Complimenten zu verstehen geben, daß man mit den Aussprüchen des hohen Tribunals nicht gänzlich zufrieden sey. Wer aber dreiste und derbe geradezu seinen Zeitgenossen es ins Gesicht sagt, daß sie keinen Geschmack haben, und daß sie weder denken noch urtheilen können, dem stehe ich nicht dafür, daß er nicht ausgezischt werde. So ist es neulich den Verfassern *der Briefe über den Werth einiger deutschen Dichter* etc. gegangen, und ich hätte es voraussagen wollen, daß es ihnen so gehen würde. Es giebt gewisse Leute, die unter einer so glücklichen Constellation gebohren sind, daß sie, ohne daß man recht sagen kann, warum? in außerordentlichen Ruf kommen, und daß es fast eine Todtsünde ist, anders als mit tiefer Ehrerbietung von ihnen zu reden. Ein solcher Mann war *Gellert*. Welche Abgötterei hat man nicht mit ihm getrieben! wie ausgebreitet war sein Ruf bey allen Klassen der Menschen! Wohin man kommt, da findet man seine Schriften, und jeder Mund, der von ihm spricht, ertönt von seinem Lobe. Wie wenig hat man dagegen auf *Hagedorn* und *Rabenern* geachtet, und wie wenig achtet man noch auf *Ramlern* und *Gefßnern*, die doch an Genie weit über

ihn sind. Ich habe mir daraus die Regel abstrahirt, daß, wenn man recht berühmt werden will, man sich in einer mittlern Sprache halten müsse, und daß man daher durchaus kein Genie seyn müsse, wenigstens bey den Deutschen nicht. Jene Verfasser der Briefe haben Recht, wenn sie behaupten, daß *Gellert* kein Genie war, und ich habe das Herz gehabt, es in der hiesigen Recension öffentlich zu gestehen, daß sie darin Recht haben. Ich hoffe, daß die Vernünftigen mit meinem Urtheile und auch mit den Erinnerungen zufrieden seyn werden, die es beschließen; nur muß ich Ihnen gleich dabey sagen, daß die letzten sechs oder sieben Zeilen nicht von mir sind. Aus dem ganzen Ton der Recension werden Sie bald abnehmen, daß ich Ursache gehabt, mit Vorsicht und Mäßigung zu sprechen, und eben daher ist es auch gekommen, daß die letzten Erinnerungen herber und strenger sind, als sie sonst würden geworden seyn. Ich mußte doch etwas thun, um diejenigen zu besänftigen, die es mir schon übel genommen, daß ich die Urtheile nur bloß historisch nach der Länge angeführt. Darf man sich nun noch wundern, daß die Journalisten mit solcher Heftigkeit und Grobheit über diese *Briefe* hergefallen und zwar in einem so ungesitteten Tone, mit solcher unprüfenden Partheylichkeit, daß ich mich recht darüber geärgert habe? Das sind mir schöne Richter, die so nach Vorurtheilen ihre Aussprüche abfassen, die denn auch so einseitig und spielend ausfallen. Mich soll wundern, was man in den Götting[i]schen Zeitungen zu den *Briefen* sagen wird! Die Recensionen aus den schönen Wissenschaften sind zwar nach dem Ausdruck jener Verfasser, darin sehr elend. Ich muß aber gestehen, daß ich darin anderer Meinung bin. Sehr frey und ausgeführt sind sie nicht: aber richtig sind sie doch sehr oft. Der Herr Professor *Heine*, der daran arbeitet, ist wirklich ein Mann von Geschmack und Einsicht. Ueberhaupt wünschte ich, daß die Briefschreiber mit einigen freien Gedanken mehr zurückgehalten hätten. Denn warum dringen sie sich *Kästnern* zu? und warum nennen sie *Young* den Verderber der gesunden Vernunft und des guten Geschmacks? das ist auch wahrhaftig zu viel gesagt. Wenn man gleich nicht die übertriebene Verehrung eines *Ebert* gegen ihn hat, so müsste man doch mit mehrerer Achtung von einem Mann sprechen, der wirklich ein Originalgenie ist, und der nur denen Geschmack verdorben hat, an welchen nichts zu verderben ist. Scheinen uns die Farben, womit er das menschliche Geschlecht schildert, zu schwarz, so setze man sich in seine Situation, und urtheile dann, ob ihm in derselben nicht alles schwarz erscheinen müßte. Seine *achte Nacht* beweiset, daß er kein Freund der Freude ist – Noch eins von *Gellert*. Ich war gerade mit Leßing in dem Buchladen, als die Briefe über den Werth einiger deutschen Dichter gebracht wurden. Er freuete sich, da er auf dem hintern Blatte die Worte las, daß Gellert ein langweiliger Erzähler sey, und keinen Funken Genie habe. Das ist lange meine Meinung gewesen, sagte er, und nahm die Briefe mit. Itzt aber höre ich, daß er behauptet, *Gellerts* dramatische Werke wären die besten Originalstücke, die

wir hätten, und sie brauchten nur eine kleine Umarbeitung, um recht schön zu seyn ...

Beehren Sie mich bald mit einer Antwort und melden Sie mir von Zeit zu Zeit die litterarischen Neuigkeiten, die Ihnen vorkommen, auch Ihre Urtheile über neue Schriften. Gehen Sie nur ganz frey gegen mich heraus, denn Sie können versichert seyn, daß Ihr Vertrauen nie wird gemißbraucht werden von

Ihrem
C. G. Rautenberg.

Braunschweig,
den 28. Feb. 1772.

2.

Der Briefwechsel mit Ihnen ist mir so angenehm, daß ich mich durch den langen Aufschub einer Antwort an Sie sehr ungerne des Vergnügens beraubt habe, welche mir eine von Ihnen würde verschafft haben. Viele widrige Vorfälle, beschwerliche Geschäfte und Schwachheiten der Gesundheit sind an diesem Aufschub Schuld, den ich künftig, so viel möglich, abkürzen werde. Sollte er aber hier und da unvermeidlich seyn, so bitte ich Sie, ihn nicht dadurch zu bestrafen, daß Sie mir die Unterhaltung Ihrer Briefe entziehen. Ich werde es als einen Beweis ansehen, daß Sie auf einen freundschaftlichen Fuß mit mir umgehen wollen, wenn Sie nicht damit allemal auf eine Antwort von mir warten. Wäre ich in Ihren glücklichen Umständen, könnte ich, fern von Geschäften, ein unabhängiges Privatleben gänzlich der Philosophie und den Musen widmen: so würde ich Sie gewiß nie lange darauf warten lassen. Aber denken Sie sich einen Menschen in meiner Situation, durch so viele leere unnütze Zerstreungen in dem Tumulte des Lebens hin und her gezerret und geworfen: so werden Sie Mitleiden mit mir haben und mich entschuldigen. Ich lebe in einem beständigen Sturme, de[r] die Seele betäubt und alles ruhige stille Nachdenken ausschließt. Auf meine Lieblingswissenschaften kann ich nur zuweilen einen Seitenblick werfen. Was ich lese, muß ich flüchtig lesen, und ich habe nur selten die Zeit, einen Gegenstand zu verfolgen. Wie viele ganze Tage gehen mir in eitlen Gesellschaften unter dummmachendem Geschwätze verlohren! wie viele ganze Nachmittage und Abende muß ich bey Caffeevisiten und Wetterdiscursen und der *chronique scandaleuse* der Stadt aufopfern! – Kein Wunder, daß der Geist endlich darunter erliegt und sich nur matt zu Gedanken erhebt, die Heiterkeit und Ruhe fodern! In meinen Briefen an Sie wird dieses oft mehr als zu sichtbar seyn. Allein habe ich nicht Recht, auf Ihre gütige Nachsicht Anspruch zu machen?

Ihre Bemerkungen über den Begriff von einem Dichter sind sehr richtig. Nur gar zu viele halten jeden dieses Namens würdig, der hüpsche fließende Reime

machen und ganz artige Gedanken in Sylbenmaaß einschließen kann: Und wenn sie denn hören oder lesen, daß andere ihn nicht dafür wollen paßiren lassen: so schreien sie gleich über Gewalt und Unrecht. Von dem *mens diviniior*, und dem *os magna sonaturum* des Horazens haben sie gar keine Vorstellung. – Haller begiebt sich jetzt in ein Feld, in welchem er nicht zu Hause ist: Sein *Usong* hat in meinen Augen wenig vorzügliches, und seine *Briefe über die Wahrheit des Christenthums* – was soll ich dazu sagen? Sie sind allenfalls für seine Töchter gut genug – aber das Publicum hätte er immer damit verschonen mögen. Ich habe sie mit großer Begierde gelesen: weil mir Schriften über die Religion von einem denkenden Kopfe, der durch keine theologische Erziehung verstimmt ist, allemahl sehr wichtig sind: ich vermuthete hier die Wahrheiten aus einem andern Gesichtspunkt betrachtet, und mit neuen Aussichten bereichert zu finden: bey *Hallern* ist indessen meine Erwartung betrogen. Der alte Schlendrian mit so manchen unerweislichen Suppositionen! – *Der Cathechismus der Sittenlehre fürs Landvolk*, den auch kein Theologe geschrieben, ist ungleich besser und nützlicher. Ich wünschte recht sehr, daß nach dem Plan dieses Verfassers [Johann Georg Schlosser (1771), A. K.] ein anderer nun auch einen Catechismus der Religion fürs Landvolk schreiben mögte. In dem letztern Meßcatalogo finde ich eine Schrift unter diesem Titel. Allein ich fürchte sehr, daß der Verfasser, da er so geschwind damit fertig geworden, uns vielleicht nur eine Theologie mit allen Theorien und Speculationen, die nicht in die Religionserkännniß gehören, vorlegen wird. Eine solche Schrift erfordert viel Nachdenken, viel Kenntniß der Subjecte, für welche man sie macht und eine freye Beurtheilung des Christenthums. Wenn sie brauchbar seyn soll: so dürfte man sie in manchen Orten gar nicht schreiben – – – – –

Ich stimme mit Ihnen, werthester Freund, darin überein, daß ein Gedicht nicht wie eine Moral müsse bearbeitet werden. Aber ich glaube doch auch, so wenig ich sonst gegen die Dichter der Freude und der Liebe strenge bin, daß die Dichtkunst nicht zum Schaden der Moralität müsse gemißbraucht werden.

Ueber die Erinnerungen, die Sie gegen einige Stellen meines letzten Briefes machen, wollen wir uns sehr bald vergleichen, so soll das unserer Freundschaft nichts schaden. Ich kann Widerspruch sehr gut vertragen (denn ich rechne mich gar nicht zu den großen und schönen Geistern, deren Urtheile alle decisiv sind) und ein so bescheidner Widerspruch als der Ihrige, macht Umgang und Briefwechsel angenehm. Wenn mein Freund zu allem, was ich sage, Ja! sagt: so sind wir bald am Ende – Ich behaupte nicht, daß alle Recensionen über schöne Wissenschaften in den Göttingischen Zeitungen gut sind! sondern nur, daß sie nicht alle elend sind – Die Moral des D. *Young* ist in meinen Augen, so gut als in den Ihrigen, oft überspannt und sein Geschmack falsch und unrichtig. Dabey halte ich es doch zu hart, ihn einen Verderber der Vernunft und des guten Geschmacks

zu nennen. Hat er blinden Nachahmern den Geschmack verdorben: so ist es ihre Schuld. *Klopstock* hat gleichfalls eine solche Brut gezeugt; Wollen Sie den deswegen auch so nennen? – – – – –

Bey Ihren Urtheilen hüten Sie sich ja, keinem unserer *Monarchen* in dem Reiche der Musen zu nahe zu kommen. Man hat Ursach den Zorn dieser himmlischen Seelen zu fürchten.

Wie gern plauderte ich noch eine Zeitlang mit Ihnen? doch ich muß schließen etc.

Rautenberg.

Braunschweig.

3.

Undankbar und Ihrer Freundschaft sehr unwürdig müßte ich seyn, wenn mich nicht Ihr letzteres Schreiben an mich in den Empfindungen der Liebe und Achtung gegen Sie, die Ihrer würdig sind, bevestiget, und wenn ich nicht nach vollendeter beschwerlichen Pflingstarbeit die erste beste Zeit ergreife, Ihnen dafür zu danken. Sie können nicht mehr als ich die Fortsetzung unsers Briefwechsels wünschen, und die Schuld wird daher gewis nicht meine seyn, wenn er ja aufhörte. Denn Sie sind gerade der Mann, den ich mir zum Correspondenten aussuchen würde, wenn ich zu wählen hätte, frey in Urtheilen, offenherzig, damit herauszugehen, und freundschaftlich in Ihren Gesinnungen. Vor kurzem hab ich durch den Tod des Superintendent *Möller* in Göttingen einen Freund verlohren, mit dem ich mich auf eine so unterhaltende Art schriftlich unterreden konnte, und ich sehe es als ein besonder Glück an, daß kurz nach seinem Tode der Himmel mir einen andern Freund anweist, der mir seine Stelle ersetzt. – – Mich wird es nie gereuen, diese mir so schätzbare Bekanntschaft gemacht zu haben, der ich gerne andere aufopfere, ohne etwas dabey zu verlohren. Denn was sind die gewöhnlichen Bekanntschaften! Lauter Masquen, kein Gesicht – Verstellung und Schein – keine Wahrheit. Will man unter ihnen fortkommen, so muß man anders reden, als man denkt, mit vielen Urtheilen, die der Secten Geist nicht vertragen kann, zurückhalten, und gegen Dummheit, Aberglauben und Vorurtheil stets auf seiner Huth seyn. Das ist aber meine Sache nicht. Ich mache gern meine Sprache zum Dollmetscher meiner Gedanken und Gesinnungen, im Umgange sowohl als in Schriften, und, wenn das nicht angeht, so ziehe ich mich lieber in mich selbst zurück und lasse meine Feder ruhen. Aus dieser Ursache vermeide ich die Gesellschaft der Menschen, so viel ich kann, und werde mich künftig noch mehr bedenken, mich im Druck hervorzuwagen. Denn in der gelehrten sowohl als bürgerlichen Welt ist alles Cabale, wovon ich kein Freund bin. Und wie ungesittet

und pöbelhaft ist der Ton, der izt in der ersten Mode wird! Man lästert, anstatt zu urtheilen, und schimpft, wo man kritisiren sollte. Wer nun zu solchen Husarenkriegen keine Lust hat, der bleibe zu Hause und schlendere sich still und unbekannt durch die Welt hindurch. Doch genug hiervon und mehr als genug. Itzt zu andern Dingen.

Den zweiten Theil der *Briefe über den Werth der Dichter* habe ich nun auch mit Vergnügen und Nutzen gelesen, und es freuet mich, hier ebenfalls einige zu finden, die, wo nicht ganz vortheilhaft, doch gelinde und billig davon urtheilen. Das läßt sich indessen leicht denken, daß man nicht mit allen geäuserten Urtheilen zufrieden ist, und daß besonders die Klaßification der Dichter von einem jeden reformiret wird. Denn jeder urtheilt nach seinem Geschmack und setzt den oben an, der damit am besten harmonirt. Ich sehe selbst nicht ein, wie *Gleim* zu der Ehre kömmt, im obersten Range zu glänzen. – Von Rabenern urtheile ich, wie jene Briefverfasser; ich möchte aber nicht gerne eine *persönliche Satyre* eingeführt und authorisirt sehen, als nur in sehr seltenen Fällen. Wie leicht kann sie in Pasquill ausarten! In gewissem Verstande ist jede Satyre *persönlich*, weil der Verfasser allemal reelle Thoren im Sinne hat, von denen er seine Schilderung hernimmt. Aber so *persönlich*, daß man mit Fingern auf den weisen kann, den die Geißel trifft, weil sie ihn allein trifft – nein, das mögte ich nicht – In Absicht der *Erotischen Dichter* kann ich mit ihrer Meinung nicht einig werden. Den Dichtern der Freude und Liebe, wie *Utz*, *Gleim*, *Leßing*, will ich ihre Leier nicht nehmen, (denn Freude und Liebe sind unschuldig und zum Theil Pflicht) aber wollüstige Gedichte, wie *Wieland* sie macht, halte ich immer den guten Sitten und der Tugend gefährlich. Schade vor allen Gaben des Geistes, wenn sie zur Verführung gemißbraucht werden! – Hierin denke ich, wie *Sulzer*, der das mit *den Musen Unzucht treiben* nennt. Zwar giebt man vor, daß niemand aus Gedichten seine Grundsätze nimmt. Gut! der wie vielste handelt aber nach Grundsätzen, und nicht vielmehr nach dem, was seine Einbildungskraft ihm als angenehm, gut und schön vorstellt? Und wenn denn die Phantasie mit Bildern der Wollust erfüllt und erhitzt wird, wenn man sich gewöhnt, sich darin zu belustigen, sie für sich auszumalen, anschauend zu machen und ein Vergnügen daran zu finden; sollten nicht die besten Grundsätze der Moral endlich durch die erregte Lust verdorben, wenigstens so geschwächt werden, daß sie der Versuchung sinnlicher Triebe nicht widerstehen können? Für gesetzte Menschen ist der Schade weniger zu fürchten. Aber für unsere Jünglinge fürchte ich alles. Es ist der Mühe werth, daß die Sache izt von Grund aus untersucht und aufs Reine gebracht wird, da sie einen großen Einfluß auf die Sittlichkeit unsers Zeitalters hat und die Meinungen darüber sehr getheilt sind. *Wieland* scheuet sich nicht, selbst seine comischen Erzählungen für Spiele einer *philosophischen Muse* auszugeben. Was das heißen solle, verstehe ich gar nicht: – und nach der bisher angenommenen Tugendlehre ist es auch unver-

ständig. Allein man sieht auch sehr deutlich, daß er über Tugend und Moral ein ganz anderes System hat, als wir Menschenkinder, wovon er uns nur die Conclusion giebt, und die Prämissen verschweigt. Diejenigen, die in seinen Mysterien nicht initiirt sind, können ihn folglich nicht verstehen, bis er es einmal gut findet, mit seiner Sprache herauszugehen – Sie sagen selbst, Werthester Freund, daß sich seine comischen Erzählungen, seine Idris, nach Religionsgrundsätzen gar nicht entschuldigen lassen, nach philosophischen vielleicht eher – nach dichterischen sehr leicht – Wie sehr wünschte ich, daß sie dies einmal in einer besondern Schrift ausführten und ihre Theorie, mir wenigstens, in ein näheres Licht setzten. – Ich gebe gerne zu, daß in unserer Sittenlehre noch manches übertriebenes und mönchisches ist, und daß die christliche, so wie sie gemeiniglich vorgestellt wird, mit der philosophischen in vielen Stücken in Uebereinstimmung gebracht werden kann. Es kann dabey aber doch seyn, daß von meiner theologischen Erziehung und Denkart mir Vorurtheile ankleben, über welche ich mich noch nicht hinweggesetzt, und daß mir dadurch der wahre Gesichtspunkt verrückt wird – – – –

Meine Instanz, die ich für Young von Klopstock hernahm, haben Sie völlig gehoben; ich gestehe es Ihnen auch zu, daß er einen nicht *völlig geläuterten* Geschmack hat. Seine *Concetti*, seine gesuchte Antithesen, seine beständige Künsteleien, die seine Schriften einem Gewürzladen ähnlich machen, billige ich gar nicht: oft habe ich es empfunden, wie sehr er ermüdet, wenn man ihn lange liest. Allein wegen einer Praedilection, die ich für ihn habe, vielleicht, weil er mir manche finstere schwermütige Tage meines Lebens versüßt hat – vielleicht auch wegen der großen, starken, und erhabenen Gedanken, von welchen er voll ist, bin ich ihm immer gut, und ich nehme mich seiner an, wie eines alten Freundes, an dem man wohl bey näherer Bekanntschaft einige Fehler entdekt, den man aber wegen seiner überwiegenden guten Eigenschaften immer noch hochschätzt – Indessen kann es nicht schaden, daß man andere, die ihn für ein durchgängig nachahmliches Muster halten, auf seine Fehler aufmerksam macht, und in sofern billige ich das scharfe Urtheil, das über ihn gefällt worden. Seinen Nachahmern ist es eben so gegangen, wie allen Nachahmern. Sie haben blos seine Fehler: aber nicht sein Genie, und so sind sie, wie die Klopstokschen, unausstehlich. Mir ist der Satz, den Sie bey dieser Gelegenheit äusern, daß Genie und Anlage zur Dichtkunst mit einem falschen Geschmack wohl bestehen können, gar nicht paradox, und daraus erkläre ich, warum in Zeiten des verderbten Geschmacks alle Schriften damit angesteckt sind. Sollten in solchen Zeiten keine Genies in der Welt gewesen seyn? der Geschmack richtet sich, so wie die Idee und Empfindung der Schönheit (denn was ist er im Grunde anders?) nach der herrschenden Mode und diese giebt dem Genie eine falsche Richtung. Man bringe einen Menschen, der gute Füße hat, auf einen unrechten Weg: so wird er sich viel weiter verirren, je mehr Kräfte zu gehen er hat. Bey dem Genie kömmt sehr viel auf die erste Impression an, die

sein Zeitalter, die Erziehung, oder die erste Lectüre ihm giebt. Kommt er, ehe er gebildet ist, über den Seneca, und wird er von dem Witze und körnigten Ausdruck darin lebhaft gerührt: so wird er Young. – – –

In diese[r] Messe ist einiges Gute, viel Mittelmäßiges und noch mehr Schlechtes zum Vorschein gekommen. Für das theologische Fach *Spaldings* Schrift von der *Nutzbarkeit des Predigtamts*, und *Eberhards neue Apologie des Socrates*. Für das philosophische *Herder* über die *Sprache*; für das aesthetische weiß ich fast nichts, es mögte denn *Wielands goldener Spiegel* seyn, in welchem viel Gutes steht. – – –

Ich mache jezt wenig Aufsätze für die hiesige Zeitungen, weil man mich sogleich erräth, und dann, so wie man es versteht, oft sehr schielend darüber urtheilt. Loben kann man nicht immer, und wehe dem Tadel! – die Dummköpfe halten zusammen. Es ist ein unsichtbares Complot unter ihnen, und es entsteht ein allgemeines Bedauern, wenn einer von ihrer Gesellschaft mit einiger Lauge begossen wird.

Mit der Länge meines Briefes werden Sie zufrieden seyn, wenn Sie es nur auch mit dem Inhalt so sehr sind, daß Sie Lust finden, ihn fortzusetzen. Die Ihrigen werden mir allemal sehr belehrend und angenehm seyn; das kann ich Ihnen aber nicht versprechen, daß Sie aus den Meinigen einen andern Nutzen ziehen, als zu erfahren, daß ein ehrlicher rechtschaffener Mann in der Welt lebt, der sich eine Ehre daraus macht, aufrichtig zu seyn.

Braunschweig
den 16 Sept. 1772.

C. G. Rautenberg

4.

Hegen Sie, ich bitte und beschwöre sie bey Ihrer Freundschaft gegen mich, keine nachtheilige Gedanken von mir, weil ich so lange nicht an Sie geschrieben habe. Dießmal ist außer andern Zufällen eine langwierige Schwachheit der Augen Schuld daran, die mich bisher zum Schreiben unfähig gemacht, und mir noch jezt es nur halb erlaubt. Künftig wird die Situation, worin ich mich befinde, und der Zustand meiner Gesundheit noch öfterer Schuld daran seyn. Jene verwickelt mich in eine Menge, zum Theil unwichtiger und verdrüßlicher Arbeiten, die den Geist stumpf machen, und in eine Reihe von Zerstreungen, die alle Zeit stehlen, die ich sonst meinen Freunden schenken könnte. Wenn ich fast den ganzen Tag damit zubringen muß, bald Kranke zu besuchen, bald hysterische Frauen in ihren Anfechtungen zu trösten, bald Visiten zu geben und anzunehmen, bald Gastereien beyzuwohnen, die den Kopf leer lassen und nur den Magen sättigen: so bleibt mir kaum so viel Muße übrig, außer den nothwendigen Vorbereitungen auf

öffentliche Reden so viel zu lesen, daß ich mit der gelehrten Welt nicht gänzlich unbekannt werde. Fragen Sie mich daher gar nicht nach meinen litterarischen Bemühungen. Ich kann mir keine große Gegenstände eines tiefern Nachdenkens erwählen, da der Faden der Gedanken alle Augenblicke zerrissen wird, und ich bey weitem nicht die Ruhe des Gemüths habe, ihn auszuspinnen. Ich muß alles, worüber ich nachdenke, nur oben abschöpfen und kann nie bis auf den Grund tauchen. Vielleicht fehlt es mir nicht ganz an Kräften des Geistes. Wozu dienen sie mir aber, da sie, gleich zerstreueten Strahlen, die sich auf keinen gemeinschaftlichen Brennpunkt sammeln, ins Wilde herumflattern und sich bey keinem Gegenstand vereinigen. – – –

Würdigen Sie mich indessen nur immer Ihres vertraulichen Briefwechsels. Können Sie nicht von mir lernen, so rechnen Sie die Mühe, die er Ihnen macht, gegen das Vergnügen ab, einem Freunde Vergnügen zu machen. Schreiben Sie mir frey und offenherzig, auch ihre paradoxesten Gedanken sind mir nie anstößig, und wenn ich sie nicht annehme, so lege ich sie Ihnen doch auch nicht übel aus. Mir ist ein Mann, der selbst zu denken wagt, sollte er auch falsch denken, allemal schätzbarer, als ein anderer, der nur nach dem Conventionsfuße gestempelt ist und das Gepräge der gewöhnlichen Münzen trägt. Kann ich selbst nichts thun, so sehe ich doch andere gern in dem Felde arbeiten, das ich bebauet wünsche, und gebe Ihren Bemühungen allen Beyfall, den sie verdienen – sonderlich den Ihrigen, da sie nicht allein den innern Werth der Güte, sondern auch den Werth haben, den ihnen die Freundschaft giebt.

Es ist sehr wahr, was Sie über die Mittelmäßigkeit im Denken sagen. Ich bin der Meinung, daß die mittelmäßigen Köpfe in der Extension mehr Vorthail schaffen, als die grösten Geister. Gellert erbauet unendlich mehr Menschen, als Klopstock. Jener müssen daher in der besten Welt auch mehrere seyn als dieser. Genug daß sie nur zuweilen aufstehn, ein neues Licht zu bringen, das blöde Augen nur blendet, bis es von den erstern so zubereitet wird, daß es auch diese vertragen können.

Eben so gewiß ist es, daß unser deutsches Publicum noch gar keinen festen und sichern Geschmack hat, insofern er ein *Gefühl des Schönen* ist, das die Nummern und Abstufungen desselben geschwind unterscheidet und beurtheilt. Gegen die vorigen Jahre hat es schon sehr viel gewonnen, aber mit dem alten Griechischen und dem itzigen Italiänischen Publicum verglichen, ist es noch sehr geschmacklos. Wenn nur erst mehr gründliche *Richter* den Ton anstimmen, so wird die Zahl der *Kenner* sich vermehren, und dann werden die schönen Geister, wenn sie recht geleitet werden, weniger in Gefahr seyn, sich zu verirren. Die Critik hat jetzt in Deutschland schon große Schritte gemacht. Mit welcher Feinheit urtheilt man nicht in einigen Wochenschriften und wie genau forscht man nicht den ersten Quellen des Schönen nach, so daß, wenn wir so fortgehen, wir andere

Völker gewiß bald zurücklassen werden. Mich dünkt wenigstens, wenn ich die Urtheile in den Französischen und Englischen Wochenschriften mit denen vergleiche, die bey uns gefället werden, daß diese jenen, wo nicht vorgehen, doch nichts nachgeben. Wir sind überhaupt eine folgsame gelehrige Nation, die, wenn sie nur einen guten Anführer hat, ganz gutwillig sich weisen läßt – mit der Zeit wenigstens, obgleich nicht im Anfange. –

Was die Lemgoer Critik über Leßings *Galotti* für Aufnahme finden wird, weiß ich noch nicht. Er selbst soll gesagt haben, daß der Recensent nach seinen Grundsätzen richtig, aber nach sehr falschen Grundsätzen raisonnire. Man hat in unsern Zeitungen angefangen, eine *Wiederlegung* dieser Critik abzdrukten. Meiner Meinung nach hat der Verfasser darin so ganz unrecht nicht, wenn er behauptet, daß man in diesem Stücke für die Emilie, die doch das Hauptinteresse bewürken soll, nicht genug intereßirt wird, um mit ihr sehr lebhaft zu sympathesiren; ob er gleich darin, so viel ich einsehe, nicht recht hat, daß er eine hervorstechende Hauptfigur im Trauerspiele verlangt, das nie die Beziehung des Ganzen auf eine Haupthandlung fodert. Emiliens Abwesenheit mit dem Prinzen während des Gesprächs des Odoardo mit der Orsina dürfte noch wohl immer, ohngeachtet aller Beschönigungen, ein kleiner Flecken seyn. Auch das ist mir bey der ersten Lectüre schon aufgefallen, daß der Dialog zu scharfsinnig, zu versteckt, zu voll von *pointen* ist, um natürlich zu seyn. Man hat wahrhaftig zuweilen Mühe, die Personen zu verstehn.

Werden Sie mit Ihrer Critik über Wielands *Musarion* noch zum Vorschein kommen? Ich wünsche es zur Ausbreitung des guten Geschmaks, und um die Gleichgültigkeit unserer Landsleute gegen dieses göttliche Gedicht, mit welchem wir allen Ausländern Trotz bieten können, zu beschämen. Ich beharre.

Braunschweig.

C.G. Rautenberg.

5.

Ihr angenehmer Brief, den ich gestern erhalten, hat mich aus der langen Lethargie erweckt, in welche ich mich hineingetrunkem. Die leidige Brunnencur! Man hat Zeit genug, dabey an seine Freunde zu denken, aber man findet nie Muße, an sie zu schreiben, so lange sie währt und, wenn sie geendigt ist, so haben sich Geschäfte von mancherley Art so gehäuft, daß man wieder nicht dazu kommen kann. Ueberdem ist der Sommer recht zum Faullenzen gemacht. Bald will die Frau spatzieren gehen, und der liebe Mann muß mit, bald holt uns ein Freund zur Promenade ab, bald wird man auf Gärten hinausgebeten, bald ist es so heiß, daß die Gedanken und die Lust zu aller Arbeit vergehen. Bey mir kömmt noch der Anfall von Kränklichkeit hinzu, an welcher ich in dieser ganzen Zeit sehr viel

gelitten habe, so viel, daß ich von meinem Arzt zur anhaltenden Bewegung des Körpers, aber zu einem völligen Seelenschlafe, verdammt wurde. Dies sind die Ursachen, mein Werthester, die die lange Verzögerung meiner Antwort an Sie verschuldet haben, die mich sehr beschämet; keineswegs aber ein Kaltsinn gegen Sie, und noch viel weniger eine Art des Unwillens gegen Ihre freymüthige Urtheile. Dagegen protestire ich hiermit aufs feyerlichste, und bitte Sie inständig, sich dergleichen, mir würcklich nachtheilige, Gedanken nie wieder einfallen zu lassen. Was müste ich für ein Herz haben, wenn ich kein freundschaftliches Herz für Sie hätte, und wie unwürdig würde ich mir selbst vorkommen, wenn eine vertrauliche Freymüthigkeit meines Freundes mir mißfallen könnte. – Ich fürchte nur, daß Sie bey näherm Umgange von den vortheilhaften Ideen, unter welchen ich Ihnen jetzt erscheine, nicht wenig werden herunterlassen müssen (denn ich bin es mir bewust, daß ich sie nicht verdiene) und daß Sie dann auch vielleicht die Gesinnungen herunterstimmen, die Sie jetzt gegen mich hegen. An der Seite des Herzens hoffte ich nie bey Ihnen zu verlihren, aber für meine Einsichten, meinen Geschmack und Litteratur will ich nicht stehen, und, wenn Sie mich darnach schätzen wollen, verliere ich gewiß. Es kann seyn, daß es mir an Kopf fehlt: oder wenn das auch nicht wäre, so hat es mir an Gelegenheit und Aufmunterung gefehlt, meinen Kopf zu bilden. Was ich bin, bin ich durch mich selbst, in allen Stücken, sonderlich in den schönen Wissenschaften, ein Autodidactos. Die Sprachen, die ich weiß, habe ich gröstentheils durch eigenen Fleiß ohne Anführung lernen müssen, und zu der Zeit, wo das Genie sich erst recht zu entwickeln anfängt, habe ich mich in einen Strudel von verdrüßlichen Arbeiten und Situationen verwickeln müssen, in welchen das Genie mehr verrostet, als verfeinert wird. Ich habe aber stets eine große Begierde gehabt, zu lernen, einen natürlichen Hang, mich von hergebrachten Vorurtheilen los zu machen und keinen eigenen Vorurtheilen anzuhängen, stets bessere Belehrungen anzunehmen, und auf kein System zu schwören. Und dieser Begierde sowohl als diesem Hange danke ich das Wenige, das ich gelernet habe, und den Vortheil, viele meines Standes zu übersehen. Finde ich nun auf meinem Wege einen Freund, der mir forthelfen, und meine Begriffe, es sey worin es wolle, noch mehr berichtigen kann, so halte ich ihn feste, und da kann er mir nie zu paradox seyn, wenn er es mit Vernunft, oder auch nur mit Probabilität ist. So mache ich es mit den Schriftstellern, die ich lese. Ein *Roußeau* ist mir viel werther als hundert *Gerhards*, und selbst ein *Hobbes* wichtiger als alle Orthodoxen, von denen ich das nur immer wieder höre, was ich schon tausendmal gehört habe. Selbstdenkende Köpfe werden nie in derselben geraden Linie mit einander fortgehen, der eine weicht auf dieser, der andere auf jener Seite aus, und zuweilen werden Sie gar gegen einander stossen. Sobald ich einen Menschen sehe, der es von sich erhalten kann, ein ganzes System von einem andern anzunehmen, und bey der gewöhnlichen Bahn zu bleiben, so sehe

ich gewiß einen Nachbeter, und dann ist er mein Mann nicht. So sehr ich politische Freiheit liebe, so sehr liebe ich auch die Freyheit im Denken, und bedaure es oft, daß wir Deutsche beyde verlohren haben. Doch genug über diesen Text, der mich zu weit führen würde, wenn ich ihn ausführen wollte. – Der Rest meines Briefes soll eine Rhapsodie seyn, in welcher ich Ihre beyden vorigen Stück vor Stück kurz beantworten will. Entschuldigen Sie mich mit Nachsicht, wenn meine künftigen Briefe oft einer Rhapsodie ähnlich sind. Wollte ich immer warten, bis ich Zeit hätte, so ausführlich, so interessant zu schreiben, als Sie, so würde ich Sie oft lange müssen warten lassen. Das verspreche ich Ihnen indessen, daß mein Briefwechsel doch noch immer reichhaltiger seyn soll, als die schaaalen, gedankenleeren *Rabnerschen* Briefe, womit Herr *Weiß* das Publicum wohl hätte verschonen können. Mit großer Begierde fing ich an sie zu lesen, aber ich war bald müde, und zuletzt fielen sie mir aus der Hand, weil ich eingeschlafen war. So wenig erfüllten sie die Erwartung, die ich von einem gedruckten Briefwechsel unter Gelehrten habe. Ich suche darin nicht Complimente, Freundschaftsversicherungen, Entschuldigungen, Familien-Histörchen, sondern naive Urtheile über Bücher und Autoren, freye Gedanken über allerhand Materien, Nachrichten von gelehrten Arbeiten und Projecten, kurz – die geheime Geschichte der ganzen Denkungsort eines Mannes. So ist die *Abbtische* Correspondenz, und so muß sie seyn wenn sie den Druck verdienen soll. Viele Leute scheinen in den Gedanken zu stehen, daß man von allem, was je ein großer Mann geschrieben hat, nichts dürfe umkommen lassen. Die Ausgeber der *Swiftischen* Briefe haben so gedacht und Rabner muß gleichfalls so gedacht haben, da er seine nichtsbedeutende Reliquien dem Publicum vermachte. Und solche Sc[h]artequen werden in Journalen gerühmt, gepriesen, empfohlen – Hingegen die *Briefe über den Werth der neuern deutschen Dichter*, die so viel Stof zum Denken enthalten, ausgezischt und ausgehunzet. Was soll man dazu sagen? man muß Mitleiden mit dem närrischen Publicum haben und seinen Weg fortgehen. Sich darüber zu ärgern, verlohnt der Mühe nicht. Hier und da findet sich doch ein Denker, der, frey von gemeinen Vorurtheilen, mit richtiger Wagschaale prüfet, und die Nachwelt restituirt den, welchen sein Zeitalter verdammt hatte, in integrum. – – Diejenigen, die zuerst den Ton angeben, haben noch immer das Schicksal gehabt, ausgelacht zu werden. Allmählig treten einige Vernünftige auf ihre Seite, zuerst sachte und heimlich, darauf laute, und dann tritt das wunderliche Thier, Publicum genannt, hinter ihnen her. Wer die Welt belehren will, muß es sich gefallen lassen, Undank und Verachtung zum Lohn zu haben, und für die Zukunft zu arbeiten. So ist es immer gewesen und es kann nicht anders seyn. – – – –

Von *Michaelis* Briefen habe ich lange mit Ihnen gleichstimmig gedacht. – Sonderlich hat es mich gefreuet, daß Sie denen die Wahrheit sagen, die von der biblischen Poesie, als Poesie betrachtet, so viel Aufhebens machen, und das brau-

sende Lob, das *Sternens Empfindsamen Reisen* gegeben wird, welches uns schon einen verunglückten Reisenden in Deutschland gebohren, zu mässigen suchen. Es ist erstaunlich, mit welcher Wuth unsere liebe Nation über jeden Einfall eines Ausländers herfällt, und ihn so jämmerlich zerzauset, daß er sich gar nicht mehr ähnlich sieht. *Wieland* ist unter den Nachahmern der einzige, der die Wendung des Geistes zu haben scheint, die dazu gehört, ein deutscher *Sterne* zu werden, aber so ganz trifft er ihn doch nicht, daß nicht viel Affectation statt natürlicher Laune durchblicken sollte. – – –

Man darf auf das Menschen Geschlecht nur wenig aufmerksam seyn, um es längst wahrgenommen zu haben, daß die meisten dem jedesmaligen Stoße ihrer Phantasie folgen, wohin sie auch dadurch geführt werden mögen, und daß nur wenige nach Maximen verfahren, wie ich denn selbst den grösten Theil der Tugenden auf die Rechnung der Phantasie schreibe. Ich wenigstens habe nur wenige in meinem Leben gefunden, die aus richtigen wohlüberlegten Grundsätzen der Philosophie oder Religion tugendhaft sind. – – –

Ich sage es Ihnen noch einmal, erwarten Sie nicht zu viel von meinem Umgange. Sie denken wahrhaftig zu gut von mir, wenn Sie glauben, daß Sie von mir viel lernen können. Sie sind in der Kenntniß der schönen Litteratur und in dem, was den Geschmack angeht, weiter als ich, und da muß ich von Ihnen lernen. Wissen Sie, worin ich mich besonders mit Ihnen üben wollte, wenn wir an Einem Orte lebten? In der Italiänischen Sprache und in der Lectüre Italiänischer Dichter die mir noch ziemlich fremde sind. In meiner Jugend habe ich einmal ohne Anführung, bloß durch eigenen Fleiß mich stark auf diese Sprache gelegt, und ich bin noch so weit gekommen, daß ich den *Marino* und *Taßo* verstehen konnte. Nachher aber, da ich in viele unangenehme Beschäftigungen verwickelt wurde, und es mir an aller Hülfe und besonders an guten Schriften fehlte, die ich nicht einmal kannte, bin ich wieder ganz unbekannt damit geworden. Und nun ist es mir leid, daß ich auf den guten Anfang nicht weiter fortgebauet. Welch ein Vergnügen würde es für mich seyn, wenn ich von Ihnen von neuem in diese Geheimnisse eingeweihet würde! Sie haben sehr Recht, wehrtester Freund, wenn Sie sagen, daß wir den Italiänern nicht Gerechtigkeit genug wiederfahren lassen. Ein Beweis davon ist, daß die Versuche des *Meinhard*, die hier verlegt sind, so wenig Käufer gefunden, daß sie beynahe Ladenhüter werden. Urtheilen Sie daraus selbst, ob die Waisenhaus-Handlung Lust haben kann, eine andere Arbeit von eben der Art wieder in Verlag zu nehmen. – – –

Bey Gelegenheit meines *Home*⁷³ fällt mir ein, daß ich Ihnen noch sagen muß, wo *Michaelis*, den ich in meiner Anmerkung daselbst zu den Deterministen

73 Lord Henry Home Kames (1696–1782), schottischer Jurist und Philosoph. Rautenberg übersetzte sein Werk *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion* (1751) ins Deutsche

gezählet, sich dafür erklärt hat? in seinen Gedancken *über die Sünde*, welche er vor vielen Jahren drucken lassen. Ich muß für mich gestehen, daß ich nicht mehr von der Parthey bin, die ich bey *Home* ergriffen habe, sondern ein Ueberläufer geworden. Der Herr Prof. *Sattler* kam daher sehr schlecht bey mir an, als er gegen Alexander von Joch mich zu Hülfe rief und dieser ficht nicht mit mir, da er in seiner Antwort gegen *Sattler* mit mir als einen Gegner streitet.⁷⁴ – – –

Leben Sie wohl und seyn Sie versichert, daß ich mit ganzem Herzen bin

C. G. Rautenberg.

(*Versuche über die ersten Gründe der Sittlichkeit und der natürlichen Religion*, 2 Bde., Braunschweig 1768).

74 Vgl. Johann Tobias Sattler, Erstes Sendschreiben an Herrn Alexander von Joch [d. i. Carl Ferdinand Hommel], beyder Rechte Doctor von Alexander von Fry, keiner Rechte Doctor (o.O. 1771).

HERMANN PATSCH

EIN BRUDERBUND MIT UNTERBRECHUNGEN

Briefe Friedrich de la Motte Fouqués an Friedrich Majer

Friedrich de la Motte Fouqués Leben spiegelt sich in seinen Werken nicht oder nur sehr indirekt wieder, das heißt seine Biographie muss in einer ›Myriade‹ Stunden an Materialsammlung – wie Arno Schmidt sich ausgedrückt hat¹ – aus Briefausgaben und sonstigen Zeitdokumenten wissenschaftlich erschlossen werden. Während eine Sammlung von Briefen an ihn unter dem Titel *Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué* schon 1848 erstellt worden ist,² sind seine eigenen Briefe niemals systematisch gesammelt worden.³ So bleibt die Rekonstruktion seines Lebens und literarischen Schaffens weiterhin ein mühseliges, auf neue Funde angewiesenes Bemühen.

Zu den Briefpartnern, die in der Sammlung von 1848 aufgeführt werden, gehört der Literat und Mythenforscher Georg Gottlob Friedrich Majer (1772–1818) aus Weimar. Von diesem sind dort zwei Briefe aus dem Jahr 1814 (vom 27. Januar und 31. Dezember) aufgenommen worden,⁴ die aber nur der Ausschnitt eines umfassenderen Briefwechsels sein können. Antwortbriefe Fouqués waren bisher nicht aufgetaucht. Aus einer Privatsammlung, die einem Erbgang entstammt, können hier wenigstens vier Briefe Fouqués an Majer aus früheren Jahren veröffentlicht und erläutert werden, die aus zwei wichtigen Lebensphasen des Dich-

1 Arno Schmidt, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch*, Darmstadt und Karlsruhe 1958, Widmung. Die zweite, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage von 1960 bringt diese Widmung nicht mehr, vgl. Arno Schmidt, *Fouqué und seine Zeit*, Bargfelder Ausgabe, Bd. 1, Zürich 1993.

2 *Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué*. Von Chamisso, Chezy, Collin [u. a.]. Mit einer Biographie Fouqués von Jul[ius] Ed[uard] Hitzig und einem Vorwort und biographischen Notizen von Dr. H[ermann] Kletke hg. von Albertine Baronin de la Motte Fouqué, Berlin 1848.

3 Eine Aufstellung der gedruckten Briefe nimmt zurzeit das Institut für Textkritik in Heidelberg vor, die im Internet abgerufen werden kann (siehe ITU-BRIEFkasten zu Fouqué). Für 1802 sind dort keine Briefe verbucht. Vgl. neuerdings Karl August Varnhagen von Ense – Friedrich de la Motte-Fouqué. Briefwechsel 1806–1834, hg. von Erich H. Fuchs und Antonie Magen, Heidelberg 2015.

4 *Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué*, S. 258–260 und S. 260–263.

ters stammen.⁵ Sie sind geeignet, Fouqués dichterisches Schaffen biographisch näher kenntlich zu machen.

Hier zunächst eine Aufzählung der überlieferten (sechs) und erschlossenen (sieben) Briefe zwischen Fouqué und Majer aus einem Zeitraum von 12 Jahren:

Majer an Fouqué, etwa März/April 1802 (nicht erhalten)

Fouqué an Majer, 6. Mai 1802 [Brief 1]

Fouqué an Majer, nach dem 9. Januar 1803 (nicht erhalten)

Majer an Fouqué, vor dem 16. April 1809 (nicht erhalten)

Fouqué an Majer, 16. April 1809 [Brief 2]

Majer an Fouqué, Sommer 1809 (nicht erhalten)

Fouqué an Majer, 14. November 1809 [Brief 3]

Majer an Fouqué, vor dem 29. Juli 1810 (nicht erhalten)

Fouqué an Majer, 29. Juli 1810 [Brief 4]

Majer an Fouqué, 19. Oktober 1810 (nicht erhalten, s. Empfängernotiz Brief 4)

Majer an Fouqué, 27. Januar 1814 (Briefe an Fouqué, S. 258–260)

Fouqué an Majer, 5. Oktober 1814 (nicht erhalten, vgl. Briefe an Fouqué, S. 261)

Majer an Fouqué, 31. Dezember 1814 (Briefe an Fouqué, S. 260–263)

Der Brief vom 6. Mai 1802 entstammt einer Umbruchsituation des künftigen Dichters. Fouqué diente seit 1794 bei den Weimar-Kürassieren und lag in Aschersleben in Garnison. In Bückeburg hatte er 1798 zum ersten Mal geheiratet, übereilt und unglücklich. Darauf geht der Brief nicht ein; die erhoffte Änderung – »Der Sommer wird mir Freiheit und neues Leben bringen«⁶ – bezieht sich wohl nur auf den geplanten Abschied von den Kürassieren und den Aufenthalt auf seinem Gut in Lenzke bei Ruppín im Havelland, wo er seiner poetischen Berufung nachzugehen trachtet. Dort hatte sein Hauslehrer, der philosophische Schriftsteller – unter anderem Beiträger zum *Athenaeum* der Brüder Schlegel – und fichtisierende Philanthrop August Ludwig Hülsen (1765–1809) 1799 ein pädagogisches Institut gegründet, das er 1800 nach dem Tode seiner Frau wieder aufgeben musste.⁷ Nun hofft Fouqué, dass nicht nur dieser, sondern auch Majer, der sich gleichfalls mit dem Gedanken einer Ortsänderung trägt, seine Wohn- und Gesprächsgenossen

5 Ich danke Herrn Prof. Dr. med. Wilhelm Atzpodien aus Lichtenfels dafür, dass er mir die Handschriften zur wissenschaftlichen Bearbeitung und Veröffentlichung überlassen hat. Er hat mich über den Überlieferungsgang großzügig informiert und sich mit seiner Gattin dem mühseligen Nachvollzug meiner Entzifferungen unterzogen.

6 Friedrich de la Motte Fouqué an Friedrich Majer, 6. Mai 1802 [Brief 1].

7 Vgl. zusammenfassend Matthias Wolfes, August Ludwig Hülsen, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 17, 2000, Sp. 646–663.

werden würden. Majers Biographie ist noch nicht wissenschaftlich umfassend erarbeitet worden.⁸ Sie kann hier nur versuchsweise und in Konzentration auf Fouqué skizziert werden.

Majer als »Win[c]kelmann der Mythologie«

Georg Gottlob Friedrich Majer wurde am 28. April 1772 zu Koskau im Reußischen als Sohn eines Pfarrers geboren; er starb am 15. Mai 1818 in Gera.⁹ Über seine Jugend ist nichts bekannt. Belegt ist sein Jura-Studium in Jena (etwa ab 1791), dann in Göttingen, wo es in der Matrikel für den 29. Oktober 1796 heißt: »Georg Gottlob Friedrich Majer, Reussisch Voigtland, jur., ex ac[ademiae] Jena. V[ater]. Ober-Prediger in Tanna«. ¹⁰ In Göttingen hielt Majer nach eigener Auskunft »in einem kleinen Kreise fleißiger und wißbegieriger Freunde im Winter 1796 wöchentlich eine Vorlesung« über die Materialien, die er für seinen Indien-Band in der *Kulturgeschichte der Völker* von 1798 sammelte.¹¹ Dieses Wintersemester wurde möglich, weil er zwar – nach vorheriger freiwilliger Hilfe – ab dem

- 8 Vgl. die kenntnisreiche Darstellung von Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indien-Lehrer«, in: Schopenhauer-Jahrbuch 32, 1945–1948, S. 158–181, wo sichtlich Archivmaterial aus Jena und Weimar genutzt ist. Einen weiteren – freilich auf die indologische Arbeit eingeschränkten – Anfang machte A. Leslie Willson, »Friedrich Majer. Romantic Indologist«, in: Texas Studies in Literature and Language, 3,1 (Frühjahr 1961), S. 40–49. Mit Recht nennt Willson Majer »one of the least-known figures of the age« (S. 40).
- 9 Vgl. die (teilweise unzutreffende) Kurzbiographie in Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 258. Siehe das umfangliche Werkverzeichnis – mit dem Geburtsdatum »27. April 1772 zu Unterkoskau im Vogtlande« – bei Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., Bd. 7, Dresden 1900, S. 783 f. Die im Deutschen Biographischen Archiv gesammelten Berichte sind allesamt wenig einträglich. Einen wichtigen biographischen Zuwachs liefert zuletzt die Edition Leo von Seckendorf, Korrespondenzen der Goethezeit. Edition und Kommentar, hg. von Michael Grus, Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar, Berlin 2014 (im Folgenden: Korrespondenzen der Goethezeit), die nicht weniger als sechzehn Briefe Majers enthält. Wichtige Informationen verdanke ich Heinz Härtl (Weimar) und Hans Dierkes (Niederkassel).
- 10 Die Matrikel der Georg-August-Universität zu Göttingen 1434–1837, hg. von Götz von Selle, Hildesheim und Leipzig 1937, S. 367 ad 1796 (Nr. 124). Woher Willson die Auskunft hat, dass Majer »in the winter of 1796–1797 was active in Göttingen as a lawyer« (A. Leslie Willson, Friedrich Majer, S. 40), gibt er nicht an.
- 11 Vgl. Friedrich Majer, Brahma oder die Religion der Indier als Brahmaismus, Leipzig 1818, Vorrede, S. V. Vgl. August Wolfgang Herder, Brief aus Freiberg vom 20. Oktober 1797 an Leo von Seckendorf (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 218): »Das Göttingen war doch ein fideles Nest, u[nd] ich erinnere mich mit Vergnügen an die Stunden, die wir mit Majern zusammen verlebt, ach sie kommen nicht wieder!«

1. Januar 1796 an der Universitätsbibliothek in Jena für 60 Taler Jahresgehalt eine bescheidene Stelle zu versehen hatte, man aber in der Winterzeit in den kalten Magazinen nicht arbeiten konnte.¹² Hier in Jena wurde er 1798 zum W.W.D. (der Welt-Weisheit Doktor) promoviert.¹³ Offenbar konnte er an der Universität nicht bleiben und übersiedelte nach Weimar, wo er als Gehilfe an der Bibliothek arbeitete. Fouqué lernte ihn bei seinem Besuch in Weimar Anfang Februar 1802 kennen und befreundete sich mit ihm.¹⁴

Majer war zunächst mit historisch-juristischen Arbeiten bekannt geworden, so mit seiner *Geschichte der Ordalien, insbesondere der gerichtlichen Zweikämpfe in Deutschland. Ein Bruchstück aus der Geschichte und den Alterthümern der deutschen Gerichtsverfassung* (Jena 1795), die wegen ihrer bleibenden Bedeutung 1970 nachgedruckt wurde.¹⁵ Sie wurde folglich schon vor dem vorübergehenden Wechsel nach Göttingen verfasst. Später folgte eine *Allgemeine Geschichte des Faustrechts in Deutschland* (Berlin 1799).¹⁶ Eine deutliche Karriere aber machte er nicht. Das mag der Grund dafür sein, dass in allen Lebensquellen nirgends von einer Ehe zu lesen ist. In der Vorrede des Ordalien-Buches äußerte er den »Lieblingwunsch, an einer öffentlichen Bibliothek oder einem Archiv angestellt zu seyn«.¹⁷ Aus dem Jahr 1796 sind Briefe von Caroline Herder an Majer nach Göttingen erhalten, in denen sie den älteren Freund ihres Sohnes Siegmund August Wolfgang Herder (geboren 18. August 1776) bittet, diesen beim (naturwissenschaftlichen) Studium zu unterstützen und vor unnützen Geldausgaben zu

12 Geschichte der Universitätsbibliothek Jena 1549–1945, hg. von Karl Bulling, Weimar 1958, S. 284.

13 Freundliche Auskunft des Universitätsarchivs Jena. Die Akten der Philosophischen Fakultät sind zurzeit in konservatorischer Behandlung, sodass nichts Genaueres gesagt werden kann. So soll es dort eine Beschwerde des Historikers Christoph Gottlob Heinrich gegen Majer geben. Das Promotionsgesuch stammt vom 28. Juli 1797 (vgl. Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indienlehrer«, S. 159–161). Von dem Examen Rigorosum wurde er wegen seiner vorherigen Veröffentlichungen dispensiert.

14 Vgl. Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen, S. 147 f.

15 Friedrich Majer, *Geschichte der Ordalien, insbesondere der gerichtlichen Zweikämpfe in Deutschland. Ein Bruchstück aus der Geschichte und den Alterthümern der deutschen Gerichtsverfassung*. Fotomechanischer Nachdruck der Orig.-Ausg. Jena 1795, Leipzig 1970. Die Vorrede ist »Jena im Mai 1795« unterschrieben. Das Buch enthält die Teile »Von den Ordalien, oder Urtheilen Gottes« (S. 1–122) und »Von den gerichtlichen Zweikämpfen in Deutschland« (S. 123–320).

16 Friedrich Majer, *Allgemeine Geschichte des Faustrechts in Deutschland*, Bd. 1, 1./2. Abtheilung, Berlin 1799. Vom Druck berichtet Majer in einem undatierten und fragmentarischen Brief an Leo von Seckendorf (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 230 f.), wo allerdings Unger (Berlin) als Drucker genannt ist.

17 Friedrich Majer, *Geschichte der Ordalien*, Vorrede S. III.

bewahren.¹⁸ Der Vater Johann Gottfried Herder schrieb 1798 dankbar eine Vorrede zu Majers Buch *Zur Kulturgeschichte der Völker*,¹⁹ das auf die Studien in Göttingen zurückgeht und einen ausgesprochen aufklärerischen kulturanthropologischen Ansatz vertritt, nach dem die Vernunft berechtigt ist, in der »stufenweisen Entwicklung und Ausbildung aller in dem Wesen des Menschen liegenden Anlagen und Kräfte« ein »endliches Ziel« anzunehmen.²⁰ Die Briefe setzen voraus, dass das Ehepaar Herder den aufstrebenden Mann aus Weimar kannte und schätzte. Majer hat selbst nach Herders Tod bekannt, dass er »bei einem öfteren freien Zutritt seines Hauses seines erfreuenden und belehrenden Umgangs gewürdigt zu werden« das Glück gehabt habe.²¹

Diese Daten sind mit den Berufsdaten vereinbar, die das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar ermittelt hat, nämlich dass Majer 1795 Gehilfe an der Jenaer Universitätsbibliothek und ab 1798 in Weimar gewesen sei.²² Das verträgt sich auch gut mit Majers Selbstauskunft in einem Brief an Goethe aus dem Jahr 1803, dass er die Jenaer Bibliothek während einer dreijährigen Tätigkeit als Gehilfe so gut kennengelernt habe, dass er nun um Protektion bei der Werbung um die freigewordene Bibliothekarsstelle bitten kann.²³ Diese Stelle hätte er übrigens erhalten

- 18 Johann Gottfried Herder, Briefe Gesamtausgabe 1763–1803, bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Bd. 7, Weimar 1982, S. 460–462, weitere Briefregesten S. 591; vgl. noch den Brief Caroline Herders an August Herder und Majer vom 14. April 1798 (ebd., S. 467f.). Später urteilte Caroline Herder absprechend (Bd. 8, 1984, S. 293). Dabei nahm sie eine Sottise Jean Pauls auf, der Majer den »marklosen Nach-Schlegel [...], in dem nichts groß ist als das j« genannt hatte (Brief vom 22. April 1802, in: Jean Pauls Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausg., 3. Abt., Bd. 4, Briefe 1800–1804, hg. von Eduard Berend, Berlin 1960, S. 146).
- 19 Friedrich Majer, *Zur Kulturgeschichte der Völker. Historische Untersuchungen*, Bd. 1–2. Mit einer Vorrede vom Herrn Vice-Präsidenten Herder in Weimar, Leipzig 1798. Beide Bände erschienen kurz hintereinander; Herders Vorrede leitet den zweiten Band ein (vgl. Herders Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 20, Berlin 1880, S. 340–344). Herder bringt allgemeine Reflexionen zur Kulturgeschichte und verweist lediglich auf Majers Darstellung der indischen Mythologie in Band 2. In Band 1 beschäftigt sich Majer mit Materialien zu einer »Geschichte der Kultur des Umganges der beiden Geschlechter miteinander« und der Geschichte des Ritterwesens in Deutschland.
- 20 Johann Gottfried Herder, »Vorrede«, in: Friedrich Majer, *Zur Kulturgeschichte der Völker*, Bd. 1, S. IV.
- 21 Friedrich Majer, *Mythologisches Taschenbuch, oder Darstellung und Schilderung der Mythen, religiösen Ideen und Gebräuche aller Völker. Nach den besten Quellen für jede Klasse von Lesern entworfen, Erster Jahrgang für das Jahr 1811*, Weimar, hier S. V.
- 22 Vgl. Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, hg. von der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar 1980 ff., Registereintrag. Ich zitiere die Ausgabe nach dem Internetportal des Goethe- und Schiller-Archivs im Folgenden: Briefe an Goethe, Regestaussgabe.
- 23 Briefe an Goethe, Regestaussgabe, Bd. 4, Nr. 948 (Br. vom 7. September 1803). Der Brief ist bereits bei Rudolf F. Merkel (»Schopenhauers Indienlehrer«, S. 163) gedruckt.

können, vielleicht wirklich durch Fürsprache Goethes; er lehnte sie aber ab, weil er den Erbprinzen von Reuß als Hofmeister in seinem Studium begleiten sollte und sich wohl von dem kleinen Fürstenhof weitere Förderung versprach.²⁴ Bereits 1800 hatte er anlässlich der Übersendung des 1. Bandes seiner *Allgemeinen Geschichte des Faustrechts in Deutschland* Goethe gebeten, ihm die Wiederaufnahme der akademischen Laufbahn in Jena zu ermöglichen, die er »vor einigen Jahren« wegen der Missgunst in der Philosophischen Fakultät habe verlassen müssen.²⁵ Daraus war aber offensichtlich nichts geworden, denn im gleichen Jahr 1800 nahm der gleichaltrige Friedrich Schlegel noch in Weimar Kontakt mit ihm auf und befreundete sich bald mit ihm.²⁶ Dorthin gehen auch Fouqués Briefe.

1801 wohnte Majer in Oberweimar mit dem Physiker Johann Wilhelm Ritter zusammen.²⁷ In dieser Zeit erlebte und erlitt er eine zugleich beglückende wie quälende Liebe zu einer »süße(n) Braut«, von der niemand etwas wissen durfte.²⁸ Die Angebetete war wohl die vielgeliebte, damals noch nicht in Scheidung lebende Sophie Mereau, die freilich keineswegs »in Grabesnacht« versank.²⁹ Schon am

- 24 Vgl. Karl Bulling, *Geschichte der Universitätsbibliothek Jena*, S. 338; dazu den Brief Christian Gottlob Voigts an Johann Wolfgang von Goethe vom 13. Januar 1804 (Briefe an Goethe, Regestausage, Bd. 4, Nr. 1292).
- 25 Friedrich Majer an Johann Wolfgang von Goethe vom 6. Januar 1800 (Briefe an Goethe, Regestausage, Bd. 3, Nr. 538, bereits abgedruckt bei Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indienlehrer«, S. 162). Von dieser akademischen Tätigkeit ist nichts bekannt.
- 26 Vgl. Friedrich Schlegels Brief vom 10. Juni 1800 an Friedrich Majer (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [im Folgenden: KFSa], Bd. XXV: Höhepunkt und Zerfall der romantischen Schule (1799–1802). Mit Einleitung und Kommentar hg. von Hermann Patsch, Paderborn u. a. 2009, S. 120, Nr. 70), in dem er Majer siezt, und vgl. Brief vom 29. April 1802, in dem er ihn duzt und »theuren Freund« nennt (ebd., S. 360 f., Nr. 259).
- 27 Vgl. seine Briefe vom 15./26. Mai und 29. Juli 1801 an Leo von Seckendorf (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 325 f., S. 344–346).
- 28 Vgl. den Briefteil vom 15. Mai 1801 (ebd., S. 326 f.).
- 29 Zu dieser denkbaren Liebe vgl. Sophie Mereau-Brentano, *Wie sehn' ich mich hinaus in die freie Welt. Tagebuch, Betrachtungen und Vermischte Prosa*, hg. und kommentiert von Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 40–47, S. 72 f. Die Erwähnungen Majers sind im Tagebuch freilich auf die Jahre 1796–1800 begrenzt. Vgl. Henriette von Egloffstein an Leo von Seckendorf, 8. Februar 1802: »Majer versenkt [!] sich auch die Flügel in den Strahlen ihrer schönen Augen« (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 381), sowie Majer an dens., 14. April 1802: »Es war mir sonderbar das süsse Wesen, was in früher Zeit so gros[s]en Einfluß auf mein ganzes Schicksal gehabt hat, wieder so nahe zu haben. Ich bin täglich bei ihr und es waren schöne Zeiten.« (Ebd., S. 392.) Vgl. schließlich das elegische Selbstzeugnis Majers vom 23. Oktober 1802: »Ihr ist es scheinbar gelungen mich zu vergeßen, weil es seyn mußte – mehr als ein Jahr ist vergangen seit ihre Lippen die meinigen zum letztenmal berührten – aber sie lebt noch unverändert in meinem Andenken und oft wännen meine Arme in den leeren Lüften das ewig geliebte Wesen zu umfassen.« (Ebd., S. 425.) Mereau hatte im Jahr 1800 auch eine Affäre mit Friedrich Schlegel (vgl. KFSa XXV, S. 153, S. 169 f.,

17. Juli 1798 hatte sie in ihrem Tagebuch notiert: »Mit Maier. Liebeserklärung in schlechten Versen«. ³⁰ Es ist aber nur von Besuchen, Spaziergängen, auch von Langeweile mit Majer die Rede. Am 14. Mai 1800 heißt es: »Nach Weimar gefahren. Maier sehr zärtlich. Sehr gebeugte Stimmung«, am 20. Mai: »Abreise von Maier. Sehr gegen ihn ermüdet«. ³¹ 1801 schweigt das Tagebuch von ihm, was schlecht mit der Erregung in dem Brief Majers zusammenpasst. Die komplizierte Liebe ist nicht mehr genau durchschaubar, sie war wohl mehr eine Traumliebe Majers; Mereau hat ihn zur Abwehr ihrer Depressionen genutzt. Vielleicht ist auch die »süße Braut« eine ganz andere Frau, von der wir sonst nichts wissen. Majer blieb in der Folge unverheiratet.

Jedenfalls schuf Majer in dieser Zeit einen Kranz von Liebes-Sonetten, die er Petrarca's Gedichten an Laura an die Seite stellen mochte. ³² Sie erschienen in dem bei Wilmans herausgegebenen *Taschenbuch für das Jahr 1803. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. ³³ Das erste Sonett endet so:

Halt das Vertrau'n mit dem du es erkohren,
Den Glauben fest, daß beßre Sterne winken,
Einst schön're Tage find't der Liebenden Verlangen.

In diesem Zusammenhang entstand auch der Ritter-Roman *Bertrand Du-Guesclin. Romantische Biographie* in zwei Bänden, gedruckt bei Friedrich Wilmanns [sic!] in Bremen 1801/1802, mit ausführlichem Vorabdruck in Seckendorfs *Neujahrs Taschenbuch* des gleichen Jahres. ³⁴ Ein Echo erzeugte der Roman nicht. Eine bei Wilmans zusammen mit Ritter geplante Zeitschrift »für höhere Geschichte – höhere Physik, Mythologie und Kunst – historisch, theoretisch, kritisch und praktisch« kam nicht zustande. ³⁵ 1802 und 1803 teilte der fleißige Mann dann mit Clemens Brentano die Wohnung. »[S]ie können sich keinen Begriff von der Unschuld und Bescheidenheit dieses wunderbar gelehrten Einsiedlers machen«,

S. 182f.). Später kehrte sie zu Clemens Brentano zurück, den sie 1803 heiratete. Sie verstarb am 31. Oktober 1806 an den Folgen einer Entbindung.

30 Sophie Mereau-Brentano, *Wie seh'n' ich mich hinaus in die freie Welt*, S. 43.

31 Ebd., S. 72f.

32 Brief vom 15./16. Mai 1801 an Leo von Seckendorf (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 326).

33 Erschienen Frankfurt a.M. 1802, S. 173f. Es handelt sich um die drei »Sonette an Alwina«. Vgl. Friedrich Majers Brief an Leo von Seckendorf vom 14. April 1802 (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 392).

34 Bibliographische Angaben nach ebd., S. 735. Das Vorwort des ersten Teils ist »im Frühling 1801« unterschrieben.

35 Ebd., S. 346 (Brief vom 29. Juli 1801). Der Plan war Wilmans zu gelehrt (S. 354).

schreibt dieser an Karl von Savigny.³⁶ Nach eigener Auskunft dauerte Majers zweiter Aufenthalt in Weimar von 1800 bis 1804.³⁷

Zur gleichen Zeit gewann Majer mit Veröffentlichungen über die indische Religion Einfluss auf die Indien-Begeisterung der Romantiker,³⁸ wobei er sich freilich im Unterschied zu den späteren Untersuchungen der mit den Bezugssprachen vertrauten Brüdern Schlegel auf englische Übersetzungen stützte. Zu erwähnen wäre hier »Ueber die mythologischen Dichtungen der Indier« im *Poetischen Journal* von Tieck³⁹ und anderes.⁴⁰ Das Lebensprogramm, das sich hier abzeichnete, formulierte Majer in einem eindrücklichen Brief an Seckendorf vom 9. September 1801. Wenn er sich hier als »Winkelman[n] der Mythologie« [sic!] bezeichnet, so hat er einen unlängst öffentlich geäußerten Gedanken Friedrich Schlegels zur Geschichte der Poesie der Griechen und Römer aufgenommen und für das eigene Fachgebiet auf sich bezogen:⁴¹

Ueberhaupt werde ich mit jedem Tage ein grös[s]erer Theologe im höheren Sinn des Worts – denn ich suche es in allen Religionen zu werden ohne einem Cultus anzuhängen. Wahrhaftig Lieber dies ist die Wissenschaft aller Wissenschaften und die Kunst der Künste[,] hier ist der Schleier der Isis zu finden

36 Brief vom 14. Juni 1803 (Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 31, Briefe III, hg. von Lieselotte Kinskofer, Stuttgart u. a. 1991, S. 113).

37 Vgl. Friedrich Majer, »Vorrede«, in: ders., *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavien*. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet, Leipzig 1818.

38 Vgl. zusammenfassend Axel Michaels, »Wissenschaft als Einheit von Religion, Philosophie und Poesie. Die Indologie als frühromantisches Projekt einer ganzheitlichen Wissenschaft«, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 325–339, bes. S. 331–334.

39 Friedrich Majer, »Ueber die mythologischen Dichtungen der Indier«, in: *Poetisches Journal*, hg. von Ludwig Tieck, 1. Jahrgang, 1. Stück, Jena 1800, S. 165–216.

40 Friedrich Majer, »Fragmente aus den heiligen Schriften der Indier«, in: *Oster-Taschenbuch von Weimar, auf das Jahr 1801*, hg. von Leo von Seckendorf, Weimar o. J., S. 27–56; ders., »Die vier Weltalter der Indier«, in: ebd., S. 165–199. Vgl. *Gita-Govinda*, ein indisches Singpiel. Aus der Ursprache ins Englische von W[illiam] Jones, und aus diesem ins Teutsche übersetzt, und mit einigen Erläuterungen begleitet, von Dr. Friedrich Majer, Weimar 1802.

41 Vgl. Schlegels Ankündigung der geplanten Übersetzung des Platon in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, *Intelligenzblatt* Nr. 43 vom 29. März 1800 (KFSA III: Charakteristiken und Kritiken II (1802–1820), hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. 1975, S. 334). Schlegel äußerte den Grundsatz, sein Werk solle für die »Kunst der Poesie« dasselbe leisten, »was Winckelman[n] für die bildende versuchte; nämlich die Theorie derselben durch die Geschichte zu begründen«. Schlegel und Majer können diese Aufgabe mündlich mit dieser Phrase besprochen haben.

und das höchste was Religion, Liebe und Phantasie hervorbrachten. [...] so hoffe ich noch der Winkelmann der Mythologie zu werden.⁴²

Es entspricht dieser Hoffnung, wenn er sich zur gleichen Zeit auch der nordischen Mythologie zuwandte.⁴³ Beides musste Fouqué im höchsten Maße interessieren und erklärt den Anfang der Freundschaft. Vier Wochen vor Fouqués erstem Brief an Majer⁴⁴ berichtet Majer in einem langen ersten Brief an Seckendorf von der neuen Bekanntschaft:

Ich habe diesen Winter einen Herren Fouqué à la Motte, einen Schüler von Hülsen und Offizier unter dem Ascherslebenschens Regimente kennen lernen einen guten braven Jungen der weiß was Poesi[e] ist und selbst gute Sachen produziert – der hat mich auf seine Güter bei Berlin eingeladen und ich habe auch nicht übel Lust; aber Wohnfurt würde ich doch vorziehen.⁴⁵

Fouqués Brief verrät zugleich aber auch, dass Majer in Weimar nicht zufrieden war und eine Änderung seiner Lebenssituation anstrebte. Das gelang aber zunächst nicht, zumal es ja auch bei Fouqués Angebot nicht bleiben konnte. Bereits im August 1801 hatte Majer ein vierbändiges *Allgemeines Mythologisches Wörterbuch aus Original-Quellen bearbeitet* zusammen mit Karl August Böttiger angekündigt, für das Böttiger die ägyptische, griechische, etruskische, römische und alt-gallische Mythologie, Majer »alle übrigen Mythologien der bekannten Völker der Erde« darstellen wollte.⁴⁶ Von der anstrengenden Arbeit daran berichtet der zitierte Brief.⁴⁷ Nur Majer hat sein Versprechen gehalten und seinen Teil in zwei umfangreichen Bänden (Weimar 1803/1804) abgeliefert,⁴⁸ wobei das Motto

42 Korrespondenzen der Goethezeit, Nr. 104, S. 354–357, hier S. 354.

43 Ebd., S. 355 f., dazu S. 756 f. (Kommentar).

44 Friedrich Majer an Friedrich de la Motte Fouqué, etwa März/April 1802. (Der nicht erhaltene Brief lässt sich aus Brief 1 erschließen.)

45 Korrespondenzen der Goethezeit, Brief vom 14. April 1802, Nr. 126, S. 390–393, hier S. 393. Vgl. zum lokalen Hintergrund: »Das Rittergut (Schloss Wonfurt) der seit 1569 in Wonfurt ansässigen Freiherren von Seckendorff wurde 1806 [...] mediatisiert« (<https://de.wikipedia.org/wiki/Wonfurt>, 15. Mai 2016). Das Gut liegt in Unterfranken im Landkreis Haßberge. Es handelt sich um ein Wasserschloss. Vermutlich gab es Überlegungen, dort gemeinsam zu leben.

46 Vgl. Journal des Luxus und der Mode, Intell. Bl. No. 9, 9. September 1801, S. CLVIIf.

47 Vgl. Korrespondenzen der Goethezeit, Brief vom 14. April 1802, Nr. 126, S. 392 f.

48 Vgl. meinen Kommentar in KFSa XXV, S. 679. Der erschienene Titel lautet: Allgemeines Mythologisches Lexicon aus Original-Quellen bearbeitet. Erste Abtheilung, welche die nicht altklassischen Mythologien [...] enthält von Friedrich Majer. Introite, et heic Dii sunt, Bd. 1–2, Weimar 1803/1804. Eine Fortführung ist: Allgemeines Mythologisches Lexikon.

»Introite, et heic Dii sunt« – das ja vermutlich provokativ wirkte – sein aufklärerisches Lebens- und Forschungsmotiv formulierte. Er könnte sich dabei Lessings Motto zum *Nathan* als Vorbild genommen haben.⁴⁹ Hier erwähnt er zum ersten Mal stolz auf dem Titelblatt, dass er inzwischen – seit 1802 – »correspondierendes Mitglied der Kurfürstlichen Akademie der Wissenschaften in München« geworden war.⁵⁰ Die eingehende Widmung an Alexander, Kaiser von Russland, als Vorbild für religiöse Toleranz⁵¹ war ein weiterer (vergeblicher) Versuch einer Bewerbung. Wie in Brief 1 erwähnt, hat Majer 1802 in dem »Asiatischen Magazin« indische Stücke veröffentlicht,⁵² von denen freilich der scharfzüngige Brentano urteilte, sie verhielten sich »zu einem guten Gastmahl, wie wohlriechendes Wasser, womit man sich nach Tisch den Mund ausspielt [sic].«⁵³

Zweite Abtheilung. Bearbeitet von J. G. Gruber, Bd. 1, Weimar 1810; Bd. 2, 1814. Offenbar ist Johann Gottfried Gruber an die Stelle von Böttiger getreten. Erwähnenswert ist, dass Friedrich Schlegel, der selber gerade Sanskrit lernte und Majer als Indologe übertreffen wird, dem Autor ein Lob über das »Mythologische Lexikon« ausgesprochen hat (Friedrich Majer an Leo von Seckendorf, 9. Juli 1806, in: Korrespondenzen der Goethezeit, S. 519). Majer hatte Anfang 1805 den alten Kontakt wieder aufgenommen und Schlegel einen Brief »über das Indische« nach Paris geschrieben (Dorothea Schlegel an Karoline Paulus, 13. Februar 1805, in: Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus, hg. von Rudolf Unger, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 146, Dritte Folge Nr. 26, Berlin 1913, S. 45).

- 49 Vgl. Hendrik Birus: »Introite, nam et heic Dii sunt! Einiges über Lessings Mottoverwendung und das Motto zum *Nathan*«, in: Euphorion, Bd. 75, 1981, S. 379–410.
- 50 Majer hoffte, durch Übersendung seiner Werke ordentliches, d. h. besoldetes Mitglied der Akademie der Wissenschaften in München zu werden, wobei ihn Seckendorf unterstützen wollte. Vgl. den Brief vom 31. Mai 1802 an diesen (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 395 sowie S. 786), vom 14. Juni 1802 (S. 401 f.), schließlich vom 5. September 1802 (S. 408 ff.). Der ihm »einhellig« verliehene Titel »correspondierendes Mitglied« war lediglich ein Ehrentitel; aus der ihm fast sicheren Anstellung als Bibliothekar an der Hofbibliothek (so Johann Christoph von Aretin an Seckendorf, 20. November 1802, ebd., S. 422) wurde nichts. Vgl. Brief von Friedrich Majer an Adolf Heinrich Friedrich Schlichtegroll vom 22. November 1807 (ebd., S. 820), der den Verlauf referiert.
- 51 »Seiner Kaiserlichen Majestät Alexander dem Ersten, Kaiser und Selbstherrscher von ganz Rußland, unter dessen weisen und friedlichen Regierung die Bekenner aller Religionen als beglückte Brüder einträchtig nebeneinander wohnen, allerunterthänigst gewidmet vom Verfasser«. Vgl. Brief von Friedrich Majer an Leo von Seckendorf vom 27. April 1803 (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 434 f.).
- 52 Siehe den Kommentar zu Brief 1.
- 53 Brief an Sophie Mereau vom Januar 1803 (Clemens Brentano, Sämtliche Werke, Bd. 31, S. 25). Vorher heißt es: »Werden Sie ewig in Weimar sizzen bleiben, und Mayer [sic!] wird er ihnen ewig von des Gottes verlohrenem Hammer [Thor] vordichten, und von den indischen Göttern«.

Gewiss war es nur eine Notlösung für den begabten Mann, dass er 1804 mit dem Titel »Gräflisch [später: Fürstlich] Reuß-Plauischer [beziehungsweise Schleitzischer] Rath« den Erbprinzen Heinrich LXII. von Reuß-Schleitz (geboren 1785) zum Jura-Studium auf die Universitäten Würzburg und Erlangen begleitete, auch wenn er sich das mit der »Hoffnung« schön redete, »auf die Bildung eines künftigen Regenten kräftigen Einfluß zu haben«. ⁵⁴ Immerhin hat er sich 1811 – wohl mit der Hoffnung auf eine feste Anstellung am Hofe und Förderung weiterer Werke – mit einer *Chronik des Fürstlichen Hauses der Reussen von Plauen* bedankt, und zwar auf eigene Kosten. ⁵⁵ Stolz erwähnt er erneut auf dem Titelblatt, dass er »correspondierendes Mitglied der [inzwischen] Königlichen Akademie der Wissenschaften in München« ⁵⁶ ist. Das Werk ist fünf Heinrichen der verzweigten Reußischen Linie gewidmet, darunter dem Erbprinzen, »Seinem gnädigsten Prinzen und Herrn«, auf den er alle Hoffnung richtete. ⁵⁷ Im Anschluss an den aus politischen Gründen 1806 vorzeitig beendeten Universitätsaufenthalt mit dem Erbprinzen ⁵⁸ lebte Majer zunächst erst bei seiner Familie in Schleitz, ehe er etwa 1808 nach Weimar zurückkehrte. ⁵⁹ Durch einen Brand des Vaterhauses hatte er nach eigener Auskunft im September 1806 seine »irdische Habe«, sprich seine Bibliothek verloren. ⁶⁰

Über die nächsten Jahre ist wenig bekannt. 1812 berichtet er an den Kanzler von Müller von einer heftigen Krankheit, die ihn »des Gebrauchs der Augen gänz-

54 In seinem umfänglichen Brief vom 21. August 1804 an Leo von Seckendorf (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 468–474) berichtet Majer von guter Alimentierung und der zitierten Hoffnung (S. 469). Nach Grus (S. 841) lauten die Lebensdaten des Erbprinzen 1788–1854.

55 Das geht aus den Unterzeilen des Titelblattes hervor: »Von Friedrich Majer, d. W.W.D. Fürstl. Reuß=Schleitzischem Rathe, corresp. Mitgliede der Königl. Akademie der Wissenschaften in München. Weimar, auf Kosten des Verfassers, und Leipzig, in Commission bei Friedrich Traugott Märker. 1811«. Majer kündigte dort drei weitere Bände an, aus denen dann nichts geworden ist.

56 Vgl. die Unterzeile des Titelblattes.

57 Heinrich LXII. »Jüngerer Linie Reuß, Grafen und Herrn von Plauen, Herrn zu Greitz, Kranichfeld, Gera, Schleitz und Lohenstein etc. Erbprinzen zu Schleitz, Seinem gnädigsten Prinzen und Herrn«.

58 Vgl. Friedrich Majer an Leo von Seckendorf, Brief aus Schleitz vom 27. September 1806 (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 537 f.); Brief vom 18. November 1806 (ebd., S. 543–545 sowie S. 899 f.).

59 Vgl. Brief von Caroline von Egloffstein an Leo von Seckendorf vom 5. Juli 1808, wo Majers Anwesenheit in Weimar vorausgesetzt ist (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 634).

60 Brief an Friedrich Schlegel vom 23. Januar 1816 (KFSA XXIX: Vom Wiener Kongress zum Frankfurter Bundestag [...]. Mit Einleitung und Kommentar hg. von Jean-Jacques Anstett unter Mitarbeit von Ursula Behler, Paderborn u. a. 1980, S. 132–134, hier S. 133). Dass Majer seine umfängliche Bibliothek meint, geht aus seinem Brief an J. W. Ritter vom 8. August 1807 hervor (zitiert bei Grus, in: Korrespondenzen der Goethezeit, S. 900).

lich beraubt« habe.⁶¹ Anfang 1815 sehnt er sich nach Weimar zurück: »Doch im Ernst gesprochen: Verliert mich nicht ganz aus den Augen!«⁶² Seit dem Herbst war er wieder dort.⁶³ Warum aus seinen umfangreichen Arbeiten zu einer *Pragmatischen Geschichte der Menschheit* nichts wurde,⁶⁴ ist unbekannt. Auch für eine Sammlung seiner Aufsätze unter dem Titel *Beiträge zur Geschichte der Menschheit* fand er keinen Verleger. 1816 wünscht er sich vergeblich eine Honorarprofessur in Jena, wo er über indische Literatur lesen möchte, und klopft deshalb beim Kanzler von Müller an.⁶⁵ Vermutlich bekam er eine kleine Rente aus Schleitz.

Grundsätzlich blieb Majer seinem mythologischen Thema treu. Für 1811 und 1813 gab er, auf einen weiteren Leserkreis gezielt, ein *Mythologisches Taschenbuch, oder Darstellung und Schilderung der Mythen, religiösen Ideen und Gebräuche aller Völker. Nach den besten Quellen für jede Klasse von Lesern entworfen* heraus. Die Empfängernotiz zu Brief 4 verrät, dass er dieses Taschenbuch auch Fouqué sandte. Der Freund hat sich mit einer rühmenden Rezension bedankt.⁶⁶ Geplant hatte Majer, in einander folgenden Taschenbüchern eine »Geschichte aller Religionen nach Völkern« zu liefern, was aber dann der mangelnde Zuspruch der Leser verhinderte. Der erste Band, der die religiösen Ideen der Grönländer und der Urvölker des nördlichen Amerika behandelte, war »Herrn Carl, Großherzoge zu Frankfurt, Fürst-Primas des Rheinbundes in tiefster Ehrfurcht und Verehrung unterthänigst gewidmet«. Gewiss verband Majer damit den Wunsch nach einer Förderung. Den zweiten Band mit dem Zweititel *Geschichten aller Religionen oder Darstellung und Schilderung der Mythen, religiösen Ideen und Gebräuche* (er stellt hier die Religionen der Karibik und des alten Mexiko vor) hat er dankbar der Königlichen Akademie der Wissenschaften in München übersandt.⁶⁷ Vermutlich ist die abgelegene Thematik der Grund für das Scheitern des Projektes.

61 Zitiert bei Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indienlehrer«, S. 173.

62 Brief an den Kanzler von Müller vom 28. März 1815 (ebd., S. 174).

63 Zum Datum der Rückkehr vgl. den Brief Friedrich Johann Justin Bertuchs an Johann Wolfgang von Goethe vom 31. Oktober 1815 (Briefe an Goethe, Regestausage, Bd. 4, Nr. 1746).

64 Vgl. seinen Brief an Leo von Seckendorf vom 9. Juli 1806 (Korrespondenzen der Goethezeit, S. 519).

65 Brief vom 7. August 1816 (Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indienlehrer«, S. 177).

66 Abgedruckt in: Gefühle, Bilder und Ansichten. Sammlung kleiner prosaischer Schriften von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Erstes Bändchen, Leipzig 1819, S. 182–186. Die Unterschrift »Geschrieben im Jahre 1812« verrät nicht, ob die Rezension bereits vorher gedruckt war.

67 Das Exemplar enthält folgende handschriftliche Notiz des Generalsekretärs der Akademie Friedrich Schlichtegroll: »Geschenk des Vorst. an die Akad. d. W. deren corresponirendes Mitglied er ist. Vorgelegt der Ak. in der 24st allgemein. Sitzung. vid. Protoc. Schlichtegroll« (Bayerische Staatsbibliothek München U. g. hum. 147–2).

Lange Jahre hat Majer, wie aus Brief 2 und 3 erschlossen werden kann, an poetischen Nachdichtungen der damals neu in den Blick gekommenen nordischen Dichtungen gearbeitet; das Buch erschien erst 1818 mit dem Titel *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt* in Leipzig. Bereits 1803 hatte er nach eigener Auskunft einen ersten Teil von Übertragungen aus der *Jüngeren Edda* an die (damals noch kurfürstliche) Akademie der Wissenschaften in München übersandt,⁶⁸ deren correspondierendes Mitglied er im vorhergehenden Jahr geworden war. Im gleichen Jahr veröffentlichte er in der neuen Zeitschrift *Polychorda* zwei Stücke aus der *Älteren Edda*;⁶⁹ einen weiteren Teil dieses Konvoluts hat er 1808 im *Prometheus* des Weimarer Freundes Leo von Seckendorf veröffentlicht.⁷⁰ Goethe – der Majer nach Fouqués Nachricht spaßig-spottend, auf jeden Fall Frankfurterisch »Magier« nannte⁷¹ – berichtet in seinen *Annalen* für 1809, dass dieser in seiner Mittwochsgesellschaft aus seiner Übersetzungsarbeit vortrug: »In geselliger Unterhaltung wandte sich das Interesse fast ausschließlich gegen nordische und überhaupt romantische Vorzeit. [...] Dr. Majers nordische Sagen trugen das Ihrige bei, uns unter dem düsteren Himmel wohlbehaglich zu erhalten.«⁷² Gleiches wird von einer Soirée Caroline von Wolzogens aus dem gleichen Jahr berichtet, bei Anwesenheit Goethes.⁷³ Goethes Interesse an Majers Arbeiten führte sogar zu einem »eigenhändige(n) umränderte(n) Kärtchen« an diesen.⁷⁴ Weitere Teil-

68 Vgl. Friedrich Majer, »Vorrede«, in: ders., *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier*, S. III.

69 *Polychorda*. Eine Zeitschrift, hg. von August Bode, Penig 1803. Heft 1: Skirmers Reise, aus der älteren Edda; Heft 2: Das Lied von Wegtarn oder dem Wanderer, nach dem Isländischen der älteren Edda. (So nach Verlagsanzeigen. Die Hefte waren mir bibliographisch nicht erreichbar.) Das zweite Lied überschneidet sich mit dem Abdruck in den Fouqué'schen *Musen* von 1812.

70 *Prometheus*. Eine Zeitschrift, hg. von Leo von Seckendorf und Joseph Ludwig Stoll, Wien 1808. Drittes Heft, S. 1–6: Die Täuschung der Gylphe.

71 *Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte Fouqué*. Aufgezeichnet von ihm selbst, Halle 1840, S. 233.

72 Zit. n. Goethes *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe. *Annalen*. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Oskar Walzel, Bd. 30, Stuttgart o. J., S. 244.

73 Vgl. Riemers Tagebuch vom 28. März 1809 (Goethes Gespräche in vier Bänden. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, 1805–1817, Zürich und Stuttgart 1969, S. 434).

74 Brief vom 25. Januar 1812, zit. n. Goethes *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abtheilung. *Goethes Briefe*, Bd. 22, Januar 1811–April 1812, Weimar 1901, S. 244, Nr. 6244. Vgl. S. 475.

drucke gab es auch sonst, darunter in Fouqués *Musen* 1812⁷⁵ und in Büschings *Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtspiele und Schwänke des Mittelalters* 1814.⁷⁶ Noch im Januar 1814 legte Majer Fouqué, der ihn soeben in Weimar besucht hatte, das Gesamtwerk ans Herz.⁷⁷ Auf den vollständigen Druck musste er aber doch bis 1818 warten.

Erwähnt werden kann noch, dass Majer 1813 Schopenhauer in die indische Philosophie einführte, was von nicht zu unterschätzendem Einfluss auf diesen (und damit auf die deutsche Geistesgeschichte) blieb.⁷⁸ Sein Wissen stellte er wie das Buch über die nordische Dichtung gleichfalls 1818 unter dem Titel *Brahma oder die Religion der Indier als Brahmaismus* der Öffentlichkeit systematisch vor, nicht ohne am Ende der Vorrede drei weitere Werke zu den indischen Religionsparteien anzukündigen.⁷⁹ Er war mit der »Geschichte der Menschheit im Gebiet der indischen Kultur« noch nicht fertig. Das Werk ist den Königlichen Akademien der Wissenschaften zu Berlin, Göttingen und München »hochachtungsvoll« gewidmet, was man wohl so interpretieren darf, dass Majer auch in Berlin und Göttingen correspondierendes Mitglied geworden war. An wissenschaftlicher Anerkennung fehlte es ihm sichtlich nicht. Da das Vorwort mit »Gera, im April 1818« unterschrieben ist, hat er den Druck seines Werkes nicht mehr erlebt.

Vom September bis Dezember 1814 begleitete er den Erbprinzen Heinrich von Reuß-Schleitz, den er einst im Studium betreut hatte, auf den Wiener Kongress.⁸⁰

- 75 Die *Musen*. Eine norddeutsche Zeitschrift, hg. von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Wilhelm Neumann, Berlin 1812, Zweites Quartal, S. 155–163: Wegtamsqvida oder das Lied von Wegtamt, Drittes Quartal, S. 168–180: Thrymsqvida, edr Hamarsheimt. Das Lied von Thrym oder die Wiedererlangung des Hammers. Aus der älteren Edda, in der Versweise des Originals.
- 76 Johann Gustav Büsching, *Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtspiele und Schwänke des Mittelalters*, Bd. 1, Breslau 1814, S. 43–81: Voluspa oder Die Weisheit der Seherin. Aus dem Skandinavischen Originale übersetzt.
- 77 Brief vom 27. Januar 1814 (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 258–260). In diesem Brief reduziert Majer in offener Resignation seine Honorarforderung auf 6 Taler pro Bogen, »wenn sie nur bald erscheinen könnten«.
- 78 Vgl. Schopenhauers Brief an Johann Eduard Erdmann vom 9. April 1851: »Zugleich führte, unaufgefordert, der Orientalist Friedrich Majer mich in das Indische Alterthum ein, welches von wesentlichem Einfluß auf mich gewesen ist« (Arthur Schopenhauer, *Gesammelte Briefe*, hg. von Arthur Hübscher, 2., verbesserte und ergänzte Aufl., Bonn 1987, S. 261). Vgl. noch Rudolf F. Merkel, »Schopenhauers Indienlehrer«.
- 79 Vgl. Friedrich Majer, *Brahma oder die Religion der Indier*, hier S. V–XII.
- 80 Das geht aus Majers Brief vom 31. Dezember 1814 aus Schleitz an Fouqué hervor (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 260–263). Vgl. auch Carl Eduard Vehse, *Die Höfe zu Thüringen*, Leipzig 1994, S. 221 (ND aus der 48-bändigen *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation*, Hamburg 1851–1860).

In Wien erneuerte er seine Freundschaft mit Friedrich Schlegel.⁸¹ Noch immer schien ihm eine »feste Zukunft« ungesichert.⁸² Bei der Rückkehr nach Weimar 1815 – nach monatelanger schwerer Gicht-Erkrankung in Schleitz, dann in Jena – fand er seine mythologischen Materialien in einem Keller verdorben vor.⁸³ Im Januar 1816 klagt er Friedrich Schlegel seinen »elenden Gesundheitszustand«, der ihn dem Tode nahe sein lasse, erträumt sich aber immer noch eine »Archivar- oder Bibliothekar-Stelle im südlichen Deutschland oder am Rhein«.⁸⁴ Seine wirtschaftliche Stellung ist also weiterhin prekär. Er trägt jetzt den Titel »Legationsrath«. Der Erbprinz (ab April 1818 Fürst) scheint Majer dann nach Gera gezogen zu haben, wo er am 15. Mai 1818 mit nur 46 Jahren verstarb.

Majer gehört zu den unterschätzten Gestalten der Goethe-Zeit. Man wird ohne Übertreibung sagen können, dass er zu den ersten Vertretern einer allgemeinen vergleichenden Religionswissenschaft zu zählen ist, und zwar unter einem aufgeklärten anthropologischen Ansatz (das heißt anders als Friedrich Schlegel und Joseph Görres ohne apologetische Absicht). Sein Vorsatz hieß: »[D]en Menschen aus dem Menschen erklären«.⁸⁵ Offenbar kam er damit zu früh. Ohne Fouqués Briefe wäre über sein Leben in der betreffenden Zeit noch weniger bekannt. Dass sich Fouqué seinen Freund nannte, spricht für beide.

Fouqués Rückblicke auf die Freundschaft

In seiner Autobiographie *Eines deutschen Schriftstellers HalbJahrhundert* von 1828, die aber nicht zum Druck kam, hat Fouqué das Wiedersehen im Oktober 1813 in Weimar folgendermaßen erinnert: »Jeder der Zwei den Andern wiederfindend auf einer ehrbaren Lebensstufe, welche die verheißenen Ahnungen ihrer Jünglingsjahre rechtfertigte. – Es kam wol damal weder in Friedrich Fouqués noch in Friedrich Majers Sinn: um Dieses [Mannes] Heimgang werde Jener nach wenigen Jahren weinen. Umgekehrt vielmehr hatte es einen höchst wahrscheinlichen Sinn.«⁸⁶ In seiner »Lebensgeschichte« von 1840 hat Fouqué dieses »mir

81 Vgl. Brief von Friedrich Majers an Friedrich de la Motte Fouqué vom 31. Dezember 1814 (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 261 f.) und vor allem noch seinen Brief an Friedrich Schlegel vom 23. Januar 1816 (KFSA XXIX, S. 132–134).

82 Vgl. den Brief vom 31. Dezember 1814 (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 262).

83 Vgl. den Brief an Friedrich Schlegel vom 23. Januar 1816 sowie die Vorrede zum Brahmaismus-Buch (Brahma oder die Religion der Indier, S. IX).

84 KFSA XXIX, S. 132–134.

85 Friedrich Majer, *Mythologisches Taschenbuch*, 1. Jg. für das Jahr 1811, S. XIII.

86 *Eines deutschen Schriftstellers HalbJahrhundert*. Autobiographie durch Friedrich Baron de La Motte-Fouqué, Nennhausen 1828, Faksimile-Druck der »Bremer Liebhaber Drucke«

innig theuern« Freundes gleichfalls gedacht,⁸⁷ vor allem aber hat er im Anschluss an die oben erwähnte Rezension ein Abschiedsgedicht in Hexametern an den »trautesten Bruder« veröffentlicht:⁸⁸

Nachklang.
An Friedrich Majer.

Jahre verschwanden und stiegen empor, seitdem ich dies Wort schrieb,
Führten Reigen heran waffenerglänzender Kraft,
Brachten die Palme des Friedens, des freiheitschirmenden Friedens,
Führten mich Einmal auch Dir, trautester Bruder, an's Herz!
Und wir knüpften auf's neu den Bund hellfröhlicher Jugend,
Schlossen nun, Mann an Mann, fest zu einander die Brust,
Träumten auch hoffnungsfrisch von künftigen Tagen der Freude,
Wo wir, in Treuen gesellt, Saaten verstreuten umher,
Blühend der Ewigkeit, bis spät im greisenden Haare
Du mir schlössest das Aug', oder ich Weinender Dir.
Ach, mir Weindenden klang nun fern herüber die Kunde:
»Frühe Dir ging er voran! Dachte noch liebend an Dich!
Aber nicht schauen, nicht schau'n mehr diesseits wirst Du den Theuern,
Nicht im verschwisterten Fleiß Tage durchwirken mit ihm!«
Nun so lodr' ihm denn nach, mein Herz, auf treuem Altar,
Auf dem Altare, geweiht höherem Freudengewinn,
Lodr' ihm feierlich nach, dahin, wo seligen Glanzes
Ein dreieiniges Licht winket auch Dir, ja, auch Dir!

Geschrieben am 10. Aug. 1818.

Fouqués Leben verlief ganz anders, als in Brief 1 angekündigt. Zum Herbstmanöver in Potsdam abgestellt, lernte er in Berlin die verwitwete Caroline von Briest geschiedene von Rochow kennen und wurde mit ihr einig. Er ließ sich scheiden, wobei er seiner ersten Frau sein Gut überließ, das er Majer gerade noch so geprie-

Nr. 3, hg. von Hans Kasten, Geleitverse von Rudolf A. Schröder, Bremen 1930, S. 81. Ich zitiere nach der Studien-Abschrift von Erich Schildner, Erlangen 1949. Bibliothek der Universität Erlangen 4° Rar. A 17.

87 Friedrich de la Motte Fouqué, Lebensgeschichte, S. 232 f.

88 Friedrich de la Motte Fouqué, Gefühle, Bilder und Ansichten. Sammlung kleiner prosaischer Schriften, Erstes Bändchen, S. 186–188. Die letzte Zeile bezieht sich darauf, dass der Umschlag des »Mythologischen Taschenbuchs« mit dem dreieinigen Auge Gottes schließt. – Ich verdanke den Hinweis auf das Gedicht Ulrich Schuch (Fouqué-Gesellschaft).

sen hatte, zog nach Gut Nennhausen bei Rathenow und heiratete am 9. Januar 1803. Seine Tochter Marie wurde am 13. September 1803 geboren. Seither lebte Fouqué seiner Berufung zum Dichter, ohne sich weiter um die »Welthändel« zu kümmern. Das ist die Situation, die Brief 2 voraussetzt. Welche »mannigfache[n] Unfälle und Fehlschlagungen« ihm Majer berichtet hatte, sind nur zu raten; er selbst hatte sich um das Gut seiner Frau nicht zu sorgen, hatte freilich erwirkt, dass es durch die napoleonischen Truppen nicht geplündert wurde.⁸⁹ Das kommende Jahrzehnt wird das wichtigste seines dichterischen Schaffens. Fouqué erwähnt den *Sigurd*, der viel gelobt werden und ihm durch Friedrich Schlegel den Ehrentitel »deutscher Skalde« eintragen wird.⁹⁰ Auch das *Galgenmännlein* wird bleibende Bedeutung erwerben. Das kann man vom *Waldemar* nicht sagen. Von seiner Frau spricht er im Ton des Ritters: Sie ist »sehr schön und geistreich« (Brief 4) – und ist inzwischen selbst zur Schriftstellerin geworden. Und schließlich zeigt der unpolitische Dichter sich als frühen Vertreter des Königin-Luise-Mythos.⁹¹

Die vier Briefe Fouqués bereichern unser Wissen über ihn und seine Zeit.

[Brief 1]

Friedrich de la Motte Fouqué an Friedrich Majer in Weimar:
Aschersleben, 6. Mai 1802

Aschersleben¹ am 6^t Mai 1802

ph 10² –

Deine freundliche Worte, mein guter Majer, haben Sonnenblicke in die Nacht geworfen, die sich hier über Bötien³ verbreitet und dennoch danke ich Dir erst so spät für die tröstende Gabe. Mit Deinem Briefe zugleich kam aber aus Weimar der Herzog,⁴ und erregte soviel Exerzierstaub um mich her, daß ich es für sündlich hielt, den Musen und ihren Freunden diese verworrene Stunden zu weihen. Nun ist es zwar ruhiger geworden in und um Askanien,⁵ aber es ist die Ruhe der Todten, Lieber, es ist wohl gut, sich über die lästigen Umgebungen hinaus zu schwingen und frei wie ein Gott durch selbstgeschaffne Himmel zu fliegen, aber die Fittige

89 Vgl. Barbara Gribnitz, *Caroline de la Motte Fouqué, geb. von Briest, auf Nennhausen* (Frankfurter Buntbücher 48), Frankfurt (Oder) 2010, S. 19 f.

90 Vgl. *Deutsches Museum*, hg. von Friedrich Schlegel, Bd. 1, H. 2, Wien 1812, S. 162–194, hier S. 185.

91 Vgl. Philipp Demand, *Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*, Wien 2003; Walter Salmen, *Luise von Preußen (1776–1810). Musik, Tanz und Literatur im Leben einer Königin*, Hildesheim, Zürich und New York 2008, S. 127–131.

werden oft so matt in dem sinnlosen Gedränge, daß sie es nicht vermögen, der alten Herrlichkeit nahe zu kommen. Einzelne Stunden der Weihe versagt mir der Genius nicht, aber das ganze Leben wird doch nichts Vollendetes, im Streite mit unwürdigen Feinden. Der Sommer wird mir Freiheit und neues Leben bringen,⁶ vielleicht auch neben Hülsen⁷ noch einen Freund, wenn Du meine Worte fein bedächtig überlegst, und das Bedachte warm und entschlossen ausführst. Du willst fort aus der Stadt mit dem reifenden Jahr, das will auch ich. Du gehst wohl in ein friedliches, stilles Dörfchen; ich auch. Es liegt nämlich eins, nicht weit von Ruppin,⁸ welches zum Theil mir angehört, und wo ich vom Julius an, zwei bis drei Monate zu verleben gedenke. Erschrick nicht vor dem sandigen Havel-lande. Wiesen und fette Kornfelder ziehen sich umher, [1^v] ein freundlicher Bach durchschneidet sie in anmuthigen Windungen, und nicht weit davon breiten sich Buchen und Eichen in freudiger Mischung aus. Das ist schon so viel, als man von einer märkischen Gegend billigerweise fodern kann. Freude und Gesang bringen wir als verständige Menschen mit, und so sehe ich nicht ein, woran es liegen sollte, wenn wir dort vergebens nach glücklichen Tagen suchten. Hülsen erwartet uns, um der dritte Mann in unserm Bunde zu sein, auch sollst Du noch viele der edeln und liebenswürdigen Menschen begrüßen können, und bringe die freundliche Götter mit, denen Du opferst. Wir wollen ihnen gemeinschaftlich Altäre bauen, ohne den ernsten Priester zu stören, wenn er ihren Misterien dient. Ich erwarte von Dir bald und günstige Antwort zu vernehmen.

Das Asiatische Magazin⁹ denke ich nächstens zu erhalten, und freue mich im Voraus des schönen Genußes. Der poetische Seegen, welchen Du unserm lieben Wanderer nach dem Osten mitgegeben, hat mich innig erquikt.¹⁰ Ich danke Dir herzlich für deßen Mittheilung. Könnte ich Dir auch etwas Würdiges senden! Vielleicht in einiger Zeit gelingt mir die Vollendung eines Lieblingsgedankens. Den Arthur behalte ich für mich, oder weihe ihn vielmehr der Vergeßenheit gänzlich.¹¹ Bei der letzten Durchsicht habe ich gefunden, daß sein weniges Gutes nicht hinreichend das Mittelmäßige und Schlechte überwiegt, um ihn zum ewi[2^r]gen Leben zu qualifiziren, und ein andres ist schlimmer als keines.

Lebe wohl, mein Geliebter, denke, wie sehr ich in meiner Oede Deines ermunternden Grußes bedarf, und laß mich nicht lange harren.

Ewig der Deinige
Fouqué.

Hs: 2 Bögen, 2 ½ Seiten; WZ D&C BLAUW [Papiermühle Dirk und Cornelis Blauw, Zaandijk und Wormerveer, Holland]

Textkritik Brief 1

–

Kommentar Brief 1

- ¹ Aschersleben in Sachsen-Anhalt, wo sich Fouqués Garnison befand. Vgl. Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch, Karlsruhe 1958, II. Buch »Bei den Weimar-Kürassieren« (S. 91–153).
- ² Sinn unbekannt.
- ³ Böotien: Landschaft in Griechenland mit rauem Klima und Ackerbau. Nach dem Brockhaus Conversations-Lexikon, Bd. 1, Amsterdam 1809, S. 161 galten die Böotier als eingeschränkte Köpfe. Hier scherzhaft für die Umwelt der Garnison.
- ⁴ Karl August, Herzog von Sachsen-Weimar (1757–1828), war Inspektor der magdeburgischen Kavallerie.
- ⁵ Askanien (bei Bötien).
- ⁶ Abschied vom Heeresdienst (am 8. November 1802) und die Scheidung von der ersten Frau, die sich allerdings erst im Herbst abzeichnete.
- ⁷ August Ludwig Hülsen (1765–1809), philosophischer Schriftsteller und Pädagoge, Schüler J.G. Fichtes, war Fouqués Hauslehrer und lebenslanger Freund. Er hatte 1799 in Lentzke bei Ruppín im Gut Fouqués ein Erziehungsinstitut gegründet, das er nach dem Tod seiner Frau 1800 wieder aufgegeben hatte. Fouqué verlor sein Gut durch das Scheidungsverfahren im Herbst 1802, was er hier noch nicht wissen kann.
- ⁸ Lentzke bei (Neu)Ruppín im Havelland, westlich von Fehrbellín.
- ⁹ Asiatisches Magazin. Verfasst von einer Gesellschaft Gelehrten und hg. von Julius Klaproth, 2 Bde., Weimar 1802. Vgl. I/2, S. 116–138, I/3, S. 221–243, I/5, S. 359–405: Die Verkörperungen des Wischnu. Vom Hrn. Dr. Fr. Majer; ders., Der Bhagua-Geeta, oder Gespräche zwischen Kreesna und Arjoon, S. 406–453.
- ¹⁰ Der »liebe Wanderer« ist unbekannt. Vielleicht ist die »Klage eines Mädchens über ihren im Kriege gebliebenen Geliebten« gemeint (Asiatisches Magazin I/3. S. 547–548, aus Majers »Kalmückische Lieder. Nach Pallas Sammlung historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerschaften [...]«, S. 547–554).
- ¹¹ »Arthur« ist in der Tat nicht erschienen. Das Manuskript ist nicht erhalten. Vgl. Arno Schmidt, Fouqué und einiger seiner Zeitgenossen, S. 146.

[Brief 2]

Friedrich de la Motte Fouqué an Friedrich Majer in Weimar:
Nennhausen, 16. April 1809

Nennhausen, bei Rathenow, in der Mittelmark, am 16.^t April 9.

Sei aus treuem, brüderlichen Sinne^a begrüßt, mein lieber Majer, und empfangen meinen innigen Dank für die herzlichen Worte Deines Briefes.¹ Ja wohl, aus einer schönen Zeit klangen sie herauf. Wie ganz anders lachte die Welt um uns her, als wir unsern ersten Bund schlossen! Nun wir einander zum zweitenmale die Hände bieten, stehn wir mitten in trüben Gewölken; nicht blos, daß wir älter geworden sind, nicht blos, daß Jeglicher von uns manche Täuschung und manchen Verlust erfahren hat, – aber genug davon. Laß uns die Blicke auf etwas Erfreulichers richten, sobald ich Dir^b mit kurzen^c Worten werde gesagt haben, wie es mir seit unsrer Entfernung ergangen ist. Einen Brief, den ich Dir bald nach meiner zweiten Verheirathung von hier aus schrieb, hast Du doch erhalten?² – Ich beziehe mich darauf, und fahre von da an weiter fort. Ein liebliches Kind ward mir geboren, das^d ich Marie benannte^e, und welches noch Heut neben seiner Mutter die besten und reinsten Freuden meines Lebens hervorruft.³ Denn Frau und Kind sind mir Gottlob geblieben, und überhaupt ist mir in den harten Tagen, die mein Vaterland trafen, das Schicksal weit schonender vorübergezogen, als Dir, mein theurer Freund,^f dessen mannigfache Unfälle und Fehlschlagungen meine innigste Theilnahme erwecken. Ich habe freilich verloren, aber nicht so viel, daß ich aus meiner Lage herausgerückt wäre, und alle Uebel des Krieges haben mich und das Haus, worin ich lebe, nur sehr mittelbar [1^v] und nach Verhältniß leidlich betroffen.⁴ Für jetzt führe ich ein sehr abgeschlossnes Dasein fort, welches wohl meinem Innern auch am heilsamsten ist. Ich studire, dichte, unterrichte mein Kind, und weiß von den Welthändeln nur so viel, als unvermeidlich zu mir hereindringt, oder als ich pflichtmässig wissen muß. Der Briefwechsel mit gleichgesinnten, wackern Freunden ist meine liebste Erquickung; Du kannst wohl denken, mit wie freudigem Herzen ich Dein Anerbieten künftiger ununterbrochener Mittheilung ergreife. Daß Du diese Zeilen so spät erhältst, liegt daran, daß der Buchhändler Hitzig⁵ wünschte, sie Dir selbst zu überreichen, und daß es auch mir lieb war, sie durch Freundeshand zu Dir zu fördern. Denn Hitzig ist ein recht trefflicher Mensch, dem ich von Herzen gut bin, und mit dem Du hoffentlich über die Herausgabe Deines Werkes einig wirst. Deine Bedingungen habe ich ihm |: ich erhielt bei einer kurzen Anwesenheit in Berlin Deinen Brief aus seinen Händen :| sogleich übergeben, und er aeusserte, sich⁸ mündlich darüber mit Dir besprechen zu wollen. Ein Exemplar des Sigurd⁶ wird er Dir überliefern. Mögest Du Freude daran finden!

Es ist doch schön, daß wir einander wieder in diesen Nordischen Arbeiten begegnen. Schreib mir doch, wie Du es in Deiner Uebersetzung⁷ mit der Alliteration gehalten hast. Ich weiß wohl, daß sie in manchen Nordischen Liedern fast ganz verschwimmt, in andern ist sie aber doch wieder höchst kunstgemäß und genau beobachtet. Ich freue mich sehr auf die Erscheinung Deines Werkes. Mit den beiden Edden⁸ [2^r] |: so viel nämlich davon gedruckt ist :| bin ich ziemlich vertraut geworden, und außer ihnen ist mir bei meiner Arbeit noch des^b Torfaeus Norwegische Geschichte⁹ sehr behülflich gewesen, und das, was mir mein Freund Hagen – der Herausgeber des Nibelungenliedes¹⁰ u.s.w. – sehr liberal aus seinen Studien mitgetheilt hat. Demⁱ Sigurd folgt in kurzem die schon fertig geschriebneⁱ Sigurds Rache; vielleicht mit dieser zugleich erscheint die fast vollendete Aslauga, die Trilogie beschließend.¹¹ Damit Du doch siehst, daß die alten, Dir wohl von sonst her bekannten Träume und Ahnungen ihr Wesen in meinem Geiste noch immer fort treiben, muß ich Dir nur vertrauen, daß eine solche wunderliche Stimme mir sagt, nach Endigung der Gedichte vom Sigurd sei auch mein eigenes Ende nah. Es kann wohl sein, und ich will deshalb noch nicht von meinen weitem Entwürfen reden. Doch habe ich ausserdem angefangen, die Numancia des Cervantes zu übersetzen; eine Arbeit, die mich lebhaft anzieht.¹² Ein so edles, ernstes Gedicht, und vorzüglich in dieser Zeit ganz herzdurchbohrend! Vielleicht hat Hitzig eine Probe meiner Uebersetzung bei sich, und theilt sie Dir dann gewiß gern mit. Der erste Act ist zu Ende gebracht.

Was Du mir von Weimar schreibst, erfreut mich sehr. Ich werde stets eine recht lebendige Anhänglichkeit für diesen Ort behalten, so wenige Tage ich auch nur darin verlebte. Aber wie frohe Tage! Wenn auch durch manche jugendliche Täuschung umflort, sie waren doch sehr schön. [2^v] Und eine erquickliche, dauernde Frucht ist mir daraus in Deiner Freundschaft hervorgegangen.¹³ Erhalte mir diese, mein lieber Majer, und laß mich recht oft von Dir hören. Du sollst nicht wieder so lange auf Antwort warten, als diesmal. Ich bin^k mit^l herzlicher Liebe

der Deinige,
Fouqué

Hs: 2 Bögen, 3 ½ Seiten. WZ VECKENSTEDT mit 3 Kronen im Blattkreuz [Papiermühle von J. Chr. S. Grove, Veckenstedt, Sachsen-Anhalt]

Textkritik Brief 2

^a Sinne] *korr. aus* Herzen – ^b Dir] *folgt* <we> – ^c kurzen] *korr. aus* kurzem – ^d das] *über* <dem> – ^e benannte] *korr. aus* ernannte – ^f Freund,] *korr. aus* Freund<{en},> – ^g sich] *davor* <das möge er> – ^h des] *korr. aus* der – ⁱ Dem] *davor* <An> – ^j geschriebne] *folgt* <{ }> – ^k bin] *mit Hinweiszeichen über der Zeile* – ^l mit] *mit mit Dittographie*

Kommentar Brief 2

- ¹ Nicht überliefert.
- ² Dieser Brief – nach der Eheschließung mit Caroline von Rochow geb. von Briest am 9. Januar 1803 – ist nicht überliefert.
- ³ Louisa Maria Caroline de la Motte Fouqué wurde am 13. September 1803 geboren.
- ⁴ Vermutlich Bezug darauf, dass Fouqué nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt im Namen seines Schwiegervaters Friedrich August Philipp von Briest (1749–1822) einen Sauvegardebrieff vom französischen General Berthier erwirkte, der Nennhausen vor Plünderung bewahrte. Vgl. Barbara Gribnitz, *Caroline de la Motte Fouqué, geb. von Briest, auf Nennhausen* (Frankfurter Buntbücher 48), Frankfurt (Oder) 2010, S. 19 f.
- ⁵ Julius Eduard Hitzig (1780–1849). Hitzig gab 1814 seine Buchhandlung mit Verlag auf und trat als Jurist in den Staatsdienst ein.
- ⁶ Friedrich de la Motte Fouqué, *Sigurd der Schlangentödter*. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren, Berlin 1808.
- ⁷ Gemeint ist wohl Majers Buch *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet*, das erst 1818 in Leipzig im Verlag Carl Cnobloch erscheinen konnte.
- ⁸ Gemeint sind die ältere und jüngere Edda (Snorra Edda).
- ⁹ Thomodus Torfaeus (1636–1719), isländischer Historiker, Vater der norwegischen Geschichtsschreibung. Fouqué meint dessen *Historia Rerum Norvegicarum* (Kopenhagen 1719).
- ¹⁰ Friedrich Heinrich von der Hagen, *Der Nibelungen Lied*, Berlin 1807; *Der Nibelungen Lied in der Ursprache mit den Lesarten der verschiedenen Handschriften*. Zwei Vorlesungen, Berlin 1810. Vgl. dessen *Lieder der Älteren Edda*. Berlin 1812; *Altnordische Lieder und Sagen*, Breslau 1814.
- ¹¹ Die Trilogie erschien unter dem Gesamttitel *Der Held des Nordens. 3 Heldenspiele* (*Sigurd, der Schlangentödter; Sigurds Rache; Aslauga*), Berlin 1810.
- ¹² Nicht gedruckt.
- ¹³ Fouqué und Majer begründeten ihre Freundschaft im Februar 1802 in Weimar (Arno Schmidt, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*, S. 147 f.).

[Brief 3]

Friedrich de la Motte Fouqué an Friedrich Majer in Weimar:
Nennhausen, 14. November 1809

Nennhausen, am 14t 9br. 9.

Es scheint ein feindseeliger Genius über unserm Briefwechsel zu walten, mein alter, herzlich geliebter Freund. Indem mein ganzes Gemüth sich so angeregt fühlte durch Dein Schreiben¹ und ich Dir gleich wieder antworten wollte, hielt mich der Wunsch, Dir^a wegen Deiner Aufträge bestimmte Nachricht^b ertheilen zu können, von einem Posttage zum andern hin. Nun ist es endlich so weit und ich will mich keinen Tag mehr abhalten lassen, sollte die Kürze der Zeit auch diesen Brief fast nur in einen Gruß zusammendrängen, könnte ich Dir nur erwünschern Bescheid geben! Mit Hitzig habe ich Deinetwegen gesprochen, aber er sah sich nicht im Stande tro[t]z seinem^c in Wahrheit besten Willen, auf Deine Vorschläge einzugehn.² In der That ist er jetzt sehr überhäuft. Kaum gelingt es ihm, meinen Sigurd – an dem er musterhaft Pathenstelle vertritt, – vollends fertig zu drucken.³ Und mit den andern Buchhändlern in Berlin ist wenig anzufangen. Sie sind meist Philister, und auch die es nicht sind, haben wegen der schlechten Zeiten des Buchhandels ein ordentliches Entsetzen vor Allem, was Poesie heißt. Um vollends^d Dein Werk^e den^f ganz Gewöhnlichen anzubieten, ist vielleicht die erste Auslage, sowohl an Honorar als auch sonst, ihnen^g schon zu groß, so billig Du auch nach Deiner langen, mühsamen Arbeit gefordert haben magst. Kurz, es ist eine elende Wirthschaft. Daß Du nicht [1^v] mit Hitzig in Verbindung treten kannst thut mir weh. Das ist ein wackrer, {tüch}tiger verständiger Freund, der die Sache um ihrer selbst willen mit Liebe treibt, aber doch jetzt auch im Verhältniß zu seiner Bestimmung, nur aeusserst wenig thun kann. Er^h trägt mir auf, ihn bei Dir zu entschuldigen, daß er Dir noch nicht geantwortet. Er ist sehr mit Geschäften überladen, und meinte zudem eine unerfreuliche Antwort werde minder unerfreulich sein aus eines alten Freundes Mund.

Hagen wirdⁱ mit Freuden Beiträge von Dir für das Magazin⁴ empfangen^j, insofern solche gelehrte Arbeiten sind, d. h. kritische oder literarhistorische, mit Ausschluß von Uebersetzungen, Bearbeitungen u. dgl., als wozu dieses Journal nicht bestimmt ist. Für den Bogen bietet er Dir 5 rthlr [Reichsthaler] Honorar an. Es ist freilich wenig, aber er selbst und Büsching⁵ erhalten für den Bogen zusammen^k nur 6, so daß ihnen als Redactoren nicht mehr als 1 rthlr^l bleibt.

Und nun, mein guter, theurer Freund, laß Dich recht innig bitten, nicht von Deiner literarischen Bahn abzuweichen, so dunkle Wolken sich auch darüber hinelagern, so wenig Früchte daran emporsprießen. Die innern Sonnenblicke kann

Dir ja doch kein neidisches Geschick verkümmern, auch nicht die Liebe so vieler Guten und Wackern Dir entziehen. Bleib treu der Göttin, der Du Dich geweiht hast. Sie wird die Wolken schon noch zu besiegen wissen. Es müssen doch einmal die Menschen des Zeitungslesens genug kriegen, und es inne werden, daß in ihnen ein Lichtfunken wohnt, der nach andrer höherer Nahrung schmachtet. Könnten wir uns doch einmal über das und Vieles sonst recht^m herzlich mit einander besprechen! Nennhausen lieg[t] ja gar nicht so gewaltig weit von Weimar. Ich dächte, Du besuchtest mich bald einmal. Wir blieben [2^r] eine Weile beisammen, {tausch}ten uns aus, arbeiteten gemeinschaftlich, – kurz wir machten die Tage dieses vergänglichen Lebens so froh, als es nur immer angehn wollteⁿ. Auch reisten wir zusammen nach Berlin, zu manchen trefflichen Männern, die sich Deiner herzlich freuen würden. Ueberlege Dir das einmal recht ordentlich. Ich kann nicht wohl zu Dir kommen, so gern ich auch Weimar einmal wiedersähe, und dorten nach den Spuren längst verblühter Freuden forschte. Aber Frau und Kind halten mich gar zu fest am heimischen Heerde. Wohl mit Recht nennst Du solche Freuden die einzigen irdischen, welche einen wahren Gehalt haben. Gott erhalte sie mir, und bescheere sie Dir!

Lebe wohl, mein herzlich geliebter Freund, und laß mich recht bald von Dir hören. Ueber meine fertigen und vorhabenden poetischen Arbeiten schreibe ich Dir nächstens. – Noch Eins. Büsching hat mich eingeladen, an dem Pantheon,⁶ welches er und Kannegiesser⁷ herausgeben, mitzuarbeiten^o. Willst Du etwa, dafern eine solche Einladung nicht an Dich gelangt wäre, daß ich ihm über Dich schreiben soll? Ich glaube, es wäre ein Weg, Aufmerksamkeit für die Scandinavischen Lieder zu erwecken. – Es ist vor einiger Zeit bei Hitzig eine Uebersetzung der Numancia von mir^p, aber nicht unter meinem Namen erschienen.⁸ Ich habe kein Exemplar zur Hand, und mag diesen Brief nicht aufhalten, sonst legte ich Dir eins bei. Wenn Dir diese Arbeit zu Gesicht kommt, so beurtheile sie mit Nachsicht. Es [2^v] ist mein erstes Probestück als Uebersetzer, und dafür die Aufgabe wohl zu schwer.

Lebe wohl. Laß uns nur ja in recht ununterbrochener Mittheilung bleiben. Ich bin mit alter, herzlicher Liebe
ganz der Deinige,
Fouqué

Hs: 2 Bögen (mit Einrissen und Wasserschäden), 3 ½ Seiten. WZ VECKENSTEDT (ohne Wappen)

Textkritik Brief 3

^a Dir] folgt <von> – ^b Nachricht] über <Antwort> – ^c trotz seinem] über <wegen>, mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^d vollends] mit Hinweiszeichen über der Zeile –

^e Werk] folgt <{solchen} vollends> – ^f den] folgt <{ }> – ^g ihnen] mit Hinweiszeichen vor der Zeile – ^h Er – Mund.] mit Hinweiszeichen quer am Rand – ⁱ wird] folgt <Dein> – ^j empfangen] korr. aus an – ^k zusammen] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^l rthl] folgt <{ }> – ^m recht] folgt <{ }> – ⁿ wollte] über <will> – ^o mitzuarbeiten] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^p von mir] mit Hinweiszeichen über der Zeile

Kommentar Brief 3

- ¹ Nicht überliefert.
- ² Es handelt sich um Majers Übersetzungssammlung *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet*, die dann erst 1818 in Leipzig herauskam.
- ³ Die Trilogie erschien unter dem Gesamttitel *Der Held des Nordens. 3 Helden-spiele (Sigurd, der Schlangentödter; Sigurds Rache; Aslauga)*, Berlin 1810.
- ⁴ Gemeint ist wohl das Museum für altdeutsche Literatur und Kunst, das Friedrich Heinrich von der Hagen (1780–1856) 1809 mit Büsching und Bernhard Docen (1782–1828) herausgab, das aber bald einging.
- ⁵ Johann Gustav Büsching (1873–1829), Sprachwissenschaftler, später Professor für Kunstgeschichte und Archäologie in Breslau.
- ⁶ Pantheon. Eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, hg. von Johann Gustav Büsching und Karl Ludwig Kannegießer, Bd. 1.2, Leipzig 1810. Von Fouqué stammen »An Hülsens Witwe« I, 1810, S. 103f.; »Die gebrochene Burg. Eine altsächsische Geschichte in Balladen« II, 1810, S. 63–77; »Marie. Den 12ten Februar 1810. Bei Überreichung des Dante«, ebd., S. 172f.; »Aus einem noch ungedruckten Roman: Die Frau des Falkenstein. Romanze«, ebd., S. 173f.; »Albrecht Achilles. Ein Gemälde von Kolbe«, ebd., S. 429–433; »Wolf Schlegell« III, 1810, S. 110–115. Beiträge Majers erschienen dort nicht.
- ⁷ Karl Ludwig Kannegießer (1781–1864), Schriftsteller und Übersetzer.
- ⁸ »Numanci«, in: Taschenbuch der Poesie des Südens, Bd. 1, Berlin 1809 (»Zum ersten Male übersetzt aus dem Spanischen in dem Versmaße des Originals«).

[Brief 4]

Friedrich de la Motte Fouqué an Friedrich Majer in Weimar:
Nennhausen, 29. und 30. Juli 1810

Nennhausen, am 29t Juli 10.

Es ist mir fast ergangen, wie Dir, mein geliebter Freund; ich wollte seit lange her, und vielfach an Dich schreiben, und es ward nichts daraus, weil es eben nicht ging. Denn Dein Schweigen, weißt Du wohl, konnte mich übrigens nicht irre machen; um so minder, da Du es mit einem freundlichen Grusse unterbrachest, den mir Frau von Reck¹ bringen sollte; leider nur bringen sollte, denn da ihr Mann,² bald nach seiner Ankunft in Berlin, als zweiter Regierungs-Präsident in^a Soldin angestellt wurde, kam sie nicht in unsre Gegend, und ich hörte Deinen Gruß nicht unmittelbar von den schönen Lippen, die ich nun überhaupt noch gar nicht zu sehn bekommen habe, und nur dem Rufe nach bewundern kann. Aber auch so erfreute es mich unaussprechlich, so unversehens ein Zeichen Deiner Liebe zu vernehmen, denn Frau von Reck hatte dafür gesorgt, durch eine Verwandte, die nicht so schön, als sie, aber wohl eben so liebenswürdig sein mag, ihre Bestellung ausrichten zu lassen, und auf eben diesem Wege denk' ich denn auch Deinen Auftrag an sie zu bringen. – Mein Galgenmännlein³ ist mir nun seit dieser Zeit ganz besonders werth geworden, und gehört^b zu einem der liebsten LieblingsKinder in meiner zahlreichen poetischen Nachkommenschaft.

Ganz überaus froh bin ich, von Deinen neuen schriftstellerischen Unternehmungen zu hören; erstens, um der Sache selbst willen, und dann weil ich in der That nach einer Aeusserung Deines letzten Briefes, fürchtete, die gegenwärtig ungünstige Lage des literarischen Verkehrs werde Dich endlich noch ganz aus diesem Weinberge zurückschrecken. Deine trübe, winterliche Stimmung bewies leider allzusehr, daß ich nicht ganz Unrecht hatte mit meinen Sorgen; Gottlob denn, daß die heitre Frühlingssonne nebst^c anderm Gewölk auch diese Nebel zertheilt hat, und Du wieder lebens- und schreibelustig erwacht bist. Auf Dein Taschenbuch⁴ freue ich mich herzlich^d, und ausser mir auch eine sehr schöne und geistreiche Frau, welche noch dazu meine eigne ist, und von der ich Dir eine Bestellung auszurichten habe, die ich aber – für jetzt unterbrochen – auf Morgen versparen will.

[1^v] am 30.

Meine Frau läßt Dich nämlich fragen, – um gleich fortzufahren, wo ich Gestern unterbrochen ward, – ob Du Görres Werk über die Indische und überhaupt Asiatische^e Mythologie⁵ gelesen habest, und was Du davon vorzüglich von seiner Hypothese über Elemente und Weltentstehung denkst, und in wie fern Du

seine Abweichungen von Friedrich Schlegels Werk über die Indier⁶ billigst. Sie beschäftigt sich viel mit diesen Gegenständen, und dringt geist- und liebevoll in deren Tiefen ein.⁷ Ich selbst habe das Görresche Buch noch nicht gelesen; rechne es mir daher nicht zu, wenn ich vielleicht meinen Auftrag unbestimmt und verworren ausgerichtet habe. Vermitteltest Du mir den Weg zur Bekanntschaft mit jener liebenswürdigen Frau, so thue ich nun Dir dankbarlichst ein Gleiches. –

Was ich Dir von meinem Leben zu sagen habe^f, ist Gottlob wenig, es fließt seinen stillen, häuslichen Gang fort, welchen mir Gott bis an das Ziel bewahren wolle. Einen grossen, allgemeinen Schmerz haben wir Brandenburger vor kurzem empfunden, und er wird nicht wieder aus unsern Gemüthern weichen, in sofern wir Gemüther haben. Du erräthst, daß ich von dem Tode unsrer holden, unendlich geliebten Königin spreche.⁸ Es ist ein sehr tiefgreifender Verlust. Unser armer König!⁹ Er trägt sein^g bittres Wehe wie ein Mann. Die Geschäfte sind fast keinen Tag unterbrochen worden, gleich am Morgen nach seiner Rückkehr aus^h Hohenzieritz hat erⁱ Staatsbediente vor sich gelassen, und wenn er nun ausgearbeitet hat, geht er in seinen verödeten Familienkreis, und sammelt Geschwister und Kinder zu stiller Trauer um sich her. Der Einzug der Königlichen Leiche in Berlin soll unaussprechlich rührend und feierlich gewesen sein: die stille, schwarzgekleidete, betrübte Menge in den Straßen, klagende Musikchöre,^j gedämpfte^k Kriegsinstrumente, aus^l dem Auge^m der Soldaten, die starr unter ihren Waffen standen, bitterliche, stille Thränen, – laß mich aufhören; ich fühle auch die meinen fließen, und könnte Bogen über diesen Gegenstand anfüllen. Hast Du sie gekannt, die himmlische Erscheinung? – Nur das noch. Die Eröffnung zeigte, daß hier der Tod schon lange unter den holdesten Blumen der Schönheit gelauert, und seine rettungslosen Angriffe in grauser Heimlichkeit getrieben hatte. Lunge und Herz waren in solchem Zustande, daß sie auf keine Weise länger, als ein Jahr höchstens, hätte leben können. – Es ist doch seltsam, daß wir Beide einander fast immer von theuern Gestorbenen zu schreiben haben. Gott behüte uns inskünftigeⁿ davor! – Du hast viel verloren an den beiden^o trefflichen Männern Ritter¹⁰ und Seckendorf.¹¹ Jener war auch Hülsens¹² sehr lieber und geschätzter Freund. Wo [2ⁱ] Seckendorf, der wackre Deutsche fiel; fiel auch mir ein innig lieber Mann. Hätte ich weder Frau noch Kind, so läge ich vielleicht als dritter neben ihnen. – Auch so ist es gut, weil es Gott gewollt hat. Uns Ueberlebende laß nur recht fest an einander halten, im Trauerbunde, und in oft erneuter Mittheilung. – Was Fr. Schlegel betrifft, so wäre es sehr betrübt, wenn Deine Vermuthungen über ihn Bestätigung gewännen. Ich hoffe aber das bessere. Sein ungarisches Sprachstudium, wenigstens als Hauptstudium betrachtet, ist wohl ein blosses Gerücht.¹³ Er mag sich allenfalls nebenbei damit abgegeben haben, aber weiter, denke ich, ist es nichts. Wenigstens zur Zeit, als ihn die elegante Zeitung¹⁴ – dieser elende Zeitverderb, – nach Pesth schickte, um Ungarisch zu lernen, addressirte ich ihm auf eingezogne

gute Erkundigung einen Brief nach Wien,¹⁵ kurz vorher hatte er mir von dorthier durch einen gemeinschaftlichen Freund viel Herzerhebendes über meinen Sigurd sagen lassen,¹⁶ und bald darauf sah ihn derselbe Freund wieder in Wien. Wie also die Pesth Reise höchstens ein Abstecher war, wird^o wohl das Sprachstudium auch nur einer gewesen sein. Ernster und^q bedenklicher ist es mir, daß er so lange gegen Dich geschwiegen hat. Es ist aber am Ende wohl kein Abwenden, sondern nur ein träges Zögern, ein Familienfehler, den er mit A. W. Schlegel gemein hat, von^r dem ich auch lange Zeit glaubte, er habe sich mir abgewandt, und die brüderlichste Liebe lebte dennoch immer in seinem Herzen.¹⁷ Vielleicht – wollte es doch Gott! – hat Dich ein Brief von Friedrich^s schon vor dem meinigen erreicht, und alles, was dieser hier^t sagt, bereits vorweg genommen.¹⁸

In diesen Tagen beendige ich, – vielleicht noch Heute, – ein Trauerspiel, geheissen: Waldemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg.¹⁹ Es ist der sogenannte falsche Waldemar, dessen Geschichte für mich^u von Kindheit an einen unaussprechlichen Reiz gehabt hat. Und nun finde ich ihn auch, der höchsten Wahrscheinlichkeit zufolge historisch wahr, nicht bloß poetisch. Es kann unmöglich Interesse für Dich haben, sonst würde ich Dir Vieles darüber sagen können; vielleicht wenn Du das Stück gelesen hast, welches ich durch meinen Freund Hitzig^v in den Druck zu bringen hoffe. Behalte^w ich Leben und Lust und Kraft, so denke ich mehr Brandenburgische Nationalgedichte zu schreiben: eine Seite, die bis jetzt noch gar nicht, oder doch nur höchst mislautend und durchaus unnational berührt worden ist. Es kann sein, daß ich Proben meines^x Trauerspiels durch das Pantheon²⁰ bekannt mache, denn dieses besteht allerdings noch fort, und wird auch ganz bestimmt noch künftiges Jahr bestehen; dann, hoffe ich, soll es sich auch fürderhin halten. Es sind wieder viele, mitunter^y recht bedeutende Mitarbeiter zugetreten, und ich bitte Dich, [z^v] Deine Beiträge baldigst an Büsching²¹ abzusenden.

Was Du mir von Adolph Dankelman²² schreibst, betrübt mich. Wenn nun auch dieser edle Geist im Gewirre der Welt und seiner Launen nicht eben untergeht, so ist er doch nicht geworden, was er werden konnte, und das heißt schon viel verloren; denn Du hast vollkommen recht: das ist das rechte im Leben, daß man erkenne, wozu man taugte, und dies alsdann mit treuem Eifer und unverwürrter Thätigkeit durchführe; Leonardo da Vinci's Wahlspruch: was ich soll, das will ich können! – Hast Du Amalie Imhof – ich nenne sie lieber so, als Hellwig – gar nicht gesprochen?²³ Singt sie nicht mehr? Nicht als Dichterin, und nicht zur Guitarre mehr? – Und läßt sich kein Gruß aus der alten, schönen Zeit bei ihr anbringen? –

Lebe wohl, mein innig geliebter Freund. Laß nun unsre Mittheilungen nicht wieder sterben, und wenn es Dir möglich ist, besuche mich einmal selbst auf einige Zeit. Es ist ja nicht aus der Welt, Du kannst auch hier arbeiten, findest viel Gutes hier, – unter andern herrliche Pflanzungen, die auch im Herbste noch

schön sind, – und siehst Berlin nahe, wo ich Dich in einen Kreis guter Geister²⁴ einführen würde, zu Deiner Freude an ihnen und ihrer Freude an Dir. Mache das möglich. Ich, Ehemann und Vater, kann nicht wohl aus der Stelle, und sehen müssen wir einander durchaus, auch noch diesseits. – Mit der brüderlichsten und liebevollsten Freundschaft

ganz der Deinige,
Fouqué

[Empfängernotiz am Briefanfang]

erh. 6. Aug.

{antw.} 19. October

nebst Ex. des

M. Taschb. [Mythologisches Taschenbuch für 1811]

<weitere Notiz nicht lesbar>

Hs: 2 Bögen, 4 Seiten; WZ VAN DER LEY mit Kronenwappen [Papiermühle Nord-Holland]*

Textkritik Brief 4

^a in] davor <an> – ^b gehört] folgt mit Hinweiszeichen über der Zeile <mir> – ^c nebst] über <mit> – ^d herzlich] mit Hinweiszeichen über der Zeile, folgt <sehr> – ^e und überhaupt Asiatische] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^f habe] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^g sein] korr. aus seinen – ^h aus] folgt <S{ }> – ⁱ er] folgt <G{ }> – ^j Musikchöre,] folgt <die ge{ ten}> – ^k gedämpfte] korr. aus gedämpften – ^l aus] davor <mit> – ^m Auge] folgt <{ }> – ⁿ inskünftige] folgt <{ }> – ^o beiden] folgt <{treffen}> – ^p wird] folgt <{das}> – ^q und] folgt <be{ }> – ^r von] davor <{ }> – ^s Friedrich] über <ihm> – ^t hier] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^u für mich] mit Hinweiszeichen über der Zeile – ^v Hitzig] folgt
 – ^w Behalte] davor <Ve> – ^x meines] über <dieses> – ^y mitunter] davor <Mit>

Kommentar Brief 4

¹ Vielleicht ist von den adligen Gutsnachbarn von der Reck die Rede (Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen, S. 208), von denen sonst nichts bekannt ist.

² Nicht ermittelt.

³ »Eine Geschichte vom Galgenmännlein«, zuerst gedruckt in: Pantheon 1810, Bd. 1, S. 198–240; später in: Kleine Romane von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Dritter Theil. Neue Erzählungen. Erster Theil, Berlin 1814, S. 101–166. Die Analogie zwischen dem Hin und Her der Grüße und der Handlung der Erzählung ist nicht leicht zu sehen.

- ⁴ Mythologisches Taschenbuch, oder Darstellung und Schilderung der Mythen, religiösen Ideen und Gebräuche aller Völker. Nach den besten Quellen für jede Klasse von Lesern entworfen v. Friedrich Majer, Erster Jahrgang für das Jahr 1811. Mit zwölf Kupfern, Weimar 1811.
- ⁵ Joseph Görres, Mythengeschichte der asiatischen Welt, Bd. 1–2, Heidelberg 1810.
- ⁶ Friedrich Schlegel, Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde. Nebst metrischen Uebersetzungen indischer Gedichte, Heidelberg 1808.
- ⁷ Caroline de la Motte Fouqué arbeitete an *Briefen über die griechische Mythologie, für Frauen* (erschienen Berlin 1812), in denen sie sich mehrfach auf Görres bezieht.
- ⁸ Luise Auguste Wilhelmine Amalie, Königin von Preußen (1776–1810) war am 19. Juli in Hohenzieritz gestorben. Auf diesen Tod bezieht sich Fouqués *Brandenburgisches Erntelied. Im Sommer 1810*.
- ⁹ König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1757–1828).
- ¹⁰ Johann Wilhelm Ritter (1776–1810), Chemiker, Physiker, Freund der Romantiker, zuletzt Akademiker in München.
- ¹¹ Franz Karl Leopold Freiherr von Seckendorf(-Aberdar) (1775–1809), Regierungsassessor und Literat in Weimar, wo er sich mit Majer befreundete, später in Stuttgart und Wien. Während des österreichischen Krieges gegen Napoleon 1809 wurde er Hauptmann und Kompaniechef beim 5. Stadtbataillon (siehe seinen Brief aus Wien vom 7. März 1809: Leo von Seckendorf, Korrespondenzen der Goethezeit. Edition und Kommentar, hg. von Michael Grus, Berlin 2014, S. 655, Nr. 317). Er starb am 6. Mai in der Schlacht bei Ebersberg an der Traun (Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 33, Wien 1877, S. 268 f.)
- ¹² Zu Hülsen siehe Brief 1.
- ¹³ Friedrich Schlegel weilte vom Sommer bis in den Dezember 1809 in Budapest, wo er sich auch mit der ungarischen Sprache beschäftigte. Vgl. Hans Eichner, »Chronologie zu Leben und Werk Friedrich Schlegels«, in: Achim von Arnim und sein Kreis, hg. von Steffen Dietzsch und Ariane Ludwig, Festschrift f. Heinz Härtl, Berlin u. a. 2010, S. 1–21, hier S. 16.
- ¹⁴ In der *Zeitung für die elegante Welt* 1809 konnte diese Nachricht nicht verifiziert werden.
- ¹⁵ Nicht erhalten.
- ¹⁶ Friedrich de la Motte Fouqué, Sigurd der Schlangentödter. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren, Berlin 1808. Die Trilogie erschien dann unter dem Gesamttitel *Der Held des Nordens. 3 Heldenspiele (Sigurd, der Schlangentödter; Sigurds Rache; Aslauga)*, Berlin 1810. Schlegels Urteil mag so gelautet haben wie im

Deutschen Museum I/2, 1812: »Diesen dänischen Nachfolgern und Sängern der EDDA [Baggesen, Oehlenschläger] können wir aber jetzt auch einen *deutschen Skalden* zugesellen. Es ist der HELD DES NORDENS, vom Freih. Friedrich v. Fouqué, von dem ich rede. In diesem vom Geiste Odins beseelten und durchdrungenen Werke, stellt sich die nordische Dichtkunst in ihrer ganzen Herrlichkeit und Schöne dem Auge dar.« (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hg. von Hans Eichner, Bd. 3, Paderborn u. a. 1975, S. 241). Vgl. Friedrich Schlegels Brief an Friedrich de la Motte Fouqué vom 22. Juni 1811: »In diesem Frühjahr hat mich Ihr Sigurd bei der ersten Ausflucht auf's Land begleitet. Ich habe mich mit dem erwachenden Frühling zugleich daran erquickt und ihn von neuem lieb gewonnen.« (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué [...], Mit einer Biographie Fouqués und einem Vorwort und biographischen Notizen von Dr. H. Kletke und hg. von Albertine Baronin de la Motte Fouqué, Berlin 1848, S. 368.)

¹⁷ A. W. Schlegel hatte 1803 ein Gedicht zu Fouqués Hochzeit verfasst und wurde Taufpate der Tochter (so Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen, S. 162 f.); Fouqué zitiert das Glückwunsch-Sonett sowie seine Antwort mit beibehaltenen Endreimen in seiner *Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst*, Halle 1840, S. 246 f. Schlegel hat Fouqués Erstlingswerk *Dramatische Spiele von Pellegrin* herausgegeben (Berlin 1804) und den Druck von drei kleineren Arbeiten in Friedrich Schlegels *Europa* vermittelt (Der gehörnte Siegfried in der Schmiede, *Europa. Eine Zeitschrift*, hg. von Friedrich Schlegel, Bd. 2, H. 2, Frankfurt a.M. 1805, S. 82–87; »Der Ritter und der Mönch«, Ebd., S. 87–90; »Der alte Held«, Ebd., S. 91–94). Konkret ist die Rede von Schlegels ausführlichem Brief vom 12. März 1806 aus Genf (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 354–367 – als angeblich ungedruckt mit Ausschnitten und Teilfaksimile auch bei: Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 21. und 22. März 1996. Katalog 663, J. A. Stargardt Berlin, S. 146, Nr. 335). Vgl. Fouqués umfänglichen Antwortbrief vom 11. April 1806 (Josef Körner, *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, Bd. 1, 2. Aufl., Bern, München 1969, S. 306–318; ebd. weitere Briefe vom 16. Juni 1806, S. 337–341, vom 15.–19. Februar 1807, S. 378–383, 14. April 1807, S. 391–394, die jeweils Briefe Schlegels beantworten). Zu weiterem vergleiche Körner, *Krisenjahre*, Bd. 3, Bern 1958, S. 168–174.

¹⁸ Überliefert sind zwei Briefe Friedrich Schlegels, der sich mit Majer duzte, aus den Jahren 1800 und 1802 (KFSA XXV). Am 9. Juli 1806 erwähnt Majer einen soeben erhaltenen »schönen und freundlichen« Brief Schlegels (Leo von Seckendorf, *Korrespondenzen aus der Goethezeit*, S. 519, Nr. 213), den Schlegel am 30. Juni 1806 »an den eben so dicken als liebevollen Maier« über Karoline Paulus hatte senden lassen (Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus. *Deutsche Literaturdenkmale des achtzehnten und neunzehn-*

- ten Jahrhunderts, hg. von Rudolf Unger, Nr. 146, Dritte Folge Nr. 26., Berlin 1913, S. 94). Die Freundschaft erneuerte sich in Wien 1814 (vgl. Friedrich Majers Brief vom 31. Dezember 1814; Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 260–263). Vgl. noch den Brief von Majer an Friedrich Schlegel vom 23. Januar 1816 (KFSA XXIX, hg. von Jean-Jacques Anstett und Ursula Behler, Paderborn u. a. 1980, S. 132–134). Sonstige Briefe sind nicht bekannt geworden.
- ¹⁹ Waldemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, Berlin 1811 (als erster Teil von *Vaterländische Schauspiele von Friedrich Baron de la Motte Fouqué*). Fouqué gab diesem Druck eine eigens zu zahlende Broschüre bei, in dem er seine These historisch zu belegen sich bemühte. Diese Broschüre fehlt im Nachdruck 1998, Hildesheim.
- ²⁰ Zum *Pantheon* vgl. Brief 3. Da die Zeitschrift nicht fortbestand, kam es zu keinem Vorabdruck.
- ²¹ Büsching übernahm einen Beitrag Majers in seine *Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtspiele und Schwänke des Mittelalters*, Bd. 1, Breslau 1814, S. 43–81: Voluspa oder Die Weisheit der Seherin. Aus dem Skandinavischen Originale übersetzt.
- ²² Adolph Freiherr von Danckelmann wird im Seckendorf-Briefwechsel 1801 zum Majer-Freundeskreis gezählt, er wird als Nachfolger Seckendorfs als unbesoldeter Regierungsassessor in Weimar erwähnt (siehe Leo von Seckendorf, *Korrespondenzen aus der Goethezeit*, S. 326–328 u. ö., S. 736). Grus gibt die Daten 1777–1820 oder 1829 an (S. 776) und referiert ein unstetes Leben.
- ²³ Amalie von Helvig (Helwig), geb. von Imhof (1776–1831), Schriftstellerin (*Die Schwestern von Lesbos*, 1801 u. a.). Sie gab mit Fouqué 1812 und 1813 ein *Taschenbuch der Sagen und Legenden* heraus. Vgl. ihren Briefwechsel mit Fouqué (Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, S. 94–119).
- ²⁴ Bekanntlich duzte sich Fouqué mit dem Philosophen Fichte, der auch Beiträger in den *Musen* wurde.

* Zur Beratung in Fragen der Wasserzeichen danke ich Andrea Lothe vom Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen.

STEPHAN RESCH

DER PATRIOTISMUS WISSENDER GLÄUBIGKEIT

Kommentar zu Stefan Zweigs unveröffentlichtem Aufsatz
Österreich und das deutsche Volk, circa 1914

Stefan Zweigs Reaktion auf den Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist, wie die vieler anderer Intellektueller, von Unsicherheit und Zwiespalt geprägt. Mehr als ein Jahrzehnt hatte er sich zuvor für den europäischen Kulturtransfer eingesetzt, unter anderem etwa mit den Nachdichtungen von Werken französischer Dichter oder durch die Popularisierung zeitgenössischer Schriftsteller wie Camille Lemonnier oder Emile Verhaeren. Durch ausgiebige Reisen und Freundschaften mit Kulturschaffenden hatte Zweig sich ein Bewusstsein für die kulturellen Leistungen der europäischen Nachbarn erworben, besonders der französischsprachige Raum war ihm durch die enge Korrespondenz mit Verhaeren und Rolland wohlvertraut. Dass Zweig sich trotz dieser langjährigen Verbundenheit mit Frankreich und Belgien in den ersten Kriegsmonaten in seinen Aufsätzen zu patriotischen und kriegseuphorischen Äußerungen hinreißen ließ und gleichzeitig, je nach Briefempfänger, den Krieg begrüßt oder ablehnt, hat bei der Literaturwissenschaft Unverständnis und Verurteilung hervorgerufen,¹ zugleich aber auch eine Reihe konstruktiver Erklärungsmodelle. Lionel Steiman etwa weist darauf hin, dass Zweig die Wertvorstellungen des Wiener liberalen Bürgertums verinnerlicht hatte und diese sich in einem ästhetischen Humanismus niederschlugen. Die beinahe vollkommene Konzentration auf Kunst und Kultur auf Kosten einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Fragen hatte nach Steiman zur Folge, dass Zweig den Ausbruch des Krieges nicht als Resultat einer

1 Hans-Albert Walter schreibt nach seiner Lektüre der Briefedition: »Kurzum, nach der Lektüre dieser Briefe ist für mich der ganze Mann ins Zwielficht geraten. Er widert mich an ...«. (Hans-Albert Walter, *Das Ende einer Legende*, Saarländischer Rundfunk, 13. März 1999 [Rundfunk-Manuskript]), S. 7. Bettina Hey'l resümiert in ihrer Analyse zu Zweigs Reaktion auf den Ersten Weltkrieg, dass sich »kein schmeichelhaftes Bild für Stefan Zweig [...] aus dem Vergleich zwischen der *Welt von Gestern* und den Dokumenten der Kriegsjahre ergibt!« (Bettina Hey'l, »Stefan Zweig im Ersten Weltkrieg«, in: *Krieg der Geister – Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, hg. von Uwe Schneider und Andreas Schumann, Würzburg 2000, S. 274.

fehlgeschlagenen zwischenstaatlichen Politik sondern vor allem als ästhetisches Phänomen ansah.² Hildemar Holl sieht Zweigs Europäertum zu diesem Zeitpunkt als »weitgehend gefühlsorientiert«³ an und verweist damit auf die Tatsache, dass Zweig die manchmal nur oberflächliche Freundschaft mit einer Reihe von ausländischen Kulturträgern bereits als Beweis für eine tiefere Freundschaft zwischen den Nationen betrachtete.

Erörtert wird in dem bisher unveröffentlichten, im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrten Manuskript⁴ die Rolle der Kultur als identitätsstiftende Grundlage für die Waffenbrüderschaft zwischen Deutschland und Österreich. Obwohl der Text *Österreich und das deutsche Volk* undatiert ist, lässt er sich mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Zeitraum zwischen Sommer 1914 und Frühjahr 1916 zuordnen und gibt damit einen besonders interessanten Einblick in den sich wandelnden Pazifismusbegriff Zweigs.⁵ Mehrere Hinweise sprechen dafür, dass der Aufsatz bereits zwischen September und Dezember 1914 geschrieben wurde. Zweig erwähnt das Kriegsgeschehen indirekt, wenn er von »Landgewinn« schreibt und betont, dass »kein Krieg«⁶ die Deutschen von großen europäischen Schriftstellern wie Shakespeare, Balzac und Dostojewski entfremden dürfe – im Übrigen auch ein Hinweis auf die Triple Entente. Er erwähnt überdies die Beschuldigung der Kriegsgegner, die Deutschen seien »Barbaren«, ein Vorwurf, der nach der systematischen Zerstörung der belgischen Stadt Löwen durch deutsche Truppen im August 1914 von der internationalen Presse erhoben wurde. Als Antwort auf diese Anschuldigungen unterschrieb eine Reihe von Künstlern und Wissenschaftlern im September 1914 das sogenannte *Manifest der 93*, auch bekannt als *Aufruf an die Kulturwelt*. Darin werden unter anderem die deutschen Gräueltaten in Belgien gerechtfertigt beziehungsweise geleugnet und der deutsche Militarismus als notwendiger Schutz der deutschen Kultur dargestellt. Ziel des Manifestes war es, die internationale Gemeinschaft davon zu überzeugen, dass ein Land wie Deutschland, ein »Kulturvolk« mit dem »heiligen [...] Vermächtnis eines Goethe,

2 Lionel Steiman, Stefan Zweig – The Education of an Aesthete and his Response to War and Politics, Unveröffentlichte Dissertation, University of Pennsylvania 1970, S. 113.

3 Hildemar Holl, »Pazifistische Aktivitäten« Stefan Zweigs 1914–1921«, in: Stefan Zweig, Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hg. von Mark Gelber und Klaus Zelewitz, Riverside 1995, S. 33–58, hier S. 50.

4 Das Manuskript befindet sich im Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach unter der Signatur 83.1041.

5 Zwar datiert Klawiters Zweig-Bibliographie (Addendum I, Riverside 1999, S. 116) die vermutliche Niederschrift auf das Jahr 1934, diese Eintragung ist jedoch fast zweifellos falsch. Im Jahr 1934 hatte sich Zweig nach einer Hausdurchsuchung der Heimwehr dazu entschlossen Österreich zu verlassen. Er hätte, besonders im Hinblick auf den immer stärkeren Nationalsozialismus in Deutschland kaum eine engere Bindung an Hitler-Deutschland gefordert.

6 Zitat aus unten ediertem Manuskript von Zweig. Hervorhebung im Original.

eines Beethoven, eines Kant«⁷ den Krieg vornehmlich zur Erhaltung der eigenen bedrohten Kultur führe und dass der besonders in der englischen Propaganda benutzte Vergleich mit dem kriegerischen Hunnenvolk⁸ keinerlei Basis habe. Dem Manifest lagen die sogenannten Ideen von 1914 zugrunde, die aus der historischen Entwicklung Deutschlands einen politischen und kulturellen Sonderweg ableiteten und auf dieser Grundlage für ein romantisch-nationalistisches, antidemokratisches Deutschland eintraten.

Im Kontext eines solchen Aufrufs an die Kulturwelt muss auch Zweigs Aufsatz *Österreich und das deutsche Volk* gelesen werden. Bereits durch die gewählte Überschrift bekennt sich Zweig zur engen kulturellen Verbindung mit Deutschland. Der Habsburger Vielvölkerstaat bleibt ihm Nebensache, dagegen sind es für ihn die Gemeinsamkeiten zwischen Österreich und Deutschland, die ein einheitliches Fühlen und Handeln erfordern. Der Krieg hat für Zweig die Möglichkeit einer Identifizierung mit einer höheren Idee – dem Patriotismus – geschaffen. Schon 1909 definiert er Patriotismus als: »[J]ene höchste Einheit aus Sprache, Rasse, Stolz, und Überschwang [...] die gleichsam das vom Einzelnen ins Allgemeine erhöhte Selbstbewusstsein schöpferisch verwirklicht.«⁹ Das Habsburger Reich bot durch seinen heterogenen ethnischen und linguistischen Aufbau wenig Projektionsfläche für ein einheitliches Nationalgefühl. Der Kriegsbeginn gab dafür gleich zweifach die Gelegenheit zu patriotischer Euphorie: zum einen durch die kurzfristige Überwindung innerer Spannungen und das Gefühl eines vereinten Habsburger Reiches, zum anderen durch die Identifizierung mit Deutschland. Der Nachbar im Norden verkörperte für Zweig all jene Attribute die Österreich zu fehlen schienen. So postuliert er im Dezember 1914 die Aufhebung der geographischen Abgrenzung, »da doch die entscheidende Stunde gezeigt hat, daß Deutschland Einheit ist und seine Sprache uns allen nur gegeben, um diese Einheit liebend und gläubig zu bezeugen.«¹⁰ Auch in *Österreich und das*

7 *Aufruf an die Kulturwelt* (auch bekannt als *Manifest der 93*), vgl. Bernhard vom Brocke, »Wissenschaft und Militarismus: Der Aufruf der 93 ›an die Kulturwelt!‹ und der Zusammenbruch der internationalen Gelehrtenrepublik im Ersten Weltkrieg«, in: Wilamowitz nach 50 Jahren, hg. von William M. Calder III, Darmstadt 1985, S. 718.

8 Kaiser Wilhelm II wurde in der britischen und amerikanischen Presse wiederholt als »König Attila« bezeichnet.

9 Stefan Zweig, »Das Land ohne Patriotismus«, in: Stefan Zweig, *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941*, hg. von Knut Beck, Frankfurt a.M. 1983, S. 8.

10 Stefan Zweig, »Vom österreichischen Dichter«, in: Stefan Zweig, *Die schlaflose Welt*, hg. von Knut Beck, Frankfurt a.M. 1983, S. 51. In einem bisher unveröffentlichten Brief an Fritz von Unruh grenzt Zweig Österreich noch deutlicher von anderen kulturellen Einflüssen der Habsburger Monarchie ab: »Wir müssen, wir von Österreich, einmünden in den Blutkreislauf des deutschen Lebens und, glauben Sie mir, es ist Wärme und Feurigkeit, die wir in den grossen Organismus brächten. Was uns verdorben hat, war nur die Vergiftung des unrein

deutsche Volk versucht Zweig eine historische Verflechtung beider Länder über das Konzept des »deutschen Wesens« nachzuweisen. Wie die Unterzeichner des Manifests interpretiert Zweig die Kampfhandlungen nur vordergründig als Ausdruck eines politischen und wirtschaftlichen Konfliktes. Dagegen versucht er den Krieg in einen sehr viel breiteren kulturhistorischen Kontext einzubetten, in dem der Konflikt als Suche nach dem »Sinn der deutschen Gemeinschaft, [dem] Wesen der deutschen Cultur« zu verstehen ist. Der Aufsatz ist gleichzeitig ein Versuch, dem österreichischen Leser die kulturelle Leistung des Nachbarlandes näher zu bringen, ähnlich wie Zweig dies durch die Nachdichtung französischer Lyrik versucht hatte. Für Zweig muss diese Annäherung über die Fülle der deutschen Kulturleistungen erfolgen, die der »Tiefe« des deutschen Wesens zugrunde liegen soll.

Zweigs Vorschlag zur Umsetzung dieser Annäherung an Deutschland erscheint ambitioniert, ja entmutigend. Man solle sich einen Überblick über die gesamte deutsche Geschichte von den Germanen bis zur Gegenwart verschaffen, die deutsche Literatur studieren und die Biographien der großen deutschen Persönlichkeiten kennenlernen. Ausgerüstet mit solchem geschichtlichen und kulturellem Rüstzeug könne man mit Selbstvertrauen und einem Patriotismus »wissender Gläubigkeit« den anderen Nationen gegenüberreten. Was Zweig fordert, ist ein aufgeklärter Patriotismus, der seine Stärke nicht im Nachbeten von Parolen findet, sondern im Wissen um Leistungen des eigenen Kulturkreises. Zweigs Wortwahl lässt keinen Zweifel daran, wie grundlegend für ihn jene immateriellen Aspekte des Krieges sind. Wiederholt schreibt er vom »Ewigen«, vom »Unnennbaren« und »Unfassbaren« sowie dem »Unsterblichen«, während er »Landgewinn« und »Machtvermehrung« als Nebensächlichkeiten darstellt.

Wirkt der erste Teil des Aufsatzes also noch durchaus im Sinne des *Manifestes der 93*, nämlich einer Gewährwerdung deutscher Kulturleistungen als partielle Rechtfertigung der Kampfhandlungen, so werden im zweiten Teil vorsichtiger Töne angeschlagen. Das deutsche Wesen wachse nach Zweig stets über sich hinaus und daher sei es undeutsch, sich von anderen Kulturen abzuschotten. Zweig lehnt aus diesem Grund die Forderung mancher Intellektueller ab, während Kriegszeiten ausländische Literatur zu boykottieren. Vielmehr würde ein Wissen um die Leistungen der fremden Kultur dabei helfen, das Deutsche an der eigenen Person zu erkennen und dem Hass des Auslands mit Selbstbewusstsein und Großmut zu begegnen.

gemengten Blutes und Geistes, Magyaren und Slaventum, das ewig die Bahn ablenkte vom geraden Weg: dem Wege nach Deutschland.« (Stefan Zweig an Fritz von Unruh, 21. Januar 1915.)

Wie viele seiner intellektuellen Zeitgenossen versuchte Zweig den Krieg kulturhistorisch zu deuten. Dass er das *Manifest der 93* nicht unterschrieb, lag vermutlich daran, dass er den kulturkonservativen Kreisen, aus denen jene Unterzeichnenden stammten, nie nahe stand. Trotzdem vereinen sich in *Österreich und das deutsche Volk* die liberal-humanistischen Anschauungen Zweigs mit einem Wunsch, dem patriotischen Geist von 1914 Tribut zu zollen. Dass Zweig sich anfangs so willig von der Welle des Patriotismus mitreißen ließ, lag freilich auch am eigenen ästhetischen Programm. 1909 hatte er den für den Frühexpressionismus bedeutsamen Text *Das neue Pathos* veröffentlicht. In Anlehnung an die Poesie Verhaerens sieht Zweig die Rolle des Dichters darin, durch Begeisterung und Affirmation Leidenschaften zu erwecken:

Aber nicht nur die Unruhe muss in ihm flackern, jenes fast Krankhafte der übergroßen Feinfühligkeit in ihm sein, dieses neurasthenische Ewigwachsen – nicht nur das Negative unserer Epoche, sondern auch das Grandiose, das Überdimensionale, die Spontanität der jähen Entladung gespeicherter Kräfte, die Wucht des großen Ausbruches. Er muss so wie die Massen unserer Städte durch eine Kleinigkeit zur größten Leidenschaft stimuliert werden können, muss sich hinreißen lassen können vom Rausche seiner eigenen Kraft.¹¹

Leidenschaft und Tatendrang sollten dabei nicht politisch instrumentalisiert werden. Die Begriffe waren vielmehr eine zunehmend bedeutsame ästhetische Maxime in Zweigs Werk in den Jahren vor dem Krieg. In den Reisefeuilletons¹² hatte Zweig jenes neue Pathos bereits umgesetzt: Zweig lässt sich von oberflächlichen Eindrücken des technischen Fortschritts (Panamakanal, New York) berauschen und zelebriert in seinen Texten den Heroismus menschlicher Erfindungsgabe. Als Mitarbeiter des k.u.k. Kriegsarchivs hatte Zweig ab Dezember 1914 die Aufgabe, propagandistische Kriegsberichte zu verfassen. Von der künstlerischen Überzeugung, das Zeitgeschehen zu bejahen und durch vitalistische Metaphern »Lust, Kraft, Wille und Ekstase zu erzeugen«¹³ zur leidenschaftlichen Begrüßung der deutsch-österreichischen Waffenbrüderschaft war der Weg erstaunlich kurz.

11 Stefan Zweig, Emile Verhaeren, Frankfurt a.M. 1984, S. 123.

12 Vgl. dazu etwa *Der Rhythmus von New York* (1911) oder *Die Stunde zwischen den Ozeanen – Der Panamakanal* (1911) oder *Die gefangenen Dinge – Gedanken über die Brüsseler Weltausstellung* (1910).

13 Stefan Zweig, Emile Verhaeren, S. 135.

Während sich Zweig also dienstlich mit dem Verfassen von patriotischer Erbauungsliteratur beschäftigte, versuchte er in den Abendstunden Romain Rolland sein Engagement für den Pazifismus zu versichern. Zweig hatte wohl selbst mit einer solch unorthodoxen Vermischung der Weltanschauungen seine Probleme – im Manuskript von *Österreich und das deutsche Volk* sind Spuren davon zu finden. Hatte er ursprünglich noch einen Seitenhieb auf jene konservative Schriftsteller beabsichtigt, die sich von dem bewussten Anfachen nationalistischer Gefühle ein gewisses Renommee und größere Popularität erhofften, so strich er diese Passage schließlich aus – man hätte ihm wohl unpatriotisches Verhalten vorwerfen können. Auch andere Aspekte des Aufsatzes erscheinen widersprüchlich. Verordnet Zweig anfangs noch deutsche Kultur und Geschichte als patriotisches Tonikum, gibt er schließlich zu, dass man von allen kulturellen Leistungen, »Eigenem und Fremden, nur das beste wählen« solle – ein zumindest indirektes Eingeständnis, dass Kultur über nationalen Interessen steht und die Nationen verbindet, anstatt sie von einander abzugrenzen. Diese textimmanenten Unstimmigkeiten mögen ein Grund gewesen sein, weshalb Zweig den Aufsatz nie veröffentlichte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die intensive Korrespondenz mit Romain Rolland bereits einen Prozess des Umdenkens angestoßen hatte, der die im Aufsatz versuchte Verbindung zwischen Patriotismus und Humanismus als zunehmend widersinnig offenbarte.

Als Zweig *Österreich und das deutsche Volk* zu Papier brachte, war er vermutlich noch von der faktischen Korrektheit der deutschen Pressemeldungen und der moralischen Integrität des Militärs überzeugt – dass es sich dabei um Kriegspropaganda handeln könnte, kam ihm anfangs nicht in den Sinn. So gibt er sich im September 1914 überzeugt:¹⁴ »Löwen ist nicht zerstört, seine Kunstdenkmäler, vor allem das Rathaus, mit unsäglicher Mühe von den Offizieren mitten im Feuer gerettet worden, bis auf die Bibliothek.«¹⁵ Noch im November bezeichnet er die Verwüstung der Stadt Reims als »Verleumdung.«¹⁶ Mit solchen Aussagen bewegt sich Zweig inhaltlich und stilistisch weiterhin im Dunstkreis des *Manifests der 93*, in dem die Intellektuellen die Augen vor der Möglichkeit verschließen, dass kulturelle Leistungen eines Volkes mit den Realitäten moderner Kriegsführung

14 Zweig hatte bereits am 30. August 1914 in der *Neuen Freien Presse* ein Feuilleton zur Stadt Löwen geschrieben, in der er die Zerstörungen bedauerte, sie jedoch als gerechtfertigt ansah, da die deutschen Soldaten angeblich in einen Hinterhalt geraten seien: »Und ich mag' gut begreifen, daß gerade hier die deutschen Soldaten lässiger auf ihren Wagen die Straßen durchzogen, denn hier, in diesem träumerischen Winkel Welt, war Leidenschaft am wenigsten zu vermuten und Verrat.« (Stefan Zweig, »Löwen«, in: *Neue Freie Presse*, 30. August 1914, S. 1.)

15 Stefan Zweig, *Romain Rolland, Briefwechsel 1910–1940*, Bd. 1, Berlin 1987, S. 71.

16 Ebd., S. 92.

wenig oder nichts zu tun haben.¹⁷ Rolland weist ihn für diese unreflektierte Wiedergabe aus unzuverlässigen Quellen zurecht:

Wie können Sie sich bei Ihrem kritischen Geist mit den Aussagen nur einer der beiden Parteien abfinden, die natürlich am Ableugnen interessiert ist! [...] Wüßten Sie um die genauen Fakten, würden Sie Tränen des Bedauerns darüber weinen, daß Sie, aus zu großem Vertrauen in jene, die in Deutschland die öffentliche Meinung machen, Schreckenstaten gebilligt oder widerspruchslos hingenommen haben, die nichts auf der Welt wird jemals entschuldigen können. Ich versichere Ihnen, lieber Freund, daß die deutschen Intellektuellen von ihren Anführern verraten werden. Sie kennen die Wahrheit nicht. Und später wird man sie als Mitschuldige verurteilen, auch wenn sie es nicht waren.¹⁸

Zweig zeigt sich zunehmend verunsichert von den widersprüchlichen Meldungen und der über das Medium der Literatur ausgetragenen Propagandaschlacht der Kriegsparteien. An Rolland schreibt er wenige Tage später: »Mir ist heute erst ganz die entsetzliche Verwüstung zu Bewusstsein gekommen, die der Krieg in meiner menschlichen, in meiner geistigen Welt angerichtet hat: wie ein Flüchtling, nackt, mittellos, muß ich aus dem brennenden Haus meines innern Lebens flüchten, wohin – ich weiß es nicht.«¹⁹ So wird um diese Zeit, in den Monaten Oktober und November 1914 ein Prozess des Umdenkens bei Zweig in Gang gesetzt, der erst im Jahr 1917 mit dem Erlangen einer selbstsicheren pazifistischen Haltung seinen Abschluss findet. Die Gründe für diese Wandlung, sind, das hat die Zweig-Forschung gezeigt, komplex, vielschichtig und von Rückschlägen gezeichnet, aber schon zu diesem frühen Zeitpunkt scheint Zweig gespürt zu haben, dass ein Aufsatz wie *Österreich und das deutsche Volk* seinem auf Zusammenführung und Vermittlung aufgebauten Weltbild widerspricht. Der Text ist zuallererst ein Dokument der Orientierungssuche, denn was Zweig seinen Lesern zur patriotischen Stärkung empfiehlt – das Studium von Geschichte, Literatur und Biographien – wird ihm in den folgenden Jahren selbst bei der Bewältigung des inneren Zwiespalts helfen. Freilich ist es keine deutsche Geschichte, keine

17 Im *Manifest der 93* heißt es zur Zerstörung Löwens: »Es ist nicht wahr, daß unsere Truppen brutal gegen Löwen gewütet haben. An einer rasenden Einwohnerschaft, die sie im Quartier heimtückisch überfiel, haben sie durch Beschießung eines Teils der Stadt schweren Herzens Vergeltung üben müssen. Der größte Teil von Löwen ist erhalten geblieben. Das berühmte Rathaus steht gänzlich unversehrt. Mit Selbstaufopferung haben unsere Soldaten es vor den Flammen bewahrt.«

18 Stefan Zweig, Romain Rolland, Briefwechsel 1910–1940, Bd. 1, S. 94–95.

19 Ebd., S. 95.

deutsche Biographie, die Zweig bei seiner Selbstsuche stärkt, sondern die des alttestamentarischen Propheten Jeremias. Die Beschäftigung mit der jüdischen Identität hatte Zweig zu der Überzeugung geführt, dass ein geistiges Zusammengehörigkeitsgefühl, basierend auf gemeinsamen religiösen und kulturellen Werten einem staatlich verordneten Patriotismus, der lediglich auf kurzfristigen Machtgewinn ausgerichtet ist, weit überlegen ist. In *Österreich und das deutsche Volk* postuliert Zweig noch das »Unnennbare des gemeinsamen Besitzes«, also das geistige Einheitsgefühl, als Grundbedingung für die politische und militärische Kollaboration zwischen Deutschland und Österreich. Drei Jahre später im *Jeremias* hat diese geistige Einheit die Notwendigkeit zur politischen Einheit verdrängt: »Man kann das Unsichtbare nicht besiegen! Man kann Menschen töten, aber nicht den Gott, der in ihnen lebt. Man kann ein Volk bezwingen, doch nie seinen Geist.«²⁰

* * *

Stefan Zweig

[Österreich und das Deutsche Volk]

Österreich und das Deutsche Volk kämpfen heute einen grösseren Kampf als nur Landgewinn und Machtvermehrung. Jeder Einzelne ist heute nur gerade durch den Hass der Gegner bewusst geworden, dass es in ihrem Ringen um das Ganze geht, den Sinn der deutschen Gemeinschaft, das Wesen der deutschen Cultur und jenes Unnennbare, das unmerklich und doch entscheidend durch die gemeinsame Sprache in eine unzerstörbare Einheit des Fühlens und Erlebens gebunden ist. Diesem Volke aber ist es zu eigen, seine Liebe immer zu einer wissenden zu formen und der Deutsche, dessen Gefühl heute Land und Einheit verteidigt, der sich leidenschaftlich und begeistert sieht für das Unnennbare des gemeinsamen Besitzes, verlangt den Sinn seiner Liebe, die Erklärung seiner Freundschaft zu wissen. Marken und Grenzen, Städte und Landschaften sind, so sehr sie den Begriff der Heimat umfassen doch zu gering, um das deutsche Wesen ihm deutlich zu machen und so sucht jeder in diesen Tagen bewusst oder unbewusst jene magische Werke, und jener Menschen Spur, die den Begriff Deutschlands ins Ewige gestaltet haben. Da er fragt, um welche Güter er kämpfte, ist jeder bemüht Nachschau zu halten nach Allem und Jeden, nach jedem Zeugnis und jedem Zeichen, in dem sich die deutsche Seele – die im Einzelnen sich spurlos verflüchtigt – ins Dauernde und Sichtbare vollendet hat. Eine Überschau hält jeder jetzt

20 Stefan Zweig, *Jeremias*, Frankfurt a.M. 1982, S. 327.

über alles, was das deutsche Wesen als bedeutend und notwendig vor der Welt bezeugt: er braucht die Bücher, die seine Vergangenheit erklären, seine Zukunft erläutern und die erlächtesten sind, dass dies Volk von der Urzeit, aus dem Unfassbaren hinüberreicht durch seine Taten bis ins jene andere Unfassbare: ins Ewige. Nicht aus Bedürfnis der Ablenkung, aus einem abseitigen Gefühl, sondern eben aus innerster Anteilnahme ist es für jeden, der diesen Kampf in seiner vollen Grösse würdigen will, von nöten, sich ein Inventar der ganzen deutschen Leistung im Weltgeschehen zu schaffen oder zu erneuern. Um den heutigen Tag zu verstehen wird er Jahrhunderte überschauen müssen, von der Germania des Tacitus bis zu Treitschkes²¹ Deutscher Geschichte und den Documenten der Gründung des Kaiserreichs. Er wird das Lebensschicksal seiner Heroen aus Biografien und Briefen sich erneuern müssen, um aus [Vergangenheiten] Historischem Vertrauen zu gewinnen für [die Gegenwart] das Lebendige. Er wird Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin und Kant lesend durchstreifen, um lächeln zu dürfen, wenn man uns Barbaren schilt und Einblick in die Leistungen der Zeitgenossen wird ihn versichern, dass nichts abgestorben ist von jenem heiligen Geist der Dichtung. Alles was Deutschland darstellt in Werten und Sein, die Geschichte ebenso wie die Geographie, die wissenschaftlichen Leistungen ebenso wie die militärischen wird ihm wichtig sein in dieser Stunde der Selbstprüfung und die Gesammtheit der deutschen Leistung wird ihn erst wahrhaft tätig machen für jenen Patriotismus, der der einzig wertvolle ist, für den Patriotismus der überzeugten, wissenden Gläubigkeit.

Aber dieses deutsche Wesen, das jeder sich jetzt mühe, zu [erkennen] erfassen, hiesse es misskennen, wollte Deutschland selbst in dieser Stunde und nur in dieser einen Stunde sich engherzig abschnüren von der Literatur und Leistung des Fremdlands. Der deutsche Geist ist Weltgeist und eben hier seine wahre Grösse, dass er ins Unendliche ausgreift statt sich auf sich selbst zu beschränken. Einige [*Wort unlesbar ausgestrichen* Schriftsteller] haben gefordert, man möge jetzt »Retorsionen« üben zu Geistigen und nicht zu lesen, was nicht deutschen Ursprungs sei. Aber diese Eifrigen [– ~~nicht ganz unverdächtig, das heilige Feuer des Volkshasses nur zu schüren, um ihr eigenes Wassersüppchen daran zu kochen~~ –] vergessen, dass man eigenen Wesens nur gewahr wird durch Contrast, dass [keiner] man keiner Art der deutschen Sprache innerstes Wesen zu erkennen fähig ist, als durch Vertrautheit mit den anderen. Nie hat Deutschland fremde Werte geliebt um der Gegenliebe willen, sondern einzig aus seinem spontanen Gefühl der Gerechtigkeit, das eben Wurzel und Sinn seines Wesens ist. Nie

21 Heinrich von Treitschke (1834–1896): Deutscher Historiker und Publizist, war ab 1886 offizieller Hofhistoriograph des preußischen Staates. Seine fünfbandige *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert* (1879–1894) gehört zu den einflussreichsten historischen Werken der Zeit.

haben wir Shacespeare [sic], Dostojewski und Balzac gelesen, damit Goethe und Kleist Leser fänden im Fremdland und kein Krieg darf uns ihnen entfremden. Nur wenn wir uns in Unbildung, in Teilbildung zurückentwickelten, würden wir undeutsch werden und nie war bessere Gelegenheit geboten, die Unerschütterlichkeit unseres Wissenswillen zu bezeugen als in dieser Stunde, die wir Hass von allen empfangen und doch nur mit Gerechtigkeit entgelten. Weltgeist möge auch heute der deutsche Geist bleiben und von der Stunde sich nicht [~~anders~~] wandeln lassen als im weisen Sinne der Beschränkung: dass wir von allem, Eigenem und Fremden, nur das beste wählen. Und dieses Beste ist: was uns gestärkt in unserm Glauben, festigt in unserer Liebe und den Blick durch das Gewölk des Zeitlichen unverrückbar zum Unsterblichen erhebt.

MYRIAM ISABELL RICHTER / HANS-HARALD MÜLLER

»... DIE VERBINDUNG ZUR WELT DES GEISTES STETS
IRGENDWIE AUFRECHT ZU ERHALTEN ...«

Aus Briefen Walter Müller-Seidels an Hans Pyritz
(März 1943–April 1948)¹

Der am 1. Juli 1918 in Schöna bei Bad Schandau geborene Walter Müller-Seidel² hatte nach Absolvierung des Realgymnasiums in Pirna zum Wintersemester 1937/1938 das Studium an der Universität Leipzig aufgenommen und die Fächer Germanistik, Geschichte, Anglistik und Philosophie belegt. Über seine – vom Reichsarbeitsdienst unterbrochene – Leipziger Studienzeit und die Abneigung gegen den Nationalsozialismus hat Müller-Seidel selbst geschrieben;³ über sie

- 1 Anlässlich eines Gesprächs über Fragen der Wissenschaftsgeschichte, das im Spätsommer 2010 in München stattfand, erzählte Walter Müller-Seidel uns von seinen Begegnungen mit dem 13 Jahre älteren Hans Pyritz in Berlin, bei dem er einst habe promovieren wollen. Darüber habe er mit Pyritz eine Reihe von Briefen gewechselt, die wir uns einmal ansehen sollten; sie lägen in Marbach. – Im Nachlass von Müller-Seidel finden sich 8 handgeschriebene Briefe von Müller-Seidel an Pyritz (Bestand A: Müller-Seidel) sowie 7 Briefe und eine Karte (sämtlich Typoskripte) von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel (Bestand A: Pyritz). Der hs. Brief Müller-Seidels an Böckmann vom 16. Februar 1946 liegt im Bestand A: Böckmann. Die umfangreichen Nachlässe aller drei Germanisten befinden sich im DLA. – Jörg Schönert und Thomas Anz sind wir für Auskünfte, dem Literaturarchiv für freundliche Unterstützung zu Dank verpflichtet. – Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag anlässlich des Symposiums *Wissenschaftsgeschichte aus autobiographischer Sicht* am 2. Juli 2011 in München.
- 2 Zu Müller-Seidel vgl. auch die Angaben in: Internationales Germanistenlexikon [im Folgenden: IGL], hg. und eingeleitet von Christoph König, bearb. von Birgit Wägenbaur zusammen mit Andrea Frindt, Hanne Knickmann, Volker Michel, Angela Reinthal und Karla Rommel, Bd. 2, Berlin, New York, 2003, S. 1289–1291.
- 3 Vgl. Walter Müller-Seidel, »Freiräume im nationalsozialistischen Staat. Erinnerungen an Leipzig und seine Universität (1937–1943)«, in: Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert, hg. von Petra Boden und Holger Dainat unter Mitarbeit von Ursula Menzel, Berlin 1997, S. 155–174; Walter Müller-Seidel, »Gegengewichte. Erinnerter Zeitgeschichte 1928–1958«, in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen. Doppelheft 33/34 (2008), S. 81–100.

liegt zudem eine sorgfältige Untersuchung Michael Schlotts vor.⁴ Nach dem dritten Semester (Wintersemester 1938/1939) wurde Müller-Seidel zum Wehrdienst eingezogen, im Anschluss an die Genesung von einer Verwundung, die er im Mai 1940 erlitten hatte, konnte er für das Trimester 1941, das Sommersemester 1942 und das Wintersemester 1942/1943 an die Universität zurückkehren. Das Germanistikstudium in Leipzig beendete er mit dem Entschluss, ein ihm von Hermann August Korff angebotenes Promotionsthema abzulehnen. Als Grund nannte er später Korffs »Verständnis der Goethezeit«.⁵ Aufgrund seiner Erfahrungen war Müller-Seidel nicht allein das klassische Goethe-Bild Korffs, sondern »jedes harmonisierende Goethebild«⁶ fremd geworden; angezogen fühlte er sich indessen vom nachklassischen oder gegenklassischen Goethe, dessen Züge er in der von Pyritz 1941 publizierte Arbeit über *Goethe und Marianne von Willemer*⁷ zu erkennen glaubte und später in Paul Hankamers Goethe-Buch *Spiel der Mächte*⁸ erkannte, über das er 1949 rückblickend schrieb, »daß es uns Seiten der Goetheschen Existenz aufschließt, die uns von der eigenen Leiderfahrung vertrauter sind als jedes feiernde Olympiertum«.⁹

Im Wintersemester 1942/1943 war Müller-Seidel während eines Lazarettaufenthalts¹⁰ längere Zeit in Berlin und nahm, auf der Suche nach einem neuen Dissertationsthema und Betreuer, Kontakt zu Hans Pyritz¹¹ auf, der ein Jahr zuvor Nachfolger von Julius Petersen geworden war.¹² Der als eher abweisend geltende Pyritz begegnete Müller-Seidel überraschend offen und freundlich – schon gegen Ende des Wintersemesters, am 12. Februar 1943, stellte er ihm brieflich mehrere Themen für die Dissertation zur Auswahl:

4 Vgl. Michael Schlott, »Freiräume« und »Gegengewichte« – Walter Müller Seidels Leipziger Studienzeit, 2011, <http://www.walter-mueller-seidel.de/file/download/id/16> (05. 03. 2016).

5 Walter Müller-Seidel, »Gegengewichte«, S. 92.

6 Walter Müller-Seidel, »Spiel der Mächte. Paul Hankamer zum Gedächtnis«, in: Die Sammlung 6 (1949/1950), S. 202–208.

7 Vgl. Hans Pyritz, *Goethe und Marianne von Willemer. Eine biographische Studie*, Stuttgart 1941.

8 Paul Hankamer, *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt*, Tübingen 1943.

9 Walter Müller-Seidel, »Spiel der Mächte«, S. 207.

10 Mitteilung an Paul Böckmann im unten abgedruckten Brief vom 16. Februar 1946.

11 Zu Pyritz vgl. auch die Angaben in IGL, Bd. 2, S. 1445–1447.

12 Müller-Seidel war allerdings nicht als Student oder Gasthörer eingeschrieben; Mitteilung des Archivs der Humboldt-Universität vom 11. Mai 2011.

Sehr geehrter Herr Müller,

nach dem Eindruck, den ich von Ihrem Umblick und Ihrer Aufgeschlossenheit für wissenschaftliche Fragen hatte, würde ich Ihnen gern ein Thema von Rang und Anspruch anvertrauen. Ich möchte Ihnen drei Themen zur Auswahl vorschlagen, die alle auf der Linie Ihres Interesses liegen:

»Der junge Herder und Rousseau«,

»Der Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges«,

»Das Weltbild Waiblingers«.

Vor allem mit dem ersten Thema, aber auch mit dem zweiten hat sich die Forschung natürlich schon mehrfach beschäftigt; doch lässt sich darüber hinausgelangen, wenn man methodisch arbeitet, die heutigen Erkenntnismöglichkeiten nutzt und vertiefender Gesichtspunkte fähig ist. Über das dritte Thema liegt fast nichts vor, und doch verspricht es fruchtbare Ergebnisse.

Wenn Sie die Sache überlegt haben, schreiben Sie mir bitte eine Zeile; und falls Sie abkommen, sprechen wir uns dann nochmals vor Semesterschluss.

Mit freundlichen Grüßen und Heil Hitler

Ihr Pyritz¹³

Müller-Seidel erwog die Angebote und entschied sich bereits am 19. März 1943: Das erste Thema schien ihm reichlich ausgeforscht und zum dritten war erst jüngst eine ergiebige Dissertation erschienen¹⁴ – Gründe genug, dass er sich, wie er Pyritz aus Leipzig schrieb, dem zweiten Thema (*Der Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges*) zuwandte, »zu dem ich mich nunmehr entschlossen habe«.¹⁵

Müller-Seidel vereinbarte mit Pyritz das Thema der Dissertation – mit der Arbeit selbst aber konnte er kaum beginnen. Am 28. August 1943 schrieb er an Pyritz:

13 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 12. Februar 1943, DLA. Zum politischen Kontext und Pyritz' nationalsozialistischer Vergangenheit vgl. auch Christa Hempel-Küter, *Germanistik zwischen 1925 und 1955. Studien zur Welt der Wissenschaft am Beispiel von Hans Pyritz*, Berlin 2000.

14 Müller-Seidel führte eine Freiburger Dissertation an von Hermann Behne, Wilhelm Waiblinger, *Eine neue Würdigung seines Schaffens*, Berlin 1929.

15 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 19. März 1943, DLA. – Müller-Seidel fügte hinzu: »Eine Durchsicht der Dissertationsverzeichnisse ergab, daß bis 1919 dieses oder ein auch nur ähnlich formuliertes Thema noch nicht bearbeitet ist. Am kommenden Sonnabend werde ich Gelegenheit haben, mich in der deutschen Bücherei nach der übrigen Literatur umzusehen. Hierüber und über alles Weitere darf ich vielleicht mit Ihnen noch einmal sprechen, wenn ich Ende nächster Woche nach Berlin fahre. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn ich deswegen bei Ihnen am Freitag den 19. März in Ihrer Sprechstunde vorsprechen dürfte.«

Sehr verehrter Herr Professor,

Sie werden sich meiner vielleicht am besten erinnern, wenn ich Ihnen – und damit auch mir selbst von Zeit zu Zeit – mein am Schluß des vergangenen Wintersemesters übernommenes Dissertationsthema (»Der Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges«) zurückrufen darf, von dem ich freilich nur dies zu berichten habe:

daß es infolge starker dienstlicher Inanspruchnahme in den ersten Anfängen steht, vielleicht auch noch davor. Bis Juni blieb in den Abend- und Nachtstunden hin und wieder Zeit, dann beanspruchte die Neuaufstellung einer Einheit (mit der ich demnächst in den Osten gehe) auch diese freien Stunden noch; vor allem aber haben die Ereignisse, die über Hamburg gingen, für lange Zeit die Möglichkeit einer Konzentration zerstört und durch die Vernichtung der Staatsbibliothek auch die der zentralen Bücherbeschaffung. Mit der allgemeinen Möglichkeit, im Winter das Studium fortzusetzen, wird unter den derzeitigen Umständen nicht zu rechnen sein, so daß diese schon in ungewisse Fernen hinausgerückt werden muß.

Dies darf und wird uns jedoch – welche Zeiträume hier auch eingeschlossen sein mögen – nie davon abbringen können, von Ziel und Ideal unserer Arbeit insgesamt auch nur im geringsten abzugehen. Diese Versicherung, hinter der der Ernst einer sehr bewussten Verantwortung steht, wollen Sie bitte vor meiner Versetzung zum Feldheer als ein Bekenntnis nehmen, mit dem ich heute Ihnen die besten Grüße aus meinem kurzen Urlaub zu übersenden mir gestatten darf.

Ihr

Walter Müller¹⁶

Pyritz dankte Müller-Seidel sehr verständnisvoll für dessen Brief und wünschte ihm am 8. September 1943 »baldige und glückliche Heimkehr zum Studium und zu Ihrer Arbeit, die Ihnen selbstverständlich gewahrt bleibt«. ¹⁷

Diese guten Wünsche blieben unerfüllt; acht Monate später, im April 1944, erreichte Pyritz eine Nachricht Müller-Seidels »vom Felde aus«:

Hochverehrter Herr Professor,

wollen Sie solche Zeilen bitte immer als Bemühen sehen, die Verbindung zur Welt des Geistes stets irgendwie aufrecht zu erhalten, gerade vom Felde aus,

16 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 28. August 1943, DLA.

17 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 8. September 1943, DLA.

da uns so andere Pflichten umgeben und häufig uns von unserer eigenen Mitte abzulenken imstande sind. Denn im Grunde nehmen wir uns aus dieser Welt die Bestätigungen unseres innersten Seins, die Zuversicht und den Glauben an den Sieg der Seele, der größer ist als alle kalte Zerstörung, die über unseren Planeten jagt.

Es dringen kaum ins Einzelne gehende Nachrichten zu uns. Aber ich werde mir vorstellen müssen, daß gerade an der Berliner Universität die Möglichkeit ernster geistig-wissenschaftlicher Arbeit auf ein Mindestmaß herabgedrückt wird. (In Leipzig stand ich vor wenigen Wochen vor den Trümmern meiner einstigen Universität und der wertvollen philologischen Institute). – Meine Arbeit über den Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges, die nun schon über ein Jahr mit mir geht, kann freilich in solcher Zeit und Umgebung nicht mehr gefördert werden. Alles geistige Tun ist noch zu sehr sporadisch und von äußeren Umständen abhängig. An eine Beurlaubung zum Studium ist nicht zu denken und keiner, der um Verantwortung weiß, wird bei der Lage der Dinge diese Frage überhaupt aufwerfen oder beantwortet haben wollen.

Aber ich lebe dennoch ganz in der Hoffnung, einmal zur eigenen Arbeit zurückkehren zu können, welche Dunkelheiten und Wolken auch an zwei Horizonten heraufziehen, unübersehbare Bedrohungen zu nähren. Auch diese haben uns größer gemacht und wer Wagnis und Bedrohtsein erfährt, bleibt, auch für späterhin, davor bewahrt, im Engen und Bequemen zu versanden.

Über allem aber steht die unerschütterliche Zuversicht, daß aller Kriegslärm, alle furchtbare Zerstörung nicht den Geist und die Seele töten können, weil keine äußere Macht der Welt über das Reich des Unsichtbaren Gewalt hat. In ihm aber wächst uns der sicherste Halt, mit dem wir bestehen wollen.

Mit der Versicherung tiefster Hochachtung
bin ich Ihr Walter Müller¹⁸

Pyritz antwortete ihm am 2. Juni 1944, nicht ahnend, dass er zwei Monate später selbst wieder an die Front versetzt werden würde:

Sehr geehrter Herr Müller,

nach längerer Erkrankung komme ich erst heute dazu, Ihren brieflichen Gruss zu erwidern, der mich sehr erfreut hat: als Lebenszeichen und als Zeugnis bleibenden Verbundenseins mit der geistigen Heimatwelt. Diese Unablenk-

18 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 17. April 1944, DLA.

barkeit der innern Bestimmung und Richtung bestätigt sich in jedem Frontsoldaten, wenn er menschlich etwas bedeutet, immer wieder als das Kraftgebende Gegenerlebnis gegen die Chaotik der Zeit. Auf die Urphänomene, die da mit verjüngter Gewalt erfahren werden, müssen wir die Hoffnung einer daseinswerten Zukunft gründen, oder wir haben keine mehr. Auch uns in den Bombenstädten ist jetzt das geistige Schaffen im eigentlichen Sinne unmöglich geworden. Den akademischen Unterricht setzen wir in Berlin behelfsmäßig fort; und je dürftiger die äussern Bedingungen werden, desto sichtbarer tritt doch das innere Verlangen hervor. Unsere Arbeitsstätten sind freilich bis auf einen geringen Rest zerstört. Sie haben ja Aehnliches in Leipzig gesehen. Ich war auch dort, um einen Vortrag zu halten, gerade zu der Zeit, da Sie schrieben: der Anblick des Augustusplatzes war schmerzlich.

Dass Ihr Dissertationsplan jetzt nicht gedeihen kann, begreift sich. Aber wenn Ihnen auch alle Forschungsmittel fehlen und Ihre Kräfte härterem Auftrag dienen müssen, wächst doch die innere Bereitschaft auch, aus der dann später ein beglückendes und fruchtbares Wiederbegegnen wird. Ich wünsche Ihnen, dass Sie recht bald zu Ihren Dingen heimkehren dürfen, und werde mich immer freuen, von Ihrem Ergehen zu hören!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr Pyritz¹⁹

Müller-Seidel antwortete am 13. Oktober 1944:

Hochverehrter Herr Professor,

Ihre freundlichen Zeilen vom Juni dieses Jahres, für die ich Ihnen nach einem Sommer des Schweigens aufrichtigen Dank sagen darf, erreichten mich damals am Tage des Invasionsbeginns, in dem Augenblick gerade, da wir uns zu härterem Auftrag freimachten. So nahm ich diesen Zuruf mit umso tieferer Dankbarkeit auf: als Bestätigung eines Verbundenseins nicht nur, sondern gleichsam wie eine geistige Wegzehrung für eine Zeit, die uns fast der eigenen Welt entfremdete. Es hieße wohl an dem Realismus unseres Seins vorbeisehen, wenn man behaupten wollte, daß die chaotischen Gewalten dieses Geschehens nichts über einen Menschen vermögen, der in der eigenen Mitte sich geborgen weiß. Man muß oft mühsam immer wieder diesen Weg zu sich selbst suchen, um sich des Auftrags seines wahren Menschseins versichert zu fühlen; und das ist eben oft nicht leicht in einer Zeit, wo selbst die unschuldigsten Voraussetzungen fehlen, sich im Brief oder Gespräch mitzu-

19 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 2. Juni 1944, DLA.

teilen. »Wer als Geistiger zu lange das Gespräch entbehrt, ist verloren«, las ich neulich. Es ist etwas Wahres darin.

Aber ein paar Tage der Besinnung, des Beisichselbstseins genügen schon, damit sich die alte Haltung des Vertrauens festigt: daß die Dienerschaft am Geist nicht aufhört, auch wenn wir an den Rand äußerster Gefährdungen getrieben werden. Zwar werden wir nicht daran denken können, im Wintersemester zum Studium zurückzukehren, die derzeitigen Bedingungen lassen wohl auch kaum die Möglichkeit fruchtbarer Arbeit zu; aber einmal muß es Rückkehr geben und dann wird das Dasein in neuen Werten aufglänzen. Vielleicht muß nur vieles stürzen, daß aus dem Chaos Neues wachse.

Und eine Frage bitte: Im Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft las ich während dieses kurzen Urlaubes u. a. auch Ihre Rezension²⁰ der von Prof. Beißner herausgegebenen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ob es wohl eine Möglichkeit gibt, den ersten Band zu bekommen, ebenso wie die Gedenkschrift²¹ zum 100. Todestag?

Ich bin mit allen guten Wünschen für Sie, hochverehrter Herr Professor,
Ihr W. Müller²²

Sechs Tage später antwortete Pyritz; es war der letzte Brief, den er während des Krieges an Müller-Seidel schrieb:

Sehr geehrter Herr Müller,

haben Sie vielen Dank für Ihre Zeilen vom 13.10., die ich eben gerade noch mit einem herzlichen Abschiedsgruss erwidern kann! Auch ich bin seit Ende August wieder Soldat; und übermorgen läuft das Intermezzo des Einsatzurlaubs ab, dem dann die Abstellung zur Feldtruppe folgen wird. So werden wir also beide im Wintersemester unsere Wissenschaft ruhen lassen müssen. Aber wir wollen die Hoffnung nicht aufgeben, dass mit der ersehnten Wendung des Krieges auch die Heimkehr zum Geist und die Wiederherstellung unserer akademischen Arbeitsgemeinschaft in einem neu gesicherten Lebens- und Schaffensraum nicht allzu ferne liegt. Es freut mich, dass Sie einige Tage des Ausruhens hatten, die Ihnen frische Kraft gaben. Ich bin überzeugt, dass Sie von innen her durchhalten werden, weil Ihnen die Fähigkeit zuteil wurde,

20 Vgl. Hans Pyritz, »Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe«, in: Iduna [Hölderlin-Jahrbuch 1] (1944), S. 225–231.

21 Vgl. Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag 7. Juni 1943. Im Auftrag der Stadt und der Universität Tübingen, hg. von Paul Kluckhohn, Tübingen 1943.

22 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 13. Oktober 1944, DLA.

geistigen Kulturbesitz in seelische Lebensenergie zu verwandeln. So brauche ich nur den Wunsch hinzufügen, dass Ihnen auch das äussere Soldatenglück gewogen bleibt und dass wir uns gesund wiedersehen, wenn sich uns dereinst die Pforten zu unserm eigentlichen Reich aufs neue eröffnen.

Von der Hölderlin-Gedenkschrift vermute ich, dass sie gänzlich vergriffen ist. Eine Anfrage beim Verlag J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, Wilhelmstr. 18, würde darüber Gewissheit geben. Dagegen wird der erste Band der Grossen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe hoffentlich noch zu haben sein: der Verlag ist die J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, zur Zeit Urach (Württemberg). Schreiben Sie, dass Sie Frontakademiker sind: man wird Ihnen sicher nach Möglichkeit entgegenkommen.

Nochmals also: bleiben Sie bewahrt! Mit vielen freundlichen Grüssen
Ihr Pyritz²³

Zu Neujahr 1945 schickte Müller-Seidel an Pyritz nur einen kurzen Gruß, der unerwidert blieb; im Oktober 1945 meldete er sich erneut bei ihm:

Hochverehrter Herr Professor,

da die postalischen Verhältnisse wieder Mut zusprechen wollen, sei sogleich der Versuch gewagt, die vor einem Jahre abgerissene Verbindung wiederherzustellen. Gestern hörte ich von der baldigen Wiedereröffnung der Berliner Universität. Das bestärkte mich in meinem Vorhaben und so gehen denn diese Zeilen zu Ihnen in der Hoffnung, daß Sie alles Trübe und Furchtbare gut überstanden haben mögen!

Sie werden sich meines Dissertationsthemas erinnern, das ich damals, Ende des WS 1942/43, übernahm (Der Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges). Kaum ins Zivilleben zurückgekehrt – ich bin zur Zeit und vorübergehend als Volksschullehrer beschäftigt – versuche ich recht verzweifelt, mir ein Weniges an Literatur zu beschaffen, freilich bisher mit wenig Erfolg, da Würzburg vollkommen zerstört ist, von wo man vielleicht einiges an Büchern bekommen könnte.

Wenn meine Zeilen Sie antreffen, wollen Sie mir bitte, soweit Sie können, nach hier Nachricht zukommen lassen.

Mit allen guten Wünschen für Sie

Ihr Walter Müller²⁴

23 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 19. Oktober 1944, DLA.

24 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 31. Oktober 1945, DLA. Darunter Pyritz' Bleistiftvermerk: »Eingang 13.11.45«.

»Der Krieg«, so erinnerte sich Walter Müller-Seidel 1988, »war in meinem Fall am Tegernsee zu Ende gegangen, amerikanische Gefangenschaft, zunächst in Rottach-Egern, später im mainfränkischen Hammelburg, schloß sich an. Ende August bot sich die Möglichkeit einer freiwilligen Erntehilfe, ohne daß damit schon die formelle Entlassung aus der Gefangenschaft in Aussicht gestellt worden wäre. Eine Gruppe dieser Freiwilligen erhielt Burgsinn, zwischen Gemünden und Obersinn gelegen, als Standort zugewiesen.«²⁵ Der von der Militärregierung eingesetzte Schulrat im Bezirk Gemünden am Main, der Schriftsteller und Reformpädagoge Leo Weismantel, suchte, um die Volksschule in Burgsinn am 1. Oktober 1945 wiedereröffnen zu können, »junge Lehrkräfte mit einer gewissen allgemeinen Bildung und politisch unbelastet«. »Als einer dieser Schulhelfer«, schrieb Müller-Seidel, »wurde ich am 8. Oktober 1945, noch immer deutscher Kriegsgefangener im amerikanischen Gewahrsam, in dem Marktflecken Burgsinn eingestellt, gegenüber anderen insofern im Vorteil, als ein fast abgeschlossenes Hochschulstudium vorlag«.²⁶

Für Müller-Seidel bildete die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nach eigenem Zeugnis die entscheidende Zäsur seines Lebens; er widersetzte sich hartnäckig der Behauptung, mit dem Kriegsende sei kein Neubeginn verknüpft gewesen: »Es war die Stunde Null, auf der ich insistiere, auch wenn im Übereifer nachzuweisen versucht wurde, dass die Welt aus Kontinuitäten besteht und dass jede Geschichte ihre Vorgeschichte hat. Die Vorstellung, dass nun alles von Anfang beginnt, mag eine Illusion gewesen sein. Aber auch Illusionen können Realität sein.«²⁷ Seine Vorstellung, das Kriegsende bilde eine säkulare Zäsur, fand einen starken Rückhalt im Erlebnis der Wiedereröffnung der Burgsinner Volksschule, die im Geiste der Reformpädagogik Leo Weismantels erfolgte: »Es war ein Geist des Neubeginns, der Denken und Tun durchdrang; er wirkte in die Praxis des Unterrichts hinein, und natürlich war er auch außerhalb des Schulbezirks zu vernehmen.«²⁸

Ein Ziel seines Briefs an Pyritz vom 31. Oktober 1945 war, zu erfahren, ob mit einer »baldigen Wiedereröffnung der Berliner Universität«²⁹ zu rechnen sei. Diese Frage vermochte Pyritz mit seiner Karte vom 18. November 1945 nicht zu beantworten:

25 Walter Müller-Seidel, »Leo Weismantel, Schulrat in Obersinn. Erinnerungen an die Zeit des Neubeginns«, in: »Aber die Schleichenden, die mag Gott nicht«. Der Dichter und Volkserzieher Leo Weismantel. Festschrift zum 100. Geburtstag, hg. von Arno Klönne u. a., Frankfurt a.M. u. a. 1988, S. 201–211.

26 Walter Müller-Seidel, »Leo Weismantel«, S. 205.

27 Walter Müller-Seidel, »Gegengewichte«, S. 93.

28 Walter Müller-Seidel, »Leo Weismantel«, S. 206.

29 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 31. Oktober 1945, DLA. Unter dem Datum der Bleistiftvermerk von Pyritz' Hand: »Eingang 13. 11. 45«.

Sehr geehrter Herr Müller,

Ihr Brief vom 31. 10. hat mich in diesen Tagen erst erreicht. Es freut mich, daß Sie den Krieg und seine unmittelbaren Nachwehen heil überstanden haben! Auch ich bin so einigermaßen durchgekommen und wieder an der Arbeit. Die Eröffnung der Universität ist freilich verschoben worden; aber wir hoffen doch, daß ein Wintersemester zustandekommt.

Ihres Dissertationsthemas erinnere ich mich natürlich sehr wohl und begrüße es sehr, daß Sie daran festhalten. Wir wünschen uns ja nun alle die baldige Wiederkehr geregelter Schaffensverhältnisse. Freilich würden Sie zur Zeit hier in Berlin mit der gleichen Büchernot zu kämpfen haben, die Ihnen dort zu schaffen macht. Auch ich selbst könnte mangels eigener Arbeitsmittel nicht aushelfen. Deshalb weiß ich nicht, ob ich Ihnen schon jetzt zur Rückkehr raten soll – es sei denn, daß Sie hier private Hilfsquellen haben. Vielleicht sieht es im Sommersemester etwas besser aus. Wie Sie nun auch entscheiden, ich werde mich jedenfalls freuen, Sie hier in unserm Kreise wieder zu sehen, und danke Ihnen einstweilen für Ihre guten Wünsche.

Mit frdl. Gruß

Ihr Pyritz³⁰

In seiner Antwort vom 9. Dezember 1945 (Eingangsstempel: »24. Dez. 1945«) teilte Müller-Seidel Pyritz mit, dass er aus der Gefangenschaft entlassen worden sei:

Hochverehrter Herr Professor,

ich war aufs angenehmste überrascht, so schnell von Ihnen Nachricht zu erhalten; erfreut aber vor allem darüber, daß auch Sie offenbar soweit alles gut überstanden haben. Ich habe im übrigen auch ganz so vermutet, wie Sie mir berichteten, daß an eine Rückkehr nach Berlin vorerst nicht zu denken ist, selbst wenn in diesen Tagen die Universität ihre Pforten öffnen sollte. Aber man weiß sich, besonders hinsichtlich seiner geistig-wissenschaftlichen Zukunft, nicht mehr ganz so heimatlos. Nehmen Sie also bitte meinen herzlichen Dank für Ihre Zeilen!

Ich bin im übrigen nun, in der vergangenen Woche, aus der Gefangenschaft entlassen, so daß ich in jeder Hinsicht etwas klarer disponieren kann. Freilich bedarf es noch zu vieler Dinge, ehe man seine Arbeit in vollem Umfang weiterführen kann.

30 Karte von Hans Pyritz an Walter Müller Seidel vom 18. November 1945, DLA.

An eine Neuauflage Ihres Buches wird vermutlich in absehbarer Zeit nicht zu denken sein. –

Zum Weihnachtsfest aber darf ich Ihnen meine Wünsche sagen, wie ich für das kommende Jahr Ihrer Arbeit guten Fortgang wünschen möchte!

Ihr W. Müller³¹

Aus dem Brief an Pyritz vom 16. Februar 1946 (Eingangsstempel: »02. März 1946«) geht hervor, dass es Müller-Seidel drängte, seine Studien- und Promotionsituation zu klären; er erwog hier verschiedene Möglichkeiten:

Hochverehrter Herr Professor,

verzeihen Sie bitte, wenn ich mich wieder einmal in Erinnerung bringen muß. Die Fragen um die Fortführung dessen, was man vor Jahren im Stich lassen und abrechnen mußte, werden dringlicher. Ich bin nun soweit, mit Beginn des kommenden Sommersemesters zur Universität zurückzukehren, nachdem fast ein halbes Jahr im Volksschuldienst mehr oder weniger vertan werden musste. Sie rieten mir – nur zu verständlicherweise – vorerst zu keiner Rückkehr nach Berlin; ich fürchte leider, daß die damals vorhandenen Begründungen auch heute noch und für den künftigen Sommer Gültigkeit verlangen. Dazu kommt in meinem Falle, daß ich Offizier war; wie weit das im russisch besetzten Gebiet von Belang ist, wage ich nicht ganz abzuschätzen, möglicherweise ist mir dadurch aber überhaupt eine Rückkehr verwehrt. Ich hatte daher vor, vorerst an einer anderen Universität weiterzuarbeiten und hatte Heidelberg (mit sicher relativ guten Arbeitsmöglichkeiten) erwogen. Vielleicht daß mich dort solange Prof. Böckmann etwas im Fortgang der Arbeit beraten könnte. Ich wäre Ihnen nun sehr dankbar, wenn Sie Zeit fänden, sich darüber irgendwie vernehmen zu lassen. – Nun erreichte mich gestern der Brief eines Hamburger Freundes, der jetzt bei Prof. Pretzel promoviert, in dem – freilich wohl mehr als vage Möglichkeit – von einem Ruf gesprochen wurde, den Sie selbst nach dort womöglich erhalten könnten. Für mich persönlich gäbe es nun allerdings keine idealere Lösung, da mir Hamburg vom Aufenthalt vieler Jahre lieb und vertraut ist. – Ansonsten scheinen die neugermanistischen Lehrstühle vielerorts noch verwaist zu sein: in München, wo ich unlängst den Historiker Prof. Heimpel, meinen alten Leipziger Lehrer, besuchte, ist nun auch Prof. H. H. Borchardt noch verabschiedet worden; in Erlangen wartet man auf Prof. Burger und in Hamburg, wie gesagt, wartet man gleichfalls.

31 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 9. Dezember 1944 [recte 1945], DLA.

Da ich nun gern weiter disponierte – auch in Fragen der Wohnung – wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie recht bald von sich zu hören Gelegenheit fänden. Mit besten Wünschen für einen Fortgang Ihrer Arbeit bin ich stets Ihr Müller³²

Alternativ sondierte Müller-Seidel am selben Tag auch die Studien- und Arbeitsmöglichkeiten bei Paul Böckmann³³ in Heidelberg:

Hochverehrter Herr Professor,

verzeihen Sie bitte sehr die Anliegen, die mich zu Ihnen führen. Nach dem Überstandenen der ersten Wirrnis findet man sich allmählich wieder in seine alten, wenn auch fundamental veränderten Daseinsformen zurück. Dem Bedürfnis nach Tätigsein entsprach mein derzeitiger Dienst in der Volksschule. Im kommenden Frühjahr wird der Schulbetrieb wieder in erweiterter Form möglich sein, sodaß man wieder auf einige verzichten kann, die aus-hilfsweise tätig waren. Ich habe 6 Semester an der Universität Leipzig – sporadisch auch und zusätzlich während eines Lazarettaufenthaltes in Berlin – studiert; im kommenden Sommersemester gedenke ich zur Universität zurückzukehren, um fortzusetzen und abzuschließen. Im WS 1942/43 nahm ich von Prof. Hans Pyritz in Berlin eine Dissertationsarbeit: Der Weltschmerz im Drama des Sturmes und Dranges, an der ich bald intensiver weiterzuarbeiten hoffe. Ich stehe mit Prof. Pyritz in Verbindung, der mir freilich – nicht allein wegen der schlechten Arbeitsmöglichkeiten – noch zu keiner Rückkehr rät, umso weniger auch, da ich, obwohl politisch in keiner Weise belastet, Reserveoffizier war.

Ich habe vor, in Heidelberg weiterzuarbeiten, da ich dort am ehesten günstige Arbeitsmöglichkeiten erhoffe. Da ich nun aber von Prof. Pyritz auf lange Zeit noch getrennt sein werde, ergäben sich Wunsch und Bitte, ob Sie, verehrter Herr Professor, die Arbeit so lange begleiten möchten, um sie womöglich anzunehmen, falls sie schneller beendet werden kann, als ich erwarte.

Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir hierüber wie auch über die Arbeitsstätten und Arbeitsbedingungen – speziell über die Frage der Bücherbeschaffung – eine kurze Nachricht zugehen lassen könnten.

ich bin in Hochachtung Ihr

W. Müller³⁴

32 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 16. Februar 1945 [recte 1946], DLA.

33 Zu Böckmann vgl. auch die Angaben in IGL, Bd. 1, S. 217–219.

34 Brief von Walter Müller-Seidel an Paul Böckmann vom 16. Februar 1945 [recte 1946], DLA.

Ein Antwortbrief Böckmanns ist nicht überliefert, wohl aber die Antwort von Pyritz, der Müller-Seidel am 6. März 1946 vor dem Hintergrund seiner eigenen Situation umfassend beriet:

Sehr geehrter Herr Müller,

hier in Berlin scheint das kürzlich eröffnete Semester bis Ende Juli durchlaufen und also schon als Sommersemester firmieren zu sollen (jedenfalls ist das die neueste Version, die auch im Rektoratsbüro vertreten wird) – so daß ein Einsteigen in diesen Studien-Express zum Sommerbeginn gar nicht möglich wäre. Es soll sich dabei um eine Übergangsmaßnahme handeln. – Auch abgesehen davon, würden Sie vielleicht im Augenblick mit persönlichen Schwierigkeiten zu rechnen haben. Von einem generellen Studienverbot für ehemalige Offiziere habe ich freilich nichts gehört; wohl aber von mehreren praktischen Fällen, in denen die Prüfungskommission aus solchen Gründen negativ entschied. Man nimmt natürlich an, daß das nicht immer so bleiben wird. – Ich selber lese zur Zeit nicht. Wann es wieder der Fall sein wird, ist so unbestimmt wie nahezu alles in unserm hiesigen Arbeitsbereich. Innerhalb der Fakultät sind vorerst überhaupt nur fünf Fächer zugelassen: Geschichtswissenschaft, offensichtlich eines Ihrer Studienfächer, ist nicht darunter. – Diese ganze Sachlage, im Verein mit den früher erwogenen Argumenten, macht es, glaube ich, ratsam, daß Sie die Rückkehr nach Berlin über den Sommer hinweg noch aufschieben.

Daß in Hamburg schon Gerüchte der von Ihnen bezeichneten Art umgehen, erstaunt mich, da der casus eventualis eines an mich ergehenden Rufes kaum über allererste Ansätze hinausgediehen sein kann. Ob er tatsächlich konkrete Form annimmt, wie dann meine hiesigen Verhältnisse aussehen, und wie ich mich letzten Endes entscheide, ist kaum vorauszusagen. Aber bis zum Ende des Sommers müssen die Dinge geklärt sein. Ich schlage deshalb vor, wir nehmen die Fortsetzung unserer Zusammenarbeit fest für den Herbst (also das kommende Wintersemester) in Aussicht; da wissen wir beide genauer, woran wir sind; und nichts hindert, daß wir vorher in brieflicher Verbindung bleiben. Inzwischen werden Sie praktischerweise den Sommer andernortes für ein Interim-Studium nutzen.

Aber wo? Ich bin nicht gewiß, ob Ihnen nicht auch in der amerikanischen Zone Widerstände entgegenzutreten würden. Sonst wäre Heidelberg (wo Prof. Böckmann wieder bestätigt sein soll) mit seinen heilen Häusern und Büchern in der Tat eine ideale sommerliche Studienstätte. In Würzburg und Frankfurt werden die Lehrstühle im Sommer gleichfalls wieder besetzt sein. – In der britischen Zone sind Münster, Kiel, Bonn, Köln mit Neugermanisten verse-

hen, ohne daß ich zu dem einen oder andern sehr zuraten möchte. – Dann wäre vielmehr, in der französischen Zone, Tübingen mit Beißner (und Kluckhohn) oder Freiburg mit Rehm vorzuziehen. – Also, wenn ich an Ihrer Stelle stünde, sähe die Auswahl ungefähr so aus: Heidelberg (falls Zulassung zu erwarten), Tübingen, Freiburg, Würzburg, Frankfurt. Schreiben Sie mir Ihre Entscheidung; eventuell kann ich Ihnen eine mündliche oder schriftliche Empfehlung mitgeben. Und im Herbst werden wir hoffentlich soweit arrangiert sein, daß Sie wissen, wo Sie mich finden, und Ihrerseits größere Bewegungsfreiheit gewonnen haben.

Mit den besten Wünschen für den Neubeginn Ihrer germanistischen Arbeit und mit vielen freundlichen Grüßen

Ihr Pyritz³⁵

Müller-Seidel war mit diesen Informationen jedoch wenig gedient, da er wenig Bewegungsfreiheit besaß. Überdies stellte sich heraus, dass Böckmann noch nicht endgültig entnazifiziert war. Seinen Entschluss, in dieser ungeklärten Situation gleichwohl vorläufig in Heidelberg zu bleiben, erläuterte er Pyritz am 19. Mai 1946:

Hochverehrter Herr Professor,

wenn ich auch keineswegs in der Lage bin, Ihnen irgendwelche Dispositionen meiner Arbeit zu geben, so kann ich wenigstens dieses mitteilen, wozu ich mich vorerst einmal entschlossen habe: nämlich hier in Heidelberg fortzusetzen. Es war nicht leicht, die Zulassung zu erwirken; da sie mir zuteil wurde, ließ ich verlockende Angebote, an eine höhere Schule im Bayrischen zu gehen, außer acht, da es sich (ohne Examen) wohl gleichfalls nur um einen Interimszustand handeln kann. Ich bin nun mit viel Hoffnungen nach hier gekommen, weil in mir noch die Erinnerungen an fruchtbare Leipziger Semester lebendig waren, deren Verhältnisse ich hier vorzufinden glaubte. Diese Hoffnungen sehe ich täglich zerrinnen und schwinden: von Arbeitsmöglichkeiten kann relativ allenfalls insofern gesprochen werden, als es in Städten wie Würzburg oder München weit schlechter sein mag. Unter einer unzerstörten Universität freilich stellt man sich doch etwas anderes vor. Im Personellen: Die neuere Geschichte (nach dem Ausscheiden von Andreas) ist nur provisorisch vertreten, immerhin: sie ist. Im Englischen ist der greise Geh. Rat Hoops eingesprungen und in der älteren Germanistik für Kienast Geh. Rat Panzer. Die große Enttäuschung ist für alle Germanisten vorerst die,

35 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 6. März 1946, DLA.

daß Prof. Böckmann nicht lesen kann, ehe entsprechende Untersuchungen bei ihm abgeschlossen sind, nachdem er also im Wintersemester 1945/46 bereits zugelassen war. (Er gab mir auch, als ich ihn im April besuchte, ein Schreiben mit, das wohl wesentlich war für meine Zulassung.)

Bücher aber sind zur planmäßigen wissenschaftlichen Arbeit nicht zu bekommen. Die Universitätsbibliothek hat noch geschlossen, die Institute haben nur beschränkt geöffnet, weil sie der fortwährenden Diebstähle nicht Herr werden. Dennoch: ich arbeite, was man nur irgendwie bei einem leider nur 24-stündigen Tag tun kann. Und zwar halte ich auf alle Fälle am Thema fest, weil ich schon zu sehr verbunden bin durch all die Jahre, auch wo wenig daran gearbeitet werden konnte. Dennoch ergeben sich nun im völlig Ungeklärten der Dinge Schwierigkeiten von mehr als nur einer Seite, die es gewünscht sein lassen, daß man bald klarere Umrisse künftiger Arbeit sieht. Ich wäre Ihnen nun überaus dankbar, wenn Sie von sich hören ließen, was in Ihrer eigenen Lage für die künftigen Monate zu erwarten ist. Für mich ergibt sich folgendes: ich halte auf alle Fälle also am Thema der Arbeit fest, wie an der Hoffnung zugleich, im Herbst bei Ihnen weiterarbeiten zu können. Dem steht nur entgegen, daß ein Überwechseln nach Berlin für mich kaum in Frage kommen kann – das werden Sie aus bisherigen Andeutungen schon verstehen. (Prof. Beutler, den ich in Frankfurt besuchte, sprach von der Notwendigkeit einer gewissen Parteizugehörigkeit³⁶, wenn man in Berlin immatrikuliert werden wolle; es kann Gerede sein, aber die Bedenken in dieser Richtung bleiben.) Das Sommersemester wird vermutlich Ende Juli zu Ende gehen; ich hoffe dann die drei Monate bis zum Wintersemester zu fruchtbarer Arbeit noch hier in Heidelberg nutzen zu können. Ansonsten ist es mir gleichgültig, ob ich im Winter in Heidelberg oder an anderer Universität weiter arbeite; das lasse ich also ganz von Ihnen selbst abhängen. Nur kommt das andere Drängende hinzu: daß ich darauf sehen muß, unter Konzentration aller Kräfte mit der Zeit baldmöglichst abzuschließen, ohne natürlich für eine wissenschaftliche Arbeit schon vorher mich auf Termine festzulegen. Aber da ich praktisch von allen auch finanziellen Hilfsquellen abgeschlossen bin und mein Studium von den Ersparnissen meiner Volksschullehrer-Tätigkeit finanziere, werden hier sehr bald Schwierigkeiten von anderer Seite hinzukommen, die weitere zu ausgedehnte Studien hemmen. Im Grunde hat unsere Generation unter Bedingungen studiert, die vielleicht selten eine andere erfahren hat: ich selbst habe vor 9 Jahren begonnen, um heute, nach 5maliger Unterbrechung mit 28 Jahren im 7. Semester zu sein. Dabei sind andere, die mit 30 Jahren praktisch beginnen, weit schlechter daran. Ich selbst – das bedarf

36 Die Universität lag im Ostsektor Berlins; gemeint ist die SED.

keiner Betonung – gehöre nicht zu denen, die aus solchen Bedingungen heraus irgendwelche Rücksichten hinsichtlich erforderlicher Leistungen ableiten. Aber man kann ein gewisses Maß von Verständnis erwarten, wie gesagt, nicht in Form von Rücksichten, aber in einer bestimmten Haltung. Ich habe fast ein wenig das Gefühl, als sei das alles nur unsere Schuld, was dieser Generation insgesamt vorgeworfen wird: das Fragmentarische unserer Bildung. Das ist die große Enttäuschung bei der Wiederbegegnung mit der Wissenschaft: eine Enttäuschung nach Jahren sehnsüchtigen Hoffens. – Was immer man vorhat: ein gewisses Sich-Bescheiden liegt einfach in der Natur der Sache. Es wird nun nicht mehr alles so reifen und wachsen können, wie es gemäß wäre und gewünscht.

Wenn also nun mit einer Rückkehr Ihrerseits am Ende dieses oder am Anfang des nächsten Jahres nicht zu rechnen sein sollte, so wird es sich nicht vermeiden lassen – aber eben nur dann – daß ich die Arbeit anderswo fortführen kann, wenn Sie damit einverstanden wären. Dies alles aber möchte ich dann Ihren Erwägungen überlassen.

Ein wenig unförmig ist dieser Brief geworden – Sie wollen verzeihen – aber es liegt in ihm etwas von Gewichtigkeit, die ein solches vielleicht rechtfertigen möchte. Lassen Sie bitte also irgendwie hören: manchmal löst sich alles leichter, als man glaubt. Möchte solches beiderseits gelten.

Mit allen guten Wünschen für Sie und Ihre Arbeit, sehr verehrter Herr Professor, bin ich Ihr Müller³⁷

Da Pyritz sich beim Erhalt dieses Briefes noch keineswegs im Klaren über seine eigene akademische Zukunft war, sah er sich in seinem längeren Antwortbrief zu folgendem Fazit genötigt:

Ich darf Sie nicht an meine Geschicke binden und gebe Ihnen ausdrücklich Ihre Entschlüsse frei. Können und wollen Sie aber noch etwas warten, dann schlage ich vor, Sie bleiben in brieflichem Konnex mit mir, bis meine Lage geklärt ist oder die Ihrige eine Fixierung erfordert. Inzwischen wünsche ich Ihnen erfolgreichen Fortgang Ihrer Arbeit, nach Gunst der Umstände, und gerne zum Rat bereit!³⁸

Obwohl die Dissertationsfrage ungeklärt blieb, entschloss sich Müller-Seidel, das Lehrerdasein aufzugeben und das Studium in Heidelberg fortzusetzen. »Aber«, so erklärte er im Rückblick auf die frühe Heidelberger Studienzeit, »die Fachwis-

37 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 19. Mai 1946, DLA.

38 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 7. Juni 1946, DLA.

senschaft stand in dieser Zeit nicht unbedingt im Zentrum meiner Interessen, diejenigen, die auf Erneuerung unseres geistigen Lebens gerichtet waren, weit mehr. Die intellektuelle Euphorie des Neubeginns setzte sich in Heidelberg nicht nur fort; sie fand hier ihre sozusagen philosophischen Grundlagen.«³⁹ Hier in Heidelberg

verband sich das Bewusstsein eines Neuanfangs mit dem Gewicht einiger Hochschullehrer und ihrer Wiederkehr nach dem Ende der Diktatur. Die Universität und mit ihr das geistige Klima der Stadt, wurden dominiert von Karl Jaspers, Alfred Weber und dem schon von Krankheit gezeichneten Gustav Radbruch. Aber trotz der schon im hohen Alter befindlichen Vorderen wurde Heidelberg zur herausragenden Stadt der Wandlung, nicht zuletzt durch die gleichnamige Zeitschrift, die hier erschien, klug und umsichtig redigiert von Dolf Sternberger.⁴⁰

Von besonderer Bedeutung wurde für Müller-Seidel in dieser geistigen Atmosphäre eine, wie er schrieb, neuartige »Studentenvereinigung, die im Haus Friesenberg 1a gegründet worden war und sich fortan Friesenberg nannte. In diesem Haus wohnten Gustav Radbruch und Marie Baum, Freundin und Biographin Ricarda Huchs und einflußreiche Frauenrechtlerin des deutschen Südwestens. Sicher ist es in hohem Maße ihr zuzuschreiben, daß Frauen dieser neuartigen Studentenvereinigung angehörten.« Als »die Seele dieser neuartigen Gemeinschaft« bezeichnete Müller-Seidel den Althistoriker Walter Schmitthenner:

Er vor anderen sorgte dafür, daß das geistige Zentrum lebendig blieb, die Widerstandsbewegung gegen Hitler, der man damals noch sehr reserviert gegenüberstand. Dem anhaltenden Interesse an Widerstandsbewegungen ist es zuzuschreiben, daß die drei Vorsitzenden der Vereinigung, zu denen ich damals gehörte, Anfang 1948 von Mitgliedern der dänischen Widerstandsbewegung für vier Wochen nach Kopenhagen eingeladen wurden.⁴¹

»Hier«, resümierte Müller-Seidel, »konnte man eine Sozialdemokratie kennenlernen, deren undogmatische Offenheit beeindruckend war.«⁴²

39 Walter Müller-Seidel, »Zur geistigen Situation der Zeit – um 1945«, in: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, hg. von Wilfried Barner und Christoph König, Frankfurt a.M. 1996, S. 418–425.

40 Walter Müller-Seidel, »Gegengewichte«, S. 93–94.

41 Walter Müller-Seidel, »Gegengewichte«, S. 94.

42 Walter Müller-Seidel, »Zur geistigen Situation der Zeit«, S. 423.

Im Hinblick auf seine vielfältigen akademischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen sowie politischen Aktivitäten ist es nicht verwunderlich, dass sich Müller-Seidel erst knapp zwei Jahre später wieder an Pyritz wandte, der inzwischen in Hamburg zunächst eine Lehrstuhlvertretung übernommen hatte; nun allerdings mit einem umfassenden Bericht über die zurückliegende Zeit:

Hochverehrter Herr Professor,

da Ihre Assistentin⁴³ wieder nach Hamburg zurückkehrt, nehme ich die Gelegenheit wahr, Ihnen zu berichten, was zu berichten längst an der Zeit war, doch hätte ich es nicht gern tun wollen, ehe nicht Alles in mir zur Klarheit gelangt war. Aber die Frage einer methodischen Literaturwissenschaft als Möglichkeit und Voraussetzung objektiv zu begründender Geisteswissenschaft hat mich in früheren Semestern vielleicht etwas zu sehr beunruhigt, auch darin, daß ich damals von Leipzig wegging und im vorigen Jahr, noch vor Ablegung des Examens, zur Historie zu gehen, hin und wieder erwog. – Geschrieben hatte ich seinerzeit aus Heidelberg, ich glaube aus einer ziemlich bedrückten Atmosphäre heraus, insonderheit da es immer ungewisser wurde, wie sich bei Ihnen eine Weiterarbeit ermöglichen ließ. Ich habe damals, im Sommer 1946 begonnen, Ihr Thema über den Weltschmerz im Drama des Sturms und Drangs, vom jungen Schiller her fortzuführen, zugleich auch im Zusammenhang mit einer Don-Carlos-Übung bei Prof. Böckmann, der dann im Laufe des Semesters zurückkehrte. Auf Grund eines Referates wurde ich am Schluß des Semesters Senior des Seminars, womit zugleich für einen Weggang aus Heidelberg noch weniger Veranlassung war. Vor allem aber bin ich aus der Schiller-Beschäftigung nicht mehr herausgekommen: Im Frühjahr 1947 übernahm ich zunächst probeweise eine Assistenz und Mitarbeit bei Prof. Buchwald an der Edition der Schiller-Briefe für die National-Ausgabe, die inzwischen auch zu einer vertragsmäßigen Verpflichtung geführt hat. Eines Dissertationsthemas im Grunde doch ungewiß, da ich einsah, daß ein von Ihnen übernommenes Thema hier vorzulegen weder für Sie noch für Prof. Böckmann ganz angenehm gewesen wäre, galten Sommer und Herbst 1947 meist der Vorbereitung auf die Staatsprüfung, die ich im Dezember dann abschloß. Ein aus eigener Arbeit erwachsenes Thema, das ich als Hausarbeit vorlegte, ergab, daß ich es so, wie es war, sowohl dem Niveau wie dem Umfang nach, als Dissertation hätte vorlegen können, doch beabsichtige ich im Laufe des Sommersemesters im Zusammenhang mit einer eigenen Übung

43 Gemeint ist die im nächsten Brief genannte Germanistin Ingrid Kohrs, spätere Strohschneider-Kohrs.

noch hier und da einiges zu ändern. Aber am Thema der Arbeit wird sich nichts ändern: »Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen«, wobei mir der Gesichtspunkt, die dichterische Leistung seines Jugendwerks vom späteren Selbstverständnis seiner philosophischen Schriften zu verstehen, eine besondere Problematik zu enthalten schien. Wichtiger ist mir dabei weiterhin geworden, dieses Jugendwerk sehr außerhalb der eigentlichen Sturm- und Drang-Dichtung zu interpretieren, doch so auch zugleich, daß in der besonderen Leistung des jungen Schiller, in »Kabale und Liebe« vor allem, der leise Übergang zur Klassik Schillers sich zu ereignen scheint; ich käme von anderen Voraussetzungen her zu ähnlichen Ergebnissen wie Adolf Beck in seinem jüngst erschienenen Buche⁴⁴, nur daß sich für mich ein solcher Wandel weniger von der veränderten Seinsauffassung der Antike her nahe legt, als vom Pietismus womöglich, von dem her doch wohl weitgehend – geistesgeschichtlich – jene Gegensphäre der Gewissensinnerlichkeit zu begreifen ist, die als Idee und Unverwirklichtes alles Täter- und Verbrechertum in die Fragwürdigkeit des Seins als der immer existenten Spannung von Idee und Realität (schon des jungen Schiller) zurückbringt.

Nach Weihnachten folgte ich zunächst einer Einladung nach Kopenhagen für einige Monate. Bei dieser Gelegenheit kam ich auch mit den Germanisten der Universität ins Gespräch; eine sehr schöne Stunde hatte ich bei Prof. Roos, den Sie ja kennen. Er sprach von Ihrem Besuch als von einer sehr beglückenden Begegnung für ihn und bat mich, Sie ganz herzlich zu grüßen, was ich an sich mündlich zu tun die Absicht hatte und es nun doch nur, noch dazu etwas verspätet, schriftlich nachhole. Auch mit Dr. Steffen Steffensen war ich viel zusammen, mit ihm stehe ich auch für künftig in einem sehr glücklichen Kontakt des gegenseitigen Sichaustauschens. Sein Buch über Rilke⁴⁵ wird auch demnächst in deutscher Sprache erscheinen; gerade gestern bekam ich Lundings Stifterbuch⁴⁶ mit einem Anhang über existenzielle Literaturwissenschaft.

Über den Seminarbetrieb bei uns wird Ihnen Ihre Assistentin vermutlich berichten, aber offenbar haben wir in vielem doch etwas günstigere Arbeitsbedingungen als Sie in Hamburg. Im ganzen aber möchte ich mir doch vorstellen, daß man dort doch in anderer Freiheit seiner Arbeit leben kann als

44 Vgl. Adolf Beck, Griechisch-deutsche Begegnung. Das deutsche Griechenerlebnis im Sturm und Drang, Stuttgart 1947.

45 Vgl. Steffen Steffensen, Rilke og Virkeligheden: en psykologisk-æstetisk Undersøgelse, Kopenhagen 1944.

46 Vgl. Erik Lunding, Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft, Kopenhagen 1946.

in der jetzt vermutlich überwachen Atmosphäre Berlins. Ob es nicht freilich, hier wie dort, auf das Gleiche hinauskäme, bliebe zu bedenken. Es fehlt uns so sehr der Optimismus des Unbedingten; auch die geistige Leistung, auf die hin man das Leben zuerst zu verstehen meint, wächst für uns nicht mehr als Selbstgenügsamkeit, sondern bleibt überschattet von einer Skepsis, welcher Art auch immer. Und Skepsis ist Geist, bisweilen sogar tödlicher. Man arbeitet doppelt und dreifach, um verlorene Jahre nachzuholen, zwingt häufig genug sein Dasein in eine Askese, die etwas von einer Ästhetik des Absurden haben kann, immer das Wofür vom Übermaß der Anstrengung übertönend. Irgendwo begreift man sich wohl schlechthin unter dem Gesetz, unter das Valéry seine Existenz stellte, in der Desillusionierung seines männlichen Denkens: zu schaffen, ohne sich ans Geschaffene zu binden – faire sans croire.

Auch Sie werden, wie ich es von Prof. Böckmann weiß, in der Hast dieses ganzen Studienbetriebes immer weniger Zeit für sich finden, schon gar nicht mehr für eine Korrespondenz, die ins Private geht. Nach dem Geschilderten werden Sie verstehen, daß man kaum anders kann, als sich treiben zu lassen; und da sich alles so fügte, bleibt jetzt nichts, als Ihnen zu danken für Bemühungen, von denen ich meinen möchte, daß sie irgendwo nicht vergeblich waren, wie ich Ihnen sehr angelegentlich für diese »Weggenossenschaft« durch die Kriegsjahre danken möchte, in denen ein Gruß von Ihnen immer als der tröstliche Zuspruch für Künftiges weiterführte.

Interessieren würde mich, ob und an wen Sie die damals vorgeschlagene Arbeit vergeben werden. Noch in diesem Jahre aber, spätestens im Herbst gedenke ich meiner alten »Garnisonsstadt« einen längst fälligen Besuch abzustatten, in der Hoffnung, dann auch bei Ihnen vorsprechen zu dürfen.

Nochmals für alles dankend bin ich in Achtung und Ergebenheit

Ihr Walter Müller-Seidel⁴⁷

Müller-Seidel wurde 1949 mit einer ungedruckten Arbeit über »Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen« von Paul Böckmann promoviert, nachdem er 1947 bereits das Staatsexamen abgelegt hatte. Die überlieferte Korrespondenz mit seinem einstigen Doktorvater Hans Pyritz währte insgesamt fünf Jahre und endete im August 1948 mit einem Brief von Pyritz:

47 Brief von Walter Müller-Seidel an Hans Pyritz vom 20. April 1948, DLA.

Sehr geehrter Herr Müller-Seidel,

es ist, wie Sie vermuteten: ich hätte Ihnen längst für Ihren freundlichen Gruß vom 20. April gedankt, wenn mir die kaum noch zu bewältigenden Anforderungen des hiesigen Studienbetriebs je eine Minute gönnen möchten. Nur in den Ferien, die im übrigen ihren Namen auch mehr spottweise tragen, kann ich dem Briefberg ein wenig zu Leibe gehen.

Frl. Dr. Kohrs hatte mir schon von Ihnen erzählt. Und wenn Sie Ihren Plan eines Besuches in Hamburg ausführen, was mich freuen würde, so werden Sie manches Ergänzende zu berichten haben, von Ihrem Ergehen, Ihrem Heidelberger Tätigkeitskreis, und hoffentlich auch von Ihrer inzwischen rühmlich abgeschlossenen Promotion.

Daß Sie mir so sachte wieder entglitten sind, nachdem wir in den Kriegsjahren zu einem vorerst mehr persönlichen als schon praktisch-arbeitsmäßigen Konnex gediehen waren, vermag ich aus der Zwangsläufigkeit der Nachkriegsverhältnisse, die jedem von uns das Steuer der Selbstbestimmung weitgehend aus der Hand wanden, natürlich gut zu begreifen – was nicht hindert, daß ich es trotzdem bedauere, einen vielversprechenden Schüler an Ihnen verloren zu haben. Im Gegensatz zu der Zeit nach dem ersten Weltkrieg sind heute die Köpfe unter dem Nachwuchs so rar, daß man jeden doppelt wägt und schätzt. Ich wünsche Ihnen aber aufrichtig im neugewonnenen Umkreis und auf dem nun von Ihnen schon erfolgreich begonnenen Weg einen glücklichen Fortgang und werde mich freuen, wenn wir weiterhin in Verbindung bleiben. Es ist sehr schön, daß Sie unsern einstigen Austausch in guter Erinnerung haben. Auch mir war unter den vielen Stimmen, die aus dem Felde kamen, die Ihrige immer besonders prägnant. Sie werden ja zweifellos der Wissenschaft in irgendeiner Form treu bleiben. Und von Ihrem primären Anliegen aus – der Frage nach einer objektiv begründeten Geisteswissenschaft – hätten wir zu ständigen Begegnungen Gelegenheit, denn es ist das meinige nicht weniger. Mit dem von Ihnen zurückgegebenen Dokorthema hat es noch Zeit: wem das nun anzuvertrauen sei, will gut bedacht sein, damit es nicht in falsche Hände gerät. Bestürmt werd ich hier von Promovenden mehr als genug.

Viele andere Dinge, die Ihr Brief anregt, seien auf das mögliche Gespräch verspart. Zu besinnlichen Diskussionen auf dem Papier will uns gehetzte Gegenwartsmenschen ja die ewige Zeitnot, die beengende Unruhe der äußern Umgebungen und auch der physische Kräftemangel leider fast nie mehr kommen lassen. Vergessen Sie bei Schiller die neben dem Pietismus entscheidende Aufklärungskomponente nicht! Und auch den von Rehm nach meinem Urteil sehr richtig betonten, noch weiter zu verfolgenden Barock-

zug.⁴⁸ Und sein [sic] Sie milder gegen die Skepsis. Auch sie schließt in sich eine Möglichkeit der Selbstbehauptung, vielleicht nicht einmal die schwächste oder unedelste in Zeiten, wo die Kanaille Mensch ihre Orgien feiert und das Kulturerbe der Jahrtausende verblutet. Doch dies nur aphoristisch, daß es Sie reize!

Vielen Dank auch für die Grüße von Prof. Roos, die mich erfreuten; ich bin mit ihm in Verbindung. Den Lunding⁴⁹ schickte er mit kürzlich ebenfalls. Auch Herrn Kollegen Böckmann bitte beste Grüße. Und Ihnen für heute mit diesen kurzen Zeilen alles Gute! Ihr Pyritz.⁵⁰

48 Vgl. Walter Rehm, »Schiller und das Barockdrama«, in: ders., Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, München 1951, S. 62–100 und S. 337–343.

49 Vgl. Erik Lunding, Adalbert Stifter.

50 Brief von Hans Pyritz an Walter Müller-Seidel vom 25. August 1948, DLA.

TEXT UND BILD

ELLEN STRITTMATTER

BILDPOETIK UND BILDPOLITIK

Alfred Döblin und das Medium Fotografie

Auf eine schon zu seiner Zeit spürbare Allgegenwart und Verfügbarkeit der Bilder hat Alfred Döblin mittels einer intensiven Auseinandersetzung mit den neusten technischen Medien reagiert – neben Rundfunk und Kino galt sein poetisches und poetologisches Interesse vor allem der Fotografie. Sie hat ihn zeitlebens nicht nur im privaten und öffentlichen Raum begleitet,¹ seine spezifische Konzeption von Autorschaft getragen und damit seine Positionierung im literarischen Feld ermöglicht, sie hat vor allem auch seine literarischen Verfahren geprägt. Bildpoetik und -politik, so ließe sich mit Blick auf den (fotografischen) Bilderkosmos sagen, den er hierfür in Bewegung versetzte, bedingen sich bei ihm gegenseitig. Döblins Verhältnis zur Fotografie steuert also sowohl den bemerkenswerten Umgang mit dem eigenen Bild, wie anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden soll, als auch den Einsatz von Bildern in seinen Texten – vom verwendeten Bildmaterial zum geschriebenen Bild.

Gleichwohl verbindet man seinen Namen nicht in erster Linie mit einer bildtheoretischen oder -politischen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium. Seine Reflexionen zur Fotografie, in den 1920er Jahren zweifach als Geleitworte zu Bildbänden großer zeitgenössischer Fotografen veröffentlicht, sind nicht in die Anthologien zur Theorie der Fotografie eingegangen und seine in den 1940er Jahren entstandenen physiognomischen Experimente, beispielsweise Gesichter in den Arbeiten von Hugo Erfurth lesbar zu machen, konnten sich kaum je als Gegenstand bild- und textwissenschaftlicher Forschung etablieren.² Seine autobiographische Studie *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße*,

- 1 Eva Banchelli spricht sogar von »seiner ständigen Verfügbarkeit der Kamera gegenüber«, vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hg. von Gabriele Sander, Bern 1997 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 43), S. 131–142, hier S. 133.
- 2 Eva Banchelli hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei diesen physiognomischen Studien, unter ihnen auch die unter dem Pseudonym Hans Fiedler herausgegebenen Foto-Texte zum Nürnberger Lehrprozess, um vollkommen vergessene Texte handelt: Alfred Döblin, »Fotos ohne Unterschrift«, in: Das Kunstwerk I (1946/1947), H. 12, S. 33; Hans Fiedler

die um fotografische Porträts und Aufnahmen der eigenen Familie angeordnet ist,³ wurde oftmals im Rahmen biographie- und identitätstheoretischer Studien gelesen, wie auch die zahlreichen Inszenierungen seiner Autorschaft im Lichtbild, die privat und im verlegerischen Kontext entstanden sind, vor allem auf ihren lebensgeschichtlichen, weniger aber auf ihren bild- und autorschaftspolitischen Gehalt hin befragt wurden.⁴ Und tatsächlich: In Döblins Romanen findet sich der Begriff der Fotografie selten, und selbst in *Berlin Alexanderplatz*, wo man ihn vielleicht am ehesten vermuten würde, fällt er nur beiläufig. So rekurrieren auch die Analysen häufiger auf die »Textstadt«⁵ Berlin denn auf eine *Bilderstadt*.

Dennoch ist die Auseinandersetzung mit der Fotografie Döblins Werken gleichsam unterlegt. Auf unterschiedlichen Ebenen seines Schreibens – und hierum werden die folgenden Überlegungen kreisen – wirken die durch ihre spezifische Optik beeinflussten Sehweisen, Wissensordnungen, Wahrnehmungsmodi und Darstellungsmöglichkeiten, sprich: das ganze Spektrum ihres poetologischen und ästhetischen Potentials. Döblins Gegenwart, die Zeit der Weimarer Republik und hier vor allem die 1920er Jahre, sind weit über das literarische Feld hinaus von einem (bereits um 1900 entwickelten) starken Bewusstsein für die strukturelle Durchdringung von Literatur, Medien und Markt geprägt. Die Fotografie hat sich bereits zum künstlerischen Medium entwickelt. Ihr spezifisches mediales Potential beeinflusst nicht nur die Seh- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, sondern hinterfragt damit einhergehend die bis dahin etablierten Autorschaftskonzepte grundstürzend. Die Aufwertung des Sehens schafft neue ästhetische und poetische Konzepte,⁶ die über den Realismus in den Modernismus des 20. Jahrhundert übergehen. Authentizitätseffekte, Dokumentarität und

[d. i. Alfred Döblin], *Der Nürnberger Lehrprozeß*, Baden-Baden 1946. Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 140.

- 3 Alfred Döblin, *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße*. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke, Berlin 1928.
- 4 Ausnahmen stellen hier die Studien von Eva Banchelli oder Sabine Kyora dar. Letztere widmete sich vor allen den Verfahren der Medienkombination von Foto und Text. Vgl. Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, in: *Massen und Medien bei Alfred Döblin, Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011*, hg. von Stefan Keppler-Tasaki, Bern 2014 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 107), S. 275–288.
- 5 Armin Leidinger, *Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft? Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive*, Würzburg 2010, S. 59–99.
- 6 »Die Tendenz zur begeisterten Überschätzung der optischen Wahrnehmung und zur regen Begegnung zwischen Wort und Bild sollte sich aber in Deutschland besonders nach dem ersten Weltkrieg verschärfen und führte in der Zeit der Weimarer Republik, vom Geist der Neuen Sachlichkeit besonders gefördert, zu einer einzigartigen Blüte der Photographie

Objektivität, oder aber ihre Infragestellung werden als Reflex auf die durch das fotografische Medium geschaffene Wahrnehmung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu wesentlichen Kategorien des literarischen Ausdrucks.⁷ Inter- und ikonotextuelle Verfahrensweisen,⁸ wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa bei Peter Handke, Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluge oder W.G. Sebald wirksam werden, nehmen hier ihren Ausgang. Liest man die Literatur- und Mediengeschichte der Moderne als eine Geschichte der Wahrnehmung, so kann man die Fotografie aufgrund ihrer Wirkungsmacht und Überzeugungskraft mit gutem Recht als ihr Leitmedium bezeichnen.

Döblin legt mit seinem Werk einen Grundbaustein für den literarischen Umgang mit dem fotografischen Medium. Hier kann nur ein verhältnismäßig kleiner, exemplarischer Ausschnitt aus dieser vielschichtigen Auseinandersetzung beleuchtet werden. Er dient jedoch als Einblick in ein reiches Forschungsfeld, welches die komplexen Formen der Interaktion von Literatur und Porträts, Texten und Fotografien, Satzstrukturen und Gesichtern, Schrift und Bild zum Gegenstand hat.⁹

- und der theoretischen Diskussion über ihre Rolle und ihre möglichen Beziehungen zum geschriebenen Text.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, hier S. 131.
- 7 Vgl. hierzu die grundlegende Forschung zum Verhältnis von Literatur und Fotografie: Anne-Kathrin Hillenbach, *Literatur und Fotografie. Analyse eines intermedialen Verhältnisses*, Bielefeld 2012; Sabina Becker und Barbara Korte, *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, New York 2011; Michael Neumann, *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006; *Das Unsichtbare Sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, hg. von Sabine Haupt und Ulrich Stadler, Zürich, Wien und New York 2006; Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a.M. 2006; ders., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006; ders., *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001; Alex Hughes und Andrea Noble, *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque 2003; Paul Hansom, *Literary Modernism and Photography*, Westport 2002; Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes 2002; Marsha Bryant, *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, New York und London 1996; Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987.
- 8 Vgl. hierzu Peter Wagner, »Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)«, in: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, hg. von Peter Wagner, Berlin und New York 1996, S. 1–39.
- 9 Im Rahmen des im Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW) angesiedelten Projektes *Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung* wird hierzu eine ausführliche Studie entstehen. Neben der Erforschung der Funktionszusammenhänge von Dichterbildnissen und ihrer ikonographischen Traditionen, die sich über alle Teilprojekte der Bildpolitik hinweg verfolgen und vergleichen lassen, wird ein besonderes Augenmerk auf den poetischen Umgang von Autoren mit dem fotografischen Medium gerichtet.

Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit

In seinem Essay »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, einer Einleitung zu August Sanders 1929 herausgegebenem ersten Band der schließlich unvollendet gebliebenen Porträtenzyklopädie *Antlitz der Zeit*, betont Alfred Döblin:

Ich kann nicht finden, daß die photographische Linse anders sieht als das menschliche Auge. Sie sieht vielleicht schlechter, da sie ja unbeweglich ist, aber was die Linse uns gibt, ist dasselbe, was wir auch sehen können. Die Platte hinter der Linse hält im Unterschied von unserer Netzhaut Bilder fest, und von diesen Bildern machen die Photographen verschiedenen Gebrauch, sie bedienen sich ihrer für verschiedene Zwecke. Das ist bloße Angelegenheit der Photographen, aber die Photographen können wie die Maler uns lehren, Bestimmtes zu sehen oder in bestimmter Weise zu sehen.¹⁰

Die Passage führt vor Augen, dass die Fotografie bei Döblin nicht nur in Analogie zum Prozess des Sehens steht, sondern dass der in der Fotografie eingefangene spezifische Blick des Fotografen das Sehen zu lehren vermag. Döblin lässt in seiner knappen, den Sander'schen Porträtaufnahmen vorangestellten fotografietheoretischen Reflexion keinen Zweifel daran, dass dies weder auf die Gattung der künstlerischen Fotografie zutrifft, der »das Gesicht nur Material für ein Bild ist«,¹¹ noch auf die an reiner Ähnlichkeit interessierte Alltagsfotografie, die das »Persönliche, Private, Einmalige [...] auf der Platte«¹² festhalten möchte. Erst wenn die Fotografie einen rationalen, objektiven, nicht auf Bedeutung oder mediale Vermittlung ausgerichteten Blick einnimmt, wie ihn Döblin den Aufnahmen von August Sander attestiert, bereitet sie die Basis für das eigentliche Sehen:

Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können. Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende

10 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander, *Antlitz der Zeit*. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1990, S. 12.

11 Ebd.

12 Ebd.

Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographien gewonnen.¹³

Man möchte meinen, dass Döblins Vorstellung von einer wahren Fotografie damit den Argumentationen eines László Moholy-Nagy nicht fern ist, der als Lehrer am Bauhaus schon 1925 davon überzeugt war, »in dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens«¹⁴ zu besitzen. Es sei, so der Künstler, die »Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist.«¹⁵ So gilt auch Döblins Interesse einerseits einer Fotografie, die jene Perspektiven einfängt, die das menschliche Auge wahrzunehmen vermag – und andererseits einem Auge, das mit den Eigenschaften der Kamera, allen voran der technischen oder anatomischen Präzision, ausgestattet ist. Auf diese Weise wird die Fotografie, beziehungsweise das Sehen zur Grundvoraussetzung für das Schreiben: »Die Dichtung setzt ein übernormal scharfes Sehen voraus«, betont Döblin im gleichen Jahr in der Konzeptfassung seines poetologischen Essays *Schriftstellerei und Dichtung*.¹⁶ Die Entstehung des epischen Werkes beschreibt er entsprechend in Analogie zum Prozess des Fotografierens: »Der wirklich Produktive muß zwei Dinge tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.«¹⁷

Auf die Frage, wie die von Döblin beschworene anatomische, an Strukturen, Klassifikationen, Materialien und nicht zuletzt Typen interessierte Perspektive den Blick des Dichters schärfen und öffnen, beziehungsweise einen neuen Zugang zur Welt legen kann, gibt der Autor zuletzt eine sehr klare Antwort, deren Kern man in seinen Reflexionen zur Fotografie immer wieder begegnet: »Von vielen dieser Bilder müßte man ganze Geschichten erzählen, sie laden dazu ein,

13 Ebd., S. 13–14.

14 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, 2. veränderte Aufl., München 1927 (Bauhaus-Buch Nr. 8), S. 26.

15 Ebd., S. 27.

16 Alfred Döblin, »Schriftstellerei und Dichtung« [Konzeptfassung, März 1928], in: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten und Freiburg i.Br. 1989, S. 198.

17 Alfred Döblin, »Der Bau des epischen Werkes«, in: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten und Freiburg i.Br. 1989, S. 219. Eva Banchelli hat gezeigt, dass es Döblin mit dieser Forderung an den literarischen Schaffensprozess nicht um die mimetische Wiedergabe der Natur ging, sondern darum, zu ihren Geheimnissen vorzudringen, »die Grenzen der Erkenntnis- und Wahrnehmungsfähigkeiten [zu] überschreiten.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 136.

sie sind ein Material für Autoren, das reizender ist und mehr hergibt als viele Zeitungsnotizen.«¹⁸

Die Fotografie – und hier insbesondere das abgelichtete Gesicht – ist für Döblin ein Imaginations- und Erzählimpuls und darüber hinaus, in ihrem spezifischen Blick auf die Dinge und als ›Sehhilfe‹, eine konkrete Vorlage für Geschichten. Wie er dem jeweiligen Fotoporträt gegenübertritt, wie er es von seiner Abbildfunktion in eine spezifische Form der Lesbarkeit überführt, demonstriert Döblin exemplarisch schon zu Beginn seines Essays. Noch bevor er sich den unterschiedlichen Formen der fotografischen Wahrnehmung widmet und hier eine – an den Streit der Scholastiker angelehnte – Unterscheidung zwischen den an Einzeldingen interessierten Nominalisten unter den Fotografen und ihren den Universalien verpflichteten realistischen Kollegen vornimmt, setzt er zu zwei Bildbeschreibungen an. Deren Vorlage bildet neben der Mappe mit den Sander'schen Fotoporträts nicht zufällig eine abfotografierte Totenmaskensammlung. In beiden Konvoluten, so bekundet er ganz beiläufig, vermag er zu »blättern« – eine nicht unwesentliche Voraussetzung seiner generellen Beschäftigung mit dem Bildmaterial, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Seine Ekphrasis zur Totenmaskensammlung überschreibt er bezeichnenderweise auch mit dem mehrdeutigen Titel »Die Abflachung der Gesichter und Bilder durch den Tod«. Von welchem Tod, so muss man sich fragen, kann hier die Rede sein, der Gesichter und Bilder gleichermaßen abflacht?

Mit den Worten »Ich will ungefähr den Kopf nach einem Bild beschreiben«¹⁹ hebt er zu seinen Ausführungen über die berühmte und von ganzen Dichtergenerationen zu Studienzwecken herangezogenen *L'inconnue de la Seine* an,²⁰ wechselt aber schon kurz darauf von einem beschreibenden in einen erzählenden Ton:

Die Augen sieht man nicht, die Augen sehen nicht, nun, dieses Mädchen ist tot, und ihr Auge hat zuletzt das Ufer der Seine und das Wasser der Seine gesehen, und dann haben sich die Augen geschlossen, und dann ist der kurze kalte Schreck gekommen und der Schwindel und das rapide Hereinbrechen des Erstickens und die Betäubung.²¹

Döblin nimmt das ihm vorliegende Abbild der schönen *Unbekannten aus der Seine* einerseits zum Anlass, ihren Tod noch einmal vor Augen zu führen, die

18 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 15.

19 Ebd., S. 8.

20 Vgl. Thomas Macho, »Unfall oder Selbstmord?«, in: *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, hg. von Christian Kassung, Bielefeld 2009, S. 455–468.

21 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 8.

letzten Sekunden der Bewegung aus ihrem erstarrten Antlitz herauszulesen und es damit sprachlich wieder mit Leben zu füllen, um schließlich andererseits in einem größer gespannten Bogen zurückzukehren zu seinem Hauptanliegen, der Reflexion über die Abflachung der Gesichter, ihrer »massive[n] Retusche«²² durch den Tod. Die Abflachung des Mädchengesichts, von Döblin auch mit dem Begriff der »Radierung«²³ bezeichnet und mit der Metapher der vom Meer geschliffenen Steine versehen, geht indirekt mit den Stufen der Reproduktion ihrer Bilder einher: Das Bild, das Döblin vorliegt, hat seinen Schriff nicht nur durch den Tod und das Wasser erhalten, sondern vor allem durch die bei der Gipsabformung und der anschließenden fotografischen Aufnahme vollzogene Metamorphose zum »Gegen[stand] in anderen Händen«,²⁴ zum »ruhige[n] Objekt«,²⁵ zum Abbild einer Maske. Eben dieser Übergang des Lebens in ein Abbild und zuletzt aufs Papier fasziniert Döblin, hierin macht er die »Wirkung von [einer] neuen anonymen Kraft«²⁶ aus. Dass er diese anonyme Kraft als »neu« bezeichnet, verweist darauf, dass sie weder von den Abflachungsmechanismen des Todes noch den Abformungsmodalitäten der Totenmaskenherstellung herrührt, sondern von einer neuen Art des Sehens, die entweder auf das verhältnismäßig junge Medium der Fotografie zurückzuführen ist und die dem Abbild ihre Zweidimensionalität verleiht, oder einen veränderten Blickwinkel der Betrachtung.²⁷ In seiner Ekphrasis, deren rhetorischem Anspruch per se schon eine Verlebendigungsstrategie inhärent ist, führt er daher auch vor Augen, dass die anonyme Kraft der *l'inconnue de la Seine* zuletzt die Imagination befeuert: Durch seinen Blick erhält sie Konturen und lesbare Gesichtszüge.

In Analogie zur Totenmaskenpassage beschreibt Döblin auch die Mappe mit »Bilder[n] von Lebenden«²⁸ im Rahmen seiner Abflachungsthese. Ohne das Medium der Bilder, die Fotografie, oder ihren Schöpfer beim Namen zu nennen und ohne ersterer ausdrücklich einen Stellenwert im Prozess der Gesichter-Nivellierung zuzurechnen, zielen seine Reflexionen auf die Wirkungsmacht einer

22 Ebd., S. 9.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Jessica Nitsche hat darauf hingewiesen, dass der Tod der Frau einen fotografischen Akt dokumentiert, beziehungsweise ein fotografisches Verfahren ausstellt: »Das der Zeit durch den Tod entrissene Modell wird zu einem Spiegel der Fotografie, die einen Moment in Dauer/Stillstellung überführt.« Vgl. Jessica Nitsche, »Dem Tod ins Auge (ge)sehen. Protagonistinnen der Fotografiethorie bei Döblin, Kracauer, Barthes und Benjamin«, in: Blick.Spiel.Feld, hg. von Malda Denana, Julia Hillgärtner u. a., Würzburg 2008, S. 97.

28 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 10.

»gleichmachende[n] oder angleichende[n] Anonymität«,²⁹ sein spezifisches Interesse an der Porträtfotografie: »Und jetzt vor den Bildern der Lebenden begegnen wir einer zweiten Allgemeinheit, die sich als real und wirksam und als eine Kraft erweist, wir begegnen der Kollektivkraft der menschlichen Gesellschaft, der Klasse, der Kulturstufe.«³⁰

Döblins zuletzt vor allem poetologisches Interesse gilt hier dem Distanznehmen vom Individuum, der Entfremdung von sich selbst und der Zuwendung zum Kollektivum, zum Universalen – dies mit dem einen Ziel: »Hier bei unseren Bildern handelt es sich um Erweiterung unseres Gesichtsfeldes. Ich zeige das gleich. Wir haben ein herrliches Lehrmaterial vor uns.«³¹ Mit dieser Intention schließt er später auch sein Geleitwort: »Wer blickt, wird rasch belehrt werden, besser als durch Vorträge und Theorien, durch diese klaren, schlagkräftigen Bilder und wird von den andern und von sich erfahren. –«³²

Der gerade in theoretischen Auseinandersetzungen evidenten Fotografie-Skepsis seiner Gegenwart antwortet Döblin, selbst an einer theoretischen (wie poetischen) Durchdringung des Mediums interessiert, mit der Aufgeschlossenheit und Experimentierfreude der Künstlerkreise, in denen er sich bewegt. Die in der Fotografie vollzogene Verwandlung des Gesichts in eine Oberflächenstruktur bei gleichzeitiger Reduktion des individuellen Schicksals auf eine dem Kollektiv verpflichtete Stellvertreterfunktion ist für Döblin Ausgangspunkt für den schriftstellerischen Imaginationsprozess, der seinerseits auf das Erstellen einer Textur und ihre Lesbarkeit zielt. Es sind die namenlosen Menschenbilder, nicht aber die Porträts, um mit Walter Benjamin zu sprechen, die ihm hierfür als eine geeignete Vorlage dienen. Döblin ist, um bei Walter Benjamin und seiner zwei Jahre nach Döblins Essay erschienenen Studie *Kleine Geschichte der Fotografie* zu bleiben, daher auch nicht in erster Linie daran gelegen, in der Fotografie das »Fünkchen Zufall«³³ zu suchen, die eine »längstvergangene Minute«³⁴ zur Gegenwart heraufzubeschwören oder verborgene Bildwelten zu deuten. Das »Optisch-Unbewußte«³⁵ scheint bei ihm vielmehr wie jene »Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen«³⁶ immer schon an

29 Ebd.

30 Ebd. Dies entspricht Sanders Kategorisierung und Katalogisierung der Menschenbilder des 20. Jahrhunderts nach Schichtzugehörigkeit und beruflicher Orientierung.

31 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 12.

32 Ebd., S. 15.

33 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie« [1931], in: *Theorie der Fotografie II*, 1912–1945, hg. von Wolfgang Kemp, München 1979, S. 200–213, hier S. 202.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

der Oberfläche der fotografischen Bilder bereit zu liegen, ganz selbstverständlich in unverrätelter Sichtbarkeit. Mit Benjamin ließe sich bei Döblin eine Prägung durch die surrealistische Fotografie konstatieren; es entsteht der Eindruck, Benjamin habe 1931 Döblins Überlegungen zu Sanders Porträts in seine Ausführungen zur Beschreibung von Atgets menschenlosen Pariser Ansichten, in denen er Vorläufer der surrealistischen Fotografie sieht, einfließen lassen:³⁷

Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. [...] Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Fotografie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.³⁸

Wenn Benjamin in seiner Studie zuletzt auch auf Sanders Fotografie zu sprechen kommt, wird die Reminiszenz an Döblins Text in einem Satz besonders deutlich: »Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.«³⁹

Als Lehrmaterial und Übungsatlas (material)ästhetischen und bildpolitischen Gehalts hat Döblin die Fotografie zeitlebens geschätzt und verwendet. Dass die Beschäftigung mit ihr alle Ebenen seines Wirkens – von der Werkgenese bis zur generellen Positionierung seiner Person im literarischen Feld – durchzieht und diese darüber hinaus eng miteinander verflacht, lässt sich nirgends deutlicher nachvollziehen als in seinen Arbeitsmaterialien, die im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt werden.⁴⁰ Hierzu gehören neben einem Teil der Bibliothek und Zeitungsausschnittsammlungen die Handschriften, denen man die Collagetechnik, die Arbeit mit gefundenem und in den Text montiertem Material, unmittelbar ansehen kann,⁴¹ genauso wie ein mehr als 2000 Einheiten umfassendes

37 An späterer Stelle bezieht sich Benjamin direkt auf Döblins Kommentar zu Sander und betont: »Demnach ist es ganz in der Ordnung, daß ein Betrachter wie Döblin gerade auf die wissenschaftlichen Momente in diesem Werk gestoßen ist [...]« (ebd., S. 209).

38 Ebd., S. 208.

39 Ebd., S. 209.

40 Einen Einblick in den Nachlass Döblins gibt der Ausstellungskatalog Alfred Döblin 1878–1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach a.N. 1998.

41 Gabriele Sander hat einen umfassenden Einblick in die Werkstatt Döblins, seine Sammeltätigkeit und die aus dem Material schöpfende Textentstehung gegeben: »So richtete sich Döblins Sammeltätigkeit für das neue Berliner Romanprojekt fast ausschließlich auf Gebrauchstexte bzw. Alltagsdokumente, d. h. Zeitungen und Zeitschriften unterschiedlichster Ausrichtung, ferner Reklamezettel, Preisausschreiben, amtliche Formulare, Piktogramme,

Fotokonvolut. Darin befinden sich neben einer Reihe von Porträts des Dichters auch Aufnahmen der Familienangehörigen, Stadtansichten und mehrere umfangreiche Bilder- und Postkartenalben. Die Wechselwirkungen von Bildpolitik und Poetik lassen sich hier besonders gut untersuchen, versammeln doch die Fotokonvolute neben den Fotografien, bei denen der Autor als inszeniertes Objekt fungiert, auch Fotografien, bei denen der Autor als inszenierendes Subjekt agiert. Porträts und werkspezifische Bildersammlungen stehen dort in enger Beziehung zueinander, vor allem sind sie im Kontext von Textgenesen zu lesen.

Aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit besitzen die Fotografien und Postkarten, nach der spezifischen Archivsystematik getrennt von den Handschriften mit ihren Zeitungseinlagen und -klebungen aufbewahrt,⁴² zusätzlich einen ebenso großen Collage-Wert wie die restlichen gesammelten Zeitungsausschnitte und Papiere. Döblins Papierkosmos, der also auch ganz materialiter auf den Vorteil einer »Abflachung der Gesichter«, der Einprägung des Sichtbaren ins Papier gründet, ist sicherlich ein Teil des Archivs gewesen, aus dessen Anschauungs- und Vorlagenfülle er schöpfen konnte für die Entwicklung seines Werkuniversums.

Der bildliche Nachlass von Alfred Döblin führt vor Augen, mit welcher Intensität sich der Autor zeitlebens mit dem eigenen Bild beschäftigt hat. Eine Reihe klassischer Autorenporträts zeigen ihn als Intellektuellen, am Schreibtisch oder vor seiner Bibliothek sinnierend. Exemplarisch ist eine Aufnahme der Fotografin Suse Byk, die vermutlich im Jahr 1929 in Döblins Berliner Arbeitszimmer in der Frankfurter Allee entstanden ist: Der Schriftsteller steht mittig im Bild, in seinem Rücken und in seinem Schatten auf der linken Seite erstreckt sich die Bücherwand. Das Licht fällt von der rechten Seite auf sein Gesicht – jedoch weniger vom Fenster aus, dessen Vorhang am rechten Bildrand noch zu erkennen ist, als scheinbar vom Schreibtisch aus, dem hellsten Punkt der Aufnahme (Abb. 1). Mit Vorliebe fängt die Kamera Döblin auch als Grenzgänger zwischen den Welten ein, als schreibenden Arzt oder mit medizinischen Techniken und modernen Medien vertrauten Denker (Abb. 2). Er scheint bei seinem der literarischen Öffentlichkeit schon früh in Büchern, Verlagsprospekten, Almanachen oder Zeitschriften über-

Speisekarten, Statistiken usw.« Vgl. Gabriele Sander, »Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach a.N. 2007 (Marbacher Magazin, 119), hier S. 24.

42 Fotografien, Malereien und Zeichnungen müssen unter anderen klimatischen Bedingungen aufbewahrt werden als Handschriften und Bücher. Eine bestandsbezogene Forschung kann hier ansetzen und die unterschiedlichen Materialien des Schreibens und des Schreibprozesses wieder in einen Zusammenhang bringen und daraus Schlüsse bezüglich der Text- und Werkentstehung ziehen.

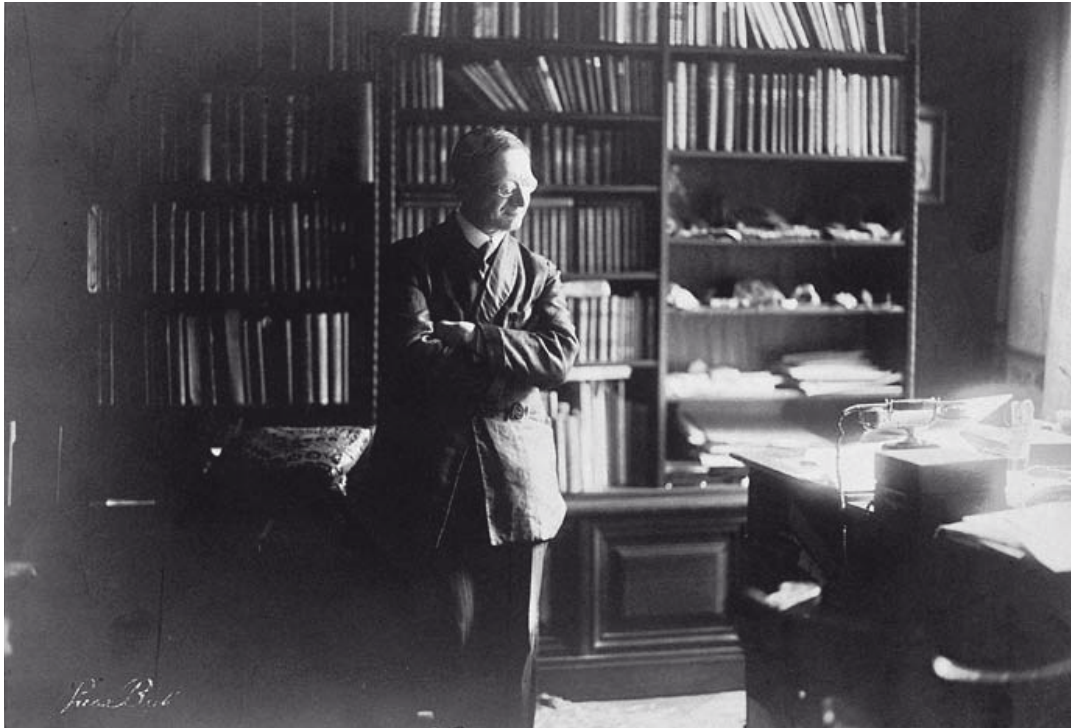


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

antworteten Gesicht stets auf die richtigen Lichtverhältnisse geachtet zu haben und Wert auf die Inszenierung seines Kopfes und insbesondere seiner Augen gelegt zu haben. Schon sein Künstlerfreund Ernst Ludwig Kirchner fertigt neben einer Reihe von Zeichnungen und Malereien auch ein fotografisches Porträt an,⁴³ das Döblins Kopf in einen Lichtkegel hüllt, als wolle es den Moment einer Epiphanie beschwören (Abb. 3).⁴⁴

Analog dazu werden auf späteren Porträts besonders die Brillengläser ins rechte Licht gerückt, oftmals derartig verspiegelt, dass sich die Augen dahinter

43 Zur Interdependenz zwischen den Künsten bei Kirchner und Döblin vgl. Karin Tebben, »Zur Phänomenologie von Angst. E.L. Kirchners Holzschnitt-Illustrationen zu Werken Döblins, Chamissos und Heyms«, in: Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne, hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger, Heidelberg 2004, S. 251–278.

44 Hierbei handelt es sich um ein häufiges Inszenierungsmerkmal seiner Zeit; auch das Ehepaar Goll oder Stefan George setzen in ihren fotografischen Inszenierungsformen auf den Glanz des Nimbus.



Abb. 4

nur erahnen lassen (Abb. 4). Sind sie doch einmal im Lichtbild eingefangen, sind sie zu einem Blinzeln zusammengekniffen (Abb. 5). Hatten sich die Autoren früherer Jahrhunderte gerne als *furor poeticus* mit den Insignien der Inspiration oder im *gestus melancholicus* mit gesenktem Blick darstellen lassen, so referiert die Fotografie bei Döblin auf eben diese ikonographischen Vorlagen, indem sie den Lidschlag oder extremen Lichteinfall in Szene setzt. Döblins Blick wird als ein undurchdringlich-introspektiver, weil geblendeter und blinder, gleichzeitig als ein verwehrt, ein dem Betrachter lediglich den Moment der Lichtbrechung und Spiegelung entgegensetzender inszeniert. Betont wird diese Distanz zum Betrachter zusätzlich durch den ironischen Zug um den Mundwinkel, den Döblin auf vielen seiner Porträts trägt. Auf subtile Weise sorgt Döblins erratisches Lächeln hier dafür, den Betrachter erkennen zu lassen, dass er es mit einem unkonventionellen, experimentierfreudigen, die ernsthafte Situation des Porträtiert- und von der Kamera Festgehaltenwerdens *ad absurdum* führenden und im Gegenzug die Möglichkeiten des fotografischen Mediums ausschöpfenden Autor



Abb. 5

zu tun hat. Eva Banchelli hat darüber hinaus plausibel gemacht, dass Döblin überzeugt davon gewesen sein muss, »dass die Photos, und besonders die Porträtaufnahmen kraft ihrer Mehrdeutigkeit, ihres künstlichen Charakters nunmehr ein unentbehrliches Mittel sind zur Erforschung und Darstellung der fragwürdig gewordenen modernen Identität.«⁴⁵

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Döblin auch für die eigenen Porträts den Kontakt zu den bedeutenden Fotografen seiner Zeit nutzte. Seine besondere Verbindung zur langjährigen Geliebten und Hausfotografin Yolla Niclas schlägt sich in seinem öffentlichen Konterfei ebenso nieder wie in seinen privaten Gesichtern.

45 Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 133.

Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße

Im literarischen Feld sichert sich Döblin allein mit seinen Porträts von Beginn an einen sich von den Dichterkollegen absetzenden, einen exponierten Platz. Sein Bild wird, zusätzlich zur eigenen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium bedingt durch eine fotoaffine Verlagspolitik bei S. Fischer, entsprechend zielsicher in der Öffentlichkeit lanciert, wie sich am Beispiel der autobiographischen Studie *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* von 1928 zeigen lässt. Die kleine Broschüre zeigt den Bedeutungswandel an, den Bilder in jenem Moment erfahren, in dem sie ihren Ort wechseln – und sich ihr Gesicht, wie hier, von der Privatheit zur Öffentlichkeit kehrt. Sie erscheint zu seinem 50. Geburtstag im S. Fischer Verlag, zu einer Zeit, in der Döblin bereits einige seiner bekanntesten Werke verfasst hatte, in Bild und Text einer breiten Leserschaft präsent ist und gerade intensiv an *Berlin Alexanderplatz* arbeitet. In der Broschüre selbst ist vom Anlass ihrer Entstehung nichts zu lesen, eine Verlagsanzeige indes verkündet:

Wir haben Alfred Döblin gebeten, zu seinem 50. Geburtstag den Lesern in einigen biographischen Kapiteln Aufschluß über Herkunft und Wachstum seiner Persönlichkeit zu geben. Der Dichter antwortet nun mit einem beschwingten, hellen Kunstwerk der Selbstdarstellung. [...]⁴⁶

Allein der Umschlag des Buches ist nicht nur bildpolitisch von äußerster Brisanz: Er zeigt eine Foto-Collage des im Umkreis der Pariser und Berliner Dadaisten verkehrenden Fotografen Sasha Stone,⁴⁷ der im gleichen Jahr, 1928, den Umschlag für Walter Benjamins *Einbahnstraße* gestaltet hat.⁴⁸ Wie bei Benjamins *Einbahnstraße* bildet die fotografierte Stadtlandschaft mit ihrer extremen Perspektive und den mit allerlei städtischen Zeichen wie Straßenbahnleitungen, Fassadenstrukturen, Geschäftennamen oder Reklametafeln versehenen Häuserfluchten

46 Anzeige in der *Literarischen Welt* vom 10. August 1928 (Nr. 139).

47 Die der Collage zugrunde gelegte Fotografie ist aufgenommen in seinen Bildband: *Berlin in Bildern, Aufnahmen von Sasha Stone*, hg. von Adolf Behne, Wien und Leipzig 1929. Zum Werk von Sasha Stone vgl. Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«: Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz, Petersberg 2014. Siehe auch: Eckhardt Köhn, »Konstruktion des Lebens. Zum Urbanismus der Berliner Avantgarde«, in: *Avant Garde* 1 (1988), S. 33–72; Sasha Stone, *Fotographien 1925–1939*, Berlin 1990.

48 Auch Walter Benjamins Aphorismensammlung wird nicht als Buch, sondern als Broschüre veröffentlicht und nimmt mit seiner konstruktivistischen Typografie und einer an den Stil von Flugblättern, Annoncen und Plakaten angelehnten Sprache eine singuläre Stellung in seinem Werk ein, das später als Vorbild für Blochs *Spuren* oder Adornos *Minima Moralia* dienen wird.



Abb. 6

die Kulisse. Das Bildganze wird aber nicht durch die Straßenschilder dominiert, sondern durch den dreifach ins Bild collagierten Alfred Döblin (Abb. 5).

Stone wählt für seine Stadtcollage die Untersicht, der Asphalt ist auf der Rückseite des Umschlags entsprechend deutlich zu erkennen. Einem am linken Bildrand angeschnittenen schwarzen Pferd kann man regelrecht von unten auf den Bauch schauen. Die Fotografie nimmt den in Versalien ausgeführten Untertitel »auf der Strasse« wörtlich; ihr Blickwinkel ist einer – wie spätestens für den Autor des *Berlin Alexanderplatz* von Bedeutung –, der die Dinge buchstäblich vom Asphalt aufliest.



Abb. 7

Das Foto gewährt einen Blick durch die Spandauer Straße nach Norden auf das Rote Rathaus und fokussiert damit einen der ältesten Verkehrswege Berlins (Abb. 6). Stone wird diese Ansicht nicht grundlos für Döblins Selbstbiographie gewählt haben. In einem im gleichen Jahr erschienenen Fotoband *Berlin*, das Fotos des erfolgreichen, und für seine Bilderserie mit Marlene Dietrich bekannten Glamour-Fotografen Mario von Bucovich versammelt, findet sich eine Ansicht von Berlin, die einen verblüffend ähnlichen Ausschnitt der Stadt wählt und bei der die Stadtsilhouette ebenfalls von Wilhelm Laskes »Herren Wäsche« bis zur Anpreisung der »Stiefler Möbel« reicht (Abb. 7).⁴⁹ Das Geleitwort zu diesem Fotoband stammt von keinem anderen als: Alfred Döblin. Es kann sich um einen Zufall handeln, dass beide Stadtansichten aufeinander referieren; möglicherweise ist aber auch Döblin selbst an der Auswahl der Stone'schen Motive beteiligt gewesen. Er kannte nicht nur die Stadtansichten von Bucovich und spätestens über Stone den Einband von Benjamins *Einbahnstraße*, ihn verband mit der Spandauer Straße auch eine autobiographische Komponente: In seiner Selbstbio-

49 Mario von Bucovich, *Berlin*, Berlin 1928, S. 46.

graphie *Doktor Döblin* von 1917/1918 hatte er sie bereits als Ausgangspunkt seiner Berliner Existenz beschrieben.⁵⁰ In *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* findet sie keine Erwähnung, obgleich das Buch wie der Vorgängertext auf die Jugendzeit in Berlin eingeht.

Dass bereits der Einband seiner Selbstbiographie von der Kombination verschiedener Facetten der Döblin'schen Text- und Bilderwelt lebt, beweisen neben der Kulisse auch die darin montierten Porträtaufnahmen des Dichters. Sie zeigen Döblin in seiner Tätigkeit als Arzt – zu sehen auch mit seiner ›Patientin‹, der Ehefrau Erna Döblin –, und leicht versetzt dahinter in seiner Tätigkeit als Dichter. Stethoskop und Füllfederhalter charakterisieren ihn gleichermaßen, seine Hände wie auch Seh- und Hörsinn werden dabei besonders ins Blickfeld gerückt. Schreiben, so scheint die Bildaussage zu betonen, ist ein Wahrnehmen am Puls der Zeit, am Puls der Stadt, am Puls des Lebens. Dementsprechend liefert die Fotocollage allerlei sichtbare Reize, an mancher Stelle entziffer- und regelrecht lesbar, an anderer von undurchdringlicher Unschärfe. Die Schriftzeichen des Buches überlagern sich mit jenen des Bildes, lassen den Titel wie Reklametafeln an Häuserfassaden, die Namensnennungen wie Schriftzeichen aus der Hand des Dichters und den Künstlernamen *Stone* wie eine aus dem Bereich des Akustischen ins Reich der Schriftzeichen transferierte Botschaft wirken.

Das Bildzentrum des aufgeklappten Buchumschlags bildet eine ebenso rätselhafte wie eindringlich runde Form. An die überdimensional vergrößerte Blende eines Fotoapparates oder das Blitzgerät einer Porträtkamera ist hier genauso zu denken wie an eine frühe Form der Röntgenlampe oder den Schalltrichter eines Grammophons. Selbst bei Vergrößerung der Aufnahme lässt sich nicht exakt entziffern, was in dem runden Bildfeld in Erscheinung tritt, eine Spiegelung und ihre Verzerrungen indes mag man darin in jedem Fall erkennen. Es ist anzunehmen, dass sich in der Rundung der heimlichen Bildmitte, die in ihrer Formensprache nicht zuletzt eine Verbindung mit dem dritten, in kreisförmigem Zuschnitt an den Umschlagsrand und außerhalb der Stadtcollage montierten Dichterporträts eingeht, ein selbstreferentielles Moment versteckt, das die Stone'sche Arbeit zum Metabild⁵¹ macht. Ob als Referenz auf den Prozess des Fotografierens und damit auf den Künstler, jenen des Fotografiertwerdens und damit auf den Dichter oder jenen des Durchleuchtetwerdens und damit auf jenen des Arztes – das mehr als alle anderen Collagendetails mit hartem Schnitt in die Gesamtkomposition mon-

50 Alfred Döblin, »Doktor Döblin. Selbstbiographie«, in: *Schriften zu Leben und Werk*, hg. von Erich Kleinschmidt, Olten und Freiburg i.Br. 1986.

51 »Metabilder sind Bilder, die sich zeigen, um sich zu erkennen: Sie inszenieren die ›Selbsterkenntnis‹ der Bilder«, vgl. W.J.T. Mitchell, »Metabilder«, in: *Bildtheorie*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 172–233, hier S. 187.

tierte Bildelement, das eine oder gar mehrere Spiegelungen evoziert, verweist auf den Akt des Schauens, des Beleuchtens, Spiegeln und Verzerrens und fungiert damit als Metapher für den Arbeitsprozess des Collageurs und jenen des Dichters, der bekanntermaßen als Collageur tätig ist. Darin ist das Spiegelement auch Metapher für das Medium der Fotografie und ihre ambivalente Doppelnatur, Realität abzulichten, zu verzerren und Realitätsfigurationen und -fiktionen zu erschaffen.

In einem selbstreferentiellen Spiel, in das der Betrachter ebenso eingebunden ist wie die dargestellten Personen oder der Bildkünstler, werden Rundspiegel oder Frontalansicht des Kameraobjektivs Ende der 1920er Jahre zum (Marken-) Zeichen eines neuen Sehens. Nicht nur Sasha Stone setzt diese Motive in seinen Arbeiten ein,⁵² auch *Es kommt der neue Fotograf!*, das programmatische ›Lehrbuch‹ der Avantgardefotografie des von Bauhaus und De Stijl geprägten Berliner Künstlers und Fotografen Werner Gräff, positioniert 1929 das Kameraobjektiv so auf seinem Titelblatt, dass im Brennpunkt einer weit geöffneten Blende, umlaufend mit den technischen Daten ihrer Öffnungsmöglichkeiten beschriftet, der ebenfalls kreisrunde Hut eines aus der Vogelperspektive abgelichteten und deshalb in vollkommener Verkürzung festgehaltenen Fußgängers zu sehen ist (Abb. 8).⁵³

In ihrer Komposition aus tiefschwarzem Kreisrand und formal sich auf diesen Rahmen beziehender, fast schon solarisierender Kreismitte, im irritierenden Zusammenspiel von Brennpunkt und Blende ähneln sich das Gräff'sche Titelblatt und Döblins, beziehungsweise Stones Umschlags- und Bildzentrum. Überhaupt versammelt das Fotobuch von Gräff mit seinen ungewöhnlichen Bildan- und -ausschnitten, Perspektiven und Lichtkontrasten, mit Verzerrungen, Deformationen, Bewegungsunschärfen, Fehlbeleuchtungen, Mehrfachbelichtungen, Körnungen sowie ironischen Bild- und Textcollagen ein unerschöpflich wirkendes Spektrum an Fotoexperimenten, die auch in Stones und Döblins Bildverständnis

52 Schon seine Werbeanzeige »Sasha Stone sieht noch mehr« spielt mit dem Zusammenspiel von Auge, Kameralinse und -stativ (Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«, Abb. 1, S. 9). Das Porträt »Sasha Stone in einer Kugel« von 1927 reflektiert den Fotografen bei der Aufnahme in einem Rundspiegel (Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«, Abb. 13, S. 24). Auch László Moholy-Nagy wählt für den von ihm gestalteten Schutzumschlag zu Erwin Piscators Buch *Das Politische Theater* von 1929 die zur Fläche collagierte, an Auge und Kamera erinnernde, vor allem aber an der Weltkugel-Konstruktion der Piscator-Bühne orientierte Kreisform. 1930 fotografiert Sasha Stone den Bankier Eduard von der Heydt vor dem kreisrunden, lebensgroßen Tresor seiner Bank – die Tresorform erinnert sicherlich nicht zufällig an ein Kameraobjektiv, in das der Fotografierte schon eingefangen wurde.

53 Für den Hinweis auf diesen Titel von Werner Gräff möchte ich mich hier bei Michael Diers bedanken.

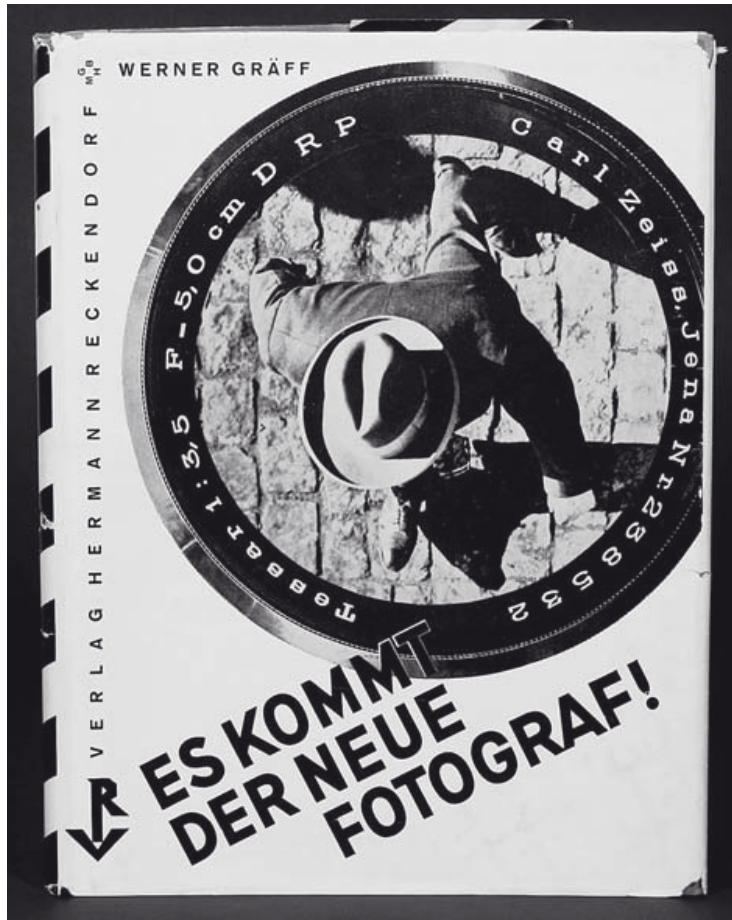


Abb. 8

wirksam sind. Allein die Passagen zur Zentralperspektive erinnern an Döblins in *Berlin Alexanderplatz* leitmotivisch eingesetzte, an der Bewegungsperspektive des Protagonisten ausgerichtete Wahrnehmung der Berliner Häuserfronten.⁵⁴ Bei Gräff ist so beispielsweise die mit allerlei collagierten Schrägansichten illustrierte Passage zu finden, die entgegen vermeintlicher Fotografengesetze zum Spiel mit Bildhorizontalen und -senkrechten aufruft:

54 Für diese sei stellvertretend eine Passage des Romanbeginns zitiert: »Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade.« Vgl. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, hg. von Werner Stauffacher, Zürich und Düsseldorf 2003 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden, begründet von Walter Muschg. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Anthony W. Riley), hier S. 17.

Es ist nicht wahr, daß unser Sehen völlig gemäß der Zentralperspektive erfolgt. Praktisch wenden wir den Kopf wie wir wollen, und selbst wenn wir berücksichtigen, daß unser Gleichgewichtssinn uns dauernd bewußt macht, was oben und unten, was vertikal und horizontal ist, so kann uns das nicht verbieten, ein Bild mit einem Horizont zu nehmen, der nicht waagrecht ist. [...] Wenn Sie vor einem hohen Hause stehen und aufwärts blicken, so verjüngen sich (scheinbar) die Senkrechten nach oben. Das wird niemand bestreiten. Warum also das Verbot, solche Bilder zu nehmen? ›Die Bauten scheinen zusammenzufallen‹ wird behauptet. Wenn Sie einige derartige Bilder betrachtet haben, wissen Sie, daß es Gewohnheitssache ist.⁵⁵

Die rätselhafte Bildmitte auf dem Umschlag von *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* wirft Fragen auf, die ins Zentrum der medialen Reflexion führen, einer Reflexion, die Döblin mehr als mit den zeitgenössischen Schriftstellerkollegen mit Künstler- und Fotografenfreunden zu verbinden scheint. Der Moment der Spiegelung und dessen Phänomenologie des Verdoppelns wie auch die formalen Ähnlichkeiten zum vignettierten Porträt – hier mit Leerstelle – verweist nicht zuletzt auch direkt auf die dreifach ins Bild gesetzte Autorfigur. Als Abbild seiner selbst, aber aus je anderer Perspektive, bezeugt er die Simultanität seiner Handlungen: Zwischen medizinischer Praxis, Niederschrift und Reflexion, zwischen der Erkundung des menschlichen und städtischen Körpers, zwischen Hören, Sehen und Imaginieren, Innen- und Außenwelt liegt keine Zeit. Auf ähnliche Weise werden Autornamen und literarischer Gegenstand überblendet: Alfred Döblin wird vorgestellt von Alfred Döblin – im Buch, zu Hause und auf der Straße.

So wiederholt denn auch das Innenleben, der Text des Bandes aus unterschiedlicher Perspektive und mit je veränderter Stillage die immer gleiche Geschichte: Jene nämlich von der Herkunft des Autors – und seiner Ankunft in Berlin. Bereits der erste Satz des Buches lautet: »Es ist Mittag. Ich sitze in einem kleinen Café am Alexanderplatz, und mir fällt ein: in dieser Gegend, hier im Osten Berlins, sitze ich nun schon, seit ich nach Berlin kam, seit vierzig Jahren.«⁵⁶ In dreizehn Kapiteln versucht sich das Erzähler-Ich zu konstituieren, zu positionieren und schließlich auch zu dekonstruieren. Ob als Zuhörer beim Patientengespräch, als Erinnernder in der Familienaufstellung, als Angeklagter vor einer Untersuchungskommission oder Kläger im Prozess mit der ehemaligen Lehrerschaft, ob als Träumender oder Geschichtenschreiber, als Pseudonym oder Massenmörder – die autobiographischen Ausführungen, von Beginn an poe-

55 Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929, S. 11.

56 Alfred Döblin, *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße*, S. 9.

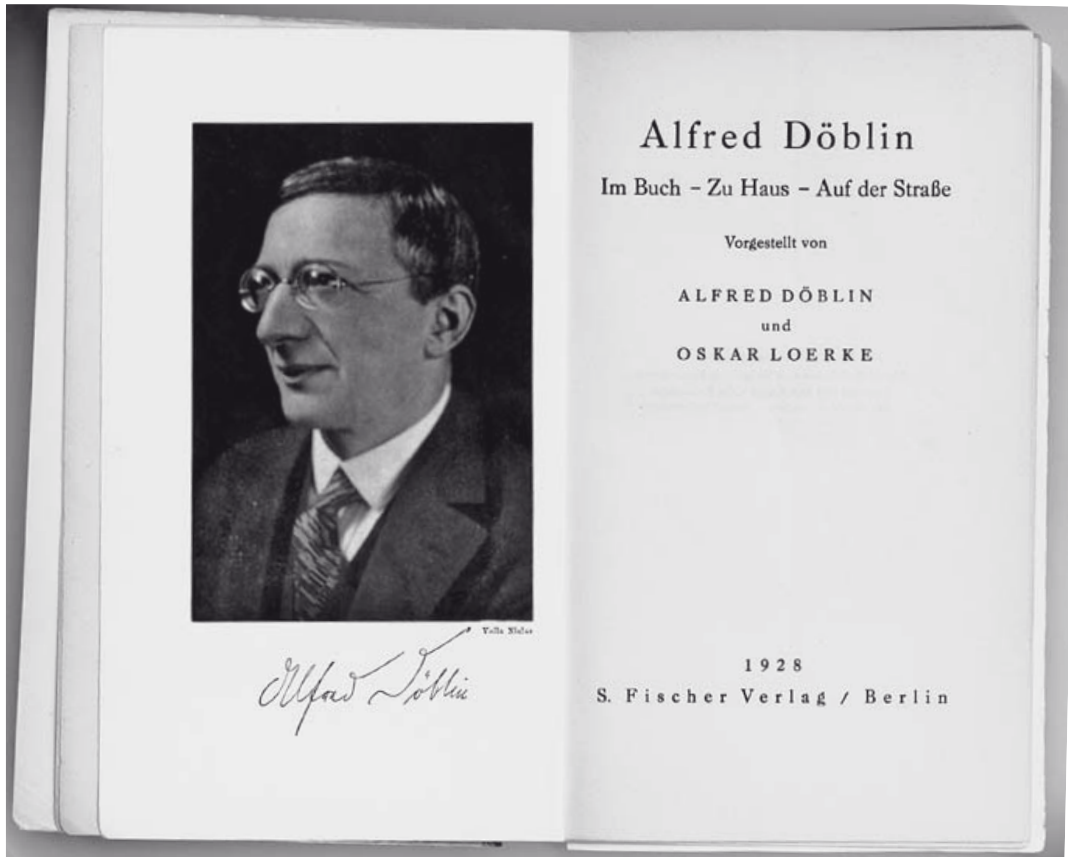


Abb. 9

tisch und collagiert, bewegen sich von Kapitel zu Kapitel auf die Fiktion zu.⁵⁷ Wo zunächst ein Ich spricht, ergreift später ein E (das für ›Einlader‹ steht) das Wort; schließlich mündet der Versuch, Döblin von Döblin vorstellen zu lassen, bei der Erzählung von Jack dem Bauchaufschlitzer, der seinerseits wieder nur eine der vielen Geschichten des Erzähler-Ichs ist. Die letzte Ich-Figuration löst sich schließlich gänzlich auf, wenn die finale Passage der Selbstbiographie lautet:

Und dies alles, obwohl ich nicht anders bin als du und du und du, du ein Bureauangestellter, du die Aufsicht in einem Warenhaus, du ein Schauspieler [...], ich ein kleiner Doktor in Berlin O, der an Schlaflosigkeit leidet und dem auch nichts geschenkt wird. – Und nun adje, Kinderchen, adje Sie. Ich werde mich sachte auf die Strümpfe machen. Grüßen Sie mir Ihre Waschfrau. Und

57 Zur Döblin'schen Autobiographie als Spiel mit dem Schein, als »fingierte und erzählte Wirklichkeit« vgl. Erich Kleinschmidt, Nachwort, in: Alfred Döblin, Schriften zu Leben und Werk, Olten und Freiburg i.Br. 1986, S. 766.

beißen Sie mich nicht, wenn ich Sie mal geärgert habe. War nicht so schlimm gemeint. Geht alles vorüber. Sehen Sie, ich geh auch vorüber. –⁵⁸

Bis der autobiographische Text mit der Gewissheit über die Vergänglichkeit des Autors endet, ist eben dieser mittels fotografischer Beigaben zum Text am Verschwinden gehindert worden. So präsentiert der Band, wie die Anzeige verlautbart, »12 Bildnisse aus Privatbesitz«.⁵⁹ Hierunter finden sich neben dem von Yolla Niclas aufgenommenen Eingangsporträt, das Döblin für verschiedene Publikationen wählt und das unter seinem Konterfei auch die Signatur des Autors trägt (Abb. 9), die Porträts der Eltern genauso wie jene der Ehefrau, der vier gemeinsamen Kinder ebenso wie eine weitere Aufnahme des Dichters und seiner Handlinien. Sie alle sind nicht nur durch die Erzählungen flankiert, sondern durch zentriert gesetzte Bildunterschriften ironisch kommentiert. Während die beiden ersten Kapitel, in denen sich der Ich-Erzähler über seine Verortung in der Stadt konstituiert, bilderlos bleiben, finden sich die ersten Familien- und Porträtaufnahmen inmitten eines Erzählblocks von drei Kapiteln, in denen Kindheit und Jugend des Ichs über biographische Details, vor allem aber über die Geschichte vom Fortgang des Vaters erinnert wird. So zeigt denn auch die erste Fotografie des Buches das Antlitz des »in den Fünzigern« abgelichteten Vaters Max Döblin. Daneben, so besagt die Bildunterschrift: »Die Mutter, Sophie Döblin etwa sechzigjährig«.⁶⁰ Rückseitig springt die fotografische Darstellung – entgegen der erzählten Zeit des textlichen Umfelds und damit anachronistisch – in die nächste Generation, zu den Porträts von Alfred Döblin, angezeigt unter anderem durch die Wendung der Bilder ins Hochformat (Abb. 10 und Abb. 11).

Während sich der Text noch den Verfehlungen des Vaters widmet und die Enttäuschungen des Sohnes benennt, setzen mit Döblins Porträts und ihren unerwarteten Posen, ihrem Kleidungsaufgebot, den Bildkompositionen und Kommentierungen schon die augenfälligen (Selbst-)Ironisierungen und -inszenierungen der Autorfigur ein: »Alfred Döblin, cand. med., / Freiburg i. Br. / Grau, lieber Freund, ist alle / Theorie« lautet die Legende zum ersten Porträt, und gleich daneben heißt es: »Dr. Alfred Döblin 1910 im / Urbankrankenhaus-Berlin, / wandelt zu seinen Kranken und / Bakterien, weniger majestätisch / als wohlwollend-beschaulich«.⁶¹ Das von einem auffälligen Pflanzenarrangement gerahmte Porträt mit Ehefrau

58 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 109.

59 Anzeige in der *Literarischen Welt* vom 10. August 1928 (Nr. 139). In den Verlagsprospekten ist auch von »11 Bildnissen« die Rede. Die Anzeige nimmt vermutlich das Porträt des Umschlags in die Zählung auf.

60 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, Abb. zwischen S. 24–25.

61 Ebd.

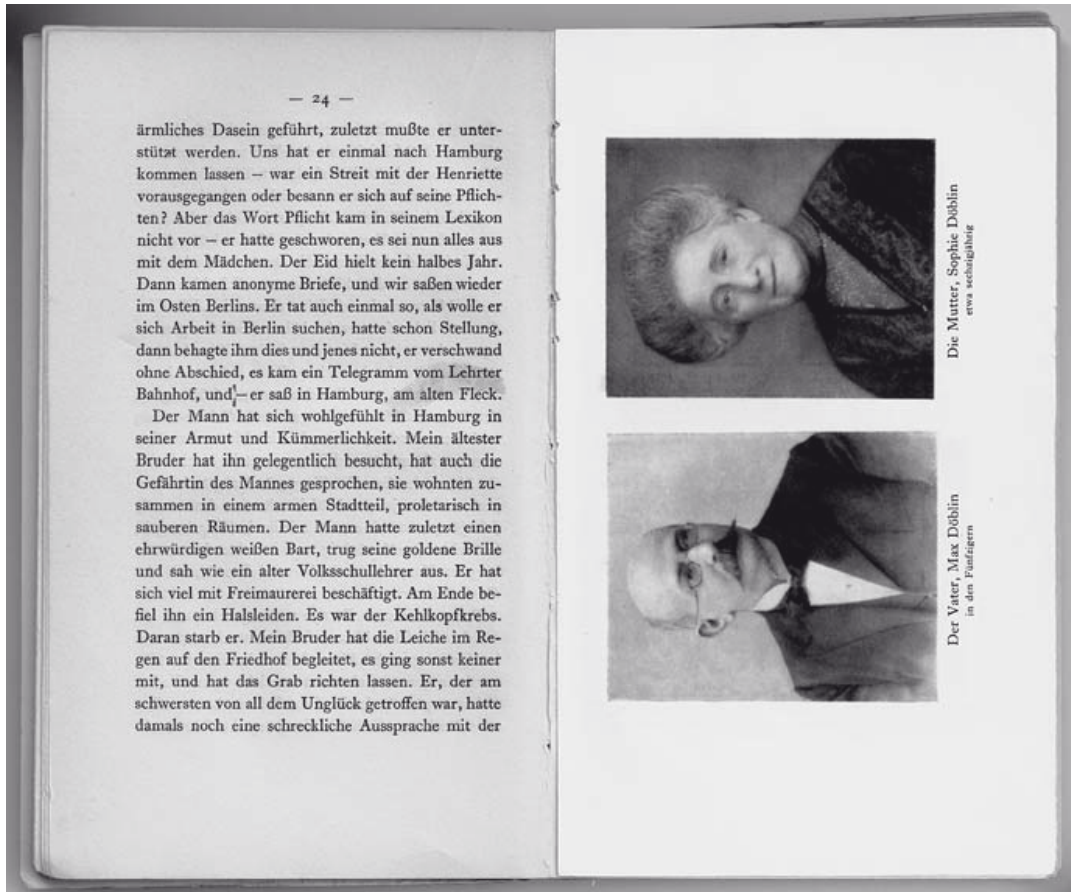


Abb. 10

indes trägt die Bildunterschrift »Dr. Alfred Döblin und Erna Reiß, cand. med., Famula, spätere Erna Döblin, / im heißen Sommer 1911, denken in einer Laube über Diabetes nach. / Das Insulin haben später andere erfunden«. ⁶²

In auffälligem Kontrast lautet der nebenstehende Erzähltext:

Der Vater hat über seine Familie geurteilt, es war aber, unter Berücksichtigung aller Umstände, nicht nötig, so hart, so wegwerfend grausam über die Familie zu urteilen. Alles Recht der Persönlichkeit in Ehren, aber man macht es sich zu leicht, wenn man glaubt zur Persönlichkeit zu kommen, indem man die Verantwortung zerbricht. Wir leben in keinem Beduinenstaat, [folgende Seite] der Vater hat nicht Allmacht über die Familie, er muß sich meine Antwort gefallen lassen. ⁶³

62 Ebd.

63 Ebd., S. 25.

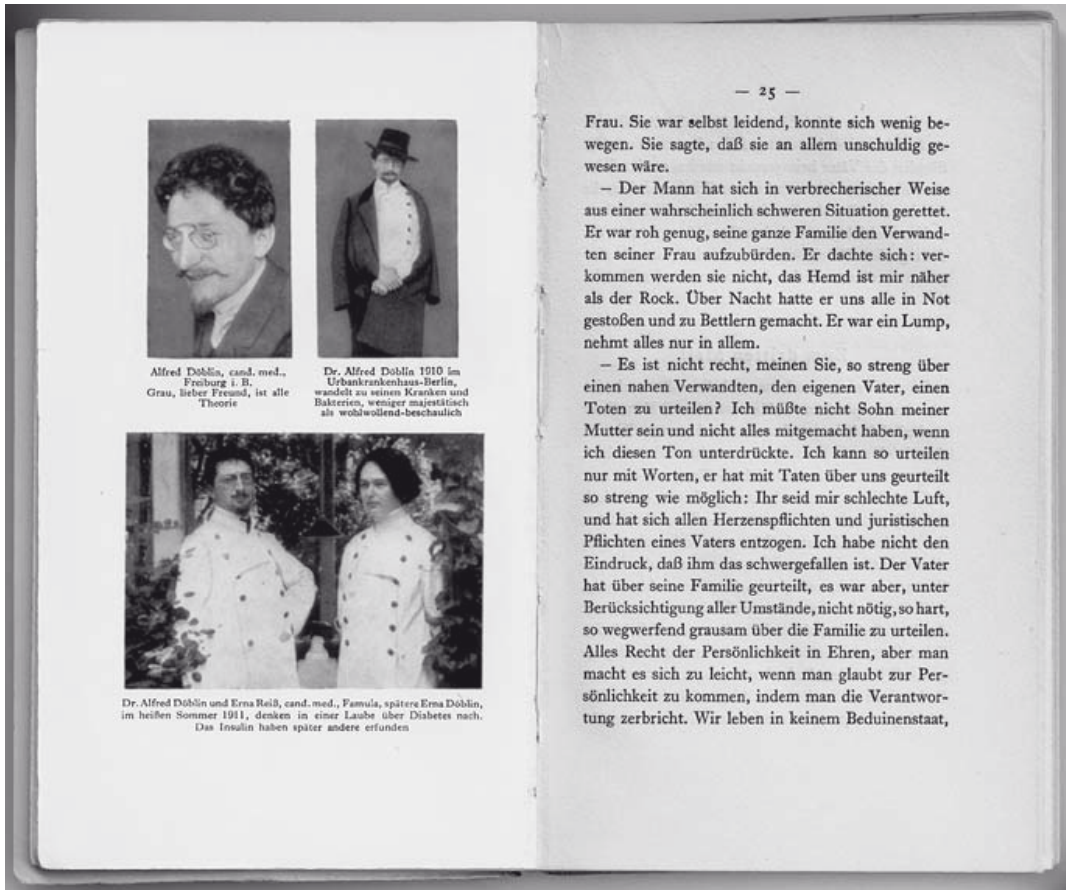


Abb. 11

Bis zum zehnten Kapitel bleibt die autobiographische Studie Teil einer Familienrespektive Herkunftsgeschichte. Verbunden mit einem Wechsel vom auktorialen Ich-Erzähler zum personalen Erzähler fällt im Kapitel *Vermittlung der Bekanntschaft mit einem Familienmitglied* schließlich das Schlaglicht auf die Autorfigur: »Wir haben die Ehre, ein Mitglied dieser Familie vorzustellen, den in Berlin ansässigen Alfred Döblin, den vorjüngsten Sohn der Familie. Sein Bild legen wir in mehreren Exemplaren bei, ferner seinen Handabdruck.«⁶⁴ Es folgt eine nicht nur steckbriefartige, sondern vor allem medizinische Beschreibung körperlicher Merkmale, die neben Körpergröße und Gewicht beispielsweise auch über den Längs- und Querdurchmesser des Kopfes, die Gesichtsfarbe, sämtliche Organ-, Knochen-, Haut- und Muskelbeschaffenheiten Auskunft gibt. In mehreren Anläufen nimmt die Beschreibung dabei neben den Händen die Augen in den Blick: Sie sind »hereditär stark kurzsichtig und astigmatisch«, »[d]ie Reflexe an den

64 Ebd., S. 47.



Abb. 12

Pupillen auf Lichteinfall und Naheinstellung sind regelrecht«, »[k]ein Schwanken beim Augenschluß«, »die Augenfarbe ist graublau.«⁶⁵ Der dieser Passage zugeordnete, ironisch am Vokabular der Fotografen gebrochene Bildkommentar zur medizinischen Selbstcharakterisierung lautet: »1927, Gummidruck, Herrenbildnis, 1/25 sec, Blende 6,8« und ist mit zugehöriger Erläuterung versehen: »Bei dieser Zimmeraufnahme bringt die ungekünstelte Haltung Leben in das Bild, während die etwas scharfe Beleuchtung große Plastik bewirkt«⁶⁶ (vgl. Abb. 12 und Abb. 13).

65 Ebd., S. 48. Das Motiv der Augen durchwandert die gesamte autobiographische Studie: Nicht nur der Vater wird bereits über zwei unterschiedlich auf die Welt blickende Augen charakterisiert, auch der später im Zentrum der Erzählung stehende Schüler definiert sich über die Augen und »große, enorm scharfe Brillengläser« (S. 59). Sein Gesicht wird den Lehrern unlesbar, sobald er seine Brille absetzt.

66 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, Abb. zwischen S. 48–49.



Abb. 13

Das rückseitige Pendant zum »Herrenbildnis« von Yolla Niclas stellt ein von der Berliner Chiromantin Marianne Raschig abgenommener Handabdruck dar. Die Bildkünstlerin ist mit ihrer Signatur auf dem Blatt genauso verewigt wie der Autor und das Datum ihrer Zusammenkunft: »Alfred Döblin 28. 4. 28«. Die Handlinien tragen die *subscriptio*: »La main, die Hand. Alfred Döblin studiert die Linien mit und sagt: »Sicher ist mir nur, daß es die linke Hand ist.«⁶⁷

Eine ausführliche Analyse der Handlinien erfolgt im Erzähltext erst nach einer eingehenden Analyse der Autorenhandschrift. Das Seitenlayout trägt der Koinzidenz von Handschrift und Analyse Rechnung, indem es die Beschreibung des graphologischen Gutachtens auf der Höhe der Döblin'schen Signatur begin-

67 Ebd. Sabine Kyora weist darauf hin, dass der Hinweis auf die linke Hand des Dichters »möglicherweise eine Anspielung auf Döblins ab 1919 verfasste politische Glossen unter dem Pseudonym Linke Poot [ist].« Vgl. Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, S. 278.

nen lässt. Der linke untere Bildrand lenkt seinerseits die Augen des Betrachters auf die rechte Textseite, wo über die Hand der Autorfigur zu erfahren ist: »Der Elan zur Gestaltung ist das erste, dann ein weit ausgreifendes Umklammern breiter Gebietsgruppen. Stoff existiert für ihn nicht, alles ist seelenhaft, in einem fast gasförmigen Aggregatzustand.«⁶⁸ Die folgende Buchseite führt diesen Aspekt zusätzlich aus: »Mut und Lust des Fabulierens, Märchen auf analytischer Grundlage. [...] Gigantische Ausmaße der Fabel wie des Arbeitsschwunges.«⁶⁹

In zunehmendem Maß spiegeln die darauf folgenden Textpassagen, die sich intensiv den Erinnerungen an die Schulzeit widmen, sämtliche Erzählperspektiven ineinander. Der von Beginn an nur vermeintlich empirische Autor verwandelt sich dabei in seine Autorfiguren, die ihrerseits autorschaftlich tätig werden. So wird aus dem Protagonisten, dem einstigen »Familienmitglied Alfred Döblin« und physisch durchleuchteten »Untersuchten«, der von einer nicht näher benannten Expertenkommission unter die Lupe genommene »Befragte« und schließlich – als Figur der vom Befragten zu Papier gebrachten Schul-Erzählung *Gespensersonate* – der »Einlader«. Im Zentrum der *Gespensersonate*, einer Art Bühnenstück, das die ehemaligen Lehrer des Protagonisten auf den Plan ruft und sich dabei in dessen (Angst-)Träume auflöst, steht entsprechend die frühe Dekonstruktion des Ichs. »Sie wollten das Wort ›Ich‹ nicht hören. Ich pfeife auch auf das Ich«, bekundet der Einlader, »[...] Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche haben schon unter meiner Schulbank gelegen! Das waren meine Ichs!« Im Moment der vollkommenen, aber mit allerlei Fremdcharakterisierungen einhergehenden Ich-Auflösung des Einladers (»Sie waren ein Rebell. Ein Widerspenstiger«⁷⁰) tauchen im Text – gänzlich unvermittelt – die Fotografien von Döblins Kindern auf. Wie schon zuvor wird der Generationen durch einen Formatwechsel angezeigt.

Die Bildunterschriften »Klaus Döblin, / geboren 1917 / ›Schreibt man Pulver mit'm ›w‹ oder ›f?‹ und ›Peter Döblin und Wolfgang Döblin, / geboren 1912 und 1915 / ›Bitte recht unfreundlich, die Herren!‹«⁷¹ lösen den Erzähltext aus seiner beklemmenden Stimmung; wie das rückseitig platzierte Familienporträt »Anbetung des Jüngsten (Stefan Döblin, geb. 1926)«⁷² revidieren und befördern sie durch den Bild-Text-Kontrast den Versuch der Autoren- und Ich-Auflösung (Abb. 14 und Abb. 15).

68 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 49.

69 Ebd., S. 50.

70 Ebd., S. 75.

71 Ebd., Abb. zwischen S. 80–81.

72 Ebd.

Deutlich wird bei diesem Arrangement, dass keine Gegenüberstellung dem Zufall überlassen bleibt. Die fröhlichen, unbekümmerten Kinderfotos treffen auf die Erzählpassagen, in denen der Einlader seinen Lehrern bekundet: »Ich duckte mich oft, trieb Mimikry, aber man durchschaute mich. Ich war und blieb ›Opposition‹.«⁷³ Der erste Satz der rückseitigen Komposition wird, durch das Familienbild aus dem Zusammenhang gerissen und gleichzeitig in einen völlig neuen Kontext gebracht, gleichsam zur *inscriptio* der ironisierten *sacra conversazione*: »Wider die göttliche Ordnung«⁷⁴ scheint der Text das Bild nun unterschwellig zu kommentieren, eine Lesart, die der sowieso schon ironischen Familienaufstellung insofern Rechnung trägt, als zwar die ›heilige‹ Familie in Eintracht abgebildet wird, die vorausgegangenen Aufnahmen der Kinder selbst aber von der mit Namen genannten langjährigen Geliebten Döblins stammen.

Nicht erst an diesen scharfen Zusammenschnitten von Bild- und Textmaterial, der »komplexe[n] intermediale[n] Anordnung aus Foto, Bildunterschrift und [...] Zitat«⁷⁵, am collagierten Gegenüber von tragischen und komischen Momenten, am Perspektiven- und Blickrichtungswechsel (der Text legt die Spur zum Autor, die Fotos zeigen ihn als Arzt oder Familienvater), welcher das Springen des Rezipientenblicks von einem Augenmerk zum nächsten provoziert, wird deutlich, in welcher Hinsicht Döblins Selbstbiographie den zukünftigen Roman *Berlin Alexanderplatz* vorbereitet. Döblin erprobt hier, freilich noch anhand des konkreten Fotomaterials, einerseits die für ihn spezifische, in Auflösung und Ironisierung gründende Inszenierung seiner Autorschaft und andererseits die für die Interaktion von Text und Fotografie relevanten literarischen Verfahren. (Selbst-) Wahrnehmung, Inszenierung und Autorschaftsverständnis gründen dabei trotz ironischer Brechung immer wieder auf dem Zusammenspiel von Kopf und Hand, Gesicht und Signatur, Blick und Schnitt, Sehen und Schreiben.

Die autobiographische Studie changiert zwischen der gezielten Bildpolitik des Autors und performativer Selbstauslöschung. Dass an diesem Positionierungsversuch im literarischen Feld nicht nur der Autor ein Interesse hatte, sondern gerade der S. Fischer Verlag, beweist der Kontext, in dem der Band herausgegeben wurde. Er erscheint in der Reihe der Almanache, in denen Dichter spätestens seit 1906 mit Bild, Textauszug und Biographie beworben werden.⁷⁶ Im

73 Ebd., S. 80.

74 Ebd., S. 81.

75 Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, S. 278.

76 Zu Form und Funktion des Almanachs vgl. auch Sandra Oster, *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin und Boston 2014, hier S. 156–158; Heinz Sarkowski, *Almanache und buchhändlerische Werbekataloge*

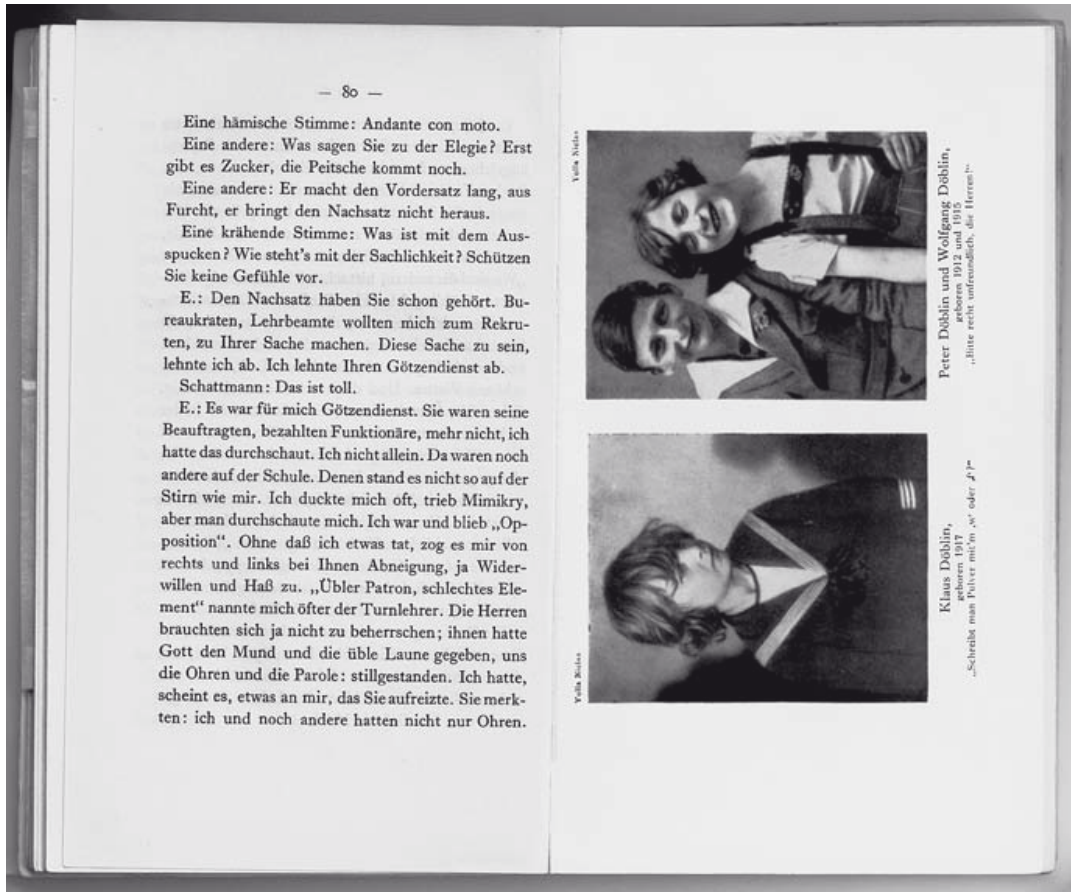


Abb. 14

Gegensatz zu anderen Verlagen – man denke beispielsweise an den Insel Verlag mit seiner Fokussierung auf Klassiker zur gleichen Zeit –, hatte der S. Fischer Verlag sehr früh auf die Wirkmacht des Autorenbildes gesetzt. Der Band ist nicht nur eine Biographie des Verlagsautors, sondern fungiert darüber hinaus als eine groß angelegte Werbekampagne für seinen geplanten Roman *Berlin Alexanderplatz*, der darin mehrfach angekündigt wird. Daher ist dem autobiographischen Teil ein Verzeichnis der literarischen Arbeiten Döblins nach ihrer Entstehungszeit angefügt sowie eine überdimensional große, ebenfalls acht eigenständige Kapitel umfassende Besprechung seiner literarischen Qualität durch Döblins Vertrauten Oskar Loerke. Dieser beschreibt Lebens-, Denk- und Sprachstil des Dichterkollegen *en detail* und rühmt die Fülle des Gegenständlichen in dessen Werken, die

1871–1914. Anmerkungen zu einem hybriden Buchtyp, in: *Aus dem Antiquariat*, Nr. 6 von 1983, S. A193–A210.

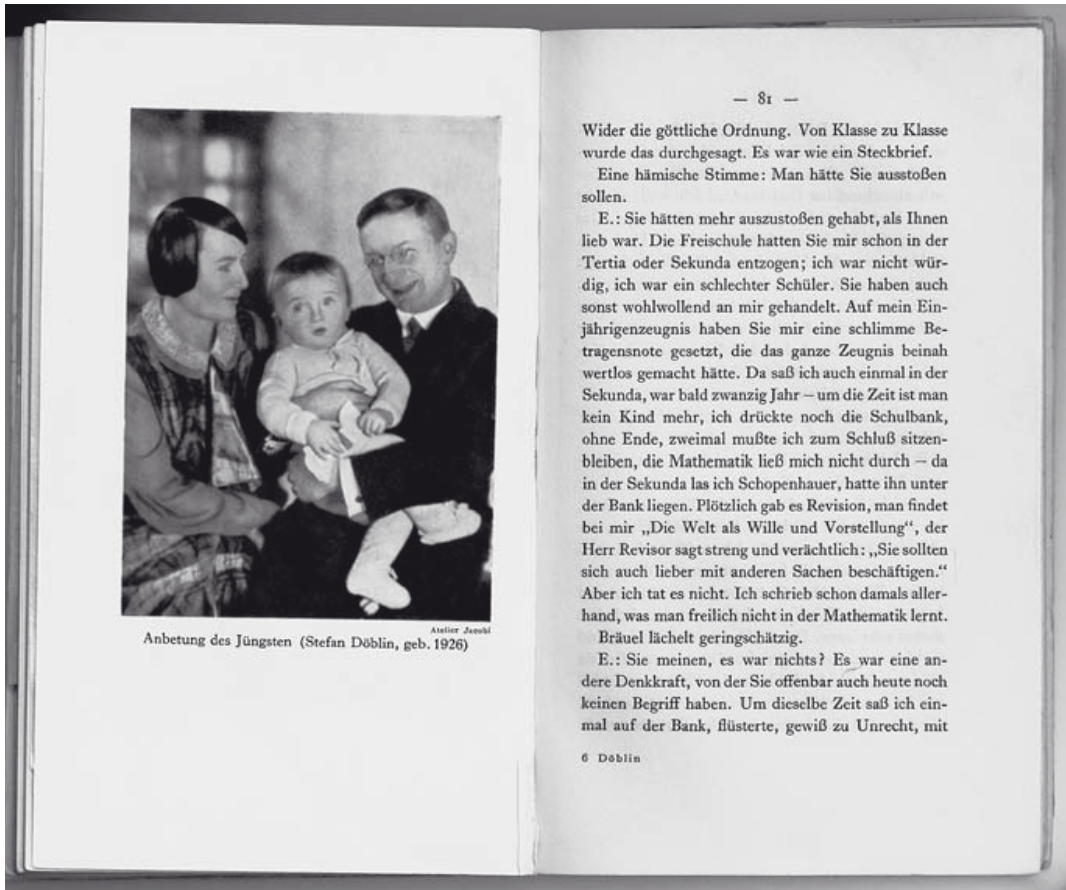


Abb. 15

»Härte und Besonderheit des Wirklichen«,⁷⁷ die Fokussierung des Gegenständlichen, des Quantitativen und Anonymen, die Weltfülle, das maßlos Flimmernde und Blendende, den überwältigenden Rhythmus der Dinge, das Nebeneinander von Vorder- und Hintergrund, die Zerstreutheit des scheinbar Zufälligen, Abseitigen und Privaten. Loerke beschwört damit die Döblin'sche Sprachgewalt und hochgradig vom Visuellen bedingte Poetologie, wie sie vor allem in *Berlin Alexanderplatz* zu vollster Ausgestaltung gelangen wird – und der auch die Stone'sche Bildcollage wie der Zusammenschchnitt von Bild und Text im Buchinneren Rechnung tragen. Die literarischen Qualitäten, denen Loerke eine besondere Relevanz attestiert, sind dabei allesamt Kategorien, mit denen auch die zeitgenössische Bildsprache der Fotografie beschrieben wird.

77 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 120.

Berlin Alexanderplatz

Döblins Berlin ist bekanntermaßen ein einzigartiger Zusammenschchnitt von Textvorlagen aller Art, eine »bricolage aesthetic«.⁷⁸ Das Manuskript zum Roman ist gespickt mit Zeitungsausschnitten und Papierschnipseln, Eingeklebtem und Abgeschriebenen. Seine Metropole lässt sich daher mit gutem Grund als *Textstadt* bezeichnen.⁷⁹ Man möchte meinen, dass mit der Collagierung auch eine bestimmte Zweidimensionalität in der Darstellung einhergeht, die den Vorlagen Rechnung trägt.⁸⁰ Sie sind für Döblin – und das ist konstitutiv für die Montage – in all ihrer Flächigkeit relevant.⁸¹ Hierzu tragen, wie ein Blick in Döblins Arbeits- und Nachlassmaterialien beweist, eindeutig auch die Bilder bei, die Fotografien und Postkarten. Mit ihnen wird Berlin zugleich auch zur *Bilderstadt*.

78 Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture*, Berkeley, Los Angeles u. a. 2006, S. 18.

79 Vgl. Armin Leidinger, *Hure Babylon*, S. 59–99.

80 Auf die Verwandlung der dreidimensionalen Realität in eine zweidimensionale Oberfläche hat auch Dagmar von Hoff im Rahmen einer Analyse hingewiesen, die Döblins poetisches Verfahren, Bild an Bild zu reihen, mit einer filmischen Schnitttechnik vergleicht: »Döblins ›Kinostil‹ [rückt] vor allem die Transparenz der kinematographischen Darstellung ins Zentrum der Überlegungen, denn das Spezifische des Kinos besteht darin, die Vorstellung von einer dreidimensionalen Realität mit der Oberfläche der Leinwand zu verbinden.« Sie verweist dabei auf die Studien von Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 39), der im Film zwei Perspektiven ineinander geblendet sieht: den Schauplatz einer realen Handlung und die flache Ansichtskarte. Dass die filmischen Vorlagen, allen voran Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) – für dessen Werbekampagne Sasha Stone gemeinsam mit dem Fotografen Umbo, d. i. Otto Umbehrr, Montagen der riesigen Baustelle am Berliner Alexanderplatz anfertigte – für die Entstehung von *Berlin Alexanderplatz* von großer Relevanz waren, hat Dagmar von Hoff eindrücklich dargelegt. Vgl. Dagmar von Hoff, »Berlin Alexanderplatz. Masse, Medien und Medialität bei Alfred Döblin«, in: *Massen und Medien bei Alfred Döblin*, Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011, hg. von Stefan Keppler-Tasaki, Bern 2014 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 107), S. 289–311, hier S. 291 und S. 303–304. Meine Überlegungen nehmen hier bei gleicher Zielrichtung den umgekehrten Weg, da sie den Ursprung der Döblin'schen Poetik nicht unmittelbar in der Zweidimensionalität des Films respektive der Leinwandoberfläche, sondern gleich in Ansichtskarte und Fotografie sehen, die Döblin in reicher Zahl als Vorlagen besaß. Sie orientieren sich damit an den vor allem zum handschriftlichen Manuskript vorgenommenen Studien Gabriele Sanders, die Döblins Poetik eine »den Fundstücken geschuldete experimentelle Arbeitstechnik des Collagierens« attestiert. Vgl. Gabriele Sander, *Tatsachenphantasie. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach a.N. 2007, S. 24.

81 Vgl. Dagmar von Hoff, »Berlin Alexanderplatz«, S. 293.

Wenn Döblin im Jahr vor der Veröffentlichung seines Jahrhundertromans das Geleitwort zu *Berlin 1928* schreibt, dem von Mario von Bucovich herausgegebenen Fotoband mit Stadtansichten, so versucht er hier, im auffälligen Widerspruch zur Eingangsthese, das moderne Berlin sei weder fotografier- noch sichtbar, gerade die Stadt und ihr Leben in den Blick zu nehmen. Die Sprache, die er für sie findet, ist eine Sprache, die deshalb aus der Frage nach den Wahrnehmungsmöglichkeiten der Fotografie erwächst und im Buchkontext auf diese, spricht: auf die Arbeiten Bucovichs, zuführt. Mit seinem Geleitwort erprobt Döblin gleichsam die Übersetzung der »unsichtbaren heutigen Stadt«⁸² in eine durchaus am nüchternen, kühlen, materialorientierten und vor allem präzisen Kamerablick orientierte sichtbare und beschreibbare Metropole. Mehr als an der Arbeitsweise Bucovichs scheint Döblins Text an literarischen Verfahren interessiert, die das Berliner Leben (»was die heutigen Leute tun«⁸³), das sich mit der Kamera vermeintlich nicht einfangen lässt, mit fotografischer Schärfe darstellbar machen. Fotografien sind ihm dabei nicht nur Vorlagen, um zu beurteilen, ob der Gegenstand Stadt zur Sichtbarkeit gelangt ist oder nicht, sondern – wie schon im Kommentar zu August Sanders Gesichteratlas zu sehen – Lehrmaterial für die sprachliche Annäherung an einen in erster Linie unsichtbaren, fragwürdigen Gegenstand.⁸⁴

Und mehr noch: Die literarischen Verfahren, die er wählt, zeigen, dass ihm zuletzt daran gelegen ist, einen Text zu erzeugen, dessen Wirkung – Präzision sowie das optische Nebeneinander von Vorder- und Hintergrund auf einer Bildebene – die Fotografie zum Vorbild hat. Döblin schreibt an einem Fototext – einem Text, der sich wie eine Fotografie, beziehungsweise ein ganzes Ensemble von Fotografien lesen lässt, deren Rezeption einem Abtasten der Bildelemente durch die Augen ähnelt.

Erzeugt wird dieser Stil nicht nur durch direkte Referenzen auf fotografische Darstellungen (»Berlin ist eine unpoetische, sehr wenig bunte, aber sehr wahre Stadt« oder »es ist eine große, langweilige und unruhige Stadt. Sie hat keine Farbe.«⁸⁵), sondern auch durch die Aufzählung von Quantitäten, die die Stadt in ein Koordinatensystem von Einzelnamen, Himmelsrichtungen und Maßangaben verspannen. Sie machen den Text fast unlesbar, irritieren durch einen sperrigen, syntaktischen Zusammenschchnitt von Buchstaben und Zahlen:

82 Mario von Bucovich, *Berlin*, S. 8.

83 Ebd.

84 »Das wichtigste in den Aufnahmen [...] ist daher für ihn [Döblin] nicht das, was sie unmittelbar zeigen, ihre deutliche Sprache, sondern das, was sich als Abwesenheit, als Schweigen in ihnen auszeichnet.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, hier S. 138.

85 Mario von Bucovich, *Berlin*, S. 7.

Ich habe zu berichten von der fast unsichtbaren heutigen Stadt Berlin, die geographisch in der Mark Brandenburg liegt, unter 52 Grad 31 nördlicher Breite und 13 Grad 25 östlicher Länge, 36 Meter überm m, und von den Landkreisen Teltow, Zauch-Belzig, Beeskow-Storkow im Süden, Osthavelland im Westen, Niederbarnim im Osten und Norden umschlossen wird.⁸⁶

Hinzu kommt, dass all die zusammengetragenen Einzelaspekte gezielt keinen Überblick verschaffen können, »noch gliedert sich nichts, nur neue Straßen, Hauptstraßen.«⁸⁷ Einerseits fordert Döblin von einem wahrhaftigen, sichtbaren Bild der Stadt nichts Geringeres als die Gesamtschau:

Das große mächtig Ganze ist zu sehen. Es kann niemand von einem Stück Berlin sprechen oder mit Vernunft eine einzelne Baulichkeit zeigen (es sei denn eine Mietskaserne multipliziert mit 100 000). Nur das Ganze hat ein Gesicht und einen Sinn: den einer starken nüchternen modernen Stadt, einer produzierenden Massensiedlung.⁸⁸

Andererseits ist diese Forderung mit allen nur denkbaren Detailbeschreibungen nicht einholbar: »Um die volle Wahrheit der wachsenden, unsichtbaren Siedlung Berlin zu zeichnen, müßte ich Seite um Seite des statistischen Jahrbuchs der Stadt abschreiben [...]«.⁸⁹

Die Schlusspassage von Döblins Geleitwort wendet sich dann noch einmal explizit gegen einen Sehenswürdigkeiten-Blick und plädiert für eine andere Art des Wahrnehmens und Sehens:

Demnach, Du hast deinen Autobus zu verlassen, verehrter Fremder, stecke deine Hände in die Taschen, laß den Blick von den Bauten, es ist daran nichts zu sehen. Aber, halt still, horch auf, sieh Dich um, atme, bewege Dich, hier geht etwas vor, es ist eine moderne, junge, zukunftsreiche Riesensiedlung!⁹⁰

Bezogen auf die 256 Bilder, die von Bucovich folgen und die dem Wunsch Döblins nach einem neuen Sehen entsprochen haben müssen, weil sie die undurchdringlichen Stadtstrukturen neben den Menschentypen, die darin Arbeit verrichten,

86 Ebd., S. 8.

87 Ebd., S. 10.

88 Ebd.

89 Ebd., S. 12.

90 Ebd.

zeigen, städtische Details jeder noch so unscheinbaren Art akribisch auflisten und damit zählbar machen, Schriftzeichen und Bildelemente vermischen und nicht zuletzt bei aller rationalen Bestandsaufnahme für eine ungeahnte Vielstimmigkeit sorgen, scheint es, als müsste der Leser der Döblin'schen Schlusspassage hier lediglich die Kommata durch das Klick-Geräusch der Fotokamera ersetzen, um sich auf die Spur des Fotografen (wie des Autors) zu begeben.

In Bucovichs und Stones Berliner Bilderkosmos lassen sich viele Aufnahmen finden, die mittel- und unmittelbar, ausschnittsweise oder rein strukturell Vorlage für *Berlin Alexanderplatz* sein könnten. Ebenso verhält es sich mit der Foto- und Postkartensammlung, die im Albumformat Stadtansichten, Gesichter, Landschaftsaufnahmen und Kunstpostkarten entweder zu thematischen Gruppen aneinanderreihet oder völlig assoziativ zusammenspannt. Hier kann nur ein sehr kleiner Einblick in das Verhältnis von bildlicher Vorlage und Erzähltext gegeben werden, als Ausblick für eine umfassendere Untersuchung. Eines aber lässt sich mit Sicherheit sagen: Döblin hat aus dem ganzen »Übungsatlas« geschöpft – und sich sicherlich selten auf eine einzelne Perspektive konzentriert, wie ihm überhaupt wenig an einer perspektivischen Ansicht gelegen war.⁹¹

Die Übereinstimmung der gewählten Motive bei Döblin, Stone und Bucovich ist augenfällig. Stones Fotoband *Berlin in Bildern* beginnt nicht nur mit Ansichten von Industriebauten und Massensiedlungen in der Vogelperspektive, sein erstes innerstädtisches Motiv ist auch gleich der Alexanderplatz – einmal in weitem Winkel und von einem erhöhten Standpunkt aus abgelichtet, ein weiteres Mal im »Blick aus einer Kneipe auf dem Alexanderplatz« erfasst. Der heimliche, weil letztlich nur in unscharfen Konturen, dafür aber exakt in die obere Bildmitte platzierte Fluchtpunkt des letztgenannten Fotos ist der Turm des Roten Rathauses, der auch auf Stones Titel-Collage zu *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* die obere Bildmitte dominiert. Hier wie dort wird auf der linken Bildseite die Gestalt eines schwarzen Pferdes angeschnitten; an ihrem Verhältnis zum Rathausurm orientieren sich die restlichen Größenverhältnisse der gewählten Stadtansicht. Die Menschen in Stones Alexanderplatz-Fotos sind, selbst und gerade wenn sie den Bildvordergrund einnehmen, schwarze Flächen, die sich nur durch ihre Konturen vom helleren Asphalt abheben.

Die Gegenüberstellung von Stones ersten beiden Alexanderplatzaufnahmen zeigt die beiden Extreme, die auch in Döblins Stadtansichten unentwegt

91 Vgl. hierzu Wolfgang Martynkewicz, »Geschriebene Bilder. Zum »visuellen Wörterbuch« Alfred Döblins«, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hg. von Gabriele Sander, Bern 1997 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 43), S. 143–158, hier S. 153.

ineinandergeschnitten werden: die Fern- und Nahsicht mit ihren jeweils spezifischen Bildstrukturen wie die scharfen Hell-Dunkel-Kontraste, die die Sicht auf Berlin dominieren. Wolfgang Martynkewicz konnte zeigen, dass jede Form von Sichtbarkeit bei Döblin durch Grundkontraste bestimmt wird; nicht nur ist »jeder Gegenstand [...] durch eine bestimmte Farbe definiert«,⁹² vor allem durch die »Unterschiede in der Helligkeit entstehen bei Döblin Konnotationseffekte«.⁹³ Die Kontraste spielen nicht nur auf visueller Ebene eine Rolle, sondern spiegeln sich in den Phänomenen der Schreibweise wie den Wortfolgen, Brüchen, Inversionen und Sprüngen. »Diese Worte«, so formuliert Martynkewicz treffend,

sollen kein Gewebe erzeugen, sie sollen mit ihren scharf geschnittenen Rändern hervortreten, die wie die Ränder einer Fotografie auf ein Außerhalb verweisen, auf einen leeren Raum, in dem die Wortkunst abwesend ist. So entsteht auf der Oberfläche des Textes eine Reihung, die aber nicht als lineare Folge zu lesen ist, als eine fortlaufende Bestimmung und Umschreibung des Gegenstandes, sondern als ein Nebeneinanderstellen von Unreduzierbaren [sic].⁹⁴

Stones »Trupp Wandervögel«,⁹⁵ seine »Blumenfrauen am Potsdamer Platz«, »Straßenhändler« und »Straßenfeger am Wittenberg-Platz«, das »Schupo«- und ein die Menschenmassen einfangendes »Feierabend«-Foto, seine Schaufenster-, Warenhaus-, Baustellen-, Bahnhofs-, Hafen- und Untergrundbahnhof-Ansichten, die vielen Fliegeraufnahmen und von einzelnen Landschaften, Baudenkmalern und Kunstwerken durchsprengten Platzansichten – sie alle korrespondieren unmittelbar mit Döblins Stadtfigurationen. In seiner Heterogenität und Kompositionsfreude erinnert der Stone'sche Band nicht zuletzt an die (freilich nicht mit dem gleichen fotografischen Anspruch angelegten) Zusammenstellungen in Döblins Alben.

Bei Mario von Bucovich lässt sich schließlich der Kosmos aus Markennamen und Schriftzügen studieren, wie sie sich in *Berlin Alexanderplatz* wiederfinden. Allein das Kapitel *Eine Handvoll Menschen um den Alex* (Viertes Buch) stellt eine Platzbeschreibung vor Augen, die Bucovichs Bilderatlas visuell nicht nur nahe, sondern punktuell deckungsgleich ist:

92 Ebd., S. 150.

93 Ebd., S. 151.

94 Ebd., S. 152.

95 Das Motiv des Wanderns durchzieht den gesamten *Berlin Alexanderplatz*; das Wandern durch die Stadt ist gleichsam die Flânerie des Franz Biberkopf.

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.

Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrge-schäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät [...]. – Kanalisationsartikel, Fensterreinigungsgesellschaft, Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett. –⁹⁶

Eigen-, Orts-, Firmen- und Produktnamen, die bei Döblin eine große Rolle spielen, weil sie die Figuren nicht nur selbstverständlich umspielen, visuell rahmen und verorten, sondern eigenständige, schriftgewordene Figurationen der Stadt darstellen, bestimmen auch bei Bucovich das städtische Ensemble: Das »Aschinger« (Orientierungs- und Dauerzufluchtsstätte für Franz Biberkopf mit 16 Nennungen in *Berlin Alexanderplatz*), die Warenhäuser »Tietz« (9 Nennungen) und »Wertheim« (2 Nennungen), die Tabakwaren »Loeser und Wolff« (2 Nennungen) sowie die Marken »Persil« (2 Nennungen), »Engelhardt Biere« (2 Nennungen), »AEG« (2 Nennungen), »Asbach Uralt« (1 Nennung), »Ufa-Kino« (1 Nennung) oder »Bechstein« (1 Nennung) prägen auch das Gesicht seines Berlins. Ganz zu schweigen von den samt Beschriftung und Nummerierung abgelichteten Straßenbahnlinien, Haltestellen, Bahnhöfen, Plätzen und Ladenzeilen (darunter beispielsweise Destillen, Damen- und Herrenkonfektionen und Konfitüren) oder den meist – wie bei Stone – mit extremen Hell-Dunkel-Kontrasten eingefangenen Menschengruppen und -mengen. Konkrete Vorlagen für Döblin können hier auch die Rummelplatz- und Schlachthoffotografien gewesen sein mit ihren städtischen Aggregatzuständen, die unter anderem Dampf und Qualm, Nebel und Regen einfangen sowie optische Beschaffenheiten von Stoffen und Materialien.

Die Berliner Stadtansichten in Döblins Postkartenalben stammen weder von Stone noch von Bucovich, und dennoch finden sich unter ihnen Ansichten, die die städtischen Zeichen in einer ähnlichen Fülle auf die flache, keine Hierarchie zwischen Vorder- und Hintergrund verlangende Oberfläche des Papiers bringen. Auch sie sind geprägt von Nah- und Fernsichten, Lichtkontrasten, Linien, Strukturen, schemenhaften Figuren und allerlei Schnittkanten (Abb. 16 bis Abb. 20). Im Kontext mit den im Album gleichfalls gesammelten und einsortierten Gesichtern ist die Collagetechnik fast schon vorskizziert (Abb. 21 und Abb. 22).

96 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, S. 123.



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

Berlin Alexanderplatz führt jenseits der theoretischen, sicherlich aber diesseits der poetologischen Reflexion vor Augen, dass Döblin nicht nur an der Abflachung der Gesichter durch die Fotografie gelegen war und ihrem dadurch beim Betrachter freigesetzten Imaginationsradius, sondern auch an einer Art Flächigkeit seiner gigantischen Stadtcollage. Der Blick, den er bei seinem Leser provoziert und einfordert – denn ihm ist an Sichtbarkeit gelegen, und das bedeutet bei ihm nicht zuletzt: Überführung in Lesbarkeit –, ähnelt demjenigen eines Bildatlas- oder Albenlesers genauso wie jenem des Fotosammlers und Collageurs, der von Ansicht zu Ansicht, Papier zu Papier, vom Detail zum Überblick, von der Fläche zur Linie, von Hell zu Dunkel, von der Figur zur Rahmung, vom geschriebenen Bild zur Schrift springt. Die Bewegung des Blicks selbst wird dabei zum »Gegenstand, zum Konnotationssignifikant, der zwischen den Elementen eine Rhetorik herstellt, die aber rein formal bleibt. [...] Sichtbar wird so eine Wirklichkeit aus Übergängen«, beschreibt Martynkewicz, »[i]mmer sind die Sätze [bei Döblin] auf dem Sprung, das gerade sichtbar gewordene verschwindet im nächsten Moment, es entsteht eine pendelnde, eine oszillierende Bewegung.«⁹⁷ Die Flächigkeit

97 Wolfgang Martynkewicz, »Geschriebene Bilder«, S. 153 f. Martynkewicz zeigt, dass Döblins Sehen vor diesem Hintergrund nicht in erster Linie filmisch ist, weil ihm weniger an der Er-

der Gesichter wie Stadtansichten, die »zweidimensionale Wirklichkeit, eine Bilderwelt, die nur in Ansichten existiert, die keine Tiefe, keine Räumlichkeit besitzt«,⁹⁸ ist gleichsam Voraussetzung für den bewegten Blick. Die Flächigkeit des Textes ist Voraussetzung für die bewegte Wahrnehmung des Rezipienten, der – wovon bei Döblin immer ausgegangen werden kann – nicht nur der schauende Leser, sondern auch der sehende Erzähler, die Autor-Figur, der Textproduzent ist.

zeugung eines kohärenten Bilderstroms denn an abweichenden Bewegungen und falschen Bildanschlüssen, an einem »Hinstellen von Ansichten, die nicht miteinander kommunizieren«, gelegen ist. Vgl. ebd., S. 146–147.

98 Ebd., S. 155.

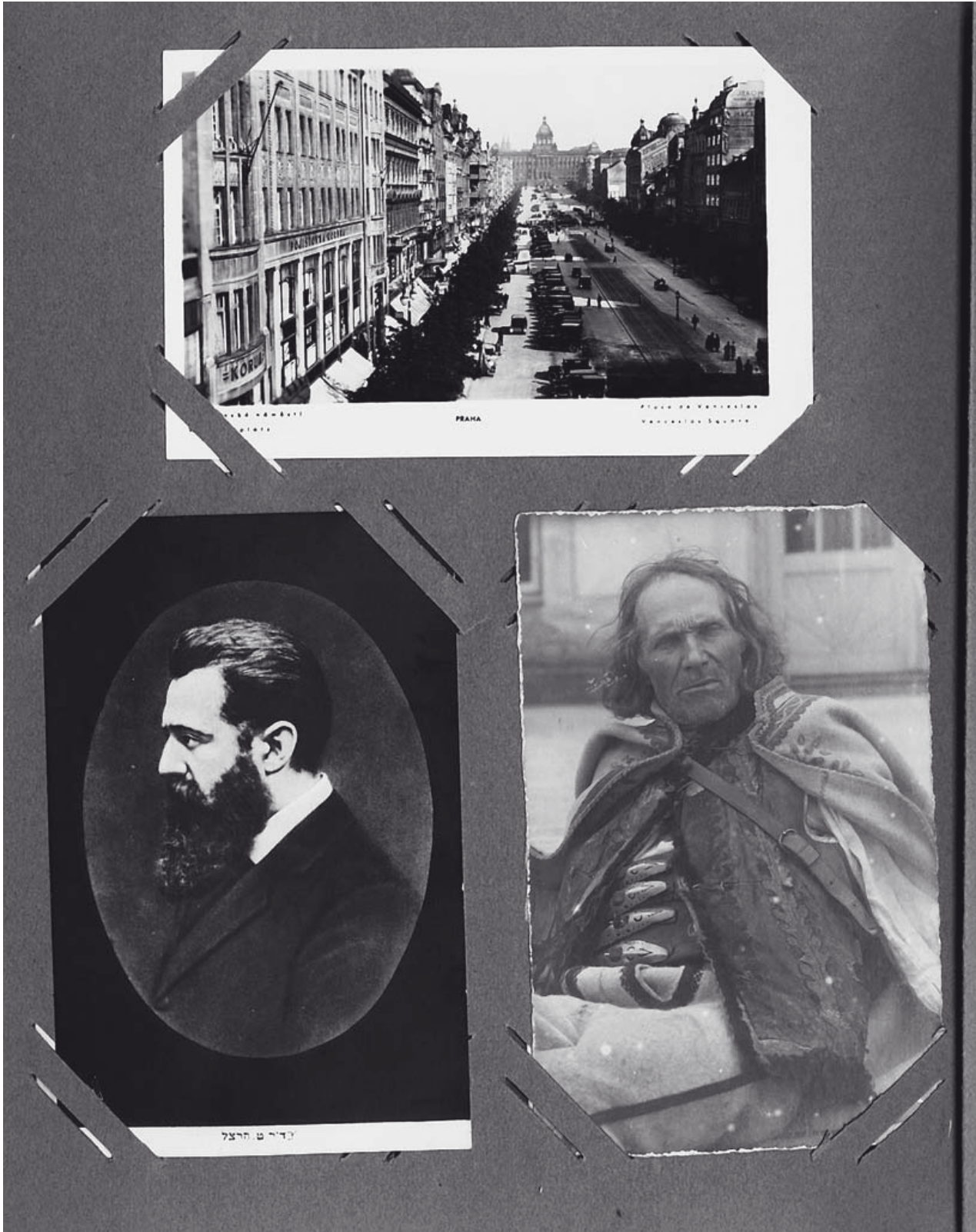


Abb. 21



אשכנז

ויינלען



אין שפיטאל

מינקאווסקי



צוית פון הרב הצדיק מאלעקס זיל
(יום אהרן)



Abb. 22



Nakład B...

AUFSÄTZE

ROBERT L. LOTH

DAS PROBLEM DER FREIHEIT
ÜBER DIE SCHÖNHEIT IN SCHILLERS *KALLIAS*-BRIEFEN

Für P. S.

I

Zeichen oder Zeichen von Dingen
benutzen wir nur, solange wir keinen
Zugang zu den Dingen selbst haben.¹

In seiner *Theorie der Unbegrifflichkeit* schreibt Hans Blumenberg:

[V]on Freiheit haben wir keinen Begriff, weil wir keine Wortersetzungsregel für den Ausdruck Freiheit angeben können. Sie kann nur als ›notwendige Voraussetzung der Vernunft‹ erschlossen werden. Also nicht nur ihre objektive Realität, sondern auch, was ein Begriff von ihr überhaupt zu enthalten hätte, kann nicht dargelegt werden. [...] Daß der Gebrauch des Ausdrucks Freiheit dennoch unentbehrlich ist, ergibt sich daraus, daß sie ›als notwendige Voraussetzung der Vernunft‹ zu erschließen ist. Genau dies wird damit bezeichnet, daß Freiheit kein Begriff, sondern eine Idee ist.²

Die Freiheit weist also auf eine ihr immanente, paradoxe Konstellation: erscheint sie doch einerseits als Bedingung für unser (vernünftiges) Denken und Handeln, ist aber – andererseits – niemals auf den Begriff³ zu bringen. Diese Paradoxie, die

1 Umberto Eco, *Der Name der Rose*, München 1982, S. 40.

2 Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 38f. Zu Blumenbergs Reflexion über Kants Gebrauch des Freiheitsbegriffs vgl. auch: ders., »Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 208f.; ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 2013, S. 15f.

3 Zu einer für die folgenden Überlegungen wesentlichen Relation von Begriff und Vernunft vgl. ebd., S. 9: »Der Begriff gilt als ein Produkt der Vernunft, wenn nicht sogar ihr Triumph,

sich aus einem Zugleich ihrer Notwendig-⁴ und Unmöglichkeit ergibt, führt zur Frage nach der (möglichen) Darstellung von Freiheit, über die nachzudenken das Bemühen des vorliegenden Beitrags sein soll.

Den Gegenstand der Auseinandersetzung bildet dabei Friedrich Schillers an Kant geschulte Ästhetik der beginnenden 1790er Jahre,⁵ wie er sie im Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner unter dem Titel *Kallias, oder über die Schönheit* skizzierte.⁶

Interessant an Schillers Auseinandersetzung mit Kant in den *Kallias*-Briefen erscheint zunächst, dass Körner ihm dessen Kritiken zur Lektüre empfohlen hatte und dass Körner bereits lange vor Schiller – genauer in seinem Brief vom 13. März 1791 – an der Kantschen Ästhetik Kritik übte: »Kant spricht bloß von der Wirkung

und ist es wohl auch. Das läßt aber nicht die Umkehrung zu, Vernunft sei nur dort, wo es gelungen oder wenigstens angestrebt sei, die Wirklichkeit, das Leben oder das Sein – wie immer man die Totalität nennen will – auf den Begriff zu bringen. Es gibt keine Identität zwischen Vernunft und Begriff. [...] Man könnte sagen, die Vernunft sei der Inbegriff [...] dessen, was im Begriff als Ersetzung schon liegt.«

- 4 Zum Motiv der Notwendigkeit bei Kant und Schiller vgl. Thomas Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit. Friedrich Schiller nach der Natur*, Göttingen 2010, bes. S. 151 ff.
- 5 Da der vorliegende Beitrag vor allem der Problemstellung nachzugehen sucht, inwiefern die in Schillers berühmter Formel ›Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung‹ verwandten Begriffe sich gegenseitig bedingen und die in seiner Ästhetik zentrale Frage nach der Darstellbarkeit von Freiheit als Konstitutionsbedingung des Schönen reflektieren, kann seine Auseinandersetzung mit Kant im hier vorgesehenen Rahmen keine detaillierte Berücksichtigung finden. Vgl. daher zum Problem etwa Dieter Henrich, »Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11 (1957), S. 527–547; Klaus Düsing, »Ästhetische Freiheit und menschliche Natur bei Kant und Schiller«, in: *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag*, hg. von Rolf Füllmann, Juliane Kreppel u. a., Bielefeld 2008, S. 199–210; Paul Guyer, »The Ideal of Beauty and the Necessity of Grace: Kant and Schiller on Ethics and Aesthetics«, in: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 187–204; Hans Feger, »Durch die Schönheit zur Freiheit der Existenz – Wie Schiller Kant liest«, in: *Monatshefte* 97 (2005), H. 3, S. 439–449; Cathleen Muehleck-Müller, *Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller – Kant*, Würzburg 1989; Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, in: *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*, hg. von Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich, Köln u. a. 2007, S. 159–175; ders., *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin 2011, S. 353 ff.; Daniel Müller Niebala, »Die ›Gewalt‹ der ›Vergleichung‹. Zur Freiheit in Schillers Kant Lektüre«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), S. 222–240; Georg Mein, *Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller*, Bielefeld 2000, S. 175 ff.; Thomas Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit*, S. 151 ff.
- 6 Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von Klaus Berghahn, München 1973, S. 150 ff.

der Schönheit auf das *Subjekt*. Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Klassifikation beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.«⁷ Ähnlich hatte auch Schiller Anstoß an Kants Negation eines objektiven Prinzips des Schönen genommen und in der Folge den theoretischen Ausgangspunkt der *Kallias*-Schrift als dessen Bestimmung formuliert – auch, wenn ihm selbst die Problematik eines von der Erfahrung unabhängigen Prinzips der Schönheit offenbar klar war: »Die Schwierigkeit, einen Begriff der Schönheit objektiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren, so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Anspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nötig hat, diese Schwierigkeit ist fast unübergebar.«⁸ Die zentrale Frage der *Kallias*-Briefe bildete demnach zunächst der Versuch, ein solches objektives Prinzip zur Bestimmung des Schönen *an sich* nachzuweisen, das Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* gelehrt hatte. Trotz der Einsicht in die ›Schwierigkeit‹ einer »sinnlich-objektiv[en]«⁹ Bestimmung der Schönheit unternimmt Schiller im Brief vom 8. Februar 1793 eine diesem Ansatz entsprechende »Deduktion [s]eines Begriffs vom Schönen«.¹⁰ Dieser Versuch führt schließlich zu der Formel »Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung«,¹¹ jedoch zunächst ohne dabei – wie bereits Körner kritisierte¹² – stringent zu erklären, inwiefern die Begriffe Freiheit und Erscheinung

7 Ebd., S. 135.

8 Ebd., S. 153.

9 Ebd., S. 154.

10 Ebd., S. 153.

11 Ebd., S. 163.

12 »Dein Prinzip der Schönheit ist bloß subjektiv; es beruht auf der Autonomie, welche der gegebenen Erscheinung *hinzugedacht* wird. Nun fragt sich's aber, ob es nicht möglich sei, *in den Objekten* die Bedingungen zu erkennen, auf welchen dieses Hinzudenken der Autonomie beruht.« (Ebd., S. 163) Diese Kritik scheint unbedingt wichtig und verdeutlicht die Relevanz Körners als Gesprächspartner Schillers im Rahmen seiner ästhetischen Theoriebildung. So verweist bereits Körners Ausdruck des *Hinzudenkens* auf einen wesentlichen Aspekt in Schillers Definition der Schönheit *als* Freiheit in der Erscheinung, indem er darauf aufmerksam macht, dass die ›symbolische Operation‹ der Metapher Freiheit als Projektion des Subjekts auf den schönen Gegenstand zu denken sei und sich erst hieraus die Relation der Autonomie des schönen Gegenstandes und des ihn betrachtenden Subjekts erkennen ließe. Diese Überlegung wird schließlich von Schiller insofern zugespitzt, als der schöne Gegenstand erst in dem Moment als schön empfunden werden kann, in dem das Subjekt die Möglichkeit eigener Freiheit in der Autonomie des Gegenstandes erkennt. Vgl. Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 157 sowie Kap. II des vorliegenden Beitrages.

mit der Objektivität des Schönen in Verbindung stehen. Der vorliegende Beitrag versucht diesem Ansatz folgend, jenes Verhältnis in den Blick zu nehmen; auch, wenn Schillers Deduktion angesichts mangelnder Beweiskraft – wie in der Forschung des Öfteren bemerkt wurde¹³ – als gescheitert bezeichnet werden muss. So ist es gerade die Eigentümlichkeit der Schillerschen Formel ›Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung‹, die aufgrund ihrer Widersprüchlichkeiten auf die eingangs erwähnte Paradoxie der Freiheit als zentrales Moment der theoretischen Bemühungen Schillers verweist. Denn wenn Schönheit nur sein kann, sofern ein Ding frei ›erscheint‹, ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Leitbegriffe Schönheit, Freiheit und Erscheinung eigentlich stehen. Das wesentliche Problem dieser Relation – so die grundlegende Annahme der folgenden Überlegungen – besteht in der Darstellbarkeit von Freiheit als Möglichkeitsbedingung von Schönheit. Ist nämlich Freiheit als Idee keiner Anschauung und nicht einmal des ›symbolischen Ersatzes‹ fähig, zugleich aber ethische Maxime und Bedingung menschlicher Vernunft, so beschreibt Schillers Reflexion über Schönheit und die damit verknüpfte Regulation der (wirklichen) Abwesenheit von Freiheit und ihrer (möglichen) Anwesenheit ein neues Nachdenken über die Potentiale von Kunst, das »einen entscheidenden Beitrag zum Entwurf einer progressiven Moderne leistet«. ¹⁴ Insofern gehen die hier unternommenen Gedankengänge von der Hypothese aus, dass Schillers frühe Ästhetik Freiheit als Möglichkeitsbedingung des Schönen in Form einer (absoluten) Metapher¹⁵ reflektiert, weil sie als dem Menschen notwendige Idee niemals eine unmittelbare/unvermittelte Darstellung erfahren kann und also der Formgebung bedarf. Die Konsequenz einer solchen, ästhetischen Auflösung des Freiheits-Paradoxes in einer Art Absolutismus der

13 Für einen Überblick diesbezüglich vgl. Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, S. 160.

14 Nikoletta Wassiliou, »Idealismus und Modernität. Schillers philosophische Ästhetik im Spiegel Kants, der Romantik und des Deutschen Idealismus«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 56 (2012), S. 81–106, hier S. 82. Feger etwa beschreibt diese Wende der Schillerschen Ästhetik als »Wechsel der Ästhetik von einer Theorie der sinnlichen Erkenntnis zu einer Ästhetik, die die Selbsterfahrung des Menschen zum Gegenstand hat« (Hans Feger, »Durch die Schönheit zur Freiheit der Existenz – Wie Schiller Kant liest«, S. 440) und weist damit auf ein bereits in den *Kallias*-Briefen angelegtes Potential der Kunst, die anthropologisch-ethische Problemstellung einer ›Totalität des (menschlichen) Charakters‹ bewältigen zu können.

15 Der Beitrag stützt sich dabei wesentlich auf die von Hans Blumenberg entwickelten Ansätze einer Metaphorologie bzw. seiner Theorie der Unbegrifflichkeit. Zu Blumenbergs Konzeption der Metaphorologie vgl. etwa *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, hg. von Anselm Haverkamp und Dirk Mende, Frankfurt a.M. 2009; Harun Maye, »Metaphorologie«, in: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz, Stuttgart 2011, S. 119–144.

Form führt Schiller dabei bereits in den *Kallias*-Briefen zu einer Konzeption von Kunst, die sich als anthropologische beschreiben ließe¹⁶ und politisch insofern ist, als in ihr die Sichtbarkeit einer möglichen Freiheit als Bedingung der Selbsterkenntnis des betrachtenden Subjekts neu organisiert und als Schönheit reflektiert wird.¹⁷ In dieser neuen Ordnung von Sichtbarkeit erfährt Kunst als »Medium« ein genuin erkenntnistheoretisches Potential in der Organisation der Möglichkeiten von Welt.¹⁸ Für die Schillersche Ästhetik hieße das, dass erst in der durch die Darstellung der Kunst gewährleisteten Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit der Freiheit die Möglichkeit von Schönheit gegeben sein kann.

II

Am Beginn der Diskussion über die Frage nach einer möglichen Darstellung von Freiheit als Bedingung des Schönen sei ein kleiner Umweg mit Blick auf die anthropologischen Implikationen der Schillerschen Ästhetik unternommen. Sinnvoll erscheint dieser Umweg insofern, als er einigen wesentlichen Grundzügen der bereits in den *Kallias*-Briefen vollzogenen Bemühungen Schillers, die Dichotomie von Sinnlichkeit und Vernunft in der ästhetischen Darstellung von Freiheit aufzulösen, nachzugehen sucht. Im Zentrum steht dabei »[d]ie Frage

- 16 Zu der für Schiller wesentlichen Relation von Ästhetik und Anthropologie vgl. die jüngst erschienene Studie von Marina Mertens, *Anthropoetik und Anthropoiesis. Zur Eigenleistung von Darstellungsformen anthropologischen Wissens bei Friedrich Schiller*, Hannover 2014 (= *Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert*, Bd. 5). Zur literarischen Anthropologie Schillers allgemein vgl. auch Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 143–163; Irmgard Egger, »Mittelkraft – Sinne – Medium. Anthropologie und Ästhetik in Schillers medizinischen Schriften und in den *Kallias*-Briefen«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 37 (2013), H. 1, S. 83–91; Jörg Robert, *Vor der Klassik*, S. 55 ff.; Ulrich Tschierske, *Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers*, Tübingen 1988, S. 204 ff.; Thomas Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit*, S. 44 ff.
- 17 Vgl. dazu die Überlegungen Jacques Rancières zur Relation von Ästhetik und Politik: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008. Dazu auch: ders., »Schiller und das ästhetische Versprechen«, in: *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute?*, hg. von Felix Ensslin, Berlin 2006, S. 39–55.
- 18 Vgl. dazu auch Hans Feger, »Die Realität der Idealisten. Ästhetik und Naturerfahrung bei Schiller und den Brüdern Humboldt«, in: *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller, Wilhelm von Humboldt, Alexander von Humboldt*, hg. von Hans Feger und Hans Richard Brittnacher, Köln u. a. 2008, S. 15–34, hier S. 17 ff.

nach den Beziehungen zwischen Geist und Sinnlichkeit[, die] in gewisser Hinsicht als das zentrale Problem aller Philosophie betrachtet werden [kann].«¹⁹

Die an diese Frage geknüpfte Reflexion des ›Commercium mentis et corporis‹, mit dessen umfassender Diskussion in der zeitgenössischen Philosophie und der sich im achtzehnten Jahrhundert formierenden Anthropologie Schiller aufgrund seines medizinischen Studiums an der Karlsschule vertraut war,²⁰ erfuhr im Anschluss an die Kant-Lektüre der 1790er Jahre neue Impulse.²¹ Hatte er in seinen um 1780 entstandenen *Philosophischen Briefen* noch von einem »kühne[n] Angriff des Materialismus«²² auf die Metaphysik gesprochen,²³ so ist es nun Kants transzendental-philosophische Erkenntnistheorie, die ihm die Dichotomie von Körper und Geist neu zu durchdenken erlaubt. Kants Reflexion über die Bedin-

19 Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg 2002, S. 9.

20 Vgl. dazu umfassend Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«*, Würzburg 1985; Peter André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biografie*, München 2009, Bd. 1, S. 81–188.

21 Vgl. zum Folgenden Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München 2004, S. 351 ff.

22 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1960, S. 344 (= *Philosophische Briefe*).

23 Riedel etwa weist hierbei auf die »[m]etaphysische Resignation« Schillers in Folge seiner medizinisch-philosophischen Ausbildung an der Karlsschule hin (Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 154 ff.). So ließ sich aufgrund der Erkenntnisse der sich formierenden Anthropologie/empirischen Psychologie der Substanzdualismus Descartes' angesichts der Einsicht in die psychophysischen Interaktionen von Körper und Geist kaum mehr stringent behaupten. Zugleich erschien die metaphysische Idee einer Unsterblichkeit der Seele zunehmend unplausibel, insofern sie die Autonomie der Seele gegenüber körperlicher Determinanten unbedingt voraussetzte. Sofern also eine »unsterbliche Seele [...] schlechterdings ein *totaliter aliter* (ganz Anderes) alles Körperlich-Materiellen sein [muss] [...] muss, damit überhaupt ein Wirkungskontinuum zwischen Psyche und Soma liegen kann, die Seele auf irgendeine Weise körperkompatibel sein. Dann aber kann die Seele per definitionem nicht unsterblich sein.« (Ebd.) Zentral erscheint mir in diesem Zusammenhang auch die von Riedel formulierte These, ›Religionsideen‹ seien für Schiller trotz seiner pietistisch geprägten Herkunft (vgl. Peter André Alt, *Schiller*, Bd. 1, S. 54 ff.) kaum mehr konsistente Offenbarungslehren und also als stringent akzeptierte Sinnsysteme (vgl. Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 156). Metaphysische Problemstellungen werden demgemäß als Konsequenz eines an der Anthropologie geschulten Anthropomorphismus insofern säkularisiert/psychologisiert, als bisher akzeptierte metaphysische Entitäten wie etwa Gott oder die Unsterblichkeit der Seele als durchaus fragwürdige, »rein menschliche Vorstellungen [erschieden], generiert durch Affekte (»Hoffnung«/»Schrecken«)« (ebd., S. 156; vgl. dazu auch Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung: Zu Literatur- und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1987, S. 291).

gungen der Möglichkeit von Erkenntnis führt dabei zur Einsicht in die Relativität der bisher anerkannten Objektivität des Wirklichen, indem sie deren Unabhängigkeit vom erkennenden Subjekt infrage stellte.²⁴ Dies bedeutete eine unmittelbare Konsequenz auch für die Reflexion des *Commercium*-Problems, insofern die Unmöglichkeit eines vom Subjekt unabhängigen Erkennen des Objekts die Dominanz des Materialismus über das Intelligible verkehren musste. Indem Schiller also Kants Satz ›die Natur steht unter dem Verstandesgesetz‹ mit dem moralphilosophischen Postulat der Selbstbestimmung des Subjekts verschränkt,²⁵ formuliert er zugleich die der ›Doppelnatur des Menschen‹ verschuldete Notwendigkeit einer Harmonisierung von Vernunft und Sinnlichkeit als eines der zentralen Probleme seiner Ästhetik,²⁶ deren (philosophischen) Ausgangspunkt Rüdiger Safranski treffend formuliert hat:

der Materialismus, der die Schöpfung des Geistes einzustürzen droht, ist selbst eine Konstruktion des Geistes, bei der der Geist nicht bemerkt, daß er sie selbst konstruiert hat. Der Materialismus ist also, transzendental gesehen, ein Dogmatismus der selbstvergessenen Vernunft. Von Kant besorgt sich Schiller das gute Gewissen bei dem Versuch, die schöpferische Kraft und Freiheit ins Zentrum des Menschen zu rücken. Alles liegt im Subjekt – die ›Materie‹ des Materialismus ebenso wie der Himmel, der sie überwölbt und in den die alte Metaphysik ihre Welt hinaufgebaut hat.²⁷

- 24 Vgl. Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, S. 351. Vgl. dazu auch Odo Marquard, »Kants Wende zur Ästhetik«, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 2003, S. 21–34.
- 25 »Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort je gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt der ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir Selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze.« (Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 167) Vgl. dazu auch Helmut Koopmann, »Bestimme dich aus dir selbst«. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg«, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 202–219.
- 26 Vgl. dazu auch Ernst Cassirer, »Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften«, in: ders., *Idee und Gestalt*, Darmstadt 1971, S. 81–111. Dort heißt es etwa (ebd., S. 95): »Wenn es gelang, die Vernunft aus der Verstrickung, aus der begrifflichen Korrelation mit der Materie zu befreien, wenn für sie selbst ein neuer Begriff aufgestellt wurde, der sie nicht mehr unlöslich an die Voraussetzung eines absoluten Daseins band, sondern der sie umgekehrt als Kriterium und Voraussetzung alles Seins erwies – dann ergab sich eine neue Möglichkeit, Freiheit und Notwendigkeit zusammenzudenken und in der Notwendigkeit der Natur nicht mehr den Widerspruch zur Freiheit des Geistes, sondern einen Beleg und Beweis für sie zu sehen.«
- 27 Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, S. 351.

Natur existiere demnach zwar durchaus als von der Erkenntnis unabhängiges Außen, sei aber eben deshalb nur insofern erkennbar, als der Verstand ihre Erkennbarkeit gewährleistet, indem er ihre Gesetze erkennend bestimmt. Schiller knüpfte an diese Form der Erkenntnistheorie unmittelbar an, indem er die bereits in der *Philosophie der Physiologie* entwickelte Zeichentheorie in seiner Ästhetik wieder aufnahm.²⁸ So überträgt er den Kern dieser frühen anthropologischen/neurophysiologischen Theorie – bestehend aus dem Versuch, die Dichotomie von Körper und Geist mit Hilfe der Idee einer dritten (Mittel-)Kraft zu überwinden²⁹ – auf die Funktionsbestimmung der Kunst als Bedingung der »medialen Beziehung zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt [...], die über den transzendentalen Dualismus der für Schiller so einflußreichen Philosophie Kants hinausweist.«³⁰ Der noch in den *Philosophischen Briefen* als überwältigend beschriebene Materialismus wird damit ebenso relativ, wie die ihn durchsetzende göttliche Schöpfung, deren Zeichensysteme in Form einer *Lesbarkeit der Welt*³¹ die Physikotheologie noch wesentlich bestimmt hatte. Am Beginn der 1790er Jahre bedeutete Poesie für Schiller jedoch keine Lektüre im ›*liber naturae*‹ und Kunst keinen Metaphysikersatz als »Rettung der durch die Aufklärung verlorenen theologischen Weltsicht.«³² Vielmehr verlagert sich die Reflexion der Natur im Rahmen seiner anthropologischen Ästhetik im Anschluss an Kant in Richtung einer Art ethischen Epistemologie,³³ also einem Fragen nach den ästhetischen

28 Vgl. dazu auch Karl Menges, »Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers«, in: Friedrich Schiller. Kunst Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 181–201.

29 Auf die Relevanz der Mittelkraft-Hypothese für Schillers Ästhetik hat jüngst Irmgard Egger aufmerksam gemacht, indem sie auf deren strukturelle Analogie zur »Mittlerfunktion« der Kunst verwies: »*Mittelkraft* und *Sinne* als ein *Drittes* zwischen Körper und Seele werden hier [in der Mittlerfunktion der Kunst, R.L.] zum *Medium* zwischen Wesen und Erscheinung des Objekts in der Bezwingung des wesensfremden Stoffes durch die formgebende ›*dritte Hand*‹, und zwar zu einem hinter dem Objekt vollends zurücktretenden, einem diaphanen, *idealiter* transparenten Medium.« (Irmgard Egger, »Mittelkraft – Sinne – Medium«, S. 90) Vgl. dazu auch Jörg Robert: Vor der Klassik, S. 398 f.

30 Karl Menges, »Schönheit als Freiheit in der Erscheinung«, S. 182.

31 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1986, S. 220 ff.

32 Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 157.

33 Stachel weist entgegen der Diskussion der für die Forschung lange Zeit wichtigen Ergebnisse Dieter Henrichs, der die Kant-Rezeption Schillers auf Probleme der Ethik reduziert hatte (vgl. Dieter Henrich, »Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik«, S. 533), durchaus zu Recht auf eine epistemologische Dimension der Schillerschen Ästhetik bereits in den *Kallias*-Briefen: Schillers »Ästhetik macht es sich zum Ziel, die Gewissheit des Notwendigen in der Hervorbringungs- und Wirkungslogik der Dichtung zu etablieren. [Seine] transzendentalphilosophische Begründung der Klassik kann deshalb [...] als eine ins Detail

Möglichkeitsbedingungen der Darstellung von Freiheit *als* Natur (des Dings wie des Menschen):³⁴

Natur, sagt er [Kant, R.L.], ist schön, wenn sie aussieht wie Kunst; Kunst ist schön, wenn sie aussieht wie Natur. Dieser Satz macht also die Technik [als Bedingung der Darstellung, R.L.] zu einem wesentlichen Requisite des Naturschönen, und die Freiheit zur wesentlichen Bedingung des Kunstschönen. Da aber das Kunstschöne schon an sich selbst die Idee der Technik, das Naturschöne die Idee der Freiheit mit einschließt, so gesteht Kant selbst ein, daß Schönheit nichts anders, als Natur in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit sei. Wir müssen *erstlich* wissen, daß das schöne Ding ein Naturding ist, d. i. daß es durch sich selbst ist; *zweitens* muß es uns vorkommen, *als ob* es durch eine Regel *wäre* [Hervorhebungen R.L.]. Beide Vorstellungen: *es ist durch sich selbst*, und *es ist durch eine Regel*, lassen sich aber nur auf eine einzige Art vereinigen, nämlich, wenn man sagt: *es ist durch eine Regel, die es sich selbst gegeben hat*. Autonomie in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit.³⁵

Natur bedeutet hier also mehr als ein komplexes Netz metaphysischer Zeichen.³⁶ Zwar attestieren auch die *Kallias*-Briefe der Natur nur dann schön zu sein, »wenn sie *mehr* zu sein scheint als das bloß physische ›Objekt‹ und Materiesystem, zu dem sie durch die ›Entzauberungen‹ der Moderne geworden ist.«³⁷ Dieses *Mehr* beschreibt jedoch kaum noch die ästhetische Repräsentation von Natur. Vielmehr fragt Schiller nach den Bedingungen einer wesentlich mit der Kunst verknüpften Präsentation von Freiheit als Natur des (schönen) Dings. Kants Bestimmung des

reichende Parallelaktion zur Kantischen Systematik notwendiger Denkstrukturen beschrieben werden. Diese Aktion ist keineswegs getrennt von dem Projekt ›Selbstbestimmung‹, das die große Mehrzahl der Interpreten zum Zentrum der Schillerschen Kant-Rezeption erklärt. Sie ist, als erkenntnistheoretische Dimension der Freiheitserfahrung, lediglich die andere Seite der Medaille bzw. deren Meta-Ebene: Sie betrifft nicht die Form des Willens, sondern die Form des *Wissens* vom Willen« (Thomas Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit*, S. 161).

34 Vgl. dazu auch Klaus Düsing, »Ästhetische Freiheit und menschliche Natur bei Kant und Schiller«, S. 208 f.; Hans Feger, *Durch die Schönheit zur Freiheit der Existenz*, S. 440 f.

35 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 183.

36 Vgl. dazu auch Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a.M. 1985, S. 28 f.

37 Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 157. In diesen Zusammenhang gehört auch Schillers spätere Unterscheidung des ›Naiven‹ vom ›Sentimentalischen‹ (vgl. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 694–780 (= *Über naive und sentimentalische Dichtung*)).

Schönen als Objekt interesselosen Wohlgefallens folgend,³⁸ denkt auch er Schönheit dabei deutlich entgegen der ursprünglich angekündigten Deduktion ihres objektiven Prinzips als konstitutiv subjektiv. Sofern Schiller also das Schöne als ›sinnlich-objektives‹ Prinzip zu formulieren sucht, offenbart er zugleich die eingangs erwähnte Schwierigkeit:³⁹ wenn nämlich Freiheit Bedingung des Schönen sei, diese aber nicht anders, als im Modus des ›Als ob‹ erscheinen kann, so wäre sie als Idee im Naturschönen nur insofern eingeschlossen, als sie einen »rein subjektive[n], von uns erzeugte[n] Anschein [darstellt], eine anthropomorphe Projektion«.⁴⁰ Nimmt man diesen Gedanken ernst, so ist Natur nicht eigentlich schön, da sie als solche nicht frei sein kann, sondern wird in Konsequenz einer »ästhetische[n] Betrachtungsweise der Wirklichkeit«⁴¹ erst insofern als schön empfunden, als das betrachtende Subjekt die Möglichkeit seiner sittlichen Vollkommenheit *in der (Natur)Schönheit* erfährt:

Ist der Gegenstand, auf den die pr(aktische) Vernunft ihre Form anwendet, nicht durch einen Willen, nicht durch prakt(ische) Vern(unft) da, so macht sie es ebenso mit ihm, wie die theoretische es mit Anschauungen machte, die Vernunftähnlichkeit zeigten. Sie leiht dem Gegenstande (regulativ, und nicht, wie bei der moralischen Beurteilung konstitutiv) ein Vermögen sich selbst zu bestimmen, einen Willen, und betrachtet ihn alsdann unter der Form dieses *seines* Willens.⁴²

Die (Selbst)Projektion des betrachtenden Subjekts – als regulative Leihgabe der praktischen Vernunft – wäre demnach wesentliche Voraussetzung für die Wahrnehmung des Schönen, weil erst sie die dem Menschen implizite Anlage zur Freiheit mittels einer »symbolischen Operation« zur Anschauung bringt.⁴³

38 Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 2009, S. 58 f.

39 Vgl. Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 153.

40 Wolfgang Riedel, »Die Anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 157. Vgl. dazu auch Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, S. 162 f.; ders., Vor der Klassik, S. 369 sowie die bereits zitierte Passage des Briefes vom 18. Februar 1793. Dort schreibt Schiller: Die Freiheit als die »große Idee der Selbstbestimmung *strahlt uns* aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese *nennen wir* [Hervorhebungen, R.L.] Schönheit.« Zit. n. Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 167.

41 Georg Mein, Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller, S. 189.

42 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 162.

43 Hierin liegt wohl auch jenes geschichtsphilosophische Moment in Schillers Denken, das auf die historisch-mögliche Realisation menschlicher Freiheit weist und das Joseph Vogl am Beispiel von Wallensteins Zaudern – also einem »Zwischenraum, der mit einem pausie-

Die Notwendigkeit, die der echte Künstler an ihr [der landschaftlichen Natur, R.L.] vermißt, und die ihn doch allein befriedigt, liegt nur innerhalb der *menschlichen Natur*, und daher wird er nicht ruhen, bis er seinen Gegenstand in *dieses Reich der höchsten Schönheit* [Hervorhebungen R.L.] hinüber gespielt hat. Zwar wird er die landschaftliche Natur für sich selbst so hoch steigern, als es möglich ist, und, soweit es angeht, den Charakter der Notwendigkeit in ihr aufzufinden und darzustellen suchen; aber weil er, aller seiner Bestrebungen ungeachtet, auf diesem Wege nie dahin kommen kann, sie der menschlichen gleichzustellen, so versucht er es endlich, sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln und dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigentum der letztern sind, teilhaftig zu machen.⁴⁴

Der Ursprung der Schönheit der Natur liegt also nicht – und hier folgt Schiller entgegen der anfänglichen Intention der *Kallias*-Briefe Kant unmittelbar – in deren objektiver Beschaffenheit. Vielmehr bedingt der Eindruck des Schönen – wie auch das Schöne der Kunst die scheinbare Selbstauflösung des ›Mediums‹ Kunst verlangt – eine Art Negation alles Materiellen der Natur in der anthropomorphen Selbstprojektion des sie betrachtenden Subjekts. Diese Wahrnehmung des (menschlichen) Selbst im ›Andern‹ der Natur antizipiert dabei zugleich Schillers spätere Einsicht in den Verlust einer *naiven* Natur im Moment »der gefühligen Hingabe«⁴⁵ an deren scheinbar natürliche Schönheit: »Die kritischen Zeitgenossen [des achtzehnten Jahrhunderts, R.L.], wie beispielsweise Schiller, sehen, daß die Entdeckung von Natur im emphatischen Sinne, der natürlichen Natur, nur die Kehrseite des Verlustes jedes unmittelbaren Bezuges zur Natur darstellt und daß die Zuwendung zur Natur die Spuren der Entfremdung von der Natur in sich trägt.«⁴⁶ Schöne Natur wäre demnach immer schon eine

gewusste, durch Reflexion gebrochene, und insofern moderne [...]. Und nur in diesem gänzlich unmetaphysischen Sinne des Projektionseffekts (bei dem

renden Geschehen die Balance zwischen Ereignismöglichkeit und ihrer Realisierung hält« (Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Berlin 2007, S. 42) – treffend formuliert hat: »Im Zaudern, im angehaltenen Augenblick der Wahl zwischen Wählen und Nicht-Wählen artikuliert sich das Ereignis als Bifurkation und zeigt seine Qualität als Diagramm divergenter Reihen. [...] Das Ereignis ist hier Ereigniserwartung; eine ungeborene Welt der Geschichte, die wie eine Krypta in der wirklichen, historischen Welt eingeschlossen bleibt.« (Ebd., S. 47) Dazu ähnlich auch Helmut Koopmann, »Bestimme dich aus dir selbst«, S. 205 ff.

44 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 998 (= *Über Matthissons Gedichte*).

45 Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 28.

46 Ebd.

man für den Moment der ästhetischen Illusion davon absieht, dass man um ihn weiß) kann die Natur in Schillers Ästhetik noch »Schrift«, »Symbol«, »Sinnbild« sein.⁴⁷

Vor diesem Hintergrund ließe sich die Schillersche Formel Schönheit sei also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung⁴⁸ zunächst als ästhetische Bedingung der (Selbst)Erkenntnis des Menschen – als zur Freiheit bestimmtes Wesen – in der subjektiven Empfindung einer anthropomorphen (Natur)Schönheit verstehen. Einer Schönheit also, deren Prinzip nicht in der objektiven Beschaffenheit ihrer Gegenstände, sondern im Moment des Sich-Selbst-Sehens des Menschen auszumachen wäre.

Die derart in Schillers Ästhetik stets implizite Frage nach der möglichen Einsicht in die ›Totalität des menschlichen Charakters‹⁴⁹ führt nun unmittelbar zurück auf den Dualismus von Körper und Geist. Wenn nämlich erst das Schöne die Erkenntnis einer »vollständigen anthropologischen Schätzung«⁵⁰ ermöglicht, indem es die Harmonisierung beider Pole realisiert, so erscheint die Kunst und der durch sie evozierte ästhetische ›Zustand‹⁵¹ als anthropologische Notwendigkeit. Die damit verbundene »Rehabilitation der Sinnlichkeit«⁵² kulminiert schließlich im Freiheitsbegriff als Bedingung des Schönen, insofern Freiheit als Zustand der Auflösung der Dichotomie von Sinnlichkeit (Körper) und Vernunft (Geist) verstanden werden kann. Schiller zielt also über Kants einzig auf die (geistigen) Möglichkeitsbedingungen des Geschmacksurteils gerichtete *Kritik* hinaus auf die ästhetisierte *Idee* der Freiheit als Ideal des Mensch-Seins an sich. Erinnern wir uns an die eingangs erwähnte Unmöglichkeit der unvermittelten Erfahrung von Freiheit, so verdeutlicht sich hier nun erneut der wesentliche Konflikt der Schillerschen Ästhetik: das Zugleich der Notwendig- und Unmöglichkeit von Freiheit als anthropologischem Problem. Eben deshalb jedoch befragt Schiller die Potentiale der Kunst, »weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert«.⁵³ Davon ausgehend ließe sich Freiheit in Schillers Denken als

47 Wolfgang Riedel, »Die Anthropologische Wende: Schillers Modernität«, S. 158.

48 Vgl. Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 163.

49 Vgl. Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 579 (= *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 4. Brief).

50 Ebd., S. 577.

51 Schiller beschreibt diesen Zustand denn auch dem Dualismus von Körper (Sinnlichkeit/Trieb) und Geist (Vernunft) gemäß als »eine *mittlere* [Hervorhebung R.L.] Stimmung, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind« (ebd., S. 633 (= 20. Brief)).

52 Panajotis Kondylis, Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, S. 19.

53 Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 573 (= *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 2. Brief).

eine Art historischer Konjunktiv beschreiben, der die erwähnte anthropologische Notwendigkeit des *Mittlerdings* Kunst erst bestimmt. Schönheit vermittelt demgemäß die Freiheit im ästhetischen Schein der Erscheinung, indem diese dem betrachtenden Subjekt den Gegenstand so darstellt, *als ob* er frei wäre. Als ästhetisches ›Ereignis‹ ist Freiheit also gerade deshalb »erfüllte Unendlichkeit«, ⁵⁴ weil sie »alle möglichen Bestimmungen umfassen [kann], ohne dass eine einzelne davon ausgewählt wird, sie ist schrankenlos, weil unendlich bestimmt – also ein ›Zustand höchster Realität‹«. ⁵⁵ Freiheit, sofern sie ihre Möglichkeit nur in der Darstellungslogik der Erscheinung findet, wäre dann die mögliche Erkenntnis des Möglichen in der Kunst und gerade deshalb die Ur-Sache des Schönen. In dieser ›Null‹ ⁵⁶ erfährt der Mensch sein ihm eigenes Potential durch die in der Kunst vollzogenen Harmonisierung seiner ›doppelten Natur‹:

Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweite Schöpferin nennt. Denn ob sie uns gleich die Menschheit bloß möglich macht und es im übrigen unserm freien Willen anheimstellt, inwieweit wir sie wirklich machen wollen, so hat sie dieses ja mit unsrer ursprünglichen Schöpferin, der Natur, gemein, die uns gleichfalls nichts weiter als das Vermögen zur Menschheit erteilt, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigene Willensbestimmung ankommen läßt. ⁵⁷

III

Mit der in den *Kallias*-Briefen entwickelten Definition des Schönen als ›Freiheit in der Erscheinung‹ reflektiert Schiller also im Wesentlichen das Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft, deren mögliche Harmonisierung er im Ideal objektiver Schönheit vorzuführen sucht. Von dieser Einsicht ausgehend, soll im folgenden dritten Abschnitt versucht werden, die anfänglich aufgeworfene Frage nach der Darstellbarkeit von Freiheit anhand ihrer Symbolisierung/Metaphorisierung als Kompensation der Unmöglichkeit ihrer unvermittelten Anschauung zu durchdenken. Dabei werde ich mich auf drei wesentliche Aspekte der Schiller-

54 Ebd., S. 635 (= 21. Brief).

55 Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, S. 49 f.

56 Vgl. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 635 (= *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 21. Brief).

57 Ebd., S. 636.

schen Argumentation zu konzentrieren suchen: *a)* die ethischen Implikationen seiner Ästhetik, die – anthropologisch fundiert – bereits in den Briefen an Körner eine Art ästhetisches Ethos formulieren; *b)* die Selbstauflösung der Kunst in der ›Natur‹ des Darzustellenden; *c)* die Grammatik als poetologisches Problem.

a) Ethik: Schiller vollzieht zunächst – Kant und dessen § 59 der *Kritik der Urteilskraft* scheinbar unmittelbar folgend – eine Zuweisung des Schönen in den Bereich der praktischen Vernunft, nach deren Maßgabe Autonomie unbedingte Selbstbestimmung darstellt:

Form der praktischen Vernunft ist unmittelbare Verbindung des Willens mit Vorstellungen der Vernunft, also *Ausschließung jedes äußern* Bestimmungsgrundes [...]. Die Form der praktischen Vernunft annehmen oder nachahmen heißt also bloß: nicht von außen bestimmt sein, autonomisch bestimmt sein, oder erscheinen.⁵⁸

Schönheit wäre demgemäß also auch ein *ethisches* Problem. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Schillersche Formel Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung einzig als unmittelbare Konsequenz sittlicher Maximen verstanden werden kann. So weist schon die Geschichte *eines unter die Räuber gefallenen Menschen*⁵⁹ auf Schillers Skepsis gegenüber dem Moralischen als vernunftinduzierte Grundlage des Schönen. Insofern nämlich »eine moralische Handlung alsdann erst eine schöne Handlung [ist], wenn sie aussieht wie eine, sich von selbst ergebende, Wirkung der Natur«,⁶⁰ erweist sich das Moralische in Schillers Argumentation als Fremdbestimmung der Sinnlichkeit durch die Vernunft und macht Schönheit eben deshalb unmöglich: »Offenbar hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes etwas Peinliches in der Erscheinung. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt.«⁶¹ Die hieraus abgeleitete ›moralische Schönheit‹ als Form vermeintlicher Selbstbestimmung antizipiert nun jedoch nicht nur die für die Darstellungsproblematik wesentliche Relation von ›Technik‹ und ästhetischem Schein im Gefolge des von Kant übernommenen *Heautonomie*-Begriffs;⁶² sie verweist zugleich auf das für

58 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 161.

59 Vgl. ebd., S. 171 f.

60 Ebd., S. 173.

61 Ebd.

62 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 27 f. Bernd Bräutigam etwa macht darauf aufmerksam, dass der Begriff der *Heautonomie* bei Schiller Freiheit und das Problem ihrer möglichen Darstellung unmittelbar reflektiert: »Der Begriff zielt auf das ästhetische Verfahren, auf Darstellung; er deklariert die Eigentümlichkeit der Formgebung und bezieht sich

unsere Fragestellung wesentliche Paradox der Freiheit als Struktur des ästhetischen Scheins. Insofern dieser nämlich die notwendige Gleichzeitigkeit von Selbst- und Fremdbestimmung als Bedingung der Schönheit vorführt, ist die damit verbundene, anthropologisch notwendige Versinnlichung von Freiheit als Maxime der Sittlichkeit erst in der ›regellosen Regelhaftigkeit‹ der Kunst beziehungsweise in Form von (absoluter) Metaphorik überhaupt realisierbar. Daran jedoch lässt sich die Tendenz der Ästhetik Schillers ablesen, das Kunstwerk als Medium des Moralischen, nicht als *das* Moralische selbst zu denken. Schönheit ist folglich eben deshalb Symbol des Sittlichen,⁶³ weil die Metaphorisierung der Freiheit die Unmöglichkeit ihrer unvermittelten Anschauung im Ästhetischen kompensiert und zugleich ins Ethische wendet, indem sie die mögliche Sichtbarkeit/Erkennbarkeit des Sittlichen innerhalb ihrer symbolischen Ordnung gewährleistet. Dementsprechend antwortet Schiller Körner, der ihn diesbezüglich kritisierte, im Brief vom 18. Februar 1793:

Das höhere Prinzip, das du verlangst, ist gefunden und unwidersprechlich dargetan. Auch begreift es, wie du von demselben forderst, Schönheit und Sittlichkeit unter sich. Dieses Prinzip ist kein anderes, als Existenz aus bloßer Form.⁶⁴

Ein solcher Absolutismus der Form als ›höheres Prinzip‹, das Freiheit als Bedingung des Schönen im Uneigentlichen der Erscheinung zur Anschauung bringt,⁶⁵ lässt es nun zu, die oben angeführte, anthropologische Notwendigkeit der Kunst etwas präziser zu beschreiben: Wenn nämlich die Schillersche Schönheitsformel »die Unvordenklichkeit des Grundes der menschlichen Freiheit in der Natur ästhetisch erfasst«,⁶⁶ offenbart sie zugleich eine Art ästhetisierte Ethik, die die Relation von Ästhetik (Schönheit) und Ethik (praktische Vernunft) als Problem der Darstellung von Freiheit reflektiert; denn gerade weil der schöne Gegen-

ausschließlich auf die freie Behandlung des Stoffs.« Vgl. Bernd Bräutigam, »Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts«, in: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1990, S. 244–263, hier S. 248.

63 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59; Vgl. dazu auch Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, S. 163; ders., *Vor der Klassik*, S. 363 ff.

64 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 167.

65 Vgl. dazu auch Michael E. Auer, »Und *eine* Freiheit macht uns alle frei!« Das Polyptoton in Schillers *Freiheitsdenken*«, in: *Monatshefte* 100 (2008), H. 2, 247–265, hier S. 250; Hans Feger, »Durch Schönheit zur Freiheit der Existenz – Wie Schiller Kant liest«, S. 444.

66 Ebd., S. 443.

stand als ›Naturwesen‹ nicht im eigentlichen Sinne frei sein kann, sofern reine Selbstbestimmung nur ›Vernunftwesen‹ zukommt, verlangt die ›Entdeckung‹ der Selbstbestimmung eines Naturwesens jene ›symbolische Operation‹ in Form einer Übertragungsleistung oder (Selbst)Projektion:⁶⁷ »Entdeckt nun die praktische Vernunft bei der Betrachtung eines Naturwesens, daß es durch sich selbst bestimmt ist, so schreibt sie demselben [...] *Freiheitähnlichkeit* oder kurzweg *Freiheit* zu.«⁶⁸ ›Freiheit in der Erscheinung‹ meint demnach eine Art metaphorische Über-Setzung der Freiheit als *Idee* der Vernunft in die Sphäre des Sinnlichen, gerade weil »nichts frei sein kann als das Übersinnliche, und Freiheit selbst nie als solche in die Sinne fallen kann.«⁶⁹ Das Schöne der Kunst wäre also wie das Naturschöne erst dann tatsächlich schön, wenn es Freiheit als Begriff der Vernunft *in* ihrer Versinnlichung erfahrbar macht beziehungsweise die Dichotomie von Sinnlichkeit und Vernunft in der scheinbaren Autonomie des Darzustellenden auflöst. Auf diese Weise aber verdeutlichen schon die *Kallias*-Briefe durch die Entdeckung der Ästhetik als neuem Möglichkeitsraum der Freiheit das eigentümliche ästhetische Ethos Schillers. Als menschlicher Selbstzweck bedarf Freiheit demnach notwendigerweise ihrer sinnlichen Darstellung im ›Symbol‹. Erst diese »Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung entsprechen kann«,⁷⁰ ermöglicht die Erkenntnis der im Begriff Freiheit angelegten Möglichkeit des Mensch-Seins *an sich*. Die ethische Modalität des Schönen jedoch könne laut Schiller stets nur Form sein, nicht aber Materie (Zweck) der Sittlichkeit.⁷¹ Schiller verdeutlicht das in Bezug auf die Unmöglichkeit der Selbstbestimmung des Sinnlichen (Schönheit) als ethisches Ziel der praktischen Vernunft, indem er erklärt: wäre Freiheit real, wäre sie Zweckmäßigkeit und also heteronom, da sie durch die (praktische) Vernunft und nicht durch sich selbst bestimmt wird.⁷² Freiheit als Bedingung von Schönheit benötigt daher zwangsläufig jene ›Existenz aus bloßer Form‹, die erst die ›technische‹ Darstellungslogik der Kunst zu gewährleisten im Stande ist: »Das Vollkommene, dargestellt mit Freiheit, wird sogleich in das Schöne verwandelt. Es wird aber mit Freiheit dargestellt, wenn die Natur des Dings mit seiner Technik zusammenstimmend erscheint, wenn es aussieht, als wenn diese aus dem Dinge selbst freiwillig hervorgeflossen wäre.«⁷³ Erst der

67 Vgl. Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, S. 162 f.

68 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 162.

69 Ebd.

70 Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 15.

71 Vgl. Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 170.

72 Vgl. ebd.

73 Ebd., S. 184.

in der Kunst technisch realisierte Konjunktiv der ›Natur‹ des Dings macht folglich die Wahrnehmung seiner Schönheit möglich – erst die metaphorische Operation des Zugleich von An- und Abwesenheit seiner Selbstbestimmung macht die Bestimmung des Menschen zur Freiheit *wahrscheinlich*. Klaus Düsing trifft daher den Kern des Problems, wenn er schreibt: »Die entscheidende, die Differenz von Kant und Schiller betreffende Frage lautet: Bildet der ästhetische Zustand nur ein Übergangstadium zum sittlich-moralischen oder stellt er die Vollendung des Mensch-Seins dar?«⁷⁴ Insofern er jedoch den ästhetischen ›Zustand‹ Schillers als Vollendungsstatus des Menschen beschreibt, fasst er die anthropologische Mittler-Funktion der Kunst zu unpräzise, da sie Vollendung stets nur *zeigen*, nie jedoch *sein* kann. Denn gerade weil »das Schöne Anspruch auf ideale Wahrheit erhebt und die Betrachtung des Schönen das menschliche Subjekt zum evidenten Innwerden seiner reichen Möglichkeiten in ästhetischer Freiheit bringt«,⁷⁵ stellt der ästhetische Zustand nicht das Ende sondern den eigentlichen Beginn möglichen Mensch-Seins dar. Dementsprechend wären Ethik und Ästhetik zunächst nicht unmittelbar identisch. Vielmehr gewährleistet erst die Ästhetik die *Wahrnehmung* einer potentiellen Ethik: »Ästhetische Erfahrung legt nach Schiller den Grund für Handlungsfähigkeit und Handlungsbereitschaft; sie ermöglicht dem Individuum die freie Willensbildung im Horizont möglichen Handelns.«⁷⁶ Die Darstellung möglicher Selbstbestimmung jedoch – dieser ästhetische »Mut zur Vermutung«,⁷⁷ nach dessen Maßgabe der Mensch sich und seine Geschichte entwirft – verlangt, folgt man Schiller, die völlige Selbstaufgabe alles Materiellen des Mediums im Formalen der Erscheinung.⁷⁸

b) die Selbstaufgabe der Kunst in der Natur des Darzustellenden: In dem Brief vom 28. Februar 1793 zugefügten Beilage *Das Schöne der Kunst* unternimmt Schiller eine eigentümliche Reflexion, die innerhalb der *Kallias*-Briefe einen Wechsel zu produktionsästhetischen Überlegungen markiert. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Relation von »dreierlei Naturen, die [im Prozess der Darstellung, R.L.] miteinander ringen: die Natur des Darzustellenden, die

74 Klaus Düsing, »Ästhetische Freiheit und menschliche Natur bei Kant und Schiller«, S. 209.

75 Ebd.

76 Bernd Bräutigam, »Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts«, S. 250; dazu ähnlich auch Karl Menges, »Schönheit als Freiheit in der Erscheinung«, S. 183; Peter-André Alt, »›Arbeit für mehr als ein Jahrhundert.‹ Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790–1800)«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002), S. 102–133, hier S. 111.

77 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 17; vgl. dazu auch ders., *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 89.

78 Vgl. dazu auch Jörg Robert, *Vor der Klassik*, S. 376 f.

Natur des darstellenden Stoffs, und die Natur des Künstlers«. ⁷⁹ Gemäß der zuvor gewonnenen Formel der Schönheit als Freiheit in der Erscheinung bezieht sich Schillers Argumentation nun auch für die Produktion des Kunstschönen auf den wesentlichen Gedanken, dass die ›Natur des Dargestellten‹ – dessen scheinbares Selbstbestimmt-Sein – in der ästhetischen Darstellung zur Anschauung gelangen müsse, damit die Natur des Dings als Nachgeahmtes von der Einbildungskraft als Freiheit erkannt wird. Dabei entsteht jedoch ein theoretischer Konflikt aus der vorausgesetzten Autonomie aller an diesem Prozess beteiligten ›Naturen‹, deren Interaktion ihre jeweilige Selbstbestimmung gefährdet: »Die Natur des Repräsentierten erleidet von dem Repräsentieren Gewalt, sobald dieses seine Natur dabei geltend macht.« ⁸⁰ Wenn die Darstellung der Natur eines Gegenstandes im ›Medium‹ ⁸¹ der Kunst folglich schön sein soll, muss sie *ihrer* Natur gemäß selbstbestimmt, das heißt *frei* sein. Diese Freiheit des Mediums jedoch bedeutet zugleich die Unmöglichkeit einer schönen Darstellung der Natur des Dings. Der von Schiller zur Bewältigung des Problems entfaltete produktionsästhetische Ansatz weist wiederum auf jenen Absolutismus der Form, der hier die Darstellung der Selbstbestimmung des Dings durch die Auflösung des Mediums (= Stoff) in der ›Form‹ scheinbarer Freiheit gewährleisten soll. Pointiert hieße das: ein Medium im Schillerschen Sinne kann die ästhetische Darstellung nur dann sein, wenn sie *als* Darstellung scheinbar völlig verschwindet, wenn sie zur bloßen Form geworden ist:

Die Natur des Mediums oder des Stoffs muß also von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen. Nun ist aber bloß die *Form* des Nachgeahmten, was auf das Nachahmende übertragen werden kann; also ist es die Form, welche in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben muss. ⁸²

Damit aber reflektiert Schiller nicht nur das mediale Potential von Kunst. Vielmehr eröffnet ihre in der Nachahmung vollzogene Auflösung den Blick für die Bildung von Welt im Prozess ihrer Darstellung. Was sich hier andeutet und ausgehend von Johann Jacob Breitinger, Friedrich Gottlieb Klopstock sowie der Genie-Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts fortschreibt, ⁸³ ist ein Wandel des

79 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 195.

80 Ebd.

81 Zu Schillers für die nachfolgenden Gedankengänge grundlegenden Gebrauch des Wortes Medium vgl. Jörg Robert, Vor der Klassik, S. 395 ff.; Marina Mertens, Anthropolitik und Anthropoiesis, S. 113 ff.

82 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 195.

83 Vgl. Carsten Zelle, »Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)«, in: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, hg. von Georg Bollenbeck

klassischen Mimesis-Begriffs, in dessen Konsequenz Kunst Welt nicht mehr nur vermittelt, sondern zu ermitteln sucht. Dies verdeutlicht vor allem Schillers Gebrauch der Begriffe Natur (= Bestimmung zur Selbstbestimmung) und Nachahmung. So sei es im Wesentlichen die *Nachahmung der Natur*, die Schönheit bedingt, wenn sie sich als Darstellung von Freiheit begreifen ließe: »Das Kunstschöne nämlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in einem *Medium*, das von dem *Nachgeahmten* materialiter ganz verschieden ist.«⁸⁴ Die Natur des Nachgeahmten meint dabei – folgt man dem bisher Gesagten – die Freiheit des Dings, insofern es selbstbestimmt erscheint. Die *Heautonomie* des Nachgeahmten, das ästhetische Zugleich von frei und nicht-frei,⁸⁵ weist dabei nun deshalb über eine schlichte Abbild-Funktion der Kunst hinaus, weil diese mittels der ›symbolischen Operation‹ technischer Darstellung die Natur des Dings dem Betrachter vorstellt. Das bedeutet jedoch, dass es der Kunst nicht mehr in erster Linie darauf ankommen kann, die Natur des Dings *als* Erscheinung zu repräsentieren.⁸⁶ Vielmehr fragt Schiller, wie oben angedeutet, nach den Bedingungen der ästhetischen/poetischen Präsentation der Möglichkeit des (schönen) Dings anhand von dessen scheinbarer Selbstbestimmung. Insofern erlaubt erst das Bild von Freiheit, das nicht mehr als bloßes *Abbild* begriffen werden kann,⁸⁷ dem betrachtenden Subjekt, Schönheit wahrzunehmen. Der in den *Kallias*-Briefen entfaltete Naturbegriff verkehrt also poetologisch das Verhältnis von Nachahmung und (ästhetischer) Darstellung, die Natur eben nicht

und Lothar Ehrlich, Köln u. a. 2007, S. 73–86; Jörg Robert, »Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen«, S. 163f.; ferner auch Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 9–46, hier S. 43f.

84 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 194.

85 Der hierfür entscheidende Passus bei Schiller lautet: »Was also ist Natur in der Kunstmäßigkeit? Autonomie in der Technik? Sie ist reine Zusammenstimmung des innern Wesens mit der Form, eine *Regel, die von dem Dinge zugleich befolgt und gegeben ist*. (Aus diesem Grunde ist in der Sinnenwelt nur das Schöne ein Symbol des in sich Vollendeten oder des Vollkommenen, weil es nicht wie das Zweckmäßige auf etwas außer sich braucht bezogen zu werden, sondern sich selbst zugleich gebietet und gehorcht, und sein eigenes Gesetz vollbringt.)« Zit. n. ebd., S. 182.

86 Dementsprechend ist es durchaus problematisch, dass Robert von einer »geglückten Repräsentation« als wesentlichem poetologischem Problem der Beilage spricht (Jörg Robert, *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, S. 374).

87 Vgl. zu diesem wesentlichen Aspekt absoluter Metaphern Thomas Rentsch, »Thesen zur philosophischen Metaphorologie«, in: *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, hg. von Anselm Haverkamp und Dirk Mende, Frankfurt a.M. 2009, S. 137–152, hier S. 140f.

mehr bloß nachahmen, sondern als Freiheit des Dargestellten vorführen soll.⁸⁸ Gerade diese »funktional[e] Selbstbindung [...] ermöglicht es der [Kunst], sich gegen die Kontingenz eines permanenten Weltbezugs zu schützen, zugleich jedoch den Vorschein der sozialen Freiheit im freien Spiel ihrer Formen sichtbar zu machen.«⁸⁹ Denn auch, wenn Freiheit im *Wirklichen* nicht unmittelbar erfahren werden kann, weil sie »keinem Ding in der Sinnenwelt [...] wirklich zukomme«⁹⁰ und »positiv« frei⁹¹ ein Ding »auch nicht einmal *scheinen* [kann], weil dies bloß eine Idee der Vernunft ist«,⁹² so hebt dies ihre anthropologische Notwendigkeit keineswegs auf. Vielmehr führte die Einsicht, dass zwar erst die Freiheit den Mensch zum Menschen im eigentlichen Sinne mache, sie aber angesichts der »nachrevolutionäre[n] Enttäuschung über die Ohnmacht des Bürgertums«⁹³ und dem damit verbundenen »Transzendental-Werden des politischen Wissens«⁹⁴ um 1800 nicht realisierbar war, zu einer auch darstellungsmethodischen Aporie. Insofern nämlich Freiheit ihre Möglichkeit erst in der Darstellung des Kunstschönen als dessen »sinnlich-objektive« Bedingung erfährt, die Kunst ihre eigene Autonomie jedoch in Konsequenz einer »schönen« Darstellung an die »Natur des Dargestellten« preisgeben muss, ergibt sich eine Art ästhetische Paradoxie: Ein Kunstwerk wäre folglich erst dann *schön*, wenn es *als* Kunstwerk (scheinbar) nicht mehr *ist*, wenn »sich der Stoff (die Natur des Nachahmenden) in der *Form* (des Nachgeahmten), der *Körper* in der *Idee*, die *Wirklichkeit* in der *Erscheinung*«⁹⁵ verloren hat. Dieses Bild der Auflösung des Selbst im Andern, der Auflösung des Körpers in der Idee, verdeutlicht nochmals, dass es diesem, den ästhetischen Zustand in gewisser Weise formal ermöglichenden, Darstellungsprozess nicht mehr um die mimetische Abbildung einer Welt politischer Gegebenheiten zu tun ist.⁹⁶ Das »Politische« dieser Ästhetik läge demnach wohl

88 Vgl. dazu auch Jörg Robert, *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, S. 363; Carsten Zelle, »Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)«, S. 77 f.

89 Peter André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«, S. 116.

90 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 175.

91 Zur konstitutiven Negativität der Freiheit und dem damit verknüpften Problem der Darstellung des Undarstellbaren vgl. Carsten Zelle, »Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)«, S. 82 ff., der sie eben deshalb in Relation zum Erhabenen diskutiert.

92 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 175.

93 Peter André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«, S. 109.

94 Joseph Vogl, »Ästhetik und Polizey«, in: *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*, hg. von Felix Ensslin, Berlin 2006, S. 101–111, hier S. 104.

95 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 195.

96 Die vor allem von der linken Literaturwissenschaft im Anschluss an Georg Lukács (vgl. Georg Lukács, »Schillers Theorie der modernen Literatur (1935)«, in: ders., *Schriften zur Li-*

eher in jenem bereits beschriebenen Moment des Sichtbar-Machens möglichen Handelns und der damit im Schönen realisierten Wahrnehmbarkeit potentiellen Mensch-Seins. Auf diese Weise verbindet Schiller im Ideal der Kunst, »was einige nicht aufhören wollen als Gegensatz zu fassen: die Autonomie der ästhetischen Erfahrung *und* die Umgestaltung dieser Erfahrung in das Prinzip einer neuen Gemeinschaft«. ⁹⁷ Kunst bedarf also – folgt man diesem Gedanken Jacques Rancières – eines »gemeinsamen Seins-Modus[?] [...], der wiederum einem eigenen Modus der Sichtbarkeit und einer spezifischen Form des Intelligiblen entspringt«. ⁹⁸ Eine eigentümliche Analogie zur Sphäre des Politischen wäre dann ihre Fähigkeit zur Identifikation gemeinsamer Objekte,

sie dem gesellschaftlichen Diskurs zu unterwerfen und in die Praxis umzusetzen. Damit es Kunst und Politik gibt, muss es bestimmte, abgegrenzte Sphären der Erfahrung geben, sowie eine bestimmte Beziehung zwischen den Tätigkeiten und den sichtbaren Formen einerseits und der Intelligibilität dieser Tätigkeiten andererseits. Eine bestimmte Aufteilung der sinnlichen Welt muss sein. ⁹⁹

Die mit dem Wandel des traditionellen Mimesis-Begriffs vollzogene Ermittlung von Welt im Kunstwerk eröffnet auf diese Weise die Überwindung der Trennung von Kunst und Politik. Denn, insofern die *Aufteilung des Sinnlichen*¹⁰⁰ als Prinzip der Regulation von Sichtbarkeit die mögliche Partizipation an einem ›Gemeinsamen‹ in den Blick rückt, beschreibt sie nicht nur die ästhetische Dimension der Politik, sondern ebenso die konstitutiv politischen Implikationen der Ästhetik. Im Hinblick auf das für die *Kallias*-Briefe relevante Problem der Schönheit als Darstellung der Natur des Dings ließe sich das wie folgt über-

teratursoziologie. Darmstadt 1972, S. 157–174) geübte Kritik, die klassische ›Autonomie-Ästhetik‹ Schillers sei blind gegenüber der politischen Realität (vgl. Bernd Bräutigam, »Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts«, S. 244 ff.), erscheint daher unzulänglich.

97 Jacques Rancière, »Schiller und das ästhetische Versprechen«, S. 40.

98 Ebd., S. 41.

99 Ebd.

100 Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 25 f.: »›Aufteilung des Sinnlichen‹ nenne ich jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. [...] Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet [...]. Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.«

tragen: Schönheit sei dann eine Seinsweise von Objekt *und* Subjekt, deren implizite Ordnung von Sichtbarkeit *Freiheit* als eine »gemeinsame Wirklichkeit von Subjekt und Objekt«¹⁰¹ nicht abbildet, sondern *in* der Erscheinung vor Augen stellt.¹⁰² Autonomie bedeutet dann eine dem Dargestellten *und* dem betrachtenden Subjekt Gemeinsames, in dem die Schönheit als ›Freiheit in der Erscheinung‹ durch keine »Realität normiert ist«. ¹⁰³ In dem Sinne aber, in dem diese gemeinsame Wirklichkeit sich gegenüber einer normativen Realität emanzipiert, verlangt der formale Absolutismus der Darstellung, dass sich das Bildende im Bild zu verlieren habe, damit Schönheit wahrzunehmen ist:

*Die Wirklichkeit in der Erscheinung; Wirklichkeit heißt hier das Reale, welches an einem Kunstwerke immer nur Materie ist, und dem Formalen, oder der Idee, die der Künstler in dieser Materie ausführt, muß entgegengesetzt werden. Die Form ist an einem Kunstwerk bloße Erscheinung, d. i. der Marmor scheint ein Mensch, aber er bleibt, in Wirklichkeit, Marmor. Frei wäre also eine Darstellung, wenn die Natur des Mediums durch die Natur des Nachgeahmten völlig vertilgt erscheint, wenn das Nachgeahmte seine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet, wenn das Repräsentierende durch völlige Ablehnung oder vielmehr Verleugnung seiner Natur sich mit dem Repräsentierten vollkommen ausgetauscht zu haben scheint – kurz – wenn nichts durch den Stoff, sondern alles durch die Form ist.*¹⁰⁴

Die, spätere Medientheorien eigentümlich antizipierende, Auflösung der Natur des Mediums in der Natur des Dargestellten erhebt Schiller ferner auch zu einer Art poetologischen Norm:

Der große Künstler, könnte man also sagen, zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt).¹⁰⁵

101 Gernot Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt a.M. 1999, S. 18.

102 Vgl. Carsten Zelle, »Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)«, S. 77.

103 Jacques Rancière, »Schiller und das ästhetische Versprechen«, S. 41.

104 Klaus Bergmann, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 195 f.

105 Ebd., S. 196.

Eine dergestalt formulierte idealistische Poetik erscheint allerdings insofern als durchaus fragwürdig, als der in ihr anklingende Absolutismus der Form zu einem objektiven Prinzip erhoben wird. Problematisch daran ist vor allem der noch immer behauptete Anspruch Schillers, eine dem schönen Ding genuin eigene Objektivität innerhalb seiner Darstellung zu erkennen. Da aber das Schöne keine objektive Eigenschaft des dargestellten Dings sein kann, weil es erst im anthropomorphen Akt der Selbstprojektion des Subjekts auf den Gegenstand wahrzunehmen ist, läge jene ›reine Objektivität‹ nicht *in* der Darstellung. Vielmehr eröffnet erst das rezeptive Spiel der freien Einbildungskraft anhand der Vergegenständlichung des Subjekts im Akt ästhetischer Wahrnehmung jenen ›sinnlich-objektiven‹ Zugang zur Schönheit: »ihr Spiel ist nicht mehr das Spiel des Subjekts mit sich selbst anlässlich der Anschauung eines Gegenstandes, in ihm spielt sich das Subjekt [...] ganz in den Gegenstand ein. Die Intention des Subjekts ist eine objektive.«¹⁰⁶ So formuliert sich in Schillers Versuch, die Schönheit ›sinnlich-objektiv‹ als »Form einer Form«¹⁰⁷ zu durchdenken, zwar sein Scheitern an dessen theoretischer Fundierung.¹⁰⁸ Dennoch erscheint in der poetologischen Reflexion der *Kallias*-Briefe ein unmittelbares Potential zur Bewältigung von Welt – eine Art ästhetischer Imperativ der Identität von Kunst und Natur, insofern Natur hier nicht mehr Vorhandenes meint, als vielmehr das *Noch-nicht* eines *ideellen* Mensch-Seins in der ästhetischen Darstellung.

c) *Grammatik als poetologisches Problem*: Beurteilte Schiller das Verschwinden der Natur des Mediums im Akt der Darstellung schon für die bildende Kunst als durchaus schwierig,¹⁰⁹ so führt ihn die poetologische Konsequenz dieses Gedankens an die Grenzen der Unzulänglichkeit der Sprache.¹¹⁰ Trotz der theoretischen Schwierigkeit beharrt er allerdings darauf, dass auch die Dichtung einzig schön sei, wenn die Autonomie des Darzustellenden als ›idealisiertes‹ Objekt – »d. i. in reine Form verwandelt«¹¹¹ – keine Gewalt durch die Natur des Mediums erfährt. Die damit verknüpfte Bedingung der Schönheit sei folglich auch hier, »daß dieses Objekt [...] von der Natur des Mediums [hier der Sprache, R.L.], in welchem es dargestellt wird, keine Heteronomie erleidet.«¹¹² Nimmt man diese

106 Dieter Henrich, »Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik«, S. 537.

107 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 154.

108 Vgl. Dieter Henrich, »Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik«, S. 537.

109 Vgl. Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 197 f.

110 Vgl. Marina Mertens, Anthropoetik und Anthropoiesis, S. 113–155; Dirk Oschmann, »Schillers Verknüpfung von Sprach- und Gattungstheorie«, in: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, hg. von Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich, Köln u. a. 2007, S. 137–157.

111 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 198.

112 Ebd.

Forderung ernst, ergibt sich eine durchaus eigentümliche Poetik: Soll also eine Dichtung, deren Medium Sprache ist, *schön* sein, muss – so Schiller – das natürliche ›Wesen‹ der Sprache von ihrer dichterischen Gestaltung ›vertilgt‹ werden; oder anders formuliert: Schöne Dichtung verlangt die Überwindung der Natur der Sprache, die Auflösung ihrer Grammatik als die Relation der Sprachzeichen regelndes System. Auf diese Weise formulieren die *Kallias*-Briefe eine für Schiller eher untypisch pointierte Sprachkritik¹¹³ und dabei zugleich die für die poetische Darstellung wesentliche Frage, »wie ein Zeichen mit dem verbunden sein kann, was es bedeutet.«¹¹⁴ Indem Schiller also »die *Darstellungsfunktion* der Sprache grundsätzlich ihrer *Bezeichnungsfunktion* über[ordnet]«,¹¹⁵ verdeutlicht er ein Verständnis poetischer – und das heißt immer auch metaphorischer – Sprache, das deren genuin epistemologisches Potential gegenüber den *logischen Lücken* streng begrifflichen Sprechens auszuloten versucht:¹¹⁶ »die figürliche Sprache [ist] nicht mehr Illustration oder Ornat eines ansonsten rein begrifflichen Gehalts [...], sondern sie wird nun der begrifflichen Diktion vorgeordnet [...], [so]daß aus einem Instrument der Wahrheitsvermittlung ein Organ der Wahrheitsermittlung werden konnte.«¹¹⁷ Rein begriffliche Sprache wäre dabei, Schiller zufolge, gegenüber der Dichtung gerade deshalb defizitär, weil ihre »abstrakte[n] Zeichen [zwar] für Arten und Gattungen, niemals [jedoch] für Individuen«¹¹⁸ stehen können. So ist es im Wesentlichen das Problem der Arbitrarität der Sprache und ihre ›Tendenz zum Allgemeinen‹, die die Möglichkeit individueller Darstellung und also die Schönheit dichterischen Sprechens gefährdet:

113 Vgl. Dirk Oschmann, »Schillers Verknüpfung von Sprach- und Gattungstheorie«, S. 137 f.

114 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 75.

115 Dirk Oschmann, »Schillers Verknüpfung von Sprach- und Gattungstheorie«, S. 147.

116 Vgl. Marina Mertens, *Anthropoetik und Anthropoiesis*, S. 118 f.: »Figurative Ausdrücke sind deshalb nicht nur geeignet, opake in klare Vorstellungen zu transformieren und damit Kenntnisse zu vermitteln. Vielmehr kann erst mittels von Metaphern, die den menschlichen Analogiebildungstendenzen entgegenkommen und Ähnlichkeiten zu entdecken geben, Erkenntniserweiterung angekurbelt werden. [...] Metaphorik erzeugt ein Wissen in Bereichen, die nicht sinnlich wahrnehmbare sind, indem sie diese durch Übertragung aus dem disparaten sinnlichen Bereich zugänglich macht. Metaphorischer Rede wird ein kognitiver Gehalt zugeschrieben, denn was rein begrifflich nicht manifest werden kann, unbewiesene oder nur geahnte Wahrheit, ist im sprachlichen Bild enthalten.«

117 Bernd Bräutigam, »Szientifische, populäre und ästhetische Diktion. Schillers Überlegungen zum Verhältnis von ›Begriff‹ und ›Bild‹ in theoretischer Prosa«, in: *Offene Formen. Beiträge zur Literatur, Philosophie und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, hg. von Bernd Bräutigam, Frankfurt a.M. 1997, S. 93 f.

118 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 198.

Sowohl die Worte, als ihre Biegungs- und Verbindungsgesetze sind ganz allgemeine Dinge, die nicht *einem* Individuum, sondern einer unendlichen Anzahl von Individuen zum Zeichen dienen. [...] Das darzustellende Objekt muss also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg nehmen*, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlichen Kraft) verliert. [...] Die Sprache beraubt [...] den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität, und drückt ihm eine Eigenschaft von ihm selbst (Allgemeinheit) auf.¹¹⁹

Hierin also liegt die für den Dichter grundlegende Unzulänglichkeit der Sprache. Wenn nämlich die grammatische ›Natur‹ des Mediums einerseits die Regelmäßigkeit der Zeichenrelationen auf ein Allgemeines festlegt, um Kommunikation überhaupt zu ermöglichen, dieses Allgemeine zugleich jedoch durch eine »besondere Operation des Verstandes einer individuellen Vorstellung angepasst werden«¹²⁰ muss, zeigt sich erneut jene eingangs diskutierte Problematik der ›doppelten Natur‹ des Menschen. Der ›sehr weite Umweg‹ durch das ›abstrakte Gebiet der Begriffe‹ beschreibt demnach vor allem die grammatisch bedingte Vernachlässigung der Sinnlichkeit des Menschen zugunsten einer einseitig vernünftigen Funktionalität der Sprache – der »generische[n] Natur der Sprache als Werk und Werkzeug, Produkt und Instrument des Verstandes steht immer eine Kunst entgegen, die sich an die Einbildungskraft richten will«.¹²¹ Auch die Sprache bedarf folglich zunächst der Versinnlichung ihrer Begriffe, will nicht »[j]eder Satz ein Verfehlen der Wirklichkeit, der konkreten Dinge in ihrer sinnlich gegebenen Singularität«¹²² sein. Insofern also »Schillers poetische Sprache [...] am Indifferenzpunkt zwischen Ideellem und Sinnlichem«¹²³ ansetzt, verlangt die in den *Kallias*-Briefen reflektierte Poetik die Auflösung der logischen Struktur der Sprache im Unbegrifflichen der Dichtung und also durch die Form bildlicher Darstellung. Auf diese Weise erst gewinnt die vom Dichter gestaltete »künstliche *Zusammensetzung des Allgemeinen*«¹²⁴ die ihr eigene Schönheit: »[i]n dieser Perspektive ist die Dichtung wesentlich Kombinationskunst, die die Wörter so organisiert, daß sie, obwohl sie etwas Allgemeines *bezeichnen*, dennoch etwas Individuelles *darstellen*.«¹²⁵ Die Frage, was nun dieses Individuelle meint und

119 Ebd., S. 198 f.

120 Ebd.; vgl. dazu auch Jörg Robert, Vor der Klassik, S. 394.

121 Marina Mertens, Anthropolitik und Anthropolysis, S. 124.

122 Jörg Robert, Vor der Klassik, S. 393.

123 Ebd., S. 394.

124 Klaus Berghahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 198.

125 Dirk Oschmann, »Schillers Verknüpfung von Sprach- und Gattungstheorie«, S. 149.

inwiefern es eine grundlegende Bedingung *schöner* Dichtung ausmacht, führt nochmals zurück auf die für Schillers Argumentation wesentliche Relation der Begriffe Schönheit, Freiheit und Erscheinung. Denn, wenn auch die Schönheit der Dichtung sich im Wesentlichen aus der gleichzeitigen An- und Abwesenheit von Freiheit in der Darstellung ergibt, scheint die Überwindung der Grammatik als Natur der Sprache das eigentliche poetologische Problem zu sein. Da jedoch die Dichtung als Sprachkunst die interne Logik ihres ›Mediums‹ niemals gänzlich überwinden kann, bedarf die Darstellung des ›scheinbar‹ selbstbestimmten Gegenstands der wiederum metaphorischen Operation einer zumindest approximativen¹²⁶ Auflösung der grammatischen Struktur der Sprache in der poetischen Form:

Soll eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter ›die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die Größe seiner Kunst überwinden und den Stoff (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionsgesetze) durch die Form (nämlich in der Anwendung derselben) besiegen.‹ Die Natur der Sprache [...] muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehn, der Körper muß sich der Idee, das Zeichen in dem Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren.¹²⁷

›Individuell‹ wäre Dichtung also Schiller zufolge erst dann, wenn sie die Darstellung von Freiheit anhand der eigentümlichen poetologischen Form einer Überwindung der Sprache *mittels* Sprache gewährleistet – »[m]it einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist ›freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache‹«. ¹²⁸

IV

Im letzten der *Kallias*-Briefe vom 28. Februar 1793 kündigte Schiller Körner an, eine Fortsetzung seiner Überlegungen folge auf den »künftigen Posttag«. ¹²⁹ Zu einem Abschluss der im Briefwechsel angestoßenen Gedanken zur Natur des Schönen kam es jedoch vorerst nicht mehr. Dennoch formulieren die zwischen Januar und Februar 1793 verfassten Briefe den unmittelbaren Ausgangspunkt der folgenden theoretischen Schriften Schillers. Im Hintergrund steht auch dabei

126 Vgl. dazu auch Marina Mertens, *Anthropoetik und Anthropoiesis*, S. 127.

127 Klaus Berghahn, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 199.

128 Ebd.

129 Ebd.

stets die Frage nach der Relation der Begriffe Schönheit, Freiheit und Erscheinung und also das für Schillers Ästhetik wesentliche Problem der Darstellung von Freiheit und deren sich ästhetisch realisierende Sichtbarkeit/Erkennbarkeit. Demgemäß war es das Ziel der vorangegangenen Überlegungen, einigen Grundgedanken der *Kallias*-Briefe ausgehend von der theoretischen Merkwürdigkeit eines zugleich der anthropologischen Notwendig- und politischen Unmöglichkeit von Freiheit nachzugehen. Dabei sollte diskutiert werden, inwiefern die Paradoxie der Freiheit einer bestimmten *Form* des Nachdenkens bedarf, die sich als eine in der Kunst ›technisch‹ umgesetzte Gleichzeitigkeit ihrer An- und Abwesenheit zeigte. Auf diese Weise beschrieben die *Kallias*-Briefe zunächst auch die für Schillers spätere Schriften zur Ästhetik relevante Frage nach der Versinnlichung von Freiheit anhand ihrer ästhetischen Darstellung und damit eine wesentliche Bedingung von Schönheit. Wenn folglich Freiheit in der Erscheinung sowohl die Möglichkeit von Schönheit als auch – unmittelbar daran geknüpft – des Menschen an sich¹³⁰ darstellt, sie aber als Begriff im *Wirklichen* der Welt keine unvermittelte Anschauung erfahren kann, so war es für Schiller im Wesentlichen die ›symbolische Operation‹ der Kunst, in deren Darstellung Freiheit *als* Erscheinung möglich wurde. Ausgehend von einem grundlegenden Wandel zunächst des Natur- und darauf folgend auch des traditionellen Mimesis-Begriffs formulierte Schillers frühe Ästhetik der *Kallias*-Briefe schließlich eine Art ästhetischen Imperativ der Einheit von Kunst und Natur. In dieser, die ferner geforderte ›Totalität des menschlichen Charakters‹ unmittelbar andeutenden, Einheit aber wird Schönheit zur (sentimentalischen) Selbsterkenntnis des Menschen, der sich gerade in seiner Unfreiheit als eigentlich frei erkennt: »An jeder Komposition ist es nötig, daß sich das Einzelne einschränke, um das Ganze zum Effekt kommen zu lassen. Ist diese Einschränkung des Einzelnen zugleich eine Wirkung seiner Freiheit, d. i. setzt es sich die Grenze selbst, so ist die Komposition schön.«¹³¹ Der Gedanke einer Identität von Kunst und Natur in der schönen Form barg Schiller daher ein unmittelbares Potential zur (theoretischen) Bewältigung des Freiheitsproblems. Insofern nämlich der Mensch im illusionären *Spiel* der Kunst die *in* ihm angelegte Freiheit erfährt, eröffnet ihm erst die anthropologisch fundierte und ethisch motivierte *ästhetische Erziehung* die Möglichkeit selbstbestimmten Handelns.

130 Vgl. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 792f. (= *Über das Erhabene*).

131 Klaus Bergbahn, Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, S. 187.

JAN BORKOWSKI

EIN NEUER ZUGANG ZUR GESCHICHTSKONZEPTION VON SCHILLERS *WALLENSTEIN* UND IHRER FUNKTION

Im Prolog zu *Wallenstein* begründet Schiller die Wahl eines historischen Stoffes mit dem Hinweis, er sei »[n]icht unwert des erhabenen Moments / Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen« (Prolog, V. 55 f.).¹ Gezeigt werde »der große Gegenstand« (V. 57), welcher allein einer Gegenwart angemessen sei, in der »um der Menschheit große Gegenstände / Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen« (V. 65 f.). Außerdem macht Schiller geltend, dass der Dreißigjährige Krieg und die gegenwärtige politische Ordnung in einem historischen Zusammenhang stünden. Der Westfälische Friede habe jene »alte feste Form« (V. 71) der europäischen Machtordnung ermöglicht, die nun, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, in Auflösung begriffen sei. Der Stoff soll also der gegenwärtigen Situation angemessen sein und über eine gewisse Aktualität verfügen. Eine Richtung in der Forschung zu *Wallenstein* geht von der Grundidee aus, dass die Wahl des historischen Stoffes insbesondere auch dazu dient, etwas über Geschichte auszusagen. Zu dieser Richtung gehört auch der vorliegende Aufsatz. Er hat das Ziel, zu einem besseren Verständnis dieser Grundidee beizutragen, indem ein in dieser Form neuer Vorschlag gemacht wird, welche Geschichtskonzeption für das Drama vorausgesetzt wird. Der Vorschlag ist auch geeignet, zahlreiche und vor allem zentrale Aspekte der Beschaffenheit des Dramas gut zu erklären, und erlaubt eine Aussage darüber, welche Funktion Schillers *Wallenstein* und insbesondere der Bezug des Dramas auf Geschichte für die zeitgenössischen Rezipienten hatte.

Forschungsmeinungen zum geschichtlichen Gehalt des Dramas lassen sich, aufbauend auf einer bestehenden Klassifikation, in heuristischer Absicht einer von drei Gruppen zuordnen.² Einer ersten Gruppe zufolge ist das Drama eine –

1 Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt a.M. 2000. Im Folgenden mit Angabe der Verszahl zitiert als: WL für *Wallensteins Lager*, P für *Die Piccolomini*, WT für *Wallensteins Tod*.

2 Vgl. Wolfram Ette, »*Wallenstein* – das Drama der Geschichte«, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 85 (2011), S. 30–46, hier S. 31. Diese grobe Klassifikation eines Teils der Forschung ist zweckmäßig für das, was im Folgenden gezeigt werden soll. Sie leistet keine eingehendere Charakterisierung, verzerrt die For-

oder auch: Schillers – Stellungnahme zu Sinn oder Sinnlosigkeit der Geschichte. Thema des Dramas sei, so eine These, »der Mensch in der Geschichte«, die »sinnlos geworden« ist.³ Das Drama zeige, so eine andere These, »Schillers Geschichtspessimismus« und die »Fatalität des Geschichtsverlaufes«.⁴ Es wurden aber auch optimistischere Lesarten vorgeschlagen. Im Unterschied zu bisherigen Geschichtsdramen verdeutliche *Wallenstein*, »daß der Einzelne sich als geschichtliches Wesen auf den Kampf mit der Geschichte einlassen muß, wenn anders er sie ändern will, daß der Weg zu einer menschlicheren Zukunft nicht an der Geschichte vorbei, sondern durch sie hindurch führt, und daß diese Geschichte selbst ein von Menschen geschaffenes und bewegtes Phänomen ist«; *Wallenstein* sei mithin der »Prototyp« des »geschichtlich handelnden Menschen selbst«.⁵ Mit Fokus nicht auf den Protagonisten, sondern auf den gemeinen Mann, und mit kritischer Stoßrichtung wurde festgestellt: »[H]inter dem Trauerspiel um das außerordentliche Individuum scheint die tragische Geschichte selbst auf, die Sackgasse der Haupt- und Staatsaktion, die den Blick auf die blutenden Massen im Kampf um die Macht verdeckt«.⁶ Eine pessimistische, eine (verhalten) positive und eine kritische Sicht: Die Positionen der Forschung liegen hier recht weit auseinander.

Eine zweite Gruppe nimmt an, dass das Drama vor allem etwas darüber aussage, welche die den Gang der Geschichte bestimmenden Kräfte sind. In *Wallenstein* werde die »Logik des ›Systems Geschichte«« ersichtlich, die darin bestehe, dass es nicht auf die einzelnen Akteure ankomme, sondern auf ihre Beziehungen zueinander, die ein System konstituieren.⁷ Es werde deutlich, dass »weder Vernunft noch göttliche Vorherbestimmung« den Gang der Geschichte lenkten, »sondern die Tradition [...] und außergewöhnliche Menschen«.⁸ Die

schungslage allerdings auch nicht. Eine differenzierte Unterscheidung von Grundpositionen der gesamten Forschung zu *Wallenstein*, nicht nur der zum geschichtlichen Gehalt, findet sich zum Beispiel in Rüdiger Zymner, Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 88–91.

3 Jochen Schmidt, »Freiheit und Notwendigkeit. *Wallenstein*«, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hg. von Günter Saße, Heidelberg 2005, S. 85–104, hier S. 89 und 98.

4 Klaus F. Gille, »Das astrologische Motiv in Schillers *Wallenstein*«, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (1972), S. 103–118, hier S. 113 f.

5 Jürgen Schröder, »Im Dickicht der Geschichte. Schillers *Wallenstein*-Trilogie«, in: Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes *Götz* bis zu Heiner Müllers *Germania*? Eine Vorlesung, Tübingen 1994, S. 86–113, hier S. 94 und S. 98.

6 Jens-Fietje Dwars, »Dichtung im Epochenbruch. Schillers *Wallenstein* im Wandel von Alltag und Öffentlichkeit«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 150–179, hier S. 176.

7 Wolfram Ette, »*Wallenstein* – das Drama der Geschichte«, S. 36.

8 John Neubauer, »Die Geschichtsauffassung in Schillers *Wallenstein*«, in: Geschichtsdrama, hg. von Elfriede Neubuhr, Darmstadt 1980, S. 171–188, hier S. 181.

Handlung des Dramas erscheine »nicht als Fügung eines Gottes, sondern als ein von den Menschen und ihren Interessen wie Leidenschaften bewegte[r] Vorgang, der den Einzelnen in seinen Sog zieht«. ⁹ Auch hier zeigt sich, dass die Forschung zu verschiedenen Ergebnissen gekommen ist, die sich zum Teil widersprechen: Geschichte soll im Drama einmal systemtheoretisch beschrieben, einmal als von großen Männern gemacht dargestellt und einmal als Resultat kollektiven Handelns gezeigt werden.

Eine dritte Gruppe betont, insbesondere mit Blick auf den Protagonisten, die Offenheit oder Ambivalenz der Darstellung. In der Figur Wallensteins manifestiere sich »die Unbegreiflichkeit der Geschichte«, Geschichte werde im Drama »als sinnoffenes Erlebnis« gezeigt. ¹⁰ An Wallenstein werde »die komplexe und rätselhafte historische Wirklichkeit in ihrer Komplexität und Rätselhaftigkeit« deutlich. ¹¹ Er stehe für den »Doppelsinn der geschichtlichen Existenz, in der Handeln und Leiden, Tätersein und Opfersein zweideutig eins werden«. ¹² Im Drama dokumentiere sich darüber hinaus Schillers »Einsicht in die unaufhebbare Ambivalenz moderner historischer Praxis«. ¹³ Wie sich in dem, was folgt, vielleicht zeigen wird, sind derartige Annahmen nicht zwingend. Wallensteins Charakter und sein Handeln etwa werden im Drama durchaus hinreichend motiviert, sodass hier nicht von ›Offenheit‹ gesprochen werden muss. In einer anderen Hinsicht ist das im Drama Dargestellte hingegen durchaus ›offen‹. Es fehlt eine übergeordnete Perspektivenstruktur, die eine eindeutige Sicht auf das Dargestellte vermittelt, das vor allem durch die verschiedenen, zum Teil konfligierenden und naturgemäß beschränkten Figurenperspektiven dargeboten wird. Dieses Fehlen hat entscheidende Konsequenzen. Das Drama bietet nicht in erster Linie eine Stellungnahme zu Sinn oder Sinnlosigkeit der Geschichte und macht auch darüber keine definitiven Aussagen, was den Gang der Geschichte bestimmt. Dies sind allerdings Fragen, welche das Drama provoziert. Aufgrund seiner Beschaffenheit, insbesondere seiner Perspektivensteuerung, ist es, wie

- 9 Gerhard Schulz, »Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten«, in: *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*, hg. von Walter Hinck, Frankfurt a.M. 1981, S. 116–132, hier S. 121.
- 10 Theo Elm, »Ein Ganzes der Kunst und der Wahrheit«. Zum Verhältnis von Poesie und Historie in Schillers *Wallenstein*«, in: *Schiller heute*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Tübingen 1996, S. 83–97, hier S. 90 und S. 97.
- 11 Walter Hinderer, »Wallenstein«, in: *Schillers Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 202–279, hier S. 273.
- 12 Lothar Pikulik, »Schillers *Wallenstein* und der ›Doppelsinn des Lebens‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004), Sonderheft, S. 62–76, hier S. 76.
- 13 Michael Hofmann, »Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), S. 241–265, hier S. 243 f.

nachgewiesen werden soll, besonders gut geeignet, den zeitgenössischen Rezipienten zur Reflexion über Fragen dieser Art anzuregen.

Der Schlüssel zum geschichtlichen Gehalt des Dramas ist eine angemessene Geschichtskonzeption. Darin sind sich die verschiedenen Forschungspositionen einig. Einigkeit besteht auch darin, dass es eine um 1800 aufkommende, moderne Auffassung von Geschichte sein muss. Deutlich wird dies in einem Forschungsbeitrag, der annimmt, dass die Umstände, unter denen Wallenstein handelt, »Ausdruck [...] der Zeit als einer modern erlebten Geschichtlichkeit« seien.¹⁴ Ohne eine solche Auffassung wären, wie sich zeigen wird, die meisten der oben zitierten Aussagen über Sinn oder Sinnlosigkeit der Geschichte, über Freiheit oder Unfreiheit des historischen Handelns, über die Kräfte, welche den Gang der Geschichte bestimmen, und über die Komplexität und Offenheit der Geschichte nicht denkbar.

Die Forschung verweist vor allem auf Schillers Schriften, um die für das Drama einschlägige Geschichtskonzeption zu ermitteln.¹⁵ Als Grundkonsens kann gelten, dass Schiller in seinen historiographischen Schriften, etwa in der Jenaer Antrittsvorlesung oder auch in seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, noch weitgehend einer optimistischen, aufklärerischen Sicht verpflichtet war, die in der Geschichte einen übergeordneten Sinn oder Zweck vermutete, der durch systematische Überlegung ermittelt werden sollte. Durch die Erfahrungen der Französischen Revolution desillusioniert, revidierte er diese Auffassung und kam zu der Einsicht, dass kein Sinn oder Zweck in der Geschichte auszumachen sei. Ausdruck dessen sind etwa die Aussagen zum Gang der Geschichte, wie sie sich in der poetologischen Schrift *Über das Erhabene* finden.

Dieser Grundkonsens soll nicht bezweifelt werden. Ergänzend zur bisherigen, auf Schillers Sicht auf Geschichte fokussierten Forschung soll vielmehr zu zeigen versucht werden, dass es die um 1800 entstehende, sattelzeitliche Geschichtskonzeption ist, die als für das Drama in hohem Maße relevant angesehen werden kann. Das ist die zentrale These dieses Aufsatzes. Die Ergebnisse von Reinhart Kosellecks begriffsgeschichtlichen Studien, die auch dem Begriff ›Geschichte‹ um 1800 galten, sind erstaunlicherweise von der differenzierten und weitverzweigten

14 Helmut Koopmann, »Schillers *Wallenstein*. Antiker Mythos und moderne Geschichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800«, in: *Teilnahme und Spiegelung*. Festschrift für Horst Rüdiger, hg. von Beda Allemann und Erwin Koppen, Berlin und New York 1975, S. 263–274, hier S. 270.

15 Vgl. vor allem Wolfgang Riedel, »Weltgeschichte ein erhabenes Object«. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken«, in: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, hg. von Peter-André Alt u. a., Würzburg 2002, S. 193–214; Helmut Koopmann, »Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie«, in: *Schiller heute*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Tübingen 1996, S. 11–25.

Forschung zu Schillers *Wallenstein* bisher nicht eingehender rezipiert worden. Im folgenden Abschnitt werden zunächst die vielleicht hervorstechendsten Textbefunde behandelt, zu denen man bei der Untersuchung des Dramas kommen kann. Die Figuren reden in auffälliger und auffällig häufiger Weise vom »Schicksal« (und Vergleichbarem), das Motiv der Astrologie spielt eine prominente Rolle und die Figuren berufen sich oft auf religiöse Instanzen. Sie sind also davon überzeugt, dass ihr Handeln von metaphysischen Gegebenheiten abhängt oder zumindest mitbestimmt wird. Aus der Forschung sind diese Befunde bestens bekannt, allerdings wurden sie bisher nicht ausführlich genug und nicht mit Blick auf ihre Einbettung in und Tragweite für die Gesamtaussage des Dramas analysiert. Den Figurenperspektiven stehen nämlich Aspekte der Beschaffenheit des Textes gegenüber, die ein anderes Verständnis nahelegen. Zum einen werden durch Informationsvergabe und Perspektivensteuerung die Figurenperspektiven in Zweifel gezogen,¹⁶ zum anderen werden die Charaktereigenschaften und das Handeln der Figuren in einem anderen, gänzlich unmetaphysischen Sinne motiviert, nämlich kausal und dabei insbesondere psychisch.

Diese Textbefunde werden in einem weiteren Abschnitt mit der Geschichtskonzeption um 1800 in Beziehung gesetzt, die Koselleck beschrieben hat und von der man auch annehmen kann, dass Schiller sie der Sache nach kannte und vertrat. Sie lassen sich erklären, wenn man annimmt, dass das im Drama Gezeigte als historisch gemäß dieser Konzeption klassifiziert werden soll. Im darauf folgenden Abschnitt soll der Nachweis geführt werden, dass es überhaupt zulässig ist, das Gezeigte im Rahmen des textexternen Kommunikationssystems als in einem relevanten Sinne historisch aufzufassen. Auch sollen in diesem Zuge und im anschließenden Abschnitt weitere Belege für das Vorliegen der fraglichen Geschichtskonzeption angeführt werden. Im letzten Abschnitt kann dann, aufbauend auf diesen Befunden, eine Aussage darüber gemacht werden, welche Funktion das Drama für die Zeitgenossen um 1800 gehabt haben kann, wenn man davon ausgeht, dass die besagte Geschichtskonzeption für das Verständnis vorauszusetzen ist. Es soll dargelegt werden, dass das Drama aufgrund seiner Beschaffenheit, seiner besonderen Darstellungsleistung, geeignet ist, auf die zeitgenössische Erfahrung bezogen zu werden und den Zuschauer oder Leser vor dem Hintergrund seiner lebensweltlichen Erfahrung zu einer Reflexion darüber anzuregen, was Geschichte ist und wie sie menschliches Dasein mitbestimmt.

16 Für die Dramenanalyse wurde das Lehrbuch von Manfred Pfister verwendet (vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001). Die ausführlichste und differenzierte Textanalyse bietet wohl nach wie vor Alfons Glück, *Schillers Wallenstein*, München 1976.

Um 1800 waren das ausgesprochen relevante Fragen. Das Drama verfügt damit, wie man auch sagen kann, über ein Applikationspotenzial.¹⁷

Mit der Festlegung auf die so umrissene Position wird *eine* Perspektive auf den Text eingenommen neben anderen, die ebenfalls möglich sind und von anderen Richtungen der Forschung auch vorgeschlagen wurden. Es wird davon ausgegangen, dass solche Interpretationen im Grundsatz kompatibel sind mit derjenigen, die hier vertreten werden soll. Das Drama kann zur Reflexion über Geschichte auffordern und zugleich zum Beispiel die Figuren zu Trägern bestimmter Ideen machen,¹⁸ in Wallensteins Handeln und der höfischen Gegenintrige etwas über Moral und Politik aussagen¹⁹ oder in der Handlung um Thekla und Max privatemenschliche Gegebenheiten darstellen.²⁰ Daher kann von ihrer Diskussion im Rahmen dieses Aufsatzes abgesehen werden. Zu berücksichtigen sind allerdings zwei dem Thema dieses Aufsatzes verwandte Positionen. Die eine besagt, dass für *Wallenstein* insbesondere auch der Bezug auf zeitgenössische Ereignisse, zumal die Französische Revolution, bedeutsam sei;²¹ die andere betont die Aktualität des

17 ›Applikation‹ meint hier (und im Unterschied zu Teilen der Forschung zu *Wallenstein*) also nicht die ›professionelle‹ Anwendung (historischer) Texte auf die Situation des Interpreteten, wie sie etwa Gadamer in *Wahrheit und Methode* auch für die Geisteswissenschaften empfohlen hat (vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Aufl., Tübingen 1990, S. 312–346). Gemeint ist eine Leistung des nicht-professionellen Rezipienten, das in einem literarischen Text Ausgesagte auf seine Lebenswelt zu beziehen und daraus relevante Einsichten zu gewinnen. In diesem Sinne wird Applikation erläutert in: Anders Pettersson, *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life*, Basingstoke 2012.

18 Vgl. Karl S. Guthke, »Struktur und Charakter in Schillers *Wallenstein*«, in: ders., *Wege zur Literatur*, Bern und München 1967, S. 72–91; Walter Müller-Seidel, »Die Idee des neuen Lebens in Schillers *Wallenstein*«, in: *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800*, Stuttgart 1983, S. 127–139.

19 Vgl. Dieter Borchmeyer, »Ethik und Politik in Schillers *Wallenstein*«, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Geschichte der Goethe-Zeit. Ein Symposium*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 256–275; Hans-Jürgen Schings, »Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers *Wallenstein*«, in: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hg. von Gerhard Buhr u. a., Würzburg 1990, S. 283–307.

20 Vgl. Jutta Greis, »Poetische Bilanz eines dramatischen Jahrhunderts. Schillers *Wallenstein*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), S. 117–133.

21 Vgl. Helmut Koopmann, »Die Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung. Schillers Aufklärungsdenken, die Französische Revolution und *Wallenstein* als poetische Antwort«, in: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1849*, Tübingen 1989, S. 13–58; Harald Steinhagen, »Schillers *Wallenstein* und die Französische Revolution«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), Sonderheft, S. 77–89.

mit dem Drama Ausgesagten für die Gegenwart.²² Ganz abgesehen werden muss von einer Diskussion der generischen Zuordnung. Die eingenommene Perspektive legt darauf fest, dass *Wallenstein* ein Geschichtsdrama ist.²³ Das Verhältnis zu anderen Klassifizierungen, etwa als Charaktertragödie,²⁴ Entscheidungs-²⁵ oder Schicksalsdrama,²⁶ kann hier nicht diskutiert werden. Es ist allerdings in dieser Sache ebenfalls davon auszugehen, dass die Auffassungen mit der hier vorausgesetzten Klassifikation kompatibel sind, zumindest wohl partiell.

Schicksal, Astrologie und Religion

»Schicksal« und vergleichbare Ausdrücke kommen in *Wallenstein* bekanntlich häufig vor. Rund sechszigmal und über den gesamten Verlauf der Handlung verteilt, berufen sich die Figuren explizit auf das »Schicksal«.²⁷ Diese erhebliche

- 22 Es wird etwa angenommen, »daß ein sinnvoller Zugang zu Schillers Trilogie nur erlangt werden kann, wenn diese als eine Auseinandersetzung mit Problemen begriffen wird, die auch in unserer Zeit noch virulent sind« (Michael Hofmann, »Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis«, S. 241). Vgl. als weitere Beispiele Alfons Glück, Schillers *Wallenstein*, S. 17; Manfred Leber, »Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers *Wallenstein* als Geschichtstragödie«, in: *Klassiker. Neu-Lektüren*, hg. von Ralf Bogner und Manfred Leber, Saarbrücken 2013, S. 61–98, hier S. 62 f.
- 23 Wird »Geschichtsdrama« in einem weiten Sinne verstanden, dann gehört *Wallenstein* triviale Weise zu dieser Gattung, weil ein Stoff aus der Geschichte gewählt wurde. Diese Bestimmung ist kodifiziert (vgl. Klaus Müller-Salget, »Historisches Drama«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hg. von Harald Fricke u. a., Berlin und New York 2000, S. 55–58). Hier soll als Geschichtsdrama in einem engeren Sinne ein Drama aufgefasst werden, dem Geschichte nicht nur als Stoff zugrunde liegt, sondern das Geschichte auch thematisiert, deutet oder dergleichen (vgl. ebd., S. 56; mit Bezug auf Elfriede Neubuhr, »Einleitung«, in: *Geschichtsdrama*, hg. von ders., Darmstadt 1980, S. 1–37).
- 24 Vgl. Gerhard Schulz, »Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten«, S. 128.
- 25 Vgl. Klaus Weimar, »Die Begründung der Normalität. Zu Schillers *Wallenstein*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), S. 99–116; Hans Feger, »Die Entdeckung der modernen Tragödie. *Wallenstein* – Die Entscheidung«, in: *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, hg. von Hans Feger, Heidelberg 2006, S. 249–286.
- 26 Vgl. Herbert Kraft, »Schillers *Wallenstein*«, in: ders., *Das Schicksalsdrama*, Tübingen 1974, S. 19–24; Wolfgang Wittkowski, »Theodizee oder Nemesistragödie? Schillers *Wallenstein* zwischen Hegel und politischer Ethik«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1980, S. 177–237; Mario Zanucchi, »Die »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«. Schicksal und Tragik in Schillers *Wallenstein*«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 150–175.
- 27 Wenn die Figuren im Drama sich auf das Schicksal berufen, dann wohl in aller Regel in seiner zeitgenössischen Wortbedeutung. Ein Blick in einschlägige Wörterbücher (Adelung, DWB) zeigt, dass damit etwas gemeint ist, das dem Menschen widerfährt, ohne dass er es

Rekurrenz markiert das damit Bezeichnete deutlich als relevant. Bereits der rein quantitative Befund ist bedeutsam, da er als Mittel der Perspektivensteuerung angesehen werden kann, und zwar in relativierender Absicht. Dazu ein Beispiel: Wenn Antonius nur häufig genug betont, Brutus sei ein ehrenwerter Mann, dann meint er damit eigentlich, dass Brutus durchaus nicht ehrenwert ist (vgl. Shakespeare, *Julius Caesar*; III,2). Häufige Wiederholung kann das Gesagte ins Gegenteil verkehren. Bezogen auf den vorliegenden Fall: Wenn die Figuren nur häufig genug sagen, das Geschehen hänge vom Schicksal und dergleichen ab, liegt für den Rezipienten nahe, dass das Gegenteil der Fall ist. Es kommt hinzu, dass es stets die *Figuren* sind, die *sagen*, dass das Schicksal waltet; es wird hingegen nicht *gezeigt*, dass dem so ist. Wäre es Schiller darum gegangen, das im Drama Dargestellte als schicksalhaft auszuweisen, hätte er daher wohl eine andere Darstellungsstrategie gewählt.

Auffällig ist vor allem ein qualitativer Befund. Die Figuren, die vom »Schicksal« sprechen, werden negativ charakterisiert oder es wird zu verstehen gegeben, dass sie (in dieser Sache) nicht zuverlässig sind. Ein Beispiel für den ersten Fall sind die Soldaten aus *Wallensteins Lager*. Sie evozieren im *Reiterlied* – und damit an kotextuell prominenter Stelle (Ende des letzten Auftrittes) und auf gerade bei einer Aufführung besonders eindrückliche Weise (ein Großteil des Personals ist auf der Bühne) – affirmativ das Schicksal des Soldatenlebens.²⁸ Dem Zuschauer wurde allerdings elf Auftritte lang vor Augen geführt, wer zu dieser Soldateska gehört: Plünderer, Vergewaltiger, Länderverheerer, Hasardeure, entwurzelte Existenzen. Im Munde solcher Figuren wirkt die Berufung auf das Schicksal eher als Camouflage für Verbrechen denn als Einsicht in den Lauf der Welt. Als Beispiele für den zweiten Fall bieten sich Max und Thekla an. Max beschreibt sein Verhältnis zu Wallenstein in entsprechender Weise.²⁹ An seiner subjektiven Aufrichtigkeit mag kein Zweifel bestehen, bedenkt man allerdings, dass hier der in die Tochter seines väterlichen Freundes und Vorbildes Verliebte spricht, dann erscheint der Schluss berechtigt, dass man aus Max' Figurenreden vor allem etwas über seine psychische Disposition erfährt, nicht jedoch darüber, was in der Welt des Textes das Handeln der Figuren metaphysisch bestimmt. Ähnlich ließe sich mit Blick auf Thekla argumentieren. Wenn sie der Gräfin Terzky gegenüber ihre Liebe zu Max dem Schicksal zuschreibt,³⁰ wird vor allem ihre Liebe deut-

beeinflussen oder vorhersehen kann, auch verbunden mit dem Gedanken der Vorherbestimmung und mitunter in Verbindung mit der Vorstellung eines numinosen Verursachers.

28 Vgl. zum Beispiel WL V. 1070 und WL V. 1096.

29 Ein Beispiel: »Fest, wie in einem Zauberringe, hält / Das Schicksal mich gebannt in diesem Namen [Friedland, J.B.]« (zu Thekla und Gräfin Terzky, P V. 788 f.).

30 »Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich / Mich opfern soll, ich will ihm freudig folgen« (P V. 1837 f.).

lich, nicht jedoch die Macht des Schicksals. Diese Liste ließe sich fortsetzen. Die beiden Punkte können dabei auch zusammen auftreten. Eine besonders eifrige Verfechterin des Schicksals ist die Gräfin Terzky, die allerdings zum einen als andere Lady Macbeth diskreditiert ist,³¹ zum anderen aber auch den Verweis auf das Schicksal manipulativ einsetzt, wie ihr Streitgespräch mit Thekla zeigt.³² Mindestens zu nennen ist noch Buttler, der meint, mit Wallensteins Ermordung nur dessen Schicksal zu vollstrecken (vgl. WT V. 2701 und WT V. 2874), zugleich aber aus gekränktem Ehrgeiz (vgl. WT II,6) oder auch vorauseilendem Gehorsam (vgl. WT IV und V) handelt. Er ist damit ebenfalls weder eine besonders positive noch eine in dieser Sache sonderlich zuverlässige Figur.

Auch der Protagonist führt das Wort »Schicksal« häufig im Munde.³³ Am Ende deutet Wallenstein sogar den Tod von Max in derartigen Kategorien und vermutet, an Max sei vollzogen worden, was eigentlich ihm gegolten habe, weswegen »[d]er Neid / Des Schicksals« nun befriedigt sei (WT V. 3592 f.). Der Auffassung, hier walte das Schicksal, steht allerdings in erheblichem Maße die Motivierung der Handlung entgegen: Max stirbt aus Verzweiflung, weil ihm Wallenstein ausdrücklich die Hand seiner Tochter versagt hat und weil er, der sich auf sein Herz berufen will, weder dem Freund und Feldherrn in den Verrat folgen kann noch dem Vater in seiner ausgeklügelten Intrige gegen den Usurpator beistehen will. Genaugenommen wird Max' Tod damit dreifach psychisch motiviert. Im Drama wird die Handlung um Max und Thekla ebenso detailliert und ausführlich dargelegt wie seine Konfrontation mit dem Vater und dem Feldherrn. Gezeigt werden Liebe, Freundschaft und eine intakte Vater-Sohn-Beziehung. Vorausgesetzt ist dabei in anachronistischer Manier das Ethos der Empfindsamkeit, nicht die Geisteshaltung des siebzehnten Jahrhunderts. Mit anderen Worten: Die Motivierung ist hier eher die eines bürgerlichen Trauerspiels, nicht die einer Schicksalstragödie.

In dem Vorangehenden konnten nur ausgewählte Textbeobachtungen zum Vorkommen des Wortes »Schicksal« im Drama referiert werden. Ganz abgesehen werden muss an dieser Stelle davon, Befunde zu verwandten Begriffen anzuführen. »Geschick« und »Verhängnis«, »Fortuna« und »Los« zum Beispiel erscheinen seltener als »Schicksal«, aber dennoch häufig genug, um als markiert

31 Vgl. dazu den Kommentar in der verwendeten Ausgabe, S. 1156 (zu WT I,7).

32 Vgl. zum Beispiel »Das Weib soll sich nicht selber angehören, / An fremdes Schicksal ist sie fest gebunden« (zu Thekla, P V. 1824 f.).

33 Gleich in seinen ersten Auftritten spricht er mehrmals vom Schicksal (vgl. P V. 743, 748 und 992). Im Verlauf der Handlung ist dann immer wieder davon die Rede (vgl. nur P V. 992; WT V. 655 f.; WT V. 659–663; WT V. 897–942; WT V. 1707; WT V. 1989). Bemerkenswert ist, dass Wallenstein trotz des Gangs der Handlung an seinen Überzeugungen mit Blick auf das Schicksal festhält. Er ist also (in dieser Hinsicht) durchaus keine dynamische Figur.

gelten zu können. Eine Untersuchung ihres Vorkommens ergibt *mutatis mutandis* dieselben Ergebnisse. »Fügung« und »Vorsehung« werden jeweils nur einmal erwähnt, dafür aber in besonders wichtigen Zusammenhängen (vgl. P V. 354 und WT V. 3628).

Das Motiv der Astrologie kommt in *Wallenstein* bekanntlich ebenfalls sehr häufig und an wichtigen Stellen der Handlung vor. Im Zentrum steht Wallenstein, der mit bemerkenswerter Konstanz auf seine astrologischen Überzeugungen verweist. Bevor er das erste Mal auftritt, sieht man Bedienstete auf Geheiß des Astrologen Seni Vorkehrungen treffen für die Besprechung Wallensteins und seiner Generäle und Offiziere mit Questenberg (vgl. P II,1). Kurz darauf (vgl. P II,4) – Wallenstein ist in P II,2 das erste Mal aufgetreten und seitdem nicht abgegangen – begrüßt Wallenstein Max mit Worten, die seine Freundschaft mit astrologischen Kategorien parallelisieren. Er vergleicht Max mit dem »glückliche[n] Gestirn des Morgens« (P V. 757). In P II,6 (Wallenstein ist immer noch auf der Bühne) sind dann Meinungsverschiedenheiten mit Illo und Terzky Anlass, ausführlich über diese Überzeugungen zu reden. Unter anderem erklärt er hier über Octavio, dass es mit seiner Beziehung zu ihm »sein eigenes Bewenden« habe (P V. 891). Sie seien »geboren unter gleichen Sternen« (P V. 889). Von Illo erfährt Terzky etwas später, dass Wallenstein beständig astrologische Studien betreibe, um seine Pläne abzusichern (vgl. P V. 1344–1346). Bereits in *Wallensteins Lager* war davon die Rede gewesen (vgl. WL V. 370–377). Auch Octavio weiß: »Er traut / Auf seine Sterne« (P V. 2469 f.). Noch bei seinem letzten Auftreten (in WT V,4; WT V,5 besteht darin, dass Seni hinzutritt) spricht er von seinen »[g]roßmüt'gern Sternen« (WT V. 3553), sich mit Gordon vergleichend.

Auch diese astrologischen Überzeugungen werden gegenläufig perspektiviert. Ein Beispiel ist eine lange Figurenrede von Max (vgl. P V. 1619–1643), in der er sich Thekla und der Gräfin Terzky gegenüber zu Wallensteins astrologischen Überzeugungen äußert. Er billigt sie ausdrücklich und gibt zu verstehen, selbst an die Macht der Gestirne glauben zu wollen. Dabei macht er die Astrologie allerdings zu einer Stichwort-Geberin für die Liebe (»eine Sprache braucht das Herz«, P V. 1637) und stellt sie auf eine Stufe mit »dem Märchen meiner Kinderjahre« (P V. 1625), der »heitre[n] Welt der Wunder« (P V. 1627), mit der »Fabel« (P V. 1632), dem Glauben an »Feen« (P V. 1633) und überhaupt »den alten Fabelwesen« der Antike (P V. 1635). Es ist plausibel, hierin eine indirekte, an den Rezipienten adressierte Charakterisierung der astrologischen Überzeugungen Wallensteins zu erkennen. Sie sind keine ernstzunehmenden Prognosen, sondern sagen vor allem etwas aus über die Wünsche und Bedürfnisse dessen, der diese Überzeugungen hat.

Für Wallensteins Denken und Handeln und insbesondere für seine astrologischen Überzeugungen werden zudem (psychopathologische) Erklärungen ins

Spiel gebracht, die sich als psychische Motivierung auffassen lassen. Er scheint nach eigener Aussage unter Melancholie zu leiden.³⁴ Deutlich wird dies etwa an einer Stelle, wo Thekla für ihren Vater musizieren soll, um »den bösen Dämon zu vertreiben, / Der um mein Haupt die schwarzen Flügel schlägt« (Wallenstein, WT V. 1473 f.). Buttler und Gordon, also der alte Kriegskamerad und der Vertraute aus früheren Tagen, sprechen über Wallensteins Jugend und lassen Zweifel an dessen Zurechnungsfähigkeit aufkommen (vgl. WT IV,2, insbesondere V. 2559 und 2564). Wallenstein wird damit als nur bedingt zuverlässig charakterisiert; eine Einschätzung, die sich auf seine astrologischen Überzeugungen übertragen lässt. Ferner wird seine Hinwendung zu astrologischen Studien psychisch motiviert. Die Herzogin erklärt, dass sein Ehrgeiz zunächst gemäßigt gewesen sei und er bei dem, was er unternahm, Erfolg hatte. Scheitern und Misserfolg hätten dann allerdings seine Hinwendung zu »den dunkeln Künsten« bewirkt (vgl. WT V. 1402–1409). Wallenstein selbst gibt zu verstehen, welchem letztlich persönlich-privaten Bedürfnis nach Sicherheit und Orientierung seine metaphysischen Überzeugungen auch entspringen. In seiner Erklärung, worauf sich sein Vertrauen zu Octavio gründet, wird dies deutlich. Seine »Frage [...] an das Schicksal« (WT V. 899) soll ihm zeigen, wer von allen, die ihm folgen, der Treuste ist, im Unterschied zu den allermeisten andern, die »[d]as Schicksal wieder auseinander streut« (WT V. 918): »Den möcht' ich wissen, der der Treuste mir / Von allen ist, die dieses Lager einschließt« (WT V. 921 f.). Wo Max aus Liebe an die Macht der Sterne glauben will, tut Wallenstein dies aus dem Bedürfnis nach Sicherheit und Freundschaft.

Schließlich finden sich an entscheidenden Stellen Redeweisen, die einen Bezug auf Religion, christliche wie antike, erkennen lassen. Sie sind so zahlreich, dass hier drei Beispiele genügen müssen. Max will nicht »dem Kaiser Eid und Pflicht abschwören«, weil er die »Erinnyen« fürchtet (WT V. 2317 und 2322), und beschwört, zu seiner Verzweiflungstat entschlossen, die »Rachegöttin« (WT V. 2425). Octavio meint, »ein Wunderwerk des Himmels« (P V. 2626) habe »[d]er Staatskunst mühevolltes Werk« bisher beschützt (P V. 2631), und weiß sich »in der Allmacht Hand; sie wird / Das fromme Kaiserhaus mit ihrem Schilde / Bedecken, und das Werk der Nacht zertrümmern« (P V. 2514–2516). Wallenstein wiederum sieht in seiner Auflehnung gegen den Kaiser böse Geister am Werk und erwartet das Wirken des Racheengels (vgl. WT V. 645–652). Ähnlich wie bei dem beständigen Verweis auf das Schicksal drängt sich der Verdacht auf, dass eigentlich das Gegenteil der Fall ist, also keine göttlichen Mächte walten. Jedenfalls lässt sich

34 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, Frankfurt a.M. 1988.

darüber nichts Gewisses sagen. Es kommt auch hier mitunter hinzu, dass die Figuren in dieser Sache nicht unbedingt als zuverlässig anzusehen sind und dass eine anders gelagerte Motivierung vom Text angeboten wird.

›Geschichte‹ um 1800

Eine Erklärung für die Befunde im vorangehenden Abschnitt soll nun die sich um 1800 herausbildende Geschichtskonzeption liefern, genauer: bestimmte Vorstellungen, die zu dieser komplexen und in sich heterogenen Auffassung von Geschichte gehören.³⁵ Dazu ist es zunächst erforderlich, die Ergebnisse von Kosellecks Forschung knapp in allgemeiner Hinsicht zu charakterisieren. Kosellecks zentrale These besagt, dass in der Zeit um 1800 in der politischen und sozialen Sprache im deutschsprachigen Raum ein entscheidender Wandel stattgefunden habe. Der Anwendungsbereich relevanter Begriffe werde ausgedehnt (»Demokratisierung«); sie werden mit auf die Zukunft bezogenen Erwartungen verbunden und emotional aufgeladen (»Verzeitlichung«); sie können, zumal als »Kollektivsingulare«, Teil von Ideologien (»Ideologisierbarkeit«) und politischer Programmatik (»Politisierung«) werden.³⁶ Während die Begriffe in den Bedeutungen, die sie um 1800 annehmen, heute noch mehr oder weniger ohne Erläuterung verständlich seien, bedürfe es des Kommentars, um zu verstehen, was sie vor der Sattelzeit besagten.³⁷ Diese Beobachtungen treffen auch auf den Begriff der Geschichte zu.³⁸ Der moderne Geschichtsbegriff, so Koselleck, komme »fast einer Neuprägung gleich[]«, und zwar weil zum einen ›Geschichte‹ Bedeutungskomponenten von ›Historie‹ aufnehme und zum anderen als ›Kollektivsingul-

35 Diese Geschichtskonzeption war nicht die einzige, die es um 1800 gab. Auch war sie, wie sich zeigen wird, so beschaffen, dass sie einen Rahmen darstellte, in dem verschiedene spezifischere Auffassungen formuliert werden konnten. Zur Historiographie und Geschichtsphilosophie im achtzehnten Jahrhundert vgl. Horst Möller, *Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1986, S. 144–189; Erhard Wiersing, *Geschichte des historischen Denkens. Zugleich eine Einführung in die Theorie der Geschichte*, Paderborn u. a. 2007, S. 246–266.

36 Vgl. Reinhart Koselleck, »Einleitung«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XVI–XVIII.

37 Vgl. ebd., S. XV.

38 Vgl. Reinhart Koselleck u. a., »Geschichte, Historie«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1975, S. 593–717, hier S. 647–691 und S. 691–715.

lar« verwendet werde.³⁹ Ursprünglich meinte ›Geschichte‹ vor allem etwas, das geschehen war, während ›Historie‹ die Darstellung des Geschehenen bezeichnete. Um 1800 nimmt ›Geschichte‹ auch die Bedeutung von ›Historie‹ an. Zudem wurde ›Geschichte‹ vor der Zeit um 1800 in der Regel im Sinne von ›Geschichten‹ gebraucht, meinte also verschiedene einzelne Geschichten, die sich additiv verknüpfen ließen. Um 1800 wird auch Geschichte zu einem Kollektivsingular, also ›der‹ Geschichte als einem allumfassenden »regulativen Begriff für alle gemachte und noch zu machende Erfahrung«.⁴⁰

In der Einleitung zum Eintrag »Geschichte« in den *Geschichtlichen Grundbegriffen* verweist Koselleck darauf, dass der Kollektivsingular ›Geschichte‹ um 1800 auch insofern »neu« gewesen sei, als »das gesamte politisch-soziale Beziehungsgeflecht auf dieser Erde in allen seinen zeitlichen Erstreckungen als ›Geschichte‹ begriffen wird«: »Wo früher Recht oder Strafe, Gewalt, Macht, Vorsehung oder Zufall, Gott oder das Schicksal beschworen werden mochten, konnte man sich seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf die Geschichte berufen.«⁴¹ Einen wesentlichen Anteil daran hatte wohl auch die endgültige Trennung von Heilsgeschichte und Profangeschichte. Die mit der Aufklärung einhergehende Säkularisierung in manchen Bereichen des Denkens und die Vorstellung eines diesseitigen Fortschrittes führten auch zu einer von heilsgeschichtlichen Auffassungen unabhängigen Geschichtskonzeption.⁴²

Wallenstein zeigt nun, wie gesehen, Figuren, die sich in mit der Welt des siebzehnten Jahrhunderts, wie sie im Drama ja auch dargestellt wird, kompatibler Weise auf das Schicksal und dergleichen berufen, wohingegen Schiller und seinen Zeitgenossen die Möglichkeit offenstand, hier das Walten ›der Geschichte‹ zu erkennen. Die Rekurrenz von »Schicksal« und dergleichen im Drama, bei gleichzeitiger gegenläufiger Perspektivensteuerung, soll, wie man annehmen kann, den Rezipienten auf diesen Punkt hinweisen. Die Figuren deuten das Geschehen ostentativ und rekurrent in metaphysischen Kategorien, während zugleich Zweifel angebracht sind, ob ihre Deutung zutrifft. Daraus ergibt sich die

39 Vgl. dazu ebd., S. 647–653 und S. 653–658 (das Zitat S. 647); in konziser Form auch Reinhart Koselleck, »Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 38–66, hier S. 47–56.

40 Reinhart Koselleck u. a., »Geschichte, Historie«, S. 593.

41 Ebd., S. 594.

42 Vgl. dazu auch Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 349–375, hier S. 362 f., und ders., »Zeitverkürzung und Beschleunigung. Eine Studie zur Säkularisation«, in: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2000, S. 177–202.

Frage, was stattdessen den Gang der Ereignisse bestimmt. Die Antwort Schillers und seiner Zeitgenossen konnte lauten: »die Geschichte«.

Was Schiller betrifft, scheint es möglich, in seinen Schriften nachzuweisen, dass er die besagte Auffassung von Geschichte hatte, jedenfalls in Grundzügen. Als Beispiel aus seinen historiographischen Schriften kann auf die vielzitierte Antrittsvorlesung über Universalgeschichte verwiesen werden.⁴³ Schiller erklärt hier unter anderem, Aufgabe des Universalhistorikers sei es, das »Aggregat« verschiedenster Begebenheiten »zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen« zu verknüpfen.⁴⁴ Dabei ist offensichtlich vorausgesetzt, dass die Einzelgeschichten sich zu einer Geschichte im Sinne des Kollektivsingu- lars verbinden lassen. Ähnlich liegt der Fall in *Über das Erhabene*, auch wenn er hier eine durchaus nicht mehr aufklärerisch-optimistische Sichtweise von Geschichte hat. Im Rahmen seiner wirkungsästhetischen Überlegungen kommt er bekanntlich auch darauf zu sprechen, welche Wirkung ein Stoff aus der Geschichte, verstanden als erhabener Gegenstand,⁴⁵ auf den Rezipienten eines Dramas haben soll, und fordert:

Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der *Bekanntschaft* mit derselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden, und wieder zerstörenden Veränderung – des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Ver-

43 Vgl. zu Schiller als Historiker und zu seinen historiographischen Schriften: Schiller als Historiker, hg. von Otto Dann, Norbert Oellers und Ernst Osterkamp, Stuttgart und Weimar 1995; Jürgen Eder, »Schiller als Historiker«, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, 2. Aufl., Stuttgart 2011, S. 695–742.

44 Friedrich Schiller, »Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede«, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6: Historische Schriften und Erzählungen I, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2000, S. 411–431, hier S. 427. Schiller bezieht sich auf die Aufklärungshistoriographie, vgl. etwa Ludwig August Schlözer, Vorstellung seiner Universal-Historie (1772/1773), hg., eingeleitet und kommentiert von Horst Walter Blanke, Hagen 1990, S. 15–23 (= §§ 9–10).

45 Die Geschichte könne insofern ein erhabener Gegenstand sein, als sie davon Zeugnis gebe, wie der Mensch – häufig genug erfolglos – seine Freiheit, durch die allein er Mensch ist, in Auseinandersetzung mit den natürlichen Gegebenheiten zu behaupten versucht: »Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freiheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte.« (Friedrich Schiller, »Über das Erhabene«, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 822–840, hier S. 835.)

derbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal [ringenden] Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt.⁴⁶

Auch hier ist von »der Geschichte« die Rede. Aufschlussreich ist das Zitierte darüber hinaus insofern, als Schiller von »Verhängnis«, »Schicksal« und »Glück« spricht, also von Kategorien, wie sie so oder ähnlich von den Figuren in *Wallenstein* verwendet werden. Dies geschieht allerdings nicht, um Metaphysik zu betreiben, sondern dient dazu, die (zerstörerische und ungerechte) »Veränderung« zu charakterisieren, durch welche sich Geschichte auszeichne. An die Stelle von Schicksal und dergleichen tritt hier also die Geschichte. Sie ist nicht selbst metaphysisch, sondern funktionales Äquivalent für Kategorien, von denen in letzter Konsequenz der Lauf der Welt abhängen soll.⁴⁷

Das ›Historische‹ im Drama und der Bezug zur zeitgenössischen Erfahrung

Was rechtfertigt die Annahme, dass das im Drama Gezeigte *überhaupt* als in einem relevanten Sinne historisch wahrgenommen werden kann? Die Beobachtung, dass der Stoff von *Wallenstein* aus der Geschichte stammt, ist trivial. Allerdings handelt es sich nicht um irgendeinen beliebigen oder einen in der Wahrnehmung der Nachwelt eher nachrangigen Aspekt der (National-)Geschichte, sondern um einen zentralen. Der Dreißigjährige Krieg dürfte nach Auffassung Schillers und seiner Zeitgenossen zu den historischen Ereignissen *par excellence* gehören. Der vermeintliche Verrat des historischen Wallenstein und seine Ermordung wiederum gehören zu den besonders prominenten Begebenheiten des Dreißigjährigen Krieges. Wie bereits erwähnt, wird im Prolog gesagt, dass der Westfälische Friede eine anderthalb Jahrhunderte währende Friedensordnung geschaffen habe, die nun, Ende des achtzehnten Jahrhunderts, in Auflösung begriffen sei (vgl. Prolog V. 70–74). Der Dreißigjährige Krieg hatte also für die Zeit danach wichtige Folgen. Zudem ist er aufgrund zeitgenössischer Entwicklungen von einer gewissen Aktualität. Es kommt hinzu, dass Politik, Kriege und das Handeln von Herrschern nach einem weitverbreiteten Alltagsverständnis zu den besonders wichtigen Fak-

46 Ebd., S. 837f.

47 Vgl. dazu auch Alfons Glück, Schillers *Wallenstein*, S. 24–30.

toren gehören, die Geschichte ›machen‹. Der Stoff des Dramas ist also ein *prototypisch* historischer.

Diese Aussagen zum Vorwissen der Rezipienten sollten in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden, da sie die generische Klassifikation als Geschichtsdrama ermöglichen, die den zeitgenössischen Lesern und Zuschauern, jedenfalls den nicht-professionellen, deutlich näher gelegen haben mag als andere. Alles das, was im Drama geschieht, wird damit im textexternen Kommunikationssystem mit dem Index »historisch« versehen, zumindest potenziell. Wichtiger noch als dieses Alltagsverständnis sind allerdings zwei weitere Indizien. Zum einen beziehen sich die Figuren im Drama in markierter Weise auf Geschichte, zum anderen wird an Wallensteins Handeln als Feldherr hervorgehoben, dass es revolutionär ist. In beiden Fällen kann der Bezug auf Koselleck helfen, Textbefunde in ihrer Relevanz zu erkennen.

Eine Form der expliziten Thematisierung von Geschichte im Drama ergibt sich aus dem Umstand, dass an entscheidenden Stellen die Figuren, vor allem Wallenstein selbst, auf das Bezug nehmen, was in der Welt des Textes als Geschichte angesehen wird. Wrangel greift im Gespräch mit Wallenstein auf historische Personen zurück, um dessen Qualitäten als Feldherr zu rühmen, sicherlich nicht ohne Hintergedanken: »Euer Gnaden sind / Bekannt für einen hohen Kriegesfürsten, / Für einen zweiten Attila und Pyrrhus« (WT V. 285–287). Auf der Suche nach Orientierung wendet sich Wallenstein selbst Beispielen aus der Geschichte zu. Aufgrund der Forderungen, die Wrangel als Unterhändler der Schweden stellt, in seinem Entschluss erneut wankend, beruft sich Wallenstein im Gespräch mit Illo und Terzky auf das abschreckende Exempel Karls von Bourbon, um zu begründen, warum er das Bündnis doch nicht eingehen will:

Wie war's mit jenem königlichen Bourbon,
 Der seines Volkes Feinde sich verkaufte,
 Und Wunden schlug dem eignen Vaterland?
 Fluch war sein Lohn, der Menschen Abscheu rächte
 Die unnatürlich frevelhafte Tat. (WT V. 419–423)

Signifikant und als Mittel der Perspektivensteuerung erkennbar ist dann allerdings eine flagrante Diskrepanz: Durch das Gespräch mit Gräfin Terzky überzeugt, das Bündnis mit den Schweden einzugehen, rechtfertigt er Max gegenüber sein Verhalten bloß drei Auftritte später mit einem erneuten Verweis auf die Geschichte, dieses Mal auf Cäsar:

[...] Was tu ich Schlimmres,
 Als jener Cäsar tat, des Name noch

Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.
Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was in mir von seinem Geist,
Gib mir sein Glück, das andre will ich tragen. (WT V. 835–843)

Es sind zugleich die letzten Worte in WT II,2, also dem Auftritt, in dem Wallenstein Max von seinem Bruch mit dem Kaiser in Kenntnis setzt und Max ihn eindringlich davon abzuhalten versucht. Sie stehen mithin an einer kontextuell markierten Stelle.

Der Bezug auf Geschichte hat im Drama daher mit Blick auf das zentrale Handlungsmotiv, nämlich Wallensteins Entscheidung über Treue zu oder Abfall von seinem Herrn, eine wichtige Funktion. Er dient dazu, den Figuren Orientierung zu geben oder mehr noch, sich selbst oder andere von der Richtigkeit des beabsichtigten Handelns zu überzeugen. Eine solche Praxis wirkt allerdings fragwürdig, da es den Anschein hat, als könne man stets ein passendes Beispiel aus der Geschichte finden und Wallenstein dann ein zweiter Attila, Pyrrhus, Karl von Bourbon oder Cäsar sein. Das erweckt nun aber den Eindruck einer gewissen Beliebigkeit. Es kommt hinzu, dass die Figurenreden einen Sinn erhalten, der über die Bedeutung ihrer Äußerungen in den jeweiligen Situationen hinausgeht. Eines der prominentesten Details aus der Biographie Cäsars ist bekanntlich dessen Ermordung.

Zudem stellt sich die Frage der Vergleichbarkeit, und zwar im Drama selbst. Der umsichtige und vorsichtige Unterhändler der Schweden ist zunächst skeptisch, ob Wallensteins Abfall nicht Widerstand bei den ranghohen Militärs seines eigenen Heeres hervorrufen werde: »Der Adel aber und die Offiziere? / Solch eine Flucht und Felonie, Herr Fürst, / Ist ohne Beispiel in der Welt Geschichten« (WT 324–326). Mit dieser Figurenrede wird zumindest nahegelegt, dass das im Drama Gezeigte in einer Weise neu und anders ist, die es unmöglich macht, es auf Beispiele aus der Geschichte zu beziehen und damit zu erklären oder auch zu rechtfertigen. Am Ende folgt auch Wallenstein selbst nicht vermeintlichen Lehren aus der Geschichte. Der um sein Leben bangenden Gräfin Terzky sagt er zwar: »Es machte mir stets eigene Gedanken, / Was man vom Tod des vierten Heinrichs liest« (WT V. 349f.), nämlich dass dieser König zahlreiche Vorahnungen gehabt habe bezüglich seiner bevorstehenden Ermordung. Allerdings gibt Wallenstein eine rein psychische Erklärung für die Sorgen der Gräfin und hält sie für unbegründet: »Des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben / Verwunden nicht, er findet keine Hände« (WT V. 3513f.). Da der Zuschauer oder Leser

aufgrund seiner überlegenen Informiertheit weiß, dass und wie die Ermordung Wallensteins bevorsteht, kann er erkennen, dass die Anwendung dieses Beispiels aus der Geschichte nur in einem kontingenten Sinne ›zutreffend‹ wäre. Wenn Wallenstein sich in dieser Situation in Sicherheit wiegt, dann ist er nicht etwa verblendet, sondern handelt in völligem Einklang mit den Informationen, die er hat. Da er durchaus nicht wissen kann, dass es Buttler ist, der ihn in Kürze ermorden lassen wird, wäre auch kaum einsichtig, wie er sich davor hätte bewahren können, wenn er den Warnungen der Gräfin Glauben geschenkt hätte. Die zahlreichen Vorausdeutungen auf sein bevorstehendes Ende sind dem Publikum allein verständlich und haben vor allem die Funktion, dem Publikum seine überlegene Informiertheit zu verdeutlichen.⁴⁸

Wenn Figuren im Drama, und insbesondere Wallenstein, sich auf Beispiele aus der Geschichte beziehen, um das Handeln Anderer zu deuten und zu bewerten und eine Orientierung für eigenes Handeln zu finden, dann gehen sie mit Geschichte um gemäß dem alten Topos *historia magistra vitae*. In der Figurenperspektive Wrangels und auch durch Techniken der Perspektivensteuerung führt das Drama jedoch die Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens vor Augen. Dem entspricht der begriffsgeschichtliche Befund, dass dieser Topos um 1800 seine Glaubwürdigkeit und Anwendbarkeit einbüßt, weil die Gleichförmigkeit des historischen Wandels und damit die Vergleichbarkeit aufgrund beschleunigter Entwicklung nicht mehr gewährleistet ist.⁴⁹ Vormoderne Vergangenheit und Gegenwart um 1800 werden inkommensurabel, sodass die Geschichte nicht (mehr) einfach als Reservoir von Lehren dienen kann, die sich auf einen zeitgenössischen Fall anwenden lassen.

Auffällig ist auch der Gegensatz von Alt und Neu, der sich durch das Drama zieht. Er wird bereits im Gespräch von Vater und Sohn Piccolomini im Beisein Questenbergs eingeführt; Gegenstand des Gespräches ist die Bewertung von Wallensteins Handeln. Max' Lob und Verteidigung Wallensteins, die in ihrer Wortwahl und den dahinter stehenden Auffassungen an den Sturm und Drang erinnert, gipfelt in den Worten, Wallenstein folge seinem inneren »Orakel« und solle nicht an »tote Bücher, alte Ordnungen« gebunden sein (P V. 459 und 461). Octavio sieht sich genötigt, den Sohn zur Raison zu rufen: »Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen / Gering nicht achten!« (P V. 463 f.) Max favorisiert in der

48 Beispiele für diese Strategie sind unter anderem die Träume der Gräfin Terzky (vgl. WT V,3), Wallensteins Verlust einer goldenen Kette, welche die erste Gunstbezeugung des amtierenden Kaisers war (vgl. WT V,4), oder Senis Warnung vor drohendem Unheil (vgl. WT V,5). Aber auch an früheren Stellen der Handlung finden sich Beispiele, etwa wenn Wallenstein von Buttler sagt, er sei sein »böser Dämon« (WT V. 2003).

49 Vgl. dazu Reinhart Koselleck, »Historia Magistra Vitae«.

Gestalt Wallensteins einen Bruch mit der (alten) Ordnung, der sich als revolutionär bezeichnen lässt, Octavio plädiert für den evolutionären Gang der Ordnung, der mitunter »Krümmen« aufweist (P V. 468). Wallenstein verwendet in seinem langen Monolog (vgl. WT I,4) in etwa ein Drittel seiner Figurenrede auf genau diesen Punkt (vgl. WT V. 192–218). Sein Bündnis mit Schweden und Sachsen habe den vielleicht gefährlichsten Widersacher in der als anthropologische Grundkonstante aufgefassten Eigenschaft der Menschen, am Überkommenen festzuhalten. Es sei geeignet, die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zu erschüttern, welche »in verjährt geheiligtem Besitz«, durch »Gewohnheit« und »der Völker fromme[n] Kinderglauben« begründet sind (WT V. 195, 196 und 197). Er fürchte keinen militärischen oder politischen Gegner, wirkliche Gefahr drohe von anderer Seite:

[...] Das ganz / Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
 Was immer war und immer wiederkehrt,
 Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
 Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
 Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
 Weh' dem, der an den würdig alten Hausrat
 Ihm rührt, das teure Erbstück seiner Ahnen!
 Das *Jahr* übt eine heiligende Kraft,
 Was grau für Alter ist, das ist ihm göttlich.
 Sei im Besitze und du wohnst im Recht,
 Und heilig wird's die Menge dir bewahren. (WT V. 207–218)

Auch Wallenstein ist also der Auffassung, dass sein Tun das radikal Neue sei, welches sich gegen das Bestehende richte. Sein alter Vertrauter Gordon ist es, der viele Auftritte später eine damit übereinstimmende Deutung gibt, die auf das Neue abhebt, das sich in Wallensteins Macht als Feldherr eines großen Söldnerheeres gezeigt habe: Sie sei »unnatürlich« und »neuer Art« gewesen (WT V. 2485, vgl. V. 2484–2491). Dieser Gegensatz von überkommenem Alten und revolutionärem Neuen verweist auf die zeitgenössischen Erfahrungen von Zeit und vor allem Veränderung, die hinter der Geschichtskonzeption um 1800 stehen. In dem in der Sattelzeit zu beobachtenden Begriffswandel zeige sich auch, so Koselleck, ein (seit der Zeit um 1750 beschleunigter) Erfahrungswandel.⁵⁰ Noch bis in die Frühe Neuzeit hinein standen »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« in Einklang: Die Gegebenheiten änderten sich so langsam, dass Zukunftserwartungen weitgehend von den gemachten Erfahrungen her bestimmt oder aber

50 Vgl. Reinhart Koselleck, »Einleitung«, S. XV.

heilsgeschichtlich festgelegt waren.⁵¹ Dieser in der Wahrnehmung der Akteure bestehende enge Bezug von Vergangenheit und Zukunft wurde im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Neuzeit in erheblichem Maße gelockert.⁵² Grund dafür war der oben bereits erwähnte, sich zunehmend beschleunigende Wandel der Lebenswelt um 1800, Inbegriff dieser Veränderungen die Französische Revolution. Insbesondere dieses Ereignis ließ sich nur noch schwer auf gemachte und tradierte Erfahrungen beziehen; in der Folge konnten aus diesen neuen Erfahrungen auch nicht mehr ohne Weiteres Erwartungen mit Blick auf die Zukunft abgeleitet werden.⁵³ Mit der gewandelten Geschichtskonzeption um 1800, die auch im Drama thematisiert wird, reagieren die Akteure daher auf lebensweltliche Erfahrungen.

Freiheit oder Notwendigkeit? Die Motivierung des Handelns

In mit »Schicksal« und verwandten Ausdrücken vergleichbarer Weise kommen »Freiheit« und »Notwendigkeit« in den Figurenreden vor. Ein besonders hervorstechendes Beispiel ist wiederum Wallenstein. In seinem Monolog (WT I,4) verleiht er der Überzeugung Ausdruck, dass es seine Entscheidungsfreiheit gewesen sei, die ihn bewogen habe, geheime Unterhandlungen mit Schweden und Sachsen zu führen: »Die Freiheit reizte mich und das Vermögen« (WT V. 149). Sein »Wille« sei ihm »frei« geblieben (WT V. 152). Nun aber, nach der Gefangennahme seines Unterhändlers, sei »Notwendigkeit« vorhanden (WT V. 183), die er etwas später Max gegenüber als »Gunst« (WT V. 701) bezeichnet und entsprechend bekräftigt: »So laß uns das Notwendige mit Würde, / Mit festem Schritte tun« (WT V. 834 f.). Diese »Notwendigkeit« hat vor allem charakterliche Ursachen. Wallensteins Absetzung ist beschlossene Sache, unabhängig von seinen Verhandlungen mit

51 Vgl. Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, S. 360 f.; zur Erläuterung von »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« vgl. ebd., S. 354–359.

52 Vgl. ebd., S. 359: »Meine These lautet, daß sich in der Neuzeit die Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung zunehmend vergrößert, genauer, daß sich die Neuzeit erst als eine neue Zeit begreifen läßt, seitdem sich die Erwartungen immer mehr von allen bis dahin gemachten Erfahrungen entfernt haben.«

53 Vgl. ebd., S. 366 f. Zur Kategorie der Beschleunigung vgl. auch Reinhart Koselleck, »Gibt es eine Beschleunigung in der Geschichte?«, in: ders., Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a.M. 2000, S. 150–176, und ders., »Zeitverkürzung und Beschleunigung«. Die mit der Französischen Revolution verbundene Beschleunigung im politischen Bereich ging dabei der erst für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts anzusetzenden Beschleunigung in Technik und Industrie voraus (vgl. dazu zusammenfassend Reinhart Koselleck, »Wie neu ist die Neuzeit?«, in: ders., Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a.M. 2000, S. 225–239, hier S. 238).

dem Feind. Wie an zwei Stellen deutlich wird, ist geplant, ihn seines Amtes zu entheben und ins Exil auf seine Güter zu schicken (so Octavio zu Max in P V. 2529 und auch die Gräfin Terzky in WT I,7). Allerdings erklärt Wallenstein, dazu nicht in der Lage zu sein: Er könne nicht wie ein »Tugendschwätzer« (WT V. 524) dem Glück entsagen, von dem er bis ans Ende meint, es sei ihm stets »treu« gewesen (WT V. 3566).

Von »Freiheit« reden insbesondere auch die Soldaten, von »Notwendigkeit« Buttler. In beiden Fällen wird das mit diesen Kategorien Bezeichnete in ein zweifelhaftes Licht gestellt. Die Soldaten in *Wallensteins Lager* berufen sich auf ihre Freiheit,⁵⁴ am eindrucklichsten wohl in dem den letzten Auftritt beschließenden Lied, wo unter Beteiligung eines erheblichen Teils des Personals ein Dragoner von Buttlers Korps in einer Strophe die soldatische Freiheit betont (vgl. WL V. 1060–1065). Bereits zu Beginn dieses Teils hatte ein Jäger von Wallensteins Regiment behauptet: »Die Freiheit macht ihn [den Soldaten, J.B.]« (WL V. 236), ein Punkt, der auch insofern besonders hervorzuheben ist, als Octavio ihn wiederholt, wenn auch entschuldigend in Anbetracht einer Entgleisung Buttlers gegenüber Questenberg (vgl. P V. 260). Auch die höheren militärischen Ränge berufen sich auf ihre Freiheit, so Illo im Dialog mit Questenberg, was dieser mit einem Verweis beantwortet (vgl. P V. 201 f.). Freiheit ist hier vor allem die Freiheit von Zwängen und die Freiheit zum Einsatz militärischer Gewalt, ermöglicht durch Machtfülle. Das gilt auch für Wallenstein selbst, wenn er Questenberg versichert: »Ich *hatte*, was ihm [dem Kaiser, J.B.] Freiheit schaffen konnte« (P V. 1176). Gemeint ist, dass Wallenstein mithilfe seines Heeres dem Kaiser beim Regensburger Fürstentag zu seinem Ziel hätte verhelfen können. Diese Freiheit ist die Freiheit des Stärkeren und damit *per se* problematisch. Buttler spricht hingegen von der Pflicht: »Wo viel Freiheit, ist viel Irrtum, / Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht« (WT V. 2514 f.). Außerdem negiert er die Freiheit überhaupt: Es gebe nur »furchtbare Notwendigkeit« (WT V. 2879). In beiden Fällen beruft er sich auf einen vermeintlichen Handlungszwang; einmal, um zu begründen, warum Wallenstein gefangen zu nehmen sei, einmal, um dessen Ermordung in Anbetracht der heranahenden schwedischen Truppen zu rechtfertigen. Der unbedingte Glaube an die Notwendigkeit des Handelns wird in der Figur Buttlers diskreditiert: Er meint, Wallenstein aus Pflicht und Notwendigkeit töten zu müssen, handelt allerdings in erster Linie aus gekränktem Stolz oder auch aus seinem Ehrgefühl heraus.

Auch »Freiheit« und »Notwendigkeit« verweisen auf die sattelzeitliche Geschichtskonzeption. Die Konzeption einer säkularisierten Geschichte kann Anlass sein zu der Frage, ob es statt der Heilsgeschichte etwas anderes gibt, das menschliches Handeln bestimmt, oder ob dieses Handeln frei ist. Kosel-

54 Vgl. unter anderem WL V. 954, 1023, 1024 und 1053.

leck spricht in diesem Zusammenhang von Geschichte als einem »Bewegungs-begriff« und zugleich als einem »Aktionsbegriff«. Im Sinne des Bewegungs-begriffs wird »die Geschichte als Prozeß, als Fortschritt, als Entwicklung oder als Notwendigkeit« aufgefasst, mithin als etwas, das dem Menschen widerfährt; der Aktionsbegriff hingegen hebt auf den Gestaltungsspielraum ab: Geschichte erscheint »als Handlungsfeld und Tat, als Freiheit. Geschichte wird planbar, produzierbar, machbar«.⁵⁵ Genau dieser in der Zeit um 1800 aufkommende Zwiespalt zeigt sich im Drama, wenn die Figuren »Freiheit« und »Notwendigkeit« beschwören. Zu betonen ist, dass im Drama letztlich offen bleibt, was an die Stelle metaphysischer Größen tritt, die Freiheit des individuellen Handelns, der Zwang der Gegebenheiten oder gar Kontingenz. Es wird keine übergeordnete Perspektive angeboten, die hier Eindeutigkeit herstellt. In dieser Hinsicht ist das im Drama Dargestellte daher ›offen‹ mit Blick auf die Perspektivenstruktur.

Was stattdessen geboten wird, ist, wie bereits verschiedentlich festgestellt, die kausale, vor allem psychische Motivierung des Handelns. Die Beispiele dafür sind so zahlreich, dass sie hier nicht alle genannt werden können. Nicht immer ist die Motivierung zweifelsfrei klar, immer jedoch werden entsprechende Ursachen nahegelegt, die auf die charakterlichen Eigenschaften, das Handeln der Figuren oder die situativen Gegebenheiten verweisen. Ein gutes Beispiel ist Wallensteins Scheitern. Octavios Gegenintrige ist als Grund zu nennen, vor allem aber auch, dass sie unter äußerst günstigen Bedingungen durchgeführt wird. Den wegen der Zustände im Heereslager und der Haltung mancher Generäle und Offiziere in hohem Maße alarmierten Questenberg beruhigt Octavio mit der Einschätzung, dass »die Sprache kecker als die Tat« sei (P V. 332). Deren Richtigkeit erweist sich an den Pappenheimern, die zu Beginn noch unter denen sind, die sich einer kaiserlichen Anordnung aus Loyalität zu Wallenstein widersetzen wollen (vgl. WL 11), am Ende aber – auf der Bühne eindrucksvoll dargestellt – den »Landesverräter« (WT V. 1864) verlassen (vgl. WT III,15). Das gilt *pars pro toto* für das ganze Heer, mit Ausnahme der Regimenter Terzkys. Es zeigt sich an Isolani (vgl. WT II,5) und Buttler (vgl. WT II,6) auch in der militärischen Führung. Die in *Wallensteins Lager* eingeführten Soldaten sind keine sichere Machtbasis (vgl. allein den Ersten Jäger in WL 6, der im Laufe des Krieges bisher dreimal die Seiten gewechselt hat), die Kohäsion in der Führung ist durch Ressentiments gegenüber den »Welschen« beeinträchtigt (vgl. Illo, P V. 2232f., WT V. 873, WT V. 2772). Auch wird gezeigt, wie Figuren versuchen, Verhältnisse zu schaffen, die andere Figuren dazu zwingen, in ihrem Sinne zu handeln. Illo und Terzky wollen mit ihrer Intrige um die gefälschte Eidesformel die militärische Führung mit Wal-

55 Reinhart Koselleck u. a., »Geschichte, Historie«, S. 594.

Wallenstein in den Verrat treiben und damit auch Wallenstein zum Handeln zwingen (vgl. P III,1). Ein vergleichbares Taktieren zeigt Wallenstein selbst, wenn er sagt: »Der Mensch ist ein nachahmendes Geschöpf, / Und wer der Vorderste ist führt die Herde« (WT V. 1434 f.). Er meint damit, die einzelnen Truppenteile durch das Vorspiegeln vermeintlicher Tatsachen zum Abfall zu bewegen, wie die folgenden Verse deutlich machen: In Prag soll man seinem Schritt folgen, weil man meint, die in Pilsen stationierten Truppenteile hätten sich für ihn erklärt; in Pilsen soll man seinem Schritt folgen, weil man meint, die in Prag stationierten Truppenteile hätten sich ihm bereits angeschlossen (vgl. WT V. 1436–1439).

Auch die hier nur an Beispielen diskutierte Motivierung der Handlung lässt sich der oben identifizierten Darstellungsstrategie zuordnen. Während die Figuren über »Freiheit« und »Notwendigkeit« räsonieren, wird zugleich nahegelegt, was in erster Linie die treibende Kraft der Handlung ist, nämlich Charaktereigenschaften, Absichten und dergleichen, die im Zusammenhang stehen mit den situativen Gegebenheiten. Eine besondere Rolle spielen Fehleinschätzungen und unbeabsichtigte Konsequenzen des Handelns. Ein Beispiel ist eine Fehleinschätzung der Gräfin Terzky. Sie meint an einer Stelle, Max wolle wegen Thekla bei Wallenstein vorgelassen werden, und hält daher Wallenstein davon ab, ihn zu sprechen, weil die Verhandlung mit dem Abgesandten der Schweden dringender sei (vgl. WT I,7). Tatsächlich will Max etwas anderes, wie er kurz zuvor im Gespräch mit Octavio angekündigt hatte. Er will Wallenstein »[a]uffordern, seinen Leumund vor der Welt / Zu retten, Eure künstlichen Gewebe / Mit einem graden Schritte zu durchreißen« (P V. 2611–2613). Es ist nicht ausgeschlossen, dass er in dieser Situation, emotional aufgewühlt wie er Octavio verlassen hat, sich vielleicht so verhalten hätte, dass Octavios Intrige Wallenstein bekannt geworden wäre. Ein Beispiel für unbeabsichtigte Konsequenzen sind die Folgen des Angriffs, den Max mit seinem Regiment gegen das sich Eger nähernde Heer der Schweden führt. Zunächst will Buttler Wallenstein nur festnehmen, dann aber entschließt er sich, ihn ermorden zu lassen, nachdem er erfahren hat, wie nah die schwedischen Truppen sind und in welcher Stärke sie anrücken. Das weiß er allerdings nur, weil Max aus Verzweiflung den Schweden eine Schlacht geliefert hat, wovon erst Illo und Terzky (vgl. WT IV,4 und 5) Nachricht bringen und dann ein schwedischer Hauptmann. Es ist also Max' (selbst)zerstörerisches Handeln, welches einen erheblichen Beitrag leistet zur Ermordung Wallensteins. Andernfalls hätte Buttler ihn wohl festnehmen und dem am Ende des Dramas vor den schwedischen Truppen erscheinenden Octavio übergeben können.

Darstellungsleistung und Funktion

Vor dem Hintergrund des Gesagten hat das Drama, so die abschließende These, eine wesentliche Funktion. Es ist geeignet, auf die lebensweltliche Erfahrung der zeitgenössischen Rezipienten bezogen zu werden und zeitgenössisch relevante Einsichten anzuregen, also eine Applikation im eingangs erwähnten Sinne zu ermöglichen. Die Klassifikation des im Drama Dargestellten als historisch ist nicht allein Voraussetzung für ein angemessenes Verständnis, sondern hat die Funktion, lebensweltliche Gegebenheiten zu reflektieren: den beschleunigten historischen Wandel und die Frage, was menschliches Handeln in der Geschichte bestimmt. Besonders virulent wird derlei durch die Erfahrung der Französischen Revolution. In diesem Zusammenhang sind weitere Darstellungsstrategien einschlägig. Neben der bereits mehrfach behandelten Diskrepanz von Figurenperspektive und Perspektivensteuerung sind mindestens die folgenden wichtig, die hier nur knapp genannt werden können. Zum Teil lagen sie der Sache nach dem bisher Gesagten bereits zugrunde.

Zunächst ist festzuhalten, dass zu keinem Zeitpunkt fraglich sein kann, *ob* Wallenstein stirbt. *Dass* er sterben wird, ist eine Erwartung, die sich aus dem Wissen der Zeitgenossen über den historischen Wallenstein ergibt. Zudem lautet der Titel des dritten Teils *Wallensteins Tod*. Es gibt des Weiteren eine Diskrepanz zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit. Der Zuschauer oder Leser weiß stets mehr als alle Figuren und kennt im Unterschied zu ihnen alle relevanten Fakten. Es ist ferner häufig bedeutsam, *wann* eine Information vergeben wird.⁵⁶ Für sich genommen sind diese drei Punkte nicht zwangsläufig relevant, allerdings lässt sich zeigen, dass sie im Drama funktionalisiert sind. Die für das Drama einschlägige Geschichtskonzeption ist ja gerade dadurch gekennzeichnet, dass die Geschichte zur Zukunft hin ›offen‹ ist. Die Erfahrungen reichen wegen des beschleunigten Wandels nicht mehr aus, feste Zukunftserwartungen auszubilden. Das Drama jedoch zeigt einen Ausschnitt aus der Geschichte, bei dem aufgrund des Vorwissens und der Informationsvergabe das Ende bekannt ist. Damit wird die Aufmerksamkeit des epistemisch privilegierten Rezipienten vom *Ob* und *Was* auf das *Wie* und *Warum* gelenkt; mithin auf die Frage, wer oder was genau hier eigentlich Geschichte ›macht‹: Individuen, die Verhältnisse, metaphysische Gegebenheiten.

56 Ein Beispiel ist der Umstand, dass Wallenstein in WT I,1 aufgrund astrologischer Beobachtungen meint, nun sei der Zeitpunkt zum Handeln gekommen, während der Zuschauer bereits weiß (vgl. P V,2), dass sein Unterhändler gefangen genommen wurde und Wallensteins Handeln daher von nun an unter dem Zwang (selbstgeschaffener oder mitverursachter) Gegebenheiten steht, nicht unter der Gewalt der Sterne.

Beobachtungen dieser Art tragen zum Potenzial des Dramas bei, zur Reflexion über Geschichte aufzufordern. Aufgrund der zeitgenössischen Erfahrungen handelt es sich um eine besonders relevante Frage. Antworten darauf liefert nicht das Drama selbst. Es bietet vielmehr verschiedene Deutungsoptionen, die für den Rezipienten dann plausibel erscheinen, wenn er sie auf seine lebensweltlichen Gegebenheiten bezieht. *Wallenstein* ist damit ein Geschichtsdrama im engen Sinne, allerdings weniger, indem es Geschichte lediglich *thematisiert* oder aber autoritativ *deutet*, sondern vielmehr, indem es zur *Reflexion* über Geschichte *auffordert*, nicht zuletzt, um die eigene Gegenwart besser zu verstehen.

Es kommen weitere Aspekte der Beschaffenheit des Textes hinzu, die sich auf die ethische Bewertung und das emotionale Wirkungspotenzial beziehen. Sie können hier nur sehr oberflächlich genannt werden. Aufgrund der Charaktereigenschaften, die sie haben, und aufgrund der (widerstreitenden) Haltungen, die sie zeigen, fordern die Figuren auch zur ethischen Bewertung heraus. Sie werden in der Regel weder überwiegend positiv noch überwiegend negativ charakterisiert. Auch wird die Pluralität der Figurenperspektiven nicht aufgelöst. »Kinderrein« ist im Drama kaum jemand (P V. 2448). Wallenstein ist nicht einfach der strahlende (aber zu früh gekommene) Revolutionär oder der verbrecherische Aufrührer, Octavio ist nicht einfach der treue Diener seines Herrn oder der falsche Intrigant, Max nicht allein der idealistische Held oder der verblendete Jüngling. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Der Handlung liegt zudem ein genuin ethischer Konflikt zugrunde, der sich aus der komplexen Gesamtsituation eines mit großen, schwer zu versorgenden Söldnerheeren und unter Beteiligung zahlreicher europäischer Mächte geführten Krieges ergibt, in den auch noch konfessionelle Konflikte hineinspielen – »und nirgends / Kein Richter« (WT V. 1985 f.). Der Ausgang des Dramas schließlich kennt keine Sieger. Octavio ist am Ende des Dramas Fürst, sein lebenslanges Streben nach diesem Titel allerdings wegen des Todes von Max nun umsonst. Auf diesen Umstand wird besonderes Gewicht gelegt. Zum einen werden die Hintergründe kurz vor Ende des Dramas explizit thematisiert (vgl. WT V. 2764–2767), zum anderen lautet die letzte, von Gordon gesprochene und mit einer Mimik des Vorwurfs (Gordon) und Schmerzes (Octavio) verbundene Figurenrede des Dramas bekanntlich: »Dem Fürsten Piccolomini« (WT V. 3867).

Diese drei Punkte zeigen, dass der Leser oder Zuschauer zu einer differenzierten Beurteilung des Dargestellten herausgefordert wird, weil der Text selbst keine Eindeutigkeit bietet (und wohl auch nicht bieten soll). Gezeigt werden nicht *exempla* aus der *historia*, also keine Geschichten mit belehrender Funktion gemäß dem Topos *historia magistra vitae*. Eine traditionelle Erwartung an die Beschäftigung mit historischen Stoffen wird damit enttäuscht. Enttäuscht wird aber auch die generische Erwartung der Zeitgenossen, wonach ein Drama eine

belehrende Funktion haben soll.⁵⁷ Eine andere, fest mit dem Drama verbundene Erwartung dürfte jedoch von *Wallenstein* durchaus erfüllt werden. Insbesondere die Handlung um Max und Thekla, aber auch der Ausgang des Dramas dürfte das Potenzial zu einer emotionalen Wirkung besessen haben, die zeitgenössisch pauschal als »Rührung« bezeichnet wurde. Schiller fordert in *Über das Erhabene* ein Drama, das einen historischen Stoff verwendet, um eine emotionale Wirkung zu evozieren. Diese Wirkung soll dazu dienen, die angemessene Haltung einzuüben, wie mit eigenem Unglück umzugehen ist. Das anzustrebende Ideal bestehe darin, »das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen«.⁵⁸ Das Drama ermögliche damit eine »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«.⁵⁹ Von historischen Stoffen eine solche Wirkung zu erwarten, setzt, wie gesehen, die Geschichtskonzeption um 1800 voraus, in der Geschichte, wie bereits zitiert, ein »regulative[r] Begriff für alle gemachte und noch zu machende Erfahrung« ist.⁶⁰

Die Episode aus dem Dreißigjährigen Krieg, »der große Gegenstand«, den Schiller fiktional gestaltet, steht mithin metonymisch für die Geschichte, für den Kollektivsingular, wie er sich um 1800 herausbildet. Ob die Geschichte Sinn hat oder sinnlos ist, ob in ihr Freiheit herrscht oder Notwendigkeit, hat Schiller in seinem Drama nicht entschieden und wohl auch gar nicht entscheiden wollen. Die Frage ist bis heute nicht beantwortet und vermutlich (ohne Rekurs auf Religion oder ihre säkularen Konkurrenten) gar nicht allgemein und letztgültig zu beantworten. Die »offene« Perspektivenstruktur des Dramas und die zur Zukunft hin »offene« Geschichte dürften geeignet sein, nicht unwesentlich zur Faszination von *Wallenstein* beizutragen, zu seiner Funktion um 1800 ebenso wie in der Rezeptionsgeschichte bis heute.⁶¹

57 Mit Blick auf die Beschaffenheit des Dramas und auch die Intentionen Schillers wäre es wohl unangemessen, anzunehmen, dass *Wallenstein* ein bestimmtes materielles Wissen über Geschichte vermitteln soll. Um zwei Beispiele zu geben: In *Über die tragische Kunst* nimmt er die aus der *Poetik* des Aristoteles bekannte Haltung zum Verhältnis von Literatur und Geschichte ein und erklärt, im Drama sei es zulässig, ja geboten, »die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unter zu ordnen« (Friedrich Schiller, »Über die tragische Kunst«, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 251–275, hier S. 272). In einem Brief an Caroline von Beulwitz (10. Dezember 1788) bezeichnet er die Geschichte als »ein Magazin für meine Phantasie« (Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11: Briefe I. 1771–1795, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 2002, hier S. 350).

58 Friedrich Schiller, »Über das Erhabene«, S. 837.

59 Ebd.

60 Reinhart Koselleck u. a., »Geschichte, Historie«, S. 593.

61 Für hilfreiche Hinweise danke ich Simone Winko und Stefan Descher.

CHARLOTTE KURBJUHN

KNEBELS AUTONOMIE

Elegien und Epikureismus im klassischen Weimar (1798–1800)

Carl Ludwig von Knebels *Elegieen von Properz*, die 1798 bei Göschen in ebenso schlichter wie eleganter klassizistischer Gestaltung erschienen, haben in der Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit gefunden, während der Anteil Goethes und Schillers an den ersten metrischen Übersetzungen, die Knebel von einigen Elegien des augusteischen Dichters zwei Jahre zuvor für die *Horen* angefertigt hatte, gründlich dargestellt wurde.¹ Dabei geben gerade Knebels Arbeiten an der Buchausgabe, die er um etliche Übersetzungen, eine Vorrede und Anmerkungen erweiterte, in vielfacher Hinsicht Aufschluss über die Bemühungen um eine Legitimation autonomer Dichtung im klassischen Weimar. Von zentraler Bedeutung ist dabei neben der Adaption antiker ›erotischer‹ Dichtung in Knebels Properz-Übersetzung seine parallel zur Drucklegung der Buchausgabe intensivierte Arbeit an der Übersetzung von Lukrez' Lehrgedicht *Von der Natur der Dinge* mit der darin vertretenen materialistischen Weltsicht.

Im Folgenden werde ich zunächst anhand von Briefen und Entwürfen vor allem aus Knebels Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar die Entstehungsgeschichte der Buchpublikation und insbesondere des Titeltupfers zur Properz-Übersetzung nachzeichnen.² Dabei wird an Knebels gezielten Überarbeitungen seiner Vorrede und seiner Kommentare zu den *Elegieen* deren konzeptuelle Verknüpfung mit seiner Übersetzung von Lukrez' naturphilosophischem

1 Vgl. Lieselotte Blumenthal, »Schillers und Goethes Anteil an Knebels Properz-Übertragung«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 3 (1959), S. 71–93.

2 Der Beitrag steht im Zusammenhang einer umfangreicheren Studie zu Knebels intellektuellem Profil. Der Klassik Stiftung Weimar danke ich für ein großzügiges Forschungsstipendium, mit dem ich 2010/2011 im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) recherchieren durfte. Dr. Bernhard Fischer, Dr. Silke Henke, Dr. Elke Richter und viele MitarbeiterInnen des GSA haben meine Recherchen in jeder Weise unterstützt. Ihnen allen gilt mein Dank. Insbesondere Dr. Ariane Ludwig bin ich für viele wertvolle Hinweise (und Blicke auf einzelne Textstellen mit einem zweiten Augenpaar) zu großem Dank verpflichtet. Ohne Dr. Alexander Rosenbaum hätte ich manches nie entdeckt. Täglich waren Karin Ellermann, Barbara Hampe und Marita Prell von großer Hilfe.

Lehrgedicht deutlich. Welches Wagnis die literarische Auseinandersetzung mit diesem Werk darstellte, lässt sich sodann an Goethes Reaktionen und an den Beanstandungen des Oberzensurcollegiums bei der Publikation von Knebels Nachlass zeigen. Ein abschließender Blick gilt einer Elegie Knebels, in der er demokritisch-epikureische Naturphilosophie scheinbar ganz entgegen seiner Ablehnung von Subjektivität in der Dichtung letztlich doch mit Elementen der eigenen Biographie zusammenführt.

Allein mit Blick auf die beachtliche Zahl an frühen Briefeditionen und der sich darin abzeichnenden Relevanz von Knebels Korrespondenzen erstaunt es,³ dass er kaum zum Gegenstand ernsthafter wissenschaftlicher Auseinandersetzung um seiner selbst willen gemacht wurde.⁴ Dabei lassen bereits die Umstände

- 3 Einen Überblick über Knebels Briefe im »Zeitraum vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zur Julirevolution« (Regine Otto, »Reichweite und Grenzen von Studienausgaben autobiographischer Schriften und Briefe am Beispiel Karl Ludwig von Knebel«, in: Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie, hg. von Jochen Golz, Tübingen 1995, S. 197–204, hier S. 201) zu erhalten, ist nicht leicht. Die Editionen sind nicht immer verlässlich; dies hat mit Knebels politischen und weltanschaulichen Positionen zu tun und der Vehemenz, mit der er diese äußerte. Das betrifft besonders den *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel*, hg. von Gottschalk Eduard Guhrauer, Bd. 2, Leipzig 1851 (im Folgenden zitiert: GK). Ein großer Teil des Knebel'schen Briefnachlasses liegt im GSA; der Großteil der Briefe Goethes an Knebel (ehemals in Berlin) befindet sich kriegsbedingt in der Bibliotheka Jagiellońska in Krakau. Für Goethes Briefe können die Weimarer Ausgabe und sukzessive die historisch-kritische Ausgabe der Briefe konsultiert werden; Knebels Briefe sind bisher nicht verlässlich ediert worden (vgl. Regine Otto und Christa Rudnik, »Karl Ludwig von Knebel, Goethes ›alter Weimarer Urfreund‹. Seine Persönlichkeit und sein literarischer Nachlaß«, in: Das Goethe- und Schiller-Archiv 1896–1996, hg. von Jochen Golz, Weimar u. a. 1995, S. 293–320, hier S. 316). Ein Teil der Korrespondenz mit anderen Partnern ist in *K. L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel*, hg. von Karl August Varnhagen von Ense und Theodor Mundt, 3 Bde., Leipzig 1835/1836 (im Folgenden zitiert: N) gedruckt, ein weiterer Teil in *Zur deutschen Literatur und Geschichte. Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlaß*, hg. von Heinrich Düntzer, 2 Bde., Nürnberg 1858. Etwa 200 Druckseiten in *Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß*, hg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder, Bd. 3, Leipzig 1862 (im Folgenden zitiert: H) sind dem Briefwechsel zwischen Knebel, Herder und dessen Frau gewidmet. Vgl. ferner: Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813). Ein Beitrag zur deutschen Hof- und Literaturgeschichte, hg. von Heinrich Düntzer, Nürnberg 1858; Briefe des Herzogs Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach an Knebel und Herder, hg. von Heinrich Düntzer, Leipzig 1883, und Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund, hg. von H. Düntzer, Leipzig 1856. Vgl. dazu Bernhard Fischer, »Seelenverwandte Freunde: Charlotte von Stein und Karl Ludwig von Knebel« im Ausstellungskatalog »Damit doch jemand im Hause die Feder führt«. Charlotte von Schiller. Eine Biographie in Büchern, ein Leben in Lektüren, bearb. von Silke Henke und Ariane Ludwig. Weimar 2015, S. 35–45.
- 4 Vgl. Regine Otto, Reichweite und Grenzen von Studienausgaben, S. 197: »Der gesamte gedruckte und ungedruckte Nachlaß gilt als eine der ergiebigsten Quellen für die Beantwortung

der Auswahlpublikation seines literarischen Nachlasses und Briefwechsels – die von Theodor Mundt und Karl August Varnhagen von Ense 1835/1836 veranstaltet wurde, deren dritten Band aber die Zensurbehörde wegen Knebels politischer und weltanschaulicher Äußerungen nicht freigab – darauf schließen, dass Knebels Werk sich nicht nur auf Dienstleistungen für Goethe beschränkt haben kann. So sehr in Vergessenheit geraten sind sein Charakter und sein keineswegs stromlinienförmiges Leben, dass in Dominik Grafs Film *Die geliebten Schwestern* (2013) ein erst spät namentlich identifizierter »Knebel« den Inbegriff eines subalternen Hausfreundes aus dem Geiste des *Ancien Régime* repräsentiert – einen Menschen, den der historische Knebel tief und wortreich verachtet hätte.

Carl Ludwig von Knebel (1744–1834), von Goethe selbst als ›Urfreund‹ bezeichnet, wurde nach seinem Ausscheiden aus dem preußischen Militär 1774 ›Gouverneur‹ von Anna Amalias jüngeren Sohn Prinz Constantin.⁵ Im selben Jahr machte der literaturbegeisterte Knebel ihn und Carl August mit dem Verfasser des *Werther* bekannt; es war zugleich der Beginn seiner Freundschaft mit Goethe, die bis zu dessen Tode währte. 1776 bezog Knebel mit seinem Zögling das ehemalige Kammergut Tiefurt, wo er einen Landschaftspark nach englischem Vorbild mit einer Vergil-Grotte am Steilhang über der Ilm gestaltete. 1781 wurde Knebel im Alter von 36 Jahren pensioniert. Untätig und von der Gnade eines Herzogs abhängig vor sich hin zu leben, war ihm verhasst; seine Gegenwelt fand er in der Übersetzung antiker Literatur, der er sich von Jugend an gewidmet hatte.

Dies gilt insbesondere für die Jahre ab 1798. Knebels Lebensumstände im Jahr der Buchpublikation seiner Properz-Übersetzung verleihen seinem vehementen Eintreten für die Autonomie der Dichtung einen besonderen Hintergrund, denn

tung von Detailfragen zu Werk und Leben Goethes; der selbständige Wert der Gedichte [...], Aufsätze, Briefe, autobiographischen Aufzeichnungen und Übersetzungen hatte dahinter zurückzutreten.« Einen ausgezeichneten Einblick in den Nachlass und zur Erwerbsgeschichte bieten Regine Otto und Christa Rudnik, Karl Ludwig von Knebel, Goethes »alter Weimarer Urfreund«; vgl. auch Regine Otto, Reichweite und Grenzen von Studienausgaben. – Regine Otto, die eine umfangreiche Dissertation zu Knebel verfasst hatte (Karl Ludwig von Knebel. Entwürfe zu einer Monographie. Diss. Jena 1967), verstarb 2008 und konnte eine geplante Studienausgabe von Schriften Knebels nicht mehr realisieren. Derzeit arbeitet Annette Mönnich (Weimar) an einer historisch-kritischen Edition von Knebels Lyrik von 1762 bis 1790.

5 Zur Biographie vgl. Heinrich Düntzer, *Freundesbilder aus Goethe's Leben*, Leipzig 1853, S. 415–620; Hugo von Knebel Doeberitz, *Karl Ludwig von Knebel. Ein Lebensbild*, Weimar 1890; Hellmuth Freiherr von Maltzahn, *Karl Ludwig von Knebel, Goethes Freund*, Jena 1929; Adalbert Elschenbroich, »Knebel, Karl Ludwig von«, in: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), S. 169–171; Regine Otto, »Karl Ludwig von Knebel«, in: *Goethe Handbuch*, hg. von Bernd Witte u. a., Bd. 4.1, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart und Weimar 1997, S. 613–616.

im Februar 1798 heiratete er in Ilmenau, wo er die nächsten Jahre fernab des Weimarer Hofes lebte, die um 33 Jahre jüngere Luise Rudorff, ehemalige Kammersängerin Anna Amalias und frühere Geliebte Carl Augusts, von dem sie einen zweijährigen Sohn mit in die Ehe brachte. Knebel legitimierte ihn als den seinigen. Die Eheschließung war überschattet von tiefgreifenden Zerwürfnissen zwischen Knebel, Anna Amalia und Knebels Schwester Henriette, die als Prinzessinnenerzieherin am Hofe lebte. In Anbetracht dieser biographischen Hintergründe fand sich Knebel, als er die Buchpublikation seiner Elegien-Übersetzung vorbereitete, in einer wenig bequemen Situation, zumal angesichts der Reaktionen, die Goethes *Erotica Romana* wenige Jahre zuvor hervorgerufen hatten. Knebel war sich des prekären Verhältnisses von Antike und Moderne bewusst, und er wappnete sich.

Inwiefern die Vorbereitung der Buchpublikation dabei strategisch aufs engste verflochten ist mit der ungleich risikoreicheren übersetzerischen Großaufgabe, die Knebel vom Weimarer Freundeskreis immer wieder nahegelegt wurde und die er schließlich über zwanzig Jahre später zum Abschluss brachte, nämlich der Übertragung von Lukrez' *De rerum natura* mit der darin vertretenen materialistischen Weltanschauung in deutsche Hexameter, illustrieren Briefe und Dokumente aus dem Nachlass Knebels im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Durch die Legitimation erotischer Dichtung der (ansonsten als vorbildlich geltenden) Antike, deren Autonomie jenseits zeitgenössischer Moralvorstellungen und Dogmen Knebel propagierte, suchte er die bei der Lukrez-Übersetzung erwartbaren Vorwürfe antizipierend zu entkräften.

Unter dem Siegel Amors. Elegische Autonomie im »Harnisch der Alten«

Warlich ein seltener Geist beseelte den Pinsel des Künstlers
Welcher Amor zuerst mahlte in Kindesgestalt!
Der sah ein, dass Verliebte mit unberathenen Sinnen
Leben, ein grosses Gut leicht und im Scherze verthun.
Auch gab er mit gutem Bedacht ihm luftige Schwingen;
Liess, wie des Menschen Herz, schweben im Fluge den Gott.

[...]

Schicklich hat er ihn noch mit gegenspitzen Pfeilen
Ausgerüstet, um ihn zierlich den Köcher gehängt:
Sieh, es trifft sein Geschoss, noch ehe den Feind man gewahr wird;
Keiner geneset sobald, dem er die Wunde versetzt.
In mir steckt der Pfeil, mir blieb das kindische Bildniss;
Aber die Flügel sind ihm gänzlich entfallen bei mir.

Ach, er fliegt nicht davon! er sitzt fest mir im Busen!
Und mit meinem Blut führet er ewigen Krieg.⁶

Mit diesen Versen beginnt die zwölfte Elegie aus dem zweiten Buch des Properz in Knebels Übersetzung. Knebel bezeichnet sie als »eine der allergefälligsten und zierlichsten Elegieen«. Indem sich die Elegie als Allegorese der Amor-Ikonomie entwirft, gibt sie vor, ihren Ausgang von einem Gegenstand der sinnlichen Anschauung zu nehmen, über den Knebel im Bewusstsein der fingierten Anschaulichkeit formuliert: »Indem sich der Dichter an fremder Phantasie zu ergetzen scheint, dringt das eigene Bild auf ihn selbst ein, oder erwacht vielmehr nur stärker in den Zügen, die ihm der künstliche Mahler gegeben.«⁷ Ist es hier eine Struktur der Autopoiesis, die Knebel als literarisches Verfahren in Properz' fiktiver Anschauung beobachtet, so liegt der Anschaulichkeit Amors in Weimar vor 1798 eine ganz andere Genese zu Grunde. In den Dokumenten, die den Austausch zwischen Knebel, Goethe, Herder, Johann Heinrich Meyer und Carl August Böttiger bei der Wahl eines Motivs zum Titelkupfer der *Elegieen* belegen, wird das Spannungsverhältnis von antiker erotischer Dichtung und einer zeitgenössischen Moralvorstellungen konformen Klassizität spürbar, und zwar im Zeichen einer in der Antike verbürgten Autonomieästhetik, als deren Wappenfigur Amor ins Feld geführt wird. Im Titelkupfer zu Knebels Properz-Übersetzung manifestiert sich damit auch die prägnante Konstellation von Poesie, Philologie, Bildender Kunst, Übersetzung und Altertumswissenschaft im klassischen Weimar.

Knebel hatte bereits seit den 1780er Jahren Elegien von Properz übersetzt, zunächst in rhythmisch geformter Prosa. Er war es auch, der Goethe 1788 mit dem antiken »Kleeblatt der Dichter« – Properz, Tibull und Catull – vertraut machte.⁸ Durch Goethes Transformation der elegischen Distichen in den *Römischen Elegien*, die 1795 in den *Horen* erschienen, fühlte sich Knebel seinerseits zu einer metrischen Umarbeitung seiner Properz-Übersetzungen ermuntert; die ersten dieser Übersetzungen erschienen 1796 ebenfalls in den *Horen*. Für die Ausstattung der erweiterten Buchpublikation zwei Jahre darauf trug Knebel besondere Sorge. Er wurde dabei von Goethe und Meyer ebenso unterstützt wie von Herder

6 Elegieen von Properz [übers. von C. L. von Knebel], Leipzig 1798, S. 92 (v. 1–16). In der Teubneriana-Ausgabe von Paolo Fedeli handelt es sich um Elegie II.12 (Sextus Propertius, *Elegiarum Libri IV*, hg. von Paolo Fedeli, München und Leipzig 2006), in Knebels Auswahl um II.8. – Da die Zählung der Elegien insbesondere des zweiten Buches in der Forschung nach wie vor umstritten ist, beziehen sich die Angaben im Folgenden auf Knebels Auswahl.

7 Ebd., S. 94.

8 Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe (WA). Fotomechan. Nachdruck der Ausgabe Weimar, Böhlau, 1887–1919, München 1987, Bd. IV,9, S. 44 (Brief Goethes an Knebel, 25. Oktober 1788).



Abb. 1: Siegelring Goethes mit hellenistischer Gemme: Amor mit den Waffen des Herkules.
Klassik Stiftung Weimar, Museen: Inventarnr. 3 Sch. 10. F. 2

und Böttiger. Der früheste nachweisbare Vorschlag zu einem Titelkupfer stammt aus der Feder Meyers; er berichtet Knebel am 30. November 1797, dass er sich mit »Herrn Böttiger [...] unterredet« habe und »vorläufig der Vorschlag gemacht worden« sei, »zum Frontispiz einen Amor nach einer schönen alten Gemme ins Große zu zeichnen«. (N II, S. 410) Bereits im Dezember kann er Knebel mitteilen: »Beiliegend erhalten Sie, edler Freund, die Zeichnung, welche als Titelkupfer für den *Properz* dienen kann.« Die Größe entspreche dabei dem geplanten Format des Drucks, der nicht in beliebiger Gestalt erfolgen solle: »Denn Göschen gedenkt Format und Lettern der eleganten kleinern Edition von Wieland's Werken gleich zu machen.« (N II, S. 411) Etwas Schöneres konnte einer ›klassischen‹ Übersetzung kaum geschehen, galten doch die seit 1794 erscheinenden *Sämtlichen Werke* Wielands als Glanzleistung klassizistischen Buchdrucks. »Format und Lettern« ihr anzugleichen hieß, Knebels *Properz* als Oktavband mit einem ausgewogen und luftig erscheinenden Satzbild mit großzügigen Seitenrändern zu gestalten. Nicht nur optisch, sondern auch chronologisch folgten die *Elegieen* dabei unmittelbar der Ausgabe von Wielands Werken, denn sie wurden direkt im Anschluss an deren *Supplementa* gedruckt.⁹ Die Lettern fanden denkbar noble

9 Vgl. Böttigers Schreiben an Knebel vom 24. Mai 1798: Der Band komme »in die Presse, so wie die Supplementbände von Wieland fertig sind, die nur durch eine Epidemie seiner Setzer

Ausprägung in der Prillwitz-Antiqua, die sich an die klassizistische französische Didot anlehnte. Der optisch-sinnliche Reiz dieser Typographie sollte durch das Frontispiz gesteigert werden: »Was die Zeichnung nun selbst betrifft, so werden Sie wohl erkennen, daß *Goethe's* Siegelring dabei zum Muster gedient hat. Die Vorstellung scheint mit dem allgemeinen Geiste in Properz's Werken verwandt, und gleichsam anzukündigen, was man zu erwarten hat; deßwegen hat sie uns geschienen, ganz schicklich zum Titelblatt dienen zu können.« (N II, S. 411) Bei der Gemme Goethes, der das Motiv entstammt, handelt es sich um einen geschnittenen, flachen und etwa neun Millimeter langen Karneol aus späthellenistischer Zeit; Goethe siegelte damit ab 1789 (Abb. 1). Die Zeichnung, so Meyer in einem Brief an Goethe im Dezember 1797, solle dem Kupferstecher Guttenberg in Nürnberg übersandt werden, und er fügt hinzu: »Wenn die Zeichnung gestochen ist, so hat dieselbe für Niemand weiter einen besondern Nutzen – und wenn es geschehen kann, so wünschte *Goethe* solche zu bekommen.« In Goethes Kunstsammlungen hat sich diese Zeichnung nicht gefunden,¹⁰ doch gibt es im Nachlass Meyers eine Skizze mit dem Motiv des Titelpupfers: ein Amorknabe, der mit Bravour die Waffen des Herkules trägt, die Überwindung selbst des Stärksten durch die Allgewalt der Liebe andeutend (Abb. 2).¹¹ In dem vorliegenden Entwurf ist über einer Graphitvorzeichnung Amor in markigen Zügen mit der Feder nachgezogen, der Oberkörper erscheint gedrunken muskulös über den kindlich-fülligen Beinen. Über der linken Schulter liegen Keule und Löwenfell des Herkules, die Keule und der Kopf des Löwen sind ebenfalls mit der Feder in wenigen Zügen über der Vorzeichnung skizziert, während die unter dem Kopf herabhängenden Vordertatzen des Tiers nur in Graphit ausgeführt sind, ebenso die Schwanzspitze des Löwen, die an Amors rechtem Bein hinabfällt. Durch Federzüge hervorgehoben ist ein unförmiges Behältnis, das Amor in seiner rechten Hand hält. In der Buchausgabe der *Elegieen* begegnet dieser Amor als Frontispiz (Abb. 3):¹² Amors zierliche linke Hand ruht auf der Keule des Heros, in der rechten Hand hält er das eimerartige

aufgehalten wurden« (GSA 54/120,1 Bl. 21 r). Vgl. auch Göschens Bitte um Knebels Vorrede, »weil ich den Druck in einigen Wochen, da Wielands Supplementa fertig werden, anfangen will« (GSA 54/157, St. 1 Bl. 1 v). Bei den Transkriptionen wurden Abbrechungszeichen und Geminationsstriche aufgelöst. Ergänzungen und Überarbeitungen sind ausgewiesen.

10 Vgl. Die Gemmen aus Goethes Sammlung, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, bearb. von Gerhard Femmel, Katalog Gerald Heres, Leipzig 1977, S. 183, Anm. 2 zu Zeugnis Nr. 186.

11 Dr. Alexander Rosenbaum und Dr. Johannes Rößler gilt mein Dank für Einblicke in Meyers zeichnerischen Nachlass, in dem ich die bisher nicht zugeordnete Vorzeichnung fand.

12 Die Kosten für den Kupferstecher übernahm Göschchen, vgl. Böttigers Brief an Knebel, GSA 54/120,1 Bl. 17 r/v, 12. Februar 1798.



Abb. 2: Vorzeichnung Heinrich Meyers zum Titelkupfer in Knebels *Elegieen*. Klassik Stiftung Weimar, Museen: Gr-2005/324, 103 × 74 mm, Feder in Braun über Graphit auf Büttchen

Behältnis,¹³ das als optisches Gegengewicht zu den gewaltigen Löwenpranken an seiner linken Seite dient. Zwar gehört ein Köcher (wenn auch kein leerer und verbeulter wie dieser) durchaus zur traditionellen Amor-Ikonographie, doch hätte ein Blick in Winckelmanns *Monumenti antichi inediti* (Capitolo XIII. L'Amore) Aufschluss darüber gegeben, dass für Amor auch das Epitheton »Clavigero«, der Schlüsselträger, belegt war – in dem Sinne, dass er die Schlüssel zum Gemach der Venus bewahre und damit den Zugang zu den Freuden der Liebe gewähre.

13 Während in der Abbildung von 1767 die Schlüssel deutlich erkennbar sind, fügt die historisch-kritische Ausgabe der *Monumenti* eine Photographie der zugehörigen Gemme bei, auf der das Attribut Amors ebenso vage zu ahnen ist wie auf jener Gemme, die Meyer vorlag (Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*. Roma 1767, hg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, bearb. von Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2011 (= Schriften und Nachlass, Bd. 6,1), S. 197 ff.; Abb. S. 198, Num. 32). Die Photographie des Vorbildes macht deutlich, dass es ohne Kenntnis des Epithetons *Clavigero* kaum möglich war, das Attribut als Schlüsselbund zu identifizieren, weshalb Meyer die Darstellung wohl dem in der Ikonographie geläufigen Köcher annäherte.

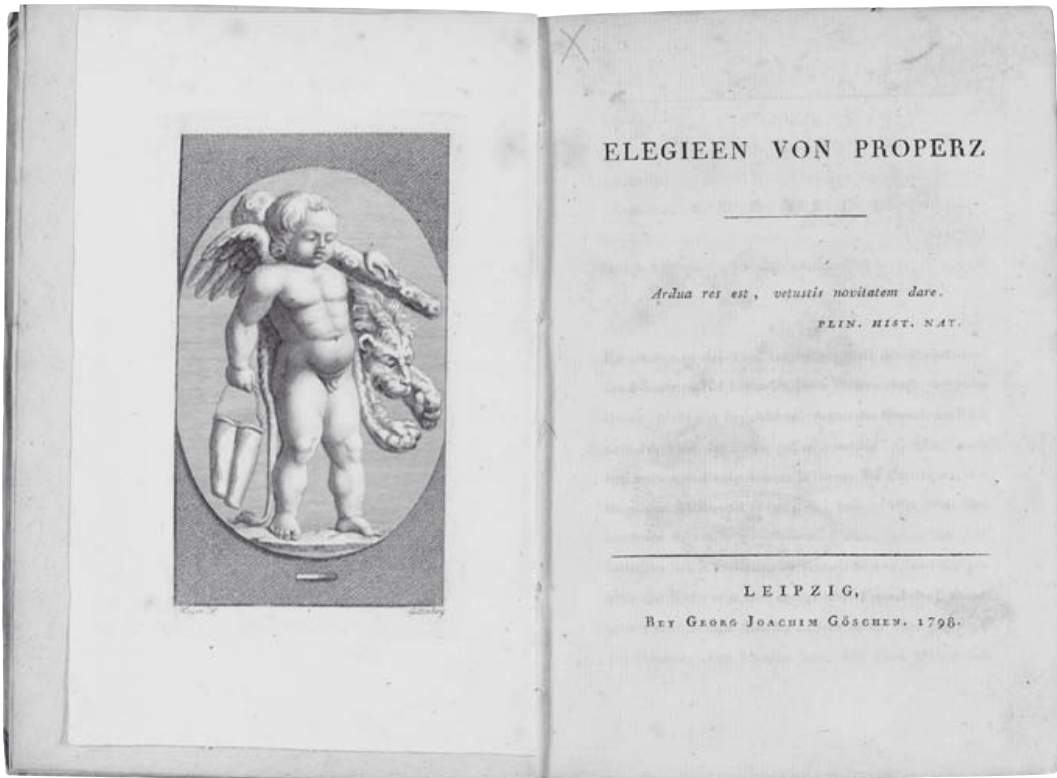


Abb. 3: Titelseite der *Elegieen von Properz*, Leipzig 1798.
 Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek: 9380

Die zugehörige Illustration in der Ausgabe von 1767 zeigt eine Gemme mit eben jenem Motiv, das offensichtlich bereits der antike Gemmenschneider von Goethes Stein in seiner Vorlage nicht korrekt erkannt hatte:¹⁴ Amor, mit den Waffen des Herkules voranschreitend, trägt in der rechten Hand einen Ring, an dem mehrere Schlüssel hängen (Abb. 4).¹⁵

An Böttiger schreibt Knebel im November 1798 über den »kleinen *Cupido*« im Titelseite (an Goethes *Wer kauft Liebesgötter?* erinnernd): »Der Bube ist zu jedem Werke gut, und reizt vielleicht auch den Unverständigen zum Kaufe des Buches.« (N III, S. 38) In der Vorrede bemerkt Knebel, dass er zur Überarbeitung seiner früheren Prosaübersetzung durch den »unglücklichen politischen Einfluss« der Zeit angeregt wurde, der »vor jede Phantasie nur Bilder des Schreckens

14 Die Abb. in den *Monumenti* zeigt keinen herabhängenden Löwenschwanz; möglicherweise ergänzte der Steinschneider diesen, als er die Schlüsselbärte seiner Vorlage missverstand.

15 Die Abbildung nach dem Exemplar der UB Heidelberg, verfügbar unter PURL <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd1/0147>> (23. März 2016).

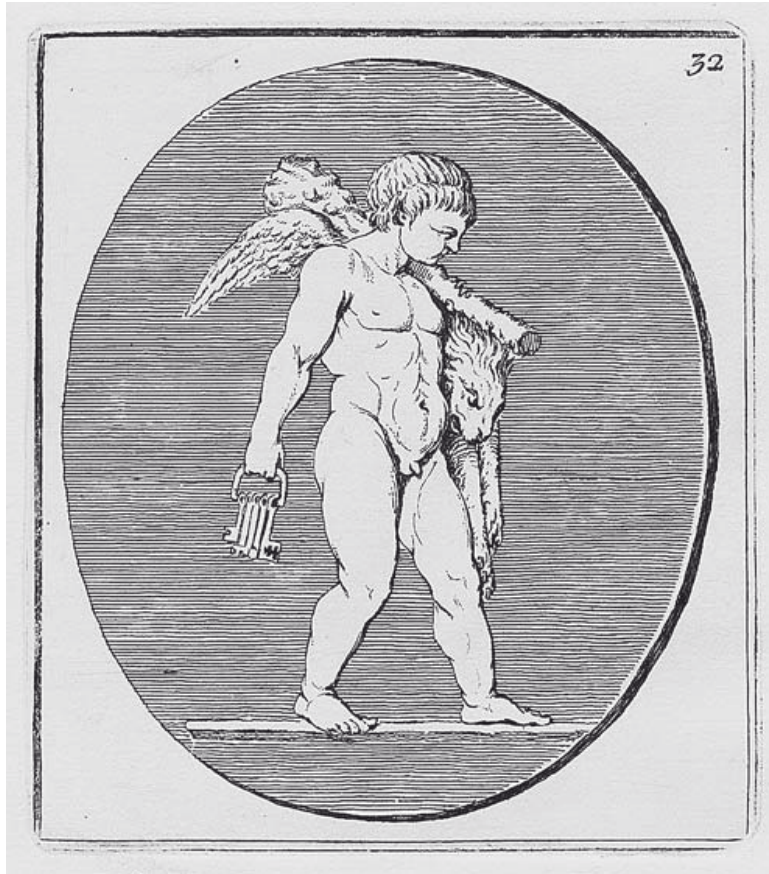


Abb. 4: Johann Joachim Winckelmann: *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, Taf. 32

und Abscheus mahlte«. Dies habe ihn zu »gelindere[n] Gegenstände[n]«¹⁶ getrieben. Erst nachdem er sich auf diese Fluchtmotivik berufen hat – aus den *terreurs* der Zeitgeschichte in die elegische Welt der terrorisierenden *domina-puella*, ein durchaus augusteisch-elegischer Gestus –, erwähnt Knebel die Ermutigung durch Goethes *Römische Elegien*, die ihn gereizt hätten, »die beschwerliche Aufgabe der elegischen Versart in unsrer Sprache zu unternehmen« (X). Doch die Einfühlung in die antike metrische Form soll keinesfalls formaler Selbstzweck sein:

Wir haben durch Nachahmung der griechischen und römischen Gesang- und Versweisen gleichsam den Harnisch der Alten angezogen. Einige kleidet er, wie Waffen des Achills; andre thun sich vielleicht zu viel darauf zu gut. Möge er uns auch den Geist und die Kraft der Alten verleihen, damit eine glückliche

16 Elegieen von Properz, Vorrede, S. X. Weitere Zitate aus der Vorrede werden im Folgenden direkt hinter den Zitaten durch die Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

Ära unter uns gebildet werde, und die Enge und Kleinseeligkeit entweichen möge, die noch überall den Geist unsrer Nation zu beschränken scheint.
(XIV)

Entgegen einem bloß formalistischen Klassizismus in der Nachahmung der Äußerlichkeiten fordert Knebel eine wahre Nachahmung gerade auch von »Geist und [...] Kraft« der vorbildlichen klassischen Antike, wobei ihm als möglicher Weg die Einübung in die äußeren Formen erscheint. Der Harnisch, den sich die neuen Dichter mit dem elegischen Distichon anlegen, soll wie ein Korsett wirken, das die – ästhetischen und ethischen – Deformationen der Gegenwart korrigiert, bis sie zu ›klassischer‹ Entwicklung herangewachsen sind.¹⁷ Es ist gerade das Bild vom Harnisch, das Böttiger in seinem Lob der Properz-Übersetzung aufgreift. Am 15. November 1798 schreibt er an Knebel, er müsse es »sagen, ja schreien«, dass ihm »noch keine solche Uebersetzung eines Alten in unserer Sprache« begegnet sei: »Sie bewegen sich in diesem Harnisch wie ein alter Ritter, nicht wie der Knappe, der ihn nur hinter dem Rücken seines Herrn anzieht.«¹⁸ Wie Amor die Waffen des Herkules geschultert hat, vermag Knebel den »Harnisch der Alten« wie »Waffen des Achills« zu tragen.

Besteht dieser Harnisch, in dessen strenge Form sich Knebel zu schmiegen weiß, in den Waffen und Worten Amors und seiner dichtenden Diener, so drückt sich umgekehrt der antike Amor, schon gefasst in Goethes Siegelring (man könnte sagen: unter dem Siegel Goethes), nun auf dem Titelpuffer in jenem Medium der Moderne ab, in dem er seine Mission erfüllen soll. Denn er führt mehr im Schilde als nur die formvollendete Beherrschung elegischer Distichen. Amor erscheint vielmehr als Kämpfer in Knebels ureigenster Angelegenheit, erotische Dichtung (und ihre Übersetzung) durch autonomieästhetische Konzepte zu legitimieren: erstens durch die Prämisse, dass die moralischen Gesetze der Lebenswelt nicht für die künstlerisch dargestellte gelten, und zweitens durch die Forderung, die

17 Dass es Knebel dabei um nichts geringeres zu tun war als einen künftigen »Nationalcharakter«, zeigt ein Passus aus einem Entwurf zur Vorrede : »Wenn ^{Da} Dichtkunst ~~den ersten u. stärksten~~ ^{einen so starken u. mächtigen} Einfluß auf den Charakter der Menschen hat, und wir fast noch gar keinen Nationalcharakter haben, so dürfte ~~diese~~ ^{sie vielleicht}, da wir die Kühnheit gehabt haben ^{vor allen neuern Nationen} unsere Muster der ~~Dichtkunst~~ ^{Poesie} unmittelbar von den Alten zu holen, auch den Charakter unsrer Nation künftig zu etwas höhern führen.« (GSA 54/32,1 Bl. 27 v) Vgl. auch eine relativierende Notiz zur absoluten Verschiedenheit der Sprachcharaktere: »Eben so wenig ist unser Vers der griechische noch der Römische. Er ist ganz deutsch, und würde keinem Ahne der Alten gepaßt haben.« (GSA 54/33,5 Bl. 1 r/v) Knebel entscheidet sich in der gedruckten Vorrede für die normative Akzentuierung im »Harnisch der Alten«.

18 Böttiger an Knebel, 15. November 1798 (GSA 54/120,1 Bl. 29 r).

Gedichte des Properz als in sich geschlossene, gesetzmäßig geformte Gebilde zu würdigen, deren Ich nicht mit dem Autor identisch ist. In der Vorrede bereitet Knebel sein Anliegen anthropologisch vor. Der Dichter habe die Pflicht, »die Menschen zu schildern, nicht wie sie seyn sollten, sondern wie sie wirklich sind« (IV), und dies rechtfertige auch Gedichte »bloss erotischen Inhalts« (V), da diese »geistigen Scherze« (VI) aus einem ganz und gar natürlichen Impuls entstünden: »Wie kann das zu tadeln seyn, wozu Natur uns selbst anführt; und was ist glänzender in der Natur selbst, als Schönheit und Liebe« (V). Knebel beruft sich auf dichtende antike Gelehrte wie Plinius den Jüngeren, der nicht einmal »wahre Werke der Poesie« geschaffen habe, sondern nur »*versiculos*« (VII, Hervorhebung im Original), Verslein, die er ebenfalls anthropologisch legitimiert gesehen habe. Auf ihn bezieht sich Knebel, um zu verteidigen, dass der Dichter »den Gefühlen seines Herzens und seiner Phantasie gefolgt ist. Ein Gott, sagt er [Plinius], ist es, der uns treibt. Dieser hat seinen Sitz in unserm Herzen; denn aus ihm kommen alle die Gefühle, die wir Götter nennen, und die uns als solche begeistern.« (VII) Alle menschlichen Regungen zusammen genommen, so leitet Knebel, dessen Materialismus hier hinter der Maske aufscheint, aus Plinius' Äußerungen ab, stellten den »Olymp« dar, »der in unserm Herzen wohnt, und aus ihm springen alle die Götter hervor, die unser Leben beseligen« (VIII). Als ein solcher Olympier präsentiert sich also auch Meyers kompakter Amor – und sollte dieser Olympier nicht zur allgemeinen Vorbildlichkeit der antiken Kultur gezählt werden? Denn »nur Mönchsmoral und Heucheley«, so Knebel, haben Properz, in dessen Versen »nichts Anstössiges« sei, »von den Schulen und Kathedern ausschliessen« können: »Seine Gedichte verdienen, so sehr als die vorzüglichsten Denkmale des alten Roms, ein ernstes Studium, da er überall die Empfindungen eines kraftvollen erfindungsreichen Geistes den strengen Gesetzen der Kunst untergeordnet hat.« (VIII f.) Properz' Gedichte werden von Knebel, im Vergleich mit den bewusst allgemein gehaltenen »Denkmalen«, als integraler Bestandteil der antiken Kultur propagiert, die als Bildungen des »erfindungsreichen Geistes«, also der Phantasie, zu würdigen seien und das Ergebnis einer strengen künstlerischen Gestaltung darstellen: Denn »jedes Gedicht, durch Mass und vollkommene Übereinstimmung aller seiner Theile«, füge sich »zu einem lebendigen Ganzen«, und so besitzen die properzischen Elegien, »als blosse Kunstwerke betrachtet, einen unvergänglichen Werth«. (IX) Sie sind als organisch geformte, autonome Werke anzusehen und lassen keinen Anstoß am Lebenswandel ihres Verfassers nehmen,¹⁹ auch wenn darin die nicht standesgemäße Liebe des *poeta* zur *puella*, des Gelehrten

19 Vgl. auch Knebels Bemerkung gegenüber Herder, ein mitgesandter »Anhang« sei »Resultat meiner Bemerkungen über die Dichtkunst der Alten bei Gelegenheit der Properzischen Elegien«, er wolle damit »nur einen festen Punkt angeben, woraus diese *Elegien als Werke*

zur Geliebten geschildert wird. Gleiches galt nicht nur für die Rechtfertigungen von Goethes *Erotica Romana*, sondern auf Gleiches meint sich auch der Übersetzer Knebel 1798 nach seiner Eheschließung mit der ehemaligen Geliebten Carl Augusts berufen zu müssen.

Während Knebel die Umstände seiner ersten Ehemonate vornehmlich in Briefen an Goethe und das Ehepaar Herder schildert, finden sich besonders im brieflichen Austausch mit Carl August Böttiger altertumskundliche Überlegungen im Vorfeld der Buchpublikation der Properzischen Elegien. Hier verdichten sich Äußerungen Knebels, die allesamt darauf zielen, den untadeligen Lebenswandel von Properz, dem Menschen, zu erweisen. Am 29. Dezember 1797 wendet sich Knebel mit der »Hauptbitte« an Böttiger, »nemlich, daß Sie das Leben des Dichters dazu schreiben möchten! Sie haben so viel Geschick u. so viel Weitläufigkeit der Kenntnisse, daß Ihnen das etwas sehr leichtes werden würde, was mir anjezt beynahe unmöglich ist.« (GSA 54/304, Bl. 1 v) Notfalls solle Böttiger die Aufgabe jemandem übertragen, dem er vertraue. Knebel weist darauf hin, dass

»[d]ie kleine Elegie des Ersten Buches, die ich zur dreyzehnten meiner Sammlung gemacht habe, [...] diesem Leben mit einigen Erläuterungen angefüget werden [könnte], und so aus dem Texte weggelassen [...]. Vorzüglich wünscht' ich, daß dabey auf das Verhältniß des Dichters mit den Dichtern, seinen Zeitgenossen, insonderheit wegen der Jahre u. ihres Alters gesehen würde; auch wäre der Umstand wohl nicht zu übergehen, daß Properz, unter allen Römischen Liebesdichtern allein von dem Concilio [*Concilium*]²⁰ zu Trident (wenn ich nicht irre) als untadelhaft und erlaubt ist erklärt worden. Zu einer kleinen Vorrede habe ich mich selbst schon gerüstet [...]. Von dem kleinen Kupferstiche dazu wird Ihnen ~~schon Hr.~~ [*unser Heinrich*] Meyer gesagt haben.« (GSA 54/304 Bl. 2 r)

Es ist signifikant, dass Knebel gegen Ende des Briefes auf sein nächstes Übersetzungsprojekt hinweist: »Jezt trägt mich mein ganzes Verlangen nach Lukrez hin, den ich mit allem Eifer, den mir meine Kräfte noch erlauben, betreiben will.« (GSA 54/304 Bl. 2 v) Der Brief an Böttiger illustriert die strategische Verbindung der *Elegieen*-Publikation mit dem Lukrez-Projekt: Die Sorge, Properz als theologisch wie moralisch unanfechtbaren Autor deutlich zu profilieren – und zwar nicht durch einen eigenen Beitrag, sondern mit Hilfe Böttigers – lässt erkennen,

der Kunst zu betrachten sind« (H 101 f., datiert auf »April oder Mai 1797?«; die erste Hervorhebung im Original, die letzte von mir, C.K.).

20 Die Handschrift weist Korrekturen von fremder Hand auf; diese sind hier [*kursiv*] gekennzeichnet. Vgl. N III, 38.

wie vorausschauend Knebel bereits hier handelt, indem er die Anfechtungen zu antizipieren scheint, die ihm als Übersetzer Lukrez', mit dessen Weltanschauung er sympathisierte, bevorstünden. Böttiger jedoch forderte Knebel am 25. März 1798 auf:

Schreiben Sie doch ja das Leben Ihres Properz nach Ihren Ansichten und Beobachtungen. Erzählen Sie uns, was Sie aus inniger, vieljähriger Bekanntschaft dem Mann abgemerkt haben, und was wirklich kein schwergepanzelter Philolog je gewittert hat. Sagen Sie unter anderm Ihre treffende Bemerkungen über die Absicht des Properz, die Elegie so durch alle Genres durchzuarbeiten, wie Horaz die lyrischen Gattungen.²¹ Durch solche Winke werden Sie neu und wilkomner seyn, als wenn Sie ein ganzes *cornu copiae* von philologischen Spinnfüßeleyen, wie sie Wieland nennt, conscribibilirten. Mit Vergnügen will ich am Ende dieß Leben noch einmal durchlesen, und – recht viel daraus lernen. (GSA 54/120,1 Bl. 19 r)

Was Böttiger hier an Knebel zurückdelegiert, ist keineswegs nur ein »Leben des Properz«; er meint vielmehr, Knebel könne eine intime Divination des geistigen Gehaltes leisten. Diese empathische Divination, die er mit der »schwer[en]« Panzerung des akademisch-grammatischen Philologen kontrastiert, wird er später mit der positiven Metapher vom passgenauen »Harnisch« der Alten illustrieren, der sich demjenigen modernen Dichter anschmiege, der ihn zu tragen wisse. Knebel übernimmt Böttigers Anregungen in seinen Anmerkungen zu den Elegien, verfasst aber schließlich kein »Leben des Properz«, sondern lässt

21 Knebel führt dies in der einleitenden Bemerkung zu II,1 aus: »Der Dichter scheint mit diesem zweyten Buche von den simplen Formen [...] abzuweichen; vielleicht um die Elegie mehrern Gegenständen anzupassen, und sie dadurch mannigfaltiger zu machen. [...] Überhaupt scheint es, dass Properz sich vorgesetzt habe, das ganze Feld der griechischen Elegie (wie Horaz der griechischen Ode) zu bearbeiten; bis ihn sein Genius zuletzt auf eigne Spuren gebracht hat« (S. 60). Vgl. den Entwurf zur Vorrede (GSA 54/33,5 Bl. 1 v / 2 r): »Da uns von den Griechen so wenig Elegien übergeblieben sind, so ersetzt unser Dichter gleichsam die Lücke der ^{alten} Elegie, wie Horaz die der Oden. Er hat uns verschiedene, ungleiche Formen | ^{derselben} gegeben. Es wäre der Mühe werth, solche besonders zu studiren und zu zerlegen.« Vgl. den späteren Entwurf: Er habe Properz längst »als einen der ersten [Dichter] des alten blühenden Roms« erkannt, »der an Geist, an Erfindung, an wesentlicher Eleganz und wahrer poetischer Kraft, keinem der ersten Dichter seines Vaterlandes nachsteht. Er hat das wesentliche seiner Dichtart gänzlich erforscht, und ihren Umfang vielleicht noch erweitert, und da uns der größte Theil der griechischen Elegiaker verlohren gegangen, so können wir ihn als das Muster der elegischen Dichtkunst ansehen.« (54/32,1 Bl. 31 r) Auch hier betont Knebel die Erfindungskraft Properz', der Kunstwerke schuf und keine Lebensgeschichte in Elegien schrieb.

diesen auf bezeichnende Weise für sich selbst sprechen. Er fügt statt einer Biographie die »kleine Elegie«, die er Böttiger gegenüber erwähnt hatte, am Ende der Vorrede an. In dieser Elegie antwortet das Ich auf die fingierte Frage eines poetischen »Du« (Tullus) – »Wer ich sey, mein Geschlecht, und meine häuslichen Laren« – ausgesprochen knapp und evasiv und erwähnt erst im letzten Vers die eigene Herkunft aus Umbrien – aber keine weiteren Details. Knebels Bemerkung dazu lautet: »Wahrscheinlich glaubte er [Properz], dass eine Erzählung der Lebensumstände noch keine Elegie mache.« (XV) Der lakonische Satz birgt zentrale Programmatik: Denn vor dem Hintergrund der Empörung, die Goethes *Römische Elegien* hervorgerufen hatten, eben weil sie als authentische Zeugnisse, als »Erzählung der Lebensumstände« ihres Verfassers verstanden wurden, liest sich Knebels Kommentar als kleines Manifest zur Trennung von Biographie und Werk. Eine Elegie ist keine Erzählung der Lebensumstände; das Ich des Textes ist ebenso wenig identisch mit dem Autor (oder Übersetzer), wie der Leser identisch ist mit »Tullus«, dem »Du« des Gedichtes.

Der Vergleich der Druckfassung mit einem Entwurf zur Vorrede dokumentiert Knebels gezielte Überarbeitungen im Sinne seiner Autonomieästhetik.²² So findet sich in dem Entwurf noch der Hinweis, Properz habe in der ersten Elegie des ersten Buches Hinweise zu seinem Leben gegeben. Genau dies aber kann nicht in Knebels Sinne sein, wenn er die Identität von Autor und poetischem Ich vehement bestreitet, um den Autor (und dessen Übersetzer) gegen moralische Vorwürfe zu wappnen; denn in der ersten Elegie, wo das Rollenverhältnis des *poeta/amator* zur unberechenbaren *puella* als (imaginäre) Grundsituation etabliert wird, liest man, in Knebels Übersetzung, über Amors Wirkung: »Endlich lehrete mich, der Freche! hassen die keuschen / Mädchen, und ohne Rath leben dem eigenen Wahn.« (El. I, v. 5 f.)²³ Ebenso konnte der Satz »Seinen Charakter mag man aus seinen Gedichten erkennen« (GSA 54/32,1 Bl. 27 r), wenn er auch auf Properz' Charakter als *Künstler* bezogen war, nicht stehen bleiben, wenn

22 Der Entwurf, überschrieben mit »d. 15. August 98.«, findet sich im hinteren Teil eines Notizheftes, das Knebel gedreht und von hinten neu begonnen hat. Das von Knebel offenbar wieder hervorgenommene Heft dokumentiert das Ineinander der späten Properz- und intensivierten Lukrez-Studien. Auf dem Vorderdeckel trägt es die Aufschrift von Knebels Hand: »Lukrez / 1. Buch von [v.] 646«; auf Bl. 24 steht unter dem Ende der übersetzten Verse: »(Geendigt den 1.^{ten} August / 1793.)« Die zwölf ursprünglich folgenden Blätter sind herausgeschnitten, es folgt ein unbeschriebenes Blatt. Aus dem darauf folgenden (kopfüber zu lesenden, also letzten des hinteren Eintrags im von hinten begonnenen Heft) Bl. 25 ist knapp die Hälfte mit den ersten vier Versen des Tullus-Gedichtes herausgeschnitten (nun in der Zählung Bl. 26), das auf Bl. 25 v fortgesetzt wird.

23 Signifikanterweise merkt Knebel zu diesen Versen im Druck an, unter »keuschen Mädchen [...] mögen wohl die Musen verstanden seyn« (S. 5).

Properz – und Knebel – von dem Verdacht, erotische Gedichte ließen auf einen freizügigen Lebenswandel schließen, verschont bleiben sollten. Und auch das Anliegen, insbesondere Properz' Verhältnis zu den anderen augusteischen Dichtern darzustellen, wie Knebel es sich von Böttiger gewünscht hatte, musste er wohl zugunsten seiner Legitimationsstrategie weitestgehend aufgeben. Liest man in der gedruckten Vorrede nur wenige Worte zum Verhältnis des Properz zu Horaz und Ovid, so hatte der Entwurf aus dem August 1798 noch bemerkt, »es scheint beynahe, daß eine kleine Eifersucht« von Horaz auf Properz bestanden habe, »da beyde keiner den andern erwähnen, Horaz hingegen den Tibull so sehr in Neigung genommen hatte«. Da Tibull im 18. Jahrhundert als der ›zärtliche‹ und damit Konzepten empfindsamer Liebe kompatiblere Elegiker gegolten hatte,²⁴ während Horaz ohnehin als römischer Lyriker *par excellence* galt, konnte es Knebels Interessen, wenn er die moralische Unbedenklichkeit Properz' illustrieren wollte, nicht zuträglich sein, hervorzuheben, dass Properz mit beiden nicht eng verbunden gewesen sei, dafür aber umso mehr mit Ovid. So wurde der Satz: »Ovid, der nur 9 Jahre jünger war, als Properz, lebte dagegen in der vertrautesten Freundschaft mit ihm, u. man sieht aus seinen Gedichten, wie sehr er den Properz benutzt habe, dessen hauptsächlichste Ideen er sich eigen gemacht, u. öfters seine Verse beynahe wörtlich wiederholt hat« (GSA 54/32,1 Bl. 27 r) bis auf Angabe des Altersunterschiedes in der Vorrede vollkommen getilgt.²⁵ Was diese Geistesverwandtschaft von Properz mit Ovid für die Zeitgenossen impliziert hätte, verdeutlicht ein Brief Goethes vom 21. Oktober 1815, in dem er über Reaktionen auf Johann Isaak von Gernings Übersetzung von Ovids *Amores* berichtet. Dieser stand mit Knebel (auch bereits zur Entstehungszeit der Properz-Übersetzung) in engem Austausch über antiquarische Gegenstände und Literatur und wurde

24 Knebel setzt in der Druckfassung der Vorrede zielsicher genau hier an, indem er bemerkt, Properz sei Tibull »weit vorgegangen« darin, »überall die Empfindungen eines kraftvollen erfindungsreichen« – also mit Fiktionen spielenden – »Geistes den strengen Gesetzen der Kunst unter[zuordnen]«. Tibull habe sich »mehr nur den freyen Wallungen seiner Empfindung über[lassen]«, wengleich sein »Vers zwar gewöhnlich anmuthiger und gefälliger fließt« (*Elegieen*, IX). Die auch von Knebel eingestandene ›Härte‹ im Versbau wäre somit auf die Widerstände bei der künstlerischen Transformation zurückzuführen und zeugte vom Kunstcharakter der Gedichte. – Bemerkenswert ist eine Äußerung Böttigers, der sich am 3. Januar 1800 »eine vollständige Sammlung« von Knebels eigenen »Elegien« wünscht, denn nur er habe »das Geheimniß | gefunden, Tibullische Zartheit mit Properzischer Großherzigkeit zu vermählen« (GSA 54/120,1 Bl. 48 v / 49 r). Er bezeichnet also Knebels Elegien als ideale Synthese des ›zärtlichen‹ und des gelehrten römischen Elegikers.

25 Die Ovid-Bezüge erscheinen dann dezent auf einzelne Anmerkungen verteilt, auf S. 30 und v. a. im vierten Buch. Hier betont Knebel dann die ›gelehrten‹ Elemente, die Ovid von Properz übernommen habe – Anregungen für die *Fasti* (S. 163) oder die Idee zu den *Heroides* (S. 172).

durch dessen Beispiel zu seiner Übersetzung ermuntert.²⁶ Goethe schreibt: »Es ist nichts lustiger, als wenn er mit einem solchen Exemplar [seiner Ovid-Übersetzung, C.K.] den jungen Prinzessinnen ein Geschenk macht, die eigentlich nicht wissen, was es heißen soll, wenn die älteren Damen es mit einer schicklichen Miene zu ignorieren suchen.« (WA IV,26, S. 107)

Am deutlichsten jedoch wird Knebels Korrekturabsicht auf der letzten Seite des Entwurfs. Genötigt, selbst das kaum zu rekonstruierende ›Leben des Properz‹ zu verfassen, erkannte Knebel, wie er den Verzicht darauf als Argument für die propagierte Autonomie nutzen konnte. Man liest im Entwurf:

Die Elegie, worinn er seinem Freunde Tullus, auf dessen Verlangen eine kurze Lebensbeschreibung von sich liefert, ist die letzte des ersten Buches. Nach römischer Art spricht er bey nahe nur in zwey Zeilen von sich, u. füllt es das übrige ^{der sehr kurzen Elegie noch} mit dem Tode seines geliebten Freundes aus – *um es zur wahren Elegie zu machen*; denn eine blosser Lebensbeschreibung wäre würde noch keine Elegie seyn. / Sie ist aber folgende: [...] (GSA 54/32,1 Bl. 25 v)

Auf einer herausgeschnittenen halben Seite folgt dann der Beginn der Tullus-Elegie; die im Zitat kursiv gedruckten Worte (meine Hervorhebung) hat Knebel an dieser Stelle geschrieben, dann aber umrandet und mit einem Strich hinter »Elegie«, vor »noch« in der ersten Ergänzung gezogen (Abb. 5). Die Korrekturen im Entwurf bilden damit die Profilierung dessen ab, was Knebel als »wahre«, d. h. autonome Elegie propagieren will.

Nur brieflich erlaubt sich Knebel einmal eine Identifikation der eigenen Lebenssituation mit elegischen Topoi. Am 17. März 1798 schreibt er an Böttiger, er versuche noch, »den möglichsten Gesang in diese Hexameter und Pentameter zu bringen, wozu mir das treffliche Ohr meiner Geliebten, das keine rauhe Töne vertragen kann, nicht geringe Dienste leistet« (N III, S. 30). Knebel, seit gut einem Monat verheiratet, spricht hier nicht von seiner ›Frau‹, der weimarischen Kammersängerin, sondern der ›Geliebten‹ (die in der Antike als Hetäre durchaus musisch geschult gewesen sein kann), und verweist damit auf eine Properzische Elegie, in der das Ich sein Glück beschreibt, im Schoße der gelehrten Geliebten seine Verse gelesen zu haben, die von ihren reinen Ohren gebilligt worden seien (»Me juvat in gremio doctae legisse puellae, / Auribus & puris scripta probasse mea.«).²⁷ Denkt man den vorhergehenden Vers (dass es dem Ich gleichgültig sei,

26 P. Ovidius Naso, Erotische Gedichte. Metrisch übersetzt von [J. I. v.] Gerning, Frankfurt 1815; zu Knebel ebd., S. [V].

27 Elegie II,13a (v. 11 f.) in der Teubneriana-Ausgabe von Fedeli, vgl. ebd., S. 75; Elegie II,10 in der von Knebel benutzten Ausgabe (Sexti Aurelii Propertii Elegiarum Libri IV. Cum commen-

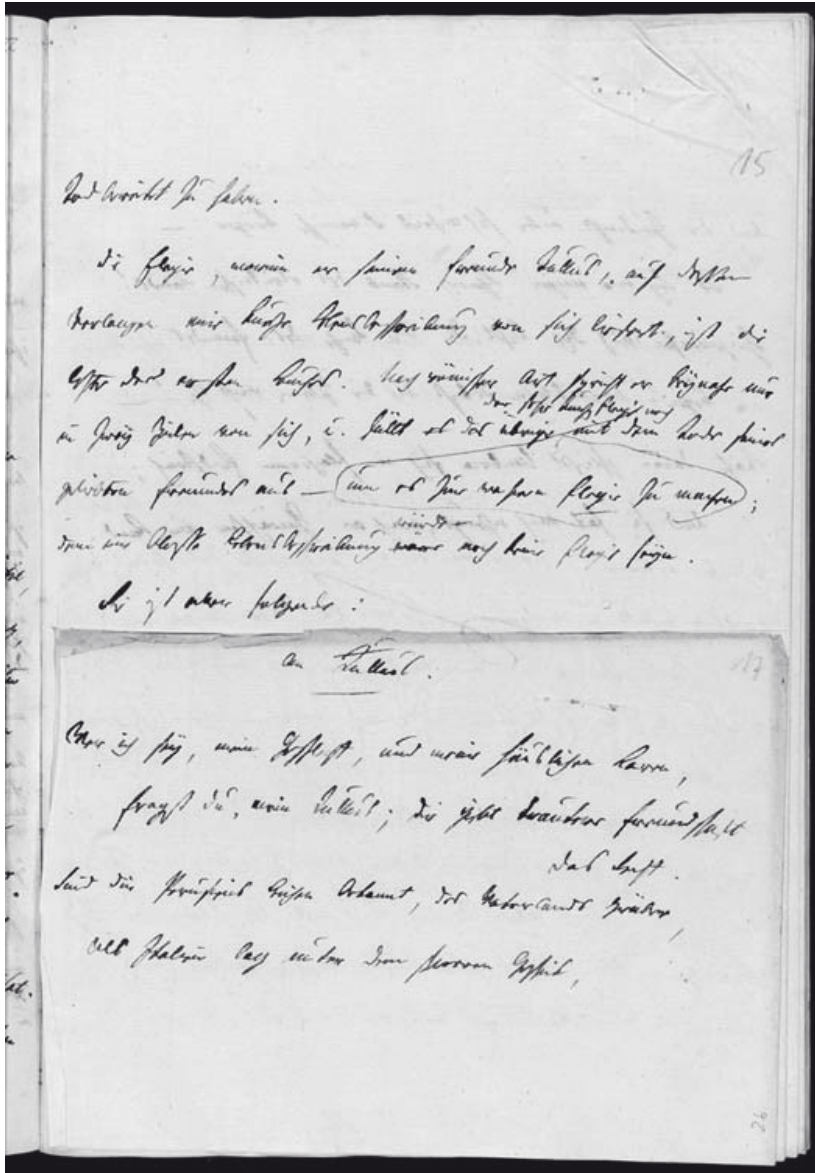


Abb. 5: Entwurf Knebels zur Vorrede der *Elegien*. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 54/32,1 Bl. 25 r

ob eine Frau illustre Ahnen besitze) und die folgenden Verse der Elegie hinzu (in denen das Ich trotzig formuliert, wie wenig es auf das Gerede des Volkes gebe, solange es durch das Urteil seiner *domina* sicher (*tutus*) sei; selbst mit Jupiter könne er es dann aufnehmen), so liest sich Knebels Äußerung angesichts seiner nicht standesgemäßen Heirat als trotziger Reflex auf die Weimarer Verhältnisse.

tario perpetuo Petri Burmanni Secundi [...], Utrecht 1780); das Zitat nach Burmann, S. 294, v. 11 f., vgl. ebd. II,10, v. 10: »Nec si qua illustres femina se jactat avos«.

Poetische Scherze

Auf Knebels autonomieästhetisch grundierte Bemerkungen geht Böttiger begeistert ein, als er sich am 15. November 1798 für die *Elegieen* bedankt; so müssten unter anderen Vorzügen die »verstreuten Winke [...] über den vornehmen Geist des Dichters [...] jedem der diesen Kunstdichter von nun an verstehen will, unentbehrlich seyn.« (GSA 120,1 Bl. 29 v) Besonders aber halte er »die Vorrede für ein Meisterstück«,²⁸ wobei er Knebels »Bekennnisse über die sogenannten erotischen Scherze« hervorhebt (ebd.). Ihm wie Knebel wird bewusst gewesen sein, welch weitreichende poetologische Implikationen mit dem Begriff der »Scherze« verbunden waren: Erschöpft er sich doch keineswegs im Anakreontischen, auf das er im 18. Jahrhundert zunächst verweist, wenngleich Knebel in seiner Jugend in den Kreisen der Anakreontiker verkehrt, Gleim seine Verse gerühmt und ihn als seinen »zweiten Kleist« umschmeichelt hatte.²⁹ Die »Scherze« deuten vielmehr zurück zu den römischen Neoterikern, die sich auf die Poetologie des hellenistischen Dichters Kallimachos beriefen und im ersten vorchristlichen Jahrhundert in Rom die kleine Form der Dichtung voll anspielungsreicher Gelehrsamkeit in virtuos gefeiltern Versen propagierten. Ihre Verse bezeichneten sie in einigermaßen präziösem Understatement als *versiculi*, Verslein, oder als *nugae*: Spielereien, Nichtigkeiten oder eben »Scherze«. Zu diesen gehören die Kussgedichte Catulls, die auch den neulateinischen Dichter Johannes Secundus reizten, eigene *basia*, Kussgedichte,³⁰ zu verfassen. Catulls Gedichte trugen ihrem Verfasser den Vorwurf ein, sein eigener Lebenswandel sei ebenso liederlich wie seine Verse. Gegen eine solche Gleichsetzung von Ästhetik und Ethos – man habe aus seinen »Versen [*versiculis*], weil sie zärtlich sind, geschlossen«, er »sei ein Lustmolch«³¹ –

28 Vgl. einen Brief von Caroline von Herder an Knebel, in dem sie »Goethes Stück über Diderot« im zweiten Stück der Propyläen, verärgert über den »Jargon der kritischen Modesprache«, mit Knebels Einleitung kontrastiert: »O wie ist Ihre Vorrede [...] dagegen ein Geniusblatt, das uns den Gewinn, Schatz und Reichthum unserer Sprache rettet.« (H 166; Februar oder März 1799)

29 Vgl. die Briefe bei Walter Hettche, »Mit dem zärtlichsten Gefühle. Karl Ludwig von Knebel im Briefwechsel mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim«, in: Schriften der Darmstädter Goethe-Gesellschaft 2011, H. 1, S. 7–37. – Bereits in Ansbach war Knebels Mentor Johann Peter Uz gewesen; gemeinsam mit diesem hatte Johann Nikolaus Götz die erste deutsche Anakreon-Übersetzung (*Die Oden Anakreons in reimlosen Versen. Nebst einigen anderen Gedichten*, Leipzig 1746) veranstaltet. Noch nach dem Tod von Götz 1781 wollte Knebel dessen Gedichte gesammelt herausgeben (die Aufgabe wurde schließlich Karl Wilhelm Ramler übertragen).

30 Die Übersetzung eines Gedichtes (aus dem Jahr 1775) befindet sich in Knebels Nachlass (GSA 54/5 Bl. 19–22).

31 C. Valerius Catullus, *Sämtliche Gedichte*, lat./dt., übers. und hg. von Michael von Albrecht, bibliograph. erg. Ausg., Stuttgart 2011, S. 25, Carm. 16,3 f.

verwahrt sich der Dichter, indem er auf die Autonomie der Kunst hinweist (freilich im Modus der poetischen Rede): »Anständig zu sein ziemt dem rechtschaffenen Dichter – für seine Person; für seine Verslein ist das keineswegs nötig.«³² Denn die »Verslein« gewöhnen erst dann recht an »Witz und Anmut, wenn sie zärtlich und nicht ganz züchtig« seien.³³ Indem Knebel sich in seiner Vorrede in die Tradition der »Scherze« stellt und sich auf die literarischen *nugae* bezieht, setzt er sich zwar den gleichen Inkriminierungen aus, kann jedoch auch dieselben Legitimationsstrategien beanspruchen.

Ein weiteres Charakteristikum der neoterischen Dichtung kam Knebels Disposition sehr entgegen: In den Gedichten Catulls findet sich reiches Vokabular aus dem Bildfeld des Polierens und Feilens sowie zur materialen Ausstattung des ›Buches‹. Diese ›buchkundlichen‹ Aspekte lassen sich als poetologische Metaphern lesen, mit denen die virtuose Artistik der fein gestalteten Verse und die ihnen zugrundeliegende Gelehrsamkeit verbildlicht werden. Die autonomieästhetische Legitimation der »erotischen Scherze«, die Sorge um die ausgefeilte sprachliche Form und die Vorliebe für schlichte Noblesse der Buchgestaltung lassen sich auf eine gemeinsame Quelle antiker Poetologie zurückführen. Nachlass wie Briefwechsel zeigen, wie sehr Knebel um die sprachlich-metrische Gestalt seiner Übersetzungen gerungen hat.³⁴ Dass es sich dabei keinesfalls um rigoristische Silbenzählerei als Selbstzweck handelt, belegt das Zitat aus der Vorrede zur metrischen Einfühlung in den wahren Geist der Antike. Die Vorbereitung der Buchpublikation dokumentiert darüber hinaus eindrücklich Knebels Sorge um das ›Gewand‹, die Ausstattung der *Elegieen*. In den Monaten vor der Publikation 1798 finden sich mehrfach briefliche Äußerungen, die nicht nur die Gestaltung des Titelpuffers betreffen. So teilt Böttiger Knebel am 7. Juni 1798 mit: »Ihr Properz [...] wandert heute noch nach Leipzig. Göschen fehlt es gewiß nicht an gutem Willen, dem Umbrischen Equis ein feines Ehrengewand anzuziehn.« (GSA 54/120,1 Bl. 22 r) Dass dieser ein solches – klassischem Empfinden gemäß – erhalten habe, bestätigt Knebel Böttiger in einem Brief vom 13. November 1798: Göschen habe »alles gethan, um diesem Alten auch die schöne, simple, antike

32 Cat. Carm. 16,5 f.

33 Cat. Carm. 16,7 f.

34 Knebel arbeitete nach der Publikation der *Elegieen* weiter an Übersetzungen properzischer Elegien, beklagte jedoch oft, nicht in der dazu erforderlichen ›Stimmung‹ zu sein. Göschen hatte vor dem Druck der Elegien bedauert, er hätte »lieber den ganzen Properz!« Er äußert die Hoffnung, dass Knebel die übrigen Elegien dieses »Claßiker[s]« später noch übersetzen werde, und in der Überzeugung, »wie schwehr Ihre eigene Arbeiten, so glücklich sie auch gelungen sind, Sie selbst befriedigen«, wolle er »jetzt nur ein paar hundert Exemplaria [...] drucken«, damit Knebel bald eine erweiterte Neuauflage ins Auge fasse (GSA 54/157, St. 1 Bl. 1 r/v). Knebel war nicht erfreut (vgl. GSA 54/157, St. 2, Bl. 1 r–2 r).

Form zu geben«,³⁵ nämlich das oben beschriebene klassizistische Antiqua-Satzbild in einem schlichten Oktavband.³⁶

Auch in seinen brieflichen Mitteilungen an Goethe maß Knebel sinnlichen Elementen Bedeutung bei. Wie mit Böttiger und Gerning tauschte er sich mit ihm über Briefsiegel, Gemmen und Münzen aus, und unter seinen Briefen an Goethe fällt ins Auge, dass Knebel gerade 1796, in der Zeit intensiver Beschäftigung mit den Properzischen Elegien, meist ein Siegel verwendete, das einen sich in die Lüfte emporschwingenden Pegasos zeigt.³⁷ Zwei Jahre später jedoch, als die Buchpublikation der *Elegien* anstand, findet sich auf den Briefen an Goethe meist das nüchterne Siegel mit dem Knebel'schen Wappen. Da dies auch das Jahr seiner Eheschließung mit Luise Rudorff war, scheint es, als habe Knebel damit die als nicht standesgemäß kritisierte Heirat gleichsam kompensieren wollen.³⁸ Dass er in den Monaten jedoch, in denen er sich mit seinen Properz-Übersetzungen beschäftigte, seinen Briefen an Goethe das Pegasos-Siegel aufdrückte, zeugt von seinem eigenen poetischen Selbstverständnis und Anspruch.³⁹

- 35 GSA 54/304 Bl. 3 v. Knebels Aufmerksamkeit für das Kostüm seiner »deutschgekleideten Amores« (so an Böttiger im November 1798, N III, S. 38) bezeugt auch ein Brief an Göschen vom 24. Juli 1798, in dem er präzise Wünsche für die Ausstattung seiner 15 Belegexemplare »auf feinem Papier« mitteilt; man möge »ein duzent davon in gewöhnlichen, aber saubern, Englischen Band, und drey Exemplare in rothen Saffian mit gelblichem oder grünlichem Schnitt, ganz simpel, bloß mit der Aufschrift Properz, für meine Kosten, in Leipzig binden [...] lassen« (GSA 54/157 St. 2 Bl. 2 v). – Auch Matthisson lobt das »Prachtgewand«, in dem Knebels Properz bei ihm eintraf (25. Dezember 1798; N II, S. 433).
- 36 Bereits 1773 hatte Knebel ebenfalls in lateinischen Lettern *Die Mædcheninsel. Eine Elegie* von Johann Nikolaus Götz separat im Oktavformat drucken lassen. Die (anonym publizierte) »Elegie« gelangte auch in die Hände Friedrichs II. und fand als einziges Werk der deutschen Literatur seine Wertschätzung in *De la litterature allemande*. Vgl. Friedrich von Matthisson, *Sämmtliche Werke. Dritter Band: Erinnerungen 1. Theil*, Wien 1817, S. 257 f.
- 37 So beim Dank für die »Elegien im Gewande der Horen« im Februar (wohl am 8. des Monats) 1796 (GSA 28/492 St. 3), Regestnr. 2/57, oder beim Übersenden weiterer Elegien am 18. März 1796 (GSA 28/492 St. 6), Regestnr. 2/135.
- 38 Vgl. z. B. den Brief aus Ilmenau vom 17. Februar 1798, in dem Knebel Goethe von seiner Eheschließung berichtet (GSA 28/494 St. 4; Regestnr. 2/1144). Das Wappen zeigt drei Rosen mit Butzen auf einem Schrägrechtsbalken.
- 39 In einem frühen Entwurf zur Vorrede (GSA 54/33,5) bekundet Knebel zu Beginn die Absicht, mit der Properz-Übersetzung »eine Römische Muse, die noch ziemlich fremd unter uns ist, zur Teutschen zu machen« (Bl. 1 r). Er stellt sich damit in eine Linie mit Horaz und Properz, indem er mehrfach betont hat, dass letzterer für die Elegie dasselbe geleistet habe wie Horaz für die Ode, nämlich die jeweilige Gattung für die eigene Literatur zu adaptieren und in allen Varianten durchzuspielen, bis sie ganz zur eigenen gewordenen war. Vgl. zum bei beiden antiken Dichtern zentralen Innovationstopos Knebels Anmerkung zur poetologisch wichtigen Elegie III,1, zu deren Beginn Kallimachus und Philetas beschworen werden: Der Dichter versetze sich hier »unter die Manen der griechischen Elegiaker, schöpft aus dersel-

Noch einmal zurück zu den Scherzen. Knebel hegte eine besondere ästhetische Vorliebe für sie; dies bezeugt ein Brief an Caroline von Herder vom 3. Februar 1800, in dem er bedauert, in Ilmenau nur wenig »[v]on Kunstwerken [...] gewahr« zu werden, einzig Gerning zeige ihm gelegentlich etwas. Zuletzt hätten ihn besonders

die poetischen und malerischen Scherze von Rossi, Italiänische, ergötzt. Mit aller unserer Kunstsprecherei und erhabenem Talent der Dichtkunst haben wir doch gar nichts dem Aehnliches, und werden es lange, lange noch nicht haben. Wie zuweilen Musik mit der Dichtkunst, so verschwisterte sich hier Malerei mit der Dichtkunst, und brachte was höchst Liebliches hervor. Ich habe an dem wahren anakreontischen Wesen noch immer meine Freude, und werde sie erhalten, so lange als Anakreon selbst; drum setze ich Ihnen ein paar der Dingerchen her, die ich gestern Abend bei etwas Kopfweh übersetzte. (H 155)

Bei den genannten »Scherzen« handelt es sich um die 1795 erschienenen *Scherzi poetici e pittorici* von Giovanni Gherardo de Rossi, der in Rom im Kreis um Angelika Kauffmann verkehrte und gemeinsam mit Goethe Mitglied in der Gesellschaft der *Arcadier* war. Seine *Scherzi* illustrieren die Wesenszüge Amors, der denn auch stets ihr Hauptakteur ist. Eine Vignette mit einem knappen Titel illustriert jeweils sinnbildlich sein Treiben; auf dem folgenden Blatt erläutert ein Gedicht den jeweiligen Aspekt der Liebe. Unter diesen *Scherzi* findet sich einer mit dem Titel *Amore pittore*; die Vignette zeigt Amor an der Staffelei (Abb. 6).⁴⁰ Am Ende des zugehörigen »*Epigramma*« schildert das Ich der Geliebten, wie es Amor über die Schulter geschaut habe; dieser habe mit einem Pfeil in das Herz des Ich geritzt, und zwar ein Portrait der Geliebten: »un dardo era il penello, / La tela era il mio core, / E la tua imago pingeva Amore.«⁴¹ Zwar wurde von der Forschung die Frage gestellt, wie sich Goethes Gedicht *Amor als Landschaftsmaler* und Rossis *Amore*

ben Quelle woraus sie geschöpft, und verspricht sich daher gleichen Ruhm mit ihnen. [...]. Er glaubt selbst einen neuen Pfad betreten zu haben, und verspricht sich, dem Neide zum Trotz, die Unsterblichkeit« (*Elegieen*, S. 121). Vgl. *Elegien* III,1,3f., S. 117: »Unter die Chöre der Griechen italische Tänze zu mischen, / Wagt ich, des reinen Quells Priester, von allen zuerst.« Vgl. seine Bemerkung gegenüber Göschen vom 24. Juli 1798, er wisse »in keiner Sprache eine ähnliche Uebersetzung« (GSA 54/157 St.2 Bl. 1 v).

40 Giovanni Gherardo de Rossi, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma 1795, Nr. 14 [o.S.]. Abbildung nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur 1956735 Bibl. Mont. 484, verfügbar unter PURL <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10712519-1>, Seite 72 (23. März 2016).

41 Ebd., v. 8–10.



Abb. 6: Giovanni Gherardo de Rossi, *Scherzi poetici e pittorici*, 1795, Taf. 14

Pittore hinsichtlich ihrer Entstehungszeit zueinander verhielten,⁴² doch auch Knebel verfasste ein Gedicht mit dem Titel *Die Zeichnerin*, das auf reflexiv mehrfach gebrochene Weise mit Imaginations-, Darstellungs- und Betrachterebenen spielt,⁴³ wie sie sich bereits im eingangs zitierten Kommentar zur Autopoiesis der Amor-Ikonographie bei Properz andeuteten.

Derselbe Knebel, der durch seine Beschäftigung mit der ›klassischen‹ antiken Elegie, in der Auseinandersetzung mit Goethe und Schiller, wesentlich an der Genese der vollendeten ›klassischen‹ deutschen Elegie beteiligt ist, bekennt sich signifikanterweise noch 1800 zur anakreontischen Ästhetik seiner ersten lite-

42 Vgl. zu Rossis möglichem Einfluss auf Goethe Ursula Renner-Henke, »Eros, Melancholie und Medien: Goethes ›Amor als Landschaftsmahler‹«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2001, S. 1–29.

43 Vgl. Knebels (einmal nicht distichisches) Gedicht, in dem das Ich *Die Zeichnerin* (so der Titel, N III, S. 71) mit einem Kennerblick beobachtet, der an Goethes haptische Metrik in der sechsten *Römischen Elegie* erinnert (»Sehe die Landschaft belebt unter gefälliger Hand; / Lieblich sich beugen die Formen, und hold sich wieder erheben«; v. 2 f.), und sich wünscht, die Zeichnende seinerseits »mit der Anmuth des Geists« zu malen (v. 6).

rarischen Prägungen. In Knebels Begeisterung für die malerisch-dichterischen Scherze Amors verknüpfen sich somit die Fäden unterschiedlicher Facetten von Antikerezeption im Zeichen des antiken Amor und der antiken Legitimationsstrategien der Autonomieästhetik: von Goethes römischen Kunsterfahrungen und ihrer klassisch geformten poetischen Manifestation in den *Elegien* über Rossis *Scherzi*, die an einen barocken ›Klassizismus‹ wie in den *Amorum Emblemata* von Otto van Veen (1608) anknüpfen, von Knebel aber als zeitlose Werke wahrer Anacreontik geschätzt werden, bis hin zu den metrischen Übersetzungen, die Gerning, angeregt und ermutigt durch Knebels Properz, von Ovids *Amores* anfertigen wird. Knebels Titelpuffer-Amor im »Harnisch« des Herkules wird somit 1798 zu einer zurück- und vorausdeutenden exemplarischen Vignette des Klassischen als einer autonomieästhetisch konzipierten Kunst- und Lebensform aus dem poetisch-erotischen Geist der Antike, die kaum sinnlicher Gestalt gewinnen kann als in einer umfassenden Ikonographie, oder eher: Ikonologie Amors. Als eine solche erweisen sich Knebels *Elegien von Properz*.

Vor diesem Hintergrund erklärt es sich auch, warum zum Titelpuffer kein Amor-Motiv mit Pfeil und Bogen gewählt wurde, wie es der Schilderung in der Properzischen Elegie entsprochen hätte, sondern ein Amor mit den Waffen des Herkules und dessen Löwenfell über den Schultern: Die Liebe bezwingt auch die Stärksten, selbst jene, die einen Löwen im Wappen führen.⁴⁴ Amor im Titelpuffer zu Knebels Übersetzung des antiken Elegikers, gestochen nach einer Zeichnung von Meyer nach einer antiken Gemme im Siegelring Goethes, besprochen im Austausch mit Schiller, Herder und Böttiger, erscheint als kämpferische Wappenfigur all jener, die um 1800 in Weimar im Zeichen der Autonomieästhetik an der klassisch geformten Gattung Elegie arbeiten und den Knaben auf ihrer Standarte ins Feld führen. *Militat omnis amans*.

Lukrez in Weimar. Zwischen »Wagestück« und »Prologus zu unserer christlichen Kirchengeschichte«

Am 21. August 1798 teilt Knebel Böttiger mit, er »arbeite jetzt Tag und Nacht an [s]einem Lucrez«⁴⁵ – eine Nachricht, die den Weimarer Freundeskreis zufriedenstellen musste, denn die Übersetzung war Knebel »von dem ganzen Freundeskreise

44 Die Stadt Weimar führt in ihrem Wappen einen solchen: einen steigenden Löwen auf einem mit Herzen übersäten Grund.

45 N III, S. 35. Noch vor der Drucklegung des Properz schreibt Knebel am 24. Juli 1798, als er die Vorrede ankündigt, an Göschen: »Gegenwärtig bin ich beschäftigt meine Uebersezung des Lukrez, an der ich schon acht Jahre arbeite, vollends ins Reine zu bringen.« Er wolle

gewissermaßen wie ein[...] Auftrag der Pflicht« (N I, S. XL) übertragen worden. Dass Knebel damit ein Risiko auf sich nahm, zeigen nicht zuletzt Goethes öffentliche Äußerungen nach dem Erscheinen der Übersetzung. Bereits beim Empfang der *Elegieen* hatte er Knebel geschrieben, diese hätten eine »Erschütterung in [s]einer Natur hervorgebracht, [...] eine Lust etwas ähnliches hervorzubringen«,⁴⁶ und auch die ersten Lukrez-Proben regten ihn zu eigenen Plänen an. Am 22. Januar 1799 wünschte er sich von Knebel nachdrücklich die Übersetzung als Basis zu einem eigenen »Naturgedicht in unseren Tagen«. ⁴⁷ Knebel reagierte mit »innigster Freude«, wies den Freund allerdings auf das Wagnis hin, das ein solches Unternehmen damals bedeutete:

Es ist allerdings ein ungeheures Unternehmen, das aber deine Schultern allein zu tragen vermögen. Selbst in Rücksicht des Gemüthes würde es ein Wagestück seyn, da Du Dich von der Wahrheit des Lukrezischen Geistes nicht würdest entfernen wollen. Zu einer Zeit aber, wo man, aus Mangel gesunderer Grundsätze, offenbar ein Verfinsterungssystem einzuführen sucht, würde man bei Aufdeckung solcher Wahrheiten, [...] Gefahr laufen. (GK I, S. 202 f.)

Knebel spielte damit auf die materialistische Grundtendenz der demokritisch-epikureischen Philosophie an, deren radikalster Punkt die Leugnung der Unsterblichkeit der Seele betraf – bekanntlich zugleich ein wunder Punkt Goethes. 1821 erschien in zwei Oktavbänden Knebels Übersetzung *Von der Natur der Dinge* mit beigedrucktem lateinischem Text. In seiner Anzeige der Neuerscheinung in *Über Kunst und Alterthum* erwähnte Goethe nun den Plan, selbst etwas über Lukrez in seiner Zeit zu verfassen⁴⁸ – aber auch die »Anfechtungen«, die schon der Römer erleiden musste. Allerdings habe Goethe die Vehemenz in den Behauptungen Lukrez' »immer beynahe komisch empfunden«. Goethe distanziert sich vor-

»drey Bändchen«, jeweils »von Ostern zu Ostern« liefern, davon sollten »die beyden ersten die Uebersetzung des Originals, das letzte aber meine eigenen Gedanken u. Anmerkungen enthalten« (GSA 54/157 St. 2 Bl. 2 r).

46 Goethe vermerkt in seinem Tagebuch am 17. November »Knebels Properz« (WA III,2, S. 223) und dankt am 28. November 1798 (WA IV,13, S. 322).

47 WA IV,14, S. 9 f. Vgl. dazu Th. Mundt in N I, S. XL.

48 »Von Knebels Übersetzung des Lukrez«, in: Ueber Kunst und Altertum, 1822, Bd. III,3, S. 156–162, hier S. 157: »Den ächten Dichter wird niemand kennen, als wer dessen Zeit kennt.« Goethe schildert dann die geistesgeschichtliche Situation Lukrez' und besonders Furcht und Hoffnungen der Zeitgenossen in ihrem heidnischen »Aberglauben« (S. 158), den das Christentum ablöste: »Starke Geister hingegen, wie Lukrez, [...] suchten, indem sie die Hoffnung ablehnten, auch die Furcht los zu werden, [...] doch hiebey war [...] von außen große Anfechtung zu erleiden.« (S. 160) Die folgenden Zitate ebd., S. 160 f. Vgl. Regine Otto und Christa Rudnik, »Karl Ludwig von Knebel, Goethes ›alter Weimarer Urfreund«, S. 306.

sichtshalber von den materialistischen Äußerungen des zuvor gelobten ›starken Geistes‹, bemerkt aber dennoch, das Werk verdiene den »Antheil der jetzigen Zeit besonders«:

Man soll in vielen Stücken nicht denken wie Lukrez, ja man kann es nicht einmal und wenn man wollte; aber man sollte erfahren, wie man sechs bis acht Decennien vor unserer Ära gedacht hat: als Prologus zu unserer christlichen Kirchengeschichte ist dieses Document höchst merkwürdig.

Diesem »wichtigen Gegenstand« wolle er sich künftig widmen, auf der unerlässlichen Basis von Knebels Übersetzung: »indem ich Lukrez [...] darzustellen wünschte, als Menschen und als Römer, als Naturphilosophen und Dichter.« Realisiert wurde Goethes Plan nicht. Eine einsprachige verbesserte Neuauflage der Übersetzung, vermehrt um einen Aufsatz Knebels über das Leben und die Weisheit des Epikur, erschien 1831 und wurde als Fischer-Taschenbuch (ohne den Aufsatz, aber mit einem Nachwort Jean Bollacks) noch 1960 gedruckt.

Hatte bereits Goethe sich 1821 um legitimierende und zugleich distanzierende Worte bemüht, so sahen sich die Herausgeber des Knebel'schen Nachlasses 1835/1836 angesichts der preußischen Zensurmaßnahmen in einer ungleich heikleren Lage. Trotz vorsichtiger Auswahl der Dokumente wurde dem dritten Band im April 1836 vom Oberzensurcollegium die Debitserlaubnis nicht erteilt. Die Mitherausgeberschaft Theodor Mundts, der nach einem Zensuredikt vom 14. November 1835 die Publikation hätte gefährden können, war dabei jedoch nicht entscheidend. Moniert wurden vielmehr neben den materialistischen Anschauungen Knebels seine kritischen Äußerungen über die christliche Religion, besonders aber die harsche Kritik an den Zuständen an deutschen Höfen.⁴⁹ Zwar konnte der Band weiterhin verkauft werden, doch verhinderten bereits diese Umstände, dass »Knebels Nachlass auch [nur] entfernt die Verbreitung gefunden« hätte, »die sein wertvoller Inhalt verdient[e]«.⁵⁰

49 Dazu ausführlich Heinrich Hubert Houben, »Karl Ludwig von Knebels Nachlass und seine Herausgeber«, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, N.F. 3.2 (1912), S. 292–303, und Ludwig Geiger, Das Junge Deutschland und die preussische Censur. Nach ungedruckten archivalischen Quellen, Berlin 1900, S. 179 f. Als beanstandete Stellen in N III vgl. u. a. S. 205, S. 411 f., S. 435 f., S. 181–184, S. 494 f.

50 Heinrich Hubert Houben, Karl Ludwig von Knebels Nachlass, S. 303. Zum Unterschied zwischen der »Versagung der Debitserlaubnis und einem direkten Verbot«, bei dem der Band konfisziert worden wäre, vgl. ebd., S. 302.

Knebel als Elegiendichter: Subjektivität, Autonomie und die Natur der Dinge

Inwiefern Knebels Überlegungen zu Properz und Lukrez zugleich allgemeinen Anspruch für sein Konzept von Dichtung besaßen, bezeugt ein »Lukrez« über-
schriebenes Notizheft (GSA 54/32,9), in dem sich umfangreiche »Kleine Bemerkungen« zu »Properz« finden, so zur Darstellung von Subjektivität und Originalität in der Antike. Es sei »sonderbar«, notiert Knebel, »aber der größte Theil der Alten« stehe

in ihren Werken gleichsam wie Statuen [...] um uns. Wir sehen die bestimmte Form, wir bewundern den eigenen kraftvollen Ausdruck, aber was sie selbst gewesen sind läßt sich nur aus dem Bilde errathen; oft haben sie kaum mehr als den Nahmen oder wenige Worte zur Bezeichnung ihrer Existenz darunter gesetzt.⁵¹

Mit Blick auf die Gegenwart fährt er fort: »Die Gefälligkeit, mit welcher neuere Schriftsteller ihr Dasein ausprägen, findet man fast nie, oder zu eigenem Gebrauch | und als Kunstwerk ^{in ihr Werke} verwebt.« Später heißt es:

Wir streben in allen unseren Schriften nach Originalität. Diese besteht mehr in der Eigenheit der Manier, im gesuchten, und oft seltsamen ^{Gedanken u.} Ausdruck, und in Unregelmäßigkeit der Formen. Die Alten dachten nicht so. Die Elegieen des Tibull u. Properz, ^{auch des Ovid}, z. B. weichen in der eigentlichen Art und Form nur wenig von einander ab. Man findet deshalb sehr oft die nemlichen Bilder, sogar die ähnlichen Ausdrücke. Sie wußten, daß wahre Schönheit nicht so ^{ganz und} gar in allen Hauptzügen von einander verschieden seyn könne [...] und keiner der Künstler suchte seine Originalität durch Abweichung u. auf Kosten dieser Formen zu erweisen. [GSA 54/32,9 Bl. 8 r]⁵²

51 GSA 54/32,9, Bl. 4 r, das folgende Zitat ebd., Bl. 4 r/v. Auf Bl. 6 v erwähnt Knebel, er wolle nun »auf unsre Gemmen und Anticken zurück[kommen]«. Möglicherweise sollten seine Notizen hier auf das Titelpupfer-Motiv Bezug nehmen und den Darstellungsmodus antiker Gemmen mit dem Kunstcharakter der Elegien in Verbindung bringen.

52 Knebels Gedanken über Originalität finden sich in komprimierter Fassung in seinen Anmerkungen zur siebten Elegie (vgl. *Elegieen*, S. 30), ebenso wie die Bemerkung aus dem Entwurf zur Vorrede, Ovid habe »häufig Stellen [...] beynahe wörtlich in seine Gedichte aufgenommen«. Besonders die Anmerkungen »über Originalität ([...] Eine köstliche Bemerkung, mehr werth, als ein Band Schlegeliade!)« sind es, die Böttiger neben der Vorrede begeistert hervorhebt (15. November 1798, GSA 54/120,1 Bl. 29 v).

Diesem Prinzip folgt Knebel in seinen Übersetzungen strikt. Auch wenn sich diese in ihrer Transparenz auf das antike Original ausgesprochen elegant lesen, so wurde an Knebels eigenen Distichen, formal nicht weniger elegant und gefällig dahinfließend, häufig gerade der mangelnde Ausdruck von Subjektivität kritisiert. Aus dem obigen Zitat dürfte indes deutlich werden, wie sehr ein solcher Ausdruck seinen Prinzipien widersprochen hätte. Nicht zuletzt scheint eine Zurücknahme der (lyrischen) Subjektivität als Zusammenhang konstituierender Instanz auch als durchaus gemäßer Ausdruck der von Knebel vertretenen materialistischen naturphilosophischen Anschauungen. Seine Lyrik, oftmals in Distichen potentiell endlos fortlaufend, konnte so inhaltlich wie formal den überzeitlichen Kreislauf aller Natur (und Gedanken) Revue passieren lassen. Bemerkenswert ist hierzu eine späte Äußerung Knebels (1826) über Herder, die übrigens zu den von der Zensur monierten Stellen gehörte: »Ein Gedicht, was ich noch von ihm habe, das *Ich* benannt, scheint gewissermaßen an sein letztes Bekenntniß zu grenzen. Er thut darin gänzlich auf *Persönlichkeit* Verzicht ...« (N III, S. 436).

Vor diesem Hintergrund soll ein kurzer Blick auf eine eigene Elegie Knebels gerichtet werden, die zunächst nicht frei scheint von biographischen Elementen, diese aber entschieden ins Allgemeine zu transzendieren versucht, indem in der Tat nichts Geringeres als die ›Natur der Dinge‹ gelehrt und zuletzt gerade das vermeintlich tröstliche ›Persönliche‹ als Illusion demaskiert wird. Hierzu bedient sich Knebel einer Prosopopöia mit gewisser Autorität, denn die Stimme, die in diesem Gedicht spricht und sich als »Bruder« des Ich ausgibt, ist die Stimme eines Verstorbenen (Knebels Bruder Max hatte sich 1790 in unmittelbarer Nähe Knebels bei Ansbach erschossen), die nicht aus einem Jenseits, sondern aus der allseits ihn umgebenden Natur ertönt. Die Elegie »Der Hügel« schildert zunächst den Eintritt des Ich in die Wälder und evoziert Bilder der Verlassenheit und Melancholie (»Über den steigenden Wald erhebet sich einsam der Hügel, / Nackt, sein breiteres Haupt ringsum mit Tannen bekränzt: / Tausendjäh'ger Porphir ummauert den moosigen Rücken, / Und blickt unter'm Ruin grauer Vergangenheit vor«, v. 5–8),⁵³ bevor die Szene ahnungsvoll wird (»Wie still athmet der Hain! Wie leise wallen die Winde! / Welch ein schimmernder Glanz drängt sich vom Hügel auf mich!«, v. 15 f.) und das Ich voll Sehnsucht nach einem »menschliche[n] Ton« (v. 18) eine »Stimme« zu vernehmen meint (v. 20). Diese verkündet, dass ihm in der Natur durchaus ein »teilnehmend« fühlendes »Wesen« (v. 22 f.) nahe sei:

53 Zitiert nach der ohne Verfasseramen bei Göschen erschienenen *Sammlung kleiner Gedichte*, Leipzig 1815 (im Folgenden zitiert: SG), S. 25–27.

Siehe, dein Bruder bin ich! Ein allgebietendes Schicksal
 Riss von dir mich hinweg, als ich zur Seite dir fiel.
 [...]

 [...] Nun such ich die einsamen Wälder,
 Die ich so innig geliebt, wo ich so tief dich betrübt;
 [...]

 Fragst du, woher die Stimme dir kömmt? welch fremdes Geheimniss
 Aus entfernter Welt hieher zu dir mich gebracht?
 Wisse: das Ganze bewohnt ein Geist; die innere Flamme
 Treibet zu neuer Gestalt immer die Wesen hervor:
 Alles belebet sich stets; doch in unterschiedlichem Masse
 Hat sich der weckende Hauch durch die Naturen vertheilt:
 Grünt in der Pappel auf, und blüht in der duftenden Staude,
 Regt sich empfindend im Thier, denkt in dem menschlichen Geist.
 (v. 25–42)

Keine »geistige Kraft« (v. 48) vergehe, wovon die Sympathie des Menschen mit der ihn umgebenden Natur zeuge:

Die [dort zu spürende verwandte geistige Kraft] ist der abgeschiednen,
 doch immer noch lebenden Seelen:
 Jede sucht und schmückt sich mit dem eignen Gewand,
 Wohnt bald hie bald da; bald hoch in dem glänzenden Äther,
 Bald in der Eiche Haupt, bald in dem rieselnden Bach:
 Und so war ich auch oft dir nah im grünenden Stamme;
 Aber dein dringendes Flehn hat mich zur Stimme gebracht. (v. 49–54)

Die Stimme erteilt (recht pauschalen) Rat für alle Lebenslagen und verstummt dann – zur Verzweiflung des elegischen Ich, das nur noch Naturlaute vernimmt, dann aber fasziniert ein Naturphänomen bemerkt:

Aber wie nach Gewittern sich zeigt an Spitzen der Masten,
 Oder an Thürmen vielleicht, hohes aufglimmendes Licht:
 [...]

 Also sah ich am Gipfel des Baums die steigende Flamme,
 Als ich, verwirrt in der Nacht, wich von dem heiligen Ort. (v. 79–84)

Die Elegie verbindet stimmungsvolle Landschaftsschilderung und eine in der römischen Elegie vorgebildete Sprechersituation (zum Ich spricht ein/e Verstorbene/r) mit Knebels naturphilosophischem und -wissenschaftlichem

Interesse. Ihre Entstehung lässt sich mit einer Ermutigung Herders in Verbindung bringen. Am 6. Mai 1799 hatte er in einem Brief, der die an Knebel gerichteten Erwartungen aus Weimar illustriert, bemerkt, ein »Hymnus« von diesem habe in ihm den »mündlich so oft geäußerten Wunsch« verstärkt,

daß Sie selbst in Ihrer Weise *Lucrez, Sänger der uns gegebenen Naturoffenbarung* würden. [...] Ihre große Liebe zur Physik und den damit verwandten Wissenschaften, zu Reisebeschreibungen u.s.f., hat Sie nicht nur in den Besitz von Kenntnissen gesetzt, die sich zu einem poetischen Empfindungs- und Lehrsystem trefflich verbinden ließen; sondern mich dünkt, Ihr Ilmenauer Aufenthalt, Ihre Einsamkeit in der seelenvollen Natur müssten Sie dazu treiben und spornen. Hören Sie nicht manchmal in den Wäldern Geister Sie rufen? und wenn die Wipfel der Fichten dazu sich neigen, streichelt Sie nicht die Nymphe des Hains, die Dryade? (N II, S. 279)

Der Brief gibt nicht nur ein Beispiel für die geläufige Parallelisierung von Knebel und Lukrez durch die Zeitgenossen, sondern dokumentiert prägnant den Einfluss von Herder auf Knebels dichterische Produktion. So entstanden die Elegie *An der Quelle der Ilm*, in der zwar keine Dryade spricht, aber eine Quellnymphe angesprochen wird,⁵⁴ und die soeben zitierte Elegie »Der Hügel«, in dem ja durchaus »in den Wäldern« ein »Geist« ruft – und das Ich somit zum »Sänger der uns gegebenen Naturoffenbarung« werden lässt.

Theodore Ziolkowski liest Knebels Elegie *Der Hügel* als »slavish imitation of the generic norm as manifested in [...] ›Euphrosyne‹«. Die Nachahmung zeige, »that the form was recognized and copied almost immediately – that its suitability for the needs of German Classicism was quickly appreciated«.⁵⁵ Nach Knebels oben zitierten Ansichten wäre es im antiken Sinne nicht ehrenrührig gewesen,

54 Dort wird eine Translokation von Arkadien in Weimarer Gefilde als *translatio imperii poetici* propagiert. Unter Waldeslauten und Wasserrauschen wird imaginiert, wie Pan, »wechselnd den hohen Gesang«, der »liebliche[n] Nymphe« des Flusses erklärt, der kastalische Quell sei nunmehr in der Ilm-Quelle zu finden (SG, S. 32f.): »Alles verändert die Zeit, und alle Gestalten der Dinge; / Auch der friedlichste Gott lässt sein Arkadien nun; / [...] Sucht das entfernete Land und die raubbewachsene Gegend, / Wo ihm den heimischen Ton irgend die Quelle noch rauscht. / Und da fand ich Dich hier, geliebte Nymphe [...] Rein, wie Kastaliens Quell, strömt dir die Urne: o netze / Weithin fließend die Flur mit dem kastalischen Thau, / Dass dem begeisterten Aug' elysische Haine hervorbühen«.

55 Theodore Ziolkowski, *The Classical German Elegy 1795–1950*, Princeton 1980. Für Knebels Elegie *Die Wälder* biete Schillers *Spaziergang* das Modell. Zum *Hügel* bemerkt er: »the labored rationalization of the apparition seems entirely out of proportion with the platitudes brought forth by the brother's spirit – a sort of homespun trivialization of the beliefs of classical humanism.« Zitate ebd., S. 106.

anerkannte Modelle zu imitieren, sofern sie die ideale Form der Gattung repräsentierten. Allerdings hatte Knebel durch seine Properz-Übersetzungen selbst dazu beigetragen, die »needs of German Classicism« mit zu definieren. Wenn auch Schiller und Goethe als Modelle für *deutsche* elegische Distichen vorbildlich gewirkt hatten: Die antike Tradition stand Knebel unmittelbarer als vielen Zeitgenossen zur Verfügung; die auch von ihm übersetzte ›Königin aller Elegien‹, Properz' Elegie IV,11, weist die nämliche Sprechersituation auf (in der die verstorbene Matrone ihren Hinterbliebenen Trost zuspricht). Ziolkowskis Vorwurf, »Knebel's poems are typically epigonal efforts because the significance and dignity of their subject matter in no way justifies the expectations of the genre«,⁵⁶ ist unberechtigt. So wurde das am Ende der Elegie geschilderte Elmsfeuer in der Antike mit dem Sternbild der Dioskuren als Beschützern der Seeleute in Verbindung gebracht und ist damit nicht beliebiges Naturphänomen, sondern Zeichen brüderlicher Verbundenheit über den Tod hinaus: Von den als Zwillingen geborenen Söhnen der Leda war nur Polydeukes unsterblich; als Castor starb, wählte er statt der ewigen Jugend die Möglichkeit, jeweils einen Tag mit seinem Zwilingsbruder im Hades und einen im Olymp zu verbringen, dabei jedoch selbst zu altern und schließlich zu sterben. Und wenngleich der »Hügel« als Szene den Vorbildern Goethes und Schillers entlehnt scheint, so lokalisiert ihn Knebels Tagebuchbericht über den Selbstmord seines Bruders auch nahe Ansbach, jenseits der weimarischen Vorbilder.⁵⁷ Knebels ein Jahrzehnt später auf den Höhen um Ilmenau entstandene Elegie verbindet also ähnliche Szenerien miteinander, und dies allerdings im Sinne der nach Ziolkowski ›trivialen‹, aber dem ersten Buch von Lukrez nahe stehenden Lehre von dem alle Natur durchdringenden Geist, die es möglich zu machen *scheint*, die Stimme des verstorbenen Bruders zu vernehmen. Durchaus mag Knebel Goethes (topische) Verse aus *Euphrosyne* im Sinn gehabt haben, wonach nur der Dichter den gestaltlos-schattenhaften Toten eine fortdauernde Gestalt zu geben vermag. Allerdings handelt es sich bei Knebel nur um ein *akustisches* Phänomen, das am Ende nicht von einem *Gott* verhüllt wird, sondern in einem (mythologisch symbolhaften) Naturphänomen verglimmt in einer Art Anti-Epiphanie. So kann Knebel in diesem Verstummen und Aufgehen im Naturphänomen auch den uralten menschlichen Wunschtraum von der Fortexistenz der Seele als *Illusion* vorgeführt haben.⁵⁸

56 Theodore Ziolkowski, *The Classical German Elegy 1795–1950*, S. 106.

57 Knebel erwähnt mehrfach die »Anhöhe« (N I, XLVIII) mit »Tannenwald«, auf der sich der Bruder am 9. Mai 1790 erschossen hatte und auf der an jenem Abend »Blitz und Donner« tobten (ebd., S. XLVIII). Ein Entwurf zu *Der Hügel* (GSA 54/416 Bl. 17 r) ist datiert auf den 1. Mai 1800, er beginnt mit dem oben zuerst zitierten v. 5.

58 Da für Lukrez jedoch auch Geistererscheinungen in materialistischem Sinne erklärbar waren als von Verstorbenen abgelöste Simulacra, die noch eine Weile in dieser Gestalt fort-

Das Distichon eignete sich für Knebel offenbar passgenau als Denk- und geistige Lebensform. Der späte Knebel verschenkte Schachteln mit Kärtchen, auf denen in Distichen verfasste Sinnsprüche standen und als ›Losungen‹ gezogen werden konnten.⁵⁹ Eine Sammlung erschien 1826 unter dem Titel *Lebensblüthen in Distichen*. Dass Knebel über die pointierende Struktur des Distichons hinaus an der Elegie als literarischer Ausdrucksform besonderes Interesse hatte, zeigt sich an der Kontinuität seiner Übersetzungen aus dieser Gattung spätestens seit den 1770er Jahren. In der Phase der intensivsten Elegien-Beschäftigung um 1800 entstanden neben eigenen Elegien⁶⁰ auch weitere Versuche, Elegien von Properz zu übertragen und Früheres zu verbessern.⁶¹ Die Gattung scheint ihm auch als ›anthropologisches‹ Reflexionsmedium in interkultureller Perspektive gedient zu haben: Im August 1800 übersetzte Knebel *Duchoil's Elegie* aus Macphersons *Ossian*,⁶² 1799 hatte er anhand von Übersetzungen eine (im Original ganz anderen Gattungsgesetzen gehorchende) »arabische Elegie« in deutsche Distichen übertragen, die er 1815 an Goethe sandte, ebenso wie zwei *Türkische Gedicht[e]* (N I, 78). Knebels Orientalistika fanden Eingang in Goethes *Divan*. Auf seinen Einfluss geht dort »Hatem-Zograi« ebenso zurück wie das Gedicht *Fetwa*.⁶³ Wenngleich in der Forschung auf Knebel hingewiesen wurde als Vermittler oder hilfreichen, mehr aber noch hilfsbedürftigen Übersetzer, so gerät leicht aus dem Blick, aus welchem sehr charakteristischen eigenen Interesse er Exzerpte und Übersetzungen ursprünglich angefertigt hatte. Seine Begeisterung für die anakreontische Ästhetik des ›Scherzes‹ aus dem Geiste der sinnlich-emanzipatorischen Aufklä-

dauern, ließen sich auch akustische Phänomene analog deuten. Vgl. Stephen Greenblatt, *Die Wende. Wie die Renaissance begann*, München 2014, S. 268, und den Hinweis Theodor Mundts, Knebel sei »so sehr Materialist« gewesen, dass er mitunter »auch das Denken im Menschen nur als eine besondere Beschaffenheit und Eigenschaft der Materie« als »höchste Verfeinerung ihrer Organisation« angesehen habe (N I, S. LVif.). In einem radikalen Sinne wäre für Knebel vermutlich auch das Übersetzen antiker Dichtung ein Beitrag zur ›Metamorphose‹ alles Gedachten und dichterisch Gestalteten (nicht nur in den ›Sedimenten‹ seiner mehrfachen Überarbeitungen), deren Geschichte gleichsam eine ›Naturgeschichte‹ der Poesie bildete.

59 Hellmuth Freiherr von Maltzahn, Karl Ludwig von Knebel, Goethes Freund, S. 223.

60 Vgl. die von Knebel getroffene Auswahl in SG, S. 21–36.

61 Zu Knebels Überarbeitungen seiner gedruckten Übersetzungen vgl. Ferdinand Joseph Schneider (ders., »Zu Knebels Übersetzung der Elegien des Properz«, in: Festgabe. Philipp Strauch zum 80. Geburtstag, hg. von G. Braesecke und F.J. Schneider, Halle 1932, S. 126–136), der im Besitz von Knebels Handexemplar war.

62 GSA 54/46, auf Bl. 2 v datiert auf den »3. Aug. 1800«.

63 Zum »Lāmiyat al-'aġam (›L-Gedicht des Fremden‹)« und dessen Verfasser Tograi (*1061) vgl. Anke Bosse, »Meine Schatzkammer füllt sich täglich ...«. Die Nachlaßstücke zu Goethes *West-östlichem Divan*. Dokumentation und Kommentar, 2 Bde., Göttingen 1999, S. 499–506 sowie S. 260–262.

rung, seine jahrzehntelange Beschäftigung mit den Ausdrucksformen der Properzischen Elegien im Zeichen Amors und nicht zuletzt die Übersetzung des Lukrezischen Lehrgedichts, das mit einer Anrufung der Venus beginnt («Weil denn du nur allein die Natur der Dinge regierest») ⁶⁴ und die Furcht vor dem Tode nehmen will: Knebel wollte mit seinem Verständnis der Autonomie der Kunst dazu beitragen, »die Gemüther [...] durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* [...] ist, [...] wieder in Freyheit zu setzen«. ⁶⁵

64 T. Lucretius Carus, Von der Natur der Dinge [übersetzt von Knebel], 2 Bde., Leipzig 1821, Bd. 1, S. 7 (I,22).

65 Die Horen, eine Monatsschrift, herausgegeben von Schiller. 1. Band, 1. Stück (1795), S. IIIf.

LORENZ WESEMANN

Y – HEINE, *NÄCHTLICHE FAHRT*

Liest man den Eintrag zum Y im Grimm'schen Wörterbuch, gewinnt man den Eindruck, die Geschichte einer Sprachreinigung würde erzählt. Notorisch unsystematisch in seiner Verwendung und seit dem achtzehnten Jahrhundert verdächtig aufgrund seiner lautlich unnötigen Existenz und seines griechischen Ursprungs, wurde ihm die Legitimation, deutsche Wörter zu bilden, mehr und mehr abgesprochen.¹ In Schiffners Sachwörterbuch von 1831 wird das Y als Indikator griechischer, das heißt also dem Deutschen fremder Wörter begrüßt. Umgedreht gilt für die deutsche Sprache: »[D]ieser sind wir [...] die Herren und es wäre lächerlich, wollte man die nun bald vollständige Verweisung des y aus deutschen Wörtern tadeln.«² In Karl Weinholds deutscher Rechtschreibung von 1852 wird das Ganze in inquisitorische Dogmatik gegossen: »y ist als unnützes und ungehöriges Zeichen aus der deutschen Schrift zu entfernen und auch kein ay und ey ist in deutschen Worten zu dulden. In fremden Worten mag es entweder geschrieben oder mit i vertauscht werden.«³ Etwa zur gleichen Zeit, 1851, kämpft Heine brieflich mit seinem Verleger um den Erhalt dieses ›Bastards‹ und damit um den Erhalt seiner Orthographie in der Druckfassung des *Romanzero*, aus dem das Gedicht *Nächtliche Fahrt*, dem sich dieser Aufsatz widmet, stammt:

So eben erhalte ich den 2^{ten} Correcturbogen, sah ihn selbst flüchtig durch, und um keine Zeit zu verlieren, schicke ich Ihnen nur die Hauptcorrectur. Ich bitte dem Setzer zu sagen, daß ich das i am Ende der Silbe und des Wortes immer mit einem Ypsilon (y) gedruckt haben will. Das seyn schreibe ich als Fürwort mit einem bloßen i, als Zeitwort mit einem y. Zum Beispiel: Gott mag

- 1 Vgl. »Y«, in: Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm, Bd. 30, Sp. 2567 ff.
- 2 Allgemeines deutsches Sach-Wörterbuch aller menschlichen Kenntnisse und Fertigkeiten verbunden mit den Erklärungen der aus anderen Sprachen entlehnten Ausdrücke und der weniger bekannten Kunstwörter. Begründet von mehreren Gelehrten, fortgesetzt und beendet von Albert Schiffner, Meissen 1831, S. 466.
- 3 Karl Weinhold, Über deutsche Rechtschreibung, Wien 1852, S. 13.

bey ihm seyn; Ich [sic] verlange überall diese Unterscheidung von i und y, wie auch in meinen Büchern immer zu sehn.⁴

Campe lehnt diese Schreibung als »veraltet«, »übel und auffällig« ab; zur Bekräftigung verweist er unter anderem auf die Seiten »81 82 [sic] und 83«⁵ der Druckfahnen und damit auf das Druckbild von *Nächtliche Fahrt*. Unglücklicherweise setzte er sich im Erstdruck letztlich durch. Lediglich auf der Schreibweise »Seyn« beharrte Heine am Ende erfolgreich, auch wenn dies im Erstdruck nicht einheitlich umgesetzt wurde.⁶ Es dauerte bis zur kritischen Edition des *Romanzeros* von 1992 innerhalb der Düsseldorfer Ausgabe, ehe die Textgestalt des Erstdrucks einer Revision unterzogen wurde. Dabei folgen die Herausgeber also den brieflich geäußerten Wünschen des Autors, die von einem Verlagskorrektor in die Fahnen übertragen und anschließend von Campe als Beispiel der Hässlichkeit der y-Schreibweise zu Heine nach Paris geschickt wurden. Die Briegleb'sche Ausgabe von 1967 und der *Romanzero* der kritischen Säkularausgabe von 1979 folgen hingegen weitestgehend dem Erscheinungsbild des Erstdrucks.⁷

Dieser Eingriff verschiebt, wie ich zeigen will, die Bedeutungsstruktur des Textes – nicht so im Hinblick auf das in ihm Gesagte, sondern vielmehr im Hinblick auf die Tonart des Textes. Es soll sich zeigen, dass das getilgte Y als ein Vorzeichen fungiert, das den Text anders lagert, eine andere Interpretation verlangt. Für solche Interpretation aber ist die philologische Aufmerksamkeit entscheidend, die Editions-geschichte auch als Textgeschichte begreift, der der verändernde Eingriff wesentlich sein kann: Ein Text hat nicht nur, er bedeutet auch immer seine Geschichte, die auch die seines Sprachmaterials ist. Die orthographische Eigenheit wie auch die verschiedenen Druckfassungen tragen und erweitern Bedeutung. Was bei Autoren wie Hölderlin oder Kafka philologischer Alltag ist, bleibt bei einem Autor wie Heine oft unbeachtet. Sein oft so leichter Ton, seine Produktion glatter lyrischer Oberflächen scheinen die Interpreten zu verleiten, über seine Sprache, und das heißt immer auch seine Schrift, hinwegzulesen, fast

4 Brief an Julius Campe vom 7. September 1851, in: HSA 23, S. 120 (Heines Werke werden im Folgenden unter dem Kürzel HSA mit arabischer Bandnummer zitiert nach: Säkularausgabe. Werke, Briefe, Lebenszeugnisse, Berlin und Paris 1970 ff.; unter dem Kürzel DHA mit arabischer Bandnummer nach: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1972 ff. [Düsseldorfer Ausgabe]).

5 Brief von Julius Campe vom 16. September 1851, in: HSA 26, S. 319.

6 Brief an Julius Campe vom 20. September 1851, in: HSA 23, S. 125.

7 Vgl. DHA 3/1, S. 55 f.; DHA 3/2, S. 444 u. S. 537 f.; HSA 3, S. 46 u. HSA 3K, S. 23 u. S. 222; Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, Bd. 6/1, hg. von Klaus Briegleb, München 2005, S. 55.

als ließe sich kein Halt gewinnen, hielte man sich nur an den Text.⁸ Solches Lesen aber ist in Heines Dichtung angelegt, ist selbst Phänomen seiner spielerischen und spiegelnden Oberflächen, auf denen feine Risse entstehen, befragt man die stummen Elemente, die sich nur widerständig in die klangliche und metaphorische Eleganz seiner Lyrik einfügen – um wahrgenommen zu werden aber gerade auf Oberfläche und Eleganz angewiesen sind. Denn sprächen sie direkt, wäre ihr zunächst stummer Charakter verloren. Mit etwas Glück lässt sich das Y zum Sprechen bringen, lassen sich aus ihm die Umrisse einer eigenen Bedeutungsform gewinnen. Doch dazu muss man zunächst die Wege beobachten, auf denen es sich verliert.

*

Die Gruppe, die zu Beginn der nächtlichen Fahrt den Kahn besteigt, besteht aus drei Personen:

Es wogt das Meer, aus dem dunkeln Gewölk
Der Halbmond lugte scheu;
Und als wir stiegen in den Kahn,
Wir waren unsrer drey.

- 5 Es plätschert' im Wasser des Ruderschlag's
Verdrossenes Einerley;
Weißschäumende Wellen rauschten heran,
Bespritzten uns alle drey.

(DHA 3/1, S. 55)

Die Gruppe, die den Kahn wieder verlässt, nach der nächtlichen Fahrt, die in Wahn und Mord mündet und dabei die Grenze zwischen Albtraum und Wirklichkeit verwischt, ist zu einem Paar zusammengeschmolzen:

8 Eine Ausnahme stellen u. a. die Arbeiten Klaus Brieglebs (etwa Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels*. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne, München 1997), Wolfram Groddecks (etwa Wolfram Groddeck, »Es träumte mir von einer Sommernacht ...« Heines [letztes] Gedicht«, in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hg. von Klaus Briegleb und Itta Shedletzky, Hamburg 2001, S. 148–161), Norbert Altenhofers (Norbert Altenhofer, *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, Frankfurt 1993) oder Ralf Simons (Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel. Heines Gedicht *Nächtliche Fahrt [Romanzero]* als Passage der Philosophie«, in: *Das lyrische Bild*, hg. von dems., Nina Herres und Csongor Lörincz, München 2010, S. 86–108) dar.

- 45 Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,
 Da blühte und glühte der May!
 Und als wir stiegen aus dem Kahn,
 Da waren wir unsrer zwey.

(DHA 3/1, S. 56)

Ein Verlust oder eine Reduktion also bildet die Klammer des Gedichts, in der sich ein heterogenes Stimmen- und Motivgewirr entfaltet, das durch die ostentative Repetition des Endreims auf den immer gleichen Laut (ey) und das alternierende Metrum der Chevy-Chase-Strophe in einer Einheit gehalten wird – zunächst. Denn es ist genau diese Einheit, die auf einer sprachlich-strukturellen Ebene eher denn auf der Ebene der Motivik unterlaufen und letztlich dementiert wird. Um dies jedoch deutlicher machen zu können, muss der Rekurs auf die Wirkung des Verlustes des notorischen Y gemacht werden.

In die Edition der Briegleb'schen Ausgabe und etwas schwächer in die der Säkularausgabe schleicht sich eine Opposition in den Text, die ihn zu einer bekannten Variation Heine'scher Thematiken werden lässt: Betrachtet man die Diphthonge, die nach der Form der Chevy-Chase-Strophe die ungeraden Verse zu Kreuzreimen binden, so sind bis V. 40, abgesehen von den beiden Halbreimen »scheu« und »getreu« alle mit »ei« gebildet – bis auf zwei signifikante Ausnahmen: Lediglich die hebräischen Gottesnamen der vorletzten Strophe enden auf »ey« beziehungsweise »ay«. Nun beenden die Gottesnamen scheinbar den Spuk der nächtlichen Fahrt, der in einer christlichen Schizophrenie seinen Höhepunkt findet, auf dem die »Schönheit« (V. 32f.) von einem, wie Heine in einem Brief schreibt, »Heiland au petit pied« ermordet wird – als groteske Schutzmaßnahme vor »der Welt Unflätherei« (HSA 23, S. 92). Der Text in der Briegleb'schen Fassung:

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk
 Der nächtlichen Phantasei?
 Äfft mich ein Traum? Es träumet mir
 Grausame Narrethei.

- 25 Grausame Narrethei! Mir träumt
 Daß ich ein Heiland sei,
 Und daß ich trüge das große Kreuz
 Geduldig und getreu.

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt,
 30 Ich aber mache sie frei
 Von Schmach und Sünde, von Qual und Noth,
 Von der Welt Unflätherei.

Du arme Schönheit, schaudre nicht
 Wohl ob der bittern Arznei;
 35 Ich selber kredenze dir den Tod,
 Bricht auch mein Herz entzwei.

O Narrethei, grausamer Traum,
 Wahnsinn und Raserei!
 Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer,
 40 O Gott! o steh' mir bei!

O steh' mir bei, barmherziger Gott!
 Barmherziger Gott Schaddey!
 Da schollert's hinab in's Meer – O Weh –
 Schaddey! Schaddey! Adonay! –

45 Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,
 Da blühte und glühte der Mai!
 Und als wir stiegen aus dem Kahn,
 Da waren wir unsrer *zwei*.⁹

Gegen das Christliche erhebt sich beschwörend das Jüdische.¹⁰ Anders gesagt: Gegenüber einer romantischen Ausgangssituation – eben der geheimnisvollen Meerfahrt in den Licht- und Stimmungsverhältnissen der Nacht –, die in eine

9 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 6/1, S. 56. In der Version der HSA (Bd. 3, S. 47) steht in V. 26 »sey«, was zwar die Opposition, wie sie sich in der oben zitierten Briegleb'schen Edition graphisch bildet, abschwächt, die orthographische Eigenheit aber als potentiellen Sinnträger verabschiedet. Indem die Säkularausgabe dem Kompromiss zwischen Heine und seinem Verleger folgt, bezeugt sie einen Zwischenschritt eben jenes Bedeutungsverlustes, der hier untersucht wird.

10 Heine schreibt im oben zitierten Brief an Michael Schlosser von den »bei kabbalistischen Beschwörungen üblichen Gottesnamen« (HSA 23, S. 92). Das lässt sich wohl eher als Kolorit für den Komponisten verstehen, sind doch Adonai (hebr. für »mein Herr«) und Schaddai (meist übersetzt als »allmächtiger Gott«) gebräuchliche Gottesnamen im Judentum (vgl. dazu auch Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 107, Anm. 32). Nicht von der Hand zu weisen ist aber der beschwörende Charakter der Wiederholung des Gottesnamen »Schadday«, der die Dauerwiederholung des Diphthongs noch einmal steigert.

christliche Selbstüberhöhung gipfelt (»Heiland«), bilden die hebräischen Gottesnamen eine harte graphische Opposition. In dieser Funktion ordnen sie das ganze Gedicht: Was durchaus seinen subtilen Reiz besitzt, wäre so letztlich nicht mehr als ein eher schematisches Zugrabetragen romantischer Motive, das einem oberflächlichen Schematismus des gesamten *Romanzero* das Wort redete, der sukzessive traditionell romantische Topoi und Stillagen zugunsten hebräischer Bezugsquellen verabschiedet. So ganz will solche Interpretation aber nicht zum Verlauf des Gedichtes passen, fungieren doch die Gottesnamen nicht nur als befreiender Endpunkt, sondern zugleich als Höhepunkt einer sprachlichen Steigerung, die sich in den auf »ey« gebildeten Binnenreimen genauso wie in der exklamatorischen und asyndetischen Reihung (»Schaddey! Schaddey! Adonay!«) ausdrückt. Eine Syntax, die dem Wahn gerecht zu werden scheint, wird also erst über die scheinbar fremden hebräischen Gottesnamen gebildet. In der poetischen Faktur des Gedichts kann von einer Opposition also gar nicht die Rede sein. Vielmehr ist das Gedicht eine unausgesetzte, klangliche wie rhythmische Klimax, die erst in der letzten Strophe abklingt und einem fahl ironischen, über die langen Vokale beruhigten »May« Platz macht. Der letzte Teil des Gedichts in der Heines Manuskript und seinen letzten eigenhändigen Korrekturen folgenden Fassung der Düsseldorfener Ausgabe:

Bin ich im Fieber? Ist das ein Spuk
 Der nächtlichen Phantasey?
 Aefft mich ein Traum? Es träumet mir
 Grausame Narrethey.

25 Grausame Narrethey! Mir träumt
 Daß ich ein Heiland sey,
 Und daß ich trüge das große Kreuz
 Geduldig und getreu.

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt,
 30 Ich aber mache sie frey
 Von Schmach und Sünde, von Qual und Noth,
 Von der Welt Unflätherey.

Du arme Schönheit, schaudre nicht
 Wohl ob der bittern Arzney;
 35 Ich selber kredenze dir den Tod,
 Bricht auch mein Herz entzwey.

O Narrethey, grausamer Traum,
 Wahnsinn und Raserey!
 Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer,
 40 O Gott! o steh' mir bey!

O steh' mir bey, barmherziger Gott!
 Barmherziger Gott Schaddey!
 Da schollert's hinab in's Meer – O Weh –
 Schaddey! Schaddey! Adonay! –

45 Die Sonne ging auf, wir fuhren an's Land,
 Da blühte und glühte der May!
 Und als wir stiegen aus dem Kahn,
 Da waren wir unsrer zwey.

(DHA 3/1, S. 55 f.)

Was in den anderen Editionen lediglich als entfernte Allusion hörbar war, wird hier konkrete typographische Gestalt – wird letztlich zum klanglichen und schriftlichen Echo eines ganz anderen Namens: Lore-Ley. Immer wieder gebrochen, staccato-haft wiederholt, bildet Lore-Ley den fehlenden Meta-Reim des Gedichts. Dass die Briegleb'sche Ausgabe und die Säkularausgabe die Schreibung von »Lore-Ley« mit ›ey‹ beibehalten, lässt die bedeutungsverschiebende Qualität der durchgängigen ›ei‹-Schreibweise in *Nächtliche Fahrt* nur noch deutlicher werden. Letzteres ist dabei gar als inhaltliches Echo und thematische Zuspitzung des berühmten zweiten Gedichts der *Heimkehr* aus dem *Buch der Lieder* anzusehen: In beiden endet eine Kahnfahrt tödlich und eine Schönheit spielt eine tragende Rolle. Während diese aber namenlos in *Nächtliche Fahrt* gemordet wird, hat sie als Lore-Ley die Macht, den Tod herbeizuführen. Der »Schiffer« (alle Zitate: DHA 1/1, S. 207 f.) fährt noch im »Abendsonnenschein« auf dem »Rhein«, wobei es »dunkelt«, die gesamte Szenerie also wie ein Nachglanz wirkt, eben wie ein »Mährchen aus alten Zeiten«, das dem Sprecher »nicht aus dem Sinn« geht. Eine »gewaltige Melodey«¹¹ verführt schließlich zur Katastrophe:

11 Dass auch im Lore-Ley-Gedicht die Diphthonge mit y wiedergegeben werden, verweist auf eine komplizierte textkritische Lage. In der Ausgabe letzter Hand der Reisebilder, 1844 erschienen bei Campe, ist noch die Schreibung mit ›ei‹ zu finden. Heine selbst sah sich zu dieser Zeit nicht veranlasst, dies zu monieren, obwohl er sich beispielsweise über die Interpunktion der vorherigen Ausgaben bei Campe beschwerte (vgl. etwa Heines Brief an Campe vom 10. Februar 1839, in: HSA 21, S. 305). Wie auch bei *Nächtliche Fahrt* übernimmt die HSA (Bd. 1, S. 92 u. 1K/II, S. 296 f.) die Schreibweise der Drucke, votiert also auch hier implizit gegen Heines Orthographie. Im Falle der ›Lore-Ley‹ führt sie die abweichende Schreibweise

Den Schiffer im kleinen Schiffe
 Ergreift es mit wildem Weh;
 Er schaut nicht die Felsenriffe,
 20 Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
 Am Ende Schiffer und Kahn;
 Und das hat mit ihrem Singen
 Die Lore-Ley gethan.

Dunkel ist dagegen die Szenerie im hier besprochenen Gedicht, aus dem »Rhein« ist das »Meer« (V. 1) geworden, sogar der Mond ist fast verdeckt, und die »Schönheit« (V. 29) befindet sich im »Kahn« (V. 3), nicht mehr ist es nötig, zu ihr, wie zur Lore-Ley auf ihrem Felsen, aufzuschauen, ja sie selber ist schon in ihrer Erscheinung Abbild der eigenen Unlebendigkeit: »Als wär sie ein welsches Marmorbild, / Dianens Konterfey« (V. 11 f.). Die »Melodey« schließlich wandelt sich zum »Schrey« (V. 16):

Sie stand im Kahn so blaß, so schlank,
 10 Und unbeweglich dabey,
 Als wär' sie ein welsches Marmorbild,
 Dianens Conterfey.

Der Mond verbirgt sich ganz. Es pfeift
 Der Nachtwind kalt vorbey;
 15 Hoch über unsern Häuptern ertönt
 Plötzlich ein gellender Schrey.

Die weiße, gespenstische Möve war's,
 Und ob dem bösen Schrey,
 Der schauerlich klang wie Warnungsruf,
 20 Erschraken wir alle drey.

(DHA 3/1, S. 55)

Das Echo als akustische Grundlage des Lore-Ley-Phänomens setzt aber nicht nur diese beiden Gedichte in Beziehung zueinander, sondern schlägt sich bereits

nicht in den Lesarten an, verweist aber auf die gleichen Textzeugen wie die DHA, die einen Parallelabdruck der Ausgabe letzter Hand und der Fassungen nach der Handschrift bietet. Es ließe sich hier auf einen Wandel in der Gewichtung der orthographischen Eigenheiten bei Heine spekulieren.

in Heines wohl berühmtesten Gedicht selbst nieder. Die ›Lore-Ley‹ nämlich ist ihrerseits ein Echo auf Brentanos *Lore Lay* und darin ein Echo auf ein anderes »Mährchen aus alten Zeiten«: Brentanos Gedicht beginnt mit dem Vers: »Zu Bacharach am Rheine« und endet mit dem Vers: »Als wären es meiner drei«. ¹² Heine hat dieses Bacharach in leicht anderer Schreibung nicht lyrisch, sondern erzählerisch aufgegriffen: In seinem Romanfragment *Der Rabbi von Bacherach* beschreibt er die Flucht des Rabbis Abraham mit seiner Frau Sarah vor einem Pogrom – nachts, in einem Kahn, auf dem Rhein. Die Y-Schreibung und die Thematik des Gedichts lassen keinen Zweifel daran: Es geht hier um ein wiederholendes Sprechen und Schreiben des Namens Lore-Ley, der sowohl im Brentano'schen Gedicht als auch in Heines ungleich populärerer Bearbeitung des Brentano-Stoffes mit y im Auslaut geschrieben wird. Heines ›Lore-Ley‹ lässt sich zudem als emblematisches Gedicht seiner Auseinandersetzung mit der Romantik lesen, in dem diese als Nachklang eines »Mährchen[s] aus alten Zeiten« begriffen wird und ihre schöpferische Potenz nur noch im Untergang zu besitzen scheint. Das »verdrossen[e] Einerley« (V. 6) des Ruderschlags kann dann als Metapher einer klanglichen Bewegung verstanden werden, die der Echostruktur des – in Heines Kontext – Namens der Romantik nicht entkommen kann: Mit jedem Schlag gräbt sich der Nachhall von »Lore-Ley« tiefer in die klangliche Struktur des Gedichts, das letztlich dem »Schiffer« ähnlich in Lore-Leys Namen unterzugehen droht. Es ist von daher nur konsequent, dass das Gedicht seine über die Binnenreime markierte Steigerung in der quasi rituellen Anrufung Gottes (»Schaddey! Schaddey! Adonay!« V. 44) und damit in der Anrufung von Gegennamen findet und seine Klimax im »Warnungsruf« einer »Möve« (V. 17 und 19) erreicht. Der »Schrey« der »Möve« fällt zusammen mit seiner Benennung: Der monotone Endreim des Gedichts, ›ey‹, spitzt es klanglich zu und besitzt die Form einer Intensitätssteigerung durch Wiederholung. Die Klangregie führt dabei das Gedicht an eine melodische Grenze, jenseits deren tatsächlich, wenn nicht der Schrei, dann wenigstens der Ruf wartet. In keinem seiner anderen Gedichte übersteuert Heine derart seinen Tonfrequenzen – das Lied der Romantik kommt in diesem Gedicht auch klanglich an sein Ende, indem es einem poetischen Abgrund entgegensteuert, der von keiner »Melodey« mehr überbrückt werden kann. Zu diesem Abgrund gehört neben dem irrationalen Taumel eines Subjekts, das in sich den Heiland zu

12 Clemens Brentano, Werke, Bd. 1, München 1968, S. 112ff. Zum Verhältnis der beiden Gedichte vgl. Bernhard Greiner, »Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)«, in: *Mythenkorrekturen*, hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin 2005, S. 243–262, und, mit Bezug auf *Nächtliche Fahrt*, Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 90 ff., der wiederum den poetologischen Ort der Brentano'schen Ballade und dessen Bedeutung für Heines Gedicht betont.

erkennen meint, auch die Pogromgeschichte, die als Missklang die Romantik und ihr literarisches Interesse an Mythen und Sagen immer schon begleitet hat und die sich in ihrem Echoraum nur zu leicht überhören lässt, ja, vielleicht nur dann hörbar wird, wenn man in ihn hebräische Gottesnamen hineinruft.¹³

Doch ist jener Echoraum zunächst stärker: Wenn der Name »Lore-Ley« also Meta-Reim des Gedichts ist, dann integriert er auch die Gottesnamen in den von ihm ausgehenden Einklang, sie werden durch die Monotonie des Gedichts tonal auf den romantischen Namen verpflichtet, der unausgesprochen, nur durch die bindende Qualität von Echo und Raum den Klang des Gedichts beherrscht. Zieht man hinzu, dass der Klang, auf den sie verpflichtet werden, ein Diphthong, also ein aus zwei distinkten Lauten zusammengesetzter Einklang ist, lässt sich von einer kanonischen Verpflichtung sprechen, die durch das Echo auf einen anders gelagerten, ihnen fremden Namen gebildet wird. Die Sprache des Wahns, die das Gedicht in der zweiten Hälfte (ab V. 16) anschlägt, kann man dann als eine Sprache begreifen, die nur im Echo sprechen kann und dadurch aus einer Wiederholungsschleife nicht herausfindet, deren Durchbrechen doch in der ersten Strophe behauptet wurde (»Wir waren unsrer drey.«), die aber am Ende umso stärker betont wird (»wir waren unsrer zwey«). Will man eine theologische Konsequenz ziehen, so ist der nachhallende Name der Dichtung (Lore-Ley) mächtiger als die Gottesnamen, da er es versteht, sie in sein Syntagma zu zwingen.

Noch einmal: Indem das Echo des Namens Lore-Ley gesprochen wird, steigert sich das Gedicht in einen sprachlichen Rausch, der letztlich den Ton distanzierter Beschreibung der ersten vier, im Präteritum gehaltenen Strophen verunmöglicht. Die Zäsur des »gellende[n] Schrey[s]« (V. 16) ist dann tatsächlich eine Warnung vor der Fatalität des Echos, deren erste Folge ein Wechsel der Sprechinstanz, sowie der Temporalität ist: Das Ich spricht auf einmal im Präsens direkt aus der Situation heraus, die es zuvor nur beschrieben hatte. Die Wiederholung produziert, dass es nur noch möglich ist, aus ihr heraus zu sprechen, dem Echo des Namens also Präsenz zu verleihen. Der Wahn motiviert sich aus solcher Totalisierung der Wiederholung, die in letzter Konsequenz zur mörderischen Heilandsimagination führt. Dies wird deutlich, betrachtet man die Strophen 6 und 7, die ein wahres Arsenal an rhetorischen Wiederholungsfiguren bereithalten und über die Anadiplose V. 24/25 den Charakter des Wahns als einen der Wiederholung markieren (»Grausame Narrethey. // Grausame Narrethey! [...]«). Die im Text durchaus vorhandene Opposition zwischen Christentum und Judentum wird also zugunsten des christlichen Feldes entschieden, einzig durch die Sprache, die der Text spricht: die Echosprache der Romantik.

13 Zur Verzahnung von romantischen Motiven mit der Erinnerungsarbeit an der jüdischen Pogromgeschichte vgl. Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels*, S. 205–264.

Dies aber gilt nicht für die Sprache, die er schreibt.¹⁴ Denn mit dem Y besitzt sie ein Element, das in der Aussprache des Textes verloren geht, ein Element, das zwar zum einen Verlust repräsentiert, zum anderen jedoch gegen das »Einerley« des Einklangs sich richtet und in diesen nicht integrierbar ist, obwohl er zuallererst von ihm gebildet wird. Solcherart verwandelt sich der Verlust im Gesprochenen zum Gewinn im Geschriebenen, verwandelt sich das Gedicht von einem bloßen Echoeffekt zu dessen kritischer Dementierung auf der Ebene des Buchstaben. Im beredten, zur Wiederholung zwingenden Echo des Gedichts setzt das Y den graphischen Schlussstein der Repräsentation eben dieses Echos. In solchem Charakter einer stummen Gestalt findet jener einzelne Buchstabe seine Entsprechung auf der Figurenebene in Gestalt der ebenfalls stummen Schönheit, deren Charakter nun kurz zu befragen ist.

Sie ist die dritte und sie gehört weder dem christlichen noch dem jüdischen Bedeutungsfeld an, sondern ist als Repräsentantin eines wie auch immer hochgradig vermittelten Hellenentums anzusehen: »Als wär sie ein welsches Marmorbild, / Dianens Konterfey.«¹⁵ Damit aber teilt sie sich ihren Ursprung mit dem Y, das auf Französisch *i-grec* heißt und gegen das, wie erwähnt, ein Kampf als griechischer Buchstabe geführt wurde. Sie hat damit tatsächlich ihr »Konterfey« in diesem Buchstaben, der solcherart sie als die dritte beständig in den aus zwei Lauten gebildeten Einklang integriert.¹⁶ Stumm also schiebt sie sich in das Echo-

14 Einschränkung muss man hier auf den Halbreim aus V. 28 hinweisen: Das Kreuz wird »geduldig und getreu« getragen, ist also im Reimschema des Gedichts Figur der Untreue. Dass »getreu« wiederum über die Distanz von 22 Versen ein Reimpaar mit »scheu« (V. 2) bildet, fügt dem Text eine subtile Zögerlichkeit hinzu. Die Echosprache des Gedichts beginnt mit dem Wort »scheu« und »scheu« fügt sich also die Sprache des Gedichts dem Echoanspruch des Namens Lore-Ley, durch den – »Bacherach« zeigt es – die Latenz christlicher Mordlegenden immer miterzählt wird.

15 Neben den möglichen Bezügen auf unter anderem Eichendorffs *Marmorbild* ist hier vor allem auf eine Parallelstelle aus Heines *Florentinischen Nächten* hinzuweisen, in der der Protagonist Maximilian seine erste erotische Begegnung mit einer Marmorstatue schildert: »Hie und da standen auch Statuen, denen meistens die Köpfe, wenigstens die Nasen, fehlten. Ich erinnere mich einer Diana, deren untere Hälfte von dunklem Epheu aufs lächerlichste umwachsen war, so wie ich mich auch einer Göttinn des Ueberflusses erinnere, aus deren Füllhorn lauter mißduftendes Unkraut hervorblühte. Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Boßheit der Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freylich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttinn, mit den rein-schönen Gesichtszügen und mit dem straffgetheilten, edlen Busen, der, wie eine griechische Offenbarung [meine Hervorhebung, L.W.], aus dem hohen Grase hervorglänzte« (DHA 5, S. 201).

16 Dass in diesem Gedicht auch eine intensive Auseinandersetzung mit der Philosophie Hegels und letztlich deren Austreibung vollzogen wird, hat Ralf Simon (»Kahnfahrt mit Hegel«, S. 100 ff.) herausgearbeitet. Heine versage sich dem dreischrittigen Denken Hegels.

spiel von zweien, nämlich des Gedichtes mit seinem paronomastischen Namen Lore-Ley. In dieser judeo-christlichen Dissonanz¹⁷ hält sich ohne Sprache, lediglich als fundamentale Materialität der einzelne Buchstabe und mit ihm, was auf dem Felde der Repräsentation und der Lautlichkeit durch »Einerley« gemordet wurde: Eine Schrift der Möglichkeit der Schönheit und einer Synthese jenseits des Zwanges zum Einklang. Doch lässt sich dieses Spiel mit dem Buchstaben weiter treiben. Geht man der französischen Spur des Y nach, und dies ist durchaus nahe liegend bei Heine, so besitzt es in dieser Sprache einen Eigenwert in Gestalt des adverbialen Pronomens *y*, das in lokaler Verwendung sowohl einen Bezug herstellt, wohin man geht, als auch wo man sich befindet. Biographisch gewendet ließe sich hier ein Bezug zu Paris als dem Schreibort Heines herstellen. Zu fragen wäre, ob das Y als anachronistisch aus dem Deutschen ausgeschlossener Buchstabe das Schriftbild der Veröffentlichungen Heines nicht latent ›französisiert‹.

Doch muss man diesen Weg nicht gehen, um im materiellen Eigensinn des Buchstabens eine Verschiebung in der Struktur des gesamten Textes zu entdecken. Es reicht, seine pronominale Bedeutung ernstzunehmen. Dann verdichtet sich im Y die Markierung eines konkreten Ortes im Textkörper mit dem Hinweis auf eine noch zu vollziehende Bewegung. Dies wäre die Bewegung der Erfüllung des verlorenen Anspruches der »Schönheit« im einklingenden Gedicht und gleichzeitig die Insistenz eines anachronistischen Zeichens auf hermeneutische Aufmerksamkeit.

Aufmerksamkeit also für ein Element, das von jeglicher Bedeutungsregie übergangen werden muss. Hier nun vereinigen sich der Buchstabe und sein »Konterfey«. Im Metrum der Chevy-Chase-Strophe fällt die letzte Silbe von »Konterfey« mit der dritten Hebung zusammen, sowie in fast jeder dreihebigen Strophe des Gedichts die Betonung immer mit dem auslautenden »ey« endet. Es sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass der Einklang des Gedichts eine kanonische Verpflichtung über das Echo auf den Namen Loreley produziert. Dieser Verpflichtung, die in einer unausgesetzten Wiederholung besteht, nachzukommen, führt zu dem im Mord gipfelnden Wahn und opfert gar die Fremdheit des Jüdischen dem kanonischen Zusammenspiel. Trotzdem endet jedes Echo auf der dritten Hebung, endet zudem mit einem Y. Im Metrum also, ebenso wie im Buchstaben, hält sich das dritte – als Basis des Klanges, der über den Diphthong aus zwei Lauten einen produziert. Auf dieser materiellen Ebene nun dementiert das Gedicht vollständig das in ihm Gesagte. Es endet mit den Worten: »Wir waren unserer zwey.« Und es endet auf der dritten Hebung mit einem Y. Geht man mit dieser Dementierung zurück zur inhaltlichen Ebene, besonders zur jüdisch-christlichen Motivverschränkung, ergibt sich eine nahezu eschatologische Funk-

17 Vgl. Wolfram Groddeck, »Es träumte mir von einer Sommernacht ...«, S. 157 ff.

tion jenes ausgeschlossenen dritten Elements. Mit dem »Heiland« und den hebräischen Gottesnamen werden die Hauptrepräsentanten von zwei Testamenten aufgerufen, dem alten und dem neuen. Sie bleiben, sie sind ihrer zwei. Und sie sind ihrer »zwey«, indem sie auf ein drittes hin enden; ihr Rhythmus bildet sich über der letzten dritten Hebung und über dem klanglich nicht integrierbaren einen Buchstaben im zweiseitigen Einklang.¹⁸ Materiell öffnet sich das Gedicht also auf ein drittes Testament, das es vermag, Schönheit und damit Sinnlichkeit und damit eben Materialität in sich zu integrieren. Damit ist *Nächtliche Fahrt* die Konsequenz eines früheren Gedichts Heines aus den *Neuen Gedichten* und aufgrund dieser Konsequenz gleichzeitig eine erneute Dementierung:

Auf diesem Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament;
Das Leid ist ausgelitten.

- 5 Vernichtet ist das Zweierley,
Das uns so lang bethöret;
Die dumme Leiberquälerey
Hat endlich aufgehöret.

(DHA 2, S. 34)

Denn nicht Vereinigung, sondern gerade Betonung der Teilung des Zusammenklangs ist die Lehre von *Nächtliche Fahrt*, die in der letzten Strophe das Gesagte vom Geschriebenen trennt und die Sprachmaterialität als Einspruchsmittel der Dichtung gegen »Verdrossenes Einerley« einer religiös und traditionell sich in Echoschlaufen verfangenden Sprache begreift: Das »zwey« des letzten Verses ist gesperrt gedruckt, sodass jenseits der Signifikation der Buchstaben und jen-

18 Damit ist letztlich der sonst beeindruckenden Deutung Ralf Simons in diesem Punkt zu widersprechen, dass in *Nächtliche Fahrt* »die Frau jedenfalls nicht ermordet wird« (Ralf Simon, »Kahnfahrt mit Hegel«, S. 96). Das Gedicht endet gerade nicht in einer »glücklich-idyllischen Symbiose« (ebd.), sondern in einem glühenden »May«, also eher in einem als hart ausgezeichneten und den klassischen Charakter des blühenden Wonnemonats konterkarierenden Licht. Durch die Exclamatio »May!« wird die sonnige Tageszeit zudem strukturell dem »Schrey« der »Möve« angeglichen und bleibt also im Kontext des Schreckens, statt ihn zu beenden. Auch dieser »May« fügt sich damit in den Schablonencharakter des Mai, den Heine bereits im *Buch der Lieder* in direkter Nachbarschaft zum ›Lore-Ley‹-Gedicht lyrisch gefasst hat und der keinerlei Idylleversprechen mehr bietet: »Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der May«; am Ende steht der Todeswunsch des Ichs, projiziert auf einen »Burschen«, der mit seiner Flinte exerziert: »Ich wollt', er schösse mich todt« (DHA 1/1, S. 208 f.).

seits des Rhythmus' die dritte Hebung und damit das Metrum als Äquivalent der Schrift betont werden. Mit einer im Zeichenmaterial prätendierten und verankerten Vollendung wird letztlich der Kanon zurückgewiesen in den Bereich reiner Bedeutung, die dem Material nicht gerecht werden kann. Damit aber offenbart das Gedicht eine Tendenz zu den hebräischen Gottesnamen, sind sie doch lediglich Stellvertreter für den einen Namen, den man nicht nennen darf – und der mit dem hebräischen Äquivalent für Y, Jod, beginnt.

*

Keht man nun zurück zur Überlieferungsgeschichte des Gedichts, dann zeigt sich, dass das Gedicht sein eigenes Fortleben in sich metaphorisch verdichtet – deswegen muss man das Y verlieren, ehe man es zum Sprechen bringen kann. Mit dem Y bin ich einer Signatur im Sinne Giorgio Agambens gefolgt,¹⁹ die sich dem Text durch Heines Orthographie aufprägt. In ihr, in ihrer je eigenen Materialität, findet sich der Charakter des Gedichts. Es sei erwähnt, dass Paris, jene hypothetische Heimstätte des Y in seiner eigenständigen Bedeutung, von Heine immer wieder als das neue Jerusalem bezeichnet wurde. Die Prägung, die das Y dem Text gibt, verdichtet also zentrale Motive der Heine'schen Schriftbewegung und verpflichtet jede Lektüre auf eine hermeneutische Operation, die sich dieses Charakters bewusst sein muss. Es ist der Vorteil der englischen Sprache, dass sie den Buchstaben auch *character* nennen kann. Damit aber steht sie in einer patristischen Tradition, die mit dem Begriff des Charakters eine unauslöschliche Prägung desjenigen bezeichnet, der die Sakramente der Taufe, Firmung und Weihe empfangen hat. Augustinus spricht in diesem Zusammenhang von einem *character indelebilis*, einem unauslöschlichen Charakter, der sich trotz aller Vergehen und jenseits jeglicher Bedeutung hält, als sei der Geweihte unwiderruflich markiert. Es scheint mir kaum ein Zufall, vielmehr eine große Klugheit des Englischen, *character* als Bezeichnung des Buchstabens zu nutzen. Denn dieser ist ebenfalls die Prägung der Dichtung, der ein Vorrang vor den bedeutenden Zeichen einzuräumen ist, da man zuallererst ihr gerecht zu werden hat. Eine kritische Edition kann man dann als säkular-sakramentale Handlung an der Dichtung verstehen. Jedoch mit einem entscheidenden Unterschied, wie die Überlieferung von *Nächtliche Fahrt* zeigt: Man hat es nunmehr mit einem *character delebilis* zu tun. Es ist besser, sich auf einen einzelnen Buchstaben, denn auf einen ausgesprochenen Namen zu verpflichten, wie gerade die Geschichte der Taufe mit all ihrem direkten oder indirekten Zwang zeigt. In diesem Sinne ist das *Y the true character of the poem*.

19 Vgl. Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*. Zur Methode, Frankfurt a.M. 2009.

GÜNTER OESTERLE

»PHANTASTISCHE BURLESKE«?

Die Choreographie der Dinge in Mörikes Märchen
*Das Stuttgarter Hutzelmännlein*¹

Mit Ausnahme von Adalbert Stifter gibt es wohl keinen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, der sich so extensiv wie intensiv mit Dingen beschäftigt hat wie Eduard Mörike: als Sammler von Artefakten und Petrefakten, Autographen und Raritäten, als Töpfer mit der Arbeit am Material Ton, als Zeichner, als Interessierter an spiritistischen Erscheinungen, vor allem aber als Poet.

Drei einleitende Abschnitte, die Mörikes Dingpoetik und Aspekte der Dingliteratur generell erschließen, führen im Folgenden hin zu einer Neuinterpretation seines Märchens *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. Zunächst soll die gesamte Bandbreite der in Mörikes Dichtung verwendeten Dinge vorgestellt werden, danach werden die poetologischen Gründe für ihre Prominenz in seinem Werk erhellt. Drittens soll die Affinität von Ding und Spruch beziehungsweise Sprichwort beleuchtet werden. Erst nach diesen Vorläufen ist es möglich, den spezifischen Einsatz wundermächtiger Dinge im *Stuttgarter Hutzelmännlein* ausführlicher zu thematisieren. Hier kann und soll schließlich gezeigt werden, auf welche artistische und zugleich hochnotpeinliche Weise Mörike mit seinem Märchen eine Antwort zu geben versuchte auf die Herausforderung, die die Moderne und der poetische Realismus an das Wunderbare stellten.²

1 Dieser Aufsatz ist aus einem Vortrag hervorgegangen, mit dem am 9. November 2014 die Marbacher Passagenausstellung *Mörikes Dinge* eröffnet wurde.

2 Vgl. Wolfgang Riedel, »Das Wunderbare im Realismus. Droste, Gotthelf, Keller, Strom«, in: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 73–94.

Die Skala der Dinge in Mörikes Werk: Alltagsding, Kuriosität und Andenken

Es ließen sich Bände füllen mit der gesamten Bandbreite der Dinge, die in Mörikes Werk eine zentrale Rolle spielen. Lässt man zunächst die wundermächtigen Dinge außen vor, können drei Arten unterschieden werden: erstens die alltagskulturell verwendeten Dinge, zweitens die Kuriositäten und drittens die Erinnerungstücke beziehungsweise Andenken. Die Meditation über seine Schuhe in dem langen Gedicht »Erbauliche Betrachtung«, die Reintegration des vergessenen und zum Alteisen geworfenen, verrosteten »Alten Turmhahns« ins Interieur einer Gelehrtenstube oder, noch erstaunlicher, die Wahl eines löchrigen, schmutzigen alten großen Hutes, eines Monsters zwischen Kultur- und Naturprodukt zu einem Objekt inmitten der »Idylle vom Bodensee« spricht für Mörikes außergewöhnliche Aufmerksamkeit für das Unbeobachtete im Alltag und für seine Kühnheit, es in seine poetischen Werke aufzunehmen.

Ein solches Vorgehen war in den theoretischen Vorgaben des poetischen Realismus alles andere als unangefochten. Empört notiert einer seiner prominentesten Programmatiker, Julian Schmidt, mit Blick auf die poetische Lizenzierung geringer Dinge durch den Dichter Friedrich Rückert: »Die Emanzipation der Stoffe erstreckt sich zuletzt bis auf die Stiefelwichse, die Schlafröcke, die Bratenwender und Überschuhe«, um abschließend zu urteilen: »Wenn die Poesie sich gleichgültig auch in das Gemeine vertieft und den Begriff des Ideals aufgibt, so hört sie auf, Poesie zu sein.«³

Am anderen Ende der Ding-Skala lassen sich in Mörikes Werk seltene Sammelstücke, Kuriositäten, Petrefakte, Raritäten und Andenken nennen. Während an einem Pol die Übergänglichkeit von handwerklich Hergestelltem zum Abfall das Interesse des Poeten weckte, ist es hier das Kuriositätenkabinett, dessen museales Sammlungsprinzip zu Mörikes Zeit zwar obsolet geworden war, in den poetischen Verfahren aber nach wie vor faszinierte. Das Wissens- und Ordnungsprinzip des Kuriositätenkabinetts folgt weder der Chronologie noch der Herkunft der Dinge. Sein Auswahlprinzip ist einzig und allein das Außerordentliche – sei es aus dem Bereich der Natur, der Kultur, der Kunst oder dem Kunsthandwerk.⁴ Eine außergewöhnliche Missgeburt oder ein versteinertes Dinosaurierfragment

3 Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, London u. a. 1855, S. 361.

4 Vgl. Dietrich Pregel, *Das Kuriose als Kategorie dichterischer Gestaltung*, Diss. Göttingen 1957. Günter Oesterle, »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, in: *Literatur und Geschichte 1789–1988*, hg. von Gerhard Schulz und Tim Mehigan, Bern u. a., S. 81–111.

kommt neben einer hochartifiziel gefertigten Handwaffe zur Aufstellung; ein Ei, auf dem in minutiöser Schrift das Neue Testament eingraviert ist, erhält seinen Platz neben einem Aphrodisiakum aus der Galle einer persischen Ziege. In Mörikes Epistel »Besuch in der Kartause« wird die willkürliche Addition von Außerordentlichem in einem klösterlichen Kuriositätenkabinett zitiert:

Nach dem Kaffee schloss unser wohlgelaunter Wirth
 Sein Raritätenkästchen auf, Bildschnitzerein
 Enthaltend, alte Münzen, Gemmen und so 'fort,
 Geweihtes und Profanes ohne Unterschied;
 Ein heiliger Sebastian in Elfenbein,
 Deßgleichen Sanct Laurentius mit seinem Rost,
 Verschmähten nicht als Nachbarin Andromeda,
 Nackt an den Fels geschmiedet, trefflich schön in Buchs.⁵

Jede Unterscheidung von Hoch- und Trivial- beziehungsweise Populärkunst meidend, das Außergewöhnliche aus dem Kunst- oder Naturbereich unhistorisch gruppierend, stellten derlei Sammelsurien für innovative Künstler ungewöhnliche und verblüffende Konstellationen dar, die auch eingefahrene Zeit- und Raumvorstellungen außer Kraft setzten.

Der Blick auf das gesamte Spektrum der Dinge in Mörikes Poesie, das vom ausrangierten Alltagsding über die Kuriosität bis zum Andenken reicht, lässt erst Mörikes Fähigkeit erkennen, nirgends und nirgendwo die Dinge in einer der genannten Arten stillzustellen. Entweder werden sie in komplexe Beziehungen gefügt oder in Parallelismen mit erstaunlicher Fallhöhe beispielsweise zwischen einem präziösen Ding und einem Alltagsgegenstand – hier Pomeranze, dort hölzernes Salzfass in *Mozart auf der Reise nach Prag* –, oder sie erfahren extreme Statuswechsel, etwa von der Kuriosität zum Abfall und von diesem zum Erinnerungsstück. Die Dinge sind permanent in einer durch Poesie animierten Bewegung. Die Schuhe der »Erbaulichen Betrachtung«, zunächst stillebenartig beschrieben, verwandeln sich durch Meditation in ein elegisches Andenken an den just verstorbenen Freund,⁶ die Stutzuhr, die in der Kartause gerade noch eine von vielen Raritäten im Kloster war, wird nach einem Zeitsprung von dreißig Jahren zum Überbleibsel, Relikt und Solitär in einer nach der Säkularisation völlig veränderten

5 Eduard Mörike, »Besuch in der Kartause«, in: ders., Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1.1, hg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 2003, S. 271.

6 Vgl. Mathias Mayer, »Vom Sinn der Füße. Eduard Mörikes frommer Materialismus in »Erbauliche Betrachtung«, in: Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne, hg. von Konrad Feilchenfeldt u. a., Tübingen 2003, S. 201–210.

Umwelt. Die uralte Versteinerung, die ein alter Hirte im Gedicht »Göttliche Reminiszenz« wie eine Devotionalie auf den Rahmen eines nazarenischen Jesusbildes legt, wird für den gebildeten Poeten zum Anlass, den Jesusknaben die Geschichte der Evolution erzählen zu lassen, indem der beschenkte Knabe sich als Schöpfer dieses uralten Steins vergangener erdgeschichtlicher Epochen erinnert.

Diese Transformationsfähigkeit der Dinge vom Alltagsgegenstand zur Rarität und von der Kuriosität zur Wegwerfware lässt sich sozial- und kulturgeschichtlich kommentieren. Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden auf dem Land die Erbstücke, das heißt die dingliche Habe, unter den Erben aufgeteilt, dann aber wurden sie verkauft und die daraus erzielten Einnahmen verteilt; allein wenige Erinnerungsstücke blieben ausgenommen.⁷

Für die Diversifizierung der Dinge gab es ein auch von Eduard Mörike häufig benutztes Lieblingswort: das Kleinod beziehungsweise die Kleinodien. Nach Ausweis des Grimm'schen Wörterbuchs hat diese Begrifflichkeit eine enorme Spannweite. Sie reicht vom Überflüssigen (unter anderem in Metzgereien), Vergessenen bis zur größten Seltenheit. Gemeinsam ist diesen Formen der Kleinodien ihre »auffallende Erscheinung«.⁸ Diese wiederum ist ein zentraler Bestandteil von Mörikes Dingpoetik. Als eines von vielen Beispielen lässt sich Mörikes Elegie »Ach nur einmal noch im Leben« anführen. Anlass zu diesem Gedicht gibt eine überraschende Entdeckung, eben eine »auffallende Erscheinung« aus dem Alltag: An der Schwelle vom Garten zum freien Feld quietscht ein Gartentörchen auf besonders eigentümliche Weise – zum wiederholten Male intoniert es eine kurze Passage aus Mozarts Oper *Titus*: »Ach nur einmal noch im Leben!«⁹

Die Dingpoetik Mörikes oder seine Aversion gegenüber der Genieästhetik

Man kann sich den Gründen für die Favorisierung der Dinge im Werk Mörikes am einfachsten nähern, indem man eine implizite Kontroverse zwischen Nikolaus Lenau und dem Mörikekreis benennt. Lenau kritisiert an Mörikes Freundeszirkel das ständige »Ablauschen« der Dinge: »dieses Hinausgehen in den Wald, dieses Herumpionieren, ob die Natur nicht irgendwo einen poetischen Anhaltspunkt

7 Vgl. Andrea Hauser, »Erben und Teilen. Zur Wissensordnung im Umgang mit Dingen in einem Radteilungsdorf«, in: Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Synthese, hg von Tobias L. Kienlin, Bonn 2005, S. 213–220.

8 »Kleinod«, in: Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 11, Sp. 1121.

9 Eduard Mörike, »Ach nur einmal noch im Leben!«, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 1.1, S. 256–257.

biete, gleichsam eine Blöße gebe, wo ihr beizukommen ist.«¹⁰ Umgekehrt misstraut Mörike zutiefst den genieästhetischen Pathosformeln Lenaus,¹¹ der sich mit jeder poetischen Produktion in der Nachfolge Christi ans »Kreuz«¹² geschlagen wähnte. Hingegen nannten Mörike und sein Freund Ludwig Bauer ihre poetischen Produkte schlicht »confitsch-Bastelei«,¹³ Machwerke also (von lat. *configere*, dt. »verfertigen«, »erdichten«). In Absetzung zu dem genieästhetischen Versuch, aus dem hohlen Bauch poetisch zu produzieren, gleichwohl aber auch in Distanz zur traditionellen Kasualdichtung, die aus gegebenen Anlässen Geburtstags- oder Hochzeitsgedichte verfertigt, ist die Aufmerksamkeit des Dingpoeten auf sonderbare und eigentümliche Konstellationen mitten im Leben gerichtet, auf »interessante Augenblicke« oder auf »merkwürdige Begebenheiten«.¹⁴

Gemeinsam mit den Freunden hat Mörike von derartigen besonderen, aus dem »Leben« gegriffenen Konstellationen »Musterkärtchen«, kleine »charakteristische Schnipsel«,¹⁵ gesammelt und ausgetauscht. Diese Gelegenheitspoesie neuer Art legt ihren Ehrgeiz in die Kunst, die eigene Artistik zu verstecken (*artem legere*)¹⁶ und dafür die Dinge sprechen zu lassen.

Die Affinität von Dingen und kleinen literarischen Formen: Schwank, Spruch, Kinderlied

Diese von Bescheidenheit getragene Rücknahme jeder exzentrischen, auf das Sprecher-Ich gerichteten Aussageweise gelingt am leichtesten in der Verwendung kleiner, eher gängiger literarischer Formen, in denen jene besonderen, mit

10 Nikolaus Lenau an Anton Schurz, 28. Juni 1834, in: Eduard Mörike. Bearbeitung fremder Werke. Kritische Beratungen, Bd. 9.2, hg. von Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 1999, S. 432.

11 Vgl. ebd., S. 611.

12 Vgl. Nikolaus Lenau, Sämtliche Werke und Briefe in sechs Bänden, hg. von Eduard Castle, Leipzig 1920–1923, Bd. 2, S. 142; vgl. ferner Hartmut Steinecke, »Lenau und Mörike. Einige Bemerkungen zum Verhältnis der beiden Dichter. Mit einem unbekanntem Urteil Lenaus über Mörike«, in: Lenau-Forum, Folge 1–2, Wien 1969, S. 29–39.

13 Vgl. Eduard Mörike an Wilhelm Hartlaub, Stuttgart zwischen dem 18. und 24. Mai 1855, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 16, S. 679.

14 Friedrich Ludwig Bouterweck, Geschichte der deutschen Poesie, Göttingen 1817, S. 109.

15 Eduard Mörike an Friedrich Theodor Vischer, 23. Mai 1832, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 11, S. 294; vgl. ferner Kirstin Rheinwald, Eduard Mörikes Briefe. Werkstatt der Poesie, Stuttgart 1994, S. 147–188.

16 Vgl. Wolfgang G. Müller, »Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 189–208.

Dingen geschehenen Situationen eingefangen werden können. Zu solchen Kleingattungen zählen unter anderen die Posse, der Schwank, der Spruch oder das Kinderlied. Ein Beispiel sei angeführt: Das Sprichwort »Jedem das Seine« ist allbekannt. Mörike, aufgefordert, für eine Anthologie ein modernes ausländisches Gedicht in Übersetzung beizutragen, erfindet zu diesem Sprichwort, das nicht selten mit einer kleinen abschätzigen Häme verbunden ist, ein Gedicht, in dem ein Ding, in diesem Fall ein Knopf, eine ganz eigene Rolle zu spielen beginnt:

Jedem das Seine

Aninka tanzte
Vor uns im Grase
Die raschen Weisen.
Wie schön war sie!

Mit den gesenkten,
Bescheidenen Augen
Das stille Mädchen –
Mich macht' es toll!

Da sprang ein Knöpfchen
Ihr von der Jacke,
Ein goldenes Knöpfchen,
Ich fing es auf –

Und dachte Wunder
Was mirs bedeute,
Doch hähmisch lächelt'
Jegór dazu,

Als wollt' er sagen:
Mein ist das Jäckchen,
Und was es decket,
Mein ist das Mädchen,
Und dein – der Knopf!¹⁷

Man hat die in der Gegenwartsliteratur etwa bei Wilhelm Genazino beobachtete Neigung, Lebenssituationen mithilfe von Dingen und in kleiner Form zu erfassen,

17 Eduard Mörike, »Jedem das Seine«, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 1.1, S. 77.

darauf zurückgeführt, dass das fragile moderne Subjekt »mit seinen riskanten Freiheiten« in solchen überschaubaren Kombinationen aus Gegenständen und literarischen Miniaturen eine »rückbettende«¹⁸ Energie im kollektiven Gedächtnis suche.

Anspielend auf einen Aphorismus Friedrich Nietzsches – »Denn die Dinge sind nur die Grenzen des Menschen«¹⁹ – könnte man sagen, bestimmte Schriftsteller von Mörike bis Genazino nutzen die lustvoll erzählte Fülle an Dingen und Geschichten, um ihre dargestellten Figuren vor Psychologisierung zu schützen. Die Aufmerksamkeit für die Dinge erlaubt es, wenigstens scheinbar, die Erzählmacht aus der Hand zu geben und ihrem Spiel freien Lauf zu lassen. Unverkennbar liebte es Eduard Mörike, Geschichten und Episoden zu erzählen, von denen unklar bleibt, ob er sie selbst erfunden oder ob er sie aus anderer Quelle, aus dem Volksmund etwa, ver- und entnommen hat.

Um den Zusammenhang von kleiner literarischer Form und Ding zu präzisieren, lohnt ein Blick in einen von der Forschung bislang kaum wahrgenommenen Beitrag Mörikes für die Frauenzeitung *Salon*. In einem 1856 geschriebenen und dort publizierten Beitrag erörtert er, ob Sprichwörter auch in seiner Gegenwart, also in der Moderne, neu geschaffen werden können oder nur mehr als Sammlung aus der vormodernen Zeit fortbestehen. Zur Klärung dieser Frage rekonstruiert Mörike die Entstehungssituation solcher Sprüche und Rätsel. Diese »naiven, körnigen Lebensweisheiten« seien, schreibt er, »Produkte des Augenblicks«. Sie entstünden »nicht müßig«, sondern seien je entsprungen »aus Bedürfnis [...] bei lebhafter Besprechung eines bestimmten Falls aus dem täglichen Leben«.²⁰ Wolle man solche Kleinprodukte neu kreieren, sei es das Beste, von dem Augenblick zugewandten Lebenssituationen auszugehen – und von den Dingen. Konsequenterweise mischt Mörike in seinem Artikel schwäbische Sprüche mit eigenen: Das groteskkomische Bild »er macht eine Deichsel an eine Suppenschüssel«, kommentiert er beispielsweise, »nimmt widersinnige Dinge vor«, um einen aus eigener Produktion stammenden Spruch anzufügen: »Am runzligen Hals trauert die Perle«.²¹

18 Cornelia Blasberg, »Spannungsverhältnisse. Kleine Formen in großen«, in: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, hg. von Sabine Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto, Paderborn 2014, S. 81 f.

19 Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, S. 53; vgl. Sabine Schneider, »Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts«, in: *Mediale Gegenwartigkeit*, hg. von Christian Kiening, Zürich 2007, S. 267.

20 Eduard Mörike, »Mitteilungen aus einem Samstagskränzchen«, in: *Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975. Katalog zur Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Stuttgart 1975, S. 501 f.

21 Ebd.

Generell schätzte Mörike alltagsnahe, erfahrungsgesättigte Gelegenheiten und Situationen, die den Sprachwitz fördern und in denen Geschichten und Dinge sowie Dinge und Geschichten sich auf »apokryphe«, nicht immer sofort durchschaubare Weise miteinander verstricken. Possen, Schwänke und Sprüche beziehungsweise »Denkreime«²² sind für ihn jene literarischen Gattungen, die derartige Verstrickungserzählungen am adäquatesten konkretisieren können.

Das Stuttgarter Hutzelmännlein – ein Märchen aus Schwänken, Sprüchen und Dingen

Das von Eduard Mörike dem Titel seines Werkes *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* beigegebene Gattungsmerkmal – ein *Märchen* – wird auf den ersten Blick nicht eingelöst. Dieses »Märchen« besteht nämlich aus einer komplex gestalteten Fülle von Schwänken, zahlreichen Sprüchen²³ und Redensarten, die teils aus dem kollektiven schwäbischen Gedächtnis (beziehungsweise dem entsprechenden Wörterbucharchiv) bezogen, teils selbst erfunden sind. Diese Schwänke, Possen und Sprüche sind angeregt²⁴ oder zumindest begleitet von einer Vielzahl von Dingen, die von Alltagsgegenständen (Stiefel, Schuhwichse oder ein Stiefelknecht) bis zu sonderbaren Kuriositäten (ein »Würfelbecher aus Drachenhaut mit goldenen Buckeln beschlagen«), von Andenken (ein »Kochlöffel aus Rosenholz mit langem Stiel«) bis zu wundermächtigen Dingen reichen. Diese vielfältigen Dinge sind weder bloße Requisiten²⁵ noch Dingsymbole,²⁶ denn sie sind kommunikativ und sozial.²⁷ Sie sind allesamt charakterisiert durch eine spezifische Darbietungs-

22 Eduard Mörike, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. Märchen, in: ders., *Werke und Briefe*. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6.1, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2005, S. 119–220 (im Folgenden: SH), hier S. 141.

23 Vgl. den Hinweis in den »Erläuterungen« der historisch-kritischen Gesamtausgabe der *Werke und Briefe* Eduard Mörikes, Bd. 6.2, Stuttgart 2008, S. 162.

24 In diesem Zusammenhang sei verwiesen auf den in der bildenden Kunst wie Literatur bekannten Zusammenhang von Sprichwörtern und drolastischen, groteskkomischen Bildformeln. Vgl. Jones Melcom, »Folklore Motifs in Late Medieval Art I, Proverbial Follies and Impossibilities«, in: *Folklore* 100 (1989), S. 201.

25 Frank Vögele, *Leben als Hochseilakt*. Studien zu Eduard Mörikes Erzählung *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*, St. Ingbert 2005, S. 51.

26 Ebd.

27 Michael Niehaus, »Wandernde Dinge – in der Romantik und anderswo«, in: *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2011, S. 178.

form: Es sind Gaben, die ausgezeichnet sind durch ihre friedensstiftende Funktion.²⁸

Allerdings gibt es zwei bemerkenswerte Ausnahmen: Zum einen ein »Klötzle Blei«, dessen hybrides Wesen und dessen Wirkmacht seinem Besitzer nicht dienlich, sondern gefährlich für die Menschheit erschienen. Er entschloss sich daher, das »Klötzle« ihrem Zugriff zu entziehen – was Anlass zu weiteren Geschichten gab. Zum anderen, und hier liegt die Sache etwas komplizierter, die beiden Schuhpaare, die dem Protagonisten zu Beginn der Erzählung ausgehändigt werden. Sie waren als glückbringende Gaben vorgesehen. Eine Unachtsamkeit jedoch – er verwechselt einen der genderspezifisch festgelegten Schuhe – bringt die vorgesehene Ordnung auf beiden Seiten, bei dem Protagonisten und bei seiner zukünftigen Braut, der Finderin des zweiten Schuhpaares, durcheinander. Die Verwechslung erzeugt eine Fülle von Komplikationen und – wenig verwunderlich – damit verbundene Geschichten.

Die Konzeption einer Dingwelt, die auf der einen Seite friedensstiftend angelegt ist, auf der anderen Seite jedoch durch ihre Wundermächtigkeit latent stört, ist auf besondere Art dazu prädestiniert, aus einem »von Hause aus« realistischen Ambiente, bestehend aus deftig-komischen Schwänken und markig volksnahen Sprüchen, sich ins Märchenhafte zu transponieren. Das jedenfalls schien die poetologische Hausaufgabe zu sein, die Eduard Mörike sich mitten im poetischen Realismus mit dem Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* vorgenommen hatte.

Versuch einer Rettung des Wunderbaren in den Schwellenzonen des Wundersamen und Wunderbar-Komischen

Ausgerechnet wenige Jahre nach der 1948er Revolution, zu einer Zeit der allseitigen Verbannung des Wunderbaren im Namen des Realismus, wagt es Mörike, ein Märchen unter dem Titel *Stuttgarter Hutzelmännlein* zu publizieren. Von etlichen Zeitgenossen wurde es wegen seines lokalen Kolorits auch gelobt, doch von angesehenen Kritikern unter anderem als »phantastische Burleske [...] unter dem Niveau des literarischen Strebens«²⁹ kritisiert.

Ein ehemaliger Seminarist und Studienfreund Mörikes, David Friedrich Strauß, macht da keine Ausnahme. Aus dessen scharfer Ablehnung wird hie und da in der Forschung eine Formel isoliert: Das Märchen vom *Stuttgarter Hutzel-*

28 Vgl. Marcel Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften mit einem Nachwort von Henning Ritter, Frankfurt a.M. 1990.

29 Rudolf von Gottschall, in: Blätter für literarische Unterhaltung 11 (1854), S. 196, zit. nach: Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 363.

männlein sei ein »wahres Mausnest von Fabeleien«. ³⁰ Ausgespart wird dabei, dass Strauß im selben Zusammenhang nicht nur die Planlosigkeit der Geschichten, sondern in gleicher Weise die Unausgeführtheit und Häufung der Dinge und »Sachen« ins kritische Visier nimmt. Die Lektüre der gesamten kritischen Textpassage macht die auf Einheit und Eindimensionalität ausgerichtete klassizistische Ästhetik von David Friedrich Strauß überdeutlich:

Genauer tadle ich 1) den Mangel an Einheit – es ist ein wahres Mausnest von Fabeleien, die durch einander krabbeln, ohne Plan, ohne Schürzung und Lösung eines Knotens. 2) Indem so Eins über das Andere herpurzelt, wird nichts aus- und durchgeführt: a) nicht die Sachen. Indem das Hützelmännchen nicht bloß Hützelbrot, sondern auch Glücksschuh spendet, kommt bei keinem von beiden etwas Rechtes heraus. Wie anders sind Fortunats Seckel und Wünschhütlein, und selbst P. Schlemihls Schatten ausgebeutet. Insbesondere von der Schuhverwechslung erwartet man bedeutende Verwicklungen, aber es folgt nur ein Hühneraug und das weiterhin ganz sterile Gampfen mit dem Fuß. Auch das Hützelbrot ist eigentlich für nichts, denn auf die Lösung der Papageienzunge war gewiß von Anfang nicht gerechnet. b) Ebenso wenig sind die Charaktere gehörig oder auch nur notdürftig ausgeführt. Abgesehen davon, dass vom Hützelmännchen selbst Niemand weiß, ob es ein Mensch oder ein Gnom ist [...] ³¹

David Friedrich Strauß' kritische aber präzise beobachtete und beschriebene Einwände – zum Beispiel die mangelnde Einheit, die fehlende Zielorientierung und die nicht klar erkennbare Erzählfinalität, die defizitäre Ausfabulierung und mangelnde Schürzung einzelner weniger Motive und Sachen – können als Steilvorlage dienen, um die ganz andere poetische Konzeption Mörikes zu erläutern. Die zeitgenössische Kritik an der Überfülle von Possen und Schwänken, von unausgeführten Dingen und Motiven bringt, soviel ist zunächst einzugestehen, nur pointiert zum Ausdruck, was jeder Leser oder jede Leserin des Märchens erfährt. Die Forschung hat gegenzusteuern versucht, indem sie auf eine versteckte symmetrische Struktur des Märchens verweist. ³² Der Erkundung einer verdeckten symmetrischen Architektur muss aber eine andere Frage vorausgehen: Was bewog Mörike dazu, offenkundig ein Darstellungsprinzip zu bevorzugen – eines,

30 David Friedrich Strauß an Friedrich Theodor Vischer, 25. Juni 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, hg. von Adolf Rapp, Stuttgart 1953, S. 48.

31 Ebd.

32 Vgl. Wolfgang Popp, »Eduard Mörikes *Stuttgarter Hützelmännlein* zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen«, in: *Wirkendes Wort* 20 (1970), S. 316 f.

das mit dem unlängst verstorbenen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez (1925–2016) als »*prolifération*« oder »thematischen Wucherung«³³ benannt werden kann? Die plakative Feststellung von David Friedrich Strauß – »Ich hätte nicht gedacht, dass die Phantasie eines Dichters, der seinen Sinn für Klassisches schon deutlich bewiesen hat, so verwildern könnte«³⁴ – ist ernst zu nehmen und zur Frage umzuformulieren: Muss es nicht zwingende ästhetische Gründe geben, die einen an der Klassik geschulten Dichter zu solch einer Produktion, zu einem (so Strauß) »wahren Rattenkönig von Poesie, Phantasterei, Albernheiten und Grillen«³⁵ verleiten?

Die Antwort lautet: Das in der Moderne obsolet gewordene, für die Poesie aber unverzichtbare Wunderbare kann zur Sattelzeit des neunzehnten Jahrhunderts nur noch mit hochkomplexen ästhetischen Operationen und narrativen Verschachtelungsmanövern glaubwürdig eingefangen werden. Die wahrscheinlich von Mörike verfasste oder zumindest inspirierte Buch-»Anzeige« seines Märchens verweist mit mehrfacher, nachdrücklicher Nennung Johann Wolfgang Goethes auf die höchst schwierige, kaum mehr lösbare märchenhafte Aufgabe, den modernen Menschen »aus sich selbst heraus[zuführen [...] und ihn jede Bedingung vergessen [zu] machen, zwischen welche wir eingeklemmt sind«.³⁶ Zu leisten sei dies nur, indem »die delikate Verbindung des Unmöglichen mit dem Natürlichen, des Unerhörten mit dem Gewöhnlichen« gemeistert wird. Um diese »delikate« Arbeit bewerkstelligen zu können, erweitert und intensiviert Mörike drei von Goethe schon erprobte Märchenproduktionsverfahren: erstens ein hochgradig artistisches Anspielungsverfahren, das »an nichts und an alles zu erinnern«³⁷ versucht, zweitens eine Verknüpfung von extrem gegensätzlichen ästhetischen Positionen wie des Komischen und des Wunderbaren (Friedrich Theodor Vischer hatte eben hierin, in der Entdeckung und vertieften Gestaltung des wunderbar Komischen, eine besondere Leistung Mörikes sehen wollen),³⁸ sowie drittens eine stilistische wie ästhetische »weiche« Fügung solcher Gegen-

33 Olaf Wilhelmer, »Meister des Unvollendeten«, in: FAZ (2014), H. 255, S. 10.

34 David Friedrich Strauß an Ernst Popp, 23. Juni 1853, zit. nach: Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 6.2, Lesarten und Erläuterungen, hg. von Matthias Mayer, Stuttgart 2008, S. 103.

35 Ebd.

36 Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, zit. nach ebd.

37 Günter Oesterle, »Die ›schwere Aufgabe‹ zugleich bedeutend und deutungslos' sowie ›an nichts und alles erinnert‹ zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*«, in: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, hg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon und Thomas Wirtz, Bielefeld 2001, S. 185–209.

38 Vgl. Friedrich Theodor Vischer an David Friedrich Strauß, 20. Juli 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, S. 50. Vgl. auch Vischers Verteidigung von Mörikes Darstellungsweise der Racheszene in Metzgingen: »zu dem krass Märchenhaften kann ich das

sätze durch maßvolle Anwendung »humoristische[r] Anmut«. Als Beispiel kann die im *Stuttgarter Hutzelmännlein* hergestellte Balance zwischen den oft deftig-komischen, »prosaischen« Sprichwörtern auf der einen Seite und den intertextuellen »poetischen« Anspielungen auf zahlreiche Märchen von Musäus, Brentano, Tieck oder den Brüdern Grimm auf der anderen Seite genannt werden. Der Zeichner Moritz von Schwind findet für den erzielten Effekt aus der Verbindung gegensätzlicher ästhetischer Welten folgende Worte: »In dem *Hutzelmännlein* ist die Vermischung des Feenhaften und Purzlichen ganz ausgezeichnet lustig.«³⁹

Die größte Integrationsleistung konträrer ästhetischer Positionen leisten indes die dargestellten Dinge. Im Schutze von zwei Dutzend Schwänken und genauso vielen Sprüchen offenbart sich ein Reigen von Dingen, in dem das Wunderbare in Alltagsgegenständen wie der Schuhwichse und dem Stiefelknecht genauso zutage tritt wie eigenbelebte, interventionslustige, wunderbare Dinge selbst. Das kritisierte »Mäusenest« an Fabeleien, Grillen und Dingen ist die Bedingung der Möglichkeit, in der modernen, sich realistisch und rational gerierenden Welt, Wunderbares wenigstens in Restbeständen poetisch einzuschwärzen. Im Zivilisationsprozess der Moderne nutzt Mörike, um ein paar seiner narrativen Rettungstricks des Wunderbaren zu benennen, Übergänge vom magisch Wunderbaren zum schon ans Wahrscheinliche grenzenden Wundersamen,⁴⁰ etwa wenn er die Gründung Altwürttembergs in einen Übergang von ungenauer zu historischer Zeit legt. Im Bereich der Dingkultur macht Mörike durch einen dem Text beigegeben erklärenden Kommentar jene zivilisatorischen Veränderungen bewusst, die einstige magische Praktiken und Ritualdinge in wundermächtige Kuriositäten überführten. Konkret handelt es sich im *Hutzelmännlein* um einen Kreisel aus Amethyst. Was in der Antike einem Liebesbann diente, ist in der vom Erzähler vorgenommenen »modernen« Umwidmung nunmehr ein Streitschlichter, dessen harmonisierende Wirkung durch den Einsatz von Musik plausibel gemacht ist und der allenfalls mit einer schwachen, ans Volksabergläubische grenzenden Reminiszenz versehen ist. Von großem narrativen Raffinement im Dienste der Rettung des Wunderbaren zeugt die von den verschiedenen Erzählern vorgenommene Rückblende in eine Hunderte von Jahren zurückliegende Erzählgegenwart.

unsichtbare Tragen des Färbergesellen nicht rechnen; es kommt mir lustig und innerhalb des wunderbar Komischen natürlich vor.«

39 Moritz von Schwind an Eduard Mörike, 27. April 1867, in: Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind, hg. von Hanns Wolfgang Roth, Stuttgart o. J., S. 70.

40 Günter Oesterle, »Der Streit um das Wunderbare und Phantastische in der Romantik«, in: Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy, hg. von Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms, Regensburg 1994, S. 115–130. Uwe Durst, Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des »Magischen Realismus«, Berlin 2008.

Diese Verlagerung des Erzählten in frühe Vorzeiten erlaubt die problemlose Einfügung eines damals historisch geglaubten Wunderbaren.⁴¹

Festzuhalten ist, dass die Rekonstruktion des Zusammenspiels von Schwänken und Sprüchen, von topographischen Informationen im Chronikstil und einem Kosmos an Märchenanspielungen, besonders aber das höchst intrikate Beziehungsspiel zwischen einer Vielzahl unterschiedlicher Dinge ein fast universales Spiel von Komischem und wunderbar – Wundersamem eröffnet. Diese Rekonstruktion wird den Schlüssel liefern für eine bis ins Detail durchkomponierte narrative Choreographie von Mörikes Märchen.

Mörikes Spiel mit zwei verdrängten paganen Kulturen. Die ›nordische‹ Welt des Kobold und das antik-orientalische Ambiente der schönen Lau

Wie fremd den Zeitgenossen ein derartiges ästhetisches Prinzip narrativer Wucherung gewesen sein muss, belegt die Annahme eines Mörikebewunderers: Der junge Theodor Storm schätzte einzelne Passagen des Märchens über alle Maßen, konnte sich das Labyrinth an Geschichten und Episoden aber nur damit erklären (und entschuldigen), dass Mörike eben aus vorhandenen, kursierenden schwäbischen Sagen, Schwänken und Märchen geschöpft habe, die er, wegen ihrer verschiedenen Ursprünge, nun eben nur auf solch vertrackt komplizierte Weise habe miteinander verbinden können. Mörike musste ihn in seiner Erwiderung enttäuschen: Alle Geschichten seien von ihm »frei erfunden«.⁴² Selbst der Kinderreim, der ihm aus einer 1851 erschienen Anthologie schwäbischer Kinderreime zufiel – »s' leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeura, glei bei Blaubeura leit a Klötzle Blei« –, sei, so Mörike, nur in dieser Vereinzelnung überliefert. Eine dazugehörige Geschichte hätte es nie gegeben.

Dass ein solch kurzer Kindervers eine derartige Quellspringbedeutung für ein umfangreiches Märchen haben konnte, hat einen ideengeschichtlichen Hintergrund, der in Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* zu entdecken ist. Jacob Grimm macht bei den Ahnen der Deutschen eine unheilbare kulturelle Urkatastrophe aus. Sie besteht ihm zufolge darin, dass die Germanen im Zuge der Christianisie-

41 Gerhard Storz, *Eduard Mörike*, Stuttgart 1967, S. 263: »Das durchaus Wunderbare liegt denn außerhalb der eigentlichen Erzählung, in der entfernten Vorzeit, in welcher der Dr. Veyland selig im Morgenland den Krakenzahn fand oder den Stiefelknecht des Hutzelmans auf nächtliche Birrendiebe ansetzt«.

42 Eduard Mörike an Theodor Storm, 21. April 1854, in: *Eduard Mörike, Werke und Briefe*, Bd. 16, S. 179.

rung ihr »Einheimisches«, ihr Herzstück, die »Treue und Anhänglichkeit an ihre Vorfahren und an die lokalen Örtlichkeiten«, verloren hätten. Relikte und Spuren dieser mythischen Lokal- und Ahnenkulte wohnten, so Grimm, »im Einzelnen heut zu Tage noch lebenden Volkssagen und Kindermärchen«⁴³ inne. Mörike schickt sich also an, ganz in diesem Sinne aus dem Relikt eines Kinderreims eine mythisch-historische Herkunftswelt Württembergs heraus zu fabulieren, das heißt er erzählt Ortssagen, Ortsschwänke, Ortsmärchen. Anders als Jacob Grimm erweitert und entschärft Mörike den von diesem thematisierten ideologischen Bezugsrahmen. In Süddeutschland lag es nahe, die Konkurrenz zweier paganer Traditionen aufzurufen, die zusätzlich genderspezifisch aufgeladen sind: einen hedonistisch griechisch-orientalischen weiblichen und einen germanisch männlichen Hausordnungskult. Um den ans Unsinnige grenzenden, tautologischen Kindervers »s'leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in ein größeres Narrativ einzu binden, nutzt Mörike die Tatsache, dass nahe bei Blaubeuren ein schon in heidnischer Zeit verehrter, auch heute noch bezaubernder tief blaugrüner Quelltrichter, der Blautopf, ein Relikt der Ur-Donau, sich findet. Zum Blautopf ein Märchen zu erzählen von einer Wasserfrau, der schönen Lau, die vom Schwarzen Meer her kommend dort im Exil lebt, lag fast auf der Hand. Nun musste man, parallel zur Herkunftsgeschichte des mythischen Blautopfs, eine Herkunftsgeschichte des bislang nicht mythischen Stuttgarts erfinden. Wenn die Wasserfrau vom Schwarzen Meer her stammte, so war sie selbstredend hedonistisch-griechisch-orientalisch sozialisiert. So ließ sich als Pendant eine Geschichte erdichten von einem vor der Entstehung Stuttgarts im noch unbewohnten »Wiesental« stehenden uralten Haus, in dem ein Alchemist und arzneikundiger »Doktor Veylland« lebte mit einer geheimnisvollen Sammlung naturkundlicher Kuriositäten, für die sich der zukünftige Stammherr Württembergs brennend interessierte. Analog zur griechisch sozialisierten schönen Lau, die ihren Sitz im Blautopf hatte, bedurfte es jetzt nur noch eines aus germanisch-heidnischer Tradition stammenden Haus- und Bergkobolds (in jüngster Zeit von Beruf Schuster und Pechschwitzer) als ihr Stuttgarter Gegenstück. Die Reputation seines urbanen Bereichs soll steigen, wenn es ihm gelingt, den vom Alchemisten Dr. Veylland einst im »roten Meer« aufgefundenen »Wunderzahn« dem Stuttgarter Herrscherhaus zu vindizieren.

Als Ergebnis findet man nun in Gestalt des Werkes *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* ein aus vielen fingierten Ortssagen und Schwänken höchst ironisch

43 Günter Oesterle, »Mythen und Mystifikationen oder das Spiel von simulatio und dissimulatio in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm«, in: *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Teil 1*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Frankfurt a.M. u. a. 2015, S. 155–166.

zusammenfabuliertes Märchen⁴⁴ als eine Gründungsgeschichte Altwürttembergs. Mitten im Umfeld des poetischen Realismus schöpft Mörike aus mythopoetischen Traditionsbeständen zweier paganer, vom Christentum unterdrückter Kulturen, einer griechischen-mütterlich ausgerichteten und einer germanisch-männlich codierten. Der auf diese Weise mythopoetisch wie topographisch (Stuttgart – Blaubeuren) vorgegebene Dualismus wird zu dem das gesamte Märchen bestimmenden Erzählprinzip. Denn alles ist variantenreich gedoppelt und symmetrisch aufeinander bezogen. Da findet sich nicht nur die Wanderung des Protagonisten von Stuttgart nach Ulm, sondern auch eine mit identisch vielen Erzählepisoden bestückte Rückreise; da gruppieren sich zu den beiden Orten Stuttgart und Blaubeuren sowie zu den beiden paganen Traditionen eine Rahmengeschichte und eine Binnengeschichte. Auch die Episoden der Binnengeschichte sind wiederum symmetrisch verdoppelt angelegt. Das zeigt sich beispielhaft an dem zweimaligen, variierten Einsatz des Echos in der Binnengeschichte, bedeutender aber noch an dem zweimaligen Einsatz des Kinderreims »s'leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in einer komisch-lachenden und einer horrorartigen Schockreaktion, die sich in zwanghafter Wiederholung ausdrückt (vgl. SH, S. 146).

Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni haben in einer faszinierend präzisen Interpretation der Binnengeschichte des Märchens, der »Historie von der schönen Lau«, zu zeigen vermocht,⁴⁵ dass und wie es Mörike in seiner Neudeutung der Figur der Wasserfrau gelingt, sie der traditionell ihr zugeschriebenen Sehnsucht einer Menschwerdung zu entheben. In Mörikes Neuinterpretation muss zwar die Wasserfrau ihre bislang stillgestellten menschlichen Anteile erkunden und für sich durch Lachen und durch den Umgang mit ihr fremdartigen Dingen (wie etwa einem Nachttopf) erfahrbar machen. Der Effekt dieser Erfahrung ihrer menschlichen Seite ist aber nicht eine Entfremdung von ihrem Element des Wassers, sondern im Gegenteil ihre Selbstfindung. Die Geschichte von der zu sich selbst findenden Wasserfrau durch die angemessene Integration des Anderen in sich selbst hat ihr Pendant in Seppes Aufgabe, seine durch die Vertauschung der Glücksschuhe unglückliche Ich-Spaltung aufzuheben.

44 Die Ironie im Märchen vom *Stuttgarter Hutzelmännlein* wird besonders deutlich im dort betriebenen Spiel mit verschiedenen historischen Zeiten. Mörike verlagert die Geschichte bekanntlich ins Spätmittelalter, also vor die Erfindung des Schießpulvers, lässt aber dann den Stuttgarter Schuhmachermeister »Bläse« im Halbtraum schon von eben dieser späteren Erfindung schwadronieren – ein Umstand, der den Kobold und Pechschwitzer neugierig machen wird (vgl. SH, S. 164 und S. 167).

45 Anke Bennholdt-Thomsen und Alfred Guzzoni, »Das Bild der Wasserfrau in Mörikes ›Historie von der schönen Lau‹«, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 139 (1987), H. 224, S. 254–269.

Die Verwandlung des »Klötzle Blei« in ein Lot und die damit
erreichte Formkorrespondenz zum Geschenk der »schönen Lau«,
dem aus Amethyst hergestellten Kreisel

Die Symmetrie und Korrespondenz von Geschichten, Personen und Dingen ist derart akkurat durchgeführt, dass es nicht verwundert, wenn die zwei in Mörikes Welt zentralen Dingwelten symmetrisch aufeinander bezogen sind. Es handelt sich beim koboldartigen Hutzelmännlein um Dinge aus dem handwerklichen Bereich: um zwei Glücksschuhe, nachwachsendes Hutzelbrot, einen Stiefelknecht und um Schuhwichse. Die Gabenwelt der schönen Lau stammt hingegen aus einem höfischen Kuriositätenkabinett, unter anderem bestückt mit einem »Würfelbecher aus Drachenhaut, [...] ein[em] Dolch mit kostbar eingelegte[m] Griff, ein[em] elfenbeinen Weberschifflein« (SH, S. 151). Aus beiden Bereichen ragen zwei mit wunderbaren Wirkmächten verbundene Dinge heraus. Übersehen wurde bislang ihre Formkorrespondenz: Beide haben dieselbe Trichterform. Das »Klötzle Blei« wird in Mörikes Märchen zu einem Lot beziehungsweise Senkblei, das in der Nähe Blaubeurens verloren gegangen ist und von beiden Seiten, vom Kobold und von der schönen Lau, begehrt wird. Das andere Wunderding schenkt die schöne Lau ihrer am Blautopf wohnenden menschlichen Vertrauten, einer Wirtshausbesitzerin von Blaubeuren. Es handelt sich um einen »Kreisel aus waserhellem Stein« (SH, S. 135) »aus einem großen Amethyst« (SH, S. 138). Er hat die Grundform eines Kinderspielzeugs, das mit einer Peitsche angetrieben zu kreiseln beginnt. Beide kegelförmigen Gegenstände, das Klötzle Blei und der Amethyst, haben im Umkreis eines wiederum trichterförmigen Naturwunders, dem Blautopf, eine jeweils eigene wunderkräftige Wirkung.

Das äußerst schwere Senkblei ist die profane Schutzhülle für eine seltene Kuriosität mit der magischen Kraft, den Träger unsichtbar zu machen. Es ist ein »Krakenfischzahn« (SH, S. 142), der auf folgende Weise in das Bleilot geriet: Als der Kuriositätensammler und Alchemist Dr. Veylland im »rothen Meer« eine Tiefenmessung durchführte, verbiss sich ein höchst seltener Krakenfisch in dieses Lot und verlor dabei zwei Zähne (vgl. ebd.). Das »Klötzle Blei« ist also ein hybrider Gegenstand, bestehend aus einem gewöhnlichen Werkzeug zur Vermessung und einem in allen fürstlichen Kuriositätenkabinetten höchst begehrten, seltenen »Meerwunder«, einem Monsterfischteil.⁴⁶ Dieser Krakenzahn hat

46 Zum Kanon der Kuriositäten gehörten in den Raritätenkabinetten auch seltene und monströs erscheinende Fische. Vgl. Cornelius Steckner, »Phantastische Belege oder Phantastische Lebensräume? Fabelwesen in frühneuzeitlichen Naturalienkabinetten und Museen«, in: Phantastische Lebensräume, Phantome und Phantasmen, hg. von Hans-Konrad Schmutz, Marburg an der Lahn 1997, S. 33–76.

wiederum Form und Farbe einer »Schustersahle spitz und glänzend schwarz« (SH, S. 142) – ein weiterer Beleg für die gezielte Formkorrespondenz verschiedener Dingwelten (hier der Welt des Alchemisten und dort des Pechschwitzers). Das andere wirkmächtige Wunderding, ebenfalls Sammelobjekt der Kuriositätskabinette, ist ein Kreisel aus dem Material eines »großen Amethyst[en]« mit der für eine Wirtshausbesitzerin höchst wertvollen Kraft, Streit zu schlichten – insbesondere zwischen Betrunknen, denn nach altem, seit der Antike bezeugten Wunderglauben entzog der Kristallstein Amethyst den Alkohol. Im Märchen wird die Funktion dieses Kreisels, der dann auch »Bauren Schwaiger« genannt wird, wie folgt beschrieben: Wenn dieser »Kreisel aus wasserhellem Stein« (SH, S. 135)

anhub sich zu drehen, [...] dann klang es stärker und stärker, so hoch wie tief, und immer herrlicher, als wie der Schall von vielen Pfeifen, der quoll und stieg durch alle Stockwerke bis unter das Dach und bis in den Keller, dergestalt, dass alle Wände, Dielen, Säulen und Geländer schienen davon erfüllt zu sein, zu tönen und zu schwellen. (SH, S. 136)

Dieser Kreisel, für den adlige und regierende Herrschaften viel Geld boten, um ihn zu besitzen, hatte in früheren Zeiten und im griechischen Kulturkreis eine andere Funktion, auf die sich Mörike in seinen Worterklärungen ausdrücklich bezieht: »Liebeszauber« zu bewirken (vgl. SH, S. 212). Beide kuriosen Wunderdinge, die sich zunächst nicht in den Händen von Königen und Fürsten, sondern von bürgerlichen Leuten befinden, haben gemeinschaftsstiftende, ja sogar staatstragende Kräfte: der Kreisel oder sogenannte »Bauren Schwaiger« durch seinen friedensstiftenden Ton, der im Bleilot versteckte Krakenzahn durch seine Fähigkeit, unsichtbar zu machen. Im Märchen wird diese staatstragende Funktion des Krakenzahns von dem Alchemisten ausdrücklich betont: »[E]s zieme eine solche Gabe Niemand besser als einem weisen und wohldenkenden Gebieter, damit er überall, in seinen eigenen und Feindes Landen, sein Ohr und Auge habe« (SH, S. 143). Die Gefahr, dass diese außergewöhnliche Wunderkraft mit dem »Krakenzahn« in die falschen Hände geraten könnte, ist Anlass zur Versenkungsabsicht des Klötzleins. Die Gefahr des Missbrauchs dürfte auch der Grund dafür sein, dass der Herzog die Kraft des Fischzahns, als dieser ihm am Ende des Märchens überreicht wird, öffentlich herunterspielt und ins Humorisch-Schwäbische verschiebt. In den Worten des beschenkten Grafen jedenfalls scheint es sich nur mehr um eine hochbegehrte Kuriosität zu handeln, die jenem, der sie zu verwenden weiß, die berühmte Schwabenweisheit schon vor dem fünfzigsten Lebensjahr beschert: »Seht an«, spricht Graf Eberhard, als er das Geschenk in Empfang nimmt:

ein Reliquienstück, mir werther als manch' köstliche Medey an einer Kleinschnur: des Königs Salomo Zahnstocher, so er im täglichen Gebrauch gehabt. Mein guter Freund, der hochwürdige Abt von Kloster Hirschau sendet ihn mir zum Geschenk. Er soll, wenn man bisweilen das Zahnfleisch etwas damit ritzet, den Weisheitszahn noch vor dem Schwabenalter treiben. (SH, S. 206)

Dies ist ein erneuter Hinweis darauf, dass sich die Wunderdinge in der Moderne vexierhaft verkleiden, verstecken und maskieren. Mit Francis Bacon kann man sagen: »Der Übergang von den Wundern der Natur zu den Wundern der Kunst ist leicht«. ⁴⁷

Die pathologischen Folgen der Verwechslung der Glücksschuhe oder die Entstehung der Manie, mit einem Fuße zu »gampfen«

Die zwischen Mythen und Kuriositäten schwankenden Wunderdinge sind freilich nur die Rahmengerüst des Märchens. Für die Protagonisten sind andere eigenwillige und eigenlebendige Dinge aus dem Bereich des Handwerks bestimmender. Zu Beginn werden jene bereits erwähnten zwei Paare »Glücksschuhe« eingeführt, die der zur Wanderschaft entschlossene Schustergeselle Seppe anstelle eines Wanderpfennigs vom Hutzelmännlein beziehungsweise »Pechschwitzer« geschenkt bekommt. Er erhält zwei Paare mit der Auflage, jenes Paar, das für ein Mädchen bestimmt ist (die potentielle Braut des Wandergesellen), auszusetzen. Des Märchenhelden Seppes kleine Unbedachtsamkeit, einen der Schuhe zu verwechseln, das heißt einen für das Mädchen bestimmten Glücksschuh selbst anzuziehen, führt zu permanenten Kalamitäten, sodass die Glücks- bald eher Pechschuhe genannt werden müssten. Zwar ist auch die Finderin der Glücksschuhe, Veronika, alsbald als Tollpatsch verschrien, da der verkehrte Schuh männliche Bewegungen ausführt und zum Beispiel höchst kühne Tanzsprünge macht. Für Seppe indes sind die Folgen schlimmer. Er gerät durch den Umstand, dass sich einer seiner Schuhe permanent dazu anschickt, ein Rad oder sogar Spinnrad zu treten, in eine ganze Kette von Ungemach: Er fällt vom Baum, wird von einer kleinstädtischen Gemeinschaft als Scherenschleifer verspottet und gerät zeitweise sogar in eine Berufskrise mit der Frage, ob er nicht den Beruf wechseln sollte, um statt Schuster Dreher oder Scherenschleifer zu werden. Durch das ständige Hopsen

47 Francis Bacon, Neues Organon, hg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990, Teilbd. 2, S. 411.

und rhythmische Treten eines der Beine gerät er nicht zuletzt in den Verdacht, pathologisch zu sein.⁴⁸

Als Seppe von einem Hühnerauge schmerzgeplagt hinkend in Blaubeuren anlangt, ergeben sich für den bislang nicht gerade mit Glück und Verstand gesegneten Seppe eine Reihe von wichtigen Einsichten. Im »Nonnenhof«, in den einst die dicke Gastwirtin »Frau Betha Seysolffin« (SH, S. 134) der »schönen Lau« aus dem Blautopf Einlass gewährte und die dafür dankeshalber Gastgeschenke erhielt – unter anderem den schon beschriebenen Kreisel aus Amethyst –, wird Seppe das »herrliche Kunstwerk, den Bauren Schwaiger, an welchem er sich nicht satt sehn und hören konnte« (SH, S. 153), folgendermaßen kommentieren: »Das laßt mir [...] doch einmal einen Dreher heißen, wo den gemacht hat!« Der Gastwirt antwortet: »Ja, [...] die Arbeit ist auch nicht an Einem Tag gemacht«. Seppe stellt eine Beziehung zu seiner eigenen Lebenssituation her, zu seiner mühselig zwanghaften Beinarbeit: »Will s glauben!, sagte der Seppe und seufzte, denn er gedachte an seine Dreherei« (SH, S. 153). Mit erheblichem erzählerischen Raffinement lässt Mörike die Dinge und die Tätigkeiten somit lautlich korrespondieren. Zur beschriebenen Formkorrespondenz der Dinge (trichterförmiger Blautopf, Kreisel, Senkblei) tritt nämlich als weiterer subkutaner Bezugsstifter eine mit Homonymen spielende Wortkorrespondenz. Der dem Märchen beigefügte Anhang übersteigt den angekündigten Zweck der »Worterklärung« und gibt Einblicke in Mörikes poetische Werkstatt: Hier deutet er auf die vom Autor bewusst aufgerufene Beziehung zwischen dem Substantiv und dem Verb *gumpen*. Mörikes Kommentar zu dem Substantiv *Gumpen* bleibt nämlich nicht bei der Worterklärung – »eine größere Wassersammlung mit bedeutender kesselartiger Vertiefung« – stehen, sondern er fährt mit Ironie fort:

Wer etwa, wie Einige ohne Noth wollen, das Wort *Topf* im Sinne von *Kreisel* nimmt und damit erklärt, dass das Wasser, besonders bei starkem Regen- und Tauwetter, wo es sich in der Mitte pyramidalisch erhebt, eine kreisende Bewegung macht, der wird unsern Ausdruck doppelt gerechtfertigt finden, da gumpen, gampen so viel ist als: hüpfen, tanzen, muthwillig hinausschlagen. (SH, S. 211)

In Mörikes kommentierendem Anhang wird also die skurrile Treteigenschaft Seppes, sein »Gampen«, mit dem »Gumpen« Blautopf sprachlich in Verbindung gebracht.

48 Vgl. Andreas Mayer, *Wissenschaft vom Gehen. Die Erfahrung der Bewegung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2013, S. 71 f.

Mit Seppes Aufenthalt im Nonnenhof in Blaubeuren ist jener Punkt in der Erzählung erreicht, an dem die drei zentralen Wunderdinge des Märchens, die vertauschten Glücksschuhe, der Kreisel und das Klötzchen Blei in einen, wie Robert Musil sagen würde, »apokryphen Zusammenhang«⁴⁹ geraten. Denn als Seppe im Gasthaus das von der schönen Lau initiierte Abschiedsgeschenk erhält, verbunden mit der Bitte, das »Klötzlein Blei«, sollte er es finden, hier auf der Rückreise abzugeben, dämmert es ihm zum ersten Mal, dass zwei bislang in seinem Bewusstsein getrennte Bereiche, der Kinderreim vom »Klötzle Blei« und eine Geschichte vom Senkblei und Maßlot, das der Alchemist Dr. Veyllant im roten Meer ausprobiert und von dem Seppes Großvater schon erzählt hatte, in engster Verbindung stehen. Schon in Goethes *Das Märchen* war die Hausaufgabe, dass die fragmentierten, zerstreuten Dinge zueinander finden mussten. So ist es auch hier bestellt. Hatte der Zungenbrecher und Kinderreim vom »Klötzle Blei« auf komplizierten Wegen und Umwegen zu seiner Geschichte gefunden und war er auf diese Weise vom ans Unsinnige grenzenden »Leirenbendel« (SH, S. 146) zu einem »Denkreim« (SH, S. 141) geworden, so war es im Folgenden Seppes Aufgabe, eine Verbindung des Spruchs mit der angemessenen Handhabung seiner Glücksschuhe herzustellen. Die unachtsame Verwechslung des linken Schuhs treibt den schmerzgeplagten Protagonisten in die Vorstellungswelt eines anderen Berufs: der Dreherei, aus der solche Meisterwerke wie ein Kreisel oder eine »Habergeis« entstehen konnten. Für Seppe aber bedeutet dieser Abweg vom Schuster zum Dreher eine Verunsicherung, die er erst bewältigt, als er auf dem Reiserückweg kurz vor Blaubeuren im Affekt »grimmig« endlich handelt und sich den vertauschten linken, wieder unmäßig gampenden Stiefel vom Fuße reißt und durch seinen im Rucksack mitgeführten normalen Schuh ersetzt. Dann aber – schon im Begriff, den zweiten Glücksschuh auch auszuziehen, – unterlässt er dieses Vorhaben eingedenk des Spruches: »Mit Einem Fuß im Glück ist besser denn mit keinem!« (SH, S. 184) Ohne es zu wissen, schafft er hiermit die Voraussetzung zu seinem Glück. Erst jetzt, mit einem Bein in der Normalität, mit dem anderen glücksbereit, hat der Protagonist Seppe sich gefunden, Alltagspragmatik und Wunderfähigkeit miteinander vermittelt. Wie einst Jason, der nach der antiken Mythologie, einen Schuh im Fluss verliert und daher «<monosandalisch» sich auf die Jagd nach dem Goldnen Vlies begibt,⁵⁰ wird in Mörikes Märchen der

49 Robert Musil, Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [1925], in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek 2000, S. 1137–1154, hier S. 1142.

50 Gerhard Wolf, »Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils«, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, Hamburg 2001, S. 502.

am Fuß behaltene Glücksschuh Seppes die »Witterung« aufnehmen und »Klei bei Blaubeuren« in einem »Steinriß« ein »fremdes Ding« (SH, S. 184) erwischen, das »an's Licht« gezogen sich als das gesuchte Bleilot erweist. Dieser Fund trägt dem Seppe vom Hutzelmännlein den großartigen Beinamen »Malefizglücksspitzbub« (SH, S. 194) ein.

Mörrike hat in dieser genialen Szene seinem Protagonisten in einer seiner schwierigsten Lebenssituationen den richtigen Sprichworteinfall – »mit einem Fuß im Glück ist besser denn mit keinem« (SH, S. 184) – beschert. Damit hat er auf schönste Weise die von Wilhelm Grimm dem Sprichwort zugesprochene Eigenheit bestätigt. Wilhelm Grimm charakterisiert in seiner 1849 erschienenen Studie »Über Freidank« die Gattung Sprichwort folgendermaßen: Es verfolge »keine absichtliche Lehre«, denn es stelle nicht den »Ertrag einsamer Betrachtung dar, sondern in ihm bricht eine längst empfundene Wahrheit blitzartig hervor und findet den höheren Ausdruck von selbst«. ⁵¹

Das Groteskkomische in der Gestalt des Hutzelmännleins und sein Pendant, das *bucklichte Männlein*

Das Hutzelmännlein, das eingangs des Märchens als »fremdes Männlein« in etwas seltsamer Gestalt, »kurz und stumpig« (SH, S. 125), aber zugleich als vertrauenserweckender Patron der Schusterzunft auftritt, wird auf dem Höhepunkt des Märchens, einem Karnevals- und herzoglichen Hochzeits- und Jubiläumsfest in Stuttgart, als Bergmann maskiert einen grotesken Seiltanz aufführen. Als »kurze[r] Zwagstock« (SH, S. 201) überschreitet der seiltanzende Kobold den menschlichen Körper, um als Kreisel beziehungsweise »<Rad« von einem End des Seils zum andern« zu tanzen: »[D]as ging – man sah nicht mehr was Arm oder Bein an ihm sey!« (SH, S. 201) Selbst am Ende des Märchens wird somit das Motiv des Kreisels erneut reaktiviert. Schlussendlich aber verewigt sich das Hutzelmännlein als Hausfreund⁵² der Familie Seppe und seiner Frau Vrone in einer groteskkomischen Kuriosität, in einem »silberne[n] Handleucherlein, vergoldet,

51 Wilhelm Grimm, »Über Freidank«, in: Wilhelm Grimm, Kleinere Schriften, Bd. 4, Gütersloh 1887 (Nachdruck Hildesheim 1992), S. 22.

52 Wolfgang Braungart hat die heitere Erzählhaltung in Mörikes Märchen auf das Geselligkeitskonzept des 18. Jahrhunderts zurückgeführt (vgl. Wolfgang Braungart, »Der Künstler als Freund. Mörikes *Hutzelmännlein* im Kontext seiner geselligen Erzählkunst«, in: Eduard Mörrike. Ästhetik und Geselligkeit, hg. von dems. und Ralf Simon, Tübingen 2004, S. 81 f.). Ergänzend dazu lässt sich auf der Ebene der erzählten Welt des Märchens eine kunstvoll dargebotene Historizität von verschiedenen Geselligkeitsformen nachweisen. So ist die heitere Darstellung des geselligen Gastrechts im Blaubeurer *Nonnenhof* ins Hochmittelalter

in Figur eines gebückten Männleins, so einen schweren Stiefel auf dem Haupte trägt und einen Laib unter dem Arm« (SH, S. 208).

Vieles spricht dafür, dass Mörike, als er sich 1852/1853 entschloss, das Stuttgarter Hutzelmännlein aus einem einzigen Kindervers heraus zu fabulieren, die Idee hatte, das vier Jahre zuvor in Georg Scherers *Alte und neue Kinderlieder* erschienene *Bucklige Männlein*⁵³ ins Schwäbische zu übertragen. Diese Erwägung ist besonders reizvoll mit Blick auf den deutenden Zugriff, den Walter Benjamin dem *Bucklichten Männlein* am Ende des neunzehnten Jahrhunderts gegeben hat.⁵⁴ Der schwäbische Kobold ist ebenfalls höchst ambivalent, er tritt zwar als Tröster und Wiedergutmacher, als Schlichter und Hausfriedensstifter auf. Er selbst geht aber am Ende leer aus: »[M]ich kränket nur dass noch zur stund / mich geküsst kein frauenmund« (SH, S. 208). Auch hat er, wie in Benjamins Deutung, »seine Arbeit hinter sich«⁵⁵ und am Ende »abgedankt«. Die Glücksdinge des Pechschwitzers werden nur in *rite de passage*-Situationen der Protagonisten noch eingesetzt; das heißt, sie bleiben in der modernen Welt temporär und interimistisch. Sobald die Protagonisten des Märchens in Amt und Würden gesetzt sind, dazu gut verheiratet, sind die wundermächtigen Dinge als Andenken im Familienarchiv stillgestellt.

Der Tanz auf dem Hochseil als anmutige Schönheit inmitten des Groteskkomischen. Zusammenfassung und Ausblick

Die neueste Forschung zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm hat plausibel machen können, dass die beiden Märcheneditoren keine bloße Anthologie vorlegen wollten.⁵⁶ Sie erhoben den Anspruch, ein Werk, ein den großen Epen der Weltliteratur vergleichbares Buch herauszugeben. Diesem romantischen Konzept eines Buches im empathischen Sinne entspricht auch der von den Brüdern Grimm beigegebene Kommentar. Er stellt eine immanente Poetik dar.⁵⁷

verlegt. Auch die Gestaltung der Geselligkeit der Handwerker in Ulm wird im Märchen als historisches Ereignis (die Handlung spielt im Jahr 1320) dargestellt.

53 Georg Scherer, *Alte und neue Kinderlieder, Märchen und Geschichten, Sprüche und Räthsel*, Leipzig 1849. *Das bucklige Männlein* findet sich von Moritz von Schwind illustriert schon in der ersten Ausgabe.

54 Walter Benjamin, *Das bucklichte Männlein*, in: ders., *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt 1977, S. 162–166.

55 Ebd., S. 166.

56 Jens E. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm, Würzburg 2004.

57 Ebd.

Diese anspruchsvolle Konzeption der Brüder Grimm hatte Vorbildfunktion für Mörike. Sein Anhang zum *Stuttgarter Hutzelmännlein* beschränkt sich deshalb auch nicht bloß auf »Wörterklärungen«, sondern bietet Einblicke in die poetische Werkstatt des Autors. Die in der Forschung mehrfach bemerkte Nähe seines Märchens zum Volksmärchen⁵⁸ darf allerdings nicht verstellen, dass Mörikes Projekt nicht weniger stark Goethes Märchen verpflichtet ist, das dessen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* beschließt. Das implizite Kompositionsprinzip von Goethes Werk, die zerstreuten und disparat erscheinenden, fragmentierten Elemente auf überraschende Weise in ein komplexes Ganzes zu integrieren, war auch leitend für Mörikes *Hutzelmännlein*. In der wahrscheinlich selbst verfassten Buch-»Anzeige« seines Märchens weist er ausdrücklich auf die für ihn wegweisende Meisterschaft Goethes hin, der in der *Neuen Melusine* das Außergewöhnliche an das Alltägliche anzuschließen vermochte. Mit dieser Kreuzung der Buchkonzeption der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und der poetologischen Märchenprinzipien Goethes versucht Mörike den sich zur Zeit seiner Niederschrift schon abzeichnenden, nicht unproblematischen Gegensatz von Volksmärchen und Kunstmärchen zu überwinden.

Fundiert und mit guten Gründen hat die Forschung die Differenzen zwischen Eduard Mörike und Friedrich Theodor Vischer herausgearbeitet.⁵⁹ In Vischers Verteidigung von Mörikes subtiler Darstellungsweise des »wunderbar Komischen« in seinem Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* treten aber auch bedeutsame Gemeinsamkeiten zwischen dem Ästhetiker und dem Dichter zutage. Anlass bot die harsche Kritik am »Kraus-Wunderbaren« in Mörikes Märchen durch den gemeinsamen Studienfreund David Friedrich Strauß.⁶⁰ Vischer erwiderte, Mörike sei es gelungen, die in der Moderne äußerst schwierige Gratwanderung am Übergang zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen zu meistern.⁶¹ Es scheint sinnvoll zu prüfen, ob Mörikes *Stuttgarter Hutzelmännlein*, dessen »hochkonzentrierte[s] Artefakt«⁶² häufig gepriesen wurde, in Auseinanderset-

58 Herwig Landmann, Mörikes Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* im Verhältnis zum Volksmärchen, Diss. Berlin 1961, S. 95.

59 Vgl. Gerhard von Graevenitz, Eduard Mörike. Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individualismus, Tübingen 1978; Günter Oesterle, Späte Freundschaft. Eduard Mörikes Bedeutung als »ästhetischer Gewissensrat« für jüngere Poeten des Nachmärz, in: Mörike und sein Freundeskreis, hg. von Barbara Potthast, Kristin Rheinwald, Dietmar Till, Heidelberg 2015, S. 281–298.

60 David Friedrich Strauß an Friedrich Theodor Vischer, 25. Juni 1853, in: Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, Bd. 2, S. 48.

61 Vgl. Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 50; vgl. auch Friedrich Theodor Vischer, »Satyrische Zeichnung. Gavarni und Töpffer«, in: ders., Altes und Neues, Stuttgart 1882, S. 86.

62 Frank Vögele, »Das Stuttgarter Hutzelmännlein«, in: Mörike-Handbuch, hg. von Inge und Reiner Wild, Stuttgart 2004, S. 185–191, hier S. 187.

zung und Affinität mit Vischers ästhetischer Konzeption des Komischen entstanden ist. Mörikes Brief an Johannes Mährlen vom Juli 1851 würde eine derartige Annahme stützen. Dort findet sich nämlich folgende Briefnotiz Mörikes: Ich las »in Vischers Ästhetik, vollendete und detaillierte den alten wiedervorgesuchten Plan zu einer heiteren Erzählung in Prosa«. ⁶³

Es wird sich schwerlich genauer rekonstruieren lassen, aus welchem Anlass Mörike die mehr als zehn Jahre ruhenden Skizzen zu einem Stuttgarter Kobold wieder aufgriff und in relativ kurzer Zeit zu einem Ende brachte. Dieser Beitrag wagt eine Spekulation. Könnte es denn sein, dass die 1851 erfolgte Publikation des Kindersprachspiels »s' leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeure« in E. Reimers *Deutsche Kinder-Reime und Kinder-Spiele aus Schwaben* – auf sie weist Mörike in den beigefügten Erläuterungen eigens hin (vgl. SH, S. 214) – und die parallele Lektüre der von dem befreundeten Maler und Zeichner Moritz von Schwind illustrierten Verse »Das bucklige Männlein« – sie waren 1849 in Georg Scherers Publikation *Deutsches Kinderbuch. Alte und neue Lieder, Märchen und Geschichten, Sprüche und Räthsel* erschienen – einen kreativen »Kick« ausgelöst haben, ein schwäbisches Pendant zum »Bucklichten Männlein« zu erfinden?

Jedenfalls ist die strukturbildende Bedeutung der »Denkreime«, Sprüche, Sprichwörter in Mörikes Märchen kaum zu übersehen. Umso erstaunlicher ist es, dass sie bislang nicht Gegenstand einer Untersuchung waren. Seit dem Mittelalter ist die Affinität von Sprichwörtern und visuell-haptischer Darstellung belegbar, in Pieter Bruegels *Sprichwörter*-Gemälde ist dieser Zusammenhang auch einem größeren Publikum bekannt. Mit der bislang nicht hinreichend gewürdigten intermedialen Rolle und Bedeutung der Dinge, insbesondere ihrer ikonographischen und auf homonymen Sprachspielen beruhenden Form- und Wortkorrespondenzen, lässt sich schließlich die kühne Behauptung rechtfertigen, hiermit werde eine Neuinterpretation des Märchens *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* vorgelegt.

Bleibt zuletzt ein Desiderat: Den heutigen Leser dürfte das extrem abschätziges Urteil verschiedener Freunde (Strauß, Kanz, Lohbauer) über Mörikes virtuose Darstellung des Zusammenfindens des zukünftigen Paares Seppe und Vrone auf dem Hochseil irritieren. ⁶⁴ Rudolf Lohbauer schreibt zum Beispiel in das ihm von Mörike geschenkte Exemplar folgenden Kommentar zur Hochseiltanzszene: »So verlässt auch die besten ihr Genius! Die Tänzerey von Seppe und Vronali auf dem Seil ist gerade zu widerlich«. ⁶⁵

63 Eduard Mörike an Wilhelm Hartlaub, Stuttgart zwischen dem 18. und 24. Mai 1855, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 16, S. 45.

64 Gerhard Storz zeigte sich zu recht konsterniert, vgl. Gerhard Storz, Eduard Mörike, S. 260.

65 Rudolf Lohbauer, zit. nach: Eduard Mörike. Werke und Briefe, Bd. 6.2, S. 105.

Diese für heutige Leser/innen überraschende Abwertung bezieht sich auf den Höhepunkt von Mörikes Märchen. Wie in Goethes *Märchen* ist die Schlusszenerie von Mörikes Werk als ein architektonisches Ensemble gestaltet. In Goethes Märchen wird eine weitläufige Tempelarchitektur durch eine fest gebaute Brücke verbunden; in Mörikes Märchen vom *Stuttgarter Hutzelmännlein* überspannt den gesamten Stuttgarter Marktplatz ein Hochseil. Man hat darauf hingewiesen, dass in der Darstellung des Ereignisses auf dem Stuttgarter Marktplatz der »Eindruck einer Unmittelbarkeit entstehe, in der Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen«. ⁶⁶ In dem Tanz zwischen Seppe und Vrone müsste nun jene im Märchen festgemachte Darstellung des Wunderbaren im Medium des Komischen zur vollsten Evidenz kommen. Und so ist es auch: Mitten in einem karnevalesken Mummenschanz, in dem mit krassen grotesk-komischen Motiven, ja lasterhaft-dubiosen Auftritten von Vaganten nicht gespart wird, begeben sich zwei junge Menschen in höchste »Gefahr« (SH, S. 204) – aufs Hochseil. Obgleich sie derlei kühne Unternehmungen vorher nie ausgeübt haben, vollführen sie zum großen Erstaunen des Publikums einen »kunstgerechten Tanz«, der »recht de[n] Widerschein der Anmut« (SH, S. 205) darstellt. »Ihr ganzes Tun« erscheint »wie ein liebliches Gewebe, das sie mit der Musik zustand zu bringen hätten« (ebd.). Diese anmutig-graziöse, wundersame Tanzszene, die gleichsam auf der Folie einer grotesk-komischen Karnevalswelt sich Kontur verschafft, mündet in eine naiv-komische Szene, als Seppe es wagt, mitten auf dem Hochseil das Jawort seiner Vrone durch einen Kuss »vor aller Welt« (ebd.) zu besiegeln: »Das kam so unverhofft und sah so schön und ehrlich [aus, G.Oe], dass manchen vor Freude die Tränen los wurden« (ebd.). Und doch war es, wie der Graf im Anschluss daran lachend bezeugt, ein mutiger »Streich« (SH, S. 206), der zum Glück des Paares Seppe und Vrone unumgänglich ist, da er den notwendigen Schritt von der virtuosen Anmut des Tanzes zum Leben hin vollzieht. Darum ist es schlüssig, wenn der Graf abschließend als Kommentar dieses Ereignisses zu einem etwas derben Spruch greift: »Glückzu, ihr braven Kinder! Auf einem Becher lieset man den Spruch: Lottospiel und Heirathstag. Ohn' groß' Gefahr nie bleiben mag« (ebd.). Entsprach schon ein Kuss in der Öffentlichkeit nicht der Konvention, so konnte dieser Spruch, der das Lottospiel mit Hochzeiten auf eine Ebene stellt, nicht gerade auf den Zuspruch der protestantisch sozialisierten Freunde rechnen. Mit dieser das *Stuttgarter Hutzelmännlein* krönenden ästhetischen Sequenz eines Anmutig-Schönen mitten im Grotesk-Komischen und seinem Ende in einem derb komischen Spruch hat Mörike die spätidealistischen Ästhetiken mit ihrem

66 Christiaan L. Hart Nibbrig, »Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike«, in: *Literatur und Wirklichkeit*, Bd. 10, hg. von Otto Conrady, Bonn 1973, S. 63f.

Versuch, aus dem Hässlichen das Komische und aus Letzterem das Schöne heraus zu prozessieren, konterkariert.⁶⁷ Es dürfte aber noch einen weiteren Grund dafür gegeben haben, dass Mörikes Schulfreunde die Tanzszene von Seppe und Vrone als »widerlich« bezeichneten.

Zur Klärung dieser kollektiven Schelte bedarf es einer Rückblende. Der Protagonist Seppe macht, wie die »Irrlichter« in Goethes Erzählung *Das Märchen*, gleich beim ersten Handlungsakt einen Fehlgriff. Von den ihm vom Hutzelmännlein anvertrauten Glücksschuhen zieht Seppe einen für seine spätere Braut bestimmten versehentlich an. Die daraus sich ergebenden Komplikationen hat man in der psychologisch ausgerichteten Forschung als Manifestation weiblicher »anstößige[r] Persönlichkeitsanteile«⁶⁸ gedeutet. Das ist zwar plausibel, man hat dabei aber vor lauter tiefenhermeneutischer Exploration den sozialgeschichtlichen Befund übersehen, dass Seppe durch diese ihn umtreibende Fuß-Hopserei in seinem Beruf als Schuster verunsichert wird. Er glaubt seine Berufung eher im Handwerk eines Drehers oder gar in der gesellschaftlichen Hierarchie absteigend in der Tätigkeit eines Scherenschleifers suchen zu müssen. Der zum 100. Todestag Mörikes 1975 im Schiller-Nationalmuseum Marbach entstandene und publizierte Katalog macht auf die im neunzehnten Jahrhundert akute soziale Handwerkermissere aufmerksam.⁶⁹ Seppe jedenfalls ist in ganz unromantischer Haltung besorgt, eine württembergische Variante des Taugenichts, ein »Niemez« zu werden (SH, S. 157), das heißt entsprechend der im Anhang gegebenen Erläuterung: »einer der so viel als Nichts ist, kein Gewerbe versteht oder treibt« (SH, S. 214). Die ans Denunziatorische grenzende Aburteilung der Tanzszene auf dem Hochseil dürfte einerseits auf die Aversion vieler protestantisch-pietistischer Kreise gegen den Tanz zurückzuführen sein, möglicherweise aber auch sozialgeschichtlich mit einer Deklassierungsangst zu tun haben. Jedenfalls legt eine zur Entstehungszeit von Mörikes Märchen 1851 in der von Mörike geschätzten satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter* publizierte Schnurre eine solche Deutung nahe. In der Nummer 240 findet sich eine kleine Erzählung mit dem Titel »Was kann die Liebe«

67 Mörikes Schulfreund Rudolf Lohbauer benutzt zur polemischen Etikettierung »der Tänzerrey von Seppe und Vroneli« den Begriff »widerlich«. Die Verwendung just dieses Begriffs legt eine Spur, die in eine zeitgenössische ästhetische Kontroverse um das Reizende führt. Karl Rosenkranz bestimmt das Widrige in seiner *Ästhetik des Hässlichen* als den »negativen Gegensatz des gefällig Schönen« (das Niedliche, Spielende, Reizende) und merkt dazu an: »Es ist merkwürdig, welche Voreingenommenheit gegen das Reizende sich bei manchen Ästhetikern findet. Sie verachten es oft, weil es durch seine Sinnlichkeit in das Ästhetische eine praktische Aufforderung einmische« (Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, S. 281).

68 Frank Vögele, »Das Stuttgarter Hutzelmännlein«, S. 189.

69 Vgl. Eduard Mörike 1804 – 1875 – 1975, S. 367 f.

von Al. Plusvir. Die Handlung sei hier abschließend kurz zusammengefasst: Ein Assessor verliebt sich in ein Mädchen, das bei einem Münchner Nachmittagstee hinreißend tanzen kann. Seine Anträge stoßen bei ihr auf vorsichtiges Hinhalten. Sie bestellt ihn auf fünf Uhr in den Volksgarten. Dort stellt sich heraus, dass sie als Gauklerin tätig ist. Die Conclusio des Assessors lautet: »Ja, die Liebe vermag viel, sie vermag Alles – aber seiltanzen kann sie doch nicht.«⁷⁰

70 Fliegende Blätter 10 (1849), H. 240, S. 185–187.

DIRK NIEFANGER

COLBERG

Kontext, Poetik und Struktur von Paul Heyses Geschichtsdrama

Paul Heyse (15. März 1830 – 2. April 1914)¹ war der erste deutsche Dichter, der 1910 nach dem Historiker Theodor Mommsen und dem Philosophen Rudolf Eucken den Literaturnobelpreis erhielt. Zu Lebzeiten galt er als einer der bekanntesten, einflussreichsten und in vieler Hinsicht maßstabsetzenden Autoren. Er bekam für sein Schaffen zahlreiche Auszeichnungen. 1910 wurde Heyse geadelt, nutzte aber den Titel als liberaler Bürger nicht. Sein umfangreiches Werk umfasst rund 180 Novellen, sechs Romane, rund 70 Dramen, eine Fülle von Gedichten und eine Autobiographie. Auch für die in den Bürgerhäusern sehr verbreitete Liedkultur seiner Zeit war Heyse enorm wichtig. Heyse, Sohn des Berliner Hauslehrers der Familie Mendelssohn Bartholdy, zählt neben Heine, Mörike und Rückert zu den meistvertonten deutschen Lyrikern überhaupt. Seine Werke wurden in alle europäischen Hauptsprachen, selbst ins Esperanto übersetzt. Als Übersetzer und Vermittler italienischer Literatur, als Herausgeber (*Deutscher Novellenschatz*), Mitglied der avantgardistischen Berliner Dichtervereinigungen *Tunnel über der Spree* und *Rütli* sowie als Haupt des Münchner Dichterkreises *Die Krokodile* entfaltete Heyse über sein eigenes dichterisches Schaffen hinaus zusätzlich eine breite literarische und kulturpolitische Wirkung. Sein begnadetes Kommunikationstalent

1 Einen einigermaßen aktuellen Überblick über die Heyse-Forschung bieten der Sammelband Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, hg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a.M. 2001 sowie der Ausstellungskatalog Paul Heyse. Münchener Dichterstern im Bürgerlichen Zeitalter, hg. von Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, München 1981 und die Monographie von Urszula Bonter, Das Romanwerk von Paul Heyse, Würzburg 2008. Vgl. auch: Werner Martin, Paul Heyse. Eine Bibliographie seiner Werke, Hildesheim u. a. 1978. Eine erste Information über den Dichter bietet: Urszula Bonter, »Paul Heyse. Hofdichter und Publikumsschriftsteller«, in: Die höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann. Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur, hg. von Krzysztof Ruchniewicz und Marek Zybur, Dresden 2007, S. 61–88. Schwerpunkt der aktuellen Heyse-Forschung ist das erzählerische Werk des Dichters. Vgl. zuletzt die umstrittene Stilkritik von Wolfgang Beutin, Preisgekrönte. Zwölf Autoren und Autorinnen von Paul Heyse bis Herta Müller. Ausgewählte Werke, sprachkritisch untersucht, Frankfurt a.M. 2012, zu Heyse vgl. S. 31–53.

und seine offenbar gewinnende wie geschickte Persönlichkeit bewirkten, dass Heyse in zeitgenössischen Kulturzirkeln mitunter als »Mittelpunkt der Unterhaltung«, wie Theodor Fontane sich erinnerte, galt: »Er durfte alles sagen, Richtiges und Falsches. Sein rein auf die Sache gerichteter Eifer, dazu die Eleganz der Form, söhnten mit jedem Inhalt aus.«² Fontane postulierte 1890 gar, dass Heyse sehr wahrscheinlich seiner Epoche später den Namen geben werde und dass in der Literaturgeschichtsschreibung auf das Goethe'sche Zeitalter ein Heyse'sches Zeitalter folgen werde.³ Doch gerade weil Heyse als so genannter »Dichterbürger«,⁴ Kunstpapst und vielfältig aktiver Förderer geradezu prototypisch die deutsche Literatur des späten poetischen Realismus repräsentierte, verblasste sein Nachruhm durch die gesellschaftlichen und ästhetischen Umbrüche nach 1918 rasch. Schon die Naturalisten, endgültig dann die späteren Generationen, sahen in ihm nur noch den Vertreter einer konservativen Welt von gestern.

Novellist oder Dramatiker

Obwohl Paul Heyse heute fast nur noch als Novellist oder Novellentheoretiker (so genannte Falkentheorie) bekannt ist, galt seine eigentliche Liebe zweifellos dem Drama.⁵ In einem Brief an den großen Erzähler Theodor Storm schreibt Paul Heyse etwa:

O Liebster, [...] zu denken, daß ich von Hause aus nur ans Drama gedacht habe und hernach noch Gott danken mußte, für einen leidlichen Novellisten gehalten zu werden! In diesem Genre kann man freilich auch das Höchste und Feinste der Kunst leisten, aber es ist doch nicht mein eigentliches Leben darin.⁶

Zwar erkennt Heyse das Kunstgemäße der seinerzeit sehr erfolgreichen Gelegenheitsliteratur ›Novelle‹ an und akzeptiert auch sein eigenes Talent für diese epische Kleinform, doch besteht er dem Freund gegenüber auf einer Lebensbegeisterung für die Bühne und die dramatische Kunst, die in der Hierarchie der Gattungen auch im späten neunzehnten Jahrhundert ganz oben stand. Heyses

2 Theodor Fontane, »Aufsätze zur Literatur«, hg. v. Kurt Schreinert, München 1963, S. 96.

3 Vgl. Hugo Aust, »Kulturelle Traditionen und Poetik. Fontane und Heyse«, in: Fontane Handbuch, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 331–333.

4 Hans Klumbies, Paul Heyse war der letzte Dichterbürger Deutschlands, 2010, <http://www.wissen57.de/paul-heyse-war-der-letzte-dichterbuerger-deutschlands.html> (21. 01. 2016).

5 Vgl. Erich Petzet, Paul Heyse als Dramatiker, Stuttgart 1904.

6 Paul Heyse an Theodor Storm, 26. 11. 1880, in: Paul Heyse. Münchener Dichterbürger, S. 117.

Bekenntnis zum Drama ist deshalb bemerkenswert, weil sein Können in diesem Gebiet, insbesondere sein dramaturgisches Gefühl, durchaus umstritten war. Gottfried Keller verweist in einem Brief an Theodor Storm auf »Paul Heyses dramatischen Unstern« und vermerkt, dieser habe beim Drama »keine glückliche Hand mit den Stoffen« gehabt.⁷ Die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik und der Theaterdirektoren entsprachen im Großen und Ganzen diesem Urteil. Kaum eines seiner sprachlich anspruchsvollen Stücke fand seinen Weg ins Theaterrepertoire. Storm konstatiert, dass die Dramen eher fürs Lesen als für die Bühne geeignet seien.⁸

Heyse selbst sah – trotz seiner Erfolge – das Novellenschreiben nur als schönen Broterwerb. So vermeldete er 1865 an den Grazer Bibliothekar und Dichter Faust Pachler:

Mich hat allerdings die Sorge um die Küche zum Novellisten gemacht (!), was ich sonst schwerlich geworden wäre, und jetzt, da ich es nicht mehr nötig habe, auch nicht zu bleiben gedenke. Ich war aber freilich jünger und ließ mir diese sehr bedingte Form als Vorschule zum Drama gefallen. Man lernt dort charakterisieren und die Erfindung im Kleinen.⁹

Max Kalbeck, der Herausgeber des Briefwechsels mit Gottfried Keller, spricht in diesem Zusammenhang nicht ganz unrichtig von einem »Mangel an Selbsterkenntnis«.¹⁰ Mit gewissem Recht verweist er darauf, dass Heyses Dramen narrative Züge aufweisen würden. So wähle er meist eher epische Stoffe und gestalte die Dialoge nicht nach Bühnenwirksamkeit, sondern nach ästhetischen Vorlieben. In ähnlicher Weise hat sich mehrfach die Wiener Schauspielerin Julie Rettich geäußert.¹¹ Auch Heinrich von Treitschke argumentiert so.¹² Adolf Bartels räumt in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* – ein Jahr vor der Vergabe des Nobelpreises an Heyse – bei aller Kritik immerhin ein gewisses Gespür für theatrale Effekte ein:

Wirklichen dramatischen Geist findet man denn bei Heyse auch nirgends, wohl aber war er [...] gar kein übler Theaterdichter, d. h. er konnte gewisse

7 Gottfried Keller an Theodor Storm, in: ebd., S. 117.

8 Vgl. Theodor Storm an Gottfried Keller, 14. –22. 12. 1880, in: ebd., S. 113.

9 Paul Heyse an Faust Pachler, 1865, zit. nach: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, hg. v. Max Kalbeck, Hamburg u. a., 1919, S. 145.

10 Max Kalbeck, [Kommentar], in: ebd., S. 145.

11 Vgl. Paul Heyse, Münchener Dichterbücher, S. 113.

12 Vgl. Heinrich von Treitschke, »Ludwig der Bayer. Schauspiel von Paul Heyse«, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 21 (1862), S. 412–424, hier S. 416.

Theaterwirkungen ziemlich sicher erreichen, versagte nur da, wo der eigentliche Dramatiker seine Stärke hat: in der Ausbildung echter Konflikte und der dramatischen Gestaltung der Charaktere, die bei ihm immer Intention bleiben, so interessant sie auch angelegt sind und so poetisch sie reden.¹³

Bartels Charakterisierung entspricht *cum grano salis* dem zeitgenössischen Urteil: Heyse gelinge keine Konfliktsteuerung und scheitere bei der antagonistischen Gestaltung der Figuren; seine poetische Sprache und seine Theaterideen seien aber hervorzuheben. Nun sind solche Aussagen in gewisser Weise auch Geschmacksurteile, die durch allzu starre Gattungsvorstellung oder zeittypische Bühnengepflogenheiten geprägt sein mögen. Doch zeigt die eher mäßige Bühnenpräsenz der über 60 Dramen Heyses und sein vergleichsweise großer Erfolg als Novellist – wenn man so will empirisch –, dass Heyse eher mit seinen Erzählungen als mit seinen Schauspielen den Publikumsgeschmack des späten neunzehnten Jahrhunderts traf. Hinzu kamen die Zensurprobleme bei seinem späten Drama *Maria von Magdala*.¹⁴ Gottfried Keller berichtet er schon 1878, dass »das Dramenschreiben« eigentlich »die brotloseste unter meinen Künsten« sei.¹⁵ Tatsächlich kann man einen gewissen Zusammenhang zwischen den epischen Verfahren eines Dramas und seiner Rezeptionsweise sehen.¹⁶ Mit anderen Worten: die schon von Zeitgenossen bemerkte epische Tendenz¹⁷ vieler, insbesondere historischer Dramen Heyses legt nahe, sie weniger als Aufführungsgrundlagen, denn als Lesedramen im weiteren Sinne zu verstehen. Sie dienen in erster Linie einer Lektüre, die eine Aufführung beim Lesen antizipiert.¹⁸

Einen beachtlichen Anteil an den Schauspielen Heyses nehmen die Geschichtsdramen ein. Thematisch reichen sie von antikisierenden Stoffen –

13 Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*. In zwei Bänden, Leipzig 1909, Bd. 2, S. 632.

14 Vgl. ausführlich: Andreas Pöllinger, *Der Zensurprozeß um Paul Heyses Drama Maria von Magdala (1901–1903)*. Ein Beispiel für die Theaterzensur im Wilhelminischen Preußen, Frankfurt a.M. u. a. 1989.

15 Heyse an Keller, 27. 11. 1878, in: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, S. 144.

16 Zum hier verfolgten Gedanken vgl. Alexander Weber, *Episierung im Drama*, Diss. Erlangen 2014 (erscheint vsl. 2016).

17 Vgl. etwa Erich Petzet, *Paul Heyse als Dramatiker*.

18 Zum hier zugrunde gelegten Verständnis eines ›Lesedramas‹ vgl. mein DFG-Projekt *Lesedrama der Frühen Neuzeit (1500–1730)*, wiss. Mitarbeiter: Alexander Weber. Ausgehend von einem differenzierten Begriff ›Lesedrama‹ setzt es sich kritisch mit der Meinung auseinander, im Bereich des Dramas herrsche ein Primat der Aufführung und der Damentext sei nur eine ›Schwundstufe‹ zu diesem. Gezeigt werden soll hingegen, dass gedruckte Damentexte schon seit der Renaissance als selbstständige (Buch-)Medien mit spezifischen Dispositiven anzusehen sind.

Meleager (1854), *Hadrian* (1865)¹⁹ – über Themen der (preußischen) Nationalgeschichte – *Colberg* (1865), *Graf Königsmarck* (1877) – bis hin zu eher regionalgeschichtlich relevanten Stoffen – *Ludwig der Baier* (1862) und vor allem *Hans Lange* (1864). Letzteres hatte neben *Colberg* offenbar den größten Bühnenerfolg.²⁰

Zur Poetik des Geschichtsdramas in Heyses Umfeld

Das Geschichtsdrama gehörte im neunzehnten Jahrhundert einerseits zu den zweifellos angesehensten, andererseits aber auch zu den vermutlich am häufigsten diskutierten Gattungen. So setzt sich eines »der im letzten Jahrhundertdritt« – also der Zeit, in der Paul Heyses *Colberg* erscheint – »meistgelesenen Standartwerke der Literaturtheorie«, Rudolf Gottschalls *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik vom Standpunkte der Neuzeit* (1858, 2. Aufl. 1870), vehement für eine »Professionalisierung der Geschichtsdramatik aus nationalpolitischem Interesse« ein.²¹ Sicher klingt es heute reichlich befremdend, wenn Gottschall – gut hegelianisch – verlangt, die Dramen sollten »stets die Menschwerdung des Weltgeistes in einem Einzelnen« darstellen.²² Er meint, dass sich historische Ideen in den Handlungen Einzelner zeigen lassen, obwohl natürlich die Gefahr bestehe, dass »die Helden« sich »in das Princip [...] verflüchtigen, das sie vertreten.«²³ Später wird Jacob Burckhardt, der Heyse-Freund und Nietzsche-Kollege, in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (als Vorlesung *Über das Studium der Geschichte*, 1868–1872) genau darauf beharren: Der wirklich gute Historiker »findet und empfindet« wie der Poet »durch eine einfache Funktion seines Geistes das Allgemeine im einzelnen.«²⁴ Damit variierte er die aristotelische Vorstellung, dass in der »Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres« als in der Geschichtsschreibung zu finden sei, weil »die Dichtung [...] mehr das Allge-

19 »Nach unserem Empfinden das tiefste und ergreifendste aller dramatischen Werke Heyses«, schreibt der zeitgenössische Novellist und Literaturhistoriker Adolf Stern. Vgl. ders., »Die Deutsche National-Literatur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart«, in: August Friedrich Christian Vilmar, *Geschichte der Deutschen National-Literatur*, 23. vermehrte Auflage, Marburg und Leipzig 1890, S. 489–715, hier S. 616.

20 Vgl. Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 631.

21 Claudia Stockinger, *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*, Berlin 2010, S. 191.

22 Rudolf Gottschall, *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit* [1858], 2. Aufl., Breslau 1870, Bd. 2, S. 224.

23 Ebd.

24 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, hg. v. Rudolf Marx, Stuttgart 1978, S. 20.

meine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere« mitteile.²⁵ In diesem Sinne argumentiert auch Gottschall, wenn er fordert, dass das Geschichtsdrama nicht einfach historisieren dürfe, sondern die Relevanz des Dargestellten in den Handlungen der Figuren für die Gegenwart sichtbar machen müsse. Diese Bindung des Historischen an Problemzusammenhänge des Gegenwärtigen nennt Gottschall ›politisch‹:

Nach dem Inhalte ist die moderne Tragödie eine *historische* oder *bürgerliche*. D[ie]²⁶ Aufgabe der Gegenwart ist, die historische Tragödie zur politischen, die bürgerliche zur sozialen zu erheben. Wir verstehen hier das Wort ›politisch‹ nicht im Sinne der Tagestendenzen, sondern wir meinen damit nur, daß der Stoff einer geschichtlichen Tragödie sich um staatliche Konflikte [...] drehe, welche von Interesse für die Gegenwart sind, daß man nicht historische Stoffe aus der Zeit Attila's und Alarich's, der Karolinger und Kapetinger wähle, sondern aus Epochen, die unserer Zeit nahe verwandt sind, oder in denen sie unmittelbar wurzelt.²⁷

Gottschalls Konzept der politischen Tragödie geht auf Johann Jacob Bodmers Artikel *Politisches Trauerspiel* in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771–1774) zurück.²⁸ Der Artikel korrespondiert mit dem Titel einer kurz vorher publizierten Sammlung von Geschichtsdramen des Schweizers, die in der Einleitung Sulzers zu Bodmers Text erwähnt wird.²⁹ In diesem Artikel werden erstmals Geschichtsdramen wie *François II. Roy des France* (1747, 2. Aufl. 1768) von Charles-Jean-François Henault³⁰ und vor allem *Götz von Berlichingen* (1771) »von einem unbekanntem Verfasser« gelobt. Goethes zuerst anonym veröffentlichtes Stück sei »ein neues Drama, gerade wie Henault es wünschet.«³¹

25 Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kapitel 9.

26 Im Original: »Der«.

27 Rudolf Gottschall, *Poetik*, S. 243.

28 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], »Politisches Trauerspiel« [1771], in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–1774, Bd. 3, S. 592–597.

29 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], *Politische Trauerspiele* [...] [3 Bde.], Zürich 1768–1769. Zum Folgenden vgl. Dirk Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit. 1495–1773*, Tübingen 2005, bes. S. 283–287 und als theoretischer Hintergrund zur Gattung ›Geschichtsdrama‹ auch S. 1–56.

30 Das fünftaktige Lesedrama *Françoise II.* (1747) des französischen Historikers Charles-Jean-François Henault (1685–1770) bemüht sich um eine genaue Darstellung der historischen Ereignisse. Von ihm stammt auch das mehrfach übersetzte Geschichtswerk *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France* (1744, 2. Aufl. 1746, 3. Aufl. 1749).

31 [Johann Jacob Bodmer], *Politisches Trauerspiel*, S. 593 (Einleitung von Sulzer).

Bodmer setzt sich allerdings insofern von Henaults Königsstück ab, als er ein Trauerspiel »für freye Staaten« favorisiert. Dem Vorbild der Athener Demokratie folgend, »behandelt« man in republikanischen Stücken die »Angelegenheiten der Staaten«. Sie »werden in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben«. Sie übernehmen die Verantwortung für die politische und sittliche Erziehung der Bürger. Das politische Trauerspiel versuche vor allem »Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populäre Empfindungen, einzuprägen.«³² Wirkungsvoll sei die Präsentation »starker Seelen« in »heroischen Zeiten«.³³ Das Theater mit seinen begrenzten Möglichkeiten sei indes ungeeignet historische Szenarien zu vermitteln. Deshalb spricht sich der Schweizer für ein Theater der »Phantasie«, also für das Lesedrama aus.³⁴ Dieses brauche sich auch »um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern«.³⁵

Ganz explizit wird diese spezifische Vorstellung einer adäquaten Dramenrezeption in Heyses Hoffnung, dass sein auf der Bühne nicht sonderlich erfolgreiches Geschichtsdrama *Ludwig der Baier* (1862)³⁶ »in bayerischen Schulen« als Pflichtlektüre eingeführt werde.³⁷ Heyses Geschichtsdrama handelt von Streit und schlussendlicher Versöhnung zweier Jugendfreunde. Der Wittelsbacher Ludwig (1281–1347) teilt am Ende mit dem Habsburger Friedrich dem Schönen (1289–1330) die deutsche Krone. Unterstellt wurde dem patriotischen Stück, dass es als »ein wirkliches und wahrhaftiges königlich bayrisches Nationaldrama« konzipiert worden sei.³⁸ Die eher affirmative Behandlung des Stoffes legt dies durchaus nahe; so huldigt es recht deutlich der bayerischen Monarchie, auch wenn der Herrscher als jemand dargestellt wird, der zu Kompromiss und Machtverzicht aus pragmatischen Gründen bereit ist, nämlich wenn es die politische Situation erfordert und vor allem, wenn es den Frieden im Land befördert.

Der berühmte Historiker und Politiker Heinrich Gotthardt von Treitschke (1834–1896)³⁹ ordnet das Geschichtsdrama in seiner ausführlichen Rezension in die von Gottschall aktualisierte Auseinandersetzungen um das politische Trau-

32 Ebd., S. 594.

33 Ebd., S. 596.

34 Ebd., S. 595.

35 Ebd.

36 Vgl. Paul Heyse, *Ludwig der Baier*. Schauspiel in fünf Akten, Berlin 1862.

37 Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hg. v. Erich Petzet, München 1916, S. 108.

38 Heinrich von Treitschke, *Ludwig der Bayer*, S. 417.

39 Heinrich von Treitschke war seit 1858 Herausgeber der Preußischen Jahrbücher. 1873 wurde er Nachfolger auf dem Lehrstuhl Leopold von Ranke in Berlin und damit gewissermaßen der wichtigste Historiograph Preußens. Treitschke war auch dichterisch und in der literarischen Essayistik tätig. Seine antisemitischen Äußerungen aus dem Jahr 1879 (»Die Juden sind unser Unglück.«) haben das Bild Treitschkes bis heute geprägt.

erspiel ein. Die in Treitschkes Kritik prominent verwendete Bezeichnung »Politische Dramen«⁴⁰ für Stücke wie Heyses *Ludwig der Baier* verweist unzweideutig darauf. Wie Gottschall hat auch der Historiker erhebliche Vorbehalte gegen eine politisch tendenziöse Literatur, von der das Geschichtsdrama als ein politisch wirkendes abgesetzt werden müsse. Dichtungen, die sich in den Dienst der Tagespolitik stellen, erscheinen ihm als »Selbstmordversuche der Poesie«. Der »schwere Ernst der staatlichen Arbeit«⁴¹ verbiete jede leichtfertige Parteinahme, sei sie auch als patriotische Huldigung an die Herrschaft gedacht.

Um der Komplexität des Politischen gerecht zu werden, hätte Heyse in seinem *Ludwig*-Drama den Helden als »Vorkämpfer der bürgerlichen und nationalen Gewalten wider den Adel, den Reichsfeind und den Stuhl von Rom«⁴² darstellen können. Dann wäre er dem Publikum durch »Kraft und Größe« nahegebracht worden.⁴³ Dass Heyse stattdessen ein »Drama der Freundschaft«⁴⁴ geschaffen habe, zeige einen »Anhänger jener abstracten Aestetik, welche immer wieder versichert, der Dichter könne nur das ›Reinmenschliche‹ schildern – als ob die staatlichen Gedanken unmenschlich wären.«⁴⁵ Insofern erscheint Treitschke das Verhältnis von ästhetischem Forminteresse und politischer Botschaft als Kernproblem des Geschichtsdramas. Denn in der Moderne habe »die politische und wirtschaftliche Arbeit den Formsinn« verkümmern lassen.

Patriotische Stoffe, ruft man, soll der Dichter wählen [...], weil auch die Kunst den patriotischen Zwecken des nationalen Interesses dienen müsse. Politische Dramen, heißt es, wollen wir schauen, nicht weil in den großen staatlichen Kämpfen die Leidenschaft in den gewaltigen Formen erscheint, sondern weil die Bühne ihr Scherflein beisteuern müsse zur politischen Volksbildung.⁴⁶

Geschichtsdramen dürfen also nicht auf ein historisches Lehrstück reduziert werden, das die Fakten ohne analytischen Sinn präsentiert. Vielmehr soll der moderne Dichter – so die deutlich historistische Position Treitschkes – durch die ästhetische Gestaltung seiner Texte den geschichtlichen Gehalt, den historischen Sinn des dramatisierten Geschehens vermitteln:

40 Heinrich von Treitschke, *Ludwig der Bayer*, S. 413.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 417.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 418.

46 Ebd., S. 413.

Wer es wagt, die harten und rauhen Kämpfe der geschichtlichen Welt poetisch zu verklären, von ihm fordern wir auch den Muth und die Kraft, daß er den politischen Gehalt der Geschichte erfasse, den menschlichen, jedes Herz ergreifenden Sinn des staatlichen Lebens verstehe und verkörpere.⁴⁷

Hieran scheitere Heyse, wenn er – durchaus anders als die Tendenzdichter – auf die ästhetische Konstruktion setze, dabei aber die politische Durchdringung seines Stoffes vernachlässige. Treitschke votiert für eine möglichst objektive Geschichtsdarstellung im Sinne Rankes, die es mit der Analyse der politischen Ideen, die der Geschichte inhärent seien, zu verbinden gälte – insbesondere im Geschichtsdrama.

Will ein Dichter in einem historischen Drama diese politischen Ideen ängstlich umgehen, dann rächt sich die Geschichte, dann verfällt er nur um so sicherer in die trockenste Nüchternheit, [...] in die Langeweile einer ärmlischen Chronik. Für diese Wahrheit gibt Heyse's Ludwig der Bayer ein unwidersprechliches Zeugnis.⁴⁸

Die Langeweile solcher Geschichtsdramen rühre also aus der fehlenden dramatischen Spannung, welche die Ideen des Politischen auch für das heutige Publikum sinnfällig machen könnten. Breites chronologisches ›Erzählen‹ der Ereignisse auf der Bühne⁴⁹ wirke hingegen undramatisch. Heyse rede »zum Hirn statt zum Herzen« des Rezipienten.⁵⁰ Sein Drama sei für die Bühne daher ungeeignet. Denn »unsere Tage der hellen Bildung ertragen und glauben« eine solche uns fremd wirkende Evokation des Mittelalters »nur, wenn sie von der ›erzählenden‹ Dichtung in eine duftige Ferne gerückt wird. Vor den greifbaren Gestalten der Bühne aber rufen wir alle: ›das ist unmöglich!‹«⁵¹ Treitschke stellt seine Forderung einer politischen Geschichtsdramatik der poetischen Verklärung des Historischen in Heyses Dramen entgegen.

Damit trifft Treitschke – bei aller Polemik seiner Rezension – recht genau das Konzept von Heyses Geschichtsdramatik. Ihm scheint es mehr um die Poetisierung des Historischen als um seine aktualisierende Dramatisierung zu gehen. So beklagt er in zwei bekannten Kunstepigrammen die Verrohung der Bühne einer-

47 Ebd., S. 418.

48 Ebd.

49 Vgl. ebd., S. 420.

50 Ebd., S. 412.

51 Ebd., S. 424.

seits und die Diskrepanz zwischen poetischer Autorintention und der Selbstsucht der Theateraktanten andererseits:

Auf unsern Bühnen hat Ungeschmack
Die holde Muse vertrieben.
Sie spielen dir auf dem Dudelsack,
Was du für Flöte geschrieben.

Der echte Mime haßt, das merke,
Des echten Dichters Genius.
Er macht sich nichts aus seinem Werke,
Aus dem nicht er erst etwas machen muß.⁵²

Heyse hat seine Variante des Geschichtsdramas nicht nach dem Muster eines historischen Dramas konzipiert, das als Antwort auf Gegenwartskonstellationen gedacht ist. Zwar waren Dramen wie Goethes *Götz von Berlichingen*, Kleists *Die Hermannsschlacht* oder Schillers *Wallenstein* – wie Heyses Geschichtsdramen – auch nicht unbedingt für einen Bühnenerfolg geschrieben worden, doch orientierten sie sich deutlich an einer Gegenwart, die in der Darstellung des Vergangenen sichtbar werden sollte. Friedrich Sengle hat diesen Typus des Geschichtsdramas ausführlich analysiert.⁵³ Er lässt sich auf wenige Komponenten reduzieren: Die Dramen folgen im Prinzip möglichst genau den historischen Ereignissen. Im Sinne des zeitgenössischen Historismus gehen die Dramen von der Möglichkeit aus, dass Geschichte über Quellen weitestgehend rekonstruiert werden kann. Hinzu kommt eine dramaturgisch gerechtfertigte Verlebendigung oder Psychologisierung der Helden im Sinne Shakespeares, ohne die Historizität überlieferter Figuren in Frage zu stellen. Die so sichtbar werdenden Ideen, Umbrüche oder Konstellationen der Geschichte bieten Bezugsmöglichkeiten auf die Gegenwart und erschaffen Erwartungshaltungen an die Zukunft.⁵⁴

52 Paul Heyse, »Sprüche«, in: Neues Münchner Dichterbuch, hg v. dems., Stuttgart 1882, S. 159–169, hier S. 167.

53 Vgl. Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, 3. Aufl., Stuttgart 1974. Zu Heyses Geschichtsdramen vgl. auch Christiane Ullmann, »Paul Heyses historische Volksstücke«, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 31,4 (1995), S. 314–330.

54 Vgl. Klaus-Detlef Müller, »Das Problem der Zeitebenen im modernen deutschen Geschichtsdrama«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Görres-Gesellschaft) NF 28* (1987), S. 211–226 und Wolfgang Düsing, »Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama«, in: *Aspekte des Ge-*

Friedrich von Raumer, neben Ranke vermutlich einer von Heyses Lehrern in Berlin, geht in seiner Akademierede *Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern* eigenes auf das »Verhältnis der Dichtkunst zur Geschichte« ein.⁵⁵ Hier konstatiert er ganz im Sinne von Heyses Konzept einer Poetisierung des Geschichtlichen im Drama, dass die »Geschichte nicht unpoetisch« sei, »weil sie wahr ist, sondern oft unendlich poetischer als die willkürlichen Erfahrungen schwacher Dichter; [...]. Der Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie ist also kein unbedingter.«⁵⁶ Die »ächte Geschichte«, so Raumers These, könne »die Form eines Kunstwerks haben«,⁵⁷ weil Historiographie nicht mehr als ein allein chronologisches Verfahren angesehen wird, sondern als eines, das auswählt, erzählt und konstruiert.⁵⁸ Raumer fasst später in diesem Sinne das ideale Geschichtsdrama (paradigmatisch im Hinblick auf Stücke von Ludwig Vitet) zusammen:

Alles ist darin Geschichte, und zugleich alles Poesie. Der Geschichtsforscher könnte jeden Gedanken, jedes Gefühl, jedes Wort beschwören, und diese Kraft der historischen Wahrheit erscheint doch überall wiedergebohren und dichterisch verklärt durch den seltenen Genius des Verfassers. Die Personen treten mit der Kraft des frischen Lebens vor Augen; das Kleinste und Einzelste, was von ihnen berichtet wird, ist mit dem Größten und Folgereichsten ungemein geschickt in Verbindung gesetzt.⁵⁹

Wie Treitschke fordert Raumer die Kraft des Lebendigen als Moment der Geschichtsdramatik, die sich aber mit historischer Genauigkeit verbinden muss. Das Poetische, also das, was Heyses Stücke nach Treitschke zu viel auszeichne, lässt Raumer aber ausdrücklich als wesentliches Moment zu.

Paul Heyse hat sich selbst gegenüber dem großen Baseler Historiker Jacob Burckhardt – auch ein Ranke-Hörer in Berlin – über seine Geschichtsdrama-

schichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun, hg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1998, S. 1–10.

55 Friedrich von Raumer, *Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern* [1828], Berlin 1829, S. 44–54. Vgl. zum Kontext: Wolfgang Struck, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*, Tübingen 1997, S. 159–184.

56 Friedrich von Raumer, *Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern*, S. 45.

57 Ebd.

58 Vgl. ebd., S. 47.

59 Ebd., S. 54.

tik geäußert.⁶⁰ Erstaunlich ist, wie Heyse dabei auf der Abweichungslizenz des Poeten besteht. Spitzfindig betont er gegenüber dem Historiker, dass »Alles, was Fiktion« am Geschichtsdrama sei, »wenigstens *urkundlich* erlogen« werde,⁶¹ also den Geist, nicht aber das einzelne Wort der überlieferten Geschichte wahre:

Wie traurig steht es um unser Handwerk, wenn es der Drang der Umstände fügt, daß wir uns *nolentes volentes* mit gebundenen Händen der historischen Wahrheit überliefern müssen, wenn wir für unser Thun und Lassen keine andere Entschuldigung haben als jenes: Ja es ist wahr, es ist wirklich wahr, man hat mir's geschrieben!⁶²

Der letzte Satz macht unmissverständlich deutlich, dass die historische Wahrheit nicht absolut, sondern eine überlieferte ist. Heyse betont die Textualität der Geschichte und er warnt davor, dass »die gesamte historische Dramatik« – wie es der Historismus in dieser Zeit mehr und mehr fordert – »zwischen die Hecken und Zäune unserer modernen Wissenschaft« eingeklemmt wird.⁶³

Heyse war an einer zwar anschaulichen, doch nicht überpointierten Art der Historienmalerei im Drama gelegen. Wenn er spezifische Freiräume gegenüber dem Historischen reklamiert, kann er sich auf gewichtige Vorbilder wie Lessing berufen.⁶⁴ Eine solche Lizenz des Poetischen gegenüber der Geschichte erscheint Historikern wie Treitschke freilich fremd. Ob die Nutzung der poetischen Lizenz Heyses Stücke grundsätzlich untauglich für die Bühne macht, bleibt jedenfalls eine schwer nachzuweisende Behauptung.

Den erhofften breiten Erfolg durfte Heyse nicht für das gut gemeinte Bayern-Stück verzeichnen, sondern erst für das Geschichtsdrama *Colberg* und zwar nicht für das Königreich Bayern, sondern für Preußen reklamieren. Wird das Geschichtsdrama in den Dienst des Staates und seiner staatsbürgerlichen Erziehung gestellt, ergeben sich die – nicht immer gut zu synchronisierenden – Forderungen nach historischer Objektivität und staatstreuer Auslegung der Geschichte wie von selbst. Poetische Ausgestaltungen stören dabei ja keineswegs. Dramatische Zuspitzungen, die die Autorität des Staates unterhöhlen könnten, erschei-

60 Anlass war die Druckfassung seines Dramas *Ludwig der Bayer*, Berlin 1862.

61 Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hg. v. Erich Petzet, München 1916, S. 107 f. Hervorhebung im Original.

62 Ebd., S. 108. Hervorhebung im Original.

63 Ebd., S. 108.

64 »Der Dichter ist Herr über die Geschichte; und er kann die Begebenheiten so nahe zusammenrücken, als er will. Ich sage, er ist Herr über die Geschichte.« – Gotthold Ephraim Lessing, 63. Literaturbrief, in: Werke 1758–1759, in: Werke und Briefe, Bd. 4, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1997, S. 647.

nen hingegen weniger tauglich. Jacob Burckhardt, der neben Nietzsche wichtigste anti-historistische Geschichtstheoretiker der Zeit, antwortet Heyse mit einem gelassenen Lob seiner Geschichtsdramen und stellt dem Dichter einen gewissen Freibrief für die poetische Gestaltung des Historischen einerseits und die Veränderung der poetischen Regeln in Rücksicht auf die Geschichte andererseits aus:

Zuerst gebe ich Dir als Historiker das Zeugnis, daß Deine Pietät gegen wirkliche Geschichte in der That unglaublich groß ist, mehr als diese ›wirkliche Geschichte‹ verdient. Es sind, ein paar chronologische und causale Freiheiten abgerechnet, eigentlich lauter historische Bestandteile. [...] In einem historischen Drama mag man die Bagage beschränken so sehr man will, es ist nicht zu vermeiden, daß auch die sekundären Interessen ihren Ablauf, ihre Befriedigung oder Nemesis erhalten, und da *kann* die Peripetie nicht immer so liegen wie sie z. B. in einem Drama aus der Phantasiewelt liegen könnte oder müßte.⁶⁵

Nur das Zweite ist poetologisch neu: Nach Jacob Burckhardt darf der Geschichtsdramatiker die so genannten ›aristotelischen‹ Regeln der geschlossenen hohen Tragödie (etwa nach Gustav Freytags zeitgenössischer *Technik des Dramas*⁶⁶), zu der das nationale Geschichtsdrama ja gehört, dann variieren, wenn es der Verlauf der Geschichte verlangt beziehungsweise wenn es die Doktrin der Unveränderlichkeit der historischen Hauptumstände nicht anders zulässt. Burckhardt erweitert also die Lizenz des (Geschichts-)Poeten. Lässt die Dichtkunst eine Veränderung des Geschichtlichen zu, lizenziert der historische Stoff genauso eine Abweichung von den poetischen oder dramaturgischen Regeln. Genau diese Abweichungslizenz nutzt Heyse in seinem *Colberg*-Drama.

Der Auseinandersetzung mit Historikern wie Jacob Burckhardt oder auch Heinrich von Treitschke mag es denn auch geschuldet sein, wenn Paul Heyse in *Colberg* (als Bühnenmanuskript 1865, als Buch 1868)⁶⁷ ein Lesedrama erprobt, das weniger mit ›erzählerischen‹ Mitteln als mit der Variation geltender drama-

65 Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, S. 112 f. Hervorhebung im Original.

66 Vgl. Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas* [1863]. Reprographischer Nachdruck der 22. Aufl. 1922, Darmstadt 1992.

67 Zitiert wird folgende Ausgabe: Paul Heyse, *Colberg*. Historisches Schauspiel in fünf Akten, Stuttgart und Berlin 1913. Neben dieser Lesefassung vgl. auch: Paul Heyse, *Colberg*. Historisches Schauspiel in fünf Akten (Bühnenmanuskript), München 1865. Vgl. etwa das Exemplar von Adolf Menzel, BSB München, Signatur P.o.germ 2038 o.

turgischer Strukturen auf der Ebene der Bühnendiegese⁶⁸ spielt. Seine Dramen als verkappte Erzählung zu interpretieren, würde dem schon zeitgenössischen Vorurteil folgen, Heyse sei nur als Erzähler, nicht aber als Dramatiker erträglich.

Bühnendiegese eines Lesedramas

Hier wird ein anderer Weg versucht: Anhand des Geschichtsdramas *Colberg. Historisches Schauspiel in fünf Akten* kann gezeigt werden, wie Heyses Dramaturgie wirkt, ohne dass sie an eine Aufführung auf dem Theater gebunden wäre. Dem kommt man bei, wenn man nicht eine transgenerische Analyse des Dramas als Erzähltext versucht,⁶⁹ sondern eine Dramenanalyse, die *Colberg* nicht lediglich als defizitäre und/oder missglückte Aufführungsvorlage versteht. Das Stück ist – so die These – als dramaturgisches Experiment auf der Ebene der Bühnendiegese und der damit korrespondierenden Handlung (Diegese im engeren Sinne) zu verstehen, wobei das Drama nicht auf eine tatsächliche Realisierung auf der Bühne angelegt ist.

Das Stück handelt von der Belagerung der damals preußischen Festungsstadt Kolberg (heute: Kołobrzeg) durch die napoleonischen Truppen. Elemente der Diegese, die bei einer Inszenierung nicht sichtbar würden, zeigen sich schon in der ersten Szene des Stücks; sie spielt in einem bürgerlichen Zimmer in Kolberg, das Fenster zur Straße und in eine Landschaft enthält. Die erste Regiebemerkung mutet geradezu naturalistisch an; zitiert sind nur die ersten Angaben:

Zimmer im Hause der Witwe Blank. Türen rechts und links und im Mittelgrunde. Neben der letzteren, die sich auf die Straße öffnet, ein Fenster. Rechts ganz vorn eine tiefe Fensternische mit weißen Vorhängen [...].⁷⁰

Das Fenster rechts wird in der folgenden Szene relevant, weil von diesem aus Rose »die Lagerfeuer / Der fremden Unterdrücker glänzen« sehen kann und sich deshalb »ein Geschütz hier in die Nische« wünscht, »[d]as fernhin trüge über Wall und Feld«.⁷¹ Die Nische mit dem Fenster zum Feind ist der Ort ihrer Wut und bietet im Laufe des Dramas die Kanzel für weitreichende Teichoskopien. Denn

68 Die Bühnendiegese umfasst die Welt der Aufführung, so wie sie der Dramentext entwirft. Er stellt gegenüber der dargestellten Geschichte (Diegese) stets eine zweite Ebene des Dramas dar. Vgl. hierzu: Alexander Weber, *Episierung im Drama*.

69 Vgl. dazu Ansgar Nünning und Vera Nünning, *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002.

70 Heyse, *Colberg*, S. 5.

71 Ebd., S. 6.

»[v]on diesem Fenster« aus sieht Rose »wie sonst von keinem Punkt der Stadt«, die Wallanlagen, die Wasserwerke und den Fluss. Von hier aus können Rose und Gneisenau schließlich den heroischen Kampf des Bruders sehen, der am Ende des Dramas den Frieden für Kolberg bringt.⁷² Das Fenster zur Straße beziehungsweise zur Stadt und das zur Front und zum Wasserweg, den Rose später für ihre Heldentat nutzt, sind hier als wesentliche, exemplarisch gedachte Raummomente des Stücks eingeführt. Durch beide Fenster wird die tatsächlich relevante Geschichte – die Kämpfe, das Leid des Volkes und die Belagerung der Stadt – quasi auf die Bühne geholt. Die Regiebemerkungen und die von den Protagonisten preisgegebenen Informationen zu den Spielorten dienen dabei nicht nur der Entfaltung der Bühnendiegese, sondern eröffnen dem Dramenleser zusätzlich das Blickfeld der zur Passivität gezwungenen Protagonisten, die räumliche Situation der belagerten Stadt und eine symbolische Vergegenwärtigung unterschiedlicher historischer Optionen (Befreiung, Aufgabe der Stadt, Sieg, Niederlage). Allerdings sind die Wasserwege und Wehranlagen oder die Straße hinter dem hinteren Fenster genauso wenig vom Theaterpublikum aus zu sehen, wie etwa die marschierenden Bürger in einer späteren Regiebemerkung:

Rose. (Auf der Straße draußen von rechts marschieren die Bürger heran, unter ihnen) Würges, Grüneberg, Schröder, Geertz, der Rektor und sein Sohn (alle in Waffen)⁷³

Damit wird deutlich, dass *Colberg* zwar problemlos aufgeführt werden kann, aber nicht unbedingt für die Bühne konzipiert ist. Das Stück hat eindeutig Momente eines Lesedramas.

Schon der ungewöhnliche Bühnen- und Leseerfolg von *Colberg* rechtfertigt eine wissenschaftliche Analyse des Stücks. Das Drama gehört zu den seinerzeit erfolgreichsten, aber auch vermutlich am meisten missbrauchten Stücken deutscher Sprache. Am 31. März 1890 erhielt Paul Heyse für sein Drama die Ehrenbürgerschaft der Stadt Kolberg.⁷⁴ Zwischen 1890 und 1940 kamen allein 180 Auflagen heraus. Es wurde bis 1914 auf fast allen großen Bühnen Deutschlands, in Schulen und von patriotischen Laienspielgruppen gegeben; ja, über die Schulen wurde es gewissermaßen zum preußischen Nationaldrama. Der berühmte Münchener Germanist und Lessing-Editor Franz Muncker setzte sich eigens für eine Schulausgabe des Dramas ein. An Heyse schreibt er 1901:

72 Vgl. ebd., S. 137–140.

73 Ebd., S. 131.

74 Vgl. die Abbildung der Urkunde in: Paul Heyse. Münchener Dichterstern, S. 115.

Es muß uns allen doch lieber sein – aus ästhetischen u[nd] andern Gründen –, wenn die Gymnasiasten ihre ersten dramatischen Eindrücke aus einem Ihrer Werke als aus einem Stück von Wildenbruch oder gar noch anderen erhalten.⁷⁵

Ernst von Wildenbruch, der gleich zweimal (1884 und 1896) den begehrten (Preußischen) Schillerpreis bekam, gehörte zu jenen Nationaldichtern, die in historischer Manier überlange Geschichtsdramen in einem eher aggressiven, mit Sicherheit aber sehr patriotischen Ton verfassten und dies auch generell forderten.⁷⁶ Heyse selbst hebt sich von »unsere[n] bildungsbedürftigen Dramen« – à la Wildenbruch – in einem Brief an Keller ab.⁷⁷ Aus heutiger Sicht mag einem der Unterschied zwischen Heyse und Wildenbruch hingegen nicht allzu groß vorkommen. Doch bei genauerem Hinsehen, wird man erkennen, dass Heyse – trotz der unsäglichen Rezeption des Stückes – weitaus differenzierter, mit Treitschke möchte man sagen poetischer, mit der Geschichte umgeht als Wildenbruch und andere preußische Nationaldichter.

Allerdings trug sein Drama nicht wenig zur Förderung der Kriegsbegeisterung vor dem Ersten Weltkrieg bei und noch 1944 nutzten die Nationalsozialisten das patriotische Durchhalte-Drama für ihren Propagandafilm *Kolberg*, obwohl sein Autor Heyse nach nationalsozialistischer Ideologie eigentlich als Halbjude anzusehen wäre und das Stück selbst unübersehbar humane Züge aufweist. Die geschickt gestaltete Dramaturgie des Stückes und die Weiterentwicklung des an Goethes *Götz* orientierten Modells eines selbstreflexiven Geschichtsdramas gilt es genauso in den Blick zu nehmen wie die heute unzeitgemäß wirkenden patriotischen Töne von *Colberg* wenige Jahre vor der Gründung des Deutschen Reichs, die unverhohlene Feier der preußischen Militärdeale, aber auch die dort diskutierten Ideen einer verantwortlichen Bürgerwehr oder die deutlich republikanische Akzentuierung mancher Passagen des Dramas.

Das Stück spielt 1806 nach der verlorenen Schlacht von Jena und Auerstedt gegen Napoleon. Nacheinander fallen mit vielen Verlusten belagerte Nachbarstädte, so dass sich der Kommandant der preußischen Hafenstadt entschließt Kolberg kampfflos aufzugeben. Dem stellt sich der patriotische Joachim Christian Nettelbeck mit einer Bürgerwehr entgegen. Der historische Nettelbeck berichtet

75 Franz Muncker an Paul Heyse, 9. Oktober 1901, in: Paul Heyse. Münchener Dichterstern, S. 116.

76 Vgl. Ernst von Wildenbruch, *Das deutsche Drama, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand*, Leipzig 1906, S. 6 f. et passim.

77 Vgl. Heyse an Keller, 11. 8. 1881, in: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, S. 234.

übrigens über die Ereignisse in seinen Erinnerungen.⁷⁸ Im Drama ersucht er den preußischen König Friedrich Wilhelm III. um die Entsendung eines neuen, kriegserfahrenen Kommandanten. Unter der Leitung des legendären August Neidhardt von Gneisenau gelingt es dann in einem aufopfernden Kampf die belagerte Stadt bis zum Waffenstillstand 1807 zu halten.

Die Konflikte um das richtige politische Vorgehen werden nicht nur zwischen den beiden historischen Helden Nettelbeck und Gneisenau, sondern – dramaturgisch geschickt – auch anhand erfundener Figuren, die eine differenzierte Psychologisierung erlauben, exemplifiziert: Da ist insbesondere die Witwe Blank mit ihren erwachsenen Kindern Rose und Heinrich; er vertritt die Ideale der französischen Revolution und kennt die Kultur des Nachbarlandes. Deshalb setzt er sich voller Enthusiasmus für Friedensverhandlungen ein, weil er glaubt, die Zukunft gehöre dem Weltmann Napoleon und dieser sei sowieso nicht zu verhindern. Rose denkt hingegen patriotischer; sie ist es, die als Botin den Bittbrief der Bürgerschaft um Hilfe durch einen Militärfachmann an den preußischen König überbringt. Fokussiert wird neben der Auseinandersetzung in der Familie Blank auch die Diskussion der Bürger im Ratskeller oder vor der Kommandantur.

Zu den dramaturgischen Experimenten auf der Ebene der Bühnendiegese gehört die ungewöhnliche Handhabung der Peripetie in *Colberg*, die es lohnt, das Drama einmal unter der Maßgabe des geltenden theatralen Regelwerks genauer anzuschauen. Peripetie bezeichnet in der Dramentheorie den Glückswechsel, die plötzliche unerwartete Wendung im Geschehen. Zur Erinnerung: Gustav Freytag⁷⁹ hat 1863 – also fünf Jahre vor Erscheinen des *Colberg*-Schauspiels – die ideale deutsche Tragödie in wesentlicher Anlehnung an Schillers *Maria Stuart* entworfen. Er vertrat die Ansicht, dass sie aus »fünf Teile[n] und drei Stellen« zu konstruieren sei: »a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe. [...] Zwischen ihnen stehen drei wichtige szenische Wirkungen, durch welche die fünf Teile sowohl geschieden als verbunden werden.«⁸⁰ Sie finden sich jeweils zwischen den fünf Teilen, also zwischen a) und b), c) und d) sowie zwischen d) und e). Auch Freytags Bezeichnungen haben sich bis heute

78 Vgl. Joachim Christian Nettelbeck, Joachim Nettelbeck, Bürger zu Colberg. Eine Lebensbeschreibung, von ihm selbst aufgezeichnet. Erstes und zweites Bändchen, hg. vom Verfasser der Grauen Mappe [d. i. J. Ch. L. Haken], Halle 1821, Kapitel 23–25.

79 In seinem Brief an seine Eltern vom 27. Mai 1855 verweist Heyse auf seine intensive und inspirierende Lektüre von Freytags Roman *Soll und Haben*. Zu Freytag hegte Heyse bis ins späte Alter eine gewisse Sympathie, wenn auch keine intensive Freundschaft. Immerhin würdigte er ihn im Juni 1889 in seiner Vorrede zur ersten Folge seiner *Kleinen Dramen*. Dass er, schon wegen seiner Dramen-Vorliebe, auch Freytags *Technik des Dramas* gekannt hat, ist sicher anzunehmen. Vgl. Paul Heyse. Münchener Dichterbücher, S. 54 und S. 193.

80 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 102.

eingebürgert: »das erregende Moment, das tragische Moment, das Moment der letzten Spannung«.⁸¹

Wenden wir dieses Tragödienschema auf Heyses *Colberg*-Drama an, ergibt sich folgendes Bild: Der erste Akt bringt eine Exposition mit der Einführung wichtiger Protagonisten und ihrer Positionen, allen voran Rose und Heinrich. Auch Nettelbeck wird mit seinem Rettungsplan eingeführt. Der erste Akt spielt wie der letzte im Hause Blank, so dass Anfang und Ende aufeinander verweisen. Am Schluss ist der Friede wiederhergestellt, die Ausnahmesituation beendet. Konsequenterweise wählt das Drama in den Akten zwei bis vier öffentliche Orte; denn die jeweilige Gefahr verpflichtet, den privaten Raum – wenn möglich – zu verlassen. Der private Bürger wird als Soldat der Bürgerwehr zum politischen oder besser historischen Faktor.

Der zweite Akt gewährt insofern einen Blick in den Ratskeller als öffentlichen Entscheidungsraum, wo die Bürger über ihr Vorgehen beraten. Gneisenau, das neue militärische Oberhaupt, trifft ein und wird zum Hoffnungsträger. Rose erzählt in einem Botenbericht, wie sie den König bewegen konnte, den kampferprobten Major zu schicken. Der Botenbericht wahrt einigermaßen die Einheit des Ortes, auch wenn innerhalb des Ortes die Schauplätze wechseln: Als Zuschauer bleibt man wie die Bühnenfiguren im belagerten Kolberg. Die räumliche Konzentration auf die eingeschlossene Stadt stärkt so die Wirkung der Diegese. Ganz im Freytagschen Sinn hat also der zweite Akt den Charakter einer Steigerung, während als erregendes Moment zwischen den beiden Akten die Ungewissheit platziert wird, ob Rose – ganz Schillersche »Jungfrau von Orleans« (I, 404)⁸² – die feindlichen Linien durchbrechen und sie zudem als junge Frau den König überreden kann, einen Militärfachmann zu schicken. Eine Imitatio Johanna Thibauts wird vom alten »Schiffskapitän« und »Bürgervorstand«⁸³ Nettelbeck zumindest implizit eingefordert: »Hilf mir doch Kind! Studierst doch deinen Schiller nicht umsonst.«⁸⁴ Zwar ist der Hilferuf hier noch auf die adäquate Abfassung eines Bittschreibens bezogen, doch übernimmt Rose später ja tatsächlich die Rolle aus Schillers Drama, indem sie den gefährlichen Rettungsauftrag übernimmt. Übrigens beansprucht Schiller gerade in Bezug auf *Die Jungfrau von Orleans* (1801) jene poetische Freiheit gegenüber dem historischen Stoff, die Heyse später mit Jacob Burckhardt diskutiert. Einschlägig ist der Brief Schillers an Goethe vom 20. August 1799, den Heyse gekannt haben wird:

81 Ebd.

82 Schillers Drama liegt auf Roses Nähtisch: Vgl. Paul Heyse, *Colberg*, S. 24.

83 Ebd., S. 25.

84 Ebd. Lesefassung und Bühnenmanuskript variieren hier leicht: »Du liest doch den Schiller nicht umsonst.« – Paul Heyse, *Colberg* (Bühnenmanuskript), S. 15.

Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würd, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde[,] welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.⁸⁵

Hat man diese Äußerung aus Schillers *Jungfrau von Orleans* im Kopf, die im *Colberg*-Drama an entsprechender Stelle ja explizit erwähnt wird, könnte man den Hilferuf Nettelbecks sogar als poetologische Anspielung begreifen.⁸⁶ Auch für Heyse geht es darum »das rechte Wort, / das aus der Feder will, zurückzuschieben« und durch ein passendes, dramaturgisch wirkendes zu ersetzen.⁸⁷

Das Erregungsmoment löst sich erst gegen Ende des Aktes mit der Anagnorisis (dem Wiedererkennen) Gneisenaus und dem Botenbericht Roses auf. Klassischerweise müsste eine solche Wiedererkennensszene unmittelbar vor der Peripetie im dritten Akt kommen, die erkannte Hilfe also die Wendung zum Guten oder Schlechten bewirken. So funktioniert etwa Goethes *Iphigenie*. Das ist hier aber nicht der Fall. Vielmehr muss der Zuschauer im dritten Akt, der nun mitten in der Stadt, auf dem Marktplatz zwischen Kirche und Kommandantenhaus, spielt, erleben, dass durch Gneisenaus Ankunft längst nicht alles gewonnen ist. Die Lage spitzt sich zu und Heinrich dringt nun heftiger darauf, die Stadt aus Vernünftigkeit zu übergeben; zu viele Opfer habe es schon gegeben.

85 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hg. v. Manfred Beetz, München 2005 [Nachdruck der Münchener Ausgabe von 1990], Bd. 1, S. 744.

86 Heyses Name verbindet sich auf unterschiedliche Weise mit Friedrich Schiller. Paul Heyse gehörte als führendes (Gründungs-)Mitglied schon seit 1855 der Schillerstiftung an, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, bedürftige Autoren zu unterstützen. Die Deutsche Schillergesellschaft, gegründet 1895 bzw. 1947, ist zwar völlig unabhängig von der Stiftung zu sehen, stand und steht aber in engem Kontakt zu ihr. Schillers Texte, insbesondere seine Dramen gehörten zu den Texten, die Paul Heyse nicht unwesentlich beeinflusst haben dürften und seinen neoklassischen Stil prägten. Davon zeugt etwa sein *Prolog zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Friedrich Schiller's* (um 1859), wo Schiller als Vollender der deutschen Dramenkunst gefeiert wird, die mit Lessing, Kleist und Goethe seinen Weg nahm. Der Prolog ist als Rollenlyrik der Muse gestaltet, so dass der Dichter Heyse als (imaginärer) Sprecher an die Seite Schillers rücken kann: »Doch ich [...] / Trat still an seine Seite, ungesehn.« (Druck der Ober-Hofbuchdruckerei, Berlin o. J., Signatur 4 Biogr. 230, 11 der BSB München). 1881 erhielt Heyse den (preußischen) Schillerpreis, der an herausragende Dramatiker vergeben wurde. Berücksichtigt wurden dabei stets vorwiegend tragische Werke in der Tradition Schillers.

87 Paul Heyse, *Colberg*, S. 25.

Grüneberg: Ihr predigt Rebellion!
Heinrich: Ich pred'ge Notwehr gegen die Gewalt. [...]
 Wer geht mit mir, ein freies Manneswort
 Vor dessen Ohr zu bringen, der gewohnt ist,
 Nur stumme Schergen in den Tod zu schicken?
Erster Bürger: Wenn Ihr der Sprecher sein wollt –⁸⁸

Die Passage über Notwehr und das mögliche Zustandekommen einer vernunftgeleiteten⁸⁹ Rebellion fehlt im *Bühnenmanuscript* des Dramas.⁹⁰ Als sich Heinrich als Sprecher einer Gruppe von besorgten »Bürger[n]«⁹¹ Gneisenau mannhaft in den Weg stellt, wird er am Ende des dritten Aktes als »Rasender« festgenommen und »unschädlich« gemacht.⁹² Für ihn ist Widerstand zur Pflicht geworden, im Drama aber noch nicht ein Bürgerrecht. Gneisenaus Schergen heischen sich deshalb an, den revolutionären Helden in den Tod zu schicken. Das tragische Moment besteht nun darin, dass der Zuschauer nicht weiß, was mit dem Protagonisten passiert. Beide, der erfahrene Feldherr Gneisenau und der junge Aufklärer Heinrich Blank, haben ja irgendwie Recht. Tragisch wirkt hier das scheinbar Unabwendbare: die Hinrichtung des idealistischen Kriegsverbrechers, der zudem den jugendlichen Helden verkörpert. Unbehagen im Sinne Treitschkes löst damit der fehlende Antagonismus zwischen Rose und Heinrich oder Heinrich und Gneisenau aus. Die Positionen der Figurenpaare sind zwar nicht identisch, in mancher Hinsicht aber ähnlich. Alle drei haben das Wohl des Vaterlands im Auge und alle drei argumentieren ethisch und im Grunde vernunftgemäß. Das auf dem Theater wirkungsmächtigere national gesinnte Geschichtsdrama würde die Antagonismen herausstreichen und die Positionen so radikalisieren, dass eine eindeutige Sympathie lenkung möglich wäre. Heyses Drama arbeitet stattdessen mit einem gewissen psychologischen Realismus und nimmt dabei unklare Ambivalenzen in Kauf, die, wie wir sehen werden, sogar die Preußenikone Gneisenau betreffen.

Wieder im Einklang mit dem Freytagschen Schema scheint auf den ersten Blick der vierte Akt konstruiert. Handlungsort ist jetzt die enge Kommandantur über dem Lauenburger Tor. Wir bewegen uns also wieder in die Peripherie der Stadt. Die Bürger entscheiden sich für den Widerstand trotz scheinbar aussichtsloser Lage; die Verurteilung Heinrichs durch Gneisenau wirkt überraschend und

88 Vgl. ebd., S. 87 f.

89 »Soll die Vernunft / In Colberg mundtot sein, indes der Wahnwitz / Das letzte Wort behält« (ebd., S. 92).

90 Vgl. Paul Heyse, Colberg (Bühnenmanuscript), S. 56 f.

91 Paul Heyse, Colberg S. 90.

92 Ebd., S. 91.

zweifellos weise: Der pazifistische Aufrührer wird entlassen, aber – trotz inzwischen erfolgter Einsicht in den Sinn der Festungsverteidigung – von allen Kampfhandlungen ausgeschlossen. Gneisenau versagt dem Geläuterten also das – von der Logik des Dramas eingeforderte – Heldentum und widerlegt durch sein bedachtsames Handeln gewissermaßen Heinrichs oben zitierte Anschuldigungen an den Major. Dieser denkt nach und hört zu, bevor er die Schergen schickt.

Auch jetzt kann man mit Freytag argumentieren: Das Moment der letzten Spannung liegt im Einzelnen und der Gemeinschaft. Was wird der selbstbewusste und kampfbereite Jüngling unternehmen? Zuschauen gewiss nicht. Und wird es gelingen, die Stadt zu retten? Wo Heyse in der Konstruktion vom Freytagschen Schema leicht abweicht, ist in der dramaturgischen Funktion des Aktes. Eine Peripetie findet nur in Heinrichs Kopf, nicht aber in der eigentlichen Handlung statt; diese wird nur eigentümlich verzögert. Und Heinrichs geänderte Haltung scheint kaum Relevanz für die Belagerung zu haben. Der Akt wirkt insofern im klassischen Sinn retardierend, bereitet aber weniger die Katastrophe vor, als Freytag es verlangt. Denn in der Entschlossenheit der Bürger zum Widerstand und im Kampfesmut Heinrichs begründet sich eine kleine Hoffnung auf ein gutes Ende für Kolberg.

Der letzte Akt entfaltet die Entscheidungssituation und verlegt – wie von manchem Leser oder Zuschauer sicher erwartet – die Katastrophe ins Einzelschicksal, während das Kollektiv – »ein treuverbrüdet Volk« (V, 11, 354) – einem glücklichen Ende entgegen sieht. Heinrich wird zum Märtyrer fürs Vaterland; er besorgt sich bei Rose die Waffen des Vaters. Nun sind die Geschwister in ihrem Patriotismus vereint, auch wenn Rose das große Opfer fürs Vaterland ahnt. Sie hält den Bruder aber nicht zurück. Dessen Ehrverlust kommt ihr schlimmer vor als der Tod des geliebten Bruders im Felde. Dieser stürmt also mit Wissen der Schwester den Franzosen entgegen, sieht im Feindeslager die preußischen Unterhändler und zwingt die Belagerer so, den längst verhängten Waffenstillstand zwischen Preußen, Russland und Frankreich der Stadt mitzuteilen. Im letzten Akt findet sich also die eigentliche Peripetie, die als zitierbare Losung gesperrt gedruckt wird: »Colberg ist frei!« (V, 11, 314; Hervorhebung im Original), die Wende erreicht. Bei seinem Sturmlauf erleidet Heinrich Blank eine Kopfwunde, die ihn bewusstlos macht. Vielleicht überlebt er die menschliche Tragödie von Kolberg, die angesichts der vielen Opfer nicht nur Begeisterung beim Zuschauer auslösen kann.

Herr Gott, dich loben wir! Laß dieses Saatkorn
 Der Freiheit Wurzel treiben, daß es bald
 Das ganze deutsche Vaterland umschatte,
 Und keines fremden Unterdrückers Fuß

Den heiligen geliebten Boden trete!
 Doch dieses Höchste kann nur eins uns schaffen:
 Ein treuverbrüder't Volk, ein Volk in Waffen!⁹³

So das berühmte Gebet Gneisenaus, mit dem das Drama endet. Die deutsche Einheit kommt wenige Jahre, nachdem das Drama uraufgeführt wurde; die Volksbewaffnung – die Umwandlung der Berufs- in eine bewaffnete Bürgerarmee – hat es aus gutem Grund nicht gegeben; eine solche potentielle Partisanenarmee wäre politisch zu gefährlich gewesen. Stattdessen pflegte das Deutsche Reich eine Wehrpflicht, an die sich Reserveübungen anschlossen, also gewissermaßen ein Mittelding zwischen Berufsarmee und Bürgerwehr.

Kollektivsingular und Geschichtsideen

Die Rettung der Stadt basiert im Drama – nicht in der Wirklichkeit – auf einem doppelten Verweigern militärischen Gehorsams und eines deutlichen Bruchs militärischer Gesetze. Ohne Heinrichs massiven Widerstand wäre er nicht von Gneisenau gedemütigt worden. Dieser musste das militärische Standrecht beugen, um Heinrich trotz seines Widerstandes frei zu lassen. Und Heinrich musste sich schließlich erneut den von Gneisenau erlassenen Befehlen widersetzen, um Kolberg zu retten. Wenn man es genau nimmt, dekonstruiert deshalb Heyses Geschichtsdrama den preußischen Überhelden Gneisenau. Dieser Spielraum besteht vermutlich nur, weil der intellektuelle Militär, der Heeresreformer und Waterloo-Held August Neidhardt von Gneisenau in Preußen – trotz oder wegen seiner Verdienste – keineswegs unumstritten war.⁹⁴

Natürlich hält sich das Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts – wie *Colberg* – in der Regel nicht mehr an die drei aristotelischen Einheiten, aber eben ohne radikal in ihrer Formgestaltung zu sein. Das vorliegende Drama verwendet nicht wie Goethes *Götz* Prosa, sondern wie Schiller den Blankvers. Es zeigt damit, dass die Probleme des Trauerspiels nicht bürgerlicher Natur sind, sondern als Staatsgeschäfte von nationaler Relevanz verhandelt werden; sie verlangen einen hohen Ton, der aber seit Schiller nicht mehr an die Zwänge des Reims gebunden ist. Um die Idee der dramatisierten Geschichte sichtbar zu machen, bedienen sich

93 Ebd., S. 142.

94 Vgl. die zeitgenössischen Biographien: Georg Heinrich Pertz, *Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neitharth von Gneisenau*, Berlin 1864–1869; Hans Delbrück, *Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neidhardt von Gneisenau*, 2. Aufl., Berlin 1894 und neuere Darstellungen, etwa: Hans Otto, *Gneisenau. Preußens unbequemer Patriot*, Bonn 1983.

Dramen wie *Colberg* auch mitunter erfundenen Materials oder fiktiver Charaktere. Heinrich und Rose Blank sind natürlich erfunden. Nicht selten wird dabei – wie bei *Colberg* – eine nationale Vorstellung des Geschichtsverlaufs herausgearbeitet und eine Identifikationsmöglichkeit geschaffen. Erstaunlicherweise implementiert das Drama *Colberg* durch die beiden sich lange Zeit antagonistisch verhaltenden Heldengestalten ein verunsicherndes Moment, das eine polyperspektivische Geschichtssicht aufscheinen lässt. Dies ist neben der impliziten Dekonstruktion ein zweites subtiles Mittel einer differenzierenden Geschichtsdeutung, die das Drama Heyses liefert.

Die Hauptperspektive erscheint dennoch klar und patriotisch: Die deutsche Festung hält der Belagerung stand; dies kann innerhalb der Diegese prophetisch auf das Scheitern Napoleons bezogen werden, zumal der *Colberg*-Held Gneisenau bekanntlich nicht unwesentlich an Waterloo beteiligt war. Insofern zeigt sich im Handlungsverlauf, wie der Kollektivsingular ›die Geschichte‹ wirkt.⁹⁵ Diese Denkweise war im Geschichtsdrama seit der Sattelzeit durchaus üblich.

Als politische Idee – im Sinne Treitschkes – erscheint die nationale Einigung (»ein treuverbrüder't Volk, ein Volk in Waffen«⁹⁶), die Gneisenau in seinen Abschlussversen unverblümt und mit unübersehbarer Referenz auf die Einigungskriege einfordert. Gleichwohl polemisiert das Drama nicht wie ein Tendenzstück; es argumentiert in den allermeisten Fällen jedenfalls.

So wird in *Colberg* sogar die Wirkungsmacht ›Geschichte‹ kontrovers diskutiert; und darin liegt gewiss ein gutes Stück relativistischer Geschichtssicht, wie wir sie weniger von den Preußen Ranke, Treitschke und Droysen als eben von Burckhardt und Nietzsche, den geistigen Weggenossen Heyses, kennen. Der einzige, der im Drama nicht diskutiert, sondern befiehlt und handelt, ist der Urpreuße Gneisenau. Aber der junge Heinrich Blank vertritt, was das Movens der Geschichte betrifft, eine andere Meinung als seine Schwester Rose. Heinrich entdeckt seit seinem Paris-Besuch in Napoleon das Wirken der Geschichte; nach Austerlitz reitet Napoleon triumphal in die französische Hauptstadt ein:

Auf allen Plätzen stand das Volk. Da kam er
Auf seinem Schimmel langsam angeritten,
Und wie sein Auge durch die Reihen flog,

95 Vgl. Reinhart Koselleck, »Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, in: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987 (Poetik und Hermeneutik XII), S. 269–282, sowie ders., »Richtlinien für das ›Lexikon Politisch-sozialer Begriffe in der Neuzeit‹«, in: Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), S. 81–99.

96 Paul Heyse, *Colberg*, S. 142.

Fuhr's wie ein Blitz des Schicksal durch die Herzen;
 Ein Schlag in allen: diesem Mann gehört
 die Zukunft einer Welt! (I, 4, 192–197)

Epiphanieartig ist Heinrich die Wirkungsmacht der Geschichte klar. Weil Napoleon auserwählt ist, die Welt zu beherrschen, erscheint es ihm sinnlos, bei der Verteidigung der Stadt Kolberg Menschenleben zu opfern. Das würde man heute nicht so sehr als eine unpatriotische denn als eine resignative oder sogar humane Haltung deuten, die Menschenleben retten könnte. Doch die national gesinnten Protagonisten des Dramas sehen darin – das Stück erscheint 1865/1868 – eine freche Parteinahme für den Erbfeind Frankreich und sein Kaiserreich. Anders als ihr Bruder argumentiert seine Schwester Rose, die ihre Geschichts-idee wahrlich redegewandt aus dem Wirken Gottes und dessen Legitimation unterschiedlicher Nationen ableitet:

Wie? Fragt ich, sind wir alle nicht Weltbürger,
 Schon weil wir Menschen sind und Kinder Gottes?
 Und hätte Gott die Länder und Nationen
 Vielfach gemacht an Art und Eigenschaft,
 Wenn er nicht wollte, daß jedes Volk
 In seinen Grenzen wohnte, mit den anderen
 In nachbarlichem Frieden, doch breit,
 Für seine Ehre mannhaft einzustehn,
 Wenn Sie der Nachbar schädigt? (I, 2, 60–68)

Eine merkwürdige Verschiebung der Gender-Erwartungen begegnet uns bei den Geschwistern also: Während Heinrich für eine friedliche Übergabe der Stadt an die Franzosen plädiert, vertritt Rose das Modell einer ›mannhaften Verteidigung‹ der Festung. Er beruft sich auf eine säkulare Vorstellung eines Geschichtsverlaufs, die in seinen Grundzügen an Hegels Weltgeist-Idee erinnert, während sie offenbar von einer Art christlicher Prädestinationslehre ausgeht. Da Gott Nationen geschaffen hat, möchte er auch, dass diese als solche verteidigt werden. Der Gang des Dramas und der Geschichte wird sie bestätigen. Das weiß der zeitgenössische Zuschauer, weil er ein Geschichtsdrama mit unveränderlichem Ausgang und kein Trauerspiel mit ungewissem Ende anschaut. Diese Haltung passt zum patriotischen Geist nationaler Geschichtsschreibung im Historismus. Insofern kann man gar nicht mal sagen, einer der beiden würde ein veraltetes Geschichtsmodell vertreten. Erst am Ende des Dramas klärt sich auf, wer von beiden Recht hatte. Und angesichts des menschlichen Elends, das die Belagerung von Kolberg auch in der Fiktion des Dramas verursachte, kann man, trotz der Einsicht Hein-

richs in sein Unrecht und trotz seines – zumindest möglichen – Heldentods für die Stadt, aus heutiger Sicht keineswegs die patriotische Geschichtssicht Roses als die bessere Option ansehen.

Dies bestimmt denn auch die Perspektive des Spätgeborenen auf das Drama. Aus seiner Sicht hätte der humane Rebell durchaus weitsichtig agiert, wenn es ihm gelungen wäre, Kolberg kampflos aufzugeben. Denn spätestens nach dem Sieg von Waterloo wären ja alle französischen Truppen aus einer weitestgehend unbeschädigten Stadt abgezogen. Angesichts des tatsächlichen Geschichtsverlaufs – mit dem Wissen von 1865/1868, noch vor dem deutsch-französischen Krieg 1870/1871 – ist es ja gar nicht mal ausgemacht, ob die Aufgabe der Festung nicht die bessere Option für die Bürger gewesen wäre. Weniger Opfer hätte es in Kolberg auf jeden Fall gegeben.

JÖRG KRÄMER

»WO IST DER FALKE?«

Paul Heyses Novellentheorie und seine Novelle *Die Stickerin von Treviso*

I

Paul Heyse, der einst höchst angesehene Literatur-Nobelpreisträger von 1910,¹ ist heute fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden. Präsent ist sein Name derzeit nur noch durch einige bedeutende Kunstlieder nach seinen Gedichten – und durch seine sogenannte ›Falkentheorie‹. Während kaum eine seiner knapp 180, einst vielgelesenen Novellen, keiner seiner acht Romane² und keines seiner über 60 Dramen heute mehr zum Kanon zählt, finden sich Heyses Äußerungen zur Novelle in allen einschlägigen Textsammlungen zur Novelle oder zur Literaturtheorie des Poetischen Realismus in Deutschland. Heyses ›Falkentheorie‹ dürfte neben Goethes Wort von der »sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit«³ der meistzitierte deutsche Text zur Novelle überhaupt sein. Bis heute kommt kaum ein Studierender der Germanistik an der ›Falkentheorie‹ vorbei, und auch im Deutschunterricht der Gymnasien wird der Falke zäh weitergebraten.

Das ist ein eigenartiger Befund. Denn Heyse teilte mit vielen seiner Zeitgenossen grundsätzlich eine skeptische Distanz zur literaturtheoretischen Reflexion. Viele der bedeutenden deutschsprachigen Autoren des Poetischen Realismus (etwa Stifter, Storm, Keller, Meyer, Raabe) hielten sich mit theoretischen Aussa-

- 1 Zu Heyses Ruhm und Nachruhm vgl. Paul Heyse. Münchner Dichterpriester im bürgerlichen Zeitalter, Katalog zur Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek, hg. von Sigrig von Moisy und Karl Heinz Keller, München 1981; Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, hg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a.M. 2001 sowie jetzt die (problematische) Studie von Christoph Grube, Warum werden Autoren vergessen? Mechanismen literarischer Kanonisierung am Beispiel von Paul Heyse und Wilhelm Raabe, Bielefeld 2014.
- 2 Dazu Urszula Bonter, Das Romanwerk von Paul Heyse, Würzburg 2008.
- 3 Gespräch Goethes mit Eckermann vom 29. Januar 1827; Johann Wolfgang Goethe, J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19, hg. v. Heinz Schlaffer, München 1986, S. 203.

gen über Literatur bewusst zurück, was auch mit ihrer Gegnerschaft zur vorangegangenen, sehr theoriefreudigen Literatur der Romantiker und der Jungdeutschen zusammenhing. Diese Zurückhaltung hat forschungsgeschichtlich sogar dazu geführt, dass bis weit ins zwanzigste Jahrhundert in der Germanistik die irrije Meinung vorherrschte, der Poetische Realismus habe gar keine Literaturtheorie entwickelt.⁴

Auch Heyse, obwohl promovierter Romanist, begriff sich zeitlebens immer primär als Praktiker der Literatur. Insofern gibt es hier doch ein erklärungsbedürftiges Missverhältnis: Wie kommt es dazu, dass ein Autor, der zu den meistgelesenen und anerkanntesten seiner Zeit gehört hatte, heute nur noch mit einer angeblichen Gattungstheorie präsent ist, obwohl er sich selbst gar nicht als Theoretiker begriff? Ist Heyses sogenannte ›Falkentheorie‹ tatsächlich ein zentraler Beitrag zur Gattungstheorie der Novelle, während seine eigenen Novellen heute nur noch als ephemeres Phänomen einzustufen wären? Unterschätzen wir heute Heyses Novellistik oder überschätzen wir seine theoretischen Äußerungen – oder gar beides?

Von diesem wirkungsgeschichtlichen Missverhältnis von Praxis und Theorie ausgehend möchte ich mich im Folgenden zunächst mit Heyses ›Falkentheorie‹ befassen. In einem zweiten Abschnitt werde ich dann am konkreten Beispiel einer Novelle Gültigkeit und Grenzen von Heyses Theorie überprüfen und dabei auch einige Grundzüge seiner Novellistik skizzieren.

II

Die sogenannte ›Falkentheorie‹ findet sich nicht in einer theoretischen Abhandlung Heyses, sondern in einer Vorrede. Vorreden sind seit der Frühen Neuzeit ein beliebter und traditionsreicher Ort poetologischer Reflexion;⁵ im Umfeld Heyses wäre etwa zu verweisen auf die Vorrede, mit der Adalbert Stifter seine Sammlung *Bunte Steine* einleitete und die mit der Formulierung vom »sanfte[n] Gesez«⁶ ebenfalls eine vielzitierte programmatische Aussage enthält. Hier ist zunächst die Beobachtung wichtig, dass Heyse wie Stifter ihre poetologischen Reflexionen nicht in Form systematischer Abhandlungen entwickelten, sondern paratextuell.

4 In der Forschungsgeschichte wurden Existenz und Bedeutung der Literaturtheorie des Realismus erstmals nachdrücklich betont von Helmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860*, München 1972.

5 Vgl. Stefanie Stockhorst, *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*, Tübingen 2008.

6 Adalbert Stifter, *Bunte Steine*. Journalfassungen, in: ders., *Werke und Briefe*, Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2.2, hg. von Helmut Bergner, Stuttgart 1982, S. 12.

Heyse war ab 1858 befreundet mit Hermann Kurz, einem heute zu Unrecht völlig vergessenen Autor des Poetischen Realismus.⁷ Der aus dem Schwäbischen stammende Kurz, ein Veteran der 1848er-Bewegung in Deutschland, war nach 1860 in große wirtschaftliche Not geraten. Heyse, der ihn immer wieder auch materiell unterstützte, entwarf um 1870 ein großes Projekt, das Kurz regelmäßige Einnahmen sichern sollte, nämlich die Herausgabe einer großen Novellen-Anthologie, die dann unter dem Titel *Deutscher Novellenschatz* ab 1871 im Münchner Oldenbourg-Verlag erschien, tatsächlich ein enormer wirtschaftlicher Erfolg wurde und Kurz für die letzten Jahre seines Lebens Arbeit und Einkommen sicherte.⁸ 18 der 24 Bände dieser Anthologie wurden von Heyse und Kurz gemeinsam herausgegeben, wobei Heyse die Auswahl der noch lebenden Autoren übernahm, während Kurz sich um die älteren kümmerte. Nach dem Tode von Kurz 1873 gab Heyse die restlichen sechs Bände alleine heraus. Ab 1884 folgte dann eine zweite Serie unter dem Titel *Neuer Deutscher Novellenschatz* mit weiteren 24 Bänden. Außerdem gab Heyse in den Jahren 1872 bis 1874 auch noch eine zehnbändige Anthologie *Novellenschatz des Auslandes* heraus, die aber im nationalen Taumel des jungen deutschen Kaiserreichs weit weniger Leser fand.

Diese Anthologien, besonders der *Deutsche Novellenschatz*, trugen erheblich zur Kanonisierung der Gattung Novelle im späten neunzehnten Jahrhundert in Deutschland bei. Der *Deutsche Novellenschatz* versammelte erstmals die wesentlichen Novellen seit der Klassik und führte einer breiten Leserschaft damit die Novelle als eigenständige literarische Gattung mit großer Gattungsgeschichte vor Augen. Einige bedeutende ältere Novellen, die heute zu den zentralen Texten ihrer Zeit gerechnet werden, gelangten erst durch diese Sammlung überhaupt ins Bewusstsein der Leser und in den Diskurs. Ich erwähne stellvertretend nur Franz Grillparzers große Novelle *Der arme Spielmann*, die bei ihrer ersten Publikation 1847 völlig unbeachtet geblieben war. Heyse trug also nicht nur durch sein eigenes umfangreiches Novellenschaffen, sondern auch als kompetenter Herausgeber und als Übersetzer wesentlich zur Kanonisierung der Gattung Novelle in Deutschland bei.⁹

7 Zu Heyses Freundschaft mit Kurz vgl. Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, Paul Heyse, S. 134–140, sowie die Lebenserinnerungen von Isolde Kurz, *Die Pilgerfahrt nach dem Unerreichlichen*, Tübingen 1938.

8 Seine Tochter Isolde, selbst Schriftstellerin, schrieb in ihrer Biographie des Vaters: »Dieses Unternehmen [...] erwies sich als unendlich segensreich. Es lieferte die Mittel zu einem etwas bequemeren Dasein und gab dem Dichter [...] die Hoffnung, seinen Kindern dereinst doch noch ein Vermögen zu hinterlassen, eine Hoffnung, die sich zwar nicht mehr erfüllen sollte, die aber doch seinen Lebensabend noch einigermaßen erhellte.« Isolde Kurz, *Hermann Kurz. Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte*, München 1906, S. 325.

9 Hugo Aust, *Novelle*, 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 34.

Für den ersten Band dieser Anthologie schreibt Heyse nun 1871 ein Vorwort, in dem er primär die Auswahlkriterien der Sammlung darlegen will.¹⁰ Auf insgesamt 17 kleinformatigen Seiten skizziert er dabei zunächst einen gattungsgeschichtlichen Überblick, der von Boccaccio über die deutsche Spätaufklärung und Klassik zur Romantik führt. Als musterhafte »Standbilder [...] am Eingang unseres Novellenhaines«¹¹ stellt Heyse zunächst Cervantes, Goethe und Tieck auf, um dann in einem typischen antiromantischen Affekt die Novellistik des Poetischen Realismus von der angeblichen »Unnatur« der Romantik abzugrenzen und als die aktuelle und gültige Literaturform der Moderne zu bestimmen. In einer »Zeit, die in Politik und Philosophie sich zunächst wieder auf den Boden des Thatsächlichen stellte, in der Geschichtschreibung die Quellenforschung, in Physik und Chemie das Experiment ihrer Methode zugrunde legte [...]«,¹² bilde die »realistische« Novelle die exemplarische Literaturgattung der Moderne. Der Aufstieg der Novelle im Realismus, die Heyse auch auf die Ausbreitung des Journalismus und das zunehmende mediale Interesse an kürzeren Prosatexten zurückführt, habe aber gleichzeitig zu einem Verlust an ästhetischem Bewusstsein und höheren Ansprüchen seitens der Leserschaft geführt. Als Verbrauchsprodukt der neuen journalistischen Massenmedien drohe die Novelle »zu bloßer Unterhaltungswaare herabzusinken«.¹³ Freilich zielt Heyse mit dieser Kritik nicht auf einen rückwärtsgewandten Klassizismus: »Aber wenn wir diese Tatsache mit unverhohlenem Bedauern erkennen, sind wir doch von der Meinung fern, als ob die Novelle nothwendig ›umkehren‹ und um jeden Preis die edle Einfalt und classische Mäßigung zurückgewinnen müsse, die sie in ihrer Jugend besaß.«¹⁴ Man könne die Probleme der Moderne nicht mit den Mitteln Boccaccios oder Cervantes' gestalten. Heyse verteidigt daher ausdrücklich die modernen (etwa psychologisierenden) Ansätze bei den zeitgenössischen französischen Novellisten oder bei Turgenjew.

Erst nach diesem recht skizzenhaften Durchgang durch einzelne Stationen der Novellengeschichte versucht Heyse dann, einige Wesensmerkmale der Novelle in Abgrenzung zum Roman¹⁵ zu bestimmen. Es geht Heyse auch dabei aber keineswegs um eine präskriptive literaturtheoretische Bestimmung »der«

10 Deutscher Novellenschatz, hg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, Bd. 1, München o.J. [1871], S. V–XXII.

11 Ebd., S. IX.

12 Ebd., S. IXf.

13 Ebd., S. XI.

14 Ebd., S. XIIIff.

15 Auffällig ist, dass Heyse die Novelle in Abgrenzung zum Roman zu bestimmen versucht, während andere Autoren des Realismus wie Friedrich Spielhagen oder Theodor Storm die Novelle primär in Bezug auf das Drama diskutieren.

Novelle an sich, sondern lediglich um die Verdeutlichung seiner Auswahlkriterien für den *Deutschen Novellenschatz*. Ausdrücklich betont er vorab, er wolle hier »kein Kapitel der Aesthetik über Roman und Novelle«¹⁶ schreiben. Genau dies aber wurde später aus den folgenden Seiten der Vorrede gemacht – denn hier findet sich nun die sogenannte ›Falkentheorie‹.

Im Grunde ist diese ›Falkentheorie‹ erstaunlich simpel, und gerade die Simplität begünstigte wahrscheinlich ihre Kanonisierung. Für Heyse liegt der wesentliche Unterschied der Novelle zum Roman darin, dass dieser ein ganzes »Cultur- und Gesellschaftsbild im Großen, ein Weltbild im Kleinen« entfalte, während die Novelle nur »in einem *einzig*en Kreise einen *einzelnen* Conflict«¹⁷ darstellen und den Zusammenhang zum großen Ganzen allenfalls abkürzend durchschimmern lassen solle. Erneut verweist Heyse hier auf das Vorbild der positivistischen Naturwissenschaften seiner Zeit: Die Novelle soll idealerweise ein isoliertes »Experiment« darstellen, ohne – wie der Roman – die Summe einer breiten Studie zu ziehen. Und wegen dieser Begrenzung auf einen experimentellen Einzelfall soll die Novelle eine einfache Handlung und ein klares Grundmotiv aufweisen und sich am besten in wenigen Zeilen nacherzählen lassen. Als musterhaftes Beispiel dafür greift Heyse eine Novelle Boccaccios heraus:

»Federigo degli Alberighi liebt, ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all seine Habe und behält nur noch einen einzigen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat, ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor. Sie erfährt, was er getan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe, indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht« – wer erkennt nicht in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle, in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äußere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, aufs lebenswürdigste sich vollendet? Wer, der diese einfachen Grundzüge einmal überblickt hat, wird die kleine Fabel je wieder vergessen, zumal wenn er sie nun mit der ganzen Anmut jenes im Ernst wie in der Schalkheit unvergleichlichen Meisters vorgetragen findet.¹⁸

16 Ebd., S. XVII.

17 Ebd., S. XVIII.; Hervorhebungen im Original.

18 Ebd., S. XIXf.

Im Anschluss aber betont Heyse noch einmal, dass er das Beispiel Boccaccios¹⁹ nicht normativ oder doktrinär verstanden wissen möchte:

Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Culturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo »der Falke« sei, das Specifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet.²⁰

Kern der sogenannten ›Falkentheorie‹ ist also: Die Novelle soll erstens einen Einzelfall, ein isoliertes Experiment darstellen, diesen zweitens möglichst durch ein bildkräftiges Motiv sinnfällig machen und drittens leicht zusammenzufassen sein. Demgegenüber sind die Entwicklung der Charaktere und ihrer Umwelt weniger wichtig.

Eine Theorie der Gattung Novelle wird man das nicht nennen dürfen, dazu sind diese Ausführungen einfach viel zu begrenzt. Auch Heyse selbst wollte sie ja ausdrücklich nicht als Gattungsdefinition oder gar -theorie verstanden wissen. Dass sie dennoch später zum Lehrbuchwissen der Literaturwissenschaft verfestigt wurden, stellt dieser nicht unbedingt ein gutes Zeugnis aus. Denn es liegt auf der Hand, dass Heyses Bestimmungen für einen Großteil der deutschen Novellistik nicht zutreffen. Weder die Novellen Goethes,²¹ Kleists, E.T.A. Hoffmanns oder Eichendorffs noch selbst Novellen des Realismus wie diejenigen von Stifter, Storm, v. Saar, Keller oder Meyer wird man damit zureichend erfassen können.

Heyse selbst blieb seiner ›Falkentheorie‹ freilich bis zum Ende seines Lebens treu. In der Einleitung zum *Neuen Deutschen Novellenschatz* von 1884 rekurrierte er erneut explizit auf sie, um nun gegen die jungen Naturalisten zu polemisieren.²² Auch seinen autobiographischen *Jugenderinnerungen und Bekenntnissen* hat Heyse später ein Kapitel »Aus der Werkstatt« angefügt, in dem er ausführt:

19 Die Frage, ob die von Heyse gewählte Novelle samt den von ihm hervorgehobenen Zügen überhaupt repräsentativ für Boccaccios Erzählen ist, kann hier nicht untersucht werden, wäre aber zu prüfen.

20 Ebd., S. XX.

21 Zur Komplexität von Goethes *Novelle* vgl. beispielsweise Gerhard Neumann, »Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes *Novelle*«, in: Goethe und die Musik, hg. von Walter Hettche und Rolf Selbmann, Würzburg 2012, S. 125–148.

22 Dort heißt es etwa, man müsse »in einem Dichterwerk noch etwas Anderes [...] suchen, als eine [...] mit möglichster Treue wiedergegebene Naturstudie«; *Neuer Deutscher Novellenschatz*, hg. von Paul Heyse und Ludwig Laistner, Bd. 1, München, Leipzig 1884, S. VI.

Denn von einer Novelle, der wir einen künstlerischen Werth zuerkennen, verlangen wir wie von jeder wirklichen dichterischen Schöpfung, daß sie uns ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Conflict vorführe, uns durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbare. Daß dieser Fall in kleinem Rahmen energisch abgegrenzt ist, wie der Chemiker die Wirkung gewisser Elemente, ihren Kampf und das endliche Ergebnis »isoliren« muß, um ein Naturgesetz zur Anschauung zu bringen, macht den eigenartigen Reiz dieser Kunstform aus, im Gegensatz zu dem weiteren Horizont und den mannichfaltigen Charakterproblemen, die der Roman vor uns ausbreitet.²³

Und noch Ende 1913 schrieb er an den Literaturkritiker Heinrich Spiero, nachdem dieser ihm eine eigene Novelle zur Prüfung zugeschickt hatte: »Wo ist der Falke? wo ein innerer Conflict, der uns in Spannung erhalte?«²⁴ Aus dieser Äußerung wird etwas deutlich, was im germanistischen Handbuchwissen oft übersehen wird: Die Bedeutung des »Falken« ist keineswegs völlig klar und changiert schon bei Heyse selbst zwischen einem zentralen Motiv, einem inneren Konflikt oder einer charakteristischen »Silhouette«.²⁵ Die Germanistik hat das in der Folge noch weiter verunklart: Hermann Pongs etwa verstand den Falken als Dingsymbol (so auch noch das neue Reallexikon²⁶), Johannes Klein gar als eine Art wagnersches Leitmotiv.²⁷

Trotz dieser Unschärfe scheint mir Heyse mit seinen Bestimmungen den Zeitgeist um 1870 getroffen zu haben, und das mag vielleicht auch die rasche Kanonisierung seiner ›Falkentheorie‹ erklären.²⁸ Charakteristisch dafür ist zum Beispiel sein mehrfacher Verweis auf das Vorbild der positivistisch begriffenen Naturwissenschaften. Das passt in den Zeitgeist des späten neunzehnten Jahrhunderts

23 Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, 3. Aufl., Berlin 1900, S. 344 f.

24 Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, *Paul Heyse*, S. 101.

25 *Neuer Deutscher Novellenschatz*, S. V.

26 Horst Thomé und Winfried Wehle, Art. »Novelle«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin 2000, S. 725–731, hier S. 728.

27 Hermann Pongs, »Über die Novelle« (zuerst 1929); Johannes Klein, »Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle« (zuerst 1936, rev. 1965); beide in: *Novelle*, hg. von Josef Kunz, 2. Aufl., Darmstadt 1973. Vgl. auch Hugo Aust, *Novelle*, S. 35.

28 Wie schnell Heyses ›Falkentheorie‹ aufgegriffen wurde, zeigt auch eine Äußerung von Louise von François. Am 19. November 1891 schreibt sie an C. F. Meyer über dessen Novelle *Angela Borgia*: »In Ihrer [Hervorhebung im Original] Novelle ist das erforderliche Ingrediens, der Falke, nun ein wunderschönes Augenpaar [...]. [...] Sie sehen, verehrter Freund, dass mein novellistisches Bedenken lediglich bis zur Falkencatastrophe reicht [...].« Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel, hg. von Anton Bettelheim, 2. Aufl., Berlin 1920, S. 268 f.

(und wird sich dann wenige Jahre später bei der jüngeren Generation der Naturalisten zum Dogma verfestigen; ich verweise nur auf die berühmte, pseudomathematische Formel von Arno Holz: »Kunst = Natur – x«²⁹). Damit zeigt sich freilich auch eine Grenze von Heyses Denken. Während Gottfried Keller in seinem großen Novellenzyklus *Das Sinnedicht* 1881 einen Physiker vorführt, der das Leben gerade jenseits der positivistischen Naturwissenschaft und des trockenen Experimentierens entdecken und erlernen muss, arbeitet Heyse ganz im Gegensatz dazu mit einem mechanistisch und positivistisch begrenzten Begriff experimenteller Naturwissenschaft und stellt dies noch als Vorbild für die moderne Literatur hin.

Zeittypisch scheint mir auch zu sein, dass Heyse die Traditionen der Genieästhetik wie auch der romantischen Inspirationsästhetik explizit ablehnt³⁰ und das Schreiben von Novellen bis zu einem gewissen Grad als technisch erlernbar bezeichnet³¹ – was wiederum für die Kanonisierung der ›Falkentheorie‹ sicher nicht ungünstig war. In den Zeitgeist passt auch die Forderung nach Einfachheit der Handlung, mit der sich Heyse zunächst von der angeblichen »Verwirrung« und »Unnatürlichkeit« der romantischen Literatur abgrenzt, die sich dann aber auch gegen Tendenzen der jüngeren Literatur richten lässt, sich auf Kosten der Handlung im Psychologisieren oder in der scheinbar objektiven Milieuschilderung zu verlieren. Die doppelte Frontstellung Heyses gegen die romantischen und jungdeutschen Traditionen einerseits, gegen die frühnaturalistischen Ansätze andererseits wird auch aus dem Doppelgebot deutlich, unter dem Heyse die Novelle generell verankert: Sie müsse auf dem »Boden des Tatsächlichen«³² stehen, aber zugleich als »abgerundetes Ganzes« eine klare künstlerische Gestaltung aufweisen.³³ Der oft als Klassizist eingestufte Heyse erweist sich also bei näherem Hinsehen eher als ein typischer Repräsentant des Poetischen Realismus.³⁴

29 Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 1891, bes. S. 106–118.

30 Paul Heyse, *Jugenderinnerungen*, S. 340–360, bes. S. 345 f. und 356 ff.

31 Ebd., S. 345 f. und S. 357.

32 *Deutscher Novellenschatz*, S. IXf.

33 Ebd., S. XI f.

34 Vgl. dazu auch Hugo Aust, *Novelle*, S. 35. – Wie repräsentativ Heyse auch jüngeren Zeitgenossen erschien, zeigt Isolde Kurz. Wenn sie in ihren Lebenserinnerungen 1938 das Begräbnis Heyses 1914 schildert, schließt sie mit den Sätzen: »Von seinem Grabe heimkehrend wußte man, daß man dem Begräbnis einer ganzen Ära angewohnt hatte. Auch wer sich mit seinem Weltbild im Widerspruch befand, konnte den Eindruck einer plötzlich eingetretenen Leere nicht abweisen [...]«. Isolde Kurz, *Pilgerfahrt*, S. 524.

III

Ich möchte nun die Gültigkeit von Heyses rudimentärer Theorie exemplarisch an einer seiner eigenen Novellen überprüfen, nämlich an *Die Stickerin von Treviso*, entstanden im Mai/Juni 1868.³⁵ Diese Novelle liegt nicht nur zeitlich im Umfeld der ›Falkentheorie‹, sondern sie nimmt auch in ihrer Rahmenhandlung den poetologischen Diskurs der *Novellenschatz*-Vorrede von 1871 vorweg, zum Teil sogar in wörtlicher Übereinstimmung.

Die Rahmenhandlung verleiht dieser Novelle zunächst einen grundsätzlichen Anspruch, denn Heyse zitiert dort unverkennbar die Gattungsgeschichte der Novelle. Eine Gesellschaft wird durch einen sintflutartigen Regen tagelang in einem Gartenhaus festgehalten. Nachdem alle möglichen Formen des Zeitvertreibs erschöpft sind, schlägt eine Figur vor, eine Geschichte zu erzählen. Die gelangweilte Gesellschaft sehnt sich danach – Heyse unterstreicht hier mit leicht komisierendem Unterton die anthropologische Bedeutung des Erzählens schlechthin. Zugleich spielt Heyse mit diesem Rahmen unübersehbar auf die Anfänge der Gattung Novelle in Boccaccios *Decamerone* an, auf die sich auch spätere Großwerke der Gattungsgeschichte wie Goethes *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, Wielands *Hexameron von Rosenhayn* oder Tiecks *Phantasia* zurückbezogen haben. Waren es dort freilich oft existentielle Bedrohungen, die die jeweilige Gesellschaft an der Rückkehr in ihre Heimat hinderten – die Pest bei Boccaccio,³⁶ die Französische Revolution bei Goethe – so erscheint dies hier charakteristisch abgemildert. Auch das Personal ist bezeichnend anders angelegt als bei Boccaccio oder Goethe – bei Heyse handelt es sich um Bildungsbürger mit ihren Familien. Auch wenn die einzelnen Figuren nur äußerst knapp dargestellt sind, lassen sich dabei reale Vorbilder hinter ihnen erkennen. »Frau Anna« mit dem Säugling ist Heyses zweite Frau Anna mit der am 6. April 1868 geborenen Tochter Marianne; der namenlose Raucher auf dem Sofa, ihr Mann, stellt demnach ein Selbstporträt Heyses dar. Der Binnenerzähler Eminus, ein Histori-

35 Erstpublikation in der Leipziger Zeitschrift »Der Salon« 1869 (online verfügbar unter <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10616512-4;25.03.2015>), in Buchform in der Sammlung »Ein neues Novellenbuch, 9. Sammlung« (1871). Eine italienische Übersetzung erschien 1903. Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Paul Heyse, *Italienische Novellen*, in: ders., *Gesammelte Werke*. Erste Reihe, Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1924, S. 430–455. Hervorhebungen in den folgenden Zitaten entstammen immer dem Original, wenn nicht anders vermerkt.

36 Dazu noch immer lesenswert: Kurt Flasch, *Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron*, Mainz 1992.

ker, ist Jakob Burckhardt nachgebildet, der im Briefwechsel mit Heyse mitunter als »Eminus« unterschrieb.³⁷

Auch wenn die Boccaccio-Goethe-Referenz des Rahmens also eine gewisse ironische Brechung ins bürgerlich Private erfährt, bleibt der Bezug zur Gattungsgeschichte der Novelle doch erhalten. Denn Heyse nutzt den Rahmen nicht zu einer Schlüsselerzählung, sondern dazu, vor der eigentlichen Binnenerzählung zunächst einige grundsätzliche Probleme des Novellen-Erzählens zu thematisieren. Der Binnenerzähler Eminus, der sich selbst als »Mann des ungemütlichen Mittelalters, wenn auch nicht im Sinne der Romantik« (S. 433) bezeichnet, zweifelt, ob er seine (angeblich bei historischen Studien in einer italienischen Chronik des vierzehnten Jahrhunderts gefundene) Geschichte überhaupt erzählen dürfe. Denn diese Erzählung widerspreche sowohl den moralischen als auch den ästhetischen Ansichten der Gegenwart. Eminus kritisiert dabei explizit die moderne Literatur, nämlich die »photographische, stereoskopische, ausgepinselte Zierlichkeit und Ausführlichkeit so einer modernen Novelle« (S. 432).

Die Kritik am angeblich »photographischen« Charakter der modernen Novelle ist ein Topos der realistischen Literaturprogrammatis,³⁸ doch wird er hier völlig anders gewendet. Während die führenden Literaten und Theoretiker des Realismus die Photographie grundsätzlich ablehnten, weil ihr die poetische Verklärung der Wirklichkeit fehle, wirft der Mittelalter-Historiker der modernen Literatur generell einen zu detailgenau abbildenden Charakter vor. Das ist eine Provokation der zeitgenössischen Ästhetik, die gerade auf dem prinzipiellen Unterschied zwischen Literatur und bloß mimetischer Wirklichkeitsabbildung der Photographie insistierte. Und Eminus geht noch weiter: Von der Ästhetik eines archaisch-rohen, eben nicht romantisch verklärten Mittelalters ausgehend, kritisiert er die zeitgenössische Literatur generell als

[...] so glatt und blank, so bewußt und bedacht, so in lauter Stil und Form verwandelt, daß der Gegenstand einem oft ganz entschwindet, das Was vor dem Wie vergessen wird und wir vor lauter psychologischen Finessen des Erzäh-

37 Vgl. den Brief von Burckhardt an Heyse 1849 und die Antwort Heyses vom 6. November 1849 in: Der Briefwechsel von Jacob Burckhardt und Paul Heyse, hg. von Erich Petzet, München 1916, S. 15 f.; vgl. auch Rainer Hillenbrand, Heyses Novellen. Ein literarischer Führer, Frankfurt a.M. 1998, S. 260.

38 Vgl. die Dokumente zum Thema »Photographie« in: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, hg. von Gerhard Plumpe, Stuttgart 1997, S. 161–184. Hier findet sich unter der Überschrift »Paul Heyse« auch ein Auszug aus der Rahmenerzählung der *Stickerin von Treviso*, allerdings ohne jeden Hinweis darauf, dass es sich dabei um die Rede einer Figur handelt (vgl. ebd., S. 181 f.). Der Leser muss diese Figurenrede somit für die direkten Ansichten Heyses halten.

lers uns fast gar nicht mehr um die Menschen bekümmern, an denen er seine Künste entfaltet. Ich dagegen stehe noch auf dem veralteten Standpunkt, daß mir in jeder Geschichte die *Geschichte selbst* die Hauptsache ist. [...] Aber ihr Modernen – und dabei warf er einen sarkastischen Seitenblick auf den Schachspieler und den Raucher – ihr seid nicht zufrieden, eh' ihr nicht einer Geschichte alles Erdenkliche an Putz und Schmuck umgehängt habt, wenn sie auch nackt, wie Gott sie geschaffen, am schönsten war. (S. 432)

Diese Kritik ist bemerkenswert, da sie alle Topoi versammelt, mit denen Heyse selbst immer wieder kritisiert wurde. Der »sarkastische Seitenblick auf [...] den Raucher«, also den Stellvertreter Heyses im Text, markiert dies zusätzlich. Der Widerspruch folgt natürlich auf dem Fuß: Der Schachspieler (hinter dem sich möglicherweise Felix Dahn verbirgt³⁹) und der Raucher erheben Einwände gegen Eminus, indem sie auf den historischen Wandel aller Ästhetik verweisen: »[W]enn die Ereignisse innerlicher sind, wird man sie auch nicht so äußerlich mit groben Grundstrichen aufzeichnen können, wie eine mittelalterliche Dolch- und Degennovelle. [...] [W]ir wollen das ganze Farbenspiel sehen, die leichtesten Halbtöne und allen Reiz des Helldunkels [...].« (S. 433)

Es ist also Heyses eigene Ästhetik, die hier verhandelt wird, und wenn Heyse diese ganze Diskussion bewusst vor die eigentliche Binnenerzählung setzt, dann doch wohl, um das Bewußtsein der Leser zu schärfen. Gerade weil Eminus die Bedeutung der künstlerischen Gestaltung generell entschieden bestreitet (»Etwas besser, etwas schlechter erzählt, daran liegt mir nichts«, S. 432), wird der Leser genau auf das Problem des Kunstcharakters einer Novelle hingewiesen. Zugleich entwickelt die kleine Rahmenhandlung auch das Bewusstsein historischer Differenz zwischen Epochen und zwischen ästhetischen Gestaltungsprinzipien. Damit widerspricht sie grundsätzlich allen dogmatischen, sich als überzeitlich gültig verstehenden Normen und steht damit im Einklang mit Grundprinzipien des Historismus im neunzehnten Jahrhundert.

Die Position des Eminus deckt sich nun teilweise mit Gedanken aus Heyses Vorrede zum *Deutschen Novellenschatz*. Dort kritisiert Heyse Tendenzen der modernen Literatur zum »Uebergewicht des Vortrags über den Stoff, der geistreichen Ausführung über die Gediegenheit der Composition«. ⁴⁰ Darin stimmt die

39 Die Figur des namenlosen jungen Doktors ist durch einen norddeutschen Kontext, Jugendllichkeit und die Promotion gekennzeichnet, außerdem als moderner Schriftsteller der Heyse-Richtung. Dagegen, dass mit dieser Figur Emanuel Geibel gemeint sein könnte (so die Mutmaßung von Hillenbrand, Heyses Novellen, S. 260), spricht, dass Geibel – im Gegensatz zu Dahn – nicht promoviert war und 1868 bereits 53 Jahre alt war, somit nicht mehr als »junger Mann« gelten konnte.

40 Deutscher Novellenschatz, S. XII.

Diagnose des Eminus mit der Heyses überein, wobei eine Pointe darin besteht, dass Eminus auch die Heyse-Figur des Rauchers zur abgelehnten modernen Richtung zählt. Freilich zieht Eminus dann genau gegenteilige Konsequenzen wie Heyse selbst, wenn er der modernen Ästhetik positiv das Gegenmodell von »ungefügten, ungeschliffenen« Geschichten in der »Holzschnittmanier einer alten Städtechronik« gegenüberstellt (S. 432). In der Vorrede zum *Novellenschatz* lehnt Heyse genau dies ausdrücklich ab: Die Probleme der Moderne könnten nicht »in jener naiven Holzschnittmanier der alten Italiener«⁴¹ behandelt werden, heißt es dort.

Aus der Zusammenschau dieser Rahmenerzählung und der *Novellenschatz*-Vorrede lässt sich Heyses Position nun genauer konturieren. Sie markiert die Mitte eines dreiteiligen Modells: Abgelehnt werden die Extreme eines stoffbetonten, quasi subjektlosen Erzählens wie andererseits eines modernen Erzählens, das umgekehrt den Stoff auflöst in ein selbstbezogen-artistisches Spiel des Erzählers. Die positiv gewertete Position ergibt sich als Mitte zwischen diesen Extremen: eine einfache Novellenhandlung, die aber nicht zu »holzschnittartiger« Vereinfachung führen darf, sondern durch eine klare künstlerische Gestaltung aus dem Einzelfall das Charakteristische herausarbeitet, ohne sich artistisch zu verselbständigen. Diese vermittelnde Stellung zwischen zwei Extremen ist zweifellos für die ästhetische Position des Poetischen Realismus schlechthin typisch.⁴²

Die Probe aufs Exempel liefert nun die Binnenerzählung. Der Reiz dieser Novelle beruht dabei darauf, dass die Binnenerzählung gerade nicht den Forderungen ihres Erzählers Eminus entspricht. Die mittelalterliche Geschichte, die Eminus gegen die Moderne vorträgt, wird gerade nicht holzschnittartig roh erzählt, sondern entpuppt sich als formvollendete Novelle auf der Höhe der Novellistik um 1870 und ganz im Stile der Heyse'schen Novellenästhetik. Am Ende wird bei der Schließung der Rahmenerzählung dann auch augenzwinkernd auf die ironische Diskrepanz von Rahmen- und Binnenerzählung hingewiesen: Der Raucher wirft seine Zigarre weg und bemerkt: »Was gilt die Wette, daß diese Chronik [...] noch weit jünger ist, als der berühmte Ossian des Macpherson?« (S. 454) Die Binnenerzählung erscheint also als eine moderne Fälschung (wie der »Ossian«), als Produkt des eigenen Zeitgeistes, das sich nur mit einer fingierten historischen Ursprünglichkeit maskiert. Indem die Binnenerzählung damit die theoretischen Vorgaben ihres eigenen Erzählers eindrucksvoll widerlegt, insinuiert der Text zugleich unterschwellig die Gültigkeit von Heyses Ästhetik der Mitte.

41 Ebd., S. XV.

42 Vgl. Hermann Sottong, *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München 1992.

Die Binnenerzählung entspricht zunächst den Vorgaben der ›Falkentheorie‹ partiell: Sie stellt einen Einzelfall dar, macht diesen mit einer »starken Silhouette« bildkräftig und lässt sich zusammenfassen (– allerdings nicht in den wenigen Zeilen, die Heyse angesichts der Falkenouvelle Boccaccios gefordert hatte). Die Novelle geht aber zugleich in vielen Punkten weit über die ›Falkentheorie‹ hinaus und zeigt damit noch einmal die enge Begrenztheit der *Novellenschatz*-Vorrede, die man eben besser nicht als ›Theorie‹ bezeichnen sollte.

Die Novelle spielt im frühen vierzehnten Jahrhundert und skizziert eine politische Krise: Die Städte Vicenza und Treviso führen Krieg gegeneinander, wobei Treviso zunächst unterliegt. Ein aus Treviso stammender junger Mann mit dem sprechenden Namen Attilio Buonfigli eilt aus Mailand seiner Heimatstadt zu Hilfe und schafft es tatsächlich durch Mut und Tapferkeit, das Blatt zu wenden. Unter seiner Führung wird Vicenza erobert, wobei er eine gefährliche Halswunde davonträgt, die ihn wochenlang in Vicenza im Hause des Patriziers Scarpa festhält. Während er dort gesundgepflegt wird, fädelt seine Familie die Verlobung mit Scarpas Tochter Emilia ein, um die Fehde der Städte endgültig zu beenden und die politische Krise zu lösen.

Beim triumphalen Einzug des wiedergenesenen Siegers in Treviso verliebt sich Attilio jedoch unerwartet in eine schon ältere Frau, die blonde Gianna, deren Bräutigam vor vielen Jahren kurz vor der Hochzeit gestorben war und die seitdem alle Anträge ablehnte, um alleine in einem Häuschen in der Stadtmauer zu leben. Sie widmet sich ganz der Kunst des Stickens und hat zur Feier des Siegers ein Banner gestickt, das Attilio offiziell überreicht bekommt. Die beiden verlieben sich auf den ersten Blick ineinander, und als sie sich am Abend des Siegesfestes wiederbegegnen, möchte Attilio sofort seine Verlobung mit Emilia lösen. In einer psychologisch genau gestalteten, großen Szene lehnt Gianna dies aber ab, indem sie ihn auf die politischen wie privaten Folgen dieser Handlung hinweist. Als Attilio sich niedergeschlagen zurückziehen will und auch ihr Kunstwerk, das Banner, weggeben möchte, wird Gianna von ihren lange zurückgehaltenen Gefühlen überwältigt und holt ihn zurück. Ein Kuss auf seine Halswunde besiegelt die Liebesbeziehung, die Attilio und Gianna nun neun Wochen lang heimlich allnächtlich führen. In einem zweiten Triumphzug kommt dann die Braut Emilia nach Treviso; während Gianna Einsicht in die Notwendigkeit der Entsagung erkennen lässt, ist die innere Situation Attilios mittlerweile völlig aporetisch geworden. Zu Ehren der Hochzeit findet am nächsten Morgen ein Turnier statt, bei dem Emilias Bruder, der einst von Gianna abgewiesene Lorenzaccio, Attilio tötet, indem er heimtückisch auf dessen Halswunde zielt. Gianna bettet wie in einer Pietà den Sterbenden in ihren Schoß, schickt die Braut Emilia weg und macht ihre Verbindung zu Attilio öffentlich. Mit einem Kuss gibt der edle Held seinen Geist auf; bei der Beisetzung tritt Gianna als seine Witwe auf. Sie, die

über Nacht grauhaarig geworden ist, lebt noch drei Jahre, um eine zweite Fahne als Grabschmuck mit ihren eigenen Haaren zu sticken. Dann stirbt sie einen klassischen Liebestod und wird zu Attilios Füßen bestattet.

Wo ist nun der Falke in dieser Geschichte? Das plastischste und eindringlichste Motiv bildet die Halswunde des Helden. Die Wunde stellt die Verbindung mit Emilia her, die Wunde wird aber auch demonstrativ von Gianna geküsst (S. 453), bevor sie ihre Entsagung aufgibt zugunsten der eigentlich völlig unmöglichen Liebesbeziehung zu Attilio; die Wunde führt schließlich zum Tod des Helden und damit zur einzigen möglichen Lösung der aporetischen Situation. Die Wunde ist zweifellos eine »starke Silhouette« und ein sehr bildkräftiges Element der Novelle. Doch das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Funktion anders ist als die des Falken bei Boccaccio. Der Falke ist dort der unverzichtbare Dreh- und Angelpunkt der Novelle, er drückt alles aus, was sein Besitzer nicht ausdrücken kann. Bei Heyse dagegen bleibt die Wunde eigentümlich äußerlich: Sowohl die politische Verlobung mit Emilia als auch die Liebesbeziehung zu Gianna hätten problemlos ohne die Wunde motiviert werden können, und Heyse hätte seinen Helden beim Turnier leicht auch ohne die Wunde sterben lassen können. Die Wunde erhält damit letztlich eher eine Art dekorative Funktion und ist für die Handlung selbst (anders als Boccaccios Falke) eigentlich nicht notwendig. Sie scheint mir aber aus einem anderen Grund wichtig zu sein: Sie verleiht der Heldenfigur des jungen Attilio eine typische Versehrtheit und Gebrochenheit, die für Hauptfiguren realistischer Novellen generell charakteristisch ist.⁴³ Ich verweise hier nur exemplarisch auf C. F. Meyers zwanzig Jahre später entstandene Meisternovelle *Die Versuchung des Pescara* (1887), wo die Hauptfigur ebenfalls durch eine Wunde gekennzeichnet ist und an ihr zugrunde geht. Für die Anthropologie des späten neunzehnten Jahrhunderts ist geradezu kennzeichnend, dass die große Novellistik des Realismus (Raabe, Storm, Meyer, Keller) im Gegensatz zur Trivilliteratur der Zeit den Typ des ungebrochenen, strahlenden, handlungsmächtigen Helden im Grunde gar nicht mehr kennt.⁴⁴

Mit der ›Falkentheorie‹ lässt sich somit zwar ein Teil der Novelle erfassen, aber nur ein kleiner und keineswegs zentraler. Bei genauerem Hinsehen weist die Novelle eine ganze Reihe von Differenzen zu Heyses poetologischen Aussagen auf. Da wäre beispielsweise die Tatsache, dass wir es hier eigentlich mit zwei Hauptfiguren zu tun haben: Obwohl Attilio den Hauptteil der Handlung bestrei-

43 Vgl. Michael Titzmann, »An den Grenzen des späten Realismus. C. F. Meyers *Die Versuchung des Pescara*. Mit einem Exkurs zum Begriff ›Realismus‹«, in: Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums, hg. von Rosmarie Zeller, Heidelberg 2000, S. 97–138, hier bes. S. 127 ff.

44 Ebd.

tet, ist die Binnengeschichte nicht ohne Grund als »Geschichte von der blonden Gianna« betitelt (S. 434). Heyse führt uns zwei Hauptfiguren in großen inneren Konflikten vor, die sich freilich geschlechertypisch unterscheiden.⁴⁵

Die Figur des Attilio steht in einem rivalisierenden Dreiecksverhältnis zwischen Emilia und Gianna. Emilia ist dabei korreliert mit der positiven Lösung des politischen Konflikts, mit öffentlicher »Ehre« und mit einem Leben in spannungsloser Normalität; Gianna dagegen ist mit Privatheit (Rückzug aus der Öffentlichkeit), Kunst, Entsagung und Tod verbunden. Sie ist als außergewöhnliche Stickerin künstlerisch tätig, und ihr Kontakt zu Attilio kommt zunächst über ihr Kunstwerk zustande; die Kunst bleibt auch über den Tod Attilios hinaus wirksam (durch das zweite Banner). Ihr Kunstbegriff beruht auf der individuellen, einmaligen und persönlichen Schöpfung, die durch den eigenen Körper beglaubigt wird, indem sie ihre eigenen Haare als künstlerisches Material verwendet. Mit Tod und Entsagung ist sie korreliert, weil ihr Verlobter einst kurz vor der Hochzeit starb und sie seitdem sozial und erotisch entsagend in einem Haus in der Stadtmauer lebt (also nicht in der Stadt und ihrer Gesellschaft selbst) und alle Anträge und Einbindungsversuche ins Leben konsequent ablehnt. Vor die Wahl zwischen diesen beiden Frauen gestellt, entscheidet sich Attilio für die gefährliche Liebschaft und gegen das normale Leben, obwohl ihm ebenso wie Gianna die Unmöglichkeit dieser Liebesbeziehung bewusst ist. Heyse inszeniert diese Entscheidung als ein plötzliches Überwältigtwerden: Ein einziger Augenblick reicht für den *amour fou*, markiert durch einen Ohnmachtsanfall des männlichen Helden (S. 440) auf dem Höhepunkt des öffentlichen Triumphzugs. Geschickt drängt Heyse hier die Diskrepanz von privater und öffentlicher Wahrnehmung in einen einzigen Moment zusammen. Und wenn hier in der Rivalität der Frauen um den Mann »Leben und Normalität« gegen »Kunst und Tod« gestellt werden, so sind damit schon Konstellationen vorweggenommen, die Jahrzehnte später in der Literatur der Jahrhundertwende wieder auftauchen werden, etwa bei Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*) – dort freilich anders konfiguriert unter dem Einfluss des Vitalismus und der Lebensphilosophie Nietzsches.

Auch um die andere Hauptfigur, Gianna, legt Heyse ein ähnliches Dreieck an. Um sie bewarb sich vor Attilio schon Lorenzaccio, der altersbedingt wohl der passendere Partner für sie gewesen wäre, während Attilio eigentlich zu jung für sie ist; Gianna betont mehrfach, dass die Verbindung mit Attilio eine eigentlich nicht lebbare Alters-Mesalliance wäre. Lorenzaccio steht jedoch für die rohe, ehrlose Gewalt, sowohl gegen Attilio als auch gegen Gianna, die sich seiner Werbung

45 Man könnte den beiden Hauptfiguren sogar zwei »Falken« zuordnen: die Halswunde und die rote Nelke, die Gianna beim ersten Einzug aufließt und die dann ihre Liebesgeschichte begleitet.

nur mit dem Dolch entziehen kann und ihm dabei eine Narbe zufügt (S. 448). Demgegenüber repräsentiert Attilio »Ehre«, trotz des grundsätzlichen moralischen Problems, dass er bereits verlobt ist, als er die Liebesbeziehung mit Gianna beginnt. Diese private Ehre im Widerspruch zur öffentlichen Moral ist dann auch für Gianna charakteristisch, wenn sie angesichts des sterbenden Attilio ihre bis dahin geheim gehaltene Liebesbeziehung öffentlich macht. Ihre eigene Ehre liegt darin, dass sie Attilio in vollem Bewusstsein ihre bislang strengstens gehütete weibliche »Ehre« schenkte und dass sie dies dann später ohne Zwang öffentlich bekanntgibt. Damit verstößt sie gegen die moralischen Normen ihrer Gesellschaft und ruiniert ihren öffentlichen Ruf, bleibt sich aber als Figur treu – wie es für Hauptfiguren der »realistischen« Literatur typisch ist.⁴⁶

Bei aller scheinbaren Schlichtheit dieser Novelle sind hier also die großen Themen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts gekonnt gebündelt: etwa die Verbindung von Liebe, Tod und Kunst – Gianna stirbt einen Liebestod, nachdem sie ihr letztes Kunstwerk im Gedenken an Attilio geschaffen hat. Ihr Kunstwerk wiederum hält die Erinnerung an ihr Leben lebendig, wie der Satzsatz der Binnenerzählung betont:

Dahin [zum Grab des Attilio, JK] wandelten noch lange Einheimische und Fremde und betrachteten die kunstreiche Arbeit der beiden Fahnen und erzählten sich die Geschichte von Gianna la Bionda, die ihrem Geliebten alles, was sie besaß, mit in die Gruft gab, auch die Ehre, obwohl es ihr ein leichtes gewesen wäre, sie unangetastet zu erhalten, wenn sie geschwiegen hätte. (S. 454)

Heyse gestaltet hier die Themen von Kunst und Leben, des Überführens von Leben in Kunst sowie des Missverhältnisses von innerer Charaktergröße und äußerlichen Konventionen sozialer oder moralischer Art. Darüber hinaus bündelt der Text auch Charakteristika der Anthropologie des Realismus wie den versehrten, zunehmend handlungsunfähigen Held, die Konstanz der inneren Person, die moralische Autarkie und das illusionslose Ertragen von Verlusten.⁴⁷ Hinzu kommen weitere typische Denkmuster des neunzehnten Jahrhunderts: Als sich Gianna ihrer Liebe zu Attilio bewusst wird, reagiert sie zunächst mit dem goethezeitlichen Modell der Entsagung (S. 448, S. 450). Erst in der psychologisch feinfühlig und genau gestalteten Szene der Begegnung mit Attilio, bei der sie die Entsagung zunächst schon ausgesprochen hatte, wendet sie sich dann zur bewussten Grenzüberschreitung, die eben auch als Überschreitung des goe-

46 Vgl. Michael Titzmann, *An den Grenzen*, bes. S. 129.

47 Ebd., S. 127 ff.

thezeitlichen Normensystems lesbar ist. Bemerkenswert ist dabei die Figur der starken Frau, die von Gianna verkörpert wird. Sie ist selbständig, autark, integer, unabhängig von Normen – und Künstlerin, die ihre Kunst auch mit ihrem eigenen Körper gestaltet; sie entscheidet sich in vollem Bewusstsein für den nicht leb-*baren amour fou*. Sie ähnelt in mancher Hinsicht vergleichbar starken Frauenfiguren späterer realistischer Texte, etwa der Lucretia in C. F. Meyers Roman *Jürg Jenatsch* (1874) oder seiner *Richterin Stemma* (1885).

Dass das Thema einer autarken Moral jenseits der sozialen Konventionen dabei tatsächlich um 1870 noch aktuellen Anstoß erregte, zeigt die Novelle ebenfalls: Auf der Rahmenebene wird genau dieser Punkt vorweg und abschließend diskutiert, und in der Publikationsgeschichte der Novelle kam es dazu, dass Heyse den Text zunächst nicht in die aktuelle Sammlung seiner neuen Novellen aufnehmen konnte, die 1869 unter dem Titel *Moralische Erzählungen* erschien.⁴⁸ Dieser Titel knüpft an die Erzählkunst des achtzehnten Jahrhunderts an; doch obwohl Heyse offenkundig versuchte, das historische Modell der »moralischen Erzählung« weiterzuführen, geht diese Novelle gerade darüber hinaus. Erst 1871 konnte er *Die Stickerin von Treviso* in einer Sammlung mit dem unverfänglicheren Titel *Ein neues Novellenbuch* publizieren.

Hinzuweisen wäre schließlich noch auf den kunstvollen Bau der Novelle. Der Einzug der Braut Emilia in Treviso ist als kontrastive Spiegelung des triumphalen Einzugs Attilios neun Wochen zuvor angelegt. Wo der erste Triumphzug zu Liebe und gesteigertem Leben führt, bringt der zweite dann den Tod, die einzig mögliche Lösung der aporetischen Situation Attilios. Kern und Herzstück der gesamten Novelle liegt im Mittelteil zwischen den beiden Triumphzügen: die Szene der aufblühenden Liebe zwischen Gianna und Attilio, symbolisiert durch das unerwartete Aufblühen einer zertretenen roten Nelke. Daraus wird deutlich, dass in dieser Novelle eben nicht die chronikalische »Handlung« im Sinne der Forderungen des Eminus im Zentrum steht, sondern eher das Psychologische zwischen den Figuren, das, was in der Rahmenhandlung vom jungen Doktor als »das ganze Farbenspiel [...], die leichtesten Halbtöne und alle[r] Reiz des Helldunkels« bestimmt wurde. Insgesamt erweist sich die Novelle mit ihrer Rahmenhandlung als Text über die eigene Poetologie, also als ein metapoetischer Text.

48 Vgl. Brief von Heyse an Emanuel Geibel, 14. Januar 1869, in: Der Briefwechsel von Emanuel Geibel und Paul Heyse, hg. von Erich Petzet, München 1922, S. 202; auch in Reiner Hillenbrand, Heyses Novellen, S. 264.

IV

Sicher wäre es reizvoll, dieser Novelle noch weiter nachzugehen, doch dürfte deutlich geworden sein, dass die Kunstgestalt dieser Rahmen-Novelle weit über die relativ dürftigen poetologischen Überlegungen Heyses hinausgeht. Es wäre nicht der einzige Fall, in dem Kunstwerke den theoretischen Überlegungen ihrer Autoren überlegen sind. Heyses sogenannte ›Falkentheorie‹ war sicherlich ein respektabler und eleganter Versuch, einige Aspekte der Novelle zu bestimmen. Doch die maßgebende realistische Theorie der Novelle, als die sie in der Folge angesehen wurde, stellt sie nicht dar. Ihre Gültigkeit für die klassische und romantische Novellistik ist mehr als fraglich, und selbst für die eigene Produktion Heyses reicht sie nicht hin.

Am Beispiel dieser Vorrede und ihrer Kanonisierung lässt sich exemplarisch zweierlei erkennen: Zum einen sind Literaturtheorie und literarische Praxis nicht unmittelbar auf einander zu beziehen, selbst wenn sie vom selben Autor stammen. Der Diskurs der Literaturtheorie läuft oft eigenständig neben der Praxis einher und bezieht sich meist eher auf andere literaturtheoretische Positionen als auf die literarischen Texte selbst. So zielt die ›Falkentheorie‹ primär polemisch auf die romantische und jungdeutsche Literaturtheorie; die zentrale Forderung nach »Einfachheit« der Novelle etwa wendet sich eher kritisch gegen diese Traditionen, als dass sie umstandslos auf Heyses eigene Novellen zuträfe. Poetologische Äußerungen sollten daher eher als eine Textsorte eigener Art begriffen werden mit eigenen Konstitutionsregeln, eigener argumentativer Logik und eigenen Beglaubigungstraditionen.

Zum zweiten sollten Heyses Novellen in der Forschung endlich ohne das wahrnehmungsverengende Paradigma der ›Falkentheorie‹ wahrgenommen werden. Das Besondere der *Stickerin von Treviso* liegt ja nicht in einer einfachen Handlung oder im bildkräftigen Motiv der Halswunde, sondern, wie gezeigt werden konnte, in der kunstvoll-knappen, zugleich leicht distanzierend gebrochenen Konfiguration von Liebe, Tod und Kunst. Das zählebige Klischee des angeblich glatten und epigonalen⁴⁹ Klassizisten Heyse scheint bis heute den Blick dafür zu verstellen, dass Heyses Novellen in ihren Themen und Techniken gerade nicht klassizistisch sind, sondern charakteristische Beispiele für die Literatur des Poetischen Realismus in Deutschland darstellen. Sicherlich ist Heyses Produktion insgesamt ungleichwertig, und Thomas Manns böses Wort von der »fast unanständig[en]«⁵⁰

49 Vgl. Wolfgang Harms, Art. »Epigone«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin 1997, S. 457–459.

50 Thomas Mann an Maximilian Harden, 30. August 1910, in: Thomas Mann, Briefe 1889–1936, in: ders., Briefe, Bd. 1, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1979, S. 85. Wie aus dem Kontext

Fruchtbarkeit Heyses trifft wohl insgesamt zu. Auch lässt sich selbst in gelungenen Werken wie *Die Stickerin von Treviso*, *Andrea Delfin* oder *Die Witwe von Pisa* eine Differenz zur Novellistik Meyers, Kellers oder Storms nicht übersehen. Schon ein kurzer vergleichender Blick von der *Stickerin von Treviso* etwa auf die Novelle *Die Hochzeit des Mönchs* von Meyer zeigt sofort, dass Meyer einem ähnlichen Stoff, der zudem ebenfalls mit einer Rahmenhandlung versehen ist, eine ganz andere Komplexität abgewinnt. Sieht man die Texte jedoch in ihrem jeweiligen zeitlichen Umfeld und als Repräsentanten ihrer jeweiligen Ästhetik, so erscheint Heyses Novelle durchaus eher für den Poetischen Realismus in Deutschland typisch als Meyers fast 20 Jahre später entstandener Text, der sich mit seinem düster-pathetischen Symbolismus bereits an den oder sogar schon jenseits der Grenzen des Poetischen Realismus bewegt.

Es wäre also an der Zeit, Heyses Texte als bedeutende Beiträge zur Novellistik des Poetischen Realismus auch in der Forschung ernst zu nehmen. Wie charakteristisch für die eigene Kultur sie schon von den Zeitgenossen angesehen wurden, geht neben vielem anderen (etwa dem Nobelpreis) aus einem Brief Eduard Hanslicks an Heyse aus dem Jahr 1870 hervor.

Jener landläufigen Lobreden auf Ihre »klassische Form« u. »vollendeten Styl« [...] bin ich längst satt. Ich finde, daß man jenem Lobe mit mindestens gleichem Nachdruck das andre zur Seite zu stellen hat: jede ihrer Novellen bringt einen neuen, originellen Inhalt, ein psychologisches Problem, ein soziales Thema, einen Character oder ein Verhältniß das Sie nie zuvor behandelt haben [...]. [...] [Und] darum bildet Ihre Sammlung eine Welt von Menschenkenntniß, Herzensforschung und poetischer Erfindung, – das ist ein substantieller Werth von großer Seltenheit bei deutschen Novellisten [...]. [...] Die Zeit aber, in der man *Ihre* Novellen nicht mehr lesen mag, kann ich mir nicht vorstellen.⁵¹

Noch Gottfried Benn schrieb 1944 ein Gedicht über sein Geburtsjahr 1886, das er dann 1949 auch in seine Selbstdarstellung *Doppelleben* aufnahm. In diesem Gedicht, »1886«, erscheint als wichtigste kulturelle Größe des Jahres Paul Heyse, dem Benn die ganze zweite Strophe einräumt.⁵²

des Zitats hervorgeht, verübelte Mann Heyse insbesondere dessen Gegnerschaft zu Wagner und Ibsen.

51 Brief vom 25. Januar 1870, zit. n. Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, Paul Heyse, S. 104 (Hervorhebung im Text).

52 Gottfried Benn, »1886«, in: ders., Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a.M. 1982, S. 324.

RÜDIGER GÖRNER

SPRACHLICHTARBEIT

Zu einer poetologischen Figur in Max Dauthendeys
ästhetischer Selbstpositionierung

In künstlerischen Gestaltungsweisen mit ihrem teils spielerischen, teils reflektierten Umgang mit Formen und Einwirkungen spiegeln sich ästhetische Wahrnehmungsphänomene – und das in zweifachem Sinne: Zum einen bedingen Wahrnehmungen künstlerische Produktion, zum anderen bleibt solche Produktion ihrerseits stets auf Wahrnehmung angelegt und ihre Wirkung auf das Wahr-Nehmen des Vorgestellten angewiesen. Die Kunsttheorie sowie die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie haben diese Zusammenhänge zu einem Zeitpunkt, nämlich um 1910, untersucht,¹ als sich ihnen eine besonders reiche Palette künstlerischen Schaffens als Überlagerung diverser Stilrichtungen präsentierte, Mischformen zumeist aus Symbolismus und Naturalismus, Impressionismus und Neoromantik, Jugendstil und frühem Expressionismus. Im poetischen und (nur vereinzelt überlieferten) bildkünstlerischen Werk Max Dauthendeys (1867–1918) kristallisierten sich diese Überlagerungen.² Das Verhältnis zum Licht gewann in seinem Schaffen eine besondere Qualität, die nachfolgend im Sinne einer impressionistischen Lichtpoetik näher zu untersuchen ist.

In Dauthendeys Zeit avancierte Kunst zu einem vielschichtigen ästhetischen Orientierungsprojekt, Ausdruck einer Welt der Beschleunigung und Nervosität, des technologischen und industriellen Fortschritts und gleichzeitig ihres Gegengewichts.³ Es gehört nun zu den zahlreichen (tragischen) Ironien im Leben des Max Dauthendey, dass er seine letzte Lebensphase (August 1914 bis August

1 Vgl. Herbert Fitzek und Wilhelm Salber, *Gestaltpsychologie*, Darmstadt 1996.

2 Einen exemplarischen Überblick bieten die Beiträge in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*, hg. von York-Gothart Mix, München und Wien 2000.

3 In der künstlerischen Wahrnehmung konnte sich das Nervöse der Zeit sogar auf das Licht selbst übertragen, wie das Wort des jungen Oskar Kokoschka belegt, der in einem Brief vom Januar 1910 vom »nervösen Licht« über Montreux spricht (Oskar Kokoschka an Lotte Franzos, 13. Januar 1910, in: ders., *Briefe I: 1905–1919*, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, S. 11).

1918) als ein auf Java Internierter verbringen musste, wobei er seinen Anspruch einer Internationalisierung von Kunst durch sein Weltgedicht *Die geflügelte Erde* (1910) verwirklicht zu haben glaubte. Es mutet seltsam an, in Dauthendeys im Jahre 1912 erschienenen langen Brief an den toten Vater, *Der Geist meines Vaters*, vom Plan des Sechzehnjährigen zu lesen, nach Java aufzubrechen, und zwar als Freiwilliger im niederländischen Kolonialdienst (was später auch Georg Trakl erwog!). Er wünschte sich damals zu Weihnachten als »einziges Geschenk« ein »Buch über Java«, ⁴ um aus der Enge Mainfrankens auszubrechen. Einen unvermuteten Vorverweis auf Java wird Dauthendey auch durch die Lektüre von Friedrich Nietzsches *Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* gefunden haben, *Jenseits von Gut und Böse*; denn dem 257. Aphorismus entnahm er den Titel zu seinem Roman *Raubmenschen*, ⁵ wobei der folgende Abschnitt Nietzsches Gedanken eines »höheren Seins« wie folgt verbildlicht: Dieses höhere Sein sei mit »jenen sonnensüchtigen Kletterpflanzen auf Java« vergleichbar »– man nennt sie Sipo Matador –, welche mit ihren Armen einen Eichbaum so lange und oft umklammern, bis sie endlich, hoch über ihm, aber auf ihn gestützt, in freiem Lichte ihre Krone entfalten und ihr Glück zur Schau tragen können«. ⁶ Dominant ist in diesem Nietzsche-Zitat wiederum das Licht-Motiv, das Dauthendey zusätzlich angesprochen haben dürfte.

Fernab des Kriegsgeschehens also, auf niederländisch neutralem Kolonialterrain in der Südsee, von ihm zunehmend als ein höllisches Paradies empfunden, entwickelte Dauthendey weltpoetische Gedanken, mit denen er selbst seinen Aufruf Zug um Zug einzulösen vermochte. Java erweist sich dabei als ein reales Orplid und als kultivierte »Wildnis« voll »ursprünglicher Schönheit«. Nur war er dort als Künstler weitgehend allein; die Mitstreiter fehlten. Das Publikum bestand aus Versprengten, holländischen und deutschen Kolonialisten, einigen Amerikanern und wenigen ihm eher feindlich gesonnenen Engländern. Seine Lebensphilosophie, das »Lebensfest« oder gar »Weltallfest«, mehr und mehr nur noch »das Fest tödlicher Liebesehnsucht«, feierte er geschwächt von der »ewigen Angst vor Krankheiten«. ⁷

Dieses Empfinden verstärkte sich in Dauthendey, soweit sich dies in seinen Briefen und Briefgedichten belegen lässt, ab Sommer 1915 und hielt bis in seine

4 Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert, München 1912 (im Folgenden: GV), S. 318.

5 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 206.

6 Ebd., S. 207.

7 Zit. nach Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf. Ein Lebensbild mit unveröffentlichten Dokumenten aus dem Nachlass*, hg. von Hermann Gerstner, München 1957, S. 302.



Abb. 1: Tod in Java (1918), Aufbahrung (offener Sarg) in Malang/Java
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-II 10)

letzte Lebensphase im Sommer 1918 an: Poetisch setzte es sich um in sein eposhaft ausgreifendes *Lied der Weltfestlichkeit*, das er am 5. Juli 1918 in Tosari auf Java beendete.⁸ Mit diesem Gedicht hielt er sogar seine »Lebensarbeit« für »erfüllt«.⁹ Bemerkenswert an diesem Großgedicht ist seine Synthetisierung orientalischen und okzidentalens Denkens und Empfindens, wobei inzwischen in der immer noch recht spärlichen Dauthendey-Forschung¹⁰ die Auffassung vor-

8 Max Dauthendey, *Das Lied der Weltfestlichkeit*, in: ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, München 1925 (im Folgenden: GW), Bd. 5, S. 545–647. Vgl. Max Dauthendey's Tagebucheintrag vom 6. Juli 1918, in: ders., *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 350.

9 Ebd., S. 351.

10 Noch immer unverzichtbar sind einige frühere Arbeiten wie z. B. der Aufsatz von Ferdinand Josef Schneider, »Max Dauthendey und der moderne Panpsychismus«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 23 (1929), S. 326–347, sowie die bedeutende Studie von Herman Georg Wendt, *Max Dauthendey. Poet-Philosopher*, New York 1936. Pionierarbeit leistete bei der Interpretation der Dichtung *Die geflügelte Erde* Moritz Baßler, »Oberflächen. *Die geflügelte Erde* von Max Dauthendey«, in: München 1900 als Ort der Moderne, hg. von Gilbert Merlio und Nicole Pelletier, Bern 1998, S. 203–217. Vgl. auch die wichtige Studie von Vidhagiri Ganeshan, *Das Indienbild deutscher Dichter um 1900*, Bonn 1975, darin das umfangreiche Kapitel zu Dauthendey S. 57–137.

herrscht, dieser Dichter habe sich das »Exotische« am glaubhaftesten anverwandelt.¹¹ Hans Christoph Buch hat darauf verwiesen, dass Dauthendey in einer Art neoromantischer Geste seinen Heimat-Begriff ins Entfernte, quasi Utopische projiziert habe – so lange, bis ihm der Weg zurück in die angestammte Heimat durch die Kriegsumstände verwehrt war.¹² Dauthendeys poetischer Exotismus lässt sich nicht hinreichend mit dem Verweis auf die »Exotik des Jugendstils« und einer entsprechenden Träumerei erklären, wie dies Walter Benjamin in seiner Rezension einer Auswahl der Briefe dieses Dichters nahegelegt hat.¹³ Sinnvoller scheint es, ihn mit dem philosophischen Anspruch eines Hermann von Keyserling in Verbindung zu bringen, wie Volker Zenk gezeigt hat.¹⁴

Der Begriff der »Weltfestlichkeit« gehörte ursprünglich zu Dauthendeys *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, das er 1913 in zwei Bänden vorlegte, die geistige Essenz seiner Erfahrung von Welt dokumentierend, durch die er sich als eine Art moderner Wilhelm Meister des Reisens vorstellte.¹⁵ Es war das Zeitalter der »Welt-Anschauungen«, wobei sich jene Dauthendeys nicht politisch verfestigten und dogmatisch verhärteten, sondern sympathisch in Bewegung blieben. Dauthendey wollte augenscheinlich durch seine Art des Anschauens der Welt deren Schönheit zelebrieren, wie bereits Ernst Stadler erkannte.¹⁶ Sein reisendes Erkunden der Welt entsprach keinem Forscherinteresse im eigentlichen Sinne;

- 11 Vgl. Mihaela Zaharia, *Exotische Weltbilder in der deutschsprachigen Literatur von Max Dauthendey bis Ingeborg Bachmann*, Hamburg 2009, bes. S. 41–69 (»Max Dauthendey oder die Exotik als Gefahr«).
- 12 Vgl. Max Dauthendey, *Lingam. Zwölf asiatische Novellen*. Mit einem Nachwort von Hans Christoph Buch, Frankfurt a.M. 1991, S. 117 f.
- 13 Vgl. Walter Benjamin, *Briefe von Max Dauthendey*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 383–386.
- 14 Vgl. Volker Zenk, *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg 2003, bes. S. 240–260.
- 15 Max Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*. Zwei Bände, München 1913.
- 16 Vgl. Max Dauthendey, *Die geflügelte Erde*, in: ders., *Dichtungen*, Bd. 2: *Gedichte, Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe*, hg. von Ernst Stadler, Hamburg 1954, S. 11–15, hier S. 14. Die Urteile über Dauthendey oder Einschätzungen seiner Persönlichkeit schwankten. So hatte etwa Oskar Loerke nach außen hin – vor allem eingedenk der tragischen letzten Lebensumstände des Dichters – ein eher positives Bild des Weltreisenden und von dessen posthum erschienenem Buch *Erlebnisse auf Java* (vgl. Oskar Loerke, *Gedenken an Max Dauthendey*, in: ders., *Zeitgenossen aus vielen Zeiten*, Berlin 1925, S. 234–240). Im Tagebuch dagegen findet sich unter dem Datum des 23. Februar 1914 folgender Eintrag über einen Sonntagnachmittag bei Hermann Steht: »Später noch Dauthendey von unsagbarer Fadheit und hinreißender Dummheit, der einen peinlichen Streit mit Rathenau über einheimisch Deutsches und eingeführtes Fremdes hatte, aber trotz seiner gänzlichen Unwissenheit nicht schwieg.« Vgl. Oskar Loerke, *Tagebücher 1903–1939*, hg. von Hermann Kasack, 2. Aufl., Heidelberg 1955, S. 73.

man wird ihn daher nicht in der Tradition eines Georg Forster oder Alexander von Humboldt sehen, ihn aber auch nicht mit jenem philosophisch systematisierenden Interesse am Problem der Weltanschauung vergleichen können, wie dies Karl Jaspers in seiner *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) entwickeln sollte;¹⁷ noch wird man Dauthendey mit jener Karikatur des überspannten Produzierens von Weltanschauungen in Verbindung bringen wollen, wie sie Rainer Maria Rilke in seiner Erzählung *Ewald Tragy* (1898) entworfen hat.¹⁸ Dauthendeys Weltanschauung, die beispielsweise in »der Seele des Asiaten« etwas Geschwisterliches erkennt, geht von der Zwillingshaftigkeit der Kulturen aus.¹⁹ So betont er auch, dass die Frauen, die er 1906 in Benares sah, »alle meiner Mutter so ähnlich waren, wie ein Ei dem andern« (GV, S. 364).

›Weltanschauung‹ bedeutete in seiner poetischen Sprache Weltwahrnehmung und das bis an die Grenzen zur mystischen Erfahrung: »Das weiße Schloß stand bei Tag und bei Nacht, / Wie in keinem Raum und in keiner Welt«,²⁰ bedichtet Dauthendey in *Die geflügelte Erde* die palastartige Festung Amber in Jaipur. Dieses Wahrnehmen erforderte entsprechende Lichtverhältnisse. Die Kulturen im rechten Licht sehen, das scheint Dauthendey ein Hauptanliegen gewesen zu sein. Für ihn war demnach Dichten mit Belichten verwandt. Dieser Zusammenhang zieht sich durch sein ganzes sprach- und bildkünstlerisches Schaffen. »Stimmen des Schweigens« konnten für ihn, den bedeutenden Synästheten unter den Dichtern des Jugendstils, »Gesänge der Düfte, Töne und Farben sein«, wie der frühe Gedichtband *Ultra Violet* (1893) illustriert. Das Gedicht »Regenduft« etwa vermittelt die »Anschauung« und das Hineinhören in eine (noch) imaginierte und erst noch zu erfahrende Welt: »[...] Gelb schwankt das Rohr. / Glimmendes Schweigen von faulem Holz. / [...] Flüstergrün der Mimosen. / [...] Weiße Dämmerung rauscht in den Muscheln«. ²¹ Alle Erscheinungen sollen in ihrer Farbigkeit und Stimmhaftigkeit gewürdigt werden. Sogar »[d]er Wind hat Stimme bekommen«. ²² Eine Auf-

17 Vgl. Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), 4. unveränderte Aufl., Göttingen und Heidelberg 1954.

18 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: Prosa und Dramen, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 276: »Eines Morgens, im November noch, erwacht Tragy und hat eine Weltanschauung. Wirklich. Sie läßt sich gar nicht leugnen, sie ist da, alle Anzeichen sprechen dafür. Er weiß nicht recht, wem sie gehört, aber da er sie doch nun mal bei sich gefunden hat, nimmt er an, daß es die seine sei. Selbstverständlich bringt er sie nächstens mit ins ›Luitpold‹.«

19 Vgl. Volker Zenk, *Innere Forschungsreisen*, S. 251.

20 Max Dauthendey, *Die geflügelte Erde. Ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere*, München 1910 (im Folgenden: GE), S. 88.

21 Max Dauthendey, *Regenduft*, in: GW, Bd. 4, S. 54.

22 Max Dauthendey, *Der Wind hat Stimme bekommen*, in: GW, Bd. 4, S. 447.

zeichnung vom Juni 1892 spricht von »Böcklins Farbengesängen«;²³ schon zuvor hatte er notiert: »Stimme des Raumes / der Zeit; Chor der Sterne / Blüten.«²⁴

Das Klären der Lichtverhältnisse als Voraussetzung jeglicher Form von Sicht auf die Welt – dieses Motiv erweist sich als entscheidend in Dauthendeys Text *Der Geist meines Vaters* (1912). Darin stellt er ihn, den Daguerreotypisten und Photographie-Pionier Carl Albert Dauthendey (1819–1896), der als erster zwei Ateliers für Daguerreotypie im zaristischen Russland, in St. Petersburg, unterhielt, als einen »Lichtarbeiter« oder »Lichtbildner« vor. Zu einem wichtigen Kultursymbol wurde Dauthendey dabei eine »bronzene, fusshohe russische Lampe, die mein Vater aus Petersburg mitgebracht« hatte: »Diese Lampe erinnert mich immer an die Entwicklung des Lichtes, die im letzten Jahrhundert den ungeheuerlichsten Fortschritt von der tausendjährigen Öllampe zum Petroleum, Gas und elektrischen Licht machte« (GV, S. 359). Des Weiteren ist in diesen *Aufzeichnungen* davon die Rede, dass das »hellste Licht im Menschen« die Liebe sei, und dass die Schwester (Elisabeth), die London besucht habe, von den dortigen Lichtverhältnissen tief beeindruckt gewesen sei.

Noch in der »tropischen Verbannung« in Malang reflektierte Dauthendey den Zusammenhang von Flora und Fauna, wobei hier weniger ein »Panpsychismus« als vielmehr eine »pangraphische« Sicht auf die Dinge der Welt auffällt:

[...] überall um uns im Wald, im Leben und im Weltall ist Schrift, sind Lesezeichen. Auf den Flügeln der Schmetterlinge steht eine Bildersprache, so wie die Flammenlinien und Farbenschattierungen der Blumen Lichtsignale und Lichtsprache sind. So wie die Linien unserer Hände, sprechen die Linien auf allen Blättern im Walde, die Adern auf allen Gesteinen und in allen Felsen eine Sprache, erzählen eine Geschichte, Geschichten, kurze und lange, jahrhundertalte und sekundenkurze [...]

Die Seele der Welt schreibt in Zeichen ihre Sprache jedem Lebewesen auf die Haut, ins Auge, ins Haar, und jedes Lebewesen schreibt weiter für sich auf seiner Lebensspur, durch seine Arbeit, die es im Leben machte und dachte. Immer schreibt die Weltseele, und der Weltleib trägt die Zeichen der Lebensgeschichte in Farben und Linien, in Tieren, Pflanzen, Menschen, in Steinen und im Sand, in Wasser und Luftspiegelungen in sich. Wer das alles lesen kann, ist ein Gott. Und im Lesen und Entziffern des Weltbuches gehen Milliarden Leben hin.²⁵

23 Stadtarchiv Würzburg, Nachlass Dauthendey, Sigle T 17, 81.

24 Ebd., Sigle T 15 (Eintrag vom 2. April 1892).

25 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 319 (datiert: Malang, 12. November 1916).

Vielfach lässt sich bei Goethe diese Vorstellung von der Schrift der Natur nachweisen, etwa zu Beginn der *Wanderjahre* im Gespräch zwischen Wilhelm Meister und Jarno:

»Wenn ich nun aber [...] eben diese Spalten und Risse [in der Gebirgsnatur, R.G.] als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen?« – »Nein, aber es scheint mir ein weitläufiges Alphabet.« – »Enger, als du denkst; man muß es nur kennen lernen wie ein anderes auch. Die Natur hat nur *eine* Schrift, und ich brauche mich nicht mit so vielen Kritzeleien herumzuschleppen.«²⁶

Mit Goethe versuchte Dauthendey in seinen Weltgedichten eine Rehabilitierung der Sinne und ihrer Wahrnehmungsleistung, der die neuzeitliche Wissenschaft seit Newton misstraute und die sie durch technisch unterstützte Experimente ersetzen wollte.²⁷

Für die Schrift in der Natur findet sich jedoch auch ein anderer Beleg, auf den Goethe und Dauthendey sich mittelbar bezogen haben könnten:²⁸ Die in beiden Fällen säkularisierte Form der kabbalistischen Tradition und deren Vorstellung von der »Rischumim«, den geheimen Signaturen, »die Gott in die Dinge gelegt hat«.²⁹ Sie zu entziffern bedeutet die göttliche Offenbarung lesen, aber auch den Modus ihrer Verhüllung verstehen können. In den Gedichten Dauthendey hängen diese Belichtungsverhältnisse oft von überraschenden Augenblicken ab: »Ein Blitz springt übers dunkle Kraut – / Die Ewigkeit hat uns angeschaut«,³⁰ dichtet er 1915 in *Garoet*. Vergleichbares ereignet sich in der Prosa: »Die untergehende Sonne schminkte den Himmel wie das Gesicht eines Freudenmädchens. Karminrosig und violett silbrig färbten sich alle Wolken über dem Biwasee [...].«³¹ Was Dauthendey in solchen Wendungen und Darstellungen unter Beweis stellt,

26 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, Bd. 8, München 1988, S. 34. Vgl. dazu auch: Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, bes. Kap. 1: Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe, S. 1–54.

27 Vgl. ebd., S. 38–66.

28 Im Falle Goethes über die von Susanna von Klettenberg vermittelten Schriften *Cabala chymica* (1606) von Franciscus Kieser und Georg von Wellings *Opus magocabbalisticum et theosophicum* (1735).

29 Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1970, S. 106.

30 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 314.

31 Max Dauthendey, *Die acht Gesichter am Biwasee*. Japanische Liebesgeschichten, Hamburg 1951, S. 16.

ist Sprachlichtarbeit, die entscheidend zur intensiven Wirkung seiner Dichtung beigetragen hat.

Dauthendeys Dichtungen geben aber auch über die Zweideutigkeit des Lichts Auskunft. Es kann sich als Belastung für jenen erweisen, der ins ewige Dunkel eingehen will, wie der Dichter in einem gleichfalls 1915 in Garoet geschriebenen Gedicht zum Ausdruck bringt:

Dort in der Nacht, schlafender Mandelbaum,
 Die Lampe bescheint dich streichelnd im finsternen Raum.
 Heute am Tage, da spielten Schmetterlinge bei dir.
 Jetzt in der Nacht, da stehst du, ach, so verlassen bei mir.
 Aber dir kehrt die Sonne morgen zurück ins Geäst.
 Morgen feierst du wieder begeistert dein Blütenfest.
 Doch zu mir Verlassenem kommen die Stunden nur leer.
 Licht ward zur Dornenkrone. Täglich drückt sie mich mehr.³²

Ein Riss geht durch die Natur mit dem »Mandelbaum« auf der einen, dem »Verlassenen« auf der anderen Seite. Das Licht vermittelt nicht mehr, sondern verschärft eher die Trennung zwischen belebter Natur und einem poetischen Ich, das sich für abgelebt hält. Der Struktur des Gedichts eignet eine gewisse Thesenhaftigkeit, gemildert durch die Intensität des Bildlichen. Bis auf die ersten beiden Zeilen besteht jeder Vers aus einem Satz; eine markante Zäsur prägt die Schlusszeile aus zwei Sätzen, den »Riss« durch die Erfahrung der Natur hervorhebend. Im Bild vom Licht als einer »Dornenkrone« spricht sich das Leidvolle der »Lichtarbeit« mit dem Wort aus; denn es betrifft ein Licht, das der Dichter auf seine eigene Lage wirft. Vermittels des Gedichts belichtet er seinen Zustand, aber auch den der ihn umgebenden Flora. Das Seelensymbol des Schmetterlings kann nur scheinbar zwischen beiden Bereichen, dem des poetischen Ich und jenem der Flora, vermitteln. Im Gedicht »spielen« sie, aber eben nur »bei«, nicht mit ihm. Und doch wirkt der Ton dieses Gedichts gefasst, ausgeglichen. Dauthendey hatte mit ihm sein früheres Verfahren, durch »knappe, jähe Sätze« das Flüchtig-Momenthafte in der subjektiven Wahrnehmung der Welt darzustellen, aufgegeben.³³

Eine Verselbständigung der sprachlichen Mittel im Sinne der »emphatischen Moderne« lässt sich in dieser letzten Phase von Dauthendeys Schaffen weder in seiner Lyrik noch in der Prosa erkennen.³⁴ Vielmehr wahren seine Texte empha-

32 Max Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*, S. 304.

33 Stadtarchiv Würzburg, Nachlass 28: Max Dauthendey, Signatur P 41/2.

34 Vgl. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.

tisch ihre Verständlichkeit, Transparenz und Anschaulichkeit. Und doch teilen sie mit der literarischen Moderne zunehmend die Vereinzelung des poetischen Ich, im Falle Dauthendeys zuletzt verschärft durch die von Isolation geprägte Lebenssituation. Hierbei ist zu bedenken, woher Dauthendey sein Verständnis einer ästhetisch begründeten Subjektivität bezog: aus einem spätnaturalistischen Interesse an der »chaotischen Vielfalt von empirischen Daten«,³⁵ die im wahrnehmenden Ich Stimmungen und Reize auslösen – und diese wiederum verlangten nach Versprachlichung. Dauthendey sah dabei den Dichter (Künstler) als sprechenden Beobachter des »Empfindungslebens der Farben, Töne, in allen leisen Erregungsgraden«.³⁶ Dabei verlagerte sich sein Ich-Begriff zunehmend ins Un- oder Überpersönliche: »Jedes Atom ist ein empfindendes Ich«, konstatiert er in einem Brief vom 17. Juni 1893.³⁷

Aus diesem Empfindungsfundus speisen sich auch die auffallenden bildlichen Qualitäten von Dauthendeys früher Lyrik und Prosa, die sein Werk bis zuletzt prägen. Wolfgang Bunzel hat als »entscheidende Anregung« hierfür »Otto Julius Bierbaums Prosaparaphrasen« von Bildkunstwerken ermittelt. Die Struktur der Bildsprachkunst Dauthendeys geht von versprachlichten Wahrnehmungssegmenten aus, die sich durch eine ausgeprägt hypotaktische Syntax und den (Binnen-)Reim zu »Bilderkette[n]«³⁸ zusammenfügen. In einer euphorischen Lesereaktion auf Dauthendeys Dichtung *Die Geflügelte Erde* kommt Rilke in einem Brief an seinen Dichterbekannten auf diesen Aspekt zu sprechen, wobei er die Gleichrangigkeit der Poesie gewordenen Wahrnehmungen betont und wie nebenbei deren Kompositionsprinzip aus der wirkungsästhetischen Perspektive umschreibt:

Es ist wahrhaft wunderbar, wie glücklich Sie sind im Ergreifen und Loslassen der Dinge, auch noch der fremdesten, wie Sie es in der Hand haben, sie gerade nur aufzuzeigen und schon wieder zu ersetzen, und wie doch die momentanen Ansichten eine solche Intensität des Daseins aufbringen, daß keine die andere verdrängt oder übertrifft, sondern alle im Leser sich verteilen und erhalten und ihm gleichsam geräumig machen, obwohl sie scheinbar nur vorübergehen.³⁹

35 Vgl. das Kapitel zu Dauthendeys erstem Gedichtband *Ultra Violet* in Wolfgang Bunzel, Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne, Tübingen 2005, S. 191–205, hier S. 194.

36 Zit. nach ebd., S. 195.

37 Zit. nach ebd., S. 199.

38 Max Dauthendey, Gedankengut aus meinen Wanderjahren, in: GW, Bd. 1, S. 548.

39 Rainer Maria Rilke an Max Dauthendey, 10. Mai 1911, in: ders., Briefe in zwei Bänden, Bd. 1: 1896 bis 1919, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 353.

Im »Aufzeigen« und umgehenden »Ersetzen« des Gezeigten durch einen neuen Eindruck bewährt sich das ›fahrende‹ poetische Ich Dauthendeys gerade durch seine Intensivierungsleistung in der Wahrnehmung. Wie er in seinem eingangs dokumentierten Manifest zur Bildung einer »Colonie sich selbsterhaltender Künstler« forderte, wollte er die »falsche Civilisation« durch ein Bekenntnis zur Kunst, symbolisiert in der Vereinigung der Farben, ersetzt wissen. Dieses Vorhaben blieb für Dauthendey gültig und verpflichtend, verlagerte sich aber zunehmend auf ein Dichten, das zum ›Aufmerken‹ geschaffen war. Es wollte vom Leser eine neue Art der Aufmerksamkeit geradezu erzwingen, indem es die unterschiedlichsten Welt-Erfahrungen und -Anschauungen – gewissermaßen die ›Farben‹ der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen – miteinander verband.⁴⁰ Rilke spricht in seinem Brief von Dauthendeys »kontraststarker Entwicklung« und benennt damit auch ein sprachliches Mittel, mit dem der Dichter der *Geflügelten Erde* das Aufmerken zu erwirken verstand – mit dem Kontrastreichtum seines Schreibens. Was Aufmerksamkeit im subtilen Sinne bedeutet, vermittelt Rilkes Brief zudem, und zwar in seinem Preisen von Dauthendeys epischem Gedicht »Messina im Mörser«: »Da hört man auf, an Leistung zu denken, an Gelingen, an Fortschritt –: das ist, ist, ist.«⁴¹ Rilke betont, dieses Gedicht fordere dazu auf, es zu rezitieren. Im Vorlesen zeige sich, dass es nicht mehr verborgen werden könne, sondern aus dem Beiläufigen heraustrete ins – »Dasein«.⁴²

Hintergrund dieses Gedichts war das verheerende Erdbeben Ende Dezember 1908, das Messina verwüstete. Das poetische Ich nimmt die zerstörte Stadt als ein »Skelett« wahr, jedes Haus als ein »Massengrab« und jede Gasse als eine »Massengruft«: »Und nie mehr schweigt dort die Luft, auch wenn sie sich still zeigt, / Dort, wo endlos ein unendlicher Schmerz auf der gespanntesten Saite geigt.«⁴³ Dauthendeys Gedicht führt eine Stadt vor, die wie in einem »Mörser« zerkleinert, zermahlen, pulverisiert worden ist. Bilder des Schreckens werden aufgerufen, die in der Tat zum Aufmerken zwingen:

Sieh, die totesten Dinge haben sich als Folterknechte aufgestellt,
 Spielen noch ihr Totenspiel, als die Sonne ihr Licht hinhält.
 Es hat ein Balkongitter sich zur Kralle verwandelt,
 Wurde meuchlings zur Menschenfalle, hat zugegriffen und wie lebend
 gehandelt.

40 Vgl. dazu auch Erich Kleinschmidt, *Philologie der Aufmerksamkeit*. Abschiedsvorlesung, gehalten am 20. Oktober 2011, Köln 2014.

41 Rainer Maria Rilke an Max Dauthendey, 10. Mai 1911, in: ders., *Briefe in zwei Bänden*, S. 354.

42 Ebd.

43 Max Dauthendey, *Messina im Mörser*, in: *GW*, Bd. 4, S. 699–713, hier S. 701.

Es wurde zum Eisenungeheuer, hält am Fuß eingezwängt ein junges Mädchen
schwebend,
Die hängt kopfüber herab am Gemäuer, wie an krummer Gabel über dem
Feuer.⁴⁴

Das ist nicht mehr nur ein »totgesagter Park« im Sinne Stefan Georges, sondern im Sinne des Künstlermanifests von 1896 das Ende einer »falschen Civilisation«, herbeigeführt durch die Naturgewalt. Die menschliche Tragik scheint unvermeidlich. Die »Telegraphendrähte«, soweit noch vorhanden, schwingen vor Leid und Trauer der Überlebenden. Doch was hier allenfalls vermittelt werden kann ist die Wahrnehmung des Einen. In seinem Gehör werden »Totenschrei« und »Totenstille« eins. In dieser Katastrophe Siziliens und den »zertrümmerten Schwellen« dieser Urstadt der Zivilisation scheint sich eine noch größere Tragödie einer ganzen Kultur, der europäischen nämlich, abzuzeichnen. Das Gedicht selbst jedoch bestätigt, was Rilke in einem Brief vom 19. August 1909 an Einsicht formulierte: »Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel.«⁴⁵ Bei Dauthendey ist diese Art des »Engels« das (mediterrane) Licht, die Belichtung der Zerstörung, die Messina zu einer »zertretenen Orangenblüte« reduziert hat. Vor dieser Szenerie kann das poetische Ich nur als ein einsames in Erscheinung treten. So viel Tod vor Augen wird aus ihm ein Vereinzelter, der im Namen der Verunglückten Abschied nimmt von dieser Stätte einstiger Hochkultur.

Auch das Ich in *Die Geflügelte Erde* begegnet Verwüstungen, nun aber in einer Kontrastbeziehung zum Naturschönen. Gemeint ist jene Stelle in der Dichtung, die das Zauberhafte der (zumeist kultivierten) Natur in Japan dem durch Erdbeben zerstörten San Francisco gegenüberstellt: »Dacht' ich zurück an Japans Küstensaum, an die gemessenen Tempel, an / Stille und Bescheidenheit und manchen rosigen Kirschblütenbaum, / Dann glaubt' ich mich vor Friskos Trümmerraum wie angekommen in dem Chaos« (GE, S. 436). Wie im Falle Messinas fügte es sich, dass Dauthendey nur wenige Wochen nach der Erdbebenkatastrophe des Jahres 1906 San Francisco und seine »grauen Trümmerfelder« besuchte. Seiner Frau schreibt er am 8. Juni 1906: »Nur der Name Franzisko [...] ist noch übrig. Meilenweit liegen die Ruinen zerkrümpelt.«⁴⁶

44 Ebd., S. 702.

45 Rainer Maria Rilke an Jakob Baron von Uexküll, 19. August 1909, in: ders., Briefe in zwei Bänden, S. 330.

46 Max Dauthendey, Mich ruft dein Bild. Briefe an seine Frau, München 1930, S. 165. Zu diesem Themenkomplex vgl. bes. Volker Zenk, Innere Forschungsreisen, S. 257 ff.

Doch erweist sich für ihn auch das Hinterland, die Siedlungen, Pflanzungen Amerikas in ihrer geometrischen Seelenlosigkeit, die nur Symmetrien kennen will, als Bild jener zuvor besagten »falschen Civilisation«. Dauthendeys poetisches Ich auf Dauerreise um die Erde nennt diese Art der Ordnung das »zweite Chaos«: »Daß die Symmetrie ein Chaos werden kann / Und in ein Chaos dein Gehirn und Herz versetzt, das wußte ich bis jetzt und bis hier in Amerika noch nie« (GE, S. 437). Ob es die abgezirkelten Plantagen in Kalifornien in Augenschein nimmt oder die steinwüstenhaften Siedlungen im Mittleren Westen und von Texas, das Ich dieser Dichtung sieht in ihm nichts als zerstörte seelische Substanz.

Das poetische Belichten des Chaos entsprach augenscheinlich Dauthendeys Grundbedürfnis, selbst der Zerstörung Lichtwerte abzugewinnen. Es ist dies ein Merkmal seines Schreibens, das seine Prosa nicht minder prägt. Die Novelle »Nächtliche Schaufenster« aus der Sammlung *Geschichten aus den vier Winden* (1915) belegt dies exemplarisch, gerade auch in der Art, wie er Lichtwerte kontrastiv einsetzt: »Die vielen offenen und dunkeln Schaufensterscheiben glitzerten neben mir wie mondbeschienene Gewässer auf [...]«. ⁴⁷ Der Ich-Erzähler steht in Berlins Potsdamer Straße vor dem nächtlichen Schaufenster einer Vogelhandlung. »Das elektrische Licht der nächsten Straßenlaterne sah schrecklich grell durch die glänzenden Drahtstäbe der Gitter auf die dünnen geschlossenen Augenhäute der kleinen unruhigen Schläfer. Das scharfe unnatürliche Licht mußte noch den Schlaf der Gefangenen schmerzhaft machen« (VW, S. 177). Dieser Lichtzumutung entspricht die quälende Geräuschkulisse: »Und die brüllenden Autohupen, deren Fahrzeuge mit Gedröhn während der ganzen Nacht die große Stadt durchrasten, mußten die feinen musikalischen Ohren der Singvögel noch im Schlaf quälen.« (Ebd.)

Zu dieser Lichtpoetik Dauthendeys gehört auch die Darstellung optischer Phänomene, sei es in Gestalt von Beschreibungen der photomechanischen Apparaturen des Vaters, sei es als Motiv für eine Geschichte wie in der Novelle »Die Kurzsichtige und der Komet«. Sie handelt zum einen von einem optischen Schauspiel, dem Erscheinen eines kleinen Kometen im Zwielflicht zwischen Sonnenuntergang und Einbruch der Nacht, den »viele Augen« am Abendhimmel über Berlin und anderswo suchen. Man fuhr in Berlin zum Kreuzberg, um von dort aus einen freieren Blick zu haben – auch über die Stadt mit ihren »mattgelb erleuchteten Straßenzügen mit unzähligen glitzernden Fenstern« (VW, S. 247). Doch verliert sich Berlin, selbst von dieser relativ niedrigen Höhe aus betrachtet, »ins Unendliche«, und das als »gespenstiger Körper«, der »hier und da aus seinen Poren Feuerstaub zu atmen schien« (ebd.). Zum anderen geht es in dieser Novelle

47 Max Dauthendey, *Geschichten aus den vier Winden*, München 1915 (im Folgenden: VW), S. 176.



Abb. 2: »Der Lithograph, mit welchem ich 1 Jahr lang Druckversuche in Petersburg gemacht habe.« (Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 13)

um das Schicksal einer Frau, die an extremer Kurzsichtigkeit leidet. Ihre natürliche Optik ist getrübt, was sie zur komischen Figur werden lässt und zunehmend in die Isolation treibt. Ihr optisches Defizit kompensiert sie mit ihrem Geigenspiel so, wie die Vögel in der vorigen Geschichte ihre Unfreiheit mit ihrem zauberhaften naturkünstlerischen Gesang ausgleichen.

In seinen *Aufzeichnungen* zur Geschichte seines Vaters spricht Dauthendey von dessen »Lichtweg«, den dieser gegangen sei – »vom Anfang bis zum Ende eines Jahrhunderts, von der Daguerreotypie bis zur farbenempfindlichen Photographie« (GV, S. 372). Wenig später verweist er auf zwei Zinnleuchter »in Form eines chinesischen Schriftzeichens«, die er in Macao erworben habe, wobei sich in seiner Schilderung der Zusammenhang von Licht und Schrift emblematisch verdinglicht: Das Schriftzeichen leuchtet. Der Zusammenhang von Kunsthandwerk, Mechanik und Schrift, aber auch von Natur und Schrift erfährt in den Erinnerungen Dauthendeys an den Vater geradezu eine Grundlegung. Auf

dem Friedhof hat der Gärtner mit »Blattpflanzen und Blumen« je zur Linken und Rechten des Eingangs ein Alpha und Omega angelegt, wogegen im Winter daraus Schneeflächen werden, die »unbeschriebenen Papierbogen« gleichen, »auf denen die schwarzen, laubleeren Bäume mit ihren geraden Stämmen wie schwarze Griffel standen, als ob da, unsichtbar, Hunderte von Geistern Hunderte von großen Schreibgriffeln hielten und sich bedachten, was sie auf die großen weißen Flächen schreiben wollten« (GV, S. 16).

Lichteffekte können bei Dauthendey narrative Strukturelemente sein, so etwa in seiner Erzählung »Das Ignanodon« gleichfalls aus der Sammlung *Geschichten aus den vier Winden*. Hier soll weniger die inhaltsüberladen wirkende Geschichte an sich in Rede stehen (sie spielt in Limone am Gardasee in der Vorkriegszeit, einem Ort der skurrilen Begebenheiten, die in einem Katastrophenraum des Ich-Erzählers gipfeln) als vielmehr die »Lichtformen« als Teil der Darstellung. In mancherlei Hinsicht entfalten sie das Motiv des »Licht-Abgrunds«, von dem Nietzsches Zarathustra im Abschnitt »Vor Sonnen-Aufgang« kündigt.⁴⁸ Den narrativen Auslöser der Geschichte nimmt der Ich-Erzähler als »seltsames Blitzlicht« über dem nördlichen Gardasee wahr, vermutet ein »Wetterleuchten«, wobei er bemerkt, dass daraus ein »Lichtstrahl« wird, der »Nacht um Nacht an den beiden Seiten der Felsenwände hoch sticht« (VW, S. 286). Er erweist sich als ein Suchscheinwerfer der Grenzpolizei, mit dem sie See und Steilufer nach Schmugglern absucht (vgl. ebd.).

Der Erzähler bekundet, »gern in der feurigen Schrift der Blitze« zu lesen (VW, S. 289), wobei er diese auch als »flammende Schwerter« deutet. Desgleichen kündigen sie ihm »Seelengewitter« an (VW, S. 290), wobei er zugibt, dass es sich dabei auch um Phantasiegebilde handeln kann: »Ich weiß, daß aus Hitze und Duft Gebilde im Menschenhirn entstehen, wie aus den verschiedenen Elektrizitäten zweier Wolken, die Blitze« (ebd.). Doch zieht es ihn über den See dorthin, »wo das nächtliche Feuer geboren wurde« (VW, S. 291). Dort, im kleinen Hafen von Limone, einem Ort des Bizarren, begegnet er einer früheren Freundin wieder, die mit ihrem rötlichen Haar und ihrer erotischen Ausstrahlung alle zu bezirzen versteht. Ein Lichtzeichen verbindet sich mit diesem Haar auf besonders subtile Art: Der »Lichtkreis eines Windlichts traf noch Ulrikes roten Haarknoten und ihren weißen Nacken [...], als wollte dieser Nacken gestreichelt und geküßt werden« (VW, S. 308). Wiederholt beleuchtet kurzzeitig der Scheinwerfer die »Gartentiefe« der nächtlichen Uferanlagen, bis dieser »Lichtstrahl« wie »irrsinnig« über das »Dunkel der Berge« wandert (VW, S. 311), den später in Limone ausbrechenden »Irrsinn« vorwegnehmend.

48 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 4, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 207–210.



Abb. 3: Saps mit Frau, St. Petersburg 1859
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 20)

Die Lichtverhältnisse im nächtlichen Ufergastgarten und das rote Haar Ulrikes ergeben nach Auskunft des Erzählers eine »Rembrandtbeleuchtung« (VW, S. 325), die tagsüber zur »lichtüberrieselten Seefläche« (VW, S. 335) wird. Das alptraumgeborene Urfabeltier, der aus der Mitte des Gardasees aus seinem Millionen Jahre langen Schlaf erwachende Ignanodon, eine Art Leviathan, scheint seinerseits elektrisch aufgeladen: »Jetzt war die Zunge des Tieres, glänzend weiß wie der Lichtstrahl eines Scheinwerfers und pfeifend über die Krone des Baumes, unter dem ich in der Hängematte gefesselt lag, auf das Gasthaus zugeschossen und hatte die Glastür im Speisesaal eingedrückt [...]« (VW, S. 339). Diese Zunge erweist sich als ein »elektrisches Strahlenbündel«, das alles an Zivilisation in diesem Ort wie andernorts vernichten kann. Der Alptraum des Erzählers weitet sich zu einer überdimensionalen Schreckensphantasie im Stile von Hieronymus Bosch, in dem sich eine Weltkatastrophe abzuzeichnen scheint. In der Erzählung symbolisiert sie sich dann in den ›realen‹ Praktiken der örtlichen,



Abb. 4: Olchin, Kommerzienrath und Buchhändler in St. Petersburg, Schwager von C. A. Dauthendey, mit Frau und Sohn (Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 27)

eigentümlich grausamen Vogelfänger sowie in der zuletzt aus Venedig eingeschleppten Cholera. Das künstliche wie infernalische »Lichtspiel« ereignet sich somit tatsächlich am Rande des »Licht-Abgrunds«. Der Erzähler setzt das Licht in einem Doppelsinne ein. Es soll verbrecherische Machenschaften aufdecken helfen, zudem aber bedarf es der Aufklärung über das Licht, seine zwielichtige Funktion: Aufklärung über die Aufklärung, die ihre eigenen Ungeheuer gebiert, welche aus dem Abgrund des Unbewussten aufsteigen.

Was sich aus diesen lichtmotivischen Ansätzen im Werk Dauthendeys ergibt, ist das folgende Bild: Die photographische »Lichtarbeit« des Vaters erwies sich für Dauthendey als poetologische Herausforderung im Sinne einer literarischen Transformation des Licht-Bildes in das farben- und kontrastreiche Sprach-Bild. Nachfolgend soll nun anhand der *Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhun-*



Abb. 5: Porträt des Malers Meyer, Richters Vater, St. Petersburg 1860
(Stadtarchiv Würzburg, LN-Nr. 28 Max Dauthendey, F-I 35)

dert – so der Untertitel von *Der Geist meines Vaters* – untersucht werden, wie Dauthendey diese Transformation motivierte und reflektierte.

Die Bedeutung dieser teils biografischen, teils autobiografischen Betrachtungen Max Dauthendeys über seinen Vater »als eine der wichtigeren Quellenschriften zur Frühzeit der deutschen Photographie« ist zwar erkannt worden,⁴⁹ nicht

49 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, S. 83. Seltsamerweise bezieht sich Walter Benjamin als Dauthendey-Kenner in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« nur beiläufig auf Carl Dauthendey, nämlich auf das Doppelporträt mit dessen Braut, nicht jedoch auf *Der Geist meines Vaters*. Dafür aber deutet er dieses Porträt in psychologisch aufschlussreicher Weise: »Sie ist neben ihm zu sehen, er scheint sie zu halten; ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet. Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.« Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 368–385, hier S. 371 (Photographie S. 385).

aber ihr poetologischer Wert. Erwin Koppen hat die Auffassung vertreten, Dauthendey habe mit diesen *Aufzeichnungen* weniger ein Buch *über* die Photographie als vielmehr ein solches *gegen* sie geschrieben und sie darin als »Antipodin der Poesie« dargestellt.⁵⁰ Fraglos trifft zu, dass Dauthendey in dieser Studie auch seine »künstlerische Emanzipation« als Dichter von der technischen Welt seines Vaters aufgezeigt hat. Koppen führt weiter aus:

Diese Emanzipation erwächst nicht nur aus dem Konflikt mit dem Vater, sondern, untrennbar damit verbunden, auch aus der bewußten Abkehr von dessen Beruf und damit der Photographie. Dieser Beruf wird als durchaus unliterarisch, ja antiliterarisch dargestellt, und das spätere Dichtertum des Sohnes erscheint als Gegenexistenz zur engen Welt der gewerblichen Photographie. Dauthendey jr. gefällt sich geradezu darin, seinen Vater als einen zwar sehr geschickten und erfolgreichen, dabei aber doch amüsischen und banausenhaften Handwerker darzustellen. Carl Dauthendey, der seinen Sohn auf Spaziergängen über Elektrizität und Schiffsschrauben belehrt, weiß selbst nicht, was Elfen sind, weil er »niemals in seiner Jugend ein Märchen gelesen« hat und »in seiner vollständigen Hingabe an die neue Lichtkunst« die Literatur der Romantik, die seine Jugend beherrscht habe, »zur Berausung nicht nötig gehabt« habe.⁵¹

Entsprechend eindeutig fällt Koppens Befund aus. Die Photographie habe im künftigen lyrischen und erzählenden Werk des Dichters keinerlei Rolle mehr gespielt: »Weder taucht sie als Motiv auf, noch läßt sich anhand anderer Kriterien (etwa der Sehweise) erkennen oder auch nur erahnen, daß der Schriftsteller Max Dauthendey einst Photograph war. Allenfalls kann der ausgefallene Titel des Lyrikbändchens *Ultraviolet* [sic!] als photographische Reminiszenz betrachtet werden.«⁵² Das übersieht freilich etwas Entscheidendes: Dauthendey's *Aufzeichnungen* gehören wesentlich zu seinem Werk, *sind* Erzählung und belegen seine subtile Kenntnis der Materie, so ironisch auch seine Kommentare klingen, die er über das Verhältnis der gewerbsmäßig betriebenen Zeitbilderei namens Photographie zur wahren Kunst in den letzten Teil seiner *Aufzeichnungen* zum *Geist [s]eines Vaters* einfließen lässt. Es vernachlässigt überdies, dass gerade der Komplex ›Ultraviolet‹ ein Kernstück dieser *Aufzeichnungen* werden sollte, wovon noch zu handeln sein wird.

50 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 83 und 85.

51 Ebd., S. 84.

52 Ebd.

Nichts amüsanter freilich als Dauthendeys Beschreibung seiner Arbeit im väterlichen Atelier. Ein Gruppenbild einer dreißigköpfigen Hochzeitsgesellschaft soll entstehen: »Jede dieser Personen ist eine Welt aus Licht und Schatten, jede eine verkörperte Eitelkeit, die in der Sekunde der Aufnahme das vorteilhafteste Gesicht ihres ganzen Lebens aufsetzen soll« (GV, S. 338). Doch was Dauthendey hier vorführt ist Erzählung – sprachmächtig wie nur irgend eines seiner Prosaerwerke, ausgelöst durch die kritische Auseinandersetzung mit dem photographischen Gewerbe, in dem der Vater ihn reüssieren sehen will. Doch die Perspektive des Sohnes ist eine (selbst-)ironische:

Ein Bild soll in fünf Minuten entstehen, das noch nach fünfzig Jahren den Enkeln zur goldenen Hochzeit gezeigt werden soll! Welch eine Verantwortlichkeit, Welch eine Nervenerschütterung für einen Träumer, wie ich es war! Die Dreißig verschwinden dann nach geglückter Aufnahme. Ein schreiendes kleines Kind wird gebracht. Alle Stühle im Atelier, alle Tische und Geländer sind aber nicht mit den Dreißig verschwunden, sollen jedoch sofort zu Luft werden, da das Kind keine Zeit hat, da es von auswärts zugereist ist und die Sonne im Mittag steht und auch keine Zeit hat. Ich junger Mensch, der ich kaum mit mir selbst fertig werde, soll nun lächelnd den Kinderfreund spielen. Aber meine Augenbrauen sind dem Kind zu schwarz. Es brüllt mich an. Die Mutter behauptet, [s]ein Vater habe blonde Augenbrauen, darum wolle das Kind sich nicht beruhigen. Ich spiele mit ihm Pferdchen und rufe »Kuckuck«. Diese Aufnahme ist endlich auch fertig. Das Kind reist aufs Land. Die Platte aber zeigt später Flecken. Quer über dem Gesicht des Kindes zeigt sich eine Blase im Glas. Das Bild kann unmöglich abgeliefert werden. Inzwischen wird eine Leiche angemeldet. Ein Graf hat sich erschossen. Die Beerdigung ist morgen. Der Apparat muß in des Toten Wohnung geschickt werden [...]. (GV, S. 338 f.)

Perspektivisches Darstellen, Annäherung und Distanzierung, das sorgfältige Belichten einer Seite als handele es sich um eine jodierte Silberplatte in der *camera obscura*, das ist charakteristisch für das poetische Verfahren Dauthendeys. Was er hinzugab, waren gelegentlich »impressionistische Auflösung« und expressionistische Überbelichtungen, die das »surreale Verfremden« einschließen konnten.⁵³ Aber in *Geist meines Vaters* zeigt er, wo diese Verfahren herkommen – aus der *Praxis* der Photographie, in der sich surreale Szenen und Momente ungewollter Verfremdung ergeben konnten.

53 Ebd.

Was ihm der Vater bedeutete, erschöpfte sich nicht in der »engen Welt der gewerblichen Photographie«; im Gegenteil – dessen unablässiges *Erzählen* aus seinem reiseintensiven, bewegten Leben vermittelte dem Sohn eine Vorstellung von Weite, ihren Chancen und Gefahren. Untersucht man diesen Text genauer, offenbart er eine bemerkenswert subtile Arbeit mit erzählerisch vermittelten Lichtwerten. Einige wenige Beispiele seien genannt.

Der passionierte Schachspieler Carl Dauthendey sieht, bettlägerig, an der Tapete Ziermuster:

Allmählich erschien es ihm, als tanzten alle Schachbrettfiguren an der Wand auf und ab, wurden größer und schrumpften wieder zusammen. Mein Vater starrte mit weitgeöffneten Augen, nicht mehr an das Spiel denkend, sondern nur die Tapete betrachtend, auf die seltsame Figurenbildung, die sich zuletzt wie eine lebende Masse über die ganze Tapete bewegte. (GV, S. 47)

Er erlebt eine Art heimisch-höllisches Höhlengleichnis, das in reale Gefahr umschlägt. Ein hinter ihm aufflammender Zimmerbrandherd warf die Schatten der neben ihm stehenden Schachfiguren an die Wand, als Menetekel, das ihn gerade noch rechtzeitig aufschrecken lässt.

Seine *camera obscura* wurde von manchen als ein Apparat angesehen, mit dem man »Sonnenlicht einfangen« könne, um daraus Gold herzustellen (GV, S. 67). Die Genauigkeit der Aufnahmen erlaubte einem, »die Schlagschatten und Lichter an jedem kleinsten Laubblatt« zu sehen (GV, S. 72). Der Vater gilt dem biographisch erzählenden Sohn wahlweise als »Lichtarbeiter« (GV, S. 87) und »Lichtkünstler« (GV, S. 96), wobei dieser in Paris ein Lichtspiel der besonderen Art erlebt hatte, das zu einer regelrechten Lichtemblematisierung wurde: Ein Feuerwerk anlässlich des Geburtstages von Napoleon III an der Place de la Concorde: »Ein riesiges Leuchtbild, in der Form eines Adlers, stieg in die Nachtluft auf, von einem Luftballon, den man im Dunkeln nicht sehen konnte, in die Höhe gehoben« (GV, S. 188) – dazu bengalische Beleuchtung der Springbrunnen ringsum.

Schilderungen dieser Art kontrastieren mit ästhetisch wirkungsvollen Lichtverhältnissen in einem – wie hier sakralen – Raum. Gemeint ist die Isaakskathedrale in St. Petersburg:

Das wenige Licht, das in das Innere des Kirchenschiffes fällt, erhöht den geheimnisvollen Eindruck, und die goldenen Schranken vor den Altären und die blauen geschliffenen Lapislazuliwände, in denen sich die Lichter unzähliger goldener Hängeampeln spiegeln, machen den Eindruck, als ob man sich in einem auf dem Meeresgrund versunkenen Palast befände. (GV, S. 202)

Die sakrale Konnotation des Lichtes als etwas Unvergänglichem nimmt der Ich-Erzähler dieser *Aufzeichnungen* am Würzburger Nikolausberg wahr, wo eine Rokokogruppe, »Die Jünger am Ölberg«, vom »ewigen Licht« in einer Art Monstranz beleuchtet wird:

Hinter einer dunkelroten Glasscheibe brennt dort jahraus, jahrein, Tag und Nacht in einem Ölnapf ein kleines Flämmchen. Nachts sieht man unten von der Landstraße das rote Licht friedlich leuchten. Das Flämmchen, das nie verlöscht [...], übte immer eine tiefe Anziehungskraft auf mich aus. (GV, S. 231)

In der Komposition der *Aufzeichnungen*, die sich im Laufe der Lektüre zunehmend als Doppelbiografie erweisen im Sinne von (auto-)biografischen Skizzen über Carl und Max Dauthendey, zeigen sich diese ersten Licht-Momente jedoch eher als Vorspiele. Der doppelbiografische Ich-Erzähler bewegt sich, was die Licht-Thematik angeht, auf zwei Höhepunkte in seiner Darstellung einer Vater-Sohn-Problematik zu: Das Ultraviolett als eine symbolische Fehldeutung und Würzburg als eine Licht-Stadt.

Ultraviolett erwähnt der Text erstmals im Zusammenhang mit Hinweisen auf gemeinsame Spaziergänge von Vater und Sohn, auf denen Max zu seiner Verwunderung erfährt, dass sein Vater, der »Lichtkünstler«, weder von »Traumgestalten« noch »Märchenfiguren« etwas wusste und sich vom Sohn die Bedeutung des Wortes »Elfen« erklären ließ:

Er, der mir [...] Blitz und Donner erklärte und von negativer und positiver Elektrizität sprach, er, der mir gesagt hatte, daß es ultraviolette Strahlen gäbe, Strahlen, die das menschliche Auge nicht wahrnehmen könnte, aber deren Dasein das menschliche Gehirn sich beweisen kann – dieser Mann wußte nichts von den meinem Kindergehirn vertrautesten Naturgestalten, den Elfen! (GV, S. 241)

Ultraviolett verband Max Dauthendey demnach mit der Welt des Vaters. Dass er damit seinen ersten Gedichtband betiteln sollte, weist auf seine Ambition hin, dieses Vaterwort umzudeuten, seine physikalische Bedeutung zu poetisieren. Die »Dämmerstunde [...] zwischen Licht und Dunkelheit« war für ihn im Kreise der vier Halbschwestern die Märchenstunde (GV, S. 247 f.). Auch dieses poetisch produktive Zwielficht ging in seine Vorstellung vom Ultraviolett ein. Was ihn daran fesselte, war die Vorstellung »vom Dasein eines Lichtes, das ungesehen leben soll« (GV, S. 254). Doch Ultraviolett symbolisierte für ihn auch ein »Einsamkeitsgefühl«. Den väterlichen Ausführungen über dieses »fremde Licht« entnahm der poetisch begabte Sohn die Vorstellung von Lichtstrahlen, die dem »menschlichen

Auge gegenüber« in Einsamkeit ausgesetzt seien (GV, S. 255). Doch er ergänzt: »[...] kaum jemals, solange Bücher geschrieben wurden, ist je ein Titel so verlacht, verhöhnt und mißverstanden worden, als dieser Buchtitel« (GV, S. 254). Angesichts dieses negativen Echos musste das Gedichtbuch selbst »vereinsamen«; in den Augen des jungen Dichters löste es somit seinen Titel ein.

Solche Erwägungen drängten sich Dauthendey auf, eben *weil* er in Würzburg lebte, einer Stadt, die er vom Licht begünstigt glaubte. Dass im physikalischen Institut der dortigen Universität im November 1895 Wilhelm Conrad Röntgen die X-Strahlen entdeckte, passte für Dauthendey vollends ins Bild; er betont, zu dieser Zeit an seinem Band *Ultra Violet* gearbeitet zu haben (vgl. GV, S. 258).⁵⁴ Die Darstellung der Lichtlandschaft um Würzburg in Dauthendey's *Aufzeichnungen* sei im Hinblick auf ihre Bedeutung für unsere Überlegungen vollständig zitiert:

[...] in keiner anderen Stadt, nur in Würzburg, konnten die X-Strahlen entdeckt werden. Nur hier kommt geheimes Licht den Menschen so nah wie selten wieder auf einem Punkt der Erde. Das Würzburger Licht, das an den sonnigen Tagen von den Bergen wie eine blaue Elektrizität rund um die Stadt in den Himmel scheint, kommt mir immer vor, wie aus einem Jubel geboren. Ist es die Stellung der Hügel, die wie Brennspiegel verteilt am Mainufer nach Süden gerichtet stehen? Oder ist es der lange flüssige Spiegel des Mains selbst, der das gewundene Maintal aufhellt, so daß es scheint, als flösse zwischen den Hügeln ein weißes Feuer, das mit der Sonne vereint, die Weinbeeren an den Geländen kocht? (GV, S. 259)

Würzburg erscheint hier als bukolisch-hedonistischer Lichtort, als *locus amoenus lucidusque*, wobei Dauthendey die Vorstellung von einem mit Brennsiegeln umstellten Ort aus Georg Büchners Lust-Spiel *Leonce und Lena* gekannt haben könnte, das seit seiner Münchener Uraufführung im Mai 1895 zu einem viel besprochenen Text avancierte.

Ultraviolett, Röntgen-Strahlen und die Farben des Regenbogens – sie sollten zu Hauptbestandteilen von Max Dauthendey's poetischer Optik werden, das Sichtbare im Unsichtbaren und das Unsichtbare im Sichtbaren meinent. Auffallend ist jedoch, dass Dauthendey die Schreibweise *Ultra Violet* für seinen Gedichtband wählte. Der Abstand zwischen dem »Ultra« und dem »Violett« scheint einen Einschnitt, ein kurzes Einhalten oder Zögern bewirken zu wollen, ein Innehalten nach dem »Ultra«, dem »Jenseits« aller optisch-poetischen Begriffe. Mochte Dauthendey auch noch so beteuert haben, dass die mechanistische Welt des Vaters der seinen fremd war, das poetologisch fruchtbare Phänomen der (metaphori-

54 Historisch ist das nicht korrekt, da sein Band *Ultra Violet* bereits 1893 erschien.

schen) Übertragung blieb ihm wichtigste Herausforderung, die Einsicht, dass im photographischen Prozess Chemie und Optik ineinander übergangen, von seinem Interesse an atomistischen Weltvorstellungen zu schweigen.⁵⁵ Im Poetisieren der Welt sah Dauthendey seine (neo-romantische) Aufgabe; Brennspeigel, photographische Linse, Quecksilber und Brom konnten ihm dabei Hilfsdienste leisten. Des Vaters »Lichtweg« (GV, S. 372) wollte der dichtende Sohn in eine farbenumspielte Traumpoetik münden lassen. Konsultiert man das Manuskriptkonvolut der *Aufzeichnungen*, zeigt sich Dauthendeys kompositorisches Verfahren: Jene poetische Wirkung wollte er meist durch später in das Manuskript eingefügte Gedichte erreichen.

55 Vgl. Herman George Wendt, Max Dauthendey. Poet-Philosopher, S. 32.

ACHIM KÜPPER

FIGURATIONEN ZWISCHEN EIS UND WÜSTE –
TEXTGEBIETE BEI FRANZ KAFKA

Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone

In den Texten Franz Kafkas taucht verschiedentlich ein Ort auf, der bislang kaum Beachtung in der Kafka-Forschung gefunden hat: Es ist die Wüste und, damit verbunden, die Eiswüste. Dieser Ort soll hier erkundet werden.¹ Aus geologischer wie klimatografischer Sicht sind die Wüste und die Eislandschaft extreme Topografien. In diesen Zwischengebieten, so wird die Analyse zeigen, treten bei Kafka zugleich eigenartige Zwischengestalten auf den Plan: Es sind Kreaturen und Mischwesen, die zu den Bewohnern der Zwischenzonen werden. Ein gemeinsames Charakteristikum aller hier behandelten Eis- und Wüstenfigurationen Kafkas ist ihre räumliche Abstraktheit: Diese poetischen Landschaftsgestaltungen erscheinen als semantisch vielfach unterdeterminierte Textflächen, die gerade durch ihre hochgradige topografische Unbestimmtheit zu abstrakten und vielschichtigen Assoziationszonen werden.

Als Textschauplatz ist die Wüste insofern ein besonderer Ort, als sich in ihr uralte religiöse, biblische, aber auch ideen- und literaturgeschichtliche Vorstellungen überlagern. In seinem Beitrag zu Edmond Jabès und der Frage nach dem Buch (1964) charakterisiert Jacques Derrida die Wüste als den eigentlichen Ort der Schrift: Der Weg, dem keine Wahrheit vorausgeht, um ihm ihre Richtigkeit vorzuschreiben, ist der Weg in der Wüste; die Schrift ist der Moment der Wüste als Moment der Trennung.² Diese Trennung besteht nach Derrida in der verlorenen Unmittelbarkeit der gesprochenen Rede: Die Schrift bewegt sich auf einer gebrochenen Linie zwischen der verlorenen Rede und der versprochenen Rede; die Differenz oder *différence* zwischen Rede und Schrift ist der Fehler, der Zorn Gottes, der aus sich heraustritt, die verlorene Unmittelbarkeit und die Arbeit außerhalb

1 Der Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Vortrags dar, den der Verfasser am 16. September 2014 als Gastreferent auf der Jahreskonferenz des Tschechischen Germanistenverbands in Budweis, 16. bis 18. September 2014, gehalten hat.

2 Vgl. Jacques Derrida, »Edmond Jabès et la question du livre«, in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 99–116, hier S. 104.

des Gartens; in der Wüste ist man auf Spuren angewiesen, man muss zum Menschen des Blickes werden, weil man die Stimme in der unmittelbaren Nähe des Gartens nicht mehr vernimmt.³ Die Wüste wird damit nach Derrida zum Ort der Verbannung und der Spur der verlorenen Rede in der Schrift.

Ganz am Rande gehen auch Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Kafka-Buch auf die Wüste ein. In Franz Kafkas Schaffen sehen sie das Idealbild dessen, was sie in Anlehnung an Kafka selbst⁴ als eine kleine oder minoritäre Literatur bezeichnen. Darunter verstehen sie eine Literatur, die eine Minderheit in einer großen oder majoritären Sprache schafft; ihre Hauptcharakteristika sind Deterritorialisierung, politische Affektion und kollektive Aussagekraft.⁵ Die Idee des Minoritären bzw. des Peripheren steht bei Deleuze und Guattari in Zusammenhang mit der Vorstellung des Nomadischen. Eine minoritäre Literatur zu schaffen bedeutet für sie, zum Nomaden, zum Immigranten, zum Zigeuner seiner eigenen Sprache zu werden; Kafkas singuläres und solitäres Schreiben heißt für Deleuze und Guattari, die Sprache langsam, fortschreitend in die Wüste zu führen.⁶

Manche Texte Kafkas führen tatsächlich in die Wüste, wie *Schakale und Araber*, manche in eine Eiswüste, wie *Der Kübelreiter* oder *Ein Landarzt*. Alle drei sind in den Wintermonaten 1916/1917 entstanden, die ersten beiden im so genannten Oktavheft B festgehalten. Alle drei stammen aus Kafkas Zeit im Prager »Alchimistengäßchen«, in dem der Autor seit Ende November 1916 seine »eigene ›Arbeitswohnung‹« zur Verfügung hatte, in der er besonders produktiv war: »Die starke Schaffensphase, in die Kafka nach beinahe zweijährigem Stocken der Produktion während der Wintermonate 1916/17 gerät«, verbindet Gerhard Neumann unter anderem mit »dem ersten Versuch einer räumlichen Trennung von der Familie (beginnend mit dem Auszug aus der elterlichen Wohnung im August 1914)«, der am 26. November 1916 schließlich um die »eigene ›Arbeitswohnung‹«

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. zum Verhältnis zwischen den Literaturen kleiner und großer Nationen etwa die Passage aus Kafkas Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1911: »Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher. Es werden zwar weniger Litteraturgeschichtskundige beschäftigt, aber die Litteratur ist weniger eine Angelegenheit der Litteraturgeschichte als Angelegenheit des Volkes und darum ist sie wenn auch nicht rein so doch sicher aufgehoben.« Zit. nach Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u. a., Bd. 3.1, *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990, S. 315. Grundsätzlich werden im Folgenden alle Texte Kafkas nach dieser Kritischen Ausgabe zitiert. Häufiger verwendete Bände sind durch Siglen ausgewiesen, die an gegebener Stelle aufgeschlüsselt werden.

5 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka*. Pour une littérature mineure, Paris 1975, S. 29 und S. 33.

6 Vgl. ebd., S. 35 und S. 47f.

ergänzt wird.⁷ Die drei Texte stehen damit von ihrem Entstehen an in einem verschärften biografischen und kreativen Spannungsfeld zwischen Eingliederung in die Familie und Ausbruch aus dem familialen Gefüge, zwischen bürgerlich-sozialer Rollenübernahme und individueller Schreibsituation jenseits der Festschreibungen bürgerlicher Ordnungsmuster.

Diese drei Texte stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen (Abschnitte I, II und III). Am Rand erfolgt zudem ein kurzer, rein cursorischer Blick auf den Roman *Das Schloß* (II). In einem Zwischenfazit werden Kafkas Kälteszenarien und die darin auftretenden Ungeheuer mit dem Kälteparadigma der Zwischenkriegszeit enggeführt, wobei sich in Kafkas Kreaturen aber gerade die Angst Bahn bricht, die aus der »kalten persona« (Helmut Lethen) entfernt wird, und die Kafkaschen Eis- und Wüstenlandschaften vom Monströsen an sich nicht zu trennen oder zu befreien sind (IV). Ergänzt wird die Analyse schließlich durch die Untersuchung einiger Texte aus Kafkas 1912 erschienenem Debütband *Betrachtung*, die sich mithilfe der zeitgenössischen Kategorie der Zerstreuung lesen lassen und in denen das Moment der Visualität, speziell das Element des Fensters, als ein Pendant zu den Zwischengebieten der Wüste und der Eislandschaft erscheint: Es fungiert als ein Bereich der Transition und Trennung zwischen innen und außen, Vereinzelttem und Masse, als Zwischenzone und als kalte Wüstenwelt (V).

In einer mehrfach korrigierten und veränderten Notiz aus den Oktavheften vom 22. Februar 1918, auf die Monika Schmitz-Emans hinweist,⁸ evoziert Kafka selbst die Wüste als ein paradoxes Kraft- und Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des menschlichen Willens:

Dein Wille ist frei heisst: er war frei, als er die Wüste wollte / er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da Du durch die Wüste gehen musst, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fussbreit Wüste berührt.⁹

Bereits hier, in dieser Notiz Kafkas, erscheint die Wüste als ein liminaler Raum: als eine Zwischenzone, die im Konfliktgebiet entgegengesetzter Positionen liegt

7 Gerhard Neumann, »Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917)«, in: Kafka-Handbuch, hg. von Hartmut Binder, Stuttgart 1979, S. 313–350, hier S. 313 f.

8 Vgl. Monika Schmitz-Emans, »Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke«, in: Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos, hg. von Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2000, S. 127–151, hier S. 135.

9 Zit. nach Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.2, Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 231 [Varianten].

und die ein widersprüchliches, labyrinthisches Areal bildet. Eine solche Zwischenzone markiert die Wüste auch in Kafkas fiktionalen Texten.

Es ist erstaunlich, dass dieser vielschichtige, verheißungsvolle Textraum bisher nicht weiter untersucht und literaturwissenschaftlich ausgemessen wurde. Unter dem Titel »Wüstenwege«, der sich auf eine Stelle in Kafkas Tagebüchern bezieht,¹⁰ verfolgt Joseph Vogl zwar sehr eindrücklich die »Idee eines Wegs« in »Kafkas Schreibprozeß«, er kontrastiert die familiäre Keimzelle mit dem Schreiben als »Ausweg und Ausbruch« und verweist in dem Zusammenhang etwa auf Kafkas Frauengestalten als »Figuren des Oxymorons« und als Verlockungen von »Fremde und Niemandsland«,¹¹ doch geht es dabei nicht so sehr um die konkreten Topografien der Texte. Gerade sie bilden hingegen den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Erstaunlich wirken auch die Kreaturen, die in Kafkas Wüstenräumen als hybride Mischwesen auftauchen. Zu diesen Kreaturen gehört unter anderem der Vampir. Er wird zu einem Bewohner der liminalen Zonen und ist bei Kafka gerade mit den lebensfeindlichen Zwischenregionen der Wüste und der Eislandschaft untrennbar verbunden. Allerdings gehört es zum Wesen des Kafkaschen Vampirs, dass er sich zugleich und immer schon mit anderen Figuren und Kreaturen vermischt, verbindet, kreuzt. Er ist keine reine, sondern eine unreine, heterogene, amalgamierte, monströse Gestalt. Gerade dieses Grundmerkmal der Unreinheit im Sinne der Heterogenität zeichnet ihn als hybrides Wesen aus: Er lebt in vielfacher, auch figuraler Hinsicht in einer Zwischenzone. Das entspricht wiederum einer Grundtypologie des Vampirs überhaupt: »Vampire und vergleichbare Wesen befinden sich ›zwischen den Welten‹.«¹² Wie es hier zu zeigen gilt, erscheint in den Kafkaschen Zwischengebieten der Vampir als eine monströse Zwischengestalt.¹³

Dass das Monster genereller »ein prekärer Grenzbewohner« ist, legen Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle dar: »Als Bewohner spa-

10 Vgl. dazu Kafka, Tagebücher, Frankfurt a.M. 1990, S. 867. Kafka vermerkt am 19. Oktober 1921 zum »Wesen des Wüstenwegs« als eines Wegs ohne Ankunft: »Nicht weil sein Leben zu kurz war kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war.«

11 Joseph Vogl, »Wüstenwege«, in: ders., Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990, S. 132–147, hier S. 135.

12 Heiko Haumann, Dracula. Leben und Legende, München 2011, S. 72.

13 Claudine Raboin weist auf die häufige Präsenz von »Gestalten an der Grenze« in Texten Kafkas aus der Zeit von 1916 bis 1918 hin, insbesondere in seinem *Gruftwächter, Jäger Gracchus*, den Erzählungen von der *Brücke* und vom *Landarzt*, *Beim Bau der chinesischen Mauer* sowie *Ein altes Blatt*. Vgl. Claudine Raboin, »Die Gestalten an der Grenze. Zu den Erzählungen und Fragmenten 1916–1918«, in: Franz Kafka. Themen und Probleme, hg. von Claude David, Göttingen 1980, S. 121–135. Raboin interpretiert »die Gestalten an der Grenze als Schriftstellergestalten« (S. 122). Auf den Vampir geht sie allerdings nicht ein.

tialer, systematischer oder temporaler Grenzräume verletzt und hinterfragt das Monster die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks.«¹⁴ Dabei »erscheint das Monster in einem unbestimmten Zwischenraum«: »So gesehen ist das Monster die absolute Ausnahme, die aus dem binären Modell ausschert und einen eigenen Raum definiert.«¹⁵

Eine spezifische Geschichte des Vampirs bei Kafka ist bislang noch nicht geschrieben: Der Vampir ist eine weithin unentdeckte Figur der Kafkaschen Textwelt. Zwar hat Barry Murnane eine sehr umfassende, exemplarisch zu erwähnende Untersuchung zum Gespenst und zum gespenstischen Schreiben einschließlich einer Reflexion des monströsen Körpers bei Kafka geliefert.¹⁶ Ebenso haben im anglophonen Raum noch Marc Lucht und Donna Yarri einen Sammelband zu Kafkas Kreaturen, Tieren, Hybriden und anderen fantastischen Wesen vorgelegt,¹⁷ doch sucht man dort wie anderswo nach einem Vampir vergeblich. In übertragener Bedeutung wird in der Kafka-Forschung zuweilen vom Vampir gesprochen, so etwa bei Ilse-Marleen Stoessel, für die die Nomaden aus Kafkas Erzählung *Ein altes Blatt* »tendenziell zu Vampiren werden« und selbst die alles verschlingende Sorge »zum verzehrenden Vampir wird«,¹⁸ womit ein wichtiger Konnex zwischen Nomadismus und Vampirismus angezeigt ist, allerdings eher im bildlichen als im wörtlich-konkreten Sinn: Um tatsächliche Vampirfigurationen geht es dort nicht. In rein figürlicher Bedeutung spricht Christian Schärf beispielsweise noch von Kafkas »Schriftkörper« als »diesem Golem aus Wortgewebe, diesem Vampir der Zeilen und Sätze«.¹⁹

Hier soll es hingegen nicht bloß darum gehen, den Vampir als abstrakte Denkfigur zu diskutieren, sondern darüber hinaus konkrete Vampirgestalten in Kafkas Texten aufzuzeigen. Auch in dieser Hinsicht haben Gilles Deleuze und Félix Guattari einige Ansätze geliefert: In ihrem Kafka-Buch weisen sie auf einer autobiografisch-epistolaren Ebene darauf hin, wie sich der Autor Kafka in seinen

14 Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, »Vorwort«, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, hg. von dens., Würzburg 2009, S. 9–13, hier S. 9.

15 Ebd., S. 9 f. Vgl. zu den ungeheuren Arbeitern in Kafkas *Verwandlung* auch Barry Murnane, »Ungeheure Arbeiter. Moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa«, in: ebd., S. 289–307.

16 Vgl. Barry Murnane, »Verkehr mit Gespenstern«. *Gothic und Moderne bei Franz Kafka*, Würzburg 2008.

17 Vgl. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, hg. von Marc Lucht und Donna Yarri, Lanham 2010.

18 Ilse-Marleen Stoessel, »Dohlensprache. Weitere Fragen an Odradek«, in: *Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag*, hg. von Olav Münzberg und Lorenz Wilkens, Frankfurt a.M. 1979, S. 563–574, hier S. 569.

19 Christian Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000, S. 161.

Briefen an Felice selbst bisweilen zum Vampir stilisiert.²⁰ In einem Brief an Milena, den Jürgen Born und Michael Müller auf Ende März 1922 datieren, evokiert Kafka ferner noch ein anderes Bild. Es steht zugleich in enger Beziehung zu seiner Skepsis gegenüber der kommunikativen und distanzüberwindenden Kraft des Briefverkehrs wie auch der modernen Medientechniken, die Peter-André Alt im Zusammenhang mit den gespenstischen Medien vor Augen führt.²¹ In dem Bild aus Kafkas Brief amalgamiert sich das Nichtankommen epistolarer Liebesbotschaften mit dem Gedanken des Gespenstischen schließlich zu der Vorstellung eines vampirartigen Austrinkens der brieflichen Küsse: »Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.«²² Die in vielfachen Amalgamierungen auftretende Vampirthematik und die mit ihr verbundenen Fragestellungen sind hier in einem umfassenderen Zusammenhang zu untersuchen. Dazu ist nun näher auf die einzelnen Texte einzugehen.

I

Den ersten Text bildet Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*, die Anfang 1917 entstanden, im selben Jahr erstmals in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* erschienen und 1919 in Kafkas Erzählungsband *Ein Landarzt* wiederveröffentlicht worden ist.²³ In *Schakale und Araber* wird gleich mit den ersten Sätzen ein Wüstenszenario entworfen: »Wir lagerten in der Oase. Die Gefährten schliefen. Ein Araber, hoch und weiß, kam an mir vorüber, er hatte die Kameele versorgt und gieng zum Schlafplatz.«²⁴ In dieser Wüstenlandschaft

20 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, bes. S. 53 f.

21 Vgl. Peter-André Alt, Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, 2., durchges. Aufl., München 2008, S. 281: »An Milena Pollak schreibt Kafka Ende März 1922, die Technik scheinere Verständigungsgrenzen abzubauen, ohne aber die Distanz, welche die Individuen trenne, zu überwinden. [...] Die alten Geister lassen sich durch die moderne Technik nicht bezwingen. Auch in den Drähten der Telefonleitungen, zwischen den Rillen der Schallplatte und in den Walzen des Diktaphons hocken die Gespenster, die den Abstand zwischen den Menschen schaffen.«

22 Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags ist der letzte Band der Briefe Kafkas in der Kritischen Ausgabe, Bd. 8.5, der die Briefe nach 1920 versammelt, noch nicht erschienen. Zit. hier nach Franz Kafka, Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausg., hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 316.

23 Der Text wurde in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben. Der Erstdruck erfolgte im Oktoberheft 1917 von *Der Jude*.

24 Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 5.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1993, S. 317–322 (im Folgenden: NSF I), hier S. 317.

ereignet sich, wie es im Text heißt, ein sonderbares »Schauspiel« (NSF I, S. 321). »Ein Gewimmel von Schakalen« (NSF I, S. 317) drängt den Erzähler, die Araber zu töten: »schneide ihnen mit dieser Scheere die Hälse durch« (NSF I, S. 321). Darauf erscheint der »Araberführer« der »Karawane«, vertreibt die Schakale mit seiner »Peitsche« (NSF I, S. 321) und lässt ihnen »den schweren Kadaver« eines »Kameel[s]« vorwerfen, das »in der Nacht verendet« ist und über das die Schakale unter den Peitschenhieben des Arabers herfallen (NSF I, S. 322).

Die Wüste bildet in diesem Text einen uneindeutigen Raum. Sie erscheint einmal als ein Ort des Exils und der Verstoßenheit, die Schakale sind, wie es heißt, unter die Araber, »unter solches Volk verstoßen« (NSF I, S. 318). Die Wüste wird aber zugleich zur angeblichen Heimat der Schakale, spricht doch »der alte Schakal« ausdrücklich von der »Wüste, die [...] unsere Heimat ist« (NSF I, S. 319). Jens Tismar deutet die in Bubers *Jude* erschienene Erzählung Kafkas in einem zionistischen Kontext. Er sieht den »Schakal als Schemen der zerstreuten Judenheit«: »In der Geschichte ist das Verhältnis der Schakale und Araber«, so Tismar, »als ein Anschauungsmodell für die Situation des jüdischen Volkes in der Galuth (= Exil, Zerstreuung) präsentiert.«²⁵ Auch das Ende der Erzählung, wo sich die Schakale über »das Blut des Kameels« hermachen (NSF I, S. 322), deutet Tismar im jüdischen Zusammenhang: »So wie in der Erzählung die Schakale gezeigt werden: aasfressend, blutsaugend, so müßte ein gläubiger Jude die schlecht-hin Verworfenen sehen. Seine religiösen Speisegesetze verbieten ihm ja streng den Genuß des Blutes von Säugetieren und Vögeln.«²⁶ So einleuchtend Tismars Interpretation im Einzelnen ist, gilt es hier doch noch eine andere, zusätzliche Lektüreebene freizulegen, die sich zu Tismars Deutung nicht alternativ, sondern komplementär verhält: Die jüdische Problematik lässt sich nämlich ebenso durch eine vampiristische Perspektive erweitern.

Als der Araberführer am Ende den »Kadaver« des »Kameel[s]« vorlegen lässt, heißt es über die Schakale:

die alles auslöschende Gegenwart des stark ausdunstenden Leichnams bezauberte sie. Schon hieng einer am Hals und fand mit dem ersten Biß die Schlagader. [...] Und schon lagen in gleicher Arbeit alle auf dem Leichnam hoch zu Berg. (NSF I, S. 322)

Die Bilder dieser Szene erinnern an ein im Volksglauben gründendes Element: Der »Biß« in »die Schlagader« und die »Arbeit« am »Leichnam« lassen an die

25 Jens Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 19 (1975), S. 306–323, hier S. 310.

26 Ebd., S. 312.

Gestalt und an die Imagologie des Vampirs denken, allerdings mit einer nekrophagen Prägung. Tatsächlich überblenden sich in den Schakalen zwei verschiedene Typologien: eine vampiristische und eine nekrophage, und gerade in einer solchen Überblendung liegt wiederum ein generelleres Merkmal der Kafkaschen Zwischenzonen vom Typ der Wüste. Auch hier gilt: Diese Überblendung ist eben kein vampiruntypisches Element, sondern stellt ein Grundcharakteristikum des Vampirs an sich dar.²⁷

Auf einen vampiristischen Anspielungshorizont verweisen auch einige andere Stellen der Erzählung, so etwa die frühere Forderung der Schakale: »ruhig soll alles Getier krepieren, ungestört soll es von uns leergetrunken und bis auf die Knochen gereinigt werden.« (NSF I, S. 320) Ein wahres Horrorszenario entwirft das monströse Blutmahl der Schakale am Ende der Erzählung: »das Blut des Kameels lag schon in Lachen da, rauchte empor, der Körper war an mehreren Stellen weit aufgerissen.« (NSF I, S. 322)

Der Vampir, auf dessen Wurzeln in der slawischen Folklore Jan Louis Perkowski hinweist,²⁸ ist ein Mischwesen, eine hybride Kreatur aus einer liminalen Zwischenzone. In seiner populären Repräsentation erscheint er oft als ein Grenzgänger zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit (als androgyne und ambisexuelle Gestalt, häufig als Mann mit weiblichen Zügen) wie zwischen Eros und Thanatos (als erotischer Verführer und tödlicher Blutsauger). Er erscheint vor allem auch als ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod (als »Untoter«) sowie zwischen Mensch und Tier, Anthropomorphem und Bestialischem (als menschliche Gestalt mit wolfsähnlichen, bestienartigen Zähnen). Der Vampir unterminiert eindeutige Zuschreibungen und Eingrenzungen. Tony Thorne meint: »The Vampire has never been a respector of boundaries«.²⁹

Literarisch popularisiert wird der Vampirmythos zu Kafkas Zeit durch Bram Stokers berühmten »Vampyr-Roman« *Dracula*, der 1897 im englischen Original und 1908 erstmals in deutscher Übersetzung erscheint.³⁰ Die Werbeankündigung

27 Vgl. dazu etwa Heiko Haumann, *Dracula. Leben und Legende*, S. 68 f.: »An die Stelle des Blutsaugens können auch andere Formen treten: Töten oder Verletzen von Tieren und Menschen auf sonstige Weise, Menschenfleisch essen, sexuelle Heimsuchungen.«

28 Vgl. Jan Louis Perkowski, *Vampire Lore. From the Writings of Jan Louis Perkowski*, Bloomington 2006. Eine etwas weitere Sicht liefert Heiko Haumann, allerdings hält auch er fest (*Dracula. Leben und Legende*, S. 69): »Innerhalb Europas wird der Volksglaube an derartige Wesen zumindest in der Neuzeit fast ausschließlich den östlichen Regionen zugeschrieben.«

29 Tony Thorne, *Children of the Night. Of Vampires and Vampirism*, London 1999, S. viii.

30 Bram Stoker, *Dracula*, Westminster 1897; ders., *Dracula. Ein Vampyr-Roman*. Deutsch von Heinz Widtmann, Leipzig 1908.

Sensationelle Neuerscheinung!

DRACULA

Ein Roman über Vampyrismus

von

Bram Stoker

Geb. M. 5.—, brosch. M. 4.—

Das Buch ist eine Sensation und wird außerordentliches Aufsehen erregen, da man in Deutschland über den Vampyrismus nur sehr wenig weiß. Für Schwachnervige ist es jedoch keine Lektüre, und selbst ein gleichgültiger Leser dürfte durch den die Nerven geradezu aufpeitschenden Inhalt des Buches aus dem Gleichgewicht gebracht werden.

Engl. Preßstimmen: „Wer sich das Entsetzen über den Rücken laufen lassen will, der lese den unheimlichen Roman *Dracula*.“ — „Noch nie habe ich etwas derartig Erschreckendes gelesen.“ — „Der Leser eilt atemlos von Seite zu Seite, voll Angst, daß er ein Wort verlieren könnte.“ — „Es ist so packend geschrieben, daß man es überhaupt nicht mehr aus der Hand legen kann.“ — „*Dracula* steht weit über den Produkten des Alltags.“

Max Altmann, Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Abb. 1: Werbeankündigung zu Bram Stokers *Dracula. Ein Vampyr-Roman*, Leipzig 1908

zur deutschen Ausgabe von 1908 beschwört noch sehr ausführlich und in kräftigen Schlagworten die »Sensation« dieser Neuerscheinung (Abb. 1).

Kinematografisch verbreitet wird der Vampir- und Draculamythos durch Friedrich Wilhelm Murnaus 1922, also zwei Jahre vor Kafkas Tod, uraufgeführten Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Der Film belegt, wie sehr das Vampirthema im Geist der Zeit liegt, und verleiht ihm neue, expressive Bilder (Abb. 2).

Mit der vampiristischen Lesart wird die jüdische Dimension in Kafkas Text gleichzeitig um eine volksmythologische erweitert. Aus religiöser bzw. parareligiöser Sicht lässt sich der Vampirmythos dabei nicht allein auf das mosaische Blutverbot als Negativfolie beziehen – »Ihr dürft nichts essen, was Blut enthält«³¹ –, sondern auch auf das neutestamentliche Blutgebot des ewigen Lebens, das die vampiristischen Elemente des Bluttrinkens und der Wiedererweckung zu unsterblichem Leben religiös grundiert: »Da sagte Jesus zu ihnen: [...] [W]er mein

31 3. Mose 19, 26. Bibelzitate hier und im Folgenden nach der Menge-Übersetzung.



Abb. 2: Max Schreck in Friedrich Wilhelm Murnaus
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922)

Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der hat ewiges Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken.«³²

Die Vampirthematik gewinnt bei Kafka auch eine autobiografische Dimension. Wie erwähnt, stilisiert sich Kafka in seinen Briefen an Felice nach Deleuze und Guattari selbst bisweilen zum Vampir.³³ Das wichtigste Dokument im weiteren Zusammenhang des Monströsen, Kreatürlichen ist aber ein Brief, den Kafka um den 10. Februar 1921 aus dem Sanatorium von Matliary an seine Schwester Ottla schreibt. »Traurig war ich abend«, schreibt der Vegetarier Kafka dort,

weil ich Sardellen gegessen hatte [...]. Schon einige Tage war ich lüstern auf Fleisch gewesen, das war eine gute Lehre. Traurig wie eine Hyäne bin ich dann durch den Wald gezogen [...]. Ich stellte mir die Hyäne vor, wie sie eine von einer Karawane verlorene Sardinenbüchse findet, den kleinen Blechsarg aufstampft und die Leichen herausfrißt.³⁴

32 Joh 6, 53f. Vgl. zum Vampirmythos im religiösen Kontext auch Wayne Bartlett und Flavia Idriceanu, *Legends of Blood. The Vampire in History and Myth*, Westport und London 2006, bes. S. 46.

33 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, bes. S. 53f.

34 Zit. nach Franz Kafka, *Briefe an Ottla und die Familie*, hg. von Hartmut Binder und Klaus Wagenbach, Frankfurt a.M. 1974, S. 106. Den Brief erwähnt auch Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, S. 320.

Hier verbindet sich eine wiederum nekrophag geprägte Bildlichkeit – der »Blech-sarg«, die »Leichen« – mit der Figur der Hyäne zu einer Selbst-Imago des Autors in einem desolaten Wald- bzw. Wüstenszenario, das nur von einer Leichen spendenden »Karawane« durchzogen wird. Die Hyäne, die überwiegend nachtaktiv ist und als Kreatur aus der Zwischenzone in Halbwüsten, Savannen, Steppen lebt, wird zur Autofiguration einer schattenhaften Persona Kafkas und zu einer traurigen karnivoren Gegengestalt zum Vegetarismus im breiteren Zusammenhang vom »Schreiben als Lebensentzug«.³⁵

Die Erzählung *Schakale und Araber* lässt sich in diese Koordinatenfelder einbeziehen. In seinen Oktavheften notiert Kafka am 19. Oktober 1917 eine »Orgie beim Lesen der Erzählung im Juden«, d. h. des eigenen Texts *Schakale und Araber*.³⁶ Das orgiastische Blutmahl der Schakale in der Erzählung wird im autorezeptiven Akt des Autors zu einer »Orgie beim Lesen«, zum orgiastischen Verschlingen der eigenen Erzählung. Damit reiht sich Kafka zugleich in eine historische Tradition der Speisemetaphorik ein, die bis zur Antike zurückreicht und die die Schrift, das Werk selbst vielfach in Verbindung mit Verzehr und Nahrung bringt.³⁷ Die orgiastische Metaphorik des Verschlingens verweist bei Kafka zudem auch auf eine Ebene der Materialität, der Körperlichkeit des Textes und der Kreativität des Lesenden.

II

Als klimatografisches Gegenstück zur Wüstengeschichte *Schakale und Araber* lässt sich Kafkas Erzählung *Der Kübelreiter* lesen, die in demselben Winter Anfang 1917 entstanden und erstmals 1921 in der *Prager Presse* erschienen ist.³⁸ Der Text beginnt mit einer Beschreibung enormer Kälte, die in ihrem parataktischen Stil auch sprachlich zerstückelt oder – mit Josef Hermann Mense³⁹ – »vereist« wirkt:

35 Vgl. zu dieser letzten Formel Detlef Kremer, Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug, Frankfurt a.M. 1989. Nach Kremer bedeutet Schreiben als Lebensentzug nicht nur den Verlust von Körperlichkeit, sondern umfasst auch Aspekte wie die Schrift als Grab, die Schrift als Folter oder die Verweigerung des Namens.

36 Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 30. Vgl. ebenfalls Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, S. 323.

37 Zu einem Überblick historischer »Speisemetaphern« von der Antike bis zu Dante vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 142–144.

38 Die Erzählung ist ebenfalls in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben worden, wo sie der Wüstengeschichte nur durch eine kurze Eintragung getrennt vorangeht.

39 Vgl. Josef Hermann Mense, »Bilder einer toten Welt«, in: ders., Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas, Frankfurt a.M. u. a. 1978, S. 94–100, hier S. 95.

Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem Fenster Bäume starr im Reif, der Himmel ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will. (NSF I, S. 313)

Aus dieser Not sucht das Ich »beim Kohlenhändler Hilfe« (NSF I, S. 313), den es um eine Schaufel Kohle bitten und schon durch die Art seiner »Auffahrt« von seiner Bedürftigkeit überzeugen will, »ich reite deshalb auf dem Kübel hin. [...] Durch die festgefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab« (NSF I, S. 314). Allerdings bleibt sein Versuch erfolglos, die Frau des Kohlenhändlers kann oder will ihn nicht wahrnehmen: »ich sehe nichts, ich höre nichts, nur sechs Uhr läutet es und wir schließen.« (NSF I, S. 316). Das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« (NSF I, S. 316) bildet ein akustisches Echo auf den »silberne[n] Schild« des verschlossenen Himmels vom Anfang des Texts (NSF I, S. 313), der sich *gegen* den Hilfesuchenden richtet und damit zugleich die alttestamentliche Attribution Gottes verkehrt: »ein Schild ist er denen, die Zuflucht bei ihm suchen.«⁴⁰ Am Ende verschwindet der Protagonist in die Kälte: »Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehn.« (NSF I, S. 316)

Bei aller klimatografischen Gegensätzlichkeit begegnen sich die Wüstengeschichte *Schakale und Araber* und die Eiserzählung *Der Kübelreiter* im Bild vom Ritt durch eine Eiswüste. In der Eiserzählung heißt es:

Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff, dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab, unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig, Kameele niedrig am Boden hingelagert steigen sich schützelnd unter dem Stock des Führers nicht schöner auf. (NSF I, S. 314)

Die »Kameele« und der »Stock des Führers« stellen nicht nur textliches Variationsmaterial der in *Schakale und Araber* wiederkehrenden Urbilder dar, zusammen mit dem für den *Kübelreiter* titelgebenden Motivkomplex des Reitens, der sich im Bild des fliegenden Kübelritts auch »als Metapher für die Kunst« lesen und auf die Schriftstellerei unter dem Zeichen der Bodenlosigkeit beziehen lässt,⁴¹ präsentieren sie die Eislandschaft des Texts als eine kalte, figurative

40 Spr 30, 5. Vgl. zu weiteren Bibelinversionen in der Erzählung auch Josef Hermann Mense, »Bilder einer toten Welt«, S. 95 f.

41 Johannes Roskothen, »Bodenlosigkeit. Überlegungen zu Kafkas Erzählung *Der Kübelreiter*«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 29 (1996), S. 29–33, hier S. 32.

Wüste. Im Bild und im Begriff der Eiswüste überblenden sich das Eis- und das Wüstenszenario bei Kafka.⁴²

Max Brod sieht in der Erzählung ein »Ergebnis der damaligen Kohlennot«. ⁴³ Sie ist mehr als das. Der Kälte an sich kommt eine monströse Dimension zu. Die Frau des Kohlenhändlers meint: »Ungeheuer ist die Kälte« (NSF I, S. 316). Das lässt sich auch etwas anders formulieren: Das »Ungeheuer« ist in diesem Text »die Kälte«. Die Kälte ist ein weißes Monstrum, das zur Antagonistin des Ichs in der narrativen Handlung wird. Auf den weiteren Kontext dieses Monströsen ist im Folgenden noch zurückzukommen.

Hier lässt sich zugleich ein kurzer Blick auf Kafkas romaneskes Werk anschließen. Eines der prominentesten Eis-Szenarien im literarischen Oeuvre Franz Kafkas bietet sicher sein 1926 erschienener Roman *Das Schloß*. Er stellt nicht zuletzt auch einen Roman über die Kälte dar. Schon der erste Absatz des Texts, der Anfang des Kapitels »Ankunft«, führt das permanente Grundelement des Schnees in die Handlung ein und entwirft eine durch und durch kalte Landschaft:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.⁴⁴

42 Wie in der Wüstengeschichte lässt sich im *Kübelreiter* dabei ebenfalls ein folkloristischer, dämonologischer Subtext entdecken. Das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« (NSF I, S. 316) könnte auch mit einem slawischen Volksglauben verbunden werden, wie er etwa unter den Kaschuben verbreitet ist: Danach steigt der Vampir nachts aus dem Grab und läutet die Kirchenglocke; die sie hören, sterben. Vgl. zu diesem Volksglauben Jan Louis Perkowski, »The Vampire: A Study in Slavic Bi-Culturalism«, in: ders., *Vampire Lore*, S. 173–176, hier S. 175: »[T]he vampire rises from the grave at night and rings the church bell. Those who hear it die«. Auch die Unsichtbarkeit des Kübelreiters ließe sich in den Zusammenhang stellen: Im Zigeunerglauben soll der Vampir für alle außer für einige Auserwählte unsichtbar sein. Vgl. zu diesem Glauben David Keyworth, *Troublesome Corpses. Vampires & Revenants. From Antiquity to the Present*, Southend-on-Sea 2007, S. 68: »[T]he Gypsy vampire (*mullo*) was said to be invisible to all but the victims themselves, those born with second sight, and magicians who would utilize a magical charm for the purpose.« Beides rückt den Protagonisten von Kafkas *Kübelreiter* in eine merkwürdige Nähe zum Vampirischen.

43 Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1974, S. 140.

44 Zit. nach Franz Kafka, *Kritische Ausgabe*, Bd. 1.1, *Das Schloß*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1982, S. 7.

So reizvoll eine weitere Untersuchung dieses Passus und des gesamten *Schloß-Romans* unter topografischen Gesichtspunkten (Landstraße, Brücke, Dorf, Schlossberg) und unter klimatografischen bzw. meteorologischen Aspekten (Schnee, Nebel, Finsternis) auch wäre, so muss eine solche Untersuchung doch einer eigenen Analyse vorbehalten bleiben, denn der Text wäre viel zu umfangreich und zu vielschichtig, um hier nebenbei behandelt zu werden. Zumindest vermittelt der kurze, flüchtige Seitenblick auf den Roman aber einen weiteren Eindruck der Prägnanz des Themas und der Dominanz der extremen Klimalandschaft im Werk Franz Kafkas.

III

Eine Eiswüste breitet sich auch in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* aus. Sie ist handschriftlich nicht überliefert, vermutlich zwischen Mitte Dezember 1916 und Mitte Januar 1917 niedergeschrieben worden⁴⁵ und erstmals 1918 in *Die neue Dichtung. Ein Almanach* erschienen. Die Erzählung handelt vom nächtlichen Ruf eines Arztes an das Bett eines Patienten und dem damit verbundenen Zurücklassen des Hauses mitsamt Dienstmädchen und Pferdeknecht. Sie weist manche Parallele zum *Kübelreiter* auf.⁴⁶ Bereits zu Beginn der Erzählung herrschen »starkes Schneegestöber« (DzL, S. 252) und ein »eisige[r] Winter« (DzL, S. 253). Eine buchstäbliche »Schneewüste« wird am Ende des Texts evoziert, wo der Arzt mit seinen Pferden und dem Wagen kleider- und heimatlos durch eine verlorene Eislandschaft irrt; in der Erzählung heißt es: »langsam wie alte Männer zogen wir durch die Schneewüste« (DzL, S. 261). Die Pferde des Landarztes erscheinen im Text ausdrücklich »wie Kamele« (DzL, S. 253). Durch den Vergleich der Pferde mit den Wüstentieren gewinnt die »Schneewüste« in der Erzählung eine wörtliche Quali-

45 Vgl. zur Entstehung des Texts Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.2, Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1996, S. 320.

46 Vgl. Sabine Schindler, »Der Kübelreiter«, in: Franz Kafka. Romane und Erzählungen, hg. von Michael Müller, durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 233–252, hier S. 249. Schindler weist auf Parallelen zwischen den Erzählungen *Der Kübelreiter* und *Ein Landarzt* hin, u. a. auf das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« in der ersten (NSF I, S. 316) und das »Fehlläuten der Nachtglocke« in der zweiten Erzählung. Vgl. Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.1, Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994 (im Folgenden: DzL), S. 252–261, hier S. 261. Da die *Landarzt*-Erzählung handschriftlich nicht überliefert ist, wird sie im Gegensatz zu *Schakale und Araber* und *Der Kübelreiter* nach der Druckfassung zitiert.

tät.⁴⁷ Zugleich nimmt die Kälte hier eine epochale Dimension an: »Nackt« ist der Landarzt, so lautet es am Ende, »dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt« (DzL, S. 261); zuvor ruft er: »Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!« (DzL, S. 257)

Die Schneewüste erscheint in Kafkas *Landarzt* dabei auch als eine noch offene, brachliegende Einschreibefläche, ein leerer Ort der Schrift. Detlef Kremer verweist in seiner Interpretation der Erzählung auf die selbstreferenzielle Bildlichkeit des Schnees, »der, sooft er bei Kafka zur Sprache kommt, auch auf die Unnachgiebigkeit des weißen Papiers anspielt, das es zu beschriften gilt«.⁴⁸ Die wüstenartige Schneelandschaft des Textes lässt sich damit auch als eine klaffende Schreibwüste, als ein bedrohlich leerer, weißer Raum der Schriftlichkeit und als offene Textfläche verstehen. Eine zentrale Stellung kommt in dem Kontext auch der Schilderung vom plötzlichen Erscheinen der zunächst Rettung verheißenden Pferde zu, das einen komplexen Bildzusammenhang in der Erzählung öffnet: Zum einen sind die Pferde mit Oliver Jahraus als Motivkomplexe des Schreibens zu interpretieren,⁴⁹ zum anderen können sie als eine Art »lexematische Fläche« aufgefasst werden, von der wie nach dem Verfahren einer kubistischen Pluralisierung der narrativen Perspektiven eine ganze Serie intertextueller Bezüge in Kafkas Text ausgeht.⁵⁰ Ergänzen ließe sich, dass das urplötzliche Auftauchen der Pferde, die sich »nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch« schieben (DzL, S. 253 f.), auch durch den Begriff der »Wendungen« eine autoreflexive Zweitbedeutung annimmt und auf die Sprachebene selbst bezogen werden kann: »the text refers, ›durch die Kraft der Wendungen‹, to the work it does«.⁵¹

47 Das deutet auch schon Gerhard Kurz an: »Kamele« assoziiert Wüste, das symbolische Pendant in Kafkas Werk zum ›Schnee‹, am Ende werden beide Bedeutungen zusammengezogen zu ›Schneewüste‹, wobei sich die »Symbolik des Winters und des Frosts« sicher auch »als Todessymbolik« lesen lässt (Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, hier S. 121 und S. 129).

48 Detlef Kremer, »Ein Landarzt«, in: Franz Kafka. *Romane und Erzählungen*, hg. von Michael Müller, durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 197–214, hier S. 199.

49 Vgl. Oliver Jahraus, »Motivkomplexe des Schreibens: Pferde und Räume«, in: ders., *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, S. 349–362, hier bes. S. 352–356.

50 So Thomas Borgstedt, »Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in *Ein Landarzt*«, in: *Kafka verschrieben*, hg. von Irmgard M. Wirtz, Göttingen und Zürich 2010, S. 53–96, hier S. 63. Borgstedt bespricht Kafkas Text insgesamt als Beispiel einer kubistischen »Poetik mehrperspektivischen Erzählens« (S. 53) und stellt eine Reihe intertextueller wie intermedialer Bezüge des Texts heraus.

51 Rochelle Tobias, »A Doctor's Odyssey. Sickness and Health in Kafka's *Ein Landarzt*«, in: *The Germanic Review* 75 (2000), S. 120–131, hier S. 125.

Auch im *Landarzt* taucht in der extremen Klimalandschaft der Eiswüste schließlich ein Ungeheuer auf. Es ist »der ekle Pferdeknecht« (DzL, S. 261), der aus dem Schweinestall »auf allen Vieren hervorkriechend« wie aus dem Nichts auftaucht (DzL, S. 253). Er stellt eine weitere bislang unentdeckte Vampirfiguration bei Kafka dar. Der Landarzt fordert sein Dienstmädchen Rosa auf, dem Knecht beim Anschrillen zu helfen. »Doch kaum war es bei ihm«, heißt es,

umfaßt es der Knecht und schlägt sein Gesicht an ihres. Es schreit auf und flüchtet sich zu mir; rot eingedrückt sind zwei Zahnreihen in des Mädchens Wange. (DzL, S. 254)

Der Biss des Pferdeknechts »in des Mädchens Wange« lässt sich als ein bildlich und räumlich verschobener Vampirbiss lesen, der seine Spuren, die »zwei Zahnreihen«, als Wundmale im Gesicht statt etwa im Hals des Mädchens hinterlässt.⁵² Die Reaktion des Landarztes auf diesen Überfall lässt erneut Variationsmaterial der Szene wie in *Schakale und Araber* erkennen: »Du Vieh«, schreie ich wütend, »willst du die Peitsche?« (DzL, S. 254)

Mit der Deutung des Pferdeknechts als Vampirfiguration wird dem bestialischen Zug dieser Gestalt eine weitere Dimension hinzugefügt. Allerdings ist bei alledem immer auch der narratologische Umstand zu berücksichtigen, dass sich dieser bestialische Zug grundsätzlich aus der subjektiven, perspektivischen Sicht des Ich-Erzählers, des Arztes, vermittelt. Aus seiner Perspektive wird der Knecht als »Vieh« dargestellt. Auch an anderen Stellen erscheint der Knecht aus ebendieser Sicht als viehisch.

Als die Pferde angespannt sind und der Landarzt zu seinem Patienten aufbrechen will, erklärt der Knecht, er bleibe beim Dienstmädchen zurück, »ich bleibe

52 Generell beißt der Vampir in der literarischen Tradition beileibe nicht allein am Hals der Opfer zu. Dass der Biss durchaus auch andere Körperstellen des erstaunten Opfers treffen kann, belegt beispielsweise die Geschichte des Grafen Hyppolit und der Gräfin Aurelie aus E.T.A. Hoffmanns 1821 erschienener Erzählung *Vampyrismus*, die ihrerseits einen Grenzfall zwischen Vampirismus und Nekrophantie beschreibt. Hier lässt sich zugleich an Kafkas oben zitierten Brief aus dem Sanatorium an Ottilia denken, wenn der Graf am Ende seiner Frau zuruft: »Verfluchte Ausgeburt der Hölle, ich kenne deine Abscheu vor des Menschen Speise, aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!« Doch so wie der Graf diese Worte ausstieß, stürzte die Gräfin laut heulend auf ihn zu, und biß ihn mit der Wut der Hyäne in die Brust.« Zit. nach E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u. a., Bd. 4, *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 1133 f. Für diesen Hinweis und für vieles andere in den letzten Jahren gilt dem erfahrenen Vampirologen und Monsterkenner Hans Richard Brittnacher ein großes und herzliches Dankeschön.

bei Rosa.« (DzL, S. 254) Rosa hat Angst vor dem Knecht und flüchtet, wie es in einer eigenartig antizipierenden Formulierung heißt, »im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus« (DzL, S. 254). Auch durch den Einwand des Landarztes lässt sich der Knecht nicht von seinem Vorhaben abbringen:

»Munter!« sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. (DzL, S. 254 f.)

Der Knecht verfügt nach der Darstellung des Erzählers über unheimliche und körperlich monströse Kräfte. In seinem »Ansturm« auf das Haus deutet sich eine Vergewaltigung Rosas an. Dabei stellt sich schon über den Namen des Dienstmädchens eine Verbindung mit der Wunde des Patienten her, den der Landarzt in der Winternacht aufsucht. Die Farbe der Wunde nimmt den Namen des Mädchens auf. Der Arzt beschreibt die Blessur wie folgt: »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags« (DzL, S. 258).⁵³ Die Analogie zwischen Frau und Wunde wird um diejenige zwischen Wunde und Text erweitert. Winfried Menninghaus führt aus: »Indem der Text es nicht erlaubt, daß die nächtliche Reise vom Ort der ekelhaften Vergewaltigung zum Ort der ekelhaften Wunde sich reflexiv schließt, instituiert er sich selbst als das Gesetz einer schwärenden Wunde, die zwar Krisen und Peripetien, aber keine Heilung kennt.«⁵⁴

53 Auf »die semantische Assoziation der Wunde mit einer Vagina« weist zudem Bettina von Jagow hin (vgl. Bettina von Jagow, »Der Landarzt-Band«, in: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von ders. und Oliver Jahraus, Göttingen 2008, S. 504–517, hier S. 508).

54 Winfried Menninghaus, »Die Wunde im Text und der Text als Wunde: die Erzählung *Ein Landarzt*«, in: ders., Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, S. 453–471, hier S. 459. Darin deutet sich Menninghaus zufolge eine generellere »Poetik der offenen Wunde« bei Kafka an, nach der »die Wunde, die sich nicht schließt, als Modell von Kafkas Texten selbst gelten« kann (ebd., S. 470 f.). Hinzu treten weitere personale Analogien in der Erzählung, so zwischen dem Landarzt auf der einen Seite und dem bestialischen Pferdeknecht sowie dem seine Wunde präsentierenden Patienten auf der anderen, das heißt: »Als Protagonist einer allegorischen Psychomachie gelesen, spaltet sich der Landarzt«, so Menninghaus weiter, »in einen wüsten Vergewaltiger – den er zu lange in seinem ›Saustall‹ verdrängt hatte – und in einen gehemmten Exhibitionisten« (ebd., S. 469). Solche und andere Analogien ließen sich sicherlich auch, allerdings nicht ausschließlich, mit dem Verweis auf ein Verfahren traumhaften Schreibens explizieren, das den *Landarzt*-

Der Ausbruch des Monströsen in Kafkas Text, der sich im Auftreten des vampirartigen, viehischen Pferdeknechts anzeigt, ließe sich auch im Kontext einer »Ästhetik des Monstrums« lesen, wie sie Hans Richard Brittnacher beschreibt. Nach Brittnacher sprechen Monstergeschichten zum einen »von der Sehnsucht nach einer archaischen Kraft, die es erlaubt, sich anzueignen, was man begehrt, den zivilisationsgeschichtlich nur unterdrückten, nicht wirklich beseitigten Einverleibungsgelüsten rabiät zum Ausbruch zu verhelfen«; zum anderen formulieren sie einen »Widerspruch zur bildungsbürgerlichen Kultur«: »Den Abstand demonstriert bereits die Stoffwahl, eine negative Ästhetik des Physischen und Leiblichen mit all ihren derben Effekten, mit Blut und Schleim und Gewalt, mit Bildern und Themen also, die in der bildungsbürgerlichen Literatur nicht zur Darstellung gelangen.«⁵⁵ Mit dieser negativen Ästhetik verbindet sich zugleich ein »Widerstand gegen die Wertordnung des Bürgertums«, der der durch das Licht der Vernunft aufgeklärten bürgerlichen Ordnung ihre dunklen und schattenhaften Nachtseiten entgegenhält.⁵⁶ Bezogen auf ein Autor-Ich wie das Kafkas ließe sich diese Opposition auch auf den Widerstreit zwischen täglichem bürgerlichem Amt mitsamt Einfügung in die Familienrolle einerseits und unbürgerlicher nächtlicher Schreibaktivität andererseits beziehen.

Daneben ließen sich die beobachteten Monstren und Kreaturen sicher noch in eine Reihe weiterer Beziehungsfelder einspannen. Eins von ihnen wäre die Kriegsverletzung mit ihren körperlichen Entstellungen und Verstümmelungen, mit denen Kafka bei seiner Tätigkeit in der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt auch berufliche Erfahrungen sammeln musste. Wie Volker Hage festhält, »musste sich die Anstalt bald auch um Kriegsversehrte kümmern, und Kafka, inzwischen in gehobener Position, wurde zum Zeugen jener körperlichen und seelischen Schäden, die die modernen Waffen und Kampfmethoden mit sich brachten.«⁵⁷ Der vom Krieg deformierte Körper bildet einen anderen potentiellen

Text, »den Interpreten seit jeher für besonders traumnah gehalten haben«, in besonderer Weise kennzeichnet; dieses Verfahren illustriert Manfred Engel, »Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne«, in: Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur, hg. von Bernard Dieterle, 2. Aufl., St. Augustin 2002, S. 233–262, hier S. 251, zum *Landarzt* S. 251–253.

55 Hans Richard Brittnacher, »Die Ästhetik des Monstrums«, in: ders., *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 219–221, hier S. 219 f.

56 Ebd., S. 221.

57 Volker Hage, »Der Dichter unserer Zukunft«, in: *Der Spiegel* 40/2014, S. 116–124, hier S. 119. Vgl. zur amtlichen Dokumentation von Kafkas Tätigkeit auch Franz Kafka, *Kritische Ausgabe*, Bd. 9, *Amtliche Schriften*, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt a.M. 2004.

Kontext monströser, verunstalteter Körperlichkeit bei Kafka, der sich einer selbst-reflexiven Dimension der Textmonster hinzufügen ließe.

IV

Ein erstes Zwischenfazit betrifft den generelleren Zusammenhang zwischen den Kafkaschen Kälteszenarien und dem Monströsen. Allgemeiner ließen sich die vielhische Bestie wie überhaupt das Auftreten von menschlich-tierischen Misch- und Metamorphosewesen bei Kafka mit dem Konzept der »Kreatur« verbinden, wie es Helmut Lethen in Bezug auf das spätere neusachliche Jahrzehnt beschreibt. Lethen schildert das Paradigma der Kälte als einen positiven Fluchtwert und als »Lebenselixier«⁵⁸ in der gesellschaftlichen Desorganisation der Zwischenkriegszeit der 1920er Jahre. Dort treten nach Lethen drei Typen auf den Plan: erstens die »kalte persona«, die sich emotional gepanzert an den mechanisierten Schaltstellen der ökonomischen Zirkulation und des städtischen Verkehrs bewegt; zweitens der »Radar-Typ«, der seine gesteigerte Mobilität nicht nach einem inneren Kompass, sondern nach einer auf das Äußere bezogenen technischen Apparatur ausrichtet; drittens die »Kreatur«, in der die »aus der Figur der kalten persona entfernte Angst« schließlich wiederkehrt.⁵⁹

Lethen geht nur indirekt auf Kafka ein, der nicht zu seinem historischen Gegenstand gehört. Auch die drei oben behandelten Texte stammen aus dem geschichtlichen Vorfeld der Zwischenkriegszeit. Eine Einbeziehung Kafkas in den weiteren Horizont führt ausgehend von den hier gewonnenen Resultaten allerdings zu einigen Perspektivverschiebungen. Sie führt insbesondere zu einer Relativierung der positiven Deutung des Kälteparadigmas in der Vor- und Frühperiode der Zwischenkriegszeit: In den hier beobachteten Vampiren und Kreaturen bei Kafka bricht sich nicht nur die Angst Bahn, die aus dem Typus der »kalten persona« entfernt ist, wie ihn Lethen beschreibt; in Kafkas Werk verbinden sich die Kälte- wie auch die Wüstenszenarien bereits an sich mit dem Monströsen und der Kreatur, unter anderem in Gestalt des Vampirs, d. h. diese Zwischengebiete sind vom Bestialischen nicht zu trennen, es sind immer schon Räume des Inhumanen. Als traditionelle »shape-shifters« und Verwandlungskünstler⁶⁰ stehen Vampire dabei zugleich der Kafkaschen Figur der Metamorphose nahe.

58 Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994, hier S. 9.

59 Ebd., S. 43.

60 David Keyworth, *Troublesome Corpses*, S. 68: »Many vampires were said to be accomplished shape-shifters and could even metamorphose into any number of inanimate objects«.

Dieser Zusammenhang hat eine allgemeinere Valenz: Nicht allein sind Kafkas narrative Welten vielfach gerade von solchen Kreaturen bevölkert, die als Zwischenwesen und unter oft komischer Verkehrung epochale Ängste technischer oder bestialischer Entmenschlichung verkörpern; die hier vorgeschlagenen Überlegungen deuten zudem an, dass die Kälte bei Kafka keinen eigentlichen Zufluchtsort aus der Desorganisation und Dehumanisierung bietet, sondern selbst wieder einen negativen, inhumanen Raum bezeichnet, einen grenzenlosen Raum der Vereinzelung, der Bestialität und eines permanenten, im wahrsten Sinn als unmenschlich erscheinenden Zwischenzustands.

V

Die in den vorherigen Abschnitten beschriebenen Figurationen zwischen Eis und Wüste bei Kafka lassen sich zugleich mit einer Kategorie in Verbindung setzen, die um Kafkas Zeit verstärkt theoretisch diskutiert wurde, allen voran durch Kafkas wenige Jahre jüngeren Zeitgenossen Siegfried Kracauer. Es handelt sich um die Kategorie der »Zerstreuung«, die Kracauer insbesondere in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* von 1927 anführt. Kracauer beschreibt Zerstreuung dort als ornamentale, anorganische, geometrische Gliederung von Masse,⁶¹ und er fügt hinzu: »Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider.«⁶² In einem anderen Aufsatz von 1931 geht Kracauer auch auf das nachgelassene Werk Franz Kafkas ein, indem er »die Darstellungen Kafkas« als »umgekehrte Abenteuerromane« charakterisiert, »denn statt daß der Held in ihnen die Welt bezwingt, hebt diese bei seinen Irrfahrten sich selbst aus den Angeln«.⁶³

Zerstreuung lässt sich in einem erweiterten Sinn als räumliche und mentale Distribution bezeichnen. Darin liegen zwei verschiedene Bedeutungen des Begriffs: Die wörtliche Bedeutung ist spatialer Art, es handelt sich um eine Verteilung im Raum; die übertragene Bedeutung ist mentaler Art, es handelt sich um eine Verteilung in Gedanken. In ihrer wörtlichen, spatialen Definition, als Distribution im Raum, steht Zerstreuung zugleich mit der Kategorie der Wanderung in Verbindung, die sich hier, ausgehend von Kafkas Texten, als eine Bewegung durch Räume der Liminalität und des Nomadischen andeutet. Zerstreuung

61 Siegfried Kracauer, »Das Ornament der Masse«, in: ders., *Schriften*, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2, Aufsätze 1927–1931, Frankfurt a.M. 1990, S. 57–67, hier v. a. S. 59 f.

62 Ebd., S. 59.

63 Siegfried Kracauer, »Franz Kafka. Zu seinen nachgelassenen Schriften«, in: ebd., S. 363–373, hier S. 369.

ist ebenso die Kondition des Sandes, insofern lässt sie sich auch mit den zerstückelten Räumen der Wüste in Beziehung setzen. Wesentlich ist, dass Zerstreuung per Definition eine Bewegung ohne Telos ist: Sie ist nicht zielorientiert, ihr Zweck besteht in der Zerstreuung selbst, sie ist ihr eigenes Motiv und ihre eigene Dynamik. Der Zerstreuung kommt, so die These, der im Folgenden nachzugehen ist, eine zentrale Bedeutung für Kafkas Texte zu. Der Landarzt tritt nachdrücklich »zerstreut« (DzL, S. 253) gegen die Tür des Schweinestalls und öffnet damit erst den Raum der viehischen Absonderheit und der Narration. Besonders eindrücklich lässt sich die Funktion der Zerstreuung an einigen Texten aus Kafkas erster Buchpublikation, seinem 1912 erschienenen Band *Betrachtung*⁶⁴ demonstrieren.

Die hier besprochenen Texte der *Betrachtung* haben alle ein gemeinsames Moment, das die Grenze und den Übergang, die Trennung und die Transition zwischen innen und außen, Haus und Straße, Einzelnem und Gemeinschaft zugleich markiert und überschreitet, nämlich: das Moment des Sehens, der Visualität, des Blicks, das schon im Titel des Bands *Betrachtung* anklingt.⁶⁵ Der Titel lässt sich sowohl mental im Sinne einer gedanklichen Betrachtung als auch im Sinne einer räumlich-optischen Betrachtung auslegen und liefert bereits dadurch ein Pendant zur Kategorie der Zerstreuung, wie sie vorhin angesprochen wurde.

Im Speziellen weisen Kafkas Texte der *Betrachtung*, zwar nicht alle, aber doch mehrere von ihnen, ein Element auf, das die Grenze zwischen innen und außen gleichzeitig markiert und transzendiert, etabliert und flüchtig werden lässt; dieses Element stellt zugleich ein visuell-mediales, optisch vermittelndes Äquivalent der Wüste und der Eiswüste aus den Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« dar: Es ist das Element des Fensters, das in den Texten der *Betrachtung* eine prominente Position gewinnt. Wie die Wüste ist das Fenster bei Kafka eine Zwischenzone, die Fensterscheibe ist verarbeiteter, gehärteter Sand, ihr Glas ist durchsichtiger, kalter Wüstensand. Das Fenster ist eine Eiswüste, es ist ein liminaler Ort, der den räumlichen und visuellen Übergangsbereich zwischen

64 Einige Ansätze zu Kafkas Debütband liefert: Kafkas *Betrachtung*. Lektüren, hg. von Hans Jürgen Scheuer u. a., Frankfurt a.M. u. a. 2003. Neuere Ansätze bietet: Kafkas *Betrachtung*, hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Würzburg 2013 (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1).

65 Holger Steinmann bespricht »die – unmögliche – Festschreibung von ›Innen‹ und ›Außen‹« als ein Grundproblem der *Betrachtung*; dieses Problem untersucht er anhand einer Detailanalyse »des Titels *Betrachtung* und eines Satzes aus *Kinder auf der Landstraße* (›Vor dem Gitter hörte es nicht auf.‹)«. Vgl. Holger Steinmann, »›Vor dem Gitter hörte es nicht auf.‹ Zur Konstituierung und Suspendierung von Innen und Außen in Franz Kafkas *Betrachtung*«, in: Kafkas *Betrachtung*, hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, S. 287–293, hier S. 287 f. Steinmann geht dabei auch auf mit dem Visuellen verbundene Begriffe wie die »contemplatio« (S. 288) ein.

innen und außen, kontemplativem Vereinzelttem und massenartiger Gemeinschaft bildet, der aber ebenso die unüberwindliche Trennung zwischen beiden Zonen darstellt. Wie das funktioniert, gilt es nun zu zeigen.

Der erste Text ist ein kurzes Prosastück, das Kafka im Januar 1912 im Tagebuch notiert (T, 347 f.) und beim Druck in seiner *Betrachtung* (DzL, S. 17 f.)⁶⁶ mit dem Titel *Der plötzliche Spaziergang* überschrieben hat. Dort kommt es zu einer funktionalen Eingliederung der Zerstreuung in einen spätabendlichen Spaziergang zu einem »Freund« (DzL, S. 18). Der Text entwirft ein Oppositionsfeld zwischen der Straße als öffentlichem Raum und dem Haus als familialem Raum. Das Zuhause stellt den Kälteszenarien dabei einen Ort häuslicher Wärme oder zumindest des Schutzes vor »unfreundliche[m] Wetter« (DzL, S. 17) entgegen, den es in der Erzählung aber zu verlassen gilt. Der gesamte Text besteht aus nur zwei Sätzen, die sich im Erstdruck im typografisch großzügig gestalteten *Betrachtung*-Band allerdings auf fünf Druckseiten erstrecken.⁶⁷ Der erste Satz besteht aus einer Periode, die sich im Erstdruck über mehr als vier Druckseiten zieht (B, S. 27–31). Sie beginnt mit der Formel »Wenn man« (DzL, S. 17) und schildert den plötzlichen Aufbruch aus dem »Hause« (DzL, S. 17) hinaus auf die »Gasse« (DzL, S. 18), der zunächst als zweckfrei erscheint und sich insofern mit der Kategorie der Zerstreuung fassen lässt. Der zweite, im Erstdruck (B, S. 31) lediglich fünf Zeilen umspannende Satz liefert dagegen einen Zweck und ein Telos der Bewegung nach, er arbeitet immer noch mit der unpersönlichen Formel des »wenn man«, stellt die Zerstreuung jedoch nun in einen Funktionszusammenhang: »Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.« (DzL, S. 18)

Frappierend ist, dass ein »Ich« schon sprachlich aus diesem Text suspendiert ist: Das einzige Personalpronomen, das sich auf die Sprecherstimme beziehen könnte, ist das unpersönliche Pronomen »man«, das im Text vielfach iteriert wird, aber auch durch diese Iteration und Serialisierung wird keinerlei persönliche Identität konturiert oder generiert. Das Ich einer Sprecherstimme löst sich auf in die iterierte und sprachlich periodisierte Serie eines unpersönlichen Man. Kafkas *Der plötzliche Spaziergang* erscheint daher, wenn man so will, weder als Ich- noch als Er-Erzählung, sondern als eine Man-Erzählung. Diese Depersonalisierung hin zum Man lässt sich auch in den weiteren historischen Kontext der Zerstreuung einbeziehen.

66 Da nicht alle Texte des *Betrachtung*-Bandes handschriftlich überliefert sind, werden sie – wie *Ein Landarzt* – zit. nach Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.1, Drucke zu Lebzeiten (Sigle: DzL).

67 Franz Kafka, *Betrachtung*, Leipzig 1912 (im Folgenden: B), hier S. 27–31.

In *Sein und Zeit* von 1927 definiert Martin Heidegger das »Man« als ein »Existenzial« des Daseins und führt dort zur Frage des »Man-selbst« aus: »Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man zerstreut und muß sich erst finden. Diese Zerstreung charakterisiert das ›Subjekt‹ der Seinsart.«⁶⁸ Zu einem Finden des jeweiligen Daseins, wie Heidegger es theoretisch als Möglichkeit in Aussicht stellt, kommt es in Kafkas Text allerdings nicht. Schon rein sprachlich ist ein Subjekt-Ich in *Der plötzliche Spaziergang* nicht vorhanden und damit als Daseinsfindungskonzept oder als Selbstkonstituierungsformel ausgeklammert.

Titelgebend ist die Kategorie der Zerstreung für Kafkas Prosa-Notat *Zerstreutes Hinausschaun* (DzL, S. 24 f.), das handschriftlich nicht überliefert ist, vor Ende 1907 entstand und ebenfalls in den Band *Betrachtung* aufgenommen wurde. Es stellt eine Verbindung zwischen mentaler Zerstreung und Visualität her, die in Zusammenhang mit dem mehrdeutigen Stichwort der *Betrachtung* als gedanklicher Kontemplation sowie als visueller Beobachtung steht.

Der Text konstruiert eine Raum- und Blickachse zwischen Straße und häuslichem Innenbereich. Vermittelt werden der öffentliche Raum und die private Zone hier durch das Medium des »Fensters« (DzL, S. 24), das eine transitorische Fläche der Durchlässigkeit und des Übergangs, aber auch der Blockade im Grenzbereich zwischen Außen- und Innenraum bildet. Der erste Satz des Texts führt das Personalpronomen »wir« ein und scheint damit zunächst eine Gemeinschaft zu signalisieren: »Was werden wir in diesen Frühlingstagen tun, die jetzt rasch kommen?« (DzL, S. 24) Doch schon der zweite Satz nimmt diesen Eindruck zurück und geht wieder zu dem bereits bekannten unpersönlichen Pronomen »man« über, das zum Signal grauer Anonymität eines ich- und namenlosen Einzelnen aus der Masse wird: »Heute früh war der Himmel grau, geht man aber jetzt zum Fenster, so ist man überrascht und lehnt die Wange an die Klinke des Fensters.« (DzL, S. 24)⁶⁹

68 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 129. Hervorhebungen im Original.

69 Möglicherweise ließe sich das Fenster auch als ein allgemeineres Motiv der Zeit, in einem breiteren Epochenkontext analysieren. Eric Jarosinski weist etwa auf die zentrale Bedeutung von Fenstern und speziell von Schaufenstern im journalistischen Werk Joseph Roths ab den 1920er Jahren hin. Sie spielen nach Jarosinski »eine Schlüsselrolle für die kritische Untersuchung der Moderne in Joseph Roths journalistischen Werken. Sie dienen als Inbegriff sowohl der neuen Möglichkeiten der Darstellung als auch der entsprechenden Herausforderungen, die sie dem kritischen Wahrnehmen entgegensetzen.« Eric Jarosinski, »Was ich nicht sehe. Zum offensichtlichen Unsichtbaren in Joseph Roths journalistischem Werk«, in: *Joseph Roth und die Reportage*, hg. von Thomas Eicher, Heidelberg 2010, S. 127–150, hier S. 128.

Was der Sprecher dieses Texts durch das Fenster »sieht« (DzL, S. 24), ist »das Licht der freilich schon sinkenden Sonne auf dem Gesicht des kindlichen Mädchens« (DzL, S. 24), »den Schatten des Mannes darauf« (DzL, S. 25) und, als dieser »vorübergegangen« ist, schließlich wieder »das Gesicht des Kindes«, das »ganz hell« ist (DzL, S. 25). Der Einzelne ist in diesem Text von der Gesellschaft getrennt. Das Fenster bildet das Medium zwischen Individuum und Gemeinschaft, es bedeutet die Vermittlungszone, aber gleichzeitig auch die Trennung zwischen den beiden Bereichen, zwischen innen und außen.

Zum zentralen Motiv der Handlung und zum titelgebenden Element wird das Fenster in Kafkas kurzem, erstmals im *Betrachtung*-Band erschienenem Prosatext *Das Gassenfenster* (DzL, S. 32), von dem handschriftlich nur eine Vorform des Titels überliefert und der möglicherweise zwischen Oktober 1910 und Anfang August 1912 entstanden ist.⁷⁰ Hier wird das Personalpronomen noch weiter anonymisiert bzw. entindividualisiert zum »Wer«. Wo *Der plötzliche Spaziergang* eine Man-Erzählung ist, ist *Das Gassenfenster* eine Art Wer-Erzählung. Sie beginnt mit einer Schilderung der Verlassenheit der Sprecherstimme: »Wer verlassen lebt und sich doch hie und da irgendwo anschließen möchte, [...] der wird es ohne ein Gassenfenster nicht lange treiben.« (DzL, S. 32)

Es geht hier nicht um eine Auflösung des Einzelnen in der Menge, sondern um die distanzierte Beobachtung, die kontemplative Betrachtung einer in ihrer Anonymität gleichgültigen Menge durch das Fenster. Das Fenster fungiert dabei als visueller Rahmen, durch den das Wer »irgend einen beliebigen Arm sehen will, an dem er sich halten könnte« (DzL, S. 32). In der visuellen Rahmung des Fensters wird der Arm auf diese Weise als einzelner Körperteil aus der Menschenmasse herausgelöst. Sowohl der Körper als auch die Masse werden dadurch optisch fragmentiert. Sie werden im wörtlichen Sinn zergliedert.

In Übereinstimmung damit besetzt auch die »Eintracht« am Ende des Prosastücks lediglich eine bildliche Position. Im Text lautet es zwar über das Wer: »so reißen ihn doch unten die Pferde mit in ihr Gefolge von Wagen und Lärm und damit endlich der menschlichen Eintracht zu« (DzL, S. 32), aber diese Eintracht bleibt letzten Endes eine bloß beobachtete oder imaginierte Situation. Es handelt sich allein um eine aus der kontemplativen Distanz, aus der Menschenferne des Innenraums vom Wer visuell und mental betrachtete oder vorgestellte, augenscheinliche Eintracht der anderen, der Masse draußen vor dem Fenster, an der der Betrachtende gerade nicht partizipiert. Das Wer der Sprecherstimme selbst bleibt nämlich, wie aus dem Text deutlich genug hervorgeht, allein zurück, allein »an seine[r] Fensterbrüstung« (DzL, S. 32).

70 Vgl. dazu Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.2, Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, S. 71.

Als Transition und Trennung zwischen innen und außen, Individuum und Masse stellt das Fenster aus den Texten der *Betrachtung* insofern ein Pendant zur Wüste und zur Eiswüste aus dem *Kübelreiter* und aus den Texten des *Landarzt*-Bandes dar, als im Fenster wie in den Wüsten aus Sand und Eis eine Zwischenwelt entsteht, eine liminale Zone, die zwischen zwei Bereichen vermittelt und trennt: Sie stellen den kontemplativen Einzelnen der Masse gegenüber. Auch in *Schakale und Araber*, auch im *Kübelreiter*, auch in *Ein Landarzt* geht es schließlich um das Verhältnis und um die Trennung zwischen Individuum und Gemeinschaft. Exemplarisch verdeutlicht und verkehrt sich diese Verbindung schon im ersten Satz der Erzählung vom *Kübelreiter*, die ebenfalls mit der Evokation eines Fensters beginnt, durch das Bäume sichtbar werden, aber zu beiden Seiten des Fensters herrscht dieselbe ungeheure Kälte: »Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem Fenster Bäume starr im Reif«. (NSF I, S. 313)

Auch in anderer Hinsicht verbinden sich die Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« mit den frühen Texten der *Betrachtung*. Hier wie dort zeigt sich in den Zwischenzonen, in den Wüstenwelten, in den Fensterwelten, zuletzt Monströses: Vampire, Kreaturen, zergliederte, fragmentierte Menschen. Dieses Monströse bildet als Zwischenzone den eigentlichen Bereich der Texte Kafkas. Hierin liegt zugleich eine selbstreflexive Dimension: Der Biss der Bestie schafft die Wunde, die den Text bezeichnet.

Dabei hat dieser Zwischenbereich bei Kafka ganz verschiedene Gestalten: Auf der einen Seite des Fensters liegt das Hausinnere als depotenzierter (*Der Kübelreiter*) oder potentieller (*Der plötzliche Spaziergang*), aber ungewollter Raum der Wärme, auf der anderen der Verkehr oder das äußere gesellschaftliche Leben als Kältezonen. Kafkas Texte gehören offenbar weder ganz zu dem einen noch zu dem anderen Bereich, sondern spielen sich in der Zwischenzone im Innenraum des Fensters ab, dessen Glas schon kalt ist, das schon erstarrter Wüstensand ist und das dennoch nicht den Weg nach außen freigibt.

Die beiden Bereiche, die jeweils auf den Seiten des Zwischengebiets liegen, haben nicht nur bei Kafka viele Namen: »Kontemplation« und »Tätigkeit«,⁷¹ »Beobachtung« und »Tat«,⁷² Kunst und Leben, Schriftstellerexistenz und Bür-

71 Kurz vor der eingangs zitierten Notiz Kafkas zur Wüste als paradoxem Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des Willens notiert Kafka an demselben Tag, dem 22. Februar 1918, in seinem Oktavheft (Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 94): »Die Kontemplation und die Tätigkeit haben ihre Scheinwahrheit, aber erst die von der Kontemplation ausgesendete oder vielmehr die zu ihr zurückkehrende Tätigkeit ist die Wahrheit.«

72 Einer Tagebucheintragung vom 27. Januar 1922 zufolge sieht Kafka den »Trost des Schreibens« im »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobach-

gerlichkeit, Autorschaft und Beamtentum, nächtliches Schreiben und täglicher Erwerbsdienst, Individuum und Masse, Einzelner und Familie, usw. Das eigentlich Monströse aber, die Mischwesen, die Geschöpfe des Tages und zugleich der Nacht, der Vampir, das Vieh, die Kreatur, der zergliederte Mensch, all das wartet ganz allein in der Zwischenzone.

tung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird« (Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 3.1, Tagebücher, S. 892).

HARALD NEUMEYER

»DAS IST ALLES WAS ICH IHNEN ZU SAGEN HABE«
VON DER SELBSTVERLEUGNUNG DER BEAMTEN UND DER
UNDURCHSICHTIGKEIT DER BEHÖRDE

Franz Kafkas *Das Schloß* und die Bürokratie-Debatte zu Beginn
des zwanzigsten Jahrhunderts¹

Der Schlossbote Barnabas überbringt K., kurz nach dessen Ankunft im Dorf des Grafen Westwest, zwei Briefe des Kanzleivorstehers Klamm, in denen es um die Aufnahme des Neuankömmlings in den gräflichen Dienst geht. Da K. den Briefen jedoch nicht mit Sicherheit entnehmen kann, ob er als Landvermesser angestellt ist, schickt er Barnabas von neuem ins Schloss, die Verwaltungszentrale des Dorfes, um Klamm um eine »persönliche Vorsprache«² zu bitten. Die Bitte selbst vermag Barnabas nicht auszurichten: »Den ganzen Tag« (289) verbringt er im Schloss, sieht auch Klamm, beobachtet, wie dieser in den Kanzleien verschwindet und wieder aus ihnen auftaucht – doch wird er nicht vorgelassen. Gleichwohl meldet Barnabas K. den »Erfolg« (289) seines Botenganges:³ Als ihn schon der Diener »mit dem Besen aus der Tür [kehrte]«, sehe er, »wie aus den tiefern Korridoren ein Herr langsam herankommt, [...] ich beschloß auf ihn zu warten [...], es lohnte sich [...], es war Erlanger«, »einer der ersten Sekretäre Klamms«, »er hinkt ein wenig« (289f.). Der Beglückung des Boten nicht genug,

- 1 Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die ausgearbeitete Antrittsvorlesung, die ich im April 2015 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg im Markgräflichen Schloss der Stadt Erlangen halten durfte, in dem die Verwaltung der Universität ihren Sitz hat.
- 2 Franz Kafka, »Das Schloß« (postum 1926), in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1994, S. 150. Bei Zitaten aus diesem Text werden im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern hinter dem entsprechenden Zitat angeführt.
- 3 Vgl. zu Barnabas »als Speicher- und als Übertragungsmedium« ausführlich Wolf Kittler, »Daten und Adressen. Verwandtschaft, Sexualität und Kommunikation in Kafkas Romanfragment *Das Schloß*«, in: Odradeks Lachen. *Fremdheit bei Kafka*, hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann, Freiburg 2006, S. 255–283, S. 277–279.

dass ihm »einer der ersten Sekretäre« des nie erreichbaren Schlossbeamten entgegnet, spricht ihn Erlanger auch noch an:

Ich fahre jetzt in den Herrenhof. Der Landvermesser soll mich dort besuchen. Ich wohne im Zimmer Nummer fünfzehn. Doch müsste er gleich jetzt kommen. Ich habe nur einige Besprechungen dort und fahre um fünf Uhr früh wieder zurück. (290)

Als K. diese Nachricht Erlangers erhält, eilt er sogleich zum Wirtshaus Herrenhof – eine ins Dorf ausgelagerte Zweigstelle der Schlossverwaltung, in der sich des Nachts die Beamten mit Antragsstellern und Bittgängern treffen, um gewichtige »Amtsangelegenheiten« (292) zu regeln. Dabei sind die Beamten »immer in Eile«:

Am liebsten erledigten ja die Beamten die Amtssachen im Ausschank oder in ihrem Zimmer, womöglich während des Essens oder vom Bett aus vor dem Einschlafen oder morgens, wenn sie zu müde waren, aufzustehen, und sich im Bett noch ein wenig strecken wollten. (292)

Zu dieser gasthöfflichen Verquickung von körperlicher Bedürfnisbefriedigung und beruflicher Pflichterfüllung kommt es aufgrund eines »Amtsplan[s]« (293), der die Beamten vor die Herausforderung stellt, stets neue Zeitfenster für ihre Arbeit zu finden. So heißt es über Erlanger, dass er zwar einen seiner »untern Sekretäre« ins Dorf schicken könnte, um die Besprechungen durchzuführen: »Aber er weigerte sich eben meistens, dies zu tun, wolle selbst alles sehen und hören, müsse dann aber zu diesem Zweck seine Nächte opfern, denn in seinem Amtsplan sei keine Zeit für Dorfreisen vorgesehen.« (293) Doch statt die Nacht zu opfern, kann Erlanger auch »die Müdigkeit« ereilen: »Es ist allerdings schon vorgekommen, daß er seinen ganzen Aufenthalt im Dorf verschlafen hat« (295).

Die historische Debatte: Gefahren der Bürokratie

Das beschriebene Szenario entstammt Franz Kafkas 1922 verfasstem, Fragment gebliebenem Roman *Das Schloß*.⁴ Wie indes sind die an der Figur des Beamten Erlanger entwickelten Bedingungen und Modalitäten bürokratischer Arbeit zu

4 Vgl. allgemein zu Kafkas Roman die aktuellen Überblicksdarstellungen von Waldemar Fromm, »Das Schloß«, in: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs, Stuttgart und Weimar 2010, S. 301–317; Oliver Jahraus, Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006, S. 381–424; Klaus-Detlef Müller, Franz

bewerten? Welches Konzept von Bürokratie wird dadurch entworfen? Welche Darstellungsverfahren kommen dabei zum Einsatz und welche Funktionen übernehmen in diesem Zusammenhang die Sequenzen, in denen der Text die Beamten selbst zu Wort kommen lässt und unterschiedliche Formen administrativer Kommunikation imaginiert? Um diese Fragen in einer geschichtlichen Perspektive zu beantworten, soll *Das Schloß* im Kontext einer zwischen 1900 und 1920 von Juristen, Soziologen und Ökonomen geführten Debatte betrachtet werden, in der es um die Kommunalisierung privater Wirtschaftsunternehmen und um die rechtliche Gleichstellung der Arbeiter wie Angestellten mit den Beamten geht⁵ – in der Ausweitung und Eingrenzung der Bürokratie zur Diskussion stehen.⁶ Max Webers 1922 erschienene Studie *Wirtschaft und Gesellschaft*, die den Behördenapparat wegen seiner »Präzision, Stetigkeit, Disziplin, Straffheit und Verlässlichkeit« als »formal *rationalste* Form der Herrschaftsausübung«⁷ beschreibt, bildet den systematischen Abschluss dieser Debatte. Alfred Webers 1910 veröffentlichter Essay *Der Beamte*, der die Bürokratie als »ein[en] riesenhafte[n] ›Apparat« versteht, der die Kultur mit dem »Gift der Schematisierung«⁸ infiziert, bezeichnet ihren historischen Höhepunkt.⁹ Ihren Ausgang nimmt die Diskussion, um einige Stationen zu

Kafka. Romane, Berlin 2007, S. 101–144; Michael Müller, »Das Schloß«, in: Kafka-Handbuch, hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, Göttingen 2008, S. 518–529 (hierbei handelt es sich um eine vor allem gekürzte, nur punktuell ergänzte Version des gleichbetiteltten Aufsatzes desselben Verfassers in: Franz Kafka. Romane und Erzählungen, hg. von Michael Müller, Stuttgart 1994, S. 253–283); Monika Schmitz-Emans, Franz Kafka. Epoche, Werk, Wirkung, München 2010, S. 133–155.

- 5 Vgl. Paul Heller, Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik, Tübingen 1989, S. 197–200.
- 6 Im Folgenden sollen nicht die regionalen Besonderheiten amtlicher Prinzipien und behördlichen Arbeitens erfasst werden, um so die historisch-empirische Situation in Prag – im spezifizierenden Vergleich etwa mit Berliner oder Wiener Behörden – zu rekonstruieren, sondern es soll der interdisziplinäre Diskurs über Bürokratie dargelegt werden, in dem, wie die 1909 gehaltenen Vorträge der beiden deutschen Soziologen Alfred und Max Weber beim ›Verein für Socialpolitik‹ in Wien eindrucksvoll belegen, nationale Grenzen eingezogen sind und allgemeine Paradigmen wie Implikationen bürokratischer Tätigkeit verhandelt werden.
- 7 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie (1. Aufl. 1922), Frankfurt a.M. 2010, S. 164.
- 8 Alfred Weber, »Der Beamte«, in: *Die Neue Rundschau* 21 (1910), H. 4, S. 1321–1339, hier S. 1321.
- 9 Die Kafka-Forschung hat sich vor allem mit dem ›Einfluss‹ dieser beiden Soziologen beschäftigt: Stanley Corngold, »Kafkas ›Schloß‹. Das Amt des Schreibens«, in: *Odradeks Lachen*, hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann, S. 229–253 (zu Max Weber); Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne. Über Kafka und Max Weber«, in: *Die Modernität des Expressionismus*, hg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart und Weimar 1994, S. 44–61; Manfred Engel, »Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas Schloss«, in: ›Schloss‹-Topographien. Lektüren zu Kafkas

nennen, von Josef Olszewskis Schrift *Buereaukratie*, die »zum Kampfe gegen den gemeinsamen Gegner jeglicher Freiheit« aufruft, »als welcher für die Völker der aus der Auswucherung der Staatsidee geborene Bureaukratismus entstand«. ¹⁰ Sie führt weiter zu Albert Lotz' Abhandlung *Geschichte des deutschen Beamten-tums*, laut der die Bürokratie die Tendenz hat, sich in sich selbst einzukapseln und »sich neuen Gedanken, Anregungen und Impulsen zu verschließen«, ¹¹ sowie zu Otto Hintzes Studie *Der Beamtenstand*, die die »Vorwürfe gegen den Geist des Beamtenstandes«, »den Geist der Abhängigkeit, der Routine, des Schlendrians«, referiert, gleichwohl für eine »Annäherung« des »Arbeiterstandes« an den der Beamten plädiert, um eine »Stabilisierung der Arbeitsverhältnisse« und eine »relative Sicherheit gegen willkürliche Entlassung« ¹² zu gewährleisten. Und sie läuft – nach einer durch den Ersten Weltkrieg bedingten Unterbrechung – mit Artikeln von W. Franz-Charlottenburg und H. Wolff über das Ausbildungssystem von Beamten aus, die statt eines ausschließlich theoretischen Unterrichts in Jurisprudenz und Ökonomie eine mehrjährige »praktische Erfahrung« ¹³ fordern.

Trotz ihrer inhaltlichen und argumentativen Spannweite, trotz ihrer divergierenden Gewichtungen und Wertungen arbeiten sich – mehr oder weniger ausgeprägt – alle Schriften an drei Parametern ab: an der Position und Funktion des Beamten, am Katalog seiner Pflichten und am Grundprinzip bürokratischen

Romanfragment, hg. von Malte Kleinwort und Joseph Vogl, Bielefeld 2013, S. 175–193 (zu Max Weber); Isolde Grabenmeier, Schreiben als Beruf. Zur Poetik Franz Kafkas auf dem Hintergrund der Herrschaftstheorie und Methodenreflexion Max Webers, Freiburg 2008; Astrid Lange-Kirchheim, »Franz Kafka ›In der Strafkolonie‹ und Alfred Weber ›Der Beamte‹«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 27 (1977), H. 1, S. 202–221; Astrid Lange-Kirchheim, »Alfred Weber und Franz Kafka«, in: Alfred Weber als Politiker und Gelehrter, hg. von Eberhard Demm, Stuttgart 1986, S. 113–149; Kerstin Stüssel, In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Tübingen 2004, S. 104–113 (zu Alfred Weber). Paul Heller fokussiert zwar das historische Feld der Debatte, veranschlagt aber als den entscheidenden Bezugspunkt für Kafkas *Das Schloß* das von Max Weber in *Wirtschaft und Gesellschaft* entworfene Bürokratie-Konzept und sieht den Roman, wie auch Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 55, als eine ›Verkehrung‹ dieses Konzepts, insofern er dessen Irrationalität und Ineffizienz hervorhebe (vgl. Paul Heller, Franz Kafka, S. 195–203).

10 Josef Olszewski, *Bureaukratie*, Würzburg 1904, S. 9; vgl. ausführlich hierzu das Kapitel »Wie soll man mit der Bureaukratie kämpfen« (ebd., S. 293–300).

11 Albert Lotz, *Geschichte des deutschen Beamtentums*, Berlin 1909, S. 2.

12 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, Leipzig 1911, S. 67f.

13 H. Wolff, »Der Landvermesser«, in: *Die akademischen Berufe*, Bd. VI: Der Techniker, hg. von der Zentralstelle für Berufsberatung der Akademiker, Berlin 1919, S. 273–303, S. 300; vgl. W. Franz-Charlottenburg, »Der Techniker als Verwaltungsbeamter«, in: *Die akademischen Berufe*, Bd. VI, hg. von der Zentralstelle für Berufsberatung der Akademiker, S. 35–50, der beklagt, »daß es den Beamten an der ›Fühlung mit dem Leben‹ fehle«.

Handelns. Dabei bestehen Position wie Funktion des Beamten darin, dass er »als Diener und Gehilfe des Staatsoberhauptes, des Inhabers der sog. Exekutive, der Regierung«,¹⁴ handelt und dass er in dieser stellvertretenden Tätigkeit, in der er im Namen der Macht agiert, einen »Übergang von den Regierenden und den Regierten«¹⁵ herstellt, indem er zwischen deren Bedürfnissen und Anliegen vermittelt.¹⁶ Konsequenterweise unterscheidet sich der Beamte als mediales Subjekt, das zwischen dem Staat und den Bürgern, dem Allgemeinen und dem Einzelnen geschaltet ist, insofern vom »Gewerbetreibenden«,¹⁷ vom »homo oeconomicus«,¹⁸ als ihm »nicht das wirtschaftlich-soziale Selbstinteresse«,¹⁹ sondern ein »fremde[s] Interesse«,²⁰ der »Willen«²¹ seines Dienstherrn leitet.

Was die Beamtenpflichten angeht, so setzen sich diese aus den »durch die Ernennung überwiesenen Amtshandlungen«,²² den einzelnen »Amtspflichten«,²³ und aus den »allgemeinen Dienstpflichten«,²⁴ die sich sowohl auf die Dienstzeit als auch auf die Zeit außerhalb des Dienstes beziehen, zusammen. Als Kernpunkte dieser »Dienstpflichten« werden »Treue und Gehorsam gegenüber dem obersten Dienstherrn«,²⁵ »Verpflichtung zur Amtsverschwiegenheit [...] selbst über die Dauer des Beamtenverhältnisses hinaus«²⁶ und »achtungswürdiges Verhalten in und außer dem Amte«²⁷ angeführt. Beide Formen von Pflichten gelten als »Gewissenspflichten«, weil sie »durch einen feierlichen Eid bestärkt«²⁸ und »nach bestem Wissen und Gewissen«²⁹ zu erfüllen sind.

14 Albert Lotz, *Geschichte des deutschen Beamtentums*, S. 3.

15 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 7.

16 Vgl. Albert Lotz, *Geschichte des deutschen Beamtentums*, S. 19; W. Franz-Charlottenburg, »Der Techniker als Verwaltungsbeamter«, S. 36; sowie die konkrete Aufgabenbeschreibung bei H. Wolff, »Der Landvermesser«, S. 286 und S. 294.

17 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 16.

18 Vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, 3. Aufl., Zürich 2011, S. 31–52.

19 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 16.

20 Ebd., S. 7.

21 Albert Lotz, *Geschichte des deutschen Beamtentums*, S. 3.

22 Josef Olszewski, *Bürokratie*, S. 134.

23 Ebd., S. 135.

24 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 10.

25 Ebd. vgl. Josef Olszewski, *Bürokratie*, S. 137–141 zur »Pflicht der Treue«, und S. 147–150 zur »Pflicht des Gehorsams«.

26 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 10; vgl. Josef Olszewski, *Bürokratie*, S. 141–147 zum »Amtsgeheimnis«.

27 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 10; vgl. Josef Olszewski, *Bürokratie*, S. 150–155 zum »Verhalten im Amte und ausser Dienst«.

28 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 10.

29 Josef Olszewski, *Bürokratie*, S. 134.

Was schließlich das bürokratische Grundprinzip betrifft, so umfasst dieses zwei Aufgaben, die einem Zweck dienen. Hinsichtlich seiner selbst hat sich der Beamte »sine ira et studio«, »ohne Haß und Leidenschaft, daher ohne ›Liebe‹ und ›Enthusiasmus‹, unter dem Druck schlichter *Pflichtbegriffe*«, zu verhalten.³⁰ Hinsichtlich seines Gegenübers hat er »›ohne Ansehen der Person‹, formal gleich für ›jedermann‹«,³¹ zu handeln. »Alle[] rein persönlichen, überhaupt alle[] irrationalen, dem Kalkül sich entziehenden, Empfindungselemente[]« sind demnach »aus der Erledigung der Amtsgeschäfte«³² auszuschalten, um Sachlichkeit und Neutralität der behördlichen Arbeit sicherzustellen.

Die wissenschaftlichen Schriften begnügen sich jedoch nicht mit diesen Erläuterungen der Parameter jeder Bürokratie; sie beobachten auch sehr genau deren Auswirkungen auf den einzelnen Amtsträger.³³ Dementsprechend betonen sie mit Blick auf Position und Funktion des Beamten, dass der Staatsdiener als Mittler zwischen seinem Dienstherrn und dem Bürger zu einer »Unterwürfigkeit nach oben« und einer »Brutalität nach unten«³⁴ neigt – zu vorauseilendem Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten und überheblicher Machtausübung gegenüber den Bittstellern.

Mit Blick auf den Katalog der Pflichten akzentuieren die wissenschaftlichen Studien gleich mehrere prekäre Momente. Die »Amtspflichten« halten den Beamten zu einer »Identifizierung [...] mit den Aufgaben des Amtes« an, die in Überidentifikation umschlagen kann, wenn die Staatsdiener in ihrem Beruf »ihren Lebensinhalt finden« – und nicht nur »ihren Lebensunterhalt durch ihn gewinnen«.³⁵ Die Fülle der zu erledigenden »Amtspflichten« setzt den Beamten unter einen Erledigungsdruck, der entweder die »völlige Aufopferung seiner Zeit«³⁶

30 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 166.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 718.

33 Schon die Wissenschaften sind ›Beobachter zweiter Ordnung‹ – vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 92–164; sowie die pointierte Zusammenfassung von Ralf Klausnitzer, »Beobachten«, in: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Roland Borgards u. a., Stuttgart und Weimar 2013, S. 241–253, hier S. 243 f. –, indem sie das von ihnen Dargestellte reflektieren und in seinen Implikationen problematisieren. In einer Kritik der Bürokratie – so etwa Stanley Corngold, »Kafkas ›Schloß‹«, S. 238; Hans Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 55–57; Michael Müller, »Das Schloß«, S. 528 f. – kann also keineswegs die besondere Leistung von Kafkas Roman bestehen, wird dieses Geschäft doch bereits von den Wissenschaften übernommen.

34 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 17; vgl. auch Josef Olszewski, *Bureaucratie*, S. 153 f.

35 Albert Lotz, *Geschichte des deutschen Beamtentums*, S. 3.

36 Josef Olszewski, *Bureaucratie*, S. 134.

von ihm abfordert oder nur noch »mechanische Wiederholung«³⁷ zulässt, so dass jede Tätigkeit »ausartet in inhaltlose Routine und unfruchtbare Vielgeschäftigkeit« – »die Mühle wohl noch klappert aber kein Mehl gibt.«³⁸ Die »Dienstpflichten« bedingen, dass der Beamte dauernd und überall im Dienst steht, da sich die »disziplinarische Aufsicht« dieser Pflichten »auch auf das außeramtliche Leben erstreckt.«³⁹ Und als »Gewissenspflichten« führen beide Formen von Pflichten dazu, dass der Beamte auch psychisch in seinen Beruf verstrickt ist: »Nicht bloß die Arbeitskraft der Beamten wird in Anspruch genommen, sondern [...] seine ganze Persönlichkeit.«⁴⁰

Mit Blick auf das bürokratische Grundprinzip schließlich, wonach alle »Empfindungselemente[]« »aus der Erledigung der Amtsgeschäfte« herauszuhalten sind, heben die Wissenschaften hervor, dass die Behörde »um so vollkommener« funktioniert, »je mehr sie sich ›entmenschlicht«.⁴¹ Diese ›Entmenschlichung«, die als notwendig angesehen wird, um den Einzelfall in objektiver Weise als einen Fall des Allgemeinen beurteilen zu können, wirkt sich nachhaltig auf den Beamten aus: Zwar erledigt er seine Arbeiten »sachlich« und »präzise«, doch agiert er dabei auch »seelenlos [...] wie jede Maschine.«⁴²

Die Schriften zur Bürokratie entwerfen also eine »Psychologie des Beamtentums«,⁴³ die die Rückkopplungen zwischen Institutionen und Individuen darlegen: Position wie Funktion, Pflichtenkatalog und bürokratisches Grundprinzip halten zur Ausprägung eines Subjektformats an, das den Behördenapparat wirkungsvoll bedienen soll. Motor dieses Subjektformats, dieses ›homo administrativus«, ist die »Berufshingabe« – das »Aufgehen in der wesensfremden, objektiven Arbeit« bei gleichzeitigem »Verschwinden der Persönlichkeit in solcher.«⁴⁴ Diese »Berufshingabe« bildet das einzig verbleibende und ausdrücklich gewünschte »Empfindungselement[]«, in das der Beamte die Energien aller abzuschaltender Affekte und Emotionen umzuleiten hat, damit er sein Amt mit Leidenschaft erfüllt.

37 Ebd., S. 93.

38 Albert Lotz, Geschichte des deutschen Beamtentums, S. 2.

39 Otto Hintze, Der Beamtenstand, S. 11.

40 Ebd., S. 10.

41 Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, S. 718.

42 [Diskussionsbeitrag Max Weber], in: Verhandlungen des Vereins für Socialpolitik in Wien, 1909, Schriften des Vereins für Socialpolitik, Bd. 132, Leipzig 1910, S. 282–287, hier S. 283. Vgl. [Diskussionsbeitrag Alfred Weber], in: Verhandlungen des Vereins für Socialpolitik in Wien, Bd. 132, S. 238–248, bes. S. 247, wo von den »Massen maschinenmäßiger Menschen« die Rede ist, die der »bureaukratische Apparat« produziert.

43 Otto Hintze, Der Beamtenstand, S. 16.

44 Alfred Weber, »Der Beamte«, S. 1333.

Aufgrund ihrer spezifischen »Psychologie des Beamtentums« sind die wissenschaftlichen Studien weit entfernt von einer Beamtenchelate: Sie machen nicht Personen für die im bürokratischen System selbst liegenden Strukturprobleme haftbar, sondern benennen diese Probleme und erwägen Maßnahmen ihrer internen wie externen Regulierung. Auf der einen Seite geht es dabei um eben all die Prozesse eines »Aufgehen[s] in der wesensfremden [...] Arbeit« und eines »Untergehen[s] in einer Sache ohne Rücksicht [...] auf das eigene Dasein«, um die »Selbstopferung«,⁴⁵ die eine Bürokratie von ihren Beamten einklagt, wenn sie dieselben einer »weitreichenden Disziplinargewalt des Dienstherrn« unterwirft, die als »Berufshingabe«, als Leidenschaft für das Amt, verinnerlicht werden soll.⁴⁶ Um diesen Gefahrenherd einer Abrichtung von Staatsdienern zu mechanisch handelnden, Privates und Persönliches verleugnenden Exekutionsorganen einzugrenzen, plädiert Alfred Weber dafür, den »Sinn der Berufsbeschäftigung« als »Entfaltung der Person« zu definieren.⁴⁷ Auf der anderen Seite geht es aber auch um all die »mysterienvollen Abgründe[] der Verwaltungsgesetzgebung« und die »Irrgänge[] des administrativen Wissens und der bezüglichen Praxis«,⁴⁸ um die Undurchsichtigkeiten und Verschleierungen, denen eine Bürokratie ihre Klientel aussetzt, wenn sie der »Tendenz nach stets Verwaltung mit Ausschluß der Öffentlichkeit« ist, die »ihr Wissen und Tun [verbirgt], soweit sie irgend kann«. ⁴⁹ Um diesen Gefahrenherd einer informellen Benachteiligung und willkürlichen Behandlung der Bürger einzudämmen, fordert Olszewski, dass alle amtlichen Vorgänge transparent gestaltet werden und eine Einsichtnahme in die Entscheidungsverfahren möglich ist,⁵⁰ und verlangt Max Weber, dass sämtliche behördlichen Prozesse von Kontrollen begleitet sind.⁵¹

Betrachtet man aus der historischen Perspektive dieser Debatte Kafkas Roman, dann fällt auf, dass er die beiden in den Schriften der Juristen, Ökonomen und Soziologen erörterten Problemkomplexe in sich zusammenzieht. Denn *Das Schloß* erzählt von – wie es in den wissenschaftlichen Schriften über die Arbeit der Staatsdiener heißt – »Dienstpflicht« (118) und »Amtspflicht« (233) der Beamten, von ihren administrativen Tätigkeiten, wobei auch im Roman die Pflichterfüllung der Beamten mit physischer wie psychischer Erschöpfung und mit rigoroser Verleugnung des Privaten wie Persönlichen einhergeht. Und *Das Schloß* erzählt vom – wie es bei Olszewski für die Begegnung der Antragsstel-

45 Ebd., S. 1335.

46 Otto Hintze, *Der Beamtenstand*, S. 11.

47 Alfred Weber, »Der Beamte«, S. 1336.

48 Josef Olszewski, *Bureaucratie*, S. 296.

49 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 730.

50 Vgl. Josef Olszewski, *Bureaucratie*, S. 144 f., S. 294.

51 Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 1061, S. 1085.

ler und Bittsuchenden mit dem Beamtenapparat heißt – »Kampf« (13) eines einzelnen Bürgers mit der Bürokratie,⁵² von K.s Versuchen, Aufschluss darüber zu gewinnen, ob er vom Schloss zum Landvermesser ernannt ist, wobei auch im Roman die Anfragen des Klienten auf Verhüllungen und Undurchsichtigkeiten in den behördlichen Auskünften, Verfahren und Entscheidungen stoßen. In dieser geschichtlichen Kontextualisierung des Romans erweisen sich die in der Kafka-Forschung betonte Verdinglichung wie Verkrüppelung der Schlossbeamten⁵³ und die Unnahbarkeit wie Undurchdringlichkeit der Schlossbehörde⁵⁴ keineswegs als dessen genuine Besonderheiten, sondern stellen die narrative Entfaltung zweier zeitgenössisch in den Wissenschaften erörterter Problemlagen dar. Die Selbstverleugnung der Beamten und die Undurchsichtigkeit der Behörde bilden demnach die thematischen Schnittstellen zwischen einer wissenschaftlichen Diskussion und einem literarischen Text: In ihnen schließt Kafkas *Das Schloß* an die Bürokratie-Debatte an und geht gleichzeitig über sie hinaus. Um die spezifische Position des Romans innerhalb dieser historischen Debatte sichtbar zu machen, ist im Folgenden zu fragen, wie die beiden Problemkomplexe in *Das Schloß* inhaltlich ausgestaltet und darstellungstechnisch präsentiert werden.

Kafkas Roman I: Die ›Psychologie‹ der Beamten und der ›Kampf‹ des Bürgers

Kafkas Roman erzählt also eine Geschichte der Beamten. Dabei betreibt er gleich den wissenschaftlichen Studien keineswegs Beamtenschelte. Vielmehr verdich-

- 52 Zurecht plädiert Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 53, dafür, K.s »Kampf« »ganz und gar diesseitig zu interpretieren«, und konsequent betont Malte Kleinwort, »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment ›Das Schloss‹«, in: *Das Mögliche regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, hg. von Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser, Bielefeld 2011, S. 93–111, S. 101, dass »im Mittelpunkt« des *Schloß*-Romans »der Kampf um eine Arbeitsstelle« steht.
- 53 Vgl. allgemein Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 48; und Astrid Lange-Kirchheim, »Alfred Weber und Franz Kafka«, S. 143 f.; vgl. im besonderen Bezug auf die Figur Bürgels: Klaus-Detlef Müller, *Franz Kafka*, S. 130–134; und Monika Schmitz-Emans, *Franz Kafka*, S. 149 f.
- 54 Vgl. Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 48; Paul Heller, *Franz Kafka*, S. 195; Oliver Jahraus, *Kafka*, S. 423; Markus Jansen, *Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik*, Würzburg 2012, S. 284; Malte Kleinwort, »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien«, S. 97; Klaus-Detlef Müller, *Franz Kafka*, S. 128; und Kerstin Stüssel, *In Vertretung*, S. 165.

tet er in der Figur Erlangers die zeitgenössische »Psychologie des Beamtentums«, wonach Institutionen die ihnen willfähigen Subjekte schaffen.⁵⁵ Im Fall Erlangers liegt der institutionelle Kniff darin, dass man ihn in eine Zwickmühle bringt, die nur einen Ausweg lässt. Ein übervoller »Amtsplan« verunmöglicht gerade das, was Erlanger selbst für ein Kerngeschäft seiner Arbeit hält und was überdies in einer »Vorschrift« über »das Parteienverhör« (318) als verbindlich festgeschrieben ist – den direkten Kontakt zu den Klienten. Auf diese dilemmatische Vorgabe der Institution antwortet Erlanger mit »Selbstopferung«: Er arbeitet tagsüber im Schloss und nachts im Gasthaus, presst aus den letzten ungenutzten Zeiten, denen des Essens und Trinkens, des Einschlafens und Aufwachens, Arbeitszeit heraus. Diese aufgrund des Auseinandertretens von »Amtsplan« und »Vorschrift« erforderliche Ausdehnung des Berufs ins Privatleben tilgt alle persönlichen Ansprüche, um sich ausschließlich den Pflichten widmen zu können. Doch der Versuch, ständig die eigene Effizienz zu steigern, bringt mit Notwendigkeit Ineffizienz hervor: Den stets »in Eile« begriffenen, Zeit nur als Fenster kennenden Erlanger »überfällt die Müdigkeit«, so dass er die Arbeit, die er erfüllen will, nicht erfüllen kann – sondern einschläft. Eine solche Bedürftigkeit des Körpers hat indes der »Berufshingabe« lebende Beamte, der allenfalls »in Kleidern (...) schlummert«, zu unterdrücken und kann er deshalb auch nicht vor seinem Gewissen verantworten, das »nach dem Aufwachen (...) sehr unwillig« über die im Schlaf verlorene Zeit ist (295). Dass Erlanger hinkt, erweist sich demnach als ein doppeltes Symptom – als ein Symptom der Gewalt, die er gegen sich selbst wendet, um

55 Vgl. allgemein zu den Institutionen bei Franz Kafka: Kafkas Institutionen, hg. von Arne Höcker und Oliver Simons, Bielefeld 2007; vgl. zum Verhältnis von Josef K. in *Der Proceß* und K. in *Das Schloß* zu den Institutionen: Rüdiger Campe, »Kafkas Institutionenroman«, in: Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus, Heidelberg 2004, S. 197–208, S. 198: »*Proceß* und *Schloß* erzählen den Roman der Instanz, die ein Leben instituiert.« Joseph Vogl, »Lebende Anstalt«, in: Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka, hg. von Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner, Zürich und Berlin 2008, S. 21–33, hat mit Blick auf die Institutionen in *Der Proceß* und *Das Schloß* drei strukturelle beziehungsweise funktionale Besonderheiten herausgearbeitet: Sie beziehen einen »entorteten Ort« (ebd., S. 26), folgen »der Unabschließbarkeit ihrer Verfahren« (ebd., S. 28) und haben »okkasionellen Charakter« (ebd.), insofern sie Zufallsereignisse korrelieren. In all dem markieren Kafkas Institutionen einen Übergang von der Disziplinarmacht zu einer Biopolitik, in deren Zentrum »die regierungstechnische Funktion des Versicherungswesens« (ebd., S. 29) steht. Zu einem vergleichbaren Ergebnis gelangt Markus Jansen, *Das Wissen vom Menschen*, S. 281: »Kafkas *Schloß* kündigt die Transformation des klassischen Machtregimes der Disziplin in eine kalte Macht der Datenverarbeitung an.« Vgl. zu diesem Wechsel der Machttypen als einem auch binnenliterarischen Phänomen in der Abfolge von Kafkas Romans: Malte Kleinwort, »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien«, S. 94–97.

die institutionell geforderte Zurichtung zu bewerkstelligen, und als ein Symptom der Unmöglichkeit, diese Zurichtung je ganz einzulösen. Anders gesagt: Erlangers Hinken zeigt an, dass jemand Maschine sein muss, ohne Maschine sein zu können.

In seiner »Selbstopferung« ist Erlanger kein Einzelfall. Da ist auch der bettlägerige Gemeindevorsteher, der trotz »eine[s] schweren Gichtanfall[s]« (74) K. in seiner mit Akten und Papieren vollgestopften Wohnung empfängt, um ihm von einem Jahre zurückliegenden Berufungsverfahren eines Landvermessers zu berichten. Da ist Sordini, der, als der Aktenumschlag zum damaligen Verfahren auf seinem Schreibtisch landete, mit aller »Gewissenhaftigkeit« (79) recherchierte, was es mit dieser Berufung auf sich hat, dann jedoch, als sich andeutete, dass ihm die Akte nur versehentlich zugestellt worden ist, »schwer erkrankt« (82) und letztlich, als ihm die Zuständigkeit abgesprochen wird, erkennen muss, sich in »unnütze[r], nervenzerstörende[r] Arbeit« (87) zerrieben zu haben. Da ist der Dorfsekretär Momus, der K. hinterherläuft, um »für die Klamsche Dorfregistratur eine genaue Beschreibung des heutigen Nachmittags« zu erstellen – ein »Protokoll«, von dem er selbst weiß, dass es nie gelesen wird, dass es aber »der Ordnung halber« (141) geschrieben werden muss. Da ist ferner der Lehrer, der über seinen Schuldienst hinaus als »Hilfskraft« des Gemeindevorstehers tätig ist, mit dem er die überbordenden »schriftlichen Arbeiten« der Amtstätigkeit zu erledigen sucht, obwohl beide wissen, dass es »unmöglich [ist] fertig zu werden« (77), und nach dessen »Diktat« er »Protokoll[e]« (112) aufzusetzen hat, »weil bei uns in allem strenge Ordnung sein muß« (113).⁵⁶ Und da ist schließlich Bürgel, ein »Verbindungssekretär« zwischen Dorf und Schloss, der »keinen Unterschied zwischen gewöhnlicher Zeit und Arbeitszeit« (315) kennt, der bei immer gepackter »Reisetasche«, da er »jeden Augenblick darauf gefaßt sein [muß] ins Schloß hinaufzufahren« (313), seine Amtsgeschäfte im Gasthof verrichtet und der K. von der »Rücksichtslosigkeit« der Beamten »gegen sich selbst«, der »eiserne[n] Befolgung und Durchführung des Dienstes« (318) ebenso berichtet wie von deren »Leidenschaft«, »sich mit einem Fall [...] zu beschäftigen« (322). Sie alle sind wie Erlanger von einer »Berufshingabe« geleitet, die sich bis zu Erschöpfung und Erkrankung dem Dienst verschreibt – auch wenn dieser als unerfüllbar beziehungsweise als ein lediglich formaler Akt erkannt ist. Sie alle haben keinen Raum des Privaten, da sie in der Folge ihrer »Leidenschaft« für die Amtsgeschäfte sich nur an öffentlichen Orten wie Kanzleien und Wirtshäusern aufhalten oder

56 Vgl. zu den von Momus und dem Lehrer verfassten Protokollen Malte Kleinwort, »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien«, S. 101, wonach deren »Sinn und Zweck« deshalb »im Dunkeln bleiben« muss, weil ihnen »der institutionelle und praktische Rahmen [fehlt]«.

in gänzlich von der behördlichen Arbeit durchdrungenen Wohnungen hausen – oder noch vom Bett aus ihre »Korrespondenzen« und »Parteienvernahmen« (312) erledigen.⁵⁷ Und sie alle bilden aufgrund ihres übervollen »Amtsplan[s]« und dem dauernden Zwang zur Selbstoptimierung, aufgrund ihrer steten Abrufbarkeit und der unablässigen Selbstverleugnung, aufgrund eines Dienstes, dem sie sich hingeben wollen, weil sie sich hingeben sollen – sie alle bilden »ein nervöses Volk« (311), das »immerfort müde« ist, »ohne schlafen zu können« (312): Die Berufsgruppe der Beamten ist Kafkas eindringlicher Nachtrag ins Register der Nervenkrankheiten um 1900.⁵⁸

Dem »Sinn der Berufsbeschäftigung«, den Implikationen ihrer behördlichen Arbeit fragt nur Bürgel nach. Gegenüber K. imaginiert er ein ganz besonderes »Parteienverhör«:⁵⁹ »ein[en] Austausch der Personen« (317), bei dem der entsprechende Fall »von einem mehr privaten Gesichtspunkt« beurteilt wird, sich überdies »Erwägungen der sonstigen Lage der Parteien, ihren Leiden und Sorgen« (316) einmischen und sich schließlich »die notwendige Schranke zwischen Parteien und Beamten [...] lockert« (316 f.). Bürgel fordert hier nichts Geringeres als die Aufkündigung des bürokratischen Grundprinzips, das in der Absehung von der eigenen wie der anderen Person die »Entmenschlichung« des bürokratischen Systems bedingt: Er sehnt sich nach dem einen Moment, in dem man »aufgehört [hat] Amtsperson zu sein«, um mit den »Parteien« »mitzuleiden« (324). Doch Bürgels hehrer Anspruch auf einen lebendigen »Austausch« zwischen Beamten und Bürgern⁶⁰ wird durch seine Rede nicht nur bestätigt, sondern auch widerlegt. Bestätigt wird der Anspruch, weil Bürgel gegenüber K. Amtsgeheimnisse

57 Hans-Ulrich Derlien, »Bürokratie in der Literatur und Soziologie der Moderne«, S. 46 f., und Stanley Corngold, »Kafkas ›Schloß‹«, S. 238, sehen hierin eine wesentliche Differenz zu der von Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 704, behaupteten »Trennung« von »Büro« und »Privatbehausung«. Meines Erachtens nach verdeutlicht Kafkas Roman im Ausfall des Privaten den zentralen Effekt der »Berufshingabe« für den einzelnen Beamten; vgl. hierzu auch die Beobachtung von Wolf Kittler, »Daten und Adressen«, S. 260, dass die Schlossbeamten und ihre Sekretäre allesamt »ohne familiäre Bindung sind«.

58 Vgl. Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1988, und Michaela Ralser, *Das Subjekt der Normalität. Das Wissensarchiv der Psychiatrie. Kulturen der Krankheit um 1900*, München 2010.

59 Vgl. dazu Kerstin Stüssel, In *Vertretung*, S. 177 f., die Bürgels Erwägungen als »Instrument einer paradoxen Geheimpolitik« der Behörde bewertet, die »die Bindung [der »Partei«] an die Institution [...] verstärken, aber den Zugang [...] verstellen«.

60 Vgl. hierzu die Bemerkungen von Joseph Vogl, »Lebende Anstalt«, S. 31 f., zu dem nicht erhaltenen, jedoch durch einen Zeitungsbericht rekonstruierbaren Vortrag, den Kafka am 29. September 1910 vor den Mitgliedern des Gablonzer Gewerbe- und Handelsgenossenschaftsverbandes hielt und in dem er auf »lebendige Austauschprozesse« zwischen der Institution und deren Klientel setzt.

preisgibt und damit aus dem Reglement seiner »Dienstplichten« ausbricht, wenn er sich etwa zum Prozedere der »Nachtverhöre« (315) äußert. Widerlegt wird der Anspruch, weil Bürgel ihn in einem nicht endenden Monolog vorträgt, der K. kaum zu Wort kommen lässt, so dass dieser die ihn ermüdenden Ausführungen mit einem Satz kommentiert, der in den wissenschaftlichen Schriften zur Kennzeichnung des bloß Mechanischen behördlicher Tätigkeit dient: »Klappere Mühle klappere« (322). Noch dort also, wo ein Beamter den Ausstieg aus den institutionellen Vorgaben erträumt, holt ihn die in seinen »Amtsangelegenheiten« erforderte Maschinenhaftigkeit ein: Die in der zeitgenössischen »Psychologie des Beamtentums« entworfenen Rückkoppelungen zwischen der Behörde und den Beamten – von »Disziplinargewalt« und »Berufshingabe«, von »Amts«- wie »Dienstplichten« und »Selbstopferung«, von sachlich-objektiver Arbeit und Mechanisierung des Subjekts – erweist sich in Kafkas Roman als eine letztlich aporetische Struktur.

Das Schloß erzählt auch die Geschichte eines Bürgers in seinem »Kampf« mit der Bürokratie. Als ihn bei seiner Ankunft im Dorf der Kastellanssohn Schwarzer nach der »gräfliche[n] Erlaubnis« (9) fragt, im Dorf übernachten zu dürfen, gibt sich K. als »der Landvermesser« aus, »den der Graf hat kommen lassen« (11).⁶¹ Schwarzer hält es für seine »formale Pflicht« (12), durch ein Telefonat mit dem Schloss diese Angabe K.s zu überprüfen. Die knappe Auskunft des Unterkastellans Fritz lautet: »keine Spur von einem Landvermesser« (12). K. ist also nicht als Landvermesser bestellt. Bald darauf jedoch ruft Fritz zurück: Seine Aussage sei »[e]in Irrtum« gewesen, mittlerweile »[hat] der Bureauchef selbst telephoniert« (13), um das Informationsdefizit des Unterkastellans zu beheben, das sich aus der Bündelung der relevanten Daten bei einem leitenden Beamten ergab. K. ist also doch als Landvermesser bestellt. Und K. scheint gar bereits als Landvermesser eingestellt zu sein, wie wenig später der erste von Barnabas übermittelte Brief Klamms andeutet: »Sehr geehrter Herr! Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen« (33). Für alle weiteren

61 Einiges spricht dafür, wie Wolf Kittler, »Daten und Adressen«, S. 273 f., schreibt, dass diese Aussage K.s lediglich »eine Retourkutsche« auf Schwarzers Bezeichnung ist, K. zeige »Landstreichermanieren«, weil er ohne »Erlaubnis« (10) des Grafen im Dorf zu übernachten beabsichtigt; vgl. hierzu auch Oliver Jahraus, Kafka, S. 404; Klaus-Detlef Müller, Franz Kafka, S. 106–108; Michael Müller, »Das Schloß«, S. 521 f. Wenn K. nicht der angeforderte Landvermesser ist, dann bringt er die Widersprüchlichkeiten in den Auskünften der Behörden mit hervor; wenn er hingegen der angeforderte Landvermesser ist, dann gehen die Widersprüchlichkeiten ganz auf die Rechnung der Behörden. Doch gleichgültig ob K.s Behauptung stimmt oder nicht, sie übernimmt die entscheidende narrative Funktion, den Verwaltungsapparat in Gang zu setzen, so dass der Roman dessen Arbeitsweise vorführen kann.

Fragen verweist Klamm K. an den Gemeindevorsteher als »Ihr[en] nächste[n] Vorgesetzte[n]« (33).

Beim Vorsteher angekommen, wird K., dem inzwischen vom Schlossbeamten Galater zwei Gehilfen zugeteilt worden sind, mit einer »unangenehme[n] Wahrheit« konfrontiert: »Sie sind als Landvermesser aufgenommen, wie Sie sagen, aber, leider, wir brauchen keinen Landvermesser« (75). Dieses offensichtliche Paradox erklärt der Gemeindevorsteher zunächst mit der Größe der Schlossbehörde, bei der es prinzipiell »vorkommen [kann], daß eine Abteilung dieses anordnet, die andere jenes« – und »keine von der anderen [weiß]« (76). Aufs Ganze betrachtet, arbeitet die Behörde jedoch nicht nur effizient, sondern auch fehlerfrei, da eine Vielzahl von »Kontrollämter[n]« die Verfahrens- und Entscheidungsprozesse »mit Strenge« überwacht (82). Dem Vorsteher jedenfalls ist »noch kein Fehler bekannt geworden« (76), woraus er folgert: »Es ist ein Arbeitsgrundsatz der Behörde, daß mit Fehlermöglichkeiten überhaupt nicht gerechnet wird.« (82) Da dementsprechend auch der Gemeindevorsteher mit keinem Fehler »rechnet«, vermag er schließlich das anfänglich formulierte Paradox problemlos aufzulösen, indem er K. deutlich macht, dass dieser nicht nur nicht »gebraucht« wird, sondern auch nicht »aufgenommen« ist: Der Brief Klamm's nämlich, den K. dem Vorsteher als Beleg seiner Berufung vorzeigt, sei lediglich »ein Privatbrief« ohne amtliche Aussagekraft; er sage zudem »mit keinem Wort«, dass K. zu einem Landvermesser ernannt sei; und er biete ferner keinerlei Sicherheit, denn »Sie sind nur aufgenommen »wie Sie wissen«, das heißt, die Beweislast dafür, daß Sie aufgenommen sind, ist Ihnen auferlegt« (89). K. ist also nicht als Landvermesser bestellt, geschweige denn als solcher eingestellt. Da kommt Barnabas mit einem zweiten Brief von Klamm, der den Widerruf des Vorstehers widerruft, ohne dass sich dadurch für K. seine Position klärt: »Die landvermesserischen Arbeiten, die Sie bisher ausgeführt haben, finden meine Anerkennung. Auch die Arbeiten der Gehilfen sind lobenswert« (147). K. ist also nicht nur als Landvermesser eingestellt; er, der sich bislang nur um seine Aufnahme bemüht hat, arbeitet sogar schon.

Als K. diesen zweiten Brief gelesen hat, bewertet er ihn als »ein Mißverständnis« (147), da er nicht von den tatsächlichen Gegebenheiten, sondern einzig davon zeugt, dass Klamm über dieselben »falsch unterrichtet« (148) ist. Doch wie kommt dieses »Mißverständnis« zustande? Begründet es sich aus der Informationspolitik innerhalb der Behörde, die von Willkür und Zufällen nicht frei ist? Für einen solchen Verdacht finden sich im Roman durchaus Andeutungen. Der »Bureauchef« bestätigt nur allgemein, dass das Schloss um einen Landvermesser weiß, und teilt wohl die Ankunft eines solchen der Klamm'schen Amtsstelle mit. Galater, der »gerade Klamm [vertrat]«, identifiziert daraufhin den Neankömmling K. als diesen Landvermesser und schickt ihm zwei Gehilfen zu,

allerdings nicht zur Arbeit, sondern dazu, dass sie »ihn ein wenig erheiter[n]«, weil er »alles sehr schwer [nimmt]« (283). Vermutlich schließt dann Klamm, als er auf seinen Posten zurückkehrt, aus dieser Abstellung zweier Gehilfen, dass K. bereits mit der Arbeit begonnen hat, und sendet ihm einen aufmunternden Brief. Oder hängt das »Mißverständnis« mit dem verjährten Berufungsverfahren zusammen, das gleichfalls von Willkür und Zufällen begleitet war? Auch für diesen Verdacht lassen sich dem Roman Hinweise entnehmen. Auf die damalige Anfrage des Schlosses, ob man im Dorf einen Landvermesser benötige, wurde die abschlägige Antwort an die falsche Kanzlei gesendet und ging überdies auf dem Postweg verloren, so dass »nur ein Aktenumschlag« (79) ankam: Die zuständige Kanzlei wusste deshalb nicht, ob ein Landvermesser zu bestellen sei, und die nicht zuständige Kanzlei hatte keine Ahnung, was sie mit einer leeren Akte über einen Landvermesser anfangen sollte. Vielleicht hat in dieser Zeit des schwebenden Berufungsverfahrens Klamm, dessen »unter dem Tisch« gesammelten, teils schon »sehr alte[n]« Briefe »an einem beliebigen Tag« und »zu beliebiger Stunde« (219) verschickt werden, in vorausgehendem Gehorsam zwei Briefe an einen bald einzustellenden Landvermesser verfasst, die nun, »wahllos aus einem Haufen [...] hervorgezogen« (225), einen nicht gemeinten Adressaten finden.

Doch wie auch immer sich das »Mißverständnis« begründet und gleich, welches Szenario man sich aus dem Roman dazu ableiten mag – dass es zustande kommt, zeigt zweierlei. Zum einen haben die im Schloss eingerichteten »Kontrollämter« versagt, wenn sie Briefe passieren lassen, deren Aussage nicht der von ihnen zu behandelnden Sachlage entsprechen. Dies indes ist für den Gemeindevorsteher nicht weiter verwunderlich, weiß er doch um das konstitutive Dilemma jeder Kontrolle: »[D]ie übergeordnete Kontrolle ist zwar äußerst genau, kommt aber ihrer Natur nach zu spät« (76). Zum anderen kann der einzelne Bürger nicht korrigierend in die behördlichen Abläufe eingreifen, indem er sie etwa mit aktuellen Informationen zu seinem Fall speist. Dies indes ist für K. schon deshalb unmöglich, weil er selbst keinen Einblick in den Stand seines Berufungsverfahrens hat: K. gelangt nie ins Schloss, um die Daten des »Bureauchef[s]« einzusehen, und K. erreicht nie Klamm, um dem Stellenwert von dessen brieflichen Aussagen nachzufragen. Doch K. kann sich nicht einmal sicher sein, dass er einen Einblick in die amtlichen Prozesse bezüglich seiner Einstellung gewinnt, wenn er ins Schloss gelangt oder Klamm erreicht, weil dann erst geklärt werden muss, wer der für K. zuständige Beamte ist. Klamm kann nämlich nicht nur von Galater vertreten werden, wie sich »meistens die Beamten gegenseitig [vertreten] und es deshalb schwer [ist] die Zuständigkeit dieses oder jenes Beamten zu erkennen« (229). Klamm kann zudem ein lediglich von der Behörde vorgeschobener Verantwortlicher sein, denn laut Bürgel besagen die »Vorschriften über die Zuständigkeit«, dass »für die Parteien je ein bestimmter Sekretär in den Vordergrund [tritt],

an den sie sich amtlich zu halten haben«, der aber »nicht einmal derjenige sein [muß], der die größte Zuständigkeit für den Fall besitzt« (322).⁶²

Diese sich »für die Parteien« verschleiern den Delegierungen von Verantwortlichkeit, aber auch die ihnen unerklärlichen Widersprüche in den behördlichen Informationen verunmöglichen dem einzelnen Bürger einen unmittelbaren und zuverlässigen Zugriff auf den Verwaltungsapparat. Ganz im Gegensatz zu den zeitgenössischen Wissenschaften und deren anvisierten Regulierungen der Bürokratie betont Kafkas Roman dabei zugleich, dass Kontrollmaßnahmen mit Notwendigkeit zu spät greifen und dass sich eine Transparenz der administrativen Vorgänge selbst dann nicht einstellen muss, wenn man deren Mechanismen den Klienten detailliert erläutert, wie dies etwa der Dorfvorsteher und Bürgel gegenüber K. tun. Konsequenterweise besteht dessen »Kampf« um seine Aufnahme als Landvermesser keineswegs darin, sich an fixierten Positionen und an gesicherten Aussagen abzuarbeiten. Er besteht vielmehr in einer Reihe flexibler Anpassungen und spontaner Umorientierungen, die entsprechend den jeweils angebotenen Verantwortlichen und Auskünften vorzunehmen sind und die sich auf stets neue Undurchsichtigkeiten in den personalen Vertretungen und Widerrufen in den amtlichen Mitteilungen einzulassen haben, um so klar bestimmte Kompetenzen und unmissverständliche Informationen allererst ausfindig zu machen.

Kafkas Roman erzählt also von den beiden in der historischen Debatte erörterten Gefahrenherden der Bürokratie – von der Gefahr, die sich nach Innen einstellt, von der »Selbstopferung« der Beamten, die aus der Internalisierung der »Disziplinargewalt« als »Berufshingabe« folgt, und von der Gefahr, die sich nach Außen einstellt, von der Intransparenz der Behörde für die Antragssteller und Bittsuchenden, die sich aus dem »Ausschluss der Öffentlichkeit« aus den Verwaltungsprozeduren ergibt. Dabei liegt der Schilderung beider Problemkomplexe ein Darstellungsverfahren zugrunde, das in der Präsentationsweise, aber auch im Inhaltlichen einen Unterschied zwischen dem Roman und den Abhandlungen von Juristen, Ökonomen und Soziologen aufmacht. Das von Kafka gewählte Darstellungsverfahren, das nicht ins Formenregister der Wissenschaften fällt, gleichwohl über die den Wissenschaften attestierte analytische Kraft verfügt, ist das

62 Kerstin Stüssel, In Vertretung, S. 169–172, hebt zurecht die Effekte dieser Vertretungsstrukturen hervor: Sie führen zu »verunglückten Kommunikationen« zwischen Bürgern und Beamten, sie »komplizieren« die »Möglichkeiten«, »in die Verfahren einzugreifen«, und sie tragen zur »Undurchdringlichkeit bürokratischer Institutionen« bei. Darüber hinaus sind für Stüssel die Vertretungsstrukturen deshalb von Interesse, weil in ihnen die dargestellte Bürokratie zu einem Medium der literarischen Selbstreflexion von Kafkas Texten werde, die »in der narrativen Präsentation aller Arten von Stellvertretungen die Degradierung von Metapher und Synekdoche zu ›bloßen‹ Metonymien und Serien erforschen und protokollieren« (ebd., S. 90).

einer Komik, die *Das Schloß* zu einer Groteske über die Bürokratie werden lässt.⁶³ Auf der einen Seite, der der »Selbstopferung« der Amtsträger, führt der Roman die Diskrepanz zwischen dem hohen moralischen Selbstverständnis der Beamten und den nichtigen Erträgen verschlafener Besprechungen, überflüssiger Recherchen, ungelesener Protokolle und in die Müdigkeit monologischer Bittsteller vor. Auf der anderen Seite, der der Intransparenz der Behörde für die »Parteien«, setzt der Roman die Diskrepanz zwischen dem Anspruch auf kontrollierte Verfahrenswie effiziente Entscheidungsprozesse und den zufälligen Abläufen wie willkürlichen Maßnahmen innerhalb eines »Missverständnisse« und »Irrtümer« produzierenden Verwaltungsapparats in Szene. In beiden Fällen speist sich die Komik aus Kontrasten, bei denen die offensiv vertretenen Werte plötzlich in den Abgrund ihrer Unverbindlichkeit wie Uneinlösbarkeit purzeln.

Mit dieser Form der Komik weist *Das Schloß* auch darauf hin, und dies ist der Unterschied im Inhaltlichen, dass eine Eindämmung der Gefahrenherde gar nicht möglich ist. Denn alle Entäußerungen, Verausgabungen und Selbstverleugnungen, die die Beamten praktizieren, und alle Verschleierungen, Widerrufe und Undurchsichtigkeiten, auf die die Bürger stoßen, sind im Roman als ein konstitutiver Bestandteil der Bürokratie ausgewiesen – und bilden keineswegs ihr irgendwann auszubesserndes und zu behebendes Anderes. Darin hat die Komik ihr dunkles Moment, denn sie führt auf einen ernsten Grund – einen Grund, in dem die unauflösbare Verbindung von Macht und Willkür, Kalkül und Kontingenz, Information und Irrtum ebenso beschlossen liegt wie die untrennbare Verschlingung von Pflicht und Privatem, Amt und Leben.

Kafkas Roman II: Administrative Kommunikation

Die historische Einbettung kann eine weitere Besonderheit von Kafkas Roman sichtbar machen, in der dessen Auseinandersetzung mit dem Behördenapparat über die wissenschaftlichen Studien hinausreicht: *Das Schloß* spricht nicht nur über Bürokratie; es lässt Bürokratie selbst sprechen, zeigt, wie deren Exekutionsorgane sich in mündlichen, schriftlichen und technischen Kommunikationsformen äußern.⁶⁴ Diese Besonderheit, die gleichfalls auf der Ebene der Darstellungs-

63 Vgl. allgemein zu dieser grundlegenden Darstellungstechnik bei Kafka: Joseph Vogl, »Kafkas Komik«, in: Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin, hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin 2006, S. 72–87, dessen Ausführungen ich zahlreiche Anregungen für meine *Schloß*-Lektüre verdanke.

64 Nach Paul Heller, Franz Kafka, S. 203, erfahren K. und die Dorfbewohner in der Kommunikation mit der Schlossbehörde »ihr Beherrschtsein«; und nach Barry Murname, »Verkehr mit Gespenster«. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008, S. 111–118, bedingt

verfahren spielt, übernimmt drei grundlegende Aufgaben für die Funktionsweise des Romans.

Mit Blick auf die Narration werden in den Sequenzen, die die administrative Kommunikation gestalten, die beiden in *Das Schloß* erzählten Geschichten – die von den Beamten, die die aporetische Struktur in der »Psychologie des Beamten-tums« aufdeckt, und die von dem einzelnen Bürger, die dessen »Kampf« als einen stets neu zu justierenden »Kampf« um stabile Positionen und zuverlässige Informationen ausweist – miteinander verbunden und ineinander gelegt. Denn in den Telefonaten und Briefen, in den Protokollen und Gesprächen kreuzen sich die Arbeit der Amtsträger und das Anliegen der Klienten, stoßen die im »fremde[n] Interesse« ihres Dienstherrn operierenden Beamten und die ihr Eigeninteresse vertretenden Bürger aufeinander. Diese erzähltechnische Verschaltung der beiden Geschichten veranschaulicht damit zugleich, dass die Kommunikation zwischen dem Schloss und seinen »Parteien« von einer konflikträchtigen Asymmetrie der Interessenslagen und einer schwer zu vermittelnden Divergenz der Perspektiven gekennzeichnet ist, wie es exemplarisch im Gespräch zwischen dem Dorfvorsteher und K. zum Ausdruck kommt. Denn während der Dorfvorsteher in K. einen »Fall« (84) des Allgemeinen sieht, den man gemäß der verwaltungstechnischen Regularien zu behandeln und zu beurteilen hat, steht für K. jede behördliche Tätigkeit in Bezug zur konkreten Person, weil sie »über die Existenz eines Menschen entscheidet« (80).

Mit Blick auf die Ästhetik des Romans dient die Darstellung der administrativen Kommunikation dazu, die komischen Momente wie Elemente der Bürokratie aus deren sprachlichen Äußerungen hervorzutreiben, anstatt dieselbe aus der distanzierten Perspektive einer Erzählinstanz ihrer Abstrusitäten und Bizarrerien zu überführen. Die Fokussierung auf die Techniken und Akte amtlicher Informationsübermittlung formt demnach das Verfahren der Komik in einer ganz spezifischen Weise aus: Dieses nimmt nicht von Außen die behördlichen Vorgänge desavouierend in den Blick, sondern richtet sich von Innen deskriptiv auf deren sprachlichen Vollzug. So tritt eben aus der Spannung von Inhalt und Duktus im Monolog Bürgels der Kontrast zwischen dem Wunsch nach einem lebendigen Austausch und der Praxis einer Einwegkommunikation hervor. Und so entspringt etwa aus dem Auseinandertreten von Wortlaut und Tatbestand in Klammern

der Nachrichtenverkehr vor allem Permanenzstörungen im Austausch von Schloss und Dorf. Vgl. allgemein zur »informationstechnisch gerüsteten – und damit auf Distanz operierenden – Welt des Schlosses« Wolf Kittler, »Daten und Adressen«, S. 265 und 279 f. Vgl. zu den Briefen, die »zwischen Amtsordnung des Schlosses und Liebesordnung des Dorfes [zirkulieren]«, und deren auch poetologischen Implikationen Gerhard Neumann, »Franz Kafkas ›Schloß‹-Roman. Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: Franz Kafka Schriftenverkehr, hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann, Freiburg 1990, S. 199–221, bes. S. 217–219.

zweitem Brief der Kontrast zwischen der Vorstellung von einer fehlerfrei arbeitenden Behörde und einem offensichtlich ›falsch unterrichteten‹ Amtsschreiben.

Mit Blick auf den Inhalt des Romans schließlich kann durch die Darstellung des administrativen Nachrichtenverkehrs verdeutlicht werden, dass sich die Gefahren der Bürokratie nicht nur in der Kommunikation manifestieren, sondern auch durch dieselbe hervorgebracht, bestärkt und ausgeweitet werden. Im Unterschied zu den wissenschaftlichen Studien praktiziert damit *Das Schloß* eine sprachliche und mediale Fundierung der beiden Problemkomplexe jeder Behörde. Einerseits, was die Verschleierungen und Verhüllungen innerhalb der Verwaltungsprozesse betrifft, trägt die administrative Kommunikation entschieden zu deren Undurchsichtigkeit bei.⁶⁵ Denn auch wenn, wie die Telefonate mit Fritz und die Briefe Klamms zeigen, jede einzelne Aussage nachvollziehbar und verständlich sein mag, wirft sie stets die Frage nach der Zuständigkeit des Ausagenden und der Gültigkeit des Ausgesagten auf. Mit aller Schärfe demonstrieren dies die Ausführungen des Gemeindevorstehers zu den Telefonaten mit dem Schloss. Nachdem K. erkennen musste, dass in den Augen des Vorstehers der Brief Klamms nicht geeignet ist, seine Anstellung als Landvermesser zu belegen, beruft er sich auf das Telefonat zwischen Schwarzer und Fritz. Doch auch des Unterkastellans »Auskunft«, »dass ich als Landvermesser aufgenommen sei« (90), hat für den Gemeindevorsteher keinen Wert, weil »das einzig Richtige und Vertrauenswürdige« an den Telefonaten das Medium und seine Rückkopplungen sind – das »Rauschen« und der »Gesang«, den das »ununterbrochene Telefonieren« (91) im Schloss in den Telefonen des Dorfes auslöst.⁶⁶ Sollte nämlich ein Beamter erreicht werden, dann ist es dem Zufall anheimgestellt, mit wem man verbunden wird, da es »bei allen Apparaten der untersten Abteilungen [läutet]«:⁶⁷ Entweder ist es »ein übermüdeter Beamter«, der zum Hörer greift, um »sich ein wenig zu zerstreuen«, oder es ist ein gewissenhafter Amtsträger, etwa »Sordini selbst«, der

65 Vgl. hierzu die Ausführungen von Markus Jansen, *Das Wissen vom Menschen*, S. 281–286, wonach der Nachrichtenverkehr in den »Distanz- und Absenzmedien« von Briefen und Akten, Protokollen und Telefonaten dazu führt, dass die Schlossbehörde »ihren potenziellen Präsenz- oder Absenzstatus permanent in der Schwebe (hält)«.

66 Vgl. ausgehend von dieser Stelle die Anmerkungen von Bettine Menke, »Kafkas Labyrinth«, in: ›Schloss‹-Topographien, hg. von Malte Kleinwort und Josef Vogl, S. 33–65, S. 62 f., die die »Nicht-Botschaft« als die eigentliche Botschaft des Schlosses bewertet, und von Benno Wagner, »Allogenetität und Assemblage. Kafkas *Schloß* mit Blüher und Latour«, in: ›Schloss‹-Topographien, hg. von Malte Kleinwort und Josef Vogl, S. 131–174, S. 163 f., der in der ›Nicht-Kommunikation‹ die wesentliche Kommunikationsform zwischen Schloss und Dorf sieht.

67 Kerstin Stüssel, *In Vertretung*, S. 169, spricht deshalb davon, dass die Telefonate »auf die Kontingenz und die eigenartige Dissimulation der Kommunikation mit Bürokratien [verweisen].«

das Telefonat entgegennimmt, obwohl man »den kleinen Registrator anruft« (91). Für die anrufende Klientel ist damit nicht zu erkennen, ob am Telefon jemand einen »Scherz« macht oder eine »Antwort« (91) gibt. Dergleichen Ungewissheiten im Nachrichtenverkehr versetzen die »Parteien« der Schlossbehörde in eine Interpretationsschleife: Denn bevor ihrem Inhalt nachgefragt werden kann, sind bei jeder vom Amt erhaltenen Auskunft – sei sie nun schriftlich, wie die Briefe Klamms darlegen, oder fernmündlich, wie die Telefonate mit Fritz und die Erläuterungen des Dorfvorstehers verdeutlichen – erst einmal die Position des Ausagenden, seine Zuständigkeit, und der Status des Ausgesagten, ihre Gültigkeit, zu analysieren. Die administrative Kommunikation schafft demnach nicht nur Intransparenz. Sie stellt in eins mit ihr aus den Antragsstellern und Bittsuchenden hermeneutische Subjekte her, die unablässig damit beschäftigt sind, die Mitteilungen des Verwaltungsapparats in ihren medialen Voraussetzungen abzuwägen und in ihrer sprachlichen Wertigkeit einzuschätzen.

Andererseits, was die Selbstverleugnungen und Entäußerungen der Amtsträger betrifft, tendiert die behördliche Kommunikation dazu, diese den Beamten charakterisierenden Eigenschaften auch von deren Klienten einzufordern – aus diesen nicht nur hermeneutische, sondern auch administrative Subjekte zu machen. Kafkas Roman führt demnach nicht nur im Anschluss an die zeitgenössischen Wissenschaften vor, wie Institutionen die ihnen willfährigen Subjekte hervorbringen. Er zeigt im Gegensatz zu den Wissenschaften auch, wie diese Subjekte durch die spezifische Form ihrer Kommunikation die eigene Zurichtung all jenen auferlegen, die lediglich temporär im Rahmen ihrer amtlichen Erledigungen mit den Behörden in Berührung kommen: Die Gefahr, maschinell handelnde und ihr Persönliches verneinende Exekutionsorgane zu generieren, lässt sich also keineswegs auf die Gruppe der Beamten eingrenzen; vielmehr reicht sie über die berufliche Bindung an eine Institution hinaus und dringt sporadisch und punktuell immer wieder in das Alltagsleben von Privatpersonen ein. Momus etwa bedrängt K. noch am »Ausschankpult« (134) des Gasthauses mit seinen Fragen und »forder[t]« ihn, als K. nach Hause gehen möchte, zweimal dazu auf, »zu bleiben und zu antworten« (138): Durch insistierende Imperative verlangt er K. die den Beamten kennzeichnende Bereitschaft ab, überall und jederzeit der Behörde zur Verfügung zu stehen – sich selbst gleich einem Amtsträger zu verhalten.

Was sich bei Momus andeutet, wird von Erlanger in aller Entschiedenheit durchexerziert. Dessen von Barnabas überbrachte Nachricht an K. veranschaulicht zunächst einmal, wie sich hinsichtlich der Beamten administrative Kommunikation und institutionelle Zurichtung wechselseitig bedingen und bekräftigen: Der Kürze und Knappheit der Mitteilung entspricht der Zeitdruck, unter den Erlanger ein übervoller »Amtsplan[]« setzt; und der stakkatoartigen Aneinander-

reihung von Sätzen, die auf eine Subjekt-Prädikat-Objekt-Struktur beschränkt sind, korrespondiert das Maschinenhafte, mit dem er seinen Pflichten nachzukommen hat. Sodann demonstriert die Nachricht aber auch, wie die administrative Kommunikation Bürger zu Beamten machen kann. Entscheidend hierbei ist die hierarchische Struktur dieser Kommunikation, in der der Amtsträger als Stellvertreter einer Behörde spricht, die wiederum die Interessen eines politischen Souveräns vertritt, so dass ihm eine indirekte Befehlsgewalt über seine Klienten eingeräumt ist. Diese Struktur reproduziert auch Erlanger in seiner Mitteilung an K., füllt sie jedoch in besonderer Weise aus. Denn wenn er seine Anordnung mit den Modalverben ›sollen‹ und ›müssen‹ und wenn er den Zeitpunkt ihrer Erledigung mit dem Adverb »jetzt gleich« formuliert, dann setzt er sich selbst in die Position eines Dienstherrn und K. in die eines Beamten – eines ihm untergebenen Weisungsempfängers, der dem erhaltenen Auftrag umgehend Folge zu leisten hat.

Doch warum bestellt der Schlossbeamte K. überhaupt zu sich? Erlanger obliegt es, alle Störungen zu eliminieren, die Klamm in einer effizienten Ausführung seiner Amtsgeschäfte behindern, und zwar noch die Störungen, die der Kanzleivorsteher gar nicht wahrnimmt: »[Wir] sind verpflichtet, über Klamm's Behagen derart zu wachen, daß wir selbst Störungen, die für ihn keine sind [...], beseitigen, wenn sie uns als mögliche Störungen auffallen« (328 f.). Erlanger ist also im Qualitätsmanagement beschäftigt, das in Eigeninitiative die Störungen definiert, die es sich dann zu beheben anschickt: In seinem Aufgabenbereich fallen damit vorausseilender Gehorsam gegenüber dem Vorgesetzten und Überidentifikation mit dem Amt passgenau zusammen. Die Störung nun, wegen der Erlanger K. zu sich rufen lässt, betrifft dessen Privatleben: K. hat sich mit der Kellnerin Frieda liiert und ist mit dieser ins Schulhaus gezogen, so dass Frieda nicht mehr im Herrenhof arbeitet, wie dies Klamm gewohnt ist. Dementsprechend lautet Erlangers Anweisung an K.:

Sie leben mit ihr [Frieda], wie man mir gesagt hat, veranlassen Sie daher sofort ihre Rückkehr. Auf persönliche Gefühle kann dabei keine Rücksicht genommen werden, das ist ja selbstverständlich, daher lasse ich mich auch nicht in die geringste weitere Erörterung der Sache ein. (329)

Erlangers Ausführungen setzen K. neuerlich in die Position eines Beamten: K. soll ein Mittler sein, indem er veranlasst, was Erlanger zu veranlassen veranlasst ist; K. soll die Anweisung »sofort« umsetzen, ohne Aufschub in der kürzesten Zeiteinheit, in der auch der unter Erledigungsdruck stehende Beamte genötigt ist, seine Arbeiten zu bewerkstelligen; K. hat bei der Umsetzung der Anordnung alle »Empfindungselemente[]« zu verleugnen, maschinell zu agieren, so wie der

Beamte gemäß des bürokratischen Grundprinzips in seiner Tätigkeit ›entmenschlichen‹ soll; K. hat diese ›Entmenschlichung‹ als »selbstverständlich« anzunehmen, so wie sie für den Beamten in seiner »Berufshingabe« zur Normalität seines Handelns geworden ist; und K. soll der Anweisung ohne Einwände nachkommen, so wie sich der Beamte gemäß seiner »Gewissenspflichten« allen Aufgaben uneingeschränkt zu unterwerfen hat. In der administrativen Kommunikation gibt damit der Beamte seine institutionelle Zurichtung als einzuholendes Subjektformat an den Bürger weiter: Erlangers Traum – eine Welt voller Bürokraten!

Dass selbst die amourösen Beziehungen eines Dorfbewohners zum Gegenstand der Direktiven und Operationen eines Beamten werden können, sobald sie nur dessen Zuständigkeitsbereich berühren, ergibt sich daraus, dass Behörden die Institutionen einer biopolitischen Regierungstechnik sind, die nicht über den Ausschluss von Ereignissen und Personen funktioniert, sondern im potentiellen Einschluss von allem und jedem besteht.⁶⁸ Dass Erlanger jedoch K. dazu auffordert, von seinen Gefühlen abzusehen, dass er also nicht nur das Leben K.s in den Behördenapparat zieht, sondern auch das bürokratische Grundprinzip in dessen Leben trägt, stellt eine massive Grenzverletzung dar, die von keiner politischen Notwendigkeit gedeckt wird. Mit dieser Grenzverletzung markiert Kafkas Roman, dass Beamte, diese ›Opfer‹ der institutionellen Strukturen, die sich in den Verausgabungen von Körper und Seele aufbrauchen, zugleich ›Täter‹ sind, die die innerbehördlich als unumgänglich erachtete ›Entmenschlichung‹ dem Privatleben ihrer Klienten als alternativlos gültiges Verhaltensmuster aufzwingen.

Und damit hinkt der Schlossbeamte zu seinem nächsten Amtsgeschäft, allerdings nicht ohne in einem letzten Satz K. mit der Regel jeder administrativen Kommunikation zu konfrontieren: »Das ist alles was ich Ihnen zu sagen habe« (329). Mit Blick auf den Beamten besagt diese Regel, dass er nur über das sprechen darf, was in seine Zuständigkeit fällt, und von allem zu schweigen hat, was nicht der Erfüllung seiner Pflichten dient: So trägt die administrative Kommunikation dazu bei, dass die »Psychologie des Beamtentums« und die in ihr beschlossene Verleugnung des Persönlichen wie Privaten bestärkt werden. Und mit Blick auf den Bürger besagt diese Regel, dass er mit allen offen gebliebenen Fragen an einen nächsten Beamten verwiesen wird, sich neuerlich auf die sich verschleiernenden Delegierungen von Verantwortlichkeit und auf die widersprüchlichen Informationen der Behörden einzustellen hat: So führt die administrative Kommunikation dazu, dass der »Kampf« mit der Bürokratie tendenziell nie an ein Ende kommt – geschweige denn zwischen zwei Buchdeckeln abschließbar ist.

68 Vgl. Joseph Vogl, »Lebende Anstalt«, S. 29 f.

MARBACHER VORTRÄGE

NORBERT LAMMERT

ALLES NUR THEATER? ÜBER MACHT UND OHNMACHT

Marbacher Schillerrede auf Einladung des Deutschen Literaturarchivs
am 6. November 2015

Guten Abend, meine Damen und Herren, sehr geehrter Herr Raulff, verehrte Gäste, wie, meine Damen und Herren, würden Sie sich wehren oder zu wehren versuchen, wenn Sie von einer so renommierten Einrichtung wie dem Deutschen Literaturarchiv eine Einladung mit dem ausdrücklichen Hinweis bekämen, nichts würde sich die Deutsche Schillergesellschaft sehnlicher wünschen als Sie – ausgerechnet Sie – für diese Rede im November 2015 zu gewinnen?

Da ist man schon beinahe entwaffnet, bevor man zu den weiteren Erläuterungen kommt, die dann auch prompt jeden denkbaren Rückzug, jede mögliche Ausrede mit folgender großzügigen Offerte des Direktors verbauen: »Bei der Wahl eines Themas sind Sie selbstverständlich völlig frei. Gerne können Sie zum Beispiel über Gegenwart und Zukunft der parlamentarischen Demokratie sprechen, über die Zusammenarbeit zwischen Bund und Ländern, über parlamentarische Demokratie im Zeitalter des Internets oder ganz frei und politikfern über die Handvoll Bücher, die Sie in den letzten Jahren am meisten beeindruckt hat.«

Da ich nicht über alles gleichzeitig reden kann und will, habe ich nach einer sinnvollen Verbindung dieser Themen gesucht – nach einem literarischen Kompromiss gewissermaßen zwischen den möglichen Alternativen – und befand mich bei diesem unschuldigen, gut gemeinten Anlauf auch auf einem guten Wege, bis ich im *Spiegel* vor wenigen Wochen Claus Peymann, den großen Theatermann, in einem seiner inzwischen berüchtigten Interviews mit folgendem bündigen Urteil las: »Die Politik sucht den Kompromiss, also wird immer nur Boulevard gespielt. Die Kunst sucht das Extrem, das Theater kann Visionen aufbauen.« Deshalb, auch deshalb, werde ich heute Abend über Theater sprechen – und über Politik und über Macht und über Ohnmacht. Und ich beginne, wie sich das hier gehört, mit Friedrich Schiller. »Man trifft hier Bösewichter an, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten.«

So kündigt Friedrich Schiller in der ersten unterdrückten Vorrede seine *Räuber* an und fährt fort:

Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne Seinesgleichen ist; die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die Unvollkommensten werden, die Unglücklichsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wähnen. Mit einem Wort, man wird sich auch für meine Jagos interessieren, man wird meinen Mordbrenner bewundern, ja fast sogar lieben. Niemand wird ihn verabscheuen, jeder darf ihn bedauern. Aber eben darum möchte ich selbst nicht gerathen haben, dieses mein Trauerspiel auf der Bühne zu wagen.

Alles nur Theater.

Als Schiller im Sturm und Drang seiner Jugend sein erstes großes Drama schrieb, befanden sich die Weltgeschichte wie die Literaturgeschichte längst in einem fortgeschrittenen Zustand – wobei der Fortschritt oft weniger deutlich war als die Schritte, die mit diesem Anspruch unternommen wurden. Es ist fast 2.500 Jahre her, seit König Ödipus zum ersten Mal die Bühne betreten hat. Ödipus, der Machthaber in Theben wurde, nachdem er die Rätsel der Sphinx gelöst hatte und die verwitwete Königin zur Frau bekam, nachdem er den amtierenden König, den er weder kannte noch erkannte und auch nicht kennen konnte, auf dem Wege in die Stadt im Handgemenge erschlagen hatte, seiner Stadt, aus der er unmittelbar nach der Geburt ausgesetzt und dem Tode preisgegeben war. Um dem Orakel auszuweichen, das ihm eben dieses Schicksal geweissagt hatte: den Vater zu töten, die Mutter zu heiraten und mit ihr Kinder zu zeugen, die seine Geschwister waren. Als Theben nach langer erfolgreicher Regierung des Ödipus unter einer verheerenden Seuche litt, welche die Strafe der Götter dafür war, dass sie nach einem erneuten Orakel den Mörder des alten Königs in ihren Mauern beherbergte, erklärte dieser den Schuldigen, wer immer es sei, für vogelfrei, bis er erkannte, dass er es selber war, den er suchte, und verstümmelte sich selbst.

Er übernahm die Verantwortung für eine Schuld auf sich, die er nicht hatte, weil er nicht wissen konnte, was er tat. Unglücklich, verflucht, den Göttern verhasst, von den Menschen verlassen, die er vom Unheil errettet hatte, und deren unangefochtener Held er gewesen war.

Alles nur Theater?

Christian Meier, der große Althistoriker, beschreibt in seiner grandiosen Studie über *Ödipus und Orest. Vom Umgang mit Verantwortung* den zeitgeschichtlichen Kontext. Sophokles' *Ödipus* wurde im Jahr 427 v. Chr. oder wenig später in Athen am Fest der großen Dionysien erstmals und nur ein einziges Mal aufge-

führt, wie es den Regeln dieses jährlichen Festes entsprach. Die Stadt befand sich zu diesem Zeitpunkt seit einigen Jahren im Krieg. Auf dem Meer herrschte ihre Flotte und auch die Stadt war, der langen Mauern wegen, die sie mit ihren Häfen verbanden, nahezu unangreifbar. Attica aber, das Umland, in dem der größere Teil der Bürger zu leben pflegte, war seit den jährlichen Einfällen der Spartaner weitgehend verlassen, Wohnungen und Ölbäume als Quelle des Lebensunterhalts zerstört. Erst vor kurzem hatte eine schreckliche Pest oder Seuche rund ein Drittel der Bürger dahingerafft. Perikles, der über lange Jahre unangefochtene Staatsmann und Führer der Stadt, war gestorben, kurz nachdem die Epidemie abgeflaut war. Sophokles' *Ödipus* ist der theatralische Kommentar zur damaligen aktuellen politischen Lage. Christian Meier macht diesen Zusammenhang wunderbar nachvollziehbar:

Der Ödipus des Sophokles hatte sehr viel geleistet, und er wusste es. Er war außerordentlich klug, aufgeklärt, genau und verantwortungsbewusst. Wohl mochte er, wie man es damals, und eben nicht nur damals, bei Politikern beobachtet, jenen Verkettungen anheimfallen, in denen eine Fehlentscheidung die andere gebiert. Aber er konnte sich daraus auch wieder, und schneller als andere, befreien. Sehr vieles an ihm, so wie Sophokles ihn zeichnet, erinnert an Perikles. Die Tragödie hört sich wie ein Nachruf auf den großen bedeutenden Staatsmann Athens an. Und es spricht vieles dafür, dass sie es war. Wenn Perikles im *König Ödipus* Modell gestanden hat, läuft die Aussage darauf hinaus, dass der große kluge hochverdiente, wenn auch wie ein Alleinherrscher regierende Mann, ohne es zu wissen, die Weltordnung gestört hatte. Er hatte so viel Nutzen wie Schaden gestiftet. Sophokles hat das nicht gesagt, aber die attische Bürgerschaft konnte das Stück kaum anders verstehen. Man hatte Perikles zuletzt viele Vorwürfe gemacht wegen des Kriegs, zu dem er geraten hatte. Das Erlebnis der Pest hatte sich mit dem Gedanken an den Krieg durchdrungen, wie wenn Perikles auch daran schuld gewesen wäre. Und mindestens hatte die Überfüllung der Stadt mit den Evakuierten das Ausmaß der Krankheit sehr vergrößert. Doch Perikles hatte zu seinem Beschluss gestanden. Vermutlich, weil er ihn nach wie vor für richtig hielt. Und nun sah man Ödipus vor sich, wie er sein Unglück mit überwältigender Größe und Klarheit ertrug, wie er für eben das, was er getan hat, geradestand, auch wenn es so ganz anders ausgekommen war, als er wissen konnte.*

Das ist die tragische, bis heute aktuelle und prinzipiell nicht auflösbare Diskrepanz zwischen Absichten und Wirkungen, Macht und Ohnmacht. Schiller lässt Wallenstein diesen klassischen Konflikt so erklären: »In meiner Brust war meine Tat noch mein: / Einmal entlassen aus dem sichern Winkel / Des Herzens, ihrem

* Christian Meier, »Ödipus und Orest. Vom Untergang mit Verantwortung«, in: Der Aquädukt 1763–1988: ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens, München 1988.

mütterlichen Boden, / Hinausgegeben in des Lebens Fremde, / Gehört sie jenen tück'schen Mächten an, / Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.«

Über Macht lässt sich nicht reden, ohne auch über Ohnmacht zu reden. Die Ohnmacht der Besiegten und Beherrschten gegenüber den Machthabern, das versteht sich von selbst. Aber auch die Ohnmacht der Mächtigen gegenüber einem Schicksal, das nie nur ihr eigenes ist und das sie selten ganz alleine in der Hand haben. Über Macht lässt sich auch nicht reden, ohne über Freiheit zu reden, und wie das eine mit dem anderen überhaupt zu vereinbaren ist. Macht ist verführerisch und zugleich verdächtig. Wer mächtig ist, ist unbeliebt – spätestens dann, wenn er von seiner Macht Gebrauch macht. Erträglich sind Mächtige nur, wenn sie scheitern. Deshalb wird Macht im Theater akzeptiert, eher und leichter als in der Wirklichkeit. Im Theater ist das Scheitern gesichert. Das tragische Ende veredelt die umstrittensten Verhältnisse und ihren flüchtigen Glanz. Das Publikum will seine Helden leiden sehen. Das gilt für den Fußballplatz wie für das Theater. Und es gilt schon gar für die Politik – bis hin zur genüsslichen Ausbreitung privater Familientragödien, die das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums rücksichtslos bedienen, wenn es denn schon kein Informationsinteresse oder Aufklärungsbedürfnis der längst Entmachteten mehr gibt.

Macht ist, wie wir alle wissen, keineswegs ein exklusives Phänomen der Politik. Es ist ein Merkmal der Wirtschaft wie der Wissenschaft wie der Kirchen und der Religionsgemeinschaften. Es kommt auch in der Kultur viel häufiger vor, als gerne freiwillig vorgetragen wird. Machtkämpfe *im* Theater sind gelegentlich nicht weniger rücksichtslos als die Geschichten, die dort als abschreckende Beispiele zur Aufführung kommen. Macht in der berühmten Definition Max Webers, verstanden als die Möglichkeit, den eigenen Willen notfalls auch gegen Widerstände durchzusetzen, gibt es im gesellschaftlichen wie im privaten Leben. Und das ist auch gut so. Denn gestalten zu wollen, für richtig und wichtig Gehaltenes durchzusetzen, ohne Macht zu haben, läuft in der fabelhaften Formulierung von Arnold Gehlen »auf die eigensinnige Vorstellung hinaus, dass das Leben keine Bedingungen haben sollte«. Das Leben hat aber Bedingungen. Und Machtverhältnisse gehören dazu.

Was macht Macht so besonders, wenn sie politisch ist? Ich denke, vor allem der Anspruch der Legitimität und die damit verbundene Zumutung, Macht sei nicht nur unvermeidbar, sondern auch unverzichtbar. Auch legitime Herrschaft trennt – jedenfalls gefühlt und nicht nur virtuell – zwischen Herrschern und Untertanen. Auch der Rechtsstaat eliminiert nicht Gewalt, sondern legitimiert sie durch die Bedingungen einer Verfassung. »Alle Staatsgewalt geht vom Volke aus. Sie wird vom Volke in Wahlen und Abstimmungen und durch besondere Organe der Gesetzgebung, der vollziehenden Gewalt und der Rechtsprechung ausgeübt.« So steht es im Grundgesetz. Gewalt! Die Erfahrung der Gewalt, also der Unterwer-

fung unter einen fremden Willen, wird nicht wirklich dadurch gemütlicher, dass die Herrscher durch Wahl legitimiert sind und ihre Herrschaft befristet ist.

Gewalt findet im Übrigen nicht nur durch Mord und Totschlag statt, durch physische Gewalt, sondern auch durch Rechtsakte, die zum Beispiel ganze Territorien preisgeben, die für Millionen Menschen Heimat gewesen sind. Die legal erworbenes Vermögen durch Steuern vergemeinschaften und damit der persönlichen Verfügung entziehen. Die Rechtsansprüche auf Leistungen, zum Beispiel Sozialleistungen, verringern oder ganz beseitigen. Die staatliche Souveränitätsrechte und damit, jedenfalls nach unserem Verständnis, Rechtsansprüche von Bürgern auf supranationale Institutionen verlagern und damit ›outsourcen‹, wie man das heute in gutem Deutsch sagen würde. Die Staatsbürger durch Wehrpflicht zum Dienst an der Waffe verpflichten oder Soldaten unter Einsatz ihres Lebens, nicht nur zur Verteidigung des eigenen Landes, in Militäreinsätze schicken.

Demokratien machen entgegen einer weit verbreiteten Vermutung die Angelegenheit nicht einfacher, sondern noch komplizierter. Unter den gleichzeitigen Postulaten von Freiheit und Gleichheit aller ertragen Menschen existierende Unterschiede noch weniger gerne. Am ehesten noch Unterschiede der Intelligenz, von der die meisten Menschen genug mitbekommen zu haben glauben. Schwerer schon Einkommens- und Vermögensunterschiede, die oft für ungerecht und deshalb für schwer erträglich gehalten werden. Am wenigsten Unterschiede an Macht und Einfluss, Abhängigkeit. Die Macht der Mächtigen ist im System eines demokratischen Rechtsstaats als legitim definiert und wird in der konkreten subjektiven Betroffenheit als Ohnmacht empfunden. Erträglich ist Macht in der Regel nur dann, wenn sie sich als Dienstleistung camoufliert oder als Schauspiel, im wörtlichen wie im übertragenen Wortsinn. Unerträglich wird sie als Pose, als Demonstration der Überlegenheit der einen gegenüber den anderen, der demütigenden Unterscheidung zwischen Herrschern und Beherrschten. Sympathisch, wenn überhaupt, wird Macht erst dann, wenn sie verlorenght. Fürstenhochzeiten und Krönungszeremonien sind populär, weil ihre Hauptdarsteller nicht Macht zur Schau stellen, sondern deren Verlust. Die dekorative, pompöse Machtlosigkeit. Ohnmacht in ihrer schönsten Verkleidung, die viel Geld kostet, aber niemandem wehtut. Eine vergleichbare Inszenierung tatsächlicher Machthaber wird in liberalen, aufgeklärten Gesellschaften nicht mehr toleriert, weder in den USA, einem Land ohne feudale Traditionen, noch in Frankreich, das seine Feudalherrscher spektakulär gestürzt hat, noch in Deutschland, das die Übertreibungen absolutistischer Monarchien in seinen Territorialstaaten weniger kannte, dafür aber in Gestalt des Nationalsozialismus den historischen Nachweis führte, dass die Exzesse eines transformierten und pervertierten republikanischen Systems die Herrschaftsverhältnisse von Feudalstaaten mit einer beispiellosen Zuspitzung von Macht und Ohnmacht durchaus zu überbieten in der Lage sind.

Alles nur Theater?

Nein, nüchterne historische, teils blutige Wirklichkeit. Die Literatur hat das Thema im Griff. Das Leben nicht. Friedrich Schiller schreibt über die Macht des Dichters, über den Stoff, über das Publikum in seiner *Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*: »Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gerichte sich endigt. [...] So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als todter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und daurender als Moral und Gesetze.« Tiefer vielleicht, dauernder wohl doch nicht. Jedenfalls sind die Wirkungszusammenhänge glücklicherweise nicht ganz so simpel. Sie sind allerdings auch nicht so einfach und schon gar nicht so konsistent, wie man sich das gelegentlich wünschen möchte. Das Theaterpublikum mag die Herrscher, weil es vorher weiß, dass sie scheitern. König Ödipus und King Lear, Othello und Macbeth, Don Carlos und Wallenstein, Maria Stuart und Penthesilea, der Prinz von Homburg und Danton.

In seiner brillanten Prosafassung von Shakespeares Königsdramen, die ich nur jedem zur Lektüre empfehlen kann, hat Urs Widmer die Relativität von Macht einmal so formuliert: »Es gab eine Zeit, da stand man, je mächtiger man war, desto näher an seinem Grabe.« Diese Zeiten, scheint es, sind vorbei. Aber sie bleiben aufschlussreich, nicht nur als dramatische Epoche einer lange zurückliegenden Geschichte, sondern als Dokumente beinahe zeitloser Ambitionen und Intrigen im ewigen Kampf um Macht und Herrschaft. Urs Widmer unterschlägt in seiner Beschreibung der Ereignisse die Einsicht nicht, die sich aus abgeschlossenen historischen Ereignissen auch für die Gegenwart gewinnen lässt und vielleicht auch für die Zukunft. Eine dieser Einsichten hat er als Frage formuliert: »Warum bleiben immer die übrig, von denen die Geschichte dann berichtet? Wo ist die Geschichte, die von denen spricht, von denen niemand spricht?« Die Frage ist ganz sicher nicht beantwortet, schon gar nicht überzeugend. Weder in der Literatur noch in der Politik. Keine Rettung. Nirgends. Allenfalls im Theater. Jedenfalls nicht in der Realität, auch nicht ganz offensichtlich in der Gegenwart eines etablierten stabilen demokratischen Rechtsstaats. Von postosmanischen und post-sowjetischen Machthabern oder zeitgenössischen Pharaonen gar nicht zu reden.

Heute in den sogenannten aufgeklärten Gesellschaften westlicher Demokratien drängt der Bürger selbst zur Macht. Er will nicht mehr Objekt politischen Handelns sein. Er misstraut den Politikern und bezweifelt deren Kompetenz und Redlichkeit, dem Gemeinwohl zu dienen. Deswegen will sich der moderne Bürger einmischen, er will Demokratie möglichst ganz oder gar nicht, jedenfalls viel direkter. Der Befund ist nicht neu, der Trend auch nicht. Und die Zahlen, die das belegen, sind unmissverständlich. Neun von zehn befragten Deutschen und anderen Bürgerinnen und Bürgern, die hier leben, halten die Demokratie für eine gute und die richtige Regierungsform. Neun von zehn. Acht der gleichen zehn

haben den Eindruck, dass auf die Interessen des Volkes kaum noch Rücksicht genommen wird. Ganze zwei von zehn glauben, dass das Volk in Deutschland wirklich etwas zu sagen hat. Und weniger als einer von zehn glaubt, dass durch Wahlen die Politik in starkem Maße mitzubestimmen sei. Bei diesem Befund lohnt es nicht zu streiten, ob die Zahl der Befragten ausreicht, um in tolerablen Messgrößen statistische Ungenauigkeiten ausschließen zu können. Es ist selbst bei Bereinigung eine Misstrauenserklärung gegenüber der empfundenen Realität eines politischen Systems, das man gleichzeitig gegenüber allen denkbaren Alternativen nach wie vor um Längen für überlegen hält.

Die Bereitschaft, selbst aktiv zu werden, ist durchaus vorhanden und hängt nach der Selbstauskunft der Befragten ganz wesentlich von der eigenen Betroffenheit bei konkreten Problemen und handfesten eigenen Interessen ab, während gleichzeitig die ausdrückliche Erwartung an die Politik ist, dass persönliche Interessen selbstverständlich zurückgestellt werden müssen. Ein interessanter Plot, *Wie es euch gefällt*.

Nun hilft kein Weg an der Einsicht vorbei, dass weder Parteien noch Parlamente, weder Regierung noch Opposition sich auf dem Höhepunkt ihres öffentlichen Ansehens befinden. Es gibt viele unzutreffende, zweifellos aber auch manche berechtigte Kritik am Zustand unseres politischen Systems. Das, was wir zum Funktionieren eines demokratischen Systems, eines auf Repräsentation beruhenden Systems politischer Entscheidungen am dringendsten brauchen, droht am stärksten verlorenzugehen: Vertrauen. Das gilt im Übrigen nicht nur für Politik und Politiker. Es gilt, was die Sache nicht besser macht, aber kompletter, für Unternehmer, für Banker, für Sportler, für Funktionäre beinahe aller denkbaren Branchen und Bereiche. Es betrifft die Medien. Es macht auch vor den Kirchen nicht Halt. Selbst der ADAC ist inzwischen aus der dünnen Riege vertrauenswürdiger Institutionen ausgeschieden. Eine zugespitzt unfreundliche Formulierung dieses Befundes könnte lauten: Niemand traut irgendjemandem mehr wirklich. Jedenfalls ist ein auf Dauer gesetztes Unbehagen, wenn nicht ein auf Dauer gesetztes Misstrauen, längst ausgeprägter als das wechselseitige Grundvertrauen, das die wechselseitigen Abhängigkeiten leichter ertragen lässt, die sich in einer modernen Gesellschaft zwischen allem und jedem in vielfältigster Weise und unvermeidlicher Weise ergeben.

Niemand von uns ist als Solist auch nur überlebensfähig, geschweige denn in der Lage, auch nur einen Bruchteil des gewohnten Lebensstandards zu erhalten. Selbst der Starke ist so mächtig nicht allein. Die wechselseitigen Abhängigkeiten haben dramatisch zugenommen. Sie sind geradezu der unvermeidliche Preis der zivilisatorischen Entwicklung. Und gleichzeitig nimmt das Misstrauen in die Redlichkeit der Beteiligten ständig zu. Es gibt gemütlichere Situationen als diese, auch wenn sie sich ganz offenkundig für dramaturgische Bearbeitung im

Theater nicht ähnlich gut eignen wie Mord und Totschlag bei Stammesfehden oder Rosenkriegen oder Auseinandersetzungen zwischen rivalisierenden Fürstenhäusern. Der Befund ist deswegen umso beachtlicher, da wir ja nicht über eine vorübergehende Schlechtwetterfront reden, sondern wenn überhaupt über einen schleichenden Klimawandel, auch und gerade im Verhältnis der Bürger zu ihren Repräsentanten. Ein Wandel, der sich bei genauem Hinsehen schon seit einer beachtlich langen Zeit in einem besorgniserregend stabilen Trend bemerkbar macht.

Dass auch Demokratien ausbluten und erodieren können, hat Friedrich Schiller schon für die attische Politeia beschrieben. Wir Deutsche wissen das seit dem Scheitern der Weimarer Republik. Jedenfalls sollten wir es wissen. Am mangelhaften Verfassungstext ist die Weimarer Republik nicht gescheitert. Am unzureichenden Einsatz der Demokraten schon sehr viel eher. Nicht der Prosatext war unzureichend, sondern die lustlose dramaturgische Umsetzung. Auch nach den Erfahrungen der letzten 25 Jahre seit und nach den großen historisch beispiellosen Veränderungen, die es in ganz Europa und damit auch in Deutschland gegeben hat, ist die Erfahrung, dass die Demokratie im Normalzustand offenkundig weniger Leidenschaft erzeugt als eine Diktatur im Ausnahmezustand. Und dass die Bereitschaft, sich für Normalzustände zu engagieren, selbst bei engagierten Bürgerrechtlern, nach erfolgreicher Revolution mit einer erstaunlichen Geschwindigkeit zurückgeht. Deswegen wird man aber doch wohl schwerlich den Ausnahmezustand als Dauerzustand wünschen wollen, um Leidenschaften auf Dauer zu setzen.

Das Thema ist schwierig, für alle Beteiligten diesseits und jenseits politischer Ämter. Es geht auch nach keiner Seite nahtlos auf, weder in der virtuellen noch in der realen Politik. Die Menschen, seit es sie gibt, sind vorrangig entweder an der Wiedergewinnung dessen interessiert, was sie verloren haben, oder auf der Suche nach dem, was sie noch nie hatten und unbedingt zu brauchen meinen, am wenigsten aber an den jeweils bestehenden Verhältnissen. Der Status quo ist bestenfalls langweilig, selten aufregend, also wenig attraktiv. Ihn zu bewahren und zu verteidigen, vermittelt keine Motivation.

Vaclav Havel, der politische Literat und dichtende Politiker, der Theatermacher im Präsidentenamt, hat 20 Jahre nach der großen unblutigen Revolution, die den mittel- und osteuropäischen Staaten Freiheit, Demokratie und Rechtsstaat gebracht hat, seine Wahrnehmung so formuliert: »Solange wir um die Freiheit kämpfen mussten, kannten wir unser Ziel. Jetzt haben wir die Freiheit und wissen nicht mehr so genau, was wir wollen.« Wissen wir, was wir wollen? Oder wollen wir nicht, was wir wissen? Die Fragen stellen sich der Literatur wie der Politik. Beantworten muss sie die ganze Gesellschaft. Wir alle. Wir sind das Volk.

PETER STROHSCHNEIDER

DAS NEUE ALTE

Museum und Archiv, Sammeln und Forschen

I

Über das Sammeln und sein Verhältnis zum Forschen ist zu sprechen.¹ Und dies ist nun zunächst ein überraschungsarmes Thema: Forschung, so ließe sich in einiger Allgemeinheit sagen, beginne immer schon mit dem Sammeln und Beobachten von etwas. Sammeln, sobald es etwas anderes ist als das bloße Auflesen und Einsammeln von Dingen zum Zwecke unmittelbaren Gebrauchs oder der Vorratshaltung – Sammlung und Forschung also gehören historisch ebenso wie systematisch eng zusammen. So in der Antike wie in der Neuzeit; von der Gründung der Berliner Universität im Jahre 1810 konnte man in diesem Sinne sagen, dass sie geradezu aus Sammlungen hervorgegangen sei,² und Shelby Foote hat das generalisiert zu der Definition: »A university is just a group of buildings gathered around a library [also eine Büchersammlung]. The library is the university.«³

Nun soll, wenn schon nicht mit Überraschungen aufgewartet werden kann, so doch das Sammeln und Forschen wenigstens in eine interessante Perspektive rücken. Um dies zu signalisieren (und um Interesse zu wecken), habe ich einen

- 1 Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, gehalten im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 9. Juli 2015. Die Vortragsform ist beibehalten worden, Anmerkungen und Nachweisungen bleiben auf das Unumgängliche beschränkt. Ich setze, an sie anschließend, frühere Überlegungen voraus, nämlich insbesondere: Peter Strohschneider, »Buchmuseum. Vom Umgang der Bibliothek mit der Magie der Schrift«, in: Bibliotheken führen und entwickeln, hg. von Thomas Bürger und Eckehard Henschke, München 2002, S. 287–298; ders., »Faszinationskraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität«, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 8 (2012), S. 9–26 (mit einer Reihe weiterer Nachweise).
- 2 Heinz-Elmar Tenorth, »Genese der Disziplinen – Die Konstitution der Universität. Zur Einleitung«, in: Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010, hg. von Rüdiger vom Bruch und Heinz-Elmar Tenorth, Bd. 4: Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität, Berlin 2010, S. 9–40, hier S. 22 f.
- 3 Zitiert nach Ron Chepesiuk, »Writers at Work. How Libraries Shape the Muse«, in: American Libraries (1994), H. 11, S. 984–987, hier S. 984.

paradox wirkenden Titel gewählt: Das neue Alte. Es müsste demnach vermutlich auch ein neues Neues geben, vielleicht sogar ein altes Neues – das lassen wir hier vorerst auf sich beruhen.⁴ Anzeigen soll das Oxymoron vom neuen Alten zunächst lediglich, dass das Sammeln und Forschen im Folgenden nicht zuletzt in einer Perspektive seiner Zeitlichkeit thematisiert werden soll. Und dies selbstverständlich unter strikter Begrenzung auf das Sammeln und Forschen im Archiv und im Museum, also in jenem Bezugsraum, den Deutsches Literaturarchiv, Schiller Nationalmuseum und Literaturmuseum der Moderne abstecken.

II

Das Archiv ist alt. Das Museum ist auch nicht neu, aber doch erkennbar jünger als das Archiv.

Archive gibt es unserem historischen Wissen zufolge, seit es so etwas wie schriftliche Überlieferung gibt. In Archiven wird das noch weit ältere Prinzip der systematischen Sammlung und geordneten Speicherung unterschiedlicher Dinge, das man beispielsweise schon bei Grabbeigaben beobachten kann,⁵ nun angewendet auf Schriftträger und Schrift; archivieren kann man Ton- oder Wachstäfelchen, Steine oder Buchenstäbe, Papyri, Pergamente, Papiere, magnetoelektrische oder digitale Speicher, Zettel, Blätter, Rollen, Leporellos, Codices, Bücher und manches mehr. Das Archiv versammelt Schriftliches, unterwirft es seiner Ordnung und überliefert es, so dass man zu anderer Zeit darauf zurückgreifen kann. Es dokumentiert für später. Und das tut es seit Jahrtausenden.

Demgegenüber nun das Museum. Es ist keine uralte, sondern eine erstaunlich junge Institution – und zwar keineswegs allein das Literaturmuseum der Moderne, sondern ganz generell der Organisationstypus des Museums. Nicht nur sind schätzungsweise 95 % aller Museen weltweit womöglich erst nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden.⁶ Es lässt sich vielmehr der Typus des Museums, so wie wir ihn heute begrifflich verstehen, zwar hinter die Gründung des Londoner British Museum und des Kasseler Fridericianum im achtzehnten Jahrhundert zurückverfolgen. Doch kaum weiter als bis ins fünfzehnte, sech-

4 Vgl. indes Peter Strohschneider, »Das Neue und die Universität«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 39 vom 15. Februar 2013, S. 7; ders., »Das neue Neue. Über einige Paradoxien der Wissenschaftsorganisierung«, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 12 (2016) [in Vorbereitung].

5 Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988, S. 20–22.

6 Vgl. Steven Hoelscher, »Heritage«, in: *A Companion to Museum Studies*, hg. von Sheron Macdonald, Oxford 2006, S. 198–218.

zehnte Jahrhundert,⁷ nämlich bis zu den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und des Frühbarock: opulent befüllte Schauräume inmitten aristokratischer Haushaltungen; Regale, Schränke, Wände und Decken voller Schriftstücke und Bilder, ausgestopfter Vögel oder Krokodile, getrockneter Pflanzen oder Walfischzähne, voller Steine, Bücher, Karten oder Skulpturen, voller Pokale, Medaillen, Uhren, Globen und vielem anderen mehr. All diese exotischen Naturdinge und kulturellen Artefakte führen in der unabsehbaren Vielfalt des Kleinen die Welt als Ganzes vor Augen⁸ – zuweilen und zunächst freilich weniger in geordneter Sammlung denn vielmehr als Sammelsurium. Die Welt hatte nämlich mit der Entdeckung der Neuen Welt ihren bis dahin vertrauten Ordnungszusammenhang eingebüßt und war in neuer Weise zum Staunen.

Und nur kurze Zeit nach diesem relativ jungen Speichertypus des gelehrten Museums, den man in den *studioli* und Wunderkammern am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit greift, entstehen sogleich auch dessen Theorien und Ordnungsentwürfe.⁹ Etwa 1565 in den *Inscriptiones / Vel Titvli / THEATRI / Amplissimi, complectentis / rerum vniuersitatis singulas materias et / imagines eximias* eines gelehrten belgischen Autors namens Samuel Quiccheberg. Dieser war am Münchener Hof Albrechts V. damit beauftragt gewesen, Kunstkammer und Buchbestände des Fürsten neu zu ordnen, und bereiste zu diesem Zweck Europa, um Sammlungen zu besuchen sowie ihre Bestände und deren Ordnungen zu studieren. Auf dieser Grundlage entwickelte Quiccheberg sodann eine Systematik, die detailgenau beschreibt, in welchen Abteilungen eine Kollektion organisiert sein könne, welche Bücher oder Bilder, welche natürlichen und kulturellen Dinge sie enthalten und zusammenführen solle. In der charakteristischen Titelrhetorik seiner Zeit gesprochen, bietet sein Buch das

umfangreichste[] Theater[], welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende Bilder umfaßt, so daß man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man

7 Vgl. Ulrike Vedder, »Museum / Ausstellung«, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2000–2005, Bd. 7, S. 148–190, hier S. 151–161; Anke te Heesen, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, bes. S. 48–72.

8 Vgl. Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908 [Nachdruck Braunschweig 1985]; Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

9 Vgl. Anke te Heesen, Theorien des Museums zur Einführung, bes. S. 30–37.

durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.¹⁰

Kunstkammer und Schatzhaus, Archiv und Theater sind in der Sprache dieser ersten Theorie des Museums begrifflich nicht geschieden. Doch ist Samuel Quicchebergs Konzeption deutlich. Sein Museum ist ein Theater: ein Schaumraum allen Wissens, ein Ort von geordneten Gegenständen, die der Anschauung und dem Staunen, der Bildung und Erinnerung dienen. Und auf dieser von Quiccheberg gelegten Bahn, so kann man vereinfachend sagen, ist die Museumstheorie für die nachfolgenden 450 Jahre bis heute geblieben. Sie befasst sich mit Fragen der Inszenierung, der Präsentation, der Performance. Sie beschreibt das Museum als Ort der Zur-Schau-Stellung von – wie man in Anlehnung an Michel Foucault¹¹ sagen kann – Monumenten.

So hätten wir also einen ersten Schritt getan: Archiv und Museum (die wir hier nicht als Namen bestimmter Einrichtungen verstehen, sondern als Funktionstypen¹²), das ältere und das jüngere Institutionenmuster folgen gleichermaßen dem Prinzip, dass sie unterschiedliche Sammlungsgegenstände systematisch speichern. Doch liegt der Funktionsakzent solcher Speicherung jeweils verschieden. Sammlungsgegenstände werden archiviert, um in der Zukunft als Dokumente einem wie auch immer gelagerten historischen Interesse zur Verfügung zu stehen. Sammlungsgegenstände (selbst wenn sie als solche mit denen des Archivs völlig vergleichbar sind) kommen hingegen ins Museum, wenn sie nicht erst in Zukunft, sondern schon in der Gegenwart funktionieren sollen, und zwar als Monumente der Anschauung. Das Archiv dokumentiert für später, das Museum monumentalisiert für jetzt.

- 10 Samuel Quichelberg, *Inscriptiones Vel Titvli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq[ue] dici possit: Promptuarium artificiosarum miracularumq[ue] ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis ...*, Monachii, 1565 [VD16 Q 63] (Exemplar BSB München, Rar. 1534); vgl. Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg*, Lateinisch – Deutsch, Berlin 2000.
- 11 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1973, S. 198.
- 12 Und das heißt, dass diese Funktionstypen – zusammen mit anderen wie der Bibliothek sowie weiteren Formen von Kollektionen – selbstverständlich auch in unterschiedlichen Konfigurationen organisatorisch zusammengefasst werden können.

III

Der Funktionstyp des Museums, so wie Quiccheberg ihn im späten sechzehnten Jahrhundert konzipiert, wie er sich dann seit den großen Gründungen des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt und im neunzehnten Jahrhundert auffächert in historisches und Kunstmuseum, in naturkundliches, technisch-wissenschaftliches oder Literaturmuseum – die Institution des Museums¹³ also setzt nun allerdings eine kulturelle Konfiguration voraus, die sich ihrerseits erst in der Neuzeit prägnant herausbildet. Zum musealen Sammlungsgegenstand kann nämlich allein werden, was neben seinem alltäglichen oder ökonomischem, seinem herrschaftlichen, rechtlichen oder rituell-liturgischen, seinem ästhetischen oder technischen Gebrauchswert einen ›Mehrwert‹ besitzt: Ein Ausgezeichnetsein, einen Schauwert,¹⁴ vermittels dessen es sich abhebt von den anderen Dingen, vermittels dessen es sich ihnen gegenüber exponiert als museales Exponat.

Das Museum gründet sich auf die Möglichkeit, etwas zu dislozieren, es aus seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang zu entfernen – um es zur Schau zu stellen: um es also in einem neuen Ordnungszusammenhang, in einer ›zweiten Umgebung‹ in anderer Weise weiter zu verwenden. Und seit dem *Flaschentrocker* und anderen Readymades von Marcel Duchamp wissen wir, dass das Museum die Unterscheidung von Gebrauchswerten und Schauwert nicht allein voraussetzt, sondern durchaus auch selbst konstituiert. Sozialordnung, Gebäude und Raumarrangements des Museums, Auswahl und Anordnung der Dinge, Sockelung und Vitrinen, Beschilderung und Beleuchtung konstituieren eine museale Differenz. Sie machen aus den Dingen Exponate, sie lassen – das war Duchamps epochale Einsicht – selbst alltäglichste Gebrauchsgegenstände zu Monumenten werden.

Die museale Differenz erzeugt Monumente, indem sie Schauwerte von Gebrauchswerten abhebt. Dem ist nun allerdings präzisierend hinzuzufügen, dass sie diese Unterscheidung an den Objekten selbst vornimmt. Die Zurschau-stellung von etwas im Museum geschieht nicht durch seine Dar-Stellung, sondern als Aus-Stellung.¹⁵ Bildliche oder textliche Repräsentationen können im Museum

13 Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*, hg. von Hans Vorländer, Baden-Baden 2014, S. 357–397.

14 Benjamin hat direkt vom »Ausstellungswert« gesprochen, vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. 1, S. 471–508, hier S. 482 u. ö.

15 Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Peter Strohschneider, »Buchmuseum. Vom Umgang der Bibliothek mit der Magie der Schrift«; vgl. Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 116–124.

zwar zu den ausgestellten Objekten hinzutreten, sie können jene aber keinesfalls ersetzen. Nicht zum Beispiel die fotografische Darstellung eines Flaschentrockners machte diesen zum Kunstobjekt – im Museum wäre dann vielmehr die Photographie selbst der ästhetische Gegenstand (oder es handelte sich um André Malraux' *Musée imaginaire*). Zum Kunstobjekt wird der Flaschentrockner hingegen erst dadurch, dass er selbst museal exponiert wird. Mediale Vermittlungen, Informationsmaterialien, Graphiken, Berichte und dergleichen mehr mögen die Sammlungsgegenstände verdoppeln, identifizieren, erläutern oder einordnen. Doch der Begriff des Museums, wie ich ihn hier verwende, ist daran geknüpft, dass jedenfalls das Objekt in seiner dinglichen Materialität selbst museal ausgestellt wird. Die Inhalte einer Darstellung (ein Flaschentrockner etwa) können dort, wo die Darstellung stattfindet (zum Beispiel als Photographie), ihrerseits durchaus abwesend sein. Im Museum hingegen sind Schaustücke in ihrer dinglichen Materialität real gegenwärtig als exponierte Sachverhalte. Dies ist der zweite Schritt der Argumentation: Das Museum konstituiert Monumente, indem es Dinge in ihrer Materialität selbst anwesend sein lässt.

IV

Für den dritten Argumentationsschritt wenden wir uns nun speziell dem Buch- und Literaturmuseum zu. Und wir sehen dabei zunächst, dass auch für diesen Spezialfall gilt, was bisher schon für das Museum im Allgemeinen sich gezeigt hatte. Das liegt einerseits insofern nahe, als das Literaturmuseum neben den Spuren der literarischen Arbeit auch die Relikte, ja die Reliquien derer ausstellt, die die literarische Arbeit tun: Die Stehpulte und Lesesessel, die Locken oder Crayons der Dichter, die gelben Westen, Stahlhelme oder Portraits der Schriftsteller. Auch im Literaturmuseum sind Dinge materialiter anwesend, sind sie zum Zwecke ihrer Ausstellung disloziert worden, um nun als Monumente des Literarischen in den neuen Funktions- und Sinnzusammenhängen der Exposition zu Exponaten gegenwärtiger und aktueller Anschauung zu werden.

Andererseits gibt es nicht allein die Hinterlassenschaften der Literaten, sondern auch Spuren der Literatur selbst, und für sie gilt gleichfalls, was über das Museum zu sagen war. Auch handschriftliche Notate, Skizzen und Entwürfe, Briefe, Codices oder Typographien, Verlagskorrespondenzen, Korrekturfahnen, fertig gebundene Bücher und Büchersammlungen, Zeitungsausschnitte oder Rezensionen, Mitschnitte von Autorenlesungen, Verfilmungen oder Theaterinszenierungen und so weiter sind Ausstellungsstücke. Sie finden sich im Literaturmuseum als Monumente in einer ›zweiten Umgebung‹ wieder. Und die Exponiertheit, die ihnen darin zukommt, sie hängt nun ebenfalls mit dem Statuswechsel

auf dem Weg vom Gebrauchsgegenstand der Literaturproduktion zum Exponat im Literaturmuseum zusammen.

Und doch ist hier eine Besonderheit der schriftlichen Überlieferung gegenüber anderen Dingen zu bedenken. Als Gegenstand musealer Anschauung ist Schrift nämlich dem Zugriff und der Berührung entzogen. Und das heißt jedenfalls bei Codex und Buch: Sie können im Museum – anders als in der Bibliothek – nicht gelesen werden. Vitrine oder Glasrahmen geben allenfalls kurze Texte oder Textausschnitte zur Lektüre frei. Im Allgemeinen aber wird das Lesen durch Musealisierung erschwert oder verunmöglicht. Die Schönheit einer Handschrift, die Buntheit der Farben und Linien, das Ornament der An-, Unter- und Durchstreichungen kann sich vor den Sinn des Geschriebenen schieben. Die Ungewöhnlichkeit der schrifttragenden Monumente, seien es Teebeutel, Rezeptblöcke oder Birkenrinden, mag in der Wahrnehmung der Museumsbesucher die Semantik des Textes (zunächst jedenfalls) dominieren. Das Literaturmuseum verschiebt die Aufmerksamkeit von der Textlichkeit der aufgeschriebenen Literatur zu den Graphismen der Schrift und zur Dinglichkeit der Schriftstücke.¹⁶ In der oben eingeführten Unterscheidung ließe sich demnach sagen: Das Prinzip des Literaturmuseums ist die Dar-Stellung von Literatur durch Aus-Stellung von Schrift. Es präsentiert Schrift, um Literatur zu repräsentieren. Das ist unsere dritte Hypothese: Im Literaturmuseum vertritt das Monument der Schrift den Text, Schrift steht in ihrer dinglichen Materialität für Text ein.

V

Wie kann die Schrift das aber? Der literarische Text mag in seiner historischen Signifikanz, in seinem Sinngefüge oder in seinem ästhetischen Rang singulär sein, die Schrift ist es nicht. Schrift ist nicht nur ein Speichermedium, sondern auch ein Verbreitungsmedium. Man kann sie kopieren, man kann sie abpausen, abschreiben, drucken, photokopieren, digitalisieren. Nicht Singularität, sondern Wiederholbarkeit kennzeichnet die Schrift. Wie kann sie dann im Literaturmuseum für die Einzigkeit des literarischen Textes eintreten?

Sie kann es, so wird man auf diese Frage zu antworten haben, als eminente, als exponierte Schrift, und das heißt für uns: insofern sie eine Originalschrift ist. Ein beliebiges Exemplar der x-ten Reclam-Ausgabe ist schwerlich im Stande,

16 Es liegt hier also ein begriffliches Konzept zugrunde, dass die Kategorie des Textes zwar an diejenige von Überlieferbarkeit knüpft, nicht aber an die Überlieferungstechniken speziell von Schrift; vgl. Peter Strohschneider, *Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vor-moderner Literatur*, Heidelberg 2014, S. 14–16.

den Text von Schillers *Don Karlos* im Literaturmuseum angemessen zu vertreten. Ein Exemplar der Erstaussgabe von 1787 bei Göschen vermag das viel besser, das *Rigaer Theatermanuskript* mit Korrekturen des Autors kann es noch besser, ein eigenhändiges Manuskript wie die Hamburger Bühnenfassung des sogenannten *Seifersdorfer Manuskripts* (oder zu späterer Zeit dann das Typoskript) wird es am besten tun.¹⁷ Unsere dritte Hypothese wäre also zu präzisieren: Das Literaturmuseum lässt Literatur zur Darstellung kommen, indem es Schrift als Original ausstellt: als auratisierte Schrift.

Aura – so hat Walter Benjamin in dem berühmten Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Begriff gefasst und so wollen wir ihn hier verwenden –, Aura ist die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. Aura ist an die »Einzigkeit« des Kunstwerks gebunden, an sein »Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition«. ¹⁸ Und diese Bestimmung wirft hier nun allerdings sogleich ein Problem auf. Denn zwar scheint es leicht verstehbar, dass dem literarischen Text, dass dem Sprachkunstwerk in seiner Einzigkeit und Einzigartigkeit Aura zukommen kann. Wie aber auch der Schrift, durch welche der Text im Literaturmuseum vertreten wird? Schrift ist ja im Allgemeinen nicht durch Einzigkeit gekennzeichnet, sondern – ich wiederhole mich – durch Wiederholbarkeit. Schrift als solche ist keineswegs auratisch.

Es gibt allerdings Verfahren, eine bestimmte Schrift aus dem Zusammenhang des Wiederholens und der Schriftüberlieferung herauszuheben, sie unnahbar zu machen und Einzigkeit gewinnen zu lassen. Eine sehr alte Möglichkeit, Schrift solcherart zu exponieren, ist Sakralisierung.¹⁹ Wenn Gott selbst oder seine Heiligen schreiben, dann entstehen Schriftstücke, deren Text zwar reproduzierbar sein mag, die aber selbst nicht wiederholt werden können; das Menetekel an der Wand, Engelsbriefe, in bestimmten Legenden der Koran als vom Himmel gekommenes Buch, Schriftreliquien aller Art gehören hierher.

Eine andere, deutlich jüngere Möglichkeit der Auratisierung von Schrift bietet sich mit Handschriftlichkeit und Selbstschriftlichkeit. Das hatte soeben bereits unser Modellfall des *Don Karlos* verdeutlicht. Es sind die autographen Schriftanteile des Autors, die beispielsweise eine Korrekturfahne viel geeigneter dazu machen, im Literaturmuseum das sprachliche Kunstwerk zu vertreten, als ein beliebiges Exemplar einer Taschenbuchausgabe desselben Textes (obwohl das Taschenbuch in der Vitrine keinesfalls unlesbarer ist als der Fahnenabzug). Auto-

17 Vgl. Friedrich Schiller, *Don Karlos*, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1989, S. 996–1008.

18 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]«, S. 479 f.

19 Zum literarischen Diskurs über solche Verfahren der Sakralisierung von Schrift im Mittelalter vgl. Peter Strohschneider, *Höfische Textgeschichten*.

graphie verstehen wir als authentisches Zeugnis der unwiederholbaren Hand- und Gedankenbewegung des individuellen Autors. Insofern kommt der autographen Schrift Einzigkeit zu. In durchaus eigener Weise ist ihr Urheber und mit diesem zugleich das literarische Werk, dessen Instanz er ist, in der autographen Handschrift gegenwärtig. Eben deswegen kann sie das Werk im Literaturmuseum vertreten, eben diese intrikate Form der Anwesenheit dessen, was abwesend und unnahbar ist, nennen wir ›Aura‹. Und dabei geht es offenkundig weniger um die Lesbarkeit des Textes als darum, die Schrift in ihrer Einzigkeit der Anschauung zu öffnen. Goethe hat dafür den Begriff des Magischen eingesetzt: »denn da mir die sinnliche Anschauung durchaus unentbehrlich ist, so werden mir vorzügliche Menschen durch ihre Handschrift auf eine magische Weise vergegenwärtigt.«²⁰

Diese außergewöhnliche Kraft zur Vergegenwärtigung besitzt die Handschrift überhaupt, das Autograph im Besonderen freilich nicht schon immer. Es muss vielmehr eine Alternative zu ihr geben, damit der Handschrift Einzigkeit und damit Aura zukommen kann. Und eine solche Alternative kommt erst mit der technischen Reproduzierbarkeit von Schrift in die Welt. Man muss sich nämlich klarmachen, dass Manuskriptkulturen insofern grundsätzlich anders verfasst sind als die Buchdruckkultur: Da keine Hand exakt so schreibt wie die andere, ist keine Abschrift mit der Urschrift oder mit anderen Abschriften identisch. Aller Handschriftlichkeit kommt immer das Merkmal von Einzigkeit zu. Und gerade deswegen ist diese Einzigkeit, solange es ausschließlich Handschriftliches gibt, keineswegs etwas Einmaliges, sondern vielmehr regelhaft und unvermeidlich. Und in diesem Sinne kann es in Handschriftenkulturen zwar kostbare Manuskripte geben, doch keine gegenüber technischen Kopien ausgezeichneten ›Originale‹ – es sei denn, die göttliche Hand hätte selbst den Griffel geführt. Vor der Epoche des Buchdrucks war gerade nicht das ›Original‹ der eminente Sachverhalt, sondern im Gegenteil die identische Kopie.

Erst mit ihrer technischen Reproduzierbarkeit kann also auch im Hinblick auf die Schrift (und die Abschrift) selbst eine prägnante Unterscheidung von einzigartigem Original und identischen Kopien entstehen. So wird die ›Original-Schrift‹ auszeichnungsfähig, so kann sie Eminenz gewinnen und Aura, so kann sich ein Ausstellungs- und Schauwert vom (primären) Gebrauchswert der Schrift abheben und diese damit museumsfähig werden. Erst seit eben jenem Zeitalter,

20 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. II. Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Karl Eibl u. a., Bd. 7: Von 1812 bis zu Christianes Tod, hg. von Rose Unterberger, Frankfurt a.M. 1994, S. 58.

dem sich wie das Museum auch der Buchdruck verdankt,²¹ erst mit dem Auftritt der maschinellen Kopie entsteht die Möglichkeit, dass sich mit dem Merkmal der Einzigkeit die Aura des Originals verbinden lässt. Erst seither authentifizieren wir Text durch eigenhändige Unterschrift. Erst seither können wir Literatur im Museum darstellen durch Ausstellung von – dann auratischer – Schrift. Das ist unsere vierte These. Das Literaturmuseum setzt den Buchdruck nicht bloß historisch voraus, sondern vor allem systematisch: Erst unter den Bedingungen von Typographiekultur kann die Einzigkeit alles Handschriftlichen zu einer Besonderheit werden.

VI

Die auratische Qualität, die den Exponaten im Literaturmuseum zukommt, sie setzt voraus, dass sie einzig seien, dass sie qua dieser Einzigkeit etwas Besonderes seien und dass sie als museale Monumente ausgestellt werden. Sie befinden sich so in einem zweiten Kontext, dem Museum, welcher sich von den primären Verwendungszusammenhängen der Literaturreliquien und Schriftstücke unterscheidet.

Dieser Herkunftswelt gegenüber macht sich die Ordnung des Museums nun zwar durch Monumentalisierung geltend, doch bringt sie sie nicht vollständig zum Verschwinden. Es bleiben an den Dingen Momente ihrer früheren, einer anderen, unnahbar fernen Welt haften, welche sie als abwesende in der Sekundärumgebung gegenwärtig machen und zur Geltung bringen. Eben dies nennen wir die Aura der Schrift im Literaturmuseum: die »Erscheinung einer Ferne,« wie es an anderer Stelle bei Benjamin heißt, »so nah das sein mag, was sie hervorruft.«²² Sie stiftet einen eigentümlichen Erfahrungsmodus des Ineinander von Nähe und Unnahbarkeit, von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit. Die auratisierten Schriftstücke, wie alle Exponate des Literaturmuseums, präsentieren etwas. Sie lassen etwas gegenwärtig werden, das tatsächlich abwesend ist. Sie besitzen eine Kraft zur Gegenwärtigsetzung von Absentem, von welcher man mit Goethe sagen mag, sie sei magisch: in der Anschauung – nicht in der Lektüre – der Handschrift werde deren Urheber präsent. Die dinglichen Monumente des Museums ermöglichen einen Erfahrungsmodus jenseits jener

21 Diesem verdankt sich auch, was hier am Rande hinzugefügt sei, auch das naturwissenschaftliche Experiment mit seinem Prinzip der identischen Wiederholung – der Kopierbarkeit – von dinglichen und Beobachtungskonstellationen.

22 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974 ff., Bd. 5.1, Frankfurt a.M. 1982, S. 560 [M 16a, 4].

Disjunktion, die für wissenschaftliche Rationalität konstitutiv ist, dass nämlich etwas entweder präsent oder absent, nicht aber beides zugleich sein könne.

Vielleicht ist es erlaubt, diesen Erfahrungsmodus des simultanen Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit für einen Moment zu illustrieren am Beispiel einer Photographie, die am 23. Juni 2015 auf der Titelseite der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien (Abb. 1).

Wir sehen eine Bildfläche in abgestuften Grautönen. Ihre Elemente staffeln sich wie Theaterkulissen und als profilierte oder kannelierte Pfeiler eines Portikus signalisieren sie Herrschaftsarchitektur. Aus dieser Kulisse tritt hervor oder, denn es lässt nicht entscheiden, in diese Kulisse zieht sich zurück die Krempe eines türkisfarbenen Damenhuts sowie eine gleichfarbige Kostümmanschette mit weiß behandschuhter Hand. Diese Hand ist entspannt erhoben in jenem Gestus des Grußes oder der Segnung, der auf Distanz hält, wem er sich zuwendet. Wir sehen auf den ersten Blick: die Queen; und selbstverständlich habe ich ihr Bild als Beispiel ausgewählt, weil sie seit fünfzig Jahren speziell mit Marbach verständnisinnig verbunden ist.²³ Die Queen also ist unverwechselbar und ganz da. Auf den zweiten Blick sehen wir indes, dass wir sie gerade nicht sehen. Die Queen ist unverwechselbar und auf der Photographie doch keineswegs zu sehen. Das Bild, um es so zu sagen, zeigt nicht die Queen, sondern ihre Aura. Dies ist seine Qualität. Das Objekt der Abbildung ist nah und fern zugleich, es ist zu sehen und doch nicht zu sehen, es ist anwesend und abwesend in einem. Es ist eine Erfahrung der Simultaneität von Präsenz und Absenz, die sich an dem Pressephoto als eine Seherfahrung machen lässt. Und in vergleichbarer Weise eben auch an den Exponaten des Literaturmuseums: Diese bebildern nicht die Literatur, sondern sie vergegenwärtigen sie – allerdings aber nicht im Modus der Textlektüre, sondern in demjenigen der Anschauung, der Besichtigung von auratisierter Schrift, also der Erfahrung des Ineinander von abwesender, weil unlesbarer Literatur und von materialiter anwesender Schrift.

VII

Die bisherigen Überlegungen hatten in drei Schritten zu zeigen versucht, dass das Literaturmuseum Schrift als Monument ausstellt. Sie hatten sodann verdeutlicht, dass eine systematische Voraussetzung dessen in der (auf der Differenz von

23 Die Anspielung hebt auf eine sich haltende Legende ab, wonach Queen Elizabeth II. im Jahr 1965 bei ihrem Besuch des DLA Marbach mit Enttäuschung reagiert haben soll, als ihr bewusst wurde, dass sie die Schillerstadt Marbach a.N. mit dem Staatsgestüt Marbach verwechselt und daher vergeblich auf einen Besuch im Gestüt gehofft hatte.

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

HERAUSGEGEBEN VON WERNER D'INKA, JÜRGEN KAUBE, BERTHOLD KOHLER, HOLGER

Royal High Five



God save the Queen! In Großbritannien ist nicht alles gut, eigentlich nicht einmal allzu viel, wie auf **Seite 17** zu lesen ist, und doch gibt es eine Frau, um die man die Briten beneiden darf: Es gibt die Königin. Sie ist eine von nur zwei Frauen auf der Welt, die allein des Einsatzes ihrer Hände wegen unver-

wechselbar sind. Die Grazie der erhobenen Hand, die Würde des Winkens. Das werden die Deutschen nun wieder bestaunen dürfen, heute trifft sie zum Staatsbesuch ein – und sie wird auch die andere Frau mit einem weltberühmten „signature move“ treffen: die Rauten-Kanzlerin. **Seite 3** Foto Getty

Abb. 1: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. Juni 2015 © FAZ

Handschrift und Druckschrift beruhenden) Unterscheidbarkeit von Original und Kopie liegt und dass eine spezifische Leistung der musealen Schriftexponate die ist, dass sie kraft ihrer Aura die Literatur zur Darstellung und Erfahrung kommen lassen.

Mit diesen Überlegungen können wir nun vom Museum wieder an den Anfang zurückkehren, zum Archiv und zur Ausgangshypothese: Während das Museum Schriftstücke monumentalisiert zum Zwecke gegenwärtiger und vergegenwärtigender Anschauung, dokumentiert das Archiv solche Schriftstücke für späteren Gebrauch. Schriftstücke haben also einen monumentalen und zugleich einen dokumentarischen Aspekt. Der Funktionstypus des Museums stellt auf jenen Aspekt ab, auf die Anschauung der Schrift, das Archiv stellt auf diesen Aspekt ab, auf die Lektüre des schriftlich aufgezeichneten Textes.

Indessen verfährt es dabei zunächst nicht anders als das Literaturmuseum. Das Archiv, auch das Literaturarchiv, selegiert Schriftliches, versammelt es und konfiguriert es zu einem neuen Ordnungszusammenhang. Aktenstücke oder Gedichtentwürfe, Schutzumschläge oder Autorenkorrespondenzen, Bände voller Lesespuren oder Tagebücher werden ihren primären Verwendungskontexten entzogen und im Archiv gänzlich anders und in neuer Ordnung versammelt. Auch Archivierung ist also Kontext-Wechsel. Und ebenso wie es durch Vitrine oder Glasrahmen bei der Musealisierung geschieht, geht auch Archivierung damit einher, dass Schrift zunächst einmal jedem Gebrauch entzogen wird, der am Lesen des Schrifttextes interessiert wäre. Die Schriftträger werden nämlich zu Bündeln und Büscheln verschnürt, in Kladden abgelegt, in Archivboxen verstaut und in Hebel-schubanlagen magaziniert. Die Schriftstücke sind also da – und doch in einer Weise weggeschlossen, dass Textlektüre zunächst einmal unterbunden ist.

Allerdings liegt, anders als bei demjenigen des Museums, die Funktion dieses Entzugs nicht darin, die Schriftstücke zu Monumenten einer Anschauung zuzurichten, welche zwar vom Akt des Lesens deutlich unterschieden ist und gleichwohl die Literatur zu vergegenwärtigen mag. Vielmehr geht es dem Archiv darum, die Schriftstücke aus den aktuellen Sinnzirkulationen herauszunehmen, um sie zeitlich versetzt als Lektüregegenstände in sie wieder zurückspeisen zu können. In beiden Fällen liegt eine Spannung von Entzug und Aktualisierung vor, freilich im Museum als Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz, im Archiv hingegen in diachroner Abfolge: Schrifttext wird laufenden Lektürezusammenhängen entzogen, um in zukünftigen neu verfügbar zu sein. Das Funktionsprinzip des Archivs heißt also nicht Aura von monumentaler Schrift, sondern Latenz von dokumentarischem Text.

Und wenn wir an dieser Stelle noch den Unterschied zwischen der Latenz des Archivguts einerseits und den praktischen Formen von Vorratshaltung andererseits hinzufügen, dann haben wir den fünften Argumentationsschritt getan.

Die Logik der Vorratshaltung, ob es sich nun um Lebensmittelvorräte, Waffensarsenale oder Aktenlager handelt, ist ja die temporäre Zwischenlagerung von Gegenständen, die zu einem späteren Zeitpunkt ihrer jetzt schon wohldefinierten Zweckbestimmung zugeführt werden sollen. Hingegen das Archiv als jener Funktionstyp, den wir hier im Hinblick auch auf das Deutsche Literaturarchiv beschreiben wollen, macht etwas anderes. Die Zwischenlagerung von Schriftstücken im Archiv dient nicht allein einem jetzt schon wohldefinierten und erwarteten Zweck, sozusagen dem zukünftigen Alten. Schrift wird nicht ausschließlich für spätere Textlektüren ausgelagert, sondern auch zum Beispiel für Zwecke musealer Präsentation oder für paläographische Untersuchungen. Wo aber Schrift für spätere Lektüre archiviert ist, da doch unter der Bedingung, dass gerade nicht antizipiert werden kann, welche Interessen diese Lektüre dermal einst verfolgen wird.

Es sind nämlich im weitesten Sinne wissenschaftliche Interessen. Das Archiv ist auf zukünftige Forschung ausgerichtet, also auf eine methodische Form der Produktion rationalen Wissens, das in der Moderne zugleich Neuheit für sich muss beanspruchen können. Nicht auf die Bestätigung, sondern auf den Bruch von Erwartungen kommt es in der modernen Forschung an. Und darin entzieht sie sich gerade der Planung und Antizipation.²⁴ Insofern es der Forschung dient, also dem künftigen Neuen, ist das Archiv auf offene Zukunft hin angelegt. Es muss systematisch damit rechnen, dass sich mit dem Archivgut Erkenntnisinteressen, Methodologien oder Forschungspraktiken verknüpfen, von denen man zum Zeitpunkt der Archivierung noch nichts weiß. Die Speicherlogik des Archivs beruht auf einem Prinzip zukunftsöffener Latenz: Es bewahrt alte Schrift als alte, damit aus ihr zu späterer Zeit neues Wissen entstehe.

Und es versteht sich, dass an diesem paradoxen Funktionsprinzip der zukunftsöffenen Latenz des archivarischen Schriftspeichers all jene Aporien hängen, welche die organisatorische Gestaltung des Archivs, erst recht des Literaturarchivs, so herausfordernd machen: die Unerreichbarkeit von Vollständigkeit und die Unsicherheit bezüglich der Einschlägigkeit des Archivguts; der bei wachsendem »Reliktanfall«²⁵ wachsende Zwang zu Selektionen, die im Grunde unmöglich sind; die Kontingenz archivarischer Ordnungsbildung; die Schwierig-

24 Vgl. insbesondere Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 215–224, S. 296–298; dazu Peter Weingart, *Wissenschaftssoziologie*, Bielefeld 2003, S. 85–89. Zu den daraus folgenden Paradoxien der Wissenschaftsorganisation vgl. Strohschneider, »Das neue Neue. Über einige Paradoxien der Wissenschaftsorganisation«.

25 Hermann Lübbe, *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, Graz u. a. 1983, S. 9–14, Zitat S. 13; vgl. auch Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 46–62; Karl-Siebert Rehberg, *Symbolische Ordnungen*, S. 357–397, hier S. 381–384; Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 170–175.

keit und Notwendigkeit, den Bestandspräferenzen gegenwärtiger Archivbenutzer zu entsprechen und sich doch von ihnen nicht dominieren zu lassen; die Legitimitätsschwäche des Archivs in utilitaristisch geprägten Begründungszusammenhängen, weil seine Funktionalität womöglich zwar unbestritten, aber doch jedenfalls ziemlich futurisch und abstrakt bleibt. Und es versteht sich zugleich, dass das Literaturarchiv eben deswegen des Fasziniertseins großmütiger Mäzene so eindringlich bedarf.

VIII

Das Archiv ist auf Forschung hin angelegt, das Literaturarchiv auf literaturwissenschaftliche, ideengeschichtliche, kulturwissenschaftliche Forschung. Und aus seiner Perspektive betrachtet ist solche Forschung jener Prozess, in welchem die schriftlich gespeicherten Texte aus der Latenz des Archivs entbunden und wieder zurückgespielt werden in die manifeste Aktualität gesellschaftlicher Sinnzirkulationen. Dies mag nun ebenso abstrakt wie möglicherweise vage klingen und ist doch von schwerlich zu überschätzendem Gewicht für die Sinnbestände, die Deutungshaushalte, ja überhaupt das Funktionieren unserer hochkomplexen modernen Gesellschaft. Wie sollte sie ohne die Reflexionsleistungen derartiger Forschungsprozesse in die Lage gelangen, von sich selbst einen zureichenden Begriff zu entwickeln? Wie sollten diese Reflexionsleistungen ohne Rückgriffe auf das im Archiv latent Gegebene als Quelle zukünftiger Erkenntnisrichtungen und Denkoptionen und als Reservoir potenzieller gesellschaftlicher Sinnbildungen möglich sein? Das Verhältnis von Archiv und Forschung ist also keineswegs einseitig. Und dies ist nun der sechste und letzte Punkt, den ich hier machen möchte: So sehr das Archiv auf die Entfaltung seiner latenten Potentiale durch zukünftige historisch-hermeneutische Forschung angelegt ist, so sehr ist diese Forschung jetzt schon und jederzeit konstitutiv angewiesen aufs Archiv.

Was immer nämlich solche Forschung unternimmt, in der einen oder anderen Weise, direkt oder indirekt ist sie damit befasst, im Reich des Wirklichen unsere Sphären des Möglichen zu erweitern. Und dazu spielt sie gegen alles Manifeste jene Potentialitäten aus, von denen sie ohne Rückgriffe auf die Latenzbestände des Archivs wenig wüsste. Geisteswissenschaftliche Forschung: sie hält für die Wissenschaftsgesellschaft die historisch-kulturellen und normativen, die ästhetischen und intellektuellen Alternativen zum ohnehin Gegebenen verfügbar; die kulturell fremden oder fremd gewordenen Modalitäten des Selbst- und Weltverhältnisses; die hier, jetzt und unter uns nicht realisierten Optionen von Ordnungsdiskurs und Ordnungsbildung; die Dynamiken des Imaginären, die Entwürfe fiktiver Welten und Gesellschaften, die ästhetischen Ordnungsdurch-

brechungen. Dieserart wird im Modus methodisch erarbeiteten und rationalen Wissens das ›gepflegt‹ und entwickelt, was man mit Robert Musil vielleicht den »Möglichkeitssinn«²⁶ einer Gesellschaft nennen darf. Der verkümmert freilich, wenn wir nicht wissen, was wir ohne das Archiv nicht oder jedenfalls nicht gleichermaßen gut wissen könnten, was nämlich (kulturräumlich) anderweit der Fall ist, was (temporal) einmal der Fall gewesen ist, oder was (modal) der Fall sein könnte – oder auch alles dieses zusammen, wenn die historisch-hermeneutischen Wissenschaften erforschen, was zu fremder Zeit an anderem Ort nicht wirklich war, aber doch denkmöglich oder ästhetisch imaginierbar.

Indem sie zum Gegenstand aktueller Befassung werden lassen, was als Altes in der Latenz des Archivs zwischenzeitlich bloß abgelegt war, machen es die Geisteswissenschaften zum Grund oder Anlass neuer Sinnbildungen, Deutungskomplexe, Interpretationen oder Erzählungen. So wird es gewissermaßen ein neues Altes.

Und dies ist nun allerdings eine der wichtigsten Weisen überhaupt, in der sich die Wissenschaftsgesellschaft mit Komplexität ausstatten kann – und das heißt: in der sie ihren Möglichkeitsreichtum zu steigern, ihre Alternativenvielfalt zu erhöhen vermag. Ohne solchen Möglichkeitssinn aber gäbe es keine Freiheit, weil ohne ihn weder zwischen überhaupt Denkmöglichem und realistischen Optionen unterschieden noch zwischen verschiedenen solchen Optionen gewählt werden könnte.

Die Leistung des Archivs für die historisch-hermeneutischen Wissenschaften indes bemisst sich also hiernach: wie es die Erzeugung neuen Möglichkeitswissens befördert; wie das Hervortreten des neuen Alten ermöglicht wird, also das unvorhergesehene Auftauchen dessen aus der Latenz, was zu jeweils gegebenen Ordnungen des Wissens quer steht, manifeste Wirklichkeitsannahmen stört, Erwartungen überrascht oder durchbricht. Die prägnanteste Beschreibung dieser Funktion scheint mir immer noch die zu sein, für welche der amerikanische Wissenschaftssoziologe Robert K. Merton den Ausdruck *serendipity*²⁷ gefunden hatte: das Finden von etwas Neuem, was man gar nicht gesucht hatte, obwohl man durchaus auf der Suche gewesen war. Das Archiv ist insofern ein entscheidendes Instrument der *Umordnung* unseres Wissens. Wenn diese gelingt, dann sprechen wir von neuem Wissen: von Erkenntnis!

26 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 1, S. 16. Vgl. vorerst Peter Strohschneider, »Möglichkeitssinn. Geisteswissenschaften im Wissenschaftssystem«, in: ders., *Reden und Vorträge des Vorsitzenden des Wissenschaftsrates 2006–2010. Eine Auswahl*, Köln 2010, S. 116–127.

27 Vgl. Robert K. Merton und Elinor Barber, *The Travels and Adventures of Serendipity. A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton, New Jersey 2004.

IX

Von vielem, was Sie erwartet haben mögen, habe ich nicht – oder doch allenfalls indirekt – gesprochen: nicht von Schiller und der Literatur, nicht von praktischen Problemen, von Finanzierungsfragen oder von Wissenschaftspolitik, nicht vom selbst in der Literaturwissenschaft allgegenwärtig scheinenden Diskurs der Digitalität, nicht von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und ihren Möglichkeiten, auch die auf Sammlungen des Museums und Archivs bezogene Forschung zu fördern. Freilich habe ich mich solchen Erwartungen, die ich bei Ihnen erwartete, nicht deswegen entzogen, weil Erwartungsdurchbrechungen – so konstitutiv sie für gute Forschung sein mögen – etwa ein allgemeiner Wert wären; das sind sie nicht. Ich wollte einfach nur etwas anderes zeigen. Dies nämlich, dass das Institutionengefüge auf der Schillerhöhe nicht allein kontingente historische Gründe hat. Vielmehr realisiert sich in der Zusammenfügung von Literaturmuseen und Literaturarchiv eine ziemlich grundsätzliche Komplementarität dieser beiden durchaus unterschiedlichen Funktionstypen. Beide institutionalisieren sie das Sammeln von Altem – für ästhetische Anschauungen der Gegenwart wie für neue intellektuelle Reflexionen der Zukunft, für die Aus- wie für die Darstellung von Literatur, für gesellschaftliche Bildung wie für wissenschaftliche Forschung. Und eben indem das Museum auf die Faszinationskraft der monumentalen Schriftstücke setzt, das Archiv aber auf die am dokumentarischen Wert ihrer Texte immer neu sich entzündende Erkenntnisleidenschaft der Forschung, eben darin entfalten sie – gemeinsam – an der alten Literatur immer wieder und immer wieder neu ihre kulturelle Produktivität.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ULRICH OTT

NACHRUF AUF DOROTHEA KUHN

11. März 1923 – 13. Dezember 2015

Auch ich in Arkadien – Dorothea Kuhn hat für ihre bezaubernde Marbacher Ausstellung von 1966 diesen Titel gewählt, im gleichen Sinn wie ihn Goethe seiner italienischen Reise als Motto mitgegeben hat: Ich war im Land der Schönheit. Sie hat uns aber in der Ausstellung und dem Katalog auf die zweite Bedeutung dieses Satzes aufmerksam gemacht, in welcher der Tod das Wort führt: *Et in Arcadia ego* – auch das Schöne fällt dem Tod anheim. Dieser zweiten Bedeutung müssen wir nun Rechnung tragen. Sie war der Schönheit in der Natur, dem Schönen im Geiste verbunden und verband selbst beides in sich. Zusammenführen, verbinden, vermeintlich Getrenntes zum Ganzen zu bilden – und wäre das nicht auch ein Weg zur Schönheit, ganz im Sinne Goethes? – war ihre Art. Uns in Marbach hat sie damit reich beschenkt in fast zwanzig Jahren als Leiterin des Cotta-Archivs und in dem weiteren Jahrzehnt, in dem sie, nun ganz frei für die große Arbeit an Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, ihr Zimmer im Deutschen Literaturarchiv noch hatte. Eine von den Ruheständlerinnen und Ruheständlern, die wir gerne bei uns beherbergten. Nur wenig von dem, was wir ihr zu danken haben, kann hier genannt werden: eben 1966 die Ausstellung über Kunstreisen nach Italien 1600 bis 1900, von der Werner Weber in der Neuen Zürcher Zeitung die schönen Worte schrieb, die auf Dorothea Kuhn insgesamt so gut passen: »... leitendes Wissen ist in dieser Dokumentation zu spüren, und zwar nicht als energische Pedanterie, sondern als anmutige Ordnungsgabe«. Eine Reihe kleinerer Kabinettausstellungen von ihr kommen hinzu und die ständige Ausstellung über Cotta und das neunzehnte Jahrhundert. Und wir verdanken ihr die dreibändige Ausgabe des Briefwechsels zwischen Goethe und seinem Verleger Johann Friedrich Cotta, in Edition und Kommentar ein Meisterwerk auf dem Gebiet der Goetheforschung ebenso wie auf dem der Buchhandelsgeschichte. Zu Recht wurde ihr dafür der Schillerpreis der Stadt Marbach verliehen. Im Kreis der Mitarbeiter gehörte sie zu denen, die über ihre eigentliche Marbacher Aufgabe weit hinaus gewirkt haben. So wie Paul Raabe, der Kollege und Freund ihrer ersten Jahre in Marbach; so wie der Freund und Kollege der späteren Jahre in Marbach, Ludwig Greve, der als Dichter über die

Marbacher Grenzen hinaus gegriffen hat; so wie Friedrich Pfäfflin, der dies mit seinem reichen buchgestalterischen Werke tut – so sie mit der Arbeit an Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Aber sie wirkte ebenso stark nach innen, lange auch als Betriebsratsvorsitzende, mitgestaltend an dem, was man im Deutschen Literaturarchiv immer stolz die Marbacher Atmosphäre genannt hat.

Und was noch viel mehr ist: Sie hat uns durch ihre Gabe zu verbinden, durch ihr Genie der Freundschaft Freunde zugeführt über Grenzen hinweg; sie hat eine Brücke zwischen Marbach und Weimar geschlagen und gestützt, lange bevor Deutschland wieder vereinigt war.

Dorothea Kuhn war schon durch ihre Biographie zur Vermittlerin zwischen Ost und West bestimmt. Geboren 1923 in Halle an der Saale in eine Arztfamilie, studierte sie seit 1941 an der Universität ihrer Heimatstadt Chemie und legte 1944 das Vorexamen zur Diplom-Chemikerin ab. Die abziehende amerikanische Besatzungsmacht transportierte die Hilfsassistentin am Institut für Physikalische Chemie im Juni 1945 zusammen mit Naturwissenschaftlern der Universitäten Halle und Leipzig und Industrieforschern aus Wolfen und Leuna nach Westdeutschland. Hier arbeitete sie zunächst als Hilfslehrerin in der Pfalz, um dann die Pädagogische Akademie zu besuchen und 1947 das Examen als Volksschullehrerin zu absolvieren. Nun nahm sie das Studium in Mainz wieder auf, jetzt mit biologischem Schwerpunkt, und wurde dort 1952 mit einer Arbeit *Zur Klärung der Symmetrieverhältnisse des Pflanzenkörpers* promoviert, einem doch recht Goethe'schen Thema.

So begann sie denn auch 1952 in Frankfurt am Main an der großen, kommentierten Ausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften mitzuarbeiten, im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher (der Leopoldina in Halle) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft; schon damals war ihre Tätigkeit zwischen Weimar und Frankfurt geteilt, denn Goethes Nachlass in Weimar war die Quelle ihres Wirkens. Durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft wurde ihr zwischen 1959 und 1962 ermöglicht, in Tübingen im Umfeld Friedrich Beißners ihre Studien im literatur- und editionswissenschaftlichen Bereich zu ergänzen. Mit einer Monographie über Goethes letzten naturwissenschaftlichen Aufsatz habilitierte sie sich 1970 in Tübingen für das Fach Geschichte der Naturwissenschaften, um zunächst dort und später in Heidelberg als außerplanmäßige Professorin zu lehren.

Mittlerweile war ihr von der Deutschen Schillergesellschaft, wohl auf Empfehlung von Friedrich Beißner, die Leitung des Cotta-Archivs angeboten worden, eine Aufgabe, die sie von 1962 bis 1981 ohne Einschränkung erfüllte, aber auch ohne die Arbeit an der Leopoldina-Ausgabe zu unterbrechen, für die sie seit 1964 als Mitherausgeberin, seit 1969 als Hauptherausgeberin verantwortlich zeich-

nete. Auch in dieser Zeit und erst recht in ihrem Ruhestand, in dem sie sich ganz auf Goethe konzentrierte, waren ihre Arbeitsorte Marbach so gut wie Weimar. Dieser Brückenschlag kam uns von 1989 an zugute, denn er machte es leicht, die Kooperation zwischen dem Deutschen Literaturarchiv und der Klassik Stiftung auszubauen und gedeihlich werden zu lassen.

Eine Fülle von Publikationen entstand im Lauf der Jahre, zur Geschichte der Naturwissenschaften und ihrer Rolle in Klassik und Romantik, zu Goethe insgesamt und besonders als Naturforscher, zur Kunst- und Kulturgeschichte. In der Festschrift *Durch Lebensereignisse verbunden*, die zu ihrem 90. Geburtstag am 11. März 2013 in der Reihe der *Acta historica Leopoldina* erschien, findet sich ihre umfangreiche Bibliographie.

Viele weitere Ehrungen wurden Dorothea Kuhn zuteil. Zum Schillerpreis der Stadt Marbach (1985) traten 1991 die Goldene Medaille der Goethe-Gesellschaft, 1998 der Deutsche Sprachpreis der Henning-Kaufmann-Stiftung, 1999 die Cothenius-Medaille der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, deren Mitglied sie seit 1970 war und deren Senat sie als Obmann für die Sektion Wissenschafts- und Medizingeschichte 1992 bis 1998 angehörte. 2009 wurde sie Ehrenmitglied der Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt.

Bei der Verleihung des Henning-Kaufmann-Preises bedankte sich Dorothea Kuhn mit einem Vortrag »Ballonfahrt. Erfahrung und Phantasie« über die Frühgeschichte der Luftfahrt und Goethes Wahrnehmung davon. Ein Geschenk ihrer Marbacher Kollegenschaft zum 75. Geburtstag hatte Anlass und Erfahrung dazu gegeben – eine Ballonfahrt, von der sie mit Begeisterung und großem Charme zu erzählen wusste.

Sosehr wir an ihr hingen, so sehr ihr Geist die Atmosphäre in Marbach mit geprägt hat, so schwer wir uns von ihr trennten, als sie endgültig nach Weimar ging, so freudig haben wir sie ziehen lassen, weil wir wussten, dass sie zu den Ihren zog, zu Leiva Petersen, zur Familie Schönfelder, zu Renate Grumach. Ludwig Greve redet sie in seinem Vorwort zu ihren versammelten Goestudien an: »Wenn Ihre Freundinnen, die eine sieht aus wie ein alter General, die andere immer noch wie ein Mädchen, sich ansagen, freut sich manch einer im Haus mit Ihnen, auch ich; ohne dass wir sie freilich morgens um vier zur Bahn bringen, für frischen Spargel oder was gerade dran ist sorgen usw. Plaudere ich aus der Schule, wenn ich sage, dass Sie als Gastgeberin beinah so gewissenhaft sind wie als Philologin? Ein bisschen genialischer vielleicht, das würden Sie sich im Druck nicht erlauben. Ich habe der Geselligkeit meiner Jugend schon lange abgeschworen, doch in Ihrem Kreis, zu dritt, zu viert, bin ich öfters rückfällig geworden, so gescheit, so offen und lustig kann es da zugehen. Wie in den ›schlimmen Tagen‹, als wir nichts hatten als eben die Jugend.«

Fast wie ein Echo darauf klingen die Verse Klopstocks, die auf ihren Wunsch auf der Traueranzeige nach ihrem Tod am 13. Dezember 2015 standen:

O wie glücklich war ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht.

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2015 / 2016

Das zurückliegende Jahr 2015 war ein großes und ereignisreiches Jahr auf der Schillerhöhe: Das Deutsche Literaturarchiv feierte sein 60jähriges Bestehen. Den Auftakt für die Feierlichkeiten bildete die Eröffnung der neuen Wechselausstellung »Der Wert des Originals« bereits im Herbst 2014. Die Ausstellung, die gemeinsam mit der gleichnamigen Tagung im März diese für das Archiv so wichtige Frage stellte, war ein Teil der Jubiläums-Reihe »60 Jahre DLA«. Das Programm, das zudem den eindrucksvollen literarischen Abend »Wiedersehen mit den Fünzigern« mit Hans Magnus Enzensberger, einen »fluxus« mit Péter Nádas, die lang erwartete Eröffnung der neuen Dauerausstellung »Die Seele« im LiMo, die erste internationale Sommerschule »World Literature, Global Archives« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel sowie die am 6. November gehaltene Schillerrede umfasste, bildete in seiner Vielfalt das breite Spektrum der Aktivitäten des Archivs ab.

Im Jubiläumsjahr wurde auf der Schillerhöhe nicht nur gefeiert, sondern auch ein großer Schritt ins digitale Zeitalter gemacht: Seit September ist die neue Website des Deutschen Literaturarchivs Marbach online. Die Grundstruktur der Website wurde vollständig überarbeitet, veränderten Nutzerbedürfnissen angepasst und entspricht jetzt den umfassenden Entwicklungen des DLA in den letzten Jahren auf inhaltlicher Ebene (u. a. Ausbau des Bereichs Forschung oder Digital Humanities).

Zum Auftakt der zweiten Wechselausstellung des letzten Jahres, »Das bewegte Buch«, führten die Schriftsteller Christian Kracht und Eckhart Nickel zusammen mit dem Medientheoretiker Claus Pias eine spannende Diskussion »Über Bücher und ihre Mobilität«. Am gleichen Abend hielt der Bundestagspräsident Dr. Norbert Lammert die Schillerrede zum Thema »Macht und Ohnmacht – Alles nur Theater?«, nachdem er zuvor die soeben eröffnete Ausstellung besucht und eingehend gewürdigt hatte.

Im Sommer konnte die neue Dauerausstellung des LiMo eröffnet werden, die sofort ein außerordentlich positives Medienecho fand. Unter dem Titel »Die Seele« folgt sie den Spuren der Literatur in den Urgrund des Archivs. Zur Aus-

stellungseröffnung am 7. Juni 2015 sprachen Kurt W. Forster, Gründungsdirektor des Getty Research Center, und Martin Roth, Generaldirektor des Viktoria und Albert Museum London, über die Dimensionen der Ausstellungs-Zeit: »Weltzeit und Museumszeit: Wie kurz ist der Blick, und wie lange währt die Dauer?« Kuratorin der neuen, von Diethard Keppler und Demirag Architekten gestalteten Dauerausstellung war Heike Gfrereis. Ergänzt wurden die großen Ausstellungen auch dieses Jahr wieder durch drei kleinere Ausstellungen der Reihe ›fluxus‹: Fluxus 31 war »Reinhart Kosellecks Geschichte zum Sehen« gewidmet, fluxus 32 »Else Lasker-Schüler und Moshe Spitzer 1943 in Jerusalem« und fluxus 33 folgte Péter Nádas in einer Auswahl von Fotos aus dem Nachlass von H.G. Adler unter dem Titel: »Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik«.

Nicht nur im Museum, auch im Archiv selbst fanden zahlreiche Veranstaltungen statt, die der Vermittlung archivarischer Bestände gewidmet waren. Die bewährte Reihe der »Zeitkapseln«, die einzelne Archiv-Materialien in den Mittelpunkt stellt, wurde fortgesetzt. Zeitkapsel 38 galt dem Thema »Erich Kästner und das Feuer von Dresden«. Zeitkapsel 39, veranstaltet im Rahmen des Jubiläumsprogramms »60 Jahre Deutsches Literaturarchiv Marbach«, befasste sich mit »Hermann Hesses Montagnola-Strategie«. Zeitkapsel 40 trug den Titel »»Also Liebesther«: Die Briefe von Horst Janssen an Johannes Gross«. Zeitkapsel 41 beschäftigte sich mit »Stefan Zweigs letzter Bibliothek«.

Auch in diesem Jahr konnte das Archiv nennenswerte Erwerbungen tätigen. Zu erwähnen sind der Vorlass von Durs Grünbein, die Archive des Kunsthistorikers Horst Bredekamp und des Philosophen Günter Figal, die Nachlässe von Heinz Ludwig Arnold, Christian Enzensberger, Adolf Endler und Eberhard Lämmert, die Vorlässe und Archive von Jochen Missfeldt, Christa und Peter Bürger und Klaus Oehler.

Das Deutsche Literaturarchiv erwarb im Jahr 2015 Einzelautographen u. a. von Friedrich Schiller, Eduard Mörike, Rainer Maria Rilke, Nelly Sachs und Paul Celan. Damit sind den Sammlungen wichtige neue Handschriften aus dem Zentrum unserer Sammlungstätigkeit hinzugefügt worden.

Wie bereits in den Vorjahren war das Deutsche Literaturarchiv 2015 erneut ein Ort der wissenschaftlichen Begegnung und des Austauschs. Die sammlungsbezogene Forschung spielt eine immer wichtigere Rolle, und diese Tendenz spiegelt sich in einer Vielzahl wissenschaftlicher Veranstaltungen mit internationaler Strahlkraft wider. Folgende Tagungen seien aus dem großen Spektrum eigens hervorgehoben: »Der Wert des Originals«, u. a. mit Gottfried Boehm, Elisabeth Gallas, Mira Lapidot, Manfred Sommer, 5./6. März 2015; »World Literature, Global Archives – Internationale Sommerschule« mit u. a. Andrea Albrecht (Stuttgart), Zhao Baisheng (Peking), Alexander Belobratow (St. Petersburg), Fabian Lampart (Freiburg), Gerhard Lauer (Göttingen), Markus Messling (Potsdam), Sandra

Richter (Stuttgart), Liliane Weissberg (Philadelphia), 26. Juli – 7. August 2015; »Gurlitt. Eine Gelehrtdynastie zwischen Kunst und Wissenschaft« mit Heinrich Bosse, Evonne Levy, Claudia Liebrand, Stefan Koldehoff und Ursula Renner-Henke, 1./2. Oktober 2015.

Erfreulich, auch im Sinne der Marbacher Vernetzung, sind zahlreiche Kooperationsprojekte mit bedeutenden Partnereinrichtungen. Die Ausstellung »Das Original! 10 Jahre Deutscher Buchpreis« wurde gemeinsam mit dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels organisiert. Die Dokumentation »Geistesgegenwärtig. Johann-Heinrich-Merck-Preis und Sigmund-Freud-Preis 1964–2014: Szenen einer deutschen Kulturgeschichte« war ein Kooperationsprojekt mit der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Schau »Alt-neue Schriften. Typografische und buchgestalterische Arbeiten von Moshe Spitzer, Franzisca Baruch und Henri Friedlaender«, die bis zum 19. März 2016 im Israel Museum in Jerusalem gezeigt wurde, war das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Franz Rosenzweig Minerva Forschungszentrum der Hebräischen Universität Jerusalem. Da Ausstellungen auch in Zukunft immer wieder als Gemeinschaftsvorhaben organisiert werden müssen, weil man Kräfte bündeln und Mittel schonen muss, bilden diese Projekte einen guten Grundstock für weitere Kooperationen. Sehr erfreulich ist auf internationaler Ebene auch das Wachstum des Amerikanischen Freundeskreises, welcher Ende 2015 270 Mitglieder zählte. Die diesjährige Tagung befasste sich mit dem Thema »Around the Symbolic Forms. Ernst Cassirer« und fand in New Haven an der Yale University statt.

Zahlreiche Lesungen und Diskussionsrunden mit Autoren zogen ein großes Publikum an. Zu den Gästen des Jahres gehörten Hans Magnus Enzensberger, Durs Grünbein, Ralph Dutli, Nora Bossong und Jo Lendle, Rolf Lappert, Ralf Rothmann, Bernhard Schlink, Péter Esterházy und Peter Stamm. Besucher auf der Schillerhöhe waren u. a. Horst Bredekamp und Gerd Giesler, Fjokla Tolstaja, die Ururenkelin Leo Tolstois, die Verlegerin Monika Schoeller, die SPD-Landtagsfraktion mit Vertretern des Arbeitskreises für Wissenschaft, Forschung und Kunst, der französische Botschafter Philippe Etienne und der Generalkonsul Nicolas Eybalin.

Nachdem in diesem Jahr die Website des Deutschen Literaturarchivs auf den neuesten Stand der Technik gebracht worden ist, gehen 2016 die Arbeiten an der technischen Optimierung des Archivs weiter: Mit der Netzwerkmodernisierung auf dem Campus wird ein großer Schritt in Richtung einer zukunftsfähigen IT-Infrastruktur getan. Die Baumaßnahmen werden über etwa 11 Monate spürbare Einschränkungen für Benutzer und Mitarbeiter im Archivgebäude mit sich bringen. Erst mit Beginn des Jahres 2017 wird das DLA seine Zeit als Großbaustelle hinter

sich gelassen haben. Schon jetzt können wir uns darauf freuen, dann endlich den neu gestalteten Raum der Bibliothek als »Bernhard-Zeller-Saal« in Besitz zu nehmen.

ARCHIV

1 Erwerbungen

1.1 Handschriftensammlung

1.1.1 Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Heinz-Ludwig Arnold: Nachlass. Redaktionsunterlagen zu *Text + Kritik* und zum *KLG*; Briefe von Ingeborg Bachmann, Jurek Becker, Heinrich Böll, Volker Braun, Elias Canetti, Hilde Domin, Friedrich Dürrenmatt, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Hubert Fichte, Max Frisch, Robert Gernhardt, Georges-Arthur Goldschmidt, Günter Grass, Peter Handke, Christoph Hein, Helmut Heißenbüttel, Eckhard Henscheid, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek, Reinhard Jirgl, Uwe Johnson, Walter Kempowski, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Lew Kopelew, Karl Krolow, Brigitte Kronauer, Günter Kunert, Hermann Lenz, Friederike Mayröcker, Peter Rühmkorf, Hans Joachim Schädlich, Anna Seghers, Christa Wolf u. a.

Rudolf Borchardt: Nachtrag zum Nachlass. Manuskripte *Die Antike und der deutsche Völkerggeist, Führung, Die geistesgeschichtliche Bedeutung des 19. Jahrhunderts, Pisa, Schöpferische Restauration*; Briefe an Marie Luise Borchardt, Henny Durlach, Erika Voigt; Briefe von Herbert Steiner, Julius Zeitler, Heinrich Zimmer u. a.; Briefe anderer: Briefe an Marie Luise Borchardt von Werner Bergengruen, Martin Bodmer, Bernt von Heiseler, Theodor Heuss, Klaus Piper, dem Suhrkamp Verlag u. a.

Christa und Peter Bürger: Erster Teil des Vorlasses. Materialien zu den Romanistentagen 1977 und 1979, zum geplanten Heft *Kritik des Poststrukturalismus*, zu den *Heften für Kritische Literaturwissenschaft* und zur Habilitation Peter Bürgers; Briefe an und von Karl Heinz Bohrer, Pierre Bourdieu, Erika Fischer-Lichte, Ulrich Fülleborn, Peter Uwe Hohendahl, Walter Jens, Helmut Kreuzer, Gert Mattenklott, Christa Wolf u. a.

Paul Celan: Sammlung Marlies Janz. Materialien zu Paul Celan, handschriftliche Notizen Peter Szondis zu Celan-Rezensionen; Manuskript Peter Szondis *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*; Briefe an Marlies Janz von Theodor W. Adorno, Otto Basil, Paul Celan, Walter Jens und Peter Szondi.

Adolf Endler: Erster Teil des Nachlasses. Briefe von Erich Arendt, Volker Braun, Hans Christoph Buch, Heinz Czechowski, Elke Erb, Fritz Rudolf Fries, Franz Fühmann, Durs Grünbein, Christoph Hein, Stephan Hermlin, Wieland

Herzfelde, Stefan Heym, Wolfgang Hilbig, Rainer und Sarah Kirsch, Wulf Kirsten, Uwe Kolbe, Günter Kunert, Richard Leising, Kito Lorenc, Christoph Meckel, Karl Mickel, Inge Müller, Gert Neumann, Christa und Gerhard Wolf u. a.

Hermann Essig: Nachtrag zum Nachlass (Depositum). Gedichte, autobiografische Aufzeichnungen; Briefe an seine Familie, Briefe von Herwarth Walden; Heiratsurkunde, Sterbeurkunde, Familiendokumente; Gedichte von Anna Essig-Rosenow u. a.

Günter Figal: Vorlass. Aufsätze, Vorträge und Vorlesungen, u. a. aus dem Umkreis der Abhandlungen *Erscheinungsdinge*, *Gegenständlichkeit* und *Unscheinbarkeit*, Tagebücher, Seminare, Notizbücher; Briefe von Hans Albert, Gottfried Boehm, Donald Davidson, István Fehér, Hans-Georg Gadamer, Volker Gerhardt, Arthur Henkel, Axel Honneth, Ernst Jünger, Botho Strauß, Michael Theunissen, Franco Volpi, Bernhard Waldenfels u. a.

Ralph Giordano: Nachtrag zum Nachlass. Manuskripte und Briefe an die und von der *Jüdischen Allgemeinen*, Kiepenheuer & Witsch, Siegfried Lenz, Petra Pau, Erika Steinbach, Zentralrat der Juden in Deutschland; Leserpost zu *Sizilien*, *Sizilien! Eine Heimkehr*, *Die Traditionslüge*. *Vom Kriegerkult in der Bundeswehr* u. a.

Percy Gothein: Teilnachlass. Gedichte; Prosa: *Ein Epilog zum Tagebuch 1943*, *Gespräche mit Robert Graf Douglas*, *Heimkehr*; Briefe an Herman-Walther Frey, Marie Luise Gothein, Eva Schröter, Feldpostbriefe von 1914–1917 (in Abschriften der Mutter), Franziska Sarwey; Briefe von Paul Clemen, Robert Graf Douglas, Eberhard Gothein, Margarethe Gothein, Marie Luise Gothein, Wolfgang Gothein, Hans Römer, Franziska Sarwey, Eva Schröter, Georg Schröter; Manuskripte anderer: Bruno Götz: *Der Klausner und der Knabe* u. a.; Fotografien u. a.

Reinhard Gröper: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte, Tagebücher; Briefe an und von Maria Beig, Maria Müller-Gögler, Gisela Linder u. a.

Johannes Gross: Nachlass. Prosa: Aphorismen; Briefe von Konrad Adenauer, Rudolf Augstein, Egon Bahr, Joachim Fest, Peter Härtling, Roman Herzog, Horst Janssen (darunter illustrierte Briefe zu *Hinkepott II*), Ernst Jünger, Helmut Kohl, Reinhard Mohn, Walter Scheel, Carl Schmitt, Gerhard Schröder, Carola Stern u. a.; Materialien zu Arbeiten für den Deutschlandfunk, Zeitschriften (*Das Capital* u. a.) und Zeitungen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* u. a.); Materialsammlung mit Widmungsexemplaren zu Carl Schmitt.

Durs Grünbein: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte. Sammlungen: *Aroma*, *Nach den Satiren*, *Schädelbasislektion*, *Strophen für übermorgen*, *Den Teuren Toten*, *Vom Schnee*; Dramatisches: *Lemuren*; Prosa: *Antike Dispositionen*, *Der cartesische Taucher*, *Das erste Jahr*, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*; Briefe an und von Heinz Ludwig Arnold, Marcel Beyer, Christoph Buchwald, Urs Engeler, Aris Fioretos, Peter Härtling, Hans Werner Henze, Uwe Kolbe,

Michael Krüger, Sigrid Löffler, Iris Radisch, Frank Schirmacher, Siegfried Unseld u. a.

Matthias Baader Holst: Nachlass. Textsammlungen *Zwischen bunt und bestialisch, der mord ist ein vogel* u. a.; Texte, Notizen, Abschriften, Zeichnungen; Briefe an und von Kurt Drawert, Moritz Götze, Ulf Christian Hasenfelder, Patricia König, Dietrich Oltmanns, Stefan Peker, Holger Schade, Udo Wilke; Lebensdokumente, u. a. zur Wehrdienstverweigerung; Manuskripte anderer: Peter Wawerzinek u. a.; Fotografien; Zeitungsausschnitte.

Ricarda Huch: Nachtrag zum Nachlass. Sammlung Böhm. Briefe von ihr an die Familie; Familienbriefe von Alexander Böhm, Franz Böhm, Marietta Böhm, Ermanno Ceconi u. a.; Briefe von Gottfried Benn, Kasimir Edschmid, Helmut Gollwitzer, Marie Herzfeld, Sophie Hoehstetter, Roderich Huch, Rudolf Huch, Martin Hürlimann, Gerhard Ouckama Knoop, Ina Seidel, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber, Heinrich Wölfflin, Karl Wolfskehl u. a.

Wulf Kirsten: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte; Briefe an und von Hubertus Giebe, Michael Guttenbrunner, Eberhard Haufe, Johannes Kühn, Erna und Karl Liebmann, Thomas Rosenlöcher, Hans Dieter Schäfer, Lutz Seiler, Werner Söllner, Guntram Vesper u. a.

Günter Kunert: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte. Sammlungen: *Fortgesetztes Vermächtnis, Sprüche* u. a.; Dramatisches: Hörspiele; Prosa. Sammlungen: *Auskunft für den Notfall, Betrachtungen, Big Book, Die Geburt der Sprichwörter, Irrtum ausgeschlossen, Das letzte Wort hat keiner* u. a.; Briefe von Karl Corino, F. C. Delius, Friedrich Dieckmann, Uwe Friesel, Michael Krüger, Reiner Kunze, Norbert Lammert, Christopher Middleton, Jochen Missfeldt, Jens Sparschuh, Hubert Witt, Winfried Wolk u. a.

Eberhard Lämmert: Nachlass. Manuskripte: Dissertation, Rundfunkmanuskripte, Reden und Aufsätze, Vorlesungen, Abhandlungen; Gutachten, Notizen, Materialien zu hochschulpolitisch relevanten Themen (u. a. zur Reform der Germanistik seit den 1960er Jahren), zu Forschungsprojekten u. a.; Briefe: wissenschaftliche Korrespondenz seit den 1960er Jahren, auch als Präsident der Freien Universität Berlin 1976 bis 1983 und der Deutschen Schillergesellschaft 1988 bis 2002.

Siegfried Lenz: Autographen-Sammlung Ganske (Depositum). Prosa: *Die Auflehnung* (eine Seite), *Fallgesetze, Der Geist der Mirabelle (Das unterbrochene Schweigen und Hintergründe einer Hochzeit), Heimatmuseum* (eine Seite); Reden und Essays: *Bedenkenloser Entwurf eines ganz und gar idealen Verlages, Etwas über das Gedächtnis*, Rede zum 85. Geburtstag von Max Tau; Rezensionen zu James Baldwin: *Giovannis Zimmer*, Albert Camus: *Der Fall*, Wilhelm Heise: *Ein Maler fotografiert Ostpreußen*, Bruno Schulz: *Die Zimtläden* u. a.

Karl Löwith: Nachtrag zum Nachlass. Adressbücher; Briefe von Kah Kyung Cho, Edmund Hölzen, Gerhard Knauss, Yoichi Kōno, Sohei Morita, Akio Sato,

Jisaburo Shibata, Taizi Takashima u. a.; Kondolenzbriefe an Ada Löwith von Ernst Bloch, Hans Blumenberg, Rudolf Bultmann, Hugo Friedrich, Hans-Georg Gadamer, Arnold Gehlen, Jürgen Habermas, Helmuth Plessner, Joachim Ritter, Gershom Scholem, Emil Staiger, Leo Strauss, Ernst Tugendhat, Marguerite Yourcenar u. a.; Fotografien; Erinnerungsstücke, v. a. aus dem japanischen Exil.

Christian Meier: Erster Teil des Vorlasses. Materialien zum Historikerstreit, zu althistorischen Themen und zur Zeitgeschichte.

Robert Minder: Teilnachlass. Dossiers zu verschiedenen Themen von Louis Huguët; Mitschriften von Vorlesungen Minders durch Bernard Blot; Zeitungsausschnitte, AV-Materialien.

Jochen Missfeldt: Vorlass. Gedichte. Sammlungen: *Mein Meeresgrund* u. a., Entwürfe; Prosa: *Capo Frasca und andere Fliegergeschichten*, *Gespiegelter Himmel*, *Solsbüll*, *Steilküste* u. a.; Autobiografisches: Skizzen- und Tagebücher; Briefe an und von Alexander Fest, Hartmut von Hentig, Uwe Herms, Sarah Kirsch, Michael Krüger, Reiner Kunze, Siegfried Lenz, Sten Nadolny, Hans Paeschke, Kristof Wachinger, Gabriele Wohmann, Manfred Wörner u. a.

Martin Mosebach: Zweiter Teil des Vorlasses. Konv. Gedichte; Prosa: *Als das Reisen noch geholfen hat*, *Das Beben*, *Das Bett*, *Blaubart*, *Busters Bedroom*, *Das Kissenbuch*, *Der Krieg ist ein Fest*, *Das Lamm*, *Eine lange Nacht*, *Das Leben ist eine Guillotine der Wahrheit*, *Der Mond und das Mädchen*, *Der Nebelfürst*, *Das Rot des Apfels*, *Rotkäppchen*, *Ruppertshain*, *Die schöne Gewohnheit zu leben*, *Stadt der wilden Hunde*, *Stilleben mit wildem Tier*, *Die Türkin*, *Was davor geschah*, *Westend*, kleine Prosa und Fragmente; Opernbearbeitungen.

Walter Müller-Seidel: Briefe an Claudia Schmölders, Jörg Schönert; Briefe von Mechthild Borries-Knopp; hochschulpolitische Dokumente.

Gerhard Neumann: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte. Sammlungen: *Angriff der Möven*, *Unter Ziegelbränden*; Prosa: Rezensionen und Gelegenheitsarbeiten, Entwürfe; Verschiedenes: Autobiografische Aufzeichnungen u. a.; Briefe an und von Henning Ahrens, Wolfgang Böhme, Walter Höllerer, Joachim Moras u. a.

Walter Neumann: Teilvorlass. Unterlagen zu den Bielefelder *Autorenlesungen im Bunker Ulmenwall* aus den Jahren 1964 bis 1981; Briefe an und von H. C. Artmann, Ingeborg Bachmann, Elias Canetti, Hilde Domin, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Ernst Jandl, Alexander Kluge, Karl Krolow, Christoph Meckel, Hans Erich Nossack, Oskar Pastior, Peter Rühmkorf, Uwe Timm, Günter Wallraff, Martin Walser, Christa Wolf u. a.

Helga M. Novak: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte; Hörspiele; Prosa: *Im Schwanenhals*; Briefe an und von Hans Altenhein, Kurt Bartsch, Wolf Biermann, Eva Demski, Anne Dorn, Horst Drescher, Fritz Rudolf Fries, Jürgen Fuchs, Bernd Jentsch, Günter Grass, Katja und Robert Havemann, Kerstin Hensel, Rita Jorek, Horst Karasek, Wulf Kirsten, Andreas Reimann, Peter Rühmkorf, Hans Joachim

Schädlich, Ulrich Schacht, Klaus Schlesinger, Robert Wolfgang Schnell, Wolfgang Weyrauch, Christa Wolf u. a.; Lebensdokumente; Fotografien; Bücher.

Klaus Oehler: Vorlass. Abhandlungen, Aufsätze und Vorträge; Briefe von Theodor W. Adorno, Hans Belting, Max Bense, Hans Blumenberg, Umberto Eco, Hellmut Flashar, Hans-Georg Gadamer, Romano Guardini, Gotthard Günther, Wilhelm Hennis, Max Horkheimer, Karl Jaspers, Hans Jonas, Ernst Kantorowicz, Karl Löwith, Günther Patzig, Joachim Ritter, Wolfgang Schadewaldt, Bruno Snell, Michael Theunissen, Ernst Tugendhat u. a.

Karl Pestalozzi: Teilvorlass. Briefe an und von Wilhelm Emrich, Peter Szondi, Max Wehrli und Klaus Weimar.

Fritz J. Raddatz: Nachtrag zum Nachlass. Prosa: *Bestiarium*, *Die Gräfin*, *Merkels Rhetorik*, *Steinbrücks Rhetorik* u. a.; Texte und Materialien über verschiedene Autoren und Themen, Kolumnen; Interviews; Adressverzeichnisse; Briefe an und von Jakob Augstein, Kurt Drawert, Inge Feltrinelli, Alexander Fest, Günter Grass, Rolf Hochhuth; Manuskripte anderer: Romanpläne von Hubert Fichte; Fotografien; Erinnerungsstücke; Grafiken von Günter Grass.

Lea Ritter-Santini: Erster Teil des Nachlasses. Briefe an und von Hans Blumenberg, Elias Canetti, Hilde Domin, Hans Magnus Enzensberger, Hans-Georg Gadamer, Wilhelm Genazino, Albrecht Goes, Günter Grass, Käte Hamburger, Michael Hamburger, Peter Handke, Alfred Kantorowicz, Karl Kerényi, Hermann Kesten, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Reinhart Koselleck, Hermann Lübke, Friederike Mayröcker, Christoph Meckel, Oskar Pastior, Dolf Sternberger, Harald Weinrich, Christa Wolf, Hans Wollschläger u. a.; Sonderdrucke und Widmungsexemplare.

Moses Rosenkranz: Nachlass. Gedichte. Sammlungen: *Drei Bücher der Liebe*, *Klage und Bericht*, *Leuchten und Erkennen*, *Das Lied davon*, *Die unerhörte Schlacht* u. a.; Prosa: *Franz Dubas Bericht*, *Der Idiot*, *Jugend*, *Kindheit* u. a.; Briefe an und von Horst Bienek, George Gutu, Paul Hoffmann, Hanns Holl, Alfred Kittner, Karin Lindemann, Karl Pestalozzi, Ion Pillat, Petro V. Rychlo, Dieter Schlesak, Anton Schwob u. a.; Dokumente über seine Gefangenschaft in nationalsozialistischen und sowjetischen Arbeitslagern; Briefe von Theodor W. Adorno an Doris Rosenkranz; Fotografien; Bücher.

Walter Rüegg: Nachtrag zum Nachlass. Manuskripte und Dokumente zum Lebenslauf und zur beruflichen Tätigkeit in der Hochschulverwaltung.

Richard Salis: Nachlass. Manuskripte: Gedichte, Essays und kurze Prosa; Materialien zu *alternative*, *Der Baubudenpoet*, *blätter für lyrik und prosa*, *Das Fallbeil Reutlinger Drucke* u. a.; Briefe an und von Jürgen Becker, Horst Bingel, Johannes Bobrowski, Heinrich Böll, Hilde Domin, Erich Fried, Walter Helmut Fritz, Günter Bruno Fuchs, Claire Goll, Günter Grass, Martin Gregor-Dellin, Ludwig Harig, Peter Härtling, Günter Kunert, Reimar Lenz, Luise Rinser, Peter

Rühmkorf, Hans Werner Saß, Ansgar Skriver, Gabriele Wohmann, Eva Zeller u. a.; Manuskripte anderer: Günter Bruno Fuchs (Hörspiele *Boogie*, *Die Schranke*) u. a.

Michael Theunissen: Nachlass. Abhandlungen, Aufsätze und Vorträge, Vorlesungen und Seminare 1965–1998, Materialien zu einem unveröffentlichten Buch über Hesiod; Briefe an und von Wilhelm Anz, Peter Bieri, Jochanan Bloch, Rüdiger Bubner, Wilhelm Emrich, Hans-Georg Gadamer, Olof Gigon, Helmut Gollwitzer, Karlfried Gründer, Jürgen Habermas, Dieter Henrich, Hermann Krings, Ludwig Landgrebe, Michael Landmann, Wolf Lepenies, Karl Löwith, Odo Marquard, Max Müller, Georg Picht, Otto Pöggeler, Joachim Ritter, Georgi Schischkoff, Karl Schlechta, Walter Schulz, Jacob Taubes, Ernst Tugendhat, Siegfried Unseld, Wilhelm Weischedel, Dieter Wellershoff, Bernhard Welte, Reiner Wiehl u. a.

Otilie Wildermuth: Nachtrag zum Nachlass. Zweiter Teil der Sammlung Spieth. Briefe und Autographen von Ernst Moritz Arndt, Christoph Blumhardt, Wilhelm Busch, Karl Gerok, Philipp Friedrich Hiller, Justinus Kerner, Albert Knapp, Eduard Mörike, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Rudolf Alexander Schröder, Friedrich Silcher, Ludwig Uhland, Gustav Werner, Otilie Wildermuth u. a.; Familienbriefe.

Gabriele Wohmann: Nachtrag zum Nachlass. Prosa. Sammlungen: *Abschied von der Schwester*, *Fahr ruhig mal 2. Klasse*. *Geschichten von unterwegs*, *Frauen machens am späten Nachmittag*, *Das Salz, bitte!*, *Scherben hätten Glück gebracht*, *Schwarz und ohne Alles*, *Wann kommt die Liebe*, *Weihnachten ohne Parfüm*, Prosa: *Eine gewisse Zuversicht*, *Hol mich einfach ab*; Autobiographisches: Notizbücher aus den 1960er Jahren bis in die 2000er Jahre; Familienbriefe.

1.1.2 Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl)

Schalom Ben-Chorin: Briefwechsel mit Lutz Oscar Zwillenberg. – Félix Bertaux: Brief an ihn von Gustav Regler. – Johannes Bobrowski: Lebenslauf, Briefe an Wilfried Fonrobert, Briefe an Johanna und Juliane Bobrowski, Hand- bzw. Arbeitsexemplare, – Heinrich Böll: Briefe an Felicitas Estermann. – Hermann Broch: Brief an Frank Zwillinger. – Otto Bruder (Salomon): Gedichtzyklus, Dramen, Romanfragment. – Günter de Bruyn: Manuskripte zu Jean Paul, Briefe an Wolfram Schütte. – Christa und Peter Bürger: Korrespondenz mit Jürgen Brodwolf. – Karlheinz Deschner: *Poeten und Schaumschläger*. – Alfred Döblin: Widmung und Brief an Ernst Kreuder. – Stammbuch von Lotte Drück mit Einträgen von Wolfgang Menzel, Eduard Mörike, Gustav Schwab, Ludwig Uhland u. a. – Claude Foucart: Briefe an ihn von Joseph Breitbach, Hubert Fichte, Julien Green, Rudolf Hirsch, Rudolf Kassner, Friedhelm Kemp, Karl Krolow, Golo Mann, Hans Mayer, Hans Sahl u. a. – Arnold Gehlen: Briefe an Armin Mohler, Arbeitsexemplare. – Mary Gerold-Tucholsky: Briefe an und von Eva Philippoff-Miseses. – Ralph

Giordano: Brief an Christel Ewert. – Albrecht Goes: Gedichte, Rundfunkmanuskript, Briefe an Kurt Fried, Sebastian Haffner, Ernst Heimeran, Christel Koch, Georg Schneider. – Günter Grass: Brief an Johannes H. Voigt. – Felix Hartlaub: Briefe an Erna Gysi, Klaus und Irene Gysi, Familiendokumente, zwei sogenannte »Eselsbücher«. – Manfred Hausmann: Manuskripte, Briefe an Rosemarie Tiarks. – Stephan Hermlin: Brief an Wolfgang Schmidt. – Martin Heidegger: Briefe an Eddo Blaum, Ruedi Mettler-Wahlandt. – Moritz Heimann: Brief an Fritz Freund. – Hermann Hesse: Gedicht *Der Heiland*, Briefe an Samuel und Hedwig Fischer, Karte an Annedore Meineke. – Dorothea Hölscher-Lohmeyer: Brief an Käte Weischedel. – Hugo von Hofmannsthal: *Rede auf Grillparzer* (Typoskript). – Ricarda Huch: Briefe an den Jungmädchenkreis Veckerhagen, Brief an Richard Thoma. – Karl Jaspers: Briefe an Kurt Schneider. – Ernst und Liselotte Jünger: Briefe an Wolfram Dufner. – Sarah Kirsch: Briefe an Erich Schwandt. – Hans Hellmut Kirst: Briefe an Susanne Bally. – Karl Krolow: Briefe an Felicitas Estermann. – Eberhard Lämmert: Briefe an Chetana Nagavajara. – Wilhelm Lehmann: Briefe an Johannes H. Voigt. – Richard Leising: Gedichte, Briefe an Christel und Ludwig Hoffmann. – Hermann Lenz: Briefe an Elisabeth Stickel. – Siegfried Lenz: Briefe an Johannes H. Voigt. – Karl Gustav Leverkühn: Konvolut Erzählungen. – Mechtilde Lichnowsky: drei Bildergeschichten. – Georg Lukács: *Gespräch*, Briefe an Günther Specovius. – G. D. Mäthe: Poetische Sammlung. – Karl Majer: *Reise-Erinnerungen*. – Christoph Meckel: Briefe an Johanna und Justus Bobrowski. – Christoph Meckel/Christopher Middleton: Zeichnungen und Texte. – Agnes Miegel: Briefe an Helmtrudis von Ditzfurth, Briefe von Grete Kersten. – Eduard Mörike: Gedicht *Der Hirtenknabe*, Brief an eine Unbekannte. – Johann Jakob Moser (Depositum): Autobiographische Aufzeichnungen, Briefe (u. a. mit der Lichtputzschere), Dokumente über seine Haftzeit. – Péter Nádas: Notizbuch zur Rede *Düsteres Idyll*. – Helga M. Novak: Briefe an Rita Jorek. – Oskar Pastior: Brief an Sabine Pastior. – Josef Pieper: Briefe an Herbert Luthe. – Rudolf von Raumer: *Geschichtliche Grammatik der deutschen Sprache* (Vorlesungsmitschrift). – Marcel Reich-Ranicki: Brief von Wolf Dietrich Schnurre, Lebensdokumente. – Rainer Maria Rilke: Brief an Hans Purrmann (Depositum), Briefe an Mathilde Vollmoeller-Purrmann, August Sauer, Autographensammlung zu Rilkes Umfeld. – Peter Rühmkorf: Belegarbeit aus der Studienzeit, Briefe an Ingeborg Biedermann, Briefe an Eva Rühmkorf aus Warwick 1978. – Ernst August Saatweber: Korrespondenzen und Materialien der *Literarischen Vereinigung Barmen*. – Nelly Sachs: Briefe an Felicitas Estermann. – Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg: Tagebücher. – Friedrich Schiller: *Vorbericht zu den Kleinen prosaischen Schriften 1792*. – Rudolf Alexander Schröder: Konvolut Gedichte, Prosa: *In Memoriam H. V. H.* – Louise von Schütz: *Tagebuch meiner Reise ...* – Albert Schweitzer: Briefe an Jacques Feschotte u. a. – W. G. Sebald: Brief an Andreas Dorschel und Mitra Izadfar. – Albert Speer:

Briefe an Anson Rabinbach. – Ingrid Strohschneider-Kohrs: Briefe von Klaus Günther Just. – Kurt Tucholsky: Brief an Lotte Lilge. – Fritz Usinger: Briefe an Ingrid Gräfin zu Solms-Wildenfels. – Martin Walser: Materialien zum Roman *Die Verteidigung der Kindheit* (Nachlass Manfred Ranft). – Harald Weinrich: Aufsätze, Zettelkästen, Korrespondenzen zu *Tempus*. – Viktor von Weizsäcker: Briefe an seine Mutter Paula von Meibom. – Franz Werfel: Gedicht *Elternlied*. – Benno von Wiese: Brief an Hedwig und Gertrud Landes. – Kurt Wolff: Briefe an Hans und Luise Plaas. – Kurt und Helen Wolff: Familienkorrespondenzen, Dokumente von Leonhard Wolff und Hermann Wolff; Fotografien.

1.1.3 Für Stiftungen ist zu danken

Dr. Henning Ahrens, Michael Bally, Jon Baumhauer, Dr. Horst Belke, Dr. Tovia Ben-Chorin, Klaus Berge, Bibliothèques Universitaires <Paris III>, Dietrich Blankenburg, Dr. Verena Blaum, Paulette Blot, Dr. Andreas Böhm, Peter Böhm, An Boekman, Dr. Peter von Borch, Dr. Sigrid von Borries, Prof. Jürgen Brodwolf, Prof. Dr. Christa Bürger und Prof. Dr. Peter Bürger, Prof. Dr. Andreas Dorschel, Dr. Wolfram Dufner, Kiu Eckstein, Dr. Rolf-Bernhard Essig, Christel Ewert, Renate von Falkenhausen, Prof. Dr. Karl J. Fink, Dr. Eva Fitz, Wilfried Fonrobert, Julia Gross, Melanie Hartlaub, Erika Hausotter, Peter Hönig, Prof. Dr. Christel und Prof. Dr. Stefan-Ludwig Hoffmann, Elisabeth und Günther Holst, Dr. Leander Hotaki, Prof. Dr. Marlies Janz, Dr. Dominic Kaegi, Familie August Kohlrausch, Dr. Hans Körschgen, Christel Koch-Kühnle, Adelheid Krautter, Matthias von Kummer, Constanze Lämmert, Wolfgang Langenbahn, Thomas Boris Lehner, Erbgemeinschaft Mechtilde Lichnowsky, Dr. Herbert Luthe, Prof. Dr. Christian Meier, Annedore Meineke, Wolfgang Mertz und Dr. Claudia Mertz-Rychner, Ruedi Mettler-Wahlandt, Christopher Middleton, Prof. Dr. Chetana Nagavajara, Walter Neumann, Prof. Dr. Klaus Oehler, Prof. Dr. Siegfried Penselin, Prof. Dr. Karl Pestalozzi, Prof. Dr. Eva Philippoff-Mieses, Prof. Dr. Anson Rabinbach, Prof. Dr. Fritz J. Raddatz, Prof. Dr. Hermann H.-K. Rechenberg, Doris Rosenkranz, Felicitas Rummel-Estermann, S. Fischer Stiftung, Heinz Salis, Wolfgang Schmidt, Annette Schmidt-Hölscher, Prof. Dr. Jörg Schönert, Erich Schwandt, Prof. Dr. med. Peter Schwartze, Prof. Dr. Hannelore Schwartze-Köhler, Dr. Karla Seitz, Ingrid Gräfin zu Solms-Wildenfels, Prof. Dr. Hartmut Steinecke, Elisabeth Stickel, Regine Stolzke, Martin Storz, Dr. Rüdiger Stroebel, Oliver und Viola Theunissen, Peter Tiarks, Joachim Thomsen, Prof. Dr. Johannes H. Voigt, Regina Vollmoeller, Prof. Dr. Albrecht Weber, Prof. Dr. Harald Weinrich.

1.2 Bilder und Objekte

1.2.1 Zugänge aus Vorlässen, Nachlässen und Sammlungen (Auswahl)

1.2.1.1 Gemälde

Porträt Dieter Hoffmann von Hubertus Giebe, Öl auf Malpappe, 2014; Porträt Dieter Hoffmann von Paul Wilhelm, Öl auf Leinwand, 1957.

1.2.1.2 Grafiken und Scherenschnitte

Hermann Essig von Oskar Kokoschka, Bleistiftzeichnung, 1916. – Grafik-Sammlung Dieter Hoffmann. – Hermann Lenz von Joachim Jung, Gouache, 2004. – Illustration zu Hermann Lenz *Das Blatt* von Hedwig Goller, Scherenschnitt, 2006. – Illustrationen zu Hermann Lenz *Tagebuch vom Überleben und Leben* von Michael Blümel, Zeichnungen, 2013. – Grafik-Sammlung der Familie Wildermuth, darunter eine Porträtkarikatur Ottilie und Johann David Wildermuth. – Karl Wolfskehl von Eva Mees-Christeller, Kohlezeichnung, 1939 (Nachlass Paul Hoffmann).

1.2.1.3 Fotografien

Familie Curtius-Picht; Alfred Döblin-Sammlung Louis Huguet; Wilhelm Emrich; Hermann Essig; S. Fischer Verlag; Ralph Giordano; Walter Hasenclever; Hans-Bernd von Haefen; Fritz Heidegger; Ricarda Huch; Familien Jaspers und Dugend; Ernst Jünger; Erich Kästner; Harry Graf Kessler; Hermann Lenz; Fritz J. Raddatz; Lea Ritter-Santini; Peter Rühmkorf; Heinrich Schirmbeck; Ernst Schnabel; Wilhelm von Scholz; Peter Szondi; Egon Vietta; Carl Weissner; Richard von Weizsäcker; Familie Wildermuth.

1.2.1.4 Erinnerungsstücke

Schreibmaschinen und Erinnerungsstücke von Fritz J. Raddatz. – Schreibmaschine von Moses Rosenkranz. – Schreibmaschinen und Erinnerungsstücke von Peter Rühmkorf. – Schreibmaschine von Karl Wolfskehl (Nachlass Paul Hoffmann).

1.2.2 Einzelzugänge

1.2.2.1 Gemälde und Skulpturen

Samuel Fischer von Alexander Oppler, Bronzestatue, 1918. – Carl Gottlieb Samuel Heun (alias H. Claren) von Alexander Hall, Ölgemälde, 1825. – Dieter Hoffmann von Volker Stelzmann, Mischtechnik, 1987. – Friedrich Schiller nach Johann

Heinrich von Dannecker, Büste, 2. Hälfte 19. Jh. – Paul Zech von Heinrich Splieth, Gipsbüste, um 1920.

1.2.2.2 Grafiken

Armin T. Wegner von Emil Stumpp, Kohlezeichnung, 1926. – Illustrationen zu Friedrich Schiller *Das Lied von der Glocke* von Josef Hegenbarth, Grafik-Zyklus, um 1923. – *Hi Mr. Schiller, can art unify society?* von Thomas Kilpper, Triptychon, 2014.

1.2.2.3 Fotografien

Wolf Biermann von Hans-Joachim Spremberg, um 1962. – Hermann Broch und Trude Geiringer von Trude Geiringer, 1935, mit Selbstausröser. – Péter Esterházy von Chris Korner, 2015. – Albrecht Goes bei einer Regiebesprechung zum Film *Unruhige Nacht* von *ringpress*, 1957. – Albrecht Goes von Fred Henrich (1955). – Robert Holder (1969) und Gustav Schumacher (1976). – Walter Hasenclever, 1916. – Ricarda und Marietta Huch von Hilde Zenker, 1946. – Franz Kafka von Atelier Schlosser & Wenisch, 1910. – August Leverkühn, 1920er Jahre. – Rolf Lappert von Chris Korner, 2015. – Bernhard Schlink von Chris Korner, 2015. – Georg Lukács von Günther Specovius, 10 Fotografien. – Helene Weigel von Hans-Joachim Spremberg.

1.2.2.4 Medaillen und Erinnerungsstücke

Christian Fürchtgott Gellert nach Friedrich Stieler, Gipsrelief im Lindenholzrahmen, um 1830. – Maultrommel aus dem Besitz von Peter Handke. – Torwarthandschuhe aus dem Besitz Albert Ostermaiers. – Lazarett-Bibliotheksschrank aus dem Ersten Weltkrieg.

1.2.3 Für Stiftungen ist zu danken

Céline und Heiner Bastian, Deborah Braun, Marga Coing, Dr. Hans-Jürgen Goebelbecker, Peter Handke, Dr. Alfred Hübner, Karl-Simrock-Forschung, Ulf-Henning Lange, Dr. Gottfried Leuthold, Dr. Horst Mühleisen, Albert Ostermaier, Peter Stamm, Dr. Roland Stark, Prof. Volker Stelzmann, Tina Stroheker, Klaus Wieser.

2 Erschließung

2.1 Handschriftensammlung

An folgenden Beständen wurden detaillierte Erschließungsarbeiten durchgeführt: Cotta-Copierbücher, Familienarchiv Curtius-Picht (gefördert von der Robert

Bosch Stiftung, abgeschlossen), Paul Ernst, Georg Grabenhorst (gefördert von der Hermann Claudius Stiftung), Peter Hacks, Walter Hasenclever (Nachträge, abgeschlossen), Martin Heidegger, Insel Verlag (gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft), Friedrich Kittler, Sarah Kirsch, Ludwig Klages, Gerhard Neumann (abgeschlossen), Peter Rühmkorf (gefördert von der Arno Schmidt Stiftung), Hans Sahl, Ernst Schnabel, Rudolf Alexander Schröder, S. Fischer Verlag (gefördert von der S. Fischer Stiftung), Suhrkamp Verlag (gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft), Peter Szondi (Nachträge), Viktor von Weizsäcker, Otilie Wildermuth, Kurt Wolff (Sammlung Merck). – Hinzu kam die laufende Verzeichnung von kleinen Neuzugängen.

Vorgeordnet wurden ganz oder teilweise unter anderem die Bestände zu Christa und Peter Bürger, DVA (Hallberger und Engelhorn), Wilhelm Emrich, Hans Magnus Enzensberger, Günter Figal, Wilhelm Genazino, Ralph Giordano, Karlfried Gründer, Nicolai Hartmann, Paul Hoffmann, Hermann Lenz (Sammlung Berge), Siegfried Lenz, Karl Löwith, Rolf Michaelis, Walter Müller-Seidel, Helga M. Novak, Klaus Oehler, Rowohlt-Verlag, Heinrich Schirmbeck, Walter Sokel, Michael Theunissen.

2.2 *Bilder und Objekte*

Erschlossen wurden mehr als 20 aktuell erworbene Bestände, darunter Einzelstücke und Konvolute von und zu Hermann Essig, Ralph Giordano, Walter Hasenclever, Ricarda Huch, Karl Jaspers, Erich Kästner, Fritz J. Raddatz, Peter Rühmkorf, Ernst Schnabel, Wilhelm von Scholz, Suhrkamp-Verlag, Carl Weissner, Viktor von Weizsäcker und aus den Familienarchiven Curtius-Picht und Wildermuth. Außerdem wurden die Reinhold Nägele-Sammlung Elisabeth Banzhof, die Grafik-Sammlung Dieter Hoffmann, der künstlerische Teilnachlass Carl Wilhelm und Karl Theodor Jaspers sowie der künstlerische Teilnachlass Benno von Reifenberg erschlossen sowie ca. 80 Porträt-Fotografien retro-erschlossen. Als ehrenamtlicher Mitarbeiter erschließt Roland Stark kontinuierlich die Buchumschlagsammlung Curt Tillmann und die Buchumschlagsammlung des S. Fischer-Verlags durch Listenverzeichnung.

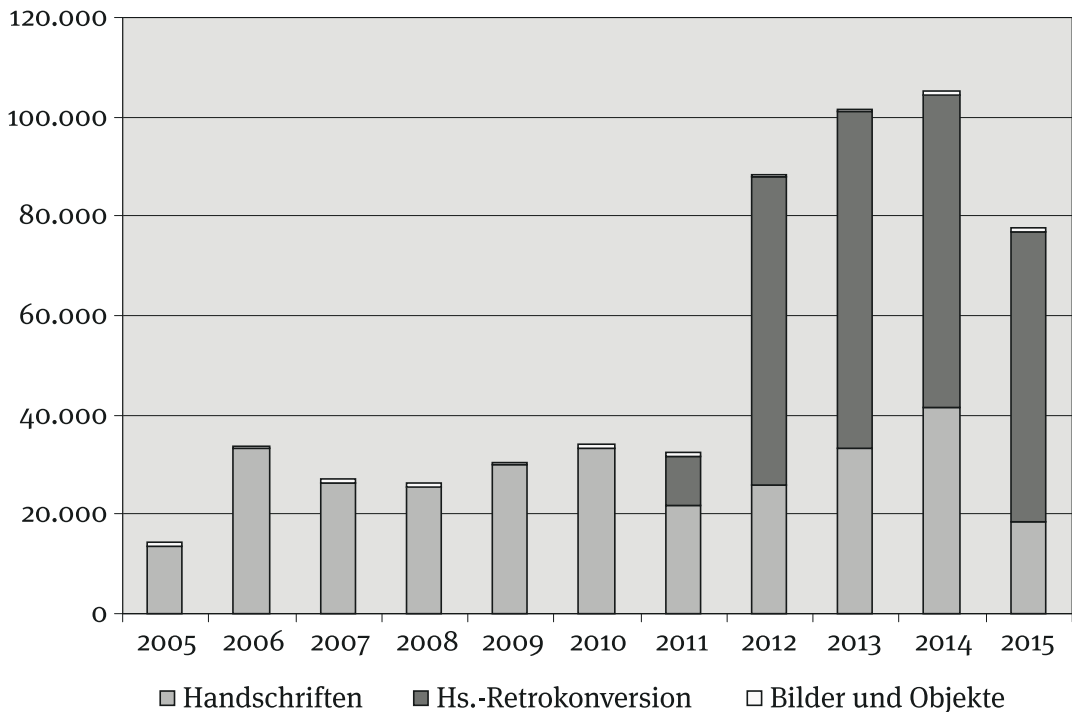
2.3 *Statistik: Neue Datensätze*

Auch in diesem Jahr stammt der größte Teil der neuen Datensätze aus der Retrokonversion. Die Zahl der unabhängig davon neu angelegten Datensätze im Bereich der Handschriften ist etwas gesunken. Wo liegen die Ursachen? Zunächst waren die Bibliothekarinnen, die in der Erschließung tätig sind, mehr als in den Vorjahren mit der Bearbeitung von Problemfällen bei der Retrokonversion beschäftigt. Sodann fehlten aufgrund von Stellensperren 1,5 Stellen. Zu bedenken ist auch, dass bei der Erschließung nach dem Konzept der gestuften Erschließung öfter als früher Konvo-

lute katalogisiert werden, wodurch sich die Anzahl der Datensätze bei gleichbleibendem Volumen der erschlossenen Materialien vermindert. Außerdem macht sich generell bemerkbar, dass die Kolleginnen und Kollegen stärker mit der Betreuung von Drittmittelprojekten befasst sind. Und nicht zuletzt erklären sich Schwankungen in der Jahresproduktion neuer Datensätze immer auch daraus, dass diese verstärkt erst am Ende der oft mehrjährigen Erschließungsphasen entstehen.

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
insgesamt	33.770	27.173	26.178	30.216	34.126	32.329	88.519	101.380	105.038	77.714
Hand-schriften Neuauf-nahmen	33.202	26.138	25.380	29.820	33.482	21.808	25.731	33.314	41.374	18.536
Hand-schriften Retrokon-version						9.707	62.117	67.594	63.089	58.476
Bilder und Objekte	568	1.035	798	396	644	814	671	472	575	702

Neue Datensätze: Archiv



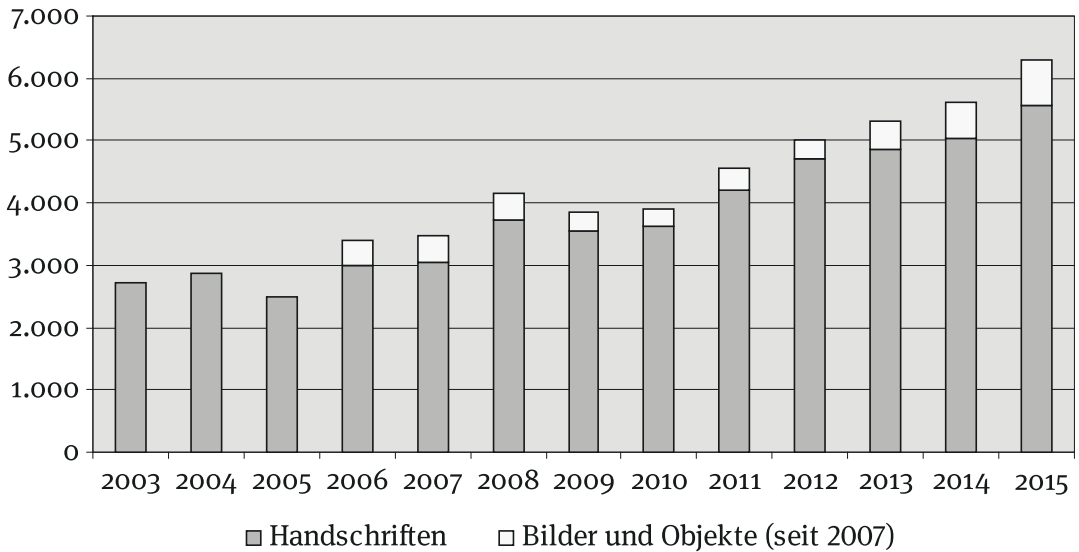
3 Benutzung

Die statistische Bilanz im Bereich der Benutzung zeigt steigende Werte. Die Zahl der Tagespräsenzen ist auf ein neues Rekordhoch gestiegen. Zum ersten Mal wurde bei den Entleihungen die 20.000er Marke überschritten. Auch die Datenbank-Zugriffe haben sich erneut vermehrt.

3.1 Anwesenheiten

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Tagespräsenzen Archiv insgesamt	3.729	3.550	3.619	4.206	4.714	4.862	5.039	5.575
Tagespräsenzen Handschriften	3.310	3.250	3.331	3.858	4.410	4.401	4.463	4.830
Tagespräsenzen Bilder und Objekte	419	300	288	348	304	461	576	723
Anmeldungen Archiv insgesamt	1.160	1.239	1.142	1.317	1.299	1.129	1.276	1.346
Anmeldungen Handschriften	984	1.140	1.021	1.178	1.176	1.079	1.196	1.237
Anmeldungen Bilder und Objekte	176	99	121	139	123	50	80	109

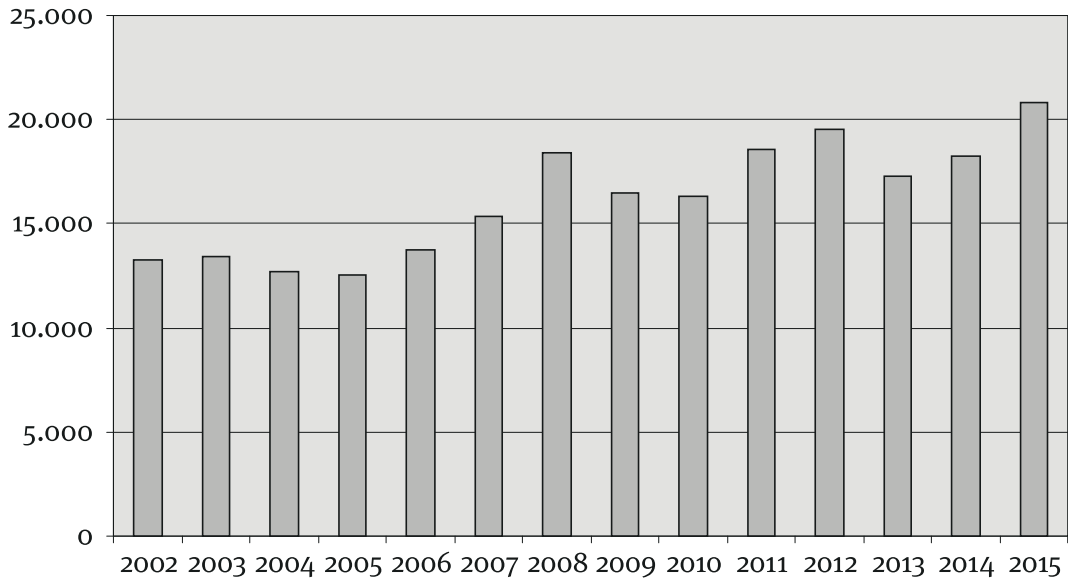
Tagespräsenzen Archiv



3.2 Entleihungen

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Handschriften (Leih-scheine)	15.319	18.382	16.498	16.316	18.546	19.565	17.314	18.236	20.849
Externer Leihver-kehr. Handschriften: Verträge	56	56	40	43	33	27	30	25	17
Externer Leihverkehr. Handschriften: Einheiten	542	814	611	317	257	296	364	235	269
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Verträge	29	22	24	14	13	19	17	25	15
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Einheiten	218	153	120	60	111	281	67	49	102

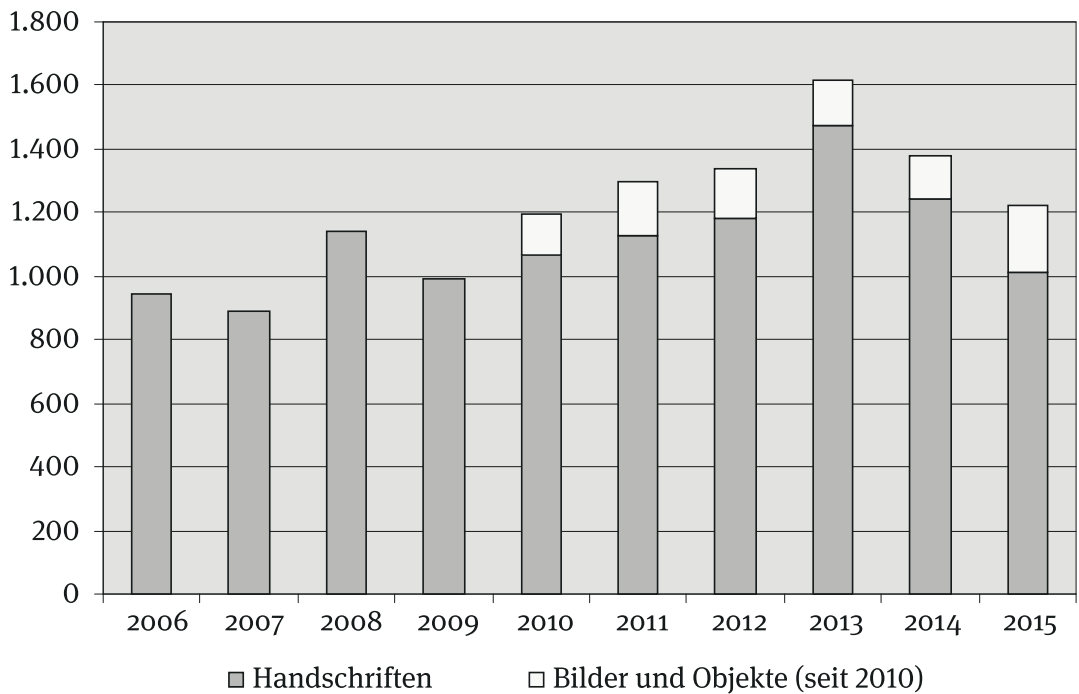
Leih-scheine Handschriften



3.3 Anfragen mit Rechercheaufwand

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Anfragen mit Rechercheaufwand gesamt				1.198	1.295	1.340	1.618	1.380	1.224
Anfragen mit Rechercheaufwand Handschriften	889	1.139	989	1.069	1.129	1.179	1.473	1.246	1.009
Anfragen mit Rechercheaufwand Bilder und Objekte				129	166	161	145	134	215

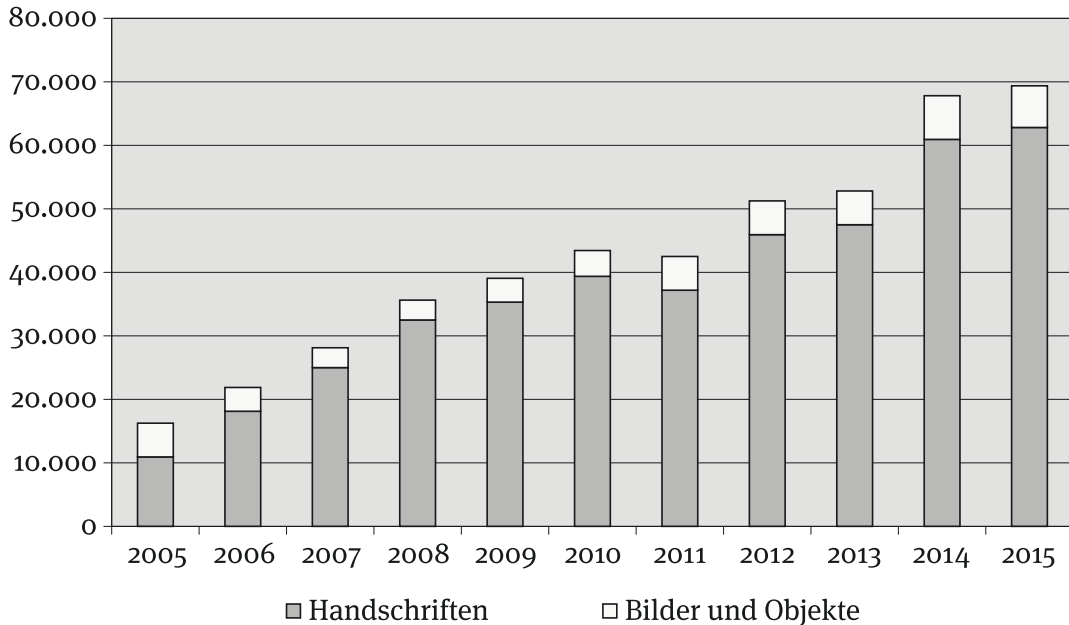
Anfragen mit Rechercheaufwand



3.4 Datenbank-Recherchen

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
insgesamt	39.001	43.522	42.572	51.149	52.945	67.703	69.299
im Modul Handschriften	35.321	39.219	37.291	46.084	47.509	61.082	62.889
im Modul Bilder und Objekte	3.680	4.303	5.281	5.065	5.436	6.621	6.410
im Modul Bestandsführung	26.538	27.920	34.021	49.806	27.486	36.428	34.718

Datenbank-Recherchen Archiv



3.5 Kopien von Handschriften

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Kopien	35.166	34.902	39.305	58.991	53.152	36.974	40.626
Kopieraufträge	1.665	1.537	1.742	2.025	1.857	1.758	1.872

4 Weitere Projekte und Sonstiges

Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Retrokonversion des alphabetischen Zettelkatalogs der Handschriftensammlung wurde – abgesehen von kleineren Nacharbeiten und den Nachweisen zum Cotta-Archiv – erfolgreich abgeschlossen. Innerhalb von vier Jahren wurden seit November 2011 insgesamt 251.040 Datensätze konvertiert und 48.349 Normdatensätze zu Personen und Körperschaften neu angelegt. Damit stehen erstmals alle Daten des Allgemeinen Katalogs online in der Datenbank Kallias zur Verfügung; nicht zuletzt hat sich durch das Projekt auch die Qualität der Nachweise in vielen Fällen deutlich erhöht. Dass das Projekt planmäßig beendet werden konnte, verdanken wir vor allem unseren beiden Projektmitarbeitern Thomas Parschik und Christian Tillinger sowie den für Erschließungsgrundsätze zuständigen Bibliothekarinnen Silke Becker (bis Februar 2015) und Miriam Häfele, die maßgeblich an der Koordination des Projektes beteiligt waren. Ebenso ist den vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Abteilung zu danken, die komplizierte Problemfälle neben ihren sonstigen Tätigkeiten bearbeitet haben.

Erfreulicherweise bewilligte die Deutsche Forschungsgemeinschaft ein weiteres, an die Retrokonversion anschließendes Projekt zur *Inventargestützten Altbestandserschließung*. Bereits im November 2015 konnten die auf 18 Monate angelegten Arbeiten begonnen werden. Ziel ist die Katalogisierung von 39 Nachlässen und Teilnachlässen, zu denen in den Jahren 1904 bis 1998 detaillierte Inventarlisten angelegt wurden, die aber bisher wegen der Papierform nur sehr eingeschränkt benutzbar sind. Darunter finden sich Verzeichnisse so prominenter Nachlässe wie der von Stefan Andres, Friedrich Beißner, Yvan und Claire Goll, Ernst Hardt, Käte Hamburger, Ninon Hesse, Hermann Kasack, Walter Kolbenhoff, Benno Reifenberg, Thaddäus Troll, Franz Tumlner und Max Zweig. Insgesamt wird die Neukatalogisierung etwa 63.800 Nachweise zu Einzelstücken, kleineren und größeren Konvoluten umfassen, die sich in 1.087 Archivkästen befinden. Ergänzend sollen mit Eigenmitteln sukzessive alle vorhandenen Inventarbücher mit der Datenbank *Kallias* abgeglichen und gegebenenfalls konvertiert werden. Durch das Projekt werden große Mengen von Daten zu unseren Beständen zum ersten Mal über den Online-Katalog *Kallias* zugänglich.

Auch im Jahr 2015 wurde ein großer Teil der Erschließungsarbeit durch Projekte auf der Basis von Drittmitteln geleistet. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft förderte die Erschließung des Siegfried Unseld Archivs (sechs Mitarbeiterinnen) und des Insel Archivs (ein Mitarbeiter), die S. Fischer Stiftung die des S. Fischer Verlagsarchivs (zwei Mitarbeiterinnen), die Arno Schmidt Stiftung die des Nachlasses von Peter Rühmkorf (ein Mitarbeiter), die Robert Bosch Stiftung die des Familienarchivs Picht/Curtius (eine Mitarbeiterin) und die Hermann-Claudius-Stiftung die Erschließung von Teilen der Nachlässe von Georg Grabenhorst und Hans Grimm (eine Mitarbeiterin). Zu begleiten waren im Berichtsjahr wiederum zwei Projekte im Rahmen des Forschungsverbundes Marbach Weimar Wolfenbüttel: *Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung* (eine Mitarbeiterin und ein Mitarbeiter) und *Text und Rahmen. Präsentationsmodi kanonischer Werke* (ein Mitarbeiter). Im Lauf des Jahres wurden 13 Praktikantinnen und Praktikanten betreut.

Miriam Häfele vertrat die Abteilung in konzeptionellen Fragen, die mit der Einführung des neuen internationalen Regelwerks *Resource Description and Access* (RDA) zusammenhängen, in einer Arbeitsgruppe der Deutschen Nationalbibliothek und – zusammen mit Stefanie Höpfner und Elke Schwandner – in einer abteilungsübergreifenden Arbeitsgruppe des Hauses. Außerdem nahm sie am Bibliothekartag in Nürnberg sowie – zusammen mit Lena Hafenträger – an der 5. Arbeitstagung der deutschen Literaturarchive (KOOP-LITERA) in Weimar teil. Sabine Fischer besuchte das Jahrestreffen der Graphischen Sammlungen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Auch im vergangenen Jahr nutzte die Abteilung Archiv die Möglichkeit der innerbetrieblichen Fortbildung im Rahmen der Reihe *Auf dem Laufenden*.

BIBLIOTHEK

1 Erwerbung

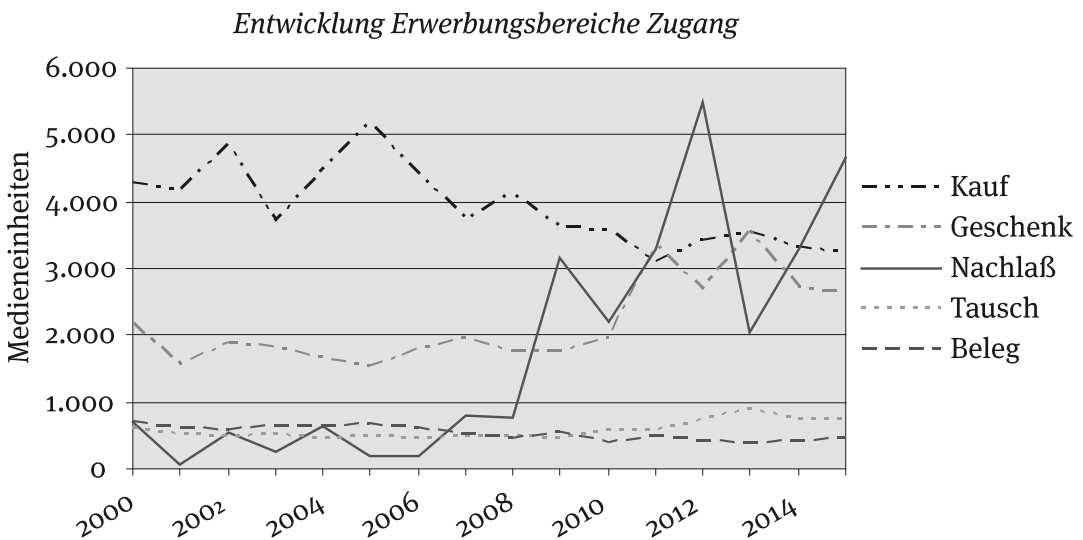
Der 2011 gestrichene Erwerbungs Zuschuss der DFG für Spezialbibliotheken kann seit 2016 durch eine Förderung der Siemens Stiftung in Höhe von € 50.000,- jährlich zunächst bis einschließlich 2018 ausgeglichen werden – diese gute Nachricht traf noch im Dezember ein. Die Mittel sind zweckbestimmt für die Anschaffung wissenschaftlicher Monographien. Im Juni endete das im September 2011 gestartete DFG-geförderte Projekt »Retrospektive Bestandsergänzung 1890–1990« mit einem Finanzvolumen von € 225.000,-, davon ein Drittel Eigenmittel. In den Segmenten Unterhaltungs-, Kolonial-, Reise-, Kriegs- sowie proletarisch-revolutionäre Literatur, DDR-, rumäniendeutsche und deutschsprachige Literatur in Übersetzungen sowie im Segment »flexible Lückenergänzung« konnten insgesamt 8.605 Bände ermittelt und erworben werden. Mit 2.859 Bänden ist die frühe Unterhaltungsliteratur das meistbestückte Segment, darunter ist auch eine 2.296 Bände zählende geschlossene Sammlung in größter Autoren-, Reihen- und Ausgabenvielfalt aus dem Zeitraum 1890–1930. Es folgt die frühe DDR-Literatur (1945–1962) im Umfang von 2.138 Bänden, die mit € 13,06 pro Band im Durchschnitt am günstigsten waren. Insgesamt konnten 774 physische Einheiten literarischer Zeitschriften antiquarisch ergänzt oder neu aufgenommen werden. Das mit großer personeller Eigenleistung begleitete Projekt hat sich als höchst effektive Unternehmung erwiesen, da es in diesem Rahmen möglich war, Bestände systematisch zu ergänzen und Akzente neu zu entwickeln. Auch die intensivierten Kontakte zu Antiquaren und Sammlern haben zu einem besseren Verständnis der Bestandsdisposition in Marbach geführt. Es wurden signifikante Verdichtungen und damit Verbesserungen der Arbeits- und Auskunftsmöglichkeiten für die Forschung erreicht. Aus der Projektarbeit haben sich weitere Ideenfelder ergeben, die alle auf eine substanzielle Fortentwicklung der Bestandssituation gerichtet sind und zugleich potentielle Forschungsfelder für Literatur-, Kultur- und Buchwissenschaft implizieren.

Für das Referat Mediendokumentation ist im Berichtsjahr ebenfalls eine außergewöhnliche Erwerbung zu nennen: Die renommierte, 2008 eingestellte Autoredokumentation der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, eine etwa eine Million Zeitungsausschnitte zählende systematische Pressedokumentation zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur mit Material seit ca. 1947, konnte vollständig nach Marbach überführt werden. Dieses Presse-Archiv ergänzt sowohl den Zeitraum, als auch das Portfolio der in Marbach ausgewerteten Zeitungen und wird in die hiesige Sammlung integriert. Zusammen mit den vorhandenen Pressearchiven der Verlage Suhrkamp, Insel und Luchterhand wird die Zeitungsausschnittsammlung des DLA damit ihre Stellung als größte konventionell

geführte und öffentlich zugängliche Sammlung zum Thema Literatur in Deutschland nochmals arrondieren und festigen können. Damit wird langfristig auch die ideale Grundlage für ein digitales Erschließungsprojekt geschaffen.

Wie immer ist das regulär Erworbene durch zahlreiche Konvolute aus Nachlässen oder durch komplette Sammlungen ergänzt worden: 16.779 physische Einheiten in der Bibliothek verteilen sich auf: Bibliothek Josef Breitbach (ca. 7.500), Teilbibliothek und Sonderdrucksammlung Walter Burkert (8.430 Bände / Drucke), Bibliothek Helga M. Novak (780 Bände) sowie die lückenlose Folge des Berliner »Bücherkreises« (1925–1933), einer der deutlich politisch ausgerichteten Buchgemeinschaften in der Weimarer Republik. Unter den 31 unterschiedlich umfangreichen Nachlass- bzw. Vorlass-Materialsammlungen in der Mediendokumentation sind jene von Hans Magnus Enzensberger, Siegfried Lenz und Carl Weissner hervorzuheben, weil sie die Reihe der Autoren in dieser Bestandsart nicht nur vorzüglich ergänzen, sondern mit Carl Weissner auch das bislang nicht vertretene Genre Underground dokumentieren.

Die folgende Grafik zeigt anschaulich die Entwicklung der Zugangsbereiche, in ihr spiegeln sich die Entwicklung der Etatsituation, die Erweiterung der Sammlungspolitik und implizit die Erwartungen der Forschung nach einer Überlieferung des kompletten Materialien-Ensembles eines Nachlasses.



Für Buch- und Zeitschriftenstiftungen danken wir:

Gregor Ackermann, Prof. Dr. Jeremy Adler, Irmeli Altendorf, K. Androuliakis, Johannes Auer, Prof. Dr. Achim Aurnhammer, Ulrich Blode, Dr. Ernst Braches, Daniela-Maria Brandt, Katja Buchholz, Dr. Waltraud Buck, Gunda Cannon, Hans Claßen, Prof. Dr. Ioana Crăciun, Dr. Klaus Damert, Eleonore Deuse, Dr. Gerd

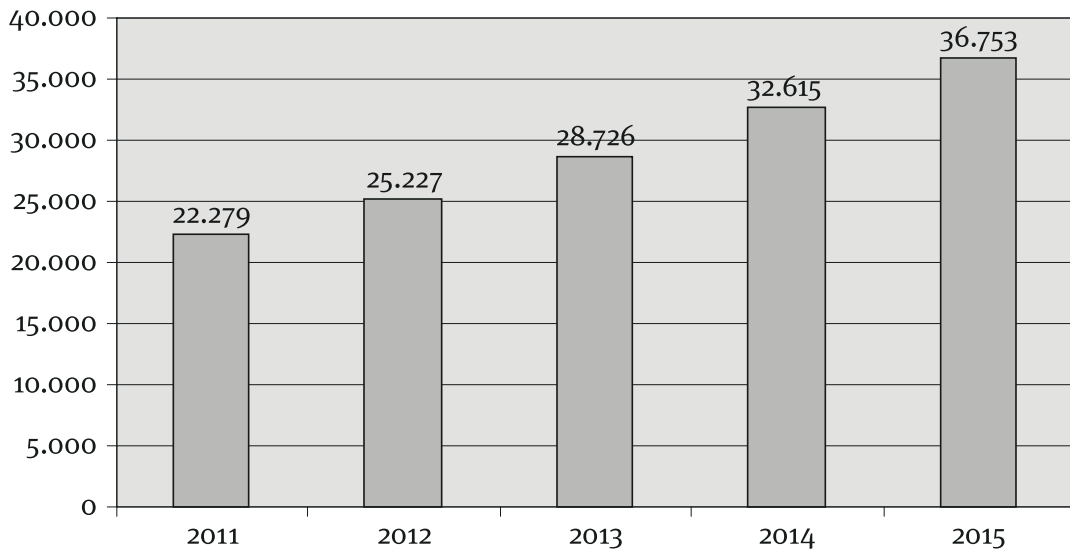
Dinger, Sabine Dinger, Oswald Egger, Marlene Erichson, Regina Franziska Fischer, Prof. Dr. Helmut Glück, Monika Götz-Bellmer, Dr. Astrid Greve, Irena Habalik, Dr. Dietrich Hakelberg, Dr. Barbara Hartlage-Laufenberg, Andreas Heintze, Prof. Dr. Wolfgang Hoffmann-Riem, Dr. Florian Höllerer, Peter Huckauf, Dr. Martin Kämpchen, Dr. Roland S. Kamzelak, Dr. Albrecht Kiel, Dr. Anna Kinder, Hans König, Siegfried R. Krebs, Krzysztof A. Kuczynski, Prof. Dr. Françoise Lartillot, Hanna Leybrand, Walter Lobenstein, Hartmut Löffel, Renate Ludwig, Frank-Wolf Matthies, Dr. Florian Mayr, Dr. Claudia Mertz-Rychner, Wolfgang Michalka, Ingeborg Michno, Christian Niedermeier, Dr. Beata Paškevica, Dr. Friedrich Pfäfflin, Richard Pietraß, Andrzej Pilipowicz, Prof. Dr. Ulrich Raulff, Dr. Werner Raupp, Dr. Matthias Reifegerste, Franziska Ruprecht, Bärbel Sandberger, Dr. Valentina Sardelli, Jürgen Scheffler, Erich Scherer, Dieter Schlesak, Prof. Dr. Dieter Schnebel, Uta Schneider, Dr. Gerhard Schuster, Peter Schütt, Dr. Hannes Schwenger, Manfred Spata, Wolfgang Stahlberg, Franz Supersberger, Uwe Trakius, Dr. Ruth Vogel-Klein, Friedrich Voit, Manfred Walz, Dr. Dr. med. Waltrud Wamser-Krasznai, Helmut Waterstradt, Dr. Ernst-Peter Wieckenberg, Wolfgang Windhausen – AsKI, DAAD Bonn, Fritz Reuter Gesellschaft e.V. Neubrandenburg, Fußnoten zur Literatur Bamberg, Hebelbund Lörrach e.V., Interessengemeinschaft Heimatmuseum Rodenstein e.V., Kulturamt Stadt Fellbach, Kulturreferat Nürnberg, Kulturstiftung der Länder Berlin, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Museo Hermann Hesse Montagnola, Österreichischer Schriftsteller/innenverband Wien, Staatskanzlei Rheinland-Pfalz, Studentengeschichtliche Vereinigung des CC e.V. Herzogenaurach, Vereinigung der Freunde und Förderer des Stoltze-Museums e.V. Frankfurt, Versandantiquariat Rödner, Villa Massimo, Württembergische Landesbibliothek.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen:

Alphapresse Frankfurt a.M., ARW-Arbeitsgemeinschaft für Religions- und Weltanschauungsfragen, Athena-Verlag Oberhausen, Klaus Bittermann, Der gesunde Menschenverstand, Deutscher Taschenbuch Verlag, Diadem Hethiter Verlag, Diogenes Verlag, Driesch, DVA München, Edition Text und Kritik, Edition Tiamat, Friedrich-Maerker-Verlag, Antje Kunstmann, Gonzo-Verlag, Herder Verlag, Hogrefe, Krautgarten – Forum für Junge Literatur, Kyrene Literaturverlag, Lektora Verlag, Ralf Liebe, Lichtung Verlag, Literaturhaus München, Luchterhand, Männerschwarm, Mare Verlag, MaroVerlag, MylinFalkläm, Orpheus & Söhne Verlag, Peter Ludewig, Georg Olms, Peter Rathke, Reclam, S. Fischer, Schwiftinger Galerie Verlag, Stieglitz-Verlag, Suhrkamp, Thienemann, Toad Press Claremont, Klaus Wagenbach, Zytglogge.

Zugangsstatisik

Erwerbung	2011	2012	2013	2014	2015
Gesamt (physische Einheiten)	22.279	25.227	28.726	32.615	36.753
<i>Monographienerwerbung</i>	8.640	9.297	9.977	8.497	7.603
<i>Nachlasskonvolute und Sammlungen (physische Einheiten)</i>	2.657	2.645	8.158	13.256	16.779
<i>Zeitschriftenerwerbung (physische Einheiten)</i>	4.663	4.748	4.154	4.126	4.158
<i>Mediendokumentation und Spezi alsammlungen</i>	6.319	8.537	6.437	6.736	8.213
Zeitungsausschnittsammlung (Kästen, Ordner, Konvolute)	526	778	498	1.075	833
Theaterprogramm sammlung	1.124	3.379	1.551	1.385	2.689
Rundfunkmanuskripte	1.126	922	1.039	701	1.021
AV-Materialien	2.278	1.663	1.433	1.908	2.161
Dokumente (Mappen)	2	13	44	17	63
Buchumschläge	1.263	1.782	1.872	1.650	1.446
Geschlossene Sammlungen (Bibliothek)	5	4	6	7	4
Nachlasskonvolute und Sammlungen (Medien-dokumentation)	31	16	19	24	31
Zeitschriftenerwerbung (laufende Abonnements)	953	966	1.026	1.021	1.015
Gesamtbestand Bibliothek (Bücher und Zeitschriften)	912.220	928.711	950.351	973.138	999.393
Gesamtbestand andere Materialien (AV-Materialien, Theaterprogramm-, Zeitungsausschnitt-, Buchumschlag-Sammlung u. a.)	366.913	375.445	381.838	388.557	396.709
Gesamtbestand Digitale Bibliothek (Literatur im Netz, lizenzierte Periodika)	9.064	6.839	6.853	7.391	7.626

Erwerbung Bibliothek (physische Einheiten)*2 Erschließung*

Im Berichtszeitraum wurden insgesamt 57.385 Titelaufnahmen neu angelegt. Der im Vergleich zu den Vorjahren (2014: 43.710, 2013: 34.105) erhebliche Zuwachs ist wiederum auf das laufende Infrastrukturprojekt zur retrospektiven Band- und Heftaufführung von Zeitschriften-Jahrgängen zurückzuführen, für die es noch keine elektronischen Bestelleinheiten in Kallias gab; weitere 7.789 Zeitschriftenbände und 25.606 Zeitschriftenhefte können nun einzeln online bestellt werden.

Neben der regulären Katalogisierung konnte die Provenienzerschließung der Teilbibliothek Oskar Loerke vervollständigt und angereichert (231 Bände), ebenso der Bestand Kriegsflugblätter (1941–1945) erschlossen und digitalisiert werden; die 71 Digitalisate sind über die Titeldatensätze in Kallias direkt aufrufbar. Aus Katalogisierungsrückständen konnten 653 Bände eingearbeitet werden, zum Teil finanziert aus Mitteln des Mörike-Fonds.

Das Referat Mediendokumentation hat im Rahmen systematischer Bestrebungen, ihre diversen, nicht im Einzelstück erfassten Sammlungen für das Publikum nachzuweisen, weitere 1.481 Beschreibungen im Bestandsmodul angelegt; ausleihbar sind nun ca. 27.500 Mappen mit Materialien zu Verlagen, Personen, literarischen Institutionen und Veranstaltungen (»Frankfurt liest ein Buch«) oder zu Themen.

Die Umstellung auf das neue internationale Katalogisierungsregelwerk RDA (Resource Description and Access) hat die Bibliothek während des gesamten Arbeitsjahres mit erheblichen Zeitanteilen beschäftigt. Sie war nicht nur mit einer

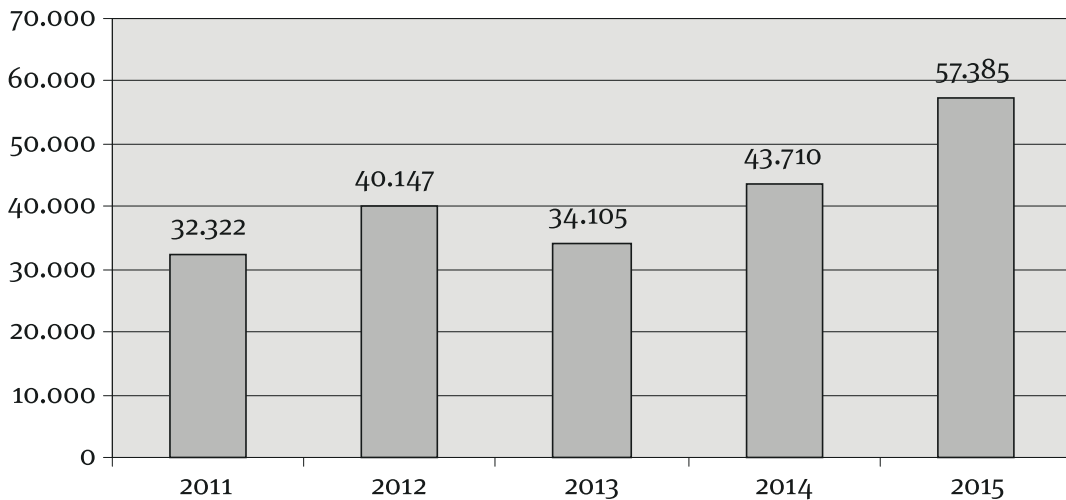
Vertreterin in der AG RDA unmittelbar an der Implementierung im deutschsprachigen Raum beteiligt, auch die offiziellen Schulungsunterlagen für den Bereich »Analytische Beschreibung von Zusammenstellungen« (zur Erfassung von Aufsätzen und Beiträgen) wurden von zwei Bibliothekarinnen erstellt. Andere nahmen an den Fortbildungen des Südwestverbands teil und gaben ihr Wissen im Laufe mehrerer Schulungen im Hause weiter. RDA wird ab Januar 2016 deutschlandweit in der Formalerschließung verwendet; aktuelle bibliographische Daten können nur noch nach diesem Standard bezogen werden. Damit ist auch eine durchgreifende Anpassung des Lokalsystems Kallias erforderlich geworden.

Die Namennormdatei (NND) hat einen Zuwachs von 18.965 Namen zu verzeichnen, davon sind rund 6.000 individualisiert. Im Kontext der RDA-Einführung überarbeitete die abteilungsübergreifende Redaktion das Handbuch der NND-Anweisungen, die der Körperschaftennormdatei (KND) soll folgen. Im Rahmen eines hausinternen Projekts konnten mehr als 6.000 Datensätze auf Dubletten geprüft werden. Nach der automatisierten Übernahme der kompletten GND-Sachschlagwörter (Sach- und Ortsschlagwörter) in Kallias ist eine abteilungsübergreifende Thesaurus-Redaktion neu eingesetzt worden, die den Abgleich mit den hauseigenen Schlagwörtern vornehmen wird.

Im systematischen Auswertungsprogramm befinden sich unverändert 38 Tages- und Wochenzeitungen, davon 18 ausländische, sowie 42 literarische und 56 wissenschaftliche Zeitschriften. Über das Portal »Literatur im Netz« waren am Ende des Berichtsjahres 432 archivierte Websites von Zeitschriften, Weblogs und Objekten der individuellen oder kollaborativen Netzliteratur zugänglich.

Katalogisierung (Zuwachs)	2011	2012	2013	2014	2015
Titelaufnahmen (Katalog Gesamt)	32.322	40.147	34.105	43.710	57.385
<i>selbständige Publikationen</i>	25.550	31.375	26.846	36.456	52.147
<i>unselbständige Publikationen</i>	6.772	8.772	7.259	7.254	5.238
Titelaufnahmen (Retro-Projekte)	1.590	21.112	18.248	392	abgeschlossen
Pauschale Bestandsbeschreibungen (»Bestände«)	632	738	622	628	1.481

Gesamtnachweis Kallias	2011	2012	2013	2014	2015
Katalogsätze	1.239.864	1.297.410	1.343.303	1.387.259	1.443.685
Exemplarsätze	464.622	507.647	542.755	571.765	600.534
Bestandssätze	24.138	24.868	25.485	26.100	27.535

Erschließung Bibliothek (Titelaufnahmen)*3 Bestand und Benutzung*

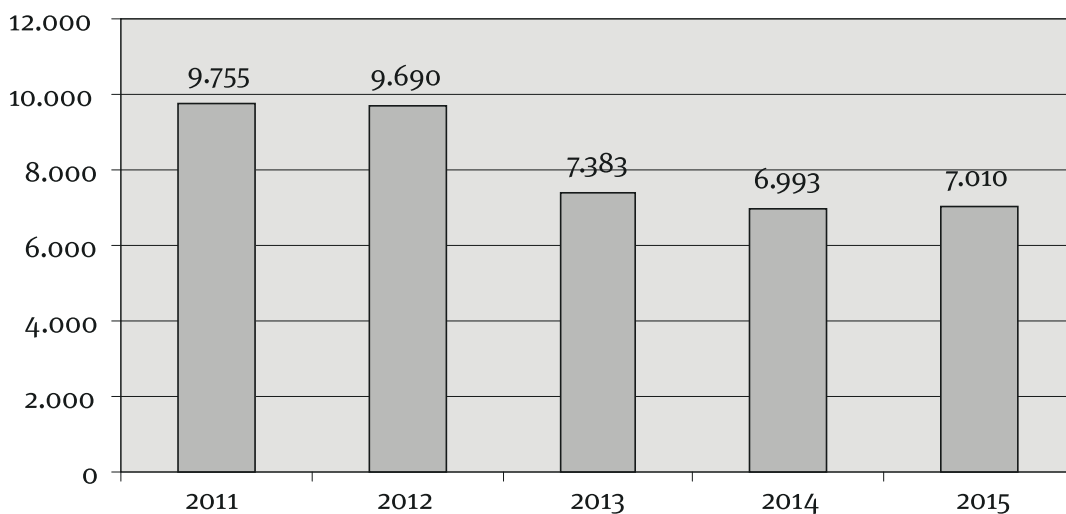
Von den mittlerweile 178 geschlossen aufgestellten Bibliotheken, Sammlungen und Verlagsarchiven waren 18 (Vorjahr: 14) Bestände wieder Gegenstand intensiver Standort-Recherchen nach Provenienzen und Lesespuren, dabei wurden 2.179 physische Einheiten (Vorjahr: 2.541) aktiv benutzt. Im Mittelpunkt des Interesses standen u. a. die Arbeitsbibliothek von Siegfried Kracauer (im Hinblick auf den 50. Todestag) und die Suhrkamp-Verlagsproduktion im Siegfried-Unseld-Archiv (SUA). Hier machten insbesondere die Marbacher Suhrkamp-Stipendiaten von der Möglichkeit regen Gebrauch, an den Regalen im Magazin zu arbeiten. Überraschend hoch waren die Zugriffe auf die Sammlungen der Abenteuer-, Kolportage-, Underground- und Unterhaltungsliteratur, auch auf den Ende 2014 als Stiftung übernommenen Bestand der rund 10.000 Groschenroman-Hefte des Berliner Sammlers Werner G. Schmidtke. Unter den 748 in den Nutzeranmeldungen des Berichtsjahres als Arbeitsthema genannten Autorinnen und Autoren gehören Jünger, Sebald, Schiller, Celan, Heidegger, Kästner, Kracauer, Kafka, Döblin und Schnitzler zu den meist beforschten. In der Ausleihe des regulären Magazinbestands ist mit 36.009 Leihvorgängen ein deutlicher Zuwachs zu verbuchen (2014: 32.711), dabei gehört die epochenspezifisch aufgestellte Primärliteratur seit 1880 mit Schwerpunkt auf der Gegenwartsliteratur wieder zu den Spitzenreitern. 968 Benutzerinnen und Benutzer aus 41 Herkunftsländern waren zu Forschungszwecken in der Bibliothek des DLA und sind wie in den Vorjahren auf Einzeltitel, Konvolute und thematische Schwerpunkte im Normalbestand und in den noch nicht erschlossenen Sammlungen und Beständen hingewiesen und sachkundig beraten worden. Bedingt durch die umfassenden Umbaumaßnahmen im Sindel-

finger Magazin konnte vorübergehend nicht ausgelagert werden. Dies führte in den Bibliotheksmagazinen zu erheblichen Engpässen und erforderte schwierige logistische Operationen.

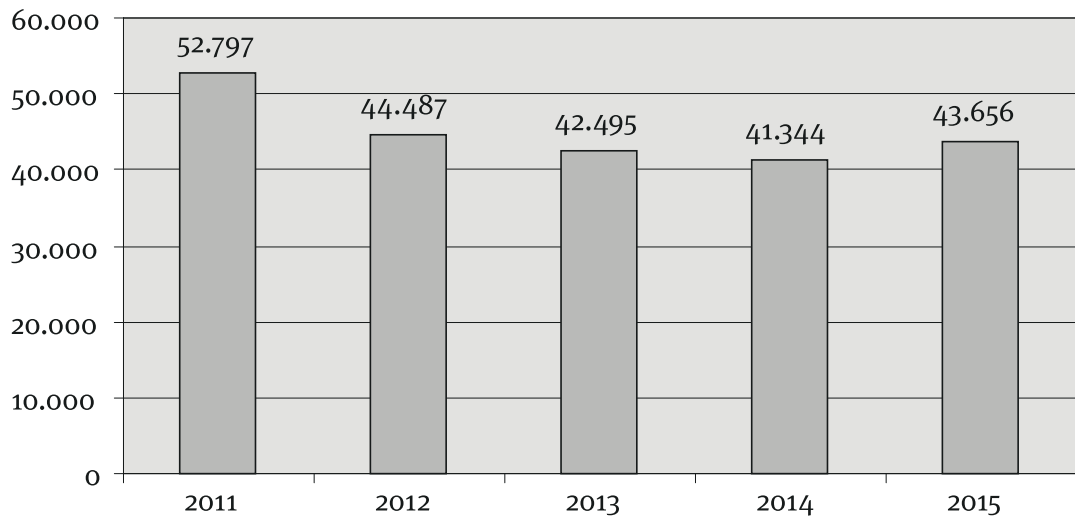
Während der allgemeine Zugriff auf den Bibliotheks-OPAC zurückging, wird der Zugriff auf das Modul »Bestände« immer beliebter (7.099, Vorjahr: 3.640). Hierzu haben sicherlich die attraktiven Beschreibungen auf der neu gestalteten Homepage des Literaturarchivs beigetragen. Auch auf spezielle, nur in Marbach vorhandene Angebote wie das Portal »Literatur im Netz« (12.454, Vorjahr: 9.989) oder »Bibliographien« (4.410, Vorjahr: 2.881) wurde mit wachsendem Interesse zugegriffen.

Benutzung	2011	2012	2013	2014	2015
Wöchentliche Öffnungszeiten	64,5	64,5	64,5	64,5	64,5
Benutzungsanträge	994	912	860	927	968
Lesesaal-Eintragungen	9.755	9.690	7.383	6.993	7.010
Ausleihe (physische Einheiten)	52.797	44.487	42.495	41.344	43.656
OPAC Abfragen Extern	98.823	119.181	124.845	104.015	85.556
OPAC Abfragen Lokal	58.699	56.351	55.622	58.571	62.510
Fernleihe (gebend)	1.201	1.252	1.244	1.223	1.071
Fernleihe (nehmend)	747	645	957	1.013	1.244
Direktlieferdienst (Kopien von Beiträgen und Zeitungsartikeln)	720	2.025	486	399	1.013
Leihgaben	85	181	102	77	40
Auskünfte und Recherchen	922	846	745	739	834

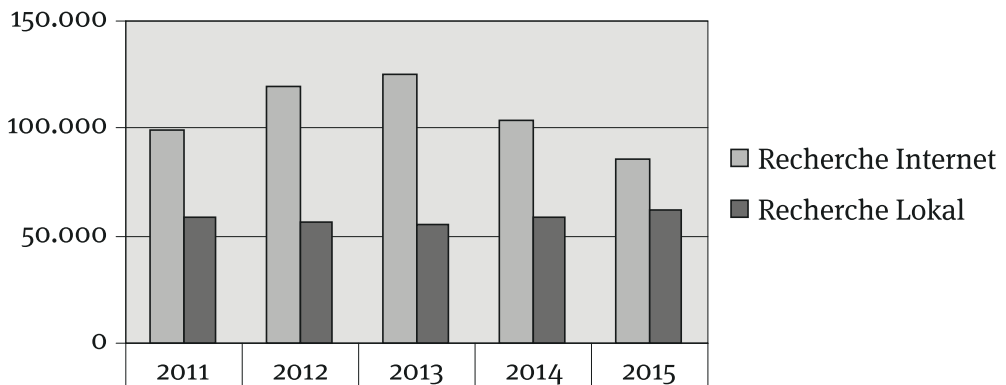
Tagespräsenz Bibliotheks-Lesesaal



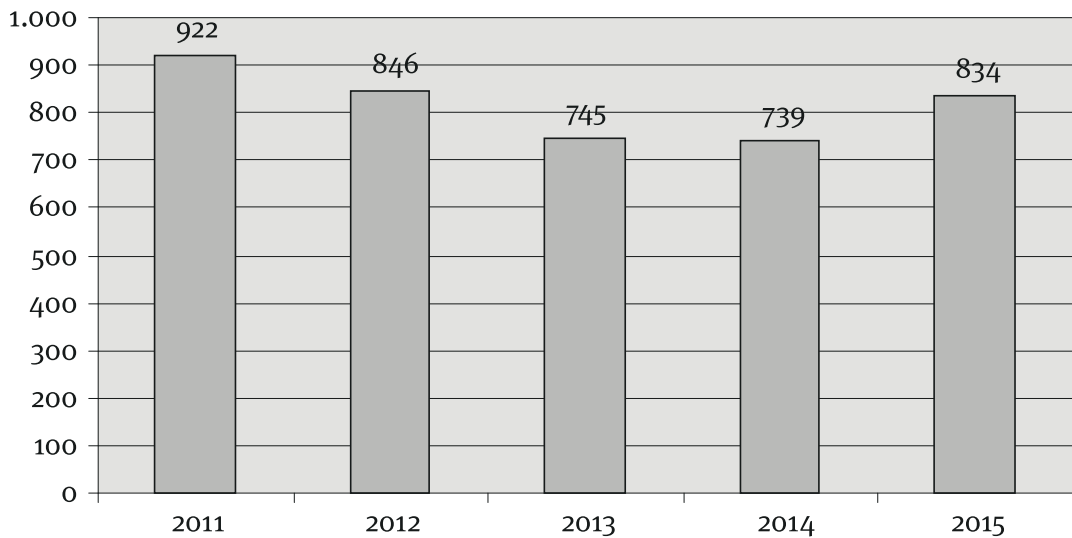
Ausleihe Bibliothek



Datenbank-Recherche Bibliothek



Recherche Internet	98.823	119.181	124.845	104.015	85.556
Recherche Lokal	58.699	56.351	55.622	58.571	62.510

Auskünfte und Recherchen Bibliothek*4 Projekte und Sonstiges*

Nach der im Oktober 2014 gestarteten Provenienz- und Sammlungserschließung der Marbacher Jünger-Bibliothek (4.223 Bände, Förderung durch die Stiftung Kulturgut Baden-Württemberg) folgte im März 2015 die DFG-geförderte Bearbeitung des Wilflinger Bestands (ca. 7.500 plus 1.500 Bände entomologische Spezi- alsammlung im Besitz der Ernst Jünger-Stiftung). Ende des Berichtsjahres waren bereits 2.914 Bände bearbeitet. Der zuständige Projektbearbeiter hat seinen Arbeitsplatz im musealen Ensemble des ehemaligen Wohnhauses in Wilflingen. In dem von der Bibliothek betreuten Modul »Autorenbibliotheken« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel fand zum August ein personeller Wechsel statt, Thema blieben die Exilbibliotheken. Bei ihren Überlegungen zur Entwicklung des Projektes »Rekonstruktion und Geschichte der Bibliotheken von Karl Wolfskehl nach 1933« wurde die neue Stelleninhaberin Caroline Jessen von den Referenten für Erschließung und Projektsteuerung unterstützt. Das mit DFG-Mitteln finanzierte Projekt »Netzliteratur authentisch archivieren und langfristig verfügbar machen« geht nach drei Jahren seinem erfolgreichen Abschluss entgegen. Nach zwei Workshops, die speziell technischen Problemen bzw. dem Problem »signifikanter Eigenschaften« gewidmet waren, fand im Dezember unter lebhafter Teilnahme des Publikums eine letzte Tagung unter dem Thema »Netzliteratur im Archiv« statt, es referierten Angehörige des Projektteams, Akteure des Genres und Wissenschaftler. Im ebenfalls DFG-geförderten Projekt »Repertorium der Exilbibliotheken. Modul 1: Döblin«, mit seiner innovativen Erweiterung des Katalogs durch eine personalbibliographische Komponente in Kombination mit einer Verzeichnung der in Marbach aufbewahrten Nachlassbibliothek Döblins,

ist der Fortsetzungsantrag für ein weiteres Jahr bewilligt worden. Geplant ist ein Folge-Projekt für Bibliothek und Bibliographie Siegfried Kracauers.

Als Teil einer Kooperation mit dem Literarischen Colloquium Berlin (LCB) im Projekt »Dichterlesen.net« starteten zwei wissenschaftliche Hilfskräfte in der Mediendokumentation die Digitalisierung (inkl. Rechte-Einholung, Kommentierung etc.) ausgewählter Autorenlesungen und deren Einspielung in die Datenbank. Am 3. Oktober 2015 wurde das Portal mit dem thematischen Audio-Parcours »Literatur der Mauerrisse« online gestellt.

Im Berichtsjahr sind in Eigenleistung zahlreiche Projekte fortgeführt worden, die der Bestandsrevision, der besseren Verfügbarkeit oder der Vorbereitung der Ausleihverbuchung gewidmet sind. Hinzugekommen ist die abteilungsübergreifende Konzeption des Projekts »Neuentwicklung eines Marbacher OPAC zur attraktiven und sachgerechten Präsentation der Bestände«, das im Folgejahr starten soll. Die im November eröffnete Ausstellung »Das bewegte Buch«, in der erstmals ausschließlich Bücher gezeigt werden, ist unter Beratung und logistischer Assistenz der Bibliothek entstanden, die auch Bestandsbeschreibungen diverser Sammlungen für das begleitende Marbacher Magazin beisteuerte.

Mitarbeiter der Bibliothek haben für etwa 500 Personen Fachführungen zu Beständen, Arbeitsweisen und Nachweissystemen durchgeführt und an der hausinternen Fortbildungsreihe »Auf dem Laufenden« konzeptionell und moderierend mitgewirkt; 8 Berufspraktikantinnen und -praktikanten wurden in Bibliothek und Mediendokumentation betreut, ebenso 9 Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeiter.

MUSEUM

1 Ausstellung

1.1 Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne (LiMo)

Dauerausstellung

»Die Seele«. Ausstellung: Heike Gfrereis. Gestaltung: Diethard Keppler und Demirag Architekten. Seit 7. Juni 2015.

Wechselausstellungen

»Der Wert des Originals«. 3. November 2014 bis 13. September 2015. Ausstellung: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, Beratung: Gottfried Boehm. Gestaltung: Diethard Keppler und Demirag Architekten. – »Das bewegte Buch«. 6. November 2015 bis 9. Oktober 2016. Ausstellung: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle. Gestaltung: Diethard Keppler und Demirag Architekten.

Reihe ›fluxus‹

30: »Anton Tschechows Reise nach Sachalin. Fotografien aus dem Staatlichen Literaturmuseum der Russischen Föderation«. 17. September 2014 bis 11. Januar 2015. Ausstellung: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle. Film: Anastasia Alexandrova. Gestaltung: Diethard Keppler. – 31: »Reinhart Kosellecks Geschichte zum Sehen«. 16. Januar bis 12. April 2015. Ausstellung: Heike Gfrereis, Moritz Neuffer und Adriana Markantonatos. – 32: »Else Lasker-Schüler und Moshe Spitzer 1943 in Jerusalem«. 14. April bis 27. September 2015. Ausstellung: Heike Gfrereis, Caroline Jessen, Thomas H. Schmidt und Richard Schumm. Gestaltung: Diethard Keppler. – 33: »Péter Nádas: Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik«. 6. Oktober 2015 bis 21. Februar 2016. Ausstellung: Heike Gfrereis und Péter Nádas mit Dietmar Jaegle und Diethard Keppler.

1.2 Ausstellungen im SNM

Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum. Kuratoren: Heike Gfrereis mit Stephanie Käthow, Katharina Schneider, Ellen Strittmatter, Aneka Viering, Martina Wolff. Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik). Seit 10. November 2009.

1.3 Marbacher Passage (Vitrinenausstellungen im Vestibül des Archivs)

»Die Schocken-Bücherei in den Exil-Bibliotheken«. 8. Dezember 2014 bis 30. Januar 2015. – »Heinrich Schirmbeck zum 100. Geburtstag«. 2. Februar bis 27. Februar 2015. – »Rolf Michaelis«. 11. März bis 2. April 2015. – »Sarah Kirsch und Karl Michel zum 80. Geburtstag von Sarah Kirsch«. 8. April bis 8. Mai 2015. – »Carl Weissner zum 75. Geburtstag«. 11. Mai bis 5. Juni 2015. – »Geno Hartlaub zum 100. Geburtstag«. 8. Juni bis 3. Juli 2015. – »›Nach Eretz Israel!‹ Jüdische Auswanderung nach Palästina vor 1933«. 6. Juli bis 12. September 2015. – »Hermann Lenz«. 14. September bis 18. Oktober 2015. – »Felix Hartlaub«. 1. Dezember 2015 bis 18. Januar 2016.

Die Ausstellungen in der ›Passage‹ wurden 2015 kuratiert von Susanna Brogi, Jan Bürger, Ulrich von Bülow, Denise Görlach, Jasmin Hamsch, Nikola Herweg, Dorit Krusche, Hermann Moens, Eva Schippert und Carolin Steinert.

1.4 Sonstige Ausstellungen

»Das Original! Zehn Jahre Deutscher Buchpreis«. 23. Januar bis 25. Februar 2015. Ausstellung: Heike Gfrereis und Dorothee Werner. – »Geistesgegenwärtig«.

30. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016. Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt und dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Ausstellungskonzept und -gestaltung: Bernd Busch, Heike Gfrereis, Diethard Keppler, Andreas Jung und Franziska Schmidt.

1.5 Ausstellungen zu Gast

»Kafka – der ganze Prozess«. Lübeck, Buddenbrookhaus, 14. Februar bis 31. Mai 2015. – fluxus 27: »+/- 1950. Alfred Andersch: Fotostreifen«. Literarisches Colloquium Berlin, 27. November 2014 bis 20. Februar 2015. – »Anton Tschechows Reise nach Sachalin«. Badenweiler, 18. Januar bis 15. Februar 2015. – »Das Original! Zehn Jahre Deutscher Buchpreis«. Frankfurt a.M., 1. März bis 25. März 2015; Heidelberg, 31. März bis 29. April 2015; Bad Homburg, Mai 2015; Berlin, Juni 2015. – »New Types. Three Pioneers of Hebrew Graphic Design. Moshe Spitzer, Franzisca Baruch, Henri Friedlaender«. Jerusalem, 20. Oktober 2015 bis 19. März 2016.

2 Besucherzahlen

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
52.759	35.500	34.105	48.153	87.315	86.850	67.092	61.110	63.788	63.338

Von Ende März 2007 bis zum 10. November 2009 war das Schiller-Nationalmuseum wegen Innensanierung geschlossen. Im Juni 2006 kam das Literaturmuseum der Moderne hinzu.

3 Publikationen

3.1 Zu den Ausstellungen

Marbacher Katalog 68. *Die Seele. Die Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne*. Hg. von Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. – Marbacher Magazin 149. *Péter Nádas: Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik*. Fotografien aus dem Nachlass von H.G. Adler. – Marbacher Magazin 150.151.152. *Das bewegte Buch. Ein Katalog der gelesenen Bücher*. Mit 104 Beispielen aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, einem Essay von Claus Pias und Antworten von Andreas Bernard, Timon Beyes, Hans Ulrich Gumbrecht, Christian Kracht, Thomas Macho, Eckhart Nickel, Joseph Vogl und Sigrid Weigel.

3.2 Weitere

Aus dem Archiv 8. Jan Eike Dunkhase: *Absurde Geschichte. Versuch über Reinhart Koselleck*. – Spuren 105. Ulrich von Bülow: *Hannah Arendt in Marbach*. – Spuren 106. Nikola Herweg: *Helen und Kurt Wolff in Marbach*. – Spuren 107. Achim Aurnhammer: *Johann Georg Jacobi in Freiburg*. – Spuren 108. Jutta Bendt: *Ricarda Huch in Freiburg*. – Marbacher Schriften. N.F. 11. *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Hg. von Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen – Marbacher Schriften. N.F. 12. *Rudolf Alexander Schröder im Dritten Reich*. Hg. von Gunilla Eschenbach. – Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 59. Im Auftrag des Vorstands hg. von Wilfried Barner †, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff.

3.3 Sonstiges

Programmplakat 2015. Nr. 1 bis 4. Text- und Bildredaktion: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle. – *Zeitschrift für Ideengeschichte*. Jg. IX, H. 1 bis 4: Hg. von Ulrich Raulff (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Helwig Schmidt-Glintzer (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Hellmut Th. Seemann (Klassik Stiftung Weimar), Luca Giuliani (Wissenschaftskolleg zu Berlin).

4 Literaturvermittlung/Museumspädagogik

4.1 Museumsführungen 2015

2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
251	342	1038	753	730	628	836	1098	1044	582	549	537

4.1.1 Themen der Führungen

LiMo Dauerausstellung allgemein. – SNM Dauerausstellung allgemein. – Rundgang durchs LiMo und SNM mit Diskussion zum Ausstellungskonzept. – LiMo Architektur für Literatur: Die beiden Marbacher Museen (dt., engl.). – LiMo-Rundgang (dt., engl., frz.). – Mit Schülern ins LiMo und SNM. Angebot für Lehrer. – Wechselausstellung: Der Wert des Originals. – Wechselausstellung: Das bewegte Buch. – fluxus: Reinhart Koselleck. – fluxus: Else Lasker-Schüler. – fluxus: Péter Nádas. – LiMo: Poesie aufräumen. – LiMo: Vom Axtbuch zur Geheimschrift. – LiMo: Erich Kästner. – LiMo: Max Frisch. – LiMo: Franz Kafka. – LiMo: Peter Stamms »Agnes«. – SNM: Schiller-Rundgang. – SNM: Schiller von Kopf bis Fuß. – SNM: Wilhelm Tell. – SNM: Weimarer Klassik. – SNM: Eduard Mörike. – Liebeslyrik durch LiMo und SNM. – Naturlyrik durch LiMo und SNM.

4.1.2 Aktionstage mit freiem Eintritt, freien Führungen und Veranstaltungen

»Wein-Lese-Tage«. 31. Januar bis 1. Februar 2015. – Internationaler Museumstag
 »Inspiration und Schreibrausch«. 17. Mai 2015. – Ausstellungseröffnung »Die Seele«. 7. Juni 2015. – Marbacher Erlebnissonntag »In 14 Schritten durch das 20. Jahrhundert«. 28. Juni 2015. – Festival »Alles was erzählt« zum 10-jährigen Bestehen der Stiftung Kinderland mit den Schriftstellerinnen Alissa Walser und Tanja Dückers. 7. bis 9. Juli 2015. – Finissage »Der Wert des Originals«. 13. September 2015. – Tag der offenen Tür »Speed Reading. Bücher bewegen«. 8. November 2015. – Bundesweiter Vorlesetag. 20. November 2015.

4.2 Schul- und Kinderprogramm des Museums 2015

4.2.1 Zahl der Veranstaltungen

Führungen/Veranstaltungen im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	185
Besucher im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	4.407
Seminare und Workshops im Schul- und Kinderprogramm	52
Spezielle Aktionstage für Kinder, Schulen und Familien	3
Einwöchige Ferienworkshops	5
Fünfmonatige Workshops	1
Lehrerfortbildungen	7

4.2.2 Themen der Kinder- und Schülerführungen

LiMo Dauerausstellung allgemein. – SNM Dauerausstellung allgemein. – Schiller in einer Stunde. – Das bewegte Buch. – Der Wert des Originals. – LiMo: Poesie aufräumen. – LiMo: Kurzprosa. – LiMo: Vom Axtbuch zur Geheimschrift. – SNM: Schiller von Kopf bis Fuß. – LiMo: Erich Kästner. – LiMo: Max Frisch. – LiMo: Franz Kafka. – LiMo: Peter Stammers »Agnes«. – SNM: Wilhelm Tell. – SNM: Weimarer Klassik. – SNM: Mörikes Dinge. – SNM: Meet & Greet mit Friedrich Schiller. – Liebeslyrik durch LiMo und SNM. – Naturlyrik durch LiMo und SNM.

4.2.3 Themen der Seminare und Workshops

Poesie aufräumen. – Schreibbar. – Der »Prozess« unter der Lupe. – Der Zauber der Dinge. – Liebeslyrik. – Schneiden und Kleben. – Vom Axtbuch zur Geheimschrift. – Peter Stammers »Agnes«. – Kinderszenen. – Reimen und Klecksen: Dich-

terschätze. – LiMo-Detektive. – Anschauung und Reflexion: Der Essay. – Kleists Sätze. – Schiller-Vertonungen.

Die Seminare und Workshops 2015 wurden durchgeführt von Charlotte Andresen, Johannes Kempf, Claudia Konzmann, Ursula Parr, Sandra Potsch, Thomas H. Schmidt, Richard Schumm, Verena Staack, Elke Wenzel, Christoph Willmitzer und Johanna Wurth.

4.2.4 Themen der Lehrerfortbildungen

Die neue Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne – Naturlyrik.

Die Lehrerfortbildungen wurden durchgeführt von Sandra Potsch und Verena Staack.

5 Projekte

5.1 LINA. Die Literaturschule im LiMo

Seit September 2008 können Schüler im LiMo ein bundesweit einmaliges Pilotprojekt besuchen: die Literaturschule LINA (Literatur am Nachmittag), in der sie nachmittags betreut werden und durch Originale aus dem Archiv und die Mitwirkung an der Vermittlungsarbeit des Museums einen ungewöhnlichen Zugang zur Literatur kennenlernen. 2015 fand ein Projekt statt: »Literatur sehen« (mit dem Schiller-Gymnasium, Ludwigsburg).

Betreuung: Sandra Potsch und Verena Staack.

5.2 LINA in den Ferien

Seit August 2009 findet die Literaturschule LINA auch in den Ferien statt. LINA in den Ferien wendet sich an besonders interessierte Kinder und Jugendliche, die die Ferien nutzen möchten, ihre sprachlichen Talente und ihr literarisches Interesse weiter zu entwickeln und in kreativer Weise auszudrücken. 2015 fanden drei Ferienworkshops statt: »Literatur fürs ganze Jahr« (Weihnachtsferien), »Literatur – keine Geheimsache« (Osterferien) und »Lug, Trug und Reimerei mit Robert Gernhardts Gedichten« (Sommerferien).

Alle Ferienworkshops wurden von Sandra Potsch und Verena Staack durchgeführt.

5.3 Kulturakademie der Stiftung Kinderland des Landes Baden-Württemberg

Die Kulturakademie richtet sich seit 2010 mit einem bundesweit einmaligen Angebot an alle Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen sechs bis acht (in

den Sparten Bildende Kunst, Literatur, MINT und Musik). In den Faschings- und Sommerferien fanden in den Marbacher Museen zwei einwöchige Schreibseminare mit Silke Scheuermann, Matthias Göritz, Regina Kehn und Tamara Bach und eine Projektklasse in den Stuttgarter Staatstheatern statt. Neben freien Texten wurden Geschichten für die neue Museums-App im LiMo (Faschingsferien) geschrieben bzw. Kreativaufgaben im Rahmen der Wechselausstellung »Der Wert des Originals« (Sommerferien) gelöst.

ENTWICKLUNG

Allgemein

Zu den allgemeinen Arbeiten der Entwicklung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten. Die Vorstands- und Kuratoriumssitzungen wurden vom Leiter der Entwicklung vorbereitet und betreut.

Strukturplanung

Zwölf Veranstaltungen zu den verschiedensten Themen haben im Jahr 2015 im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Auf dem Laufenden« (AdL) stattgefunden. Die Programm-Arbeitsgruppe setzte sich die ersten dreieinhalb Jahre zusammen aus Silke Becker, Roland S. Kamzelak, Angelika Kreh und Karin Schmidgall. Die Organisation der AdL-Veranstaltungen sowie die Programmerstellung wird ab Mitte des Jahres 2015 von Frau Schmidgall und Frau Schwandner weitergeführt. Künftig soll die Zuständigkeit für diese Veranstaltungsreihe regelmäßig alle zwei bis drei Jahre an eine Mitarbeiterin oder einen Mitarbeiter in der Bibliothek oder im Archiv weitergegeben werden.

Für die Sanierung der Sprinkleranlage wurde nach Ausschreibung ein Gutachter beauftragt. Das Ergebnis wurde am 30. April vorgelegt. Die Umsetzung wird von der Verwaltung betreut.

Im Hinblick auf die Umbaumaßnahmen des Lesesaals der Bibliothek wurde am 21. April ein Verrauchungstest durchgeführt. Dieser funktionierte zwar nicht einwandfrei, dennoch konnte der Luftstrom wahrgenommen werden. Die kalte Luft bricht sich an den Stützen vor der Glaswand. Im mittleren Bereich des Lesesaals (Kataloge) sind keine Zugscheinungen wahrzunehmen. Somit muss die Auskunftstheke dort aufgestellt werden.

Das American Friends of Marbach-Treffen hat vom 7. bis 9. Mai in Yale mit einer Tagung über Ernst Cassirer stattgefunden. Im kommenden Jahr wird der Vorstand neu gewählt.

Am 20. und 21. Juli fand eine externe Nachevaluation der Geschäftsprozessanalyse (GPA) im DLA statt. Die drei bestellten Gutachter – Frau Dr. Irmgard Becker, Archivschule Marburg, Frau Prof. Dr. Claudia Schneider, Hochschule der Verwaltung Ludwigsburg, und Herr Prof. Dr. Konrad Umlauf, Humboldt Universität Berlin – führten Gespräche mit dem Direktor, den Abteilungsleitern und weiteren Mitarbeitern des DLA. Das Gutachten bescheinigt dem DLA, dass die Geschäftsprozessanalyse ordnungsgemäß und auf das DLA sinnvoll angepasst durchgeführt wurde.

Bei einer Besichtigung des alten Kraftwerks der Energie-Versorgung Schwaben (EVS) wurde das DLA auf einen klimatisierten Raum-im-Raum aufmerksam, der leersteht und sich für die Lagerung von Kulturgut eignet. Nun verhandelt das DLA einen Mietvertrag zur Nutzung des Raumes (ca. 1.000 qm) als Magazinfläche.

Durch die Aussicht, weitere Magazinflächen auszulagern, sind die Neubauplanungen zu überdenken. Bis Herbst 2016 soll ein aktualisiertes Konzept vorgelegt werden.

Da das DLA nicht mehr am Rahmenvertrag Mobilfunk des Landes teilnehmen darf, hat der Leiter der Abteilung Entwicklung einen eigenen Vertrag verhandelt.

Editionen und Digital Humanities

Im Rahmen des Projektes »Vernetzte Korrespondenzen« wurde 2015 eine Ausstellung in Trier vorbereitet. Die Eröffnung fand am 4. November in der Universitätsbibliothek statt.

Für das gemeinsam mit der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung beabsichtigte Projekt zu den Briefen von Max Kommerell sowie für das »Kafka Virtual Archive«-Projekt (KVA) wurde je ein DFG-Antrag eingereicht.

Der erstellte Prototyp für die Auspielung der Registerdaten aus der editionsübergreifenden Datenbank AMIE wurde ergänzt und verfeinert. Am 16. Februar fand diesbezüglich ein Workshop mit dem für die Erstellung des Prototyps zuständigen externen Dienstleister statt.

Der Ausschuss der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition (AGE) hat am 17. April in Frankfurt am Main getagt. Die alle zwei Jahre stattfindende Tagung wird 2016 in Graz stattfinden. Der Ausschuss fungiert als Programmkomitee.

Hans Braam hat seine Gedichte-Datenbank, die Metadaten aus Anthologien verwaltet, in die Obhut des Referates Editionen und Digital Humanities gegeben. Die Datenbank soll ertüchtigt, modernisiert, wissenschaftlich nachgearbeitet und im DLA fortgeführt werden.

Die BSCW-Stiftung hat kurzfristig Mittel für die Bearbeitung von Band I des Kessler Tagebuchs bereitgestellt. Damit konnte ab dem 1. Oktober eine halbe Wissenschaftlerstelle für 7 Monate eingerichtet werden.

Für den Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW) vertritt der Leiter der Entwicklung das DLA im Verbundausschuss, der zwei- bis dreimal jährlich tagt. Über das Projekt »Verlässlicher Speicher« wird im WDV-Teil berichtet.

Wissenschaftliche Datenverarbeitung

Erneut war die Modernisierung der IT-Infrastruktur ein Schwerpunkt des Jahres: Leitungswege, Mengen und Positionen der benötigten Netzwerkdosen für die Modernisierung des internen IT-, Haustechnik- und Telefonnetzes wurden festgelegt und die vorhandenen Pläne überarbeitet, sodass der betreuende Fachingenieur sowie der Architekt Ausführungspläne und ein aktualisiertes Leistungsverzeichnis erstellen konnten. In Erweiterung der ursprünglichen Planung von 2012 wurden nun auch mögliche Standorte für WLAN-Access-Points ausgemessen und berücksichtigt. Viele aktive Teilkomponenten mussten aus aktuellen Anlässen in Eigenregie bereits realisiert werden.

Im LiMo wurden anlässlich der Neueröffnung die vorhandenen WLAN-Access-Points durch leistungsfähigere Geräte ersetzt, das Schiller-Nationalmuseum wurde mit fünf Access-Points neu ausgestattet. Insgesamt bieten derzeit 25 Access-Points freien Internetzugang für Benutzer, Collegienhaus-Gäste und erstmals auch für Museumsbesucher. Bei dieser Anzahl war die Inbetriebnahme eines »Wireless Controllers« als virtuelle Maschine notwendig, der eine zentrale Konfiguration und Verwaltung der Geräte ermöglicht. Im Versorgungsbereich der Museen mussten auch die Netzwerkswitches schon 2015 erneuert werden.

Die WLAN-Ausstattung erfolgte insbesondere im Hinblick auf das neue Museums-Führungssystem. Die bisherige Speziallösung mit den M3s wurde – nach diversen Tests und Prototypen – durch eine extern entwickelte App auf 30 neuen Standard-iPads abgelöst, für die die Ladetheke umgebaut und die redaktionelle und logistische Infrastruktur geschaffen werden musste. Diese App wird zusätzlich kostenlos zur Installation in den Shops von Apple und Google angeboten, sodass Besucher auch private Mobilgeräte in den Museen nutzen können.

Das Redaktionssystem für die Museums-Apps wurde als Teil des modernisierten Web-CMS auf Basis von Typo3 implementiert, mit dessen Hilfe der öffentliche Webauftritt des DLA inhaltlich und gestalterisch neu überarbeitet präsentiert wird. Für diesen Web-Relaunch waren praktisch über das ganze Jahr hinweg umfangreiche technische Zuarbeiten und Abstimmungen im Haus und mit der beauftragten Agentur erforderlich. Im September wurde mit der Freischaltung der öffentlichen Webseiten ein lang erwarteter Meilenstein erreicht, wenn auch die parallele Modernisierung des Intranetangebotes für Benutzer und Mitarbeiter noch aussteht und diverse Verfeinerungen erst nach und nach vorgenommen

werden konnten (etwa die konstruktive Umleitung alter, nun ungültiger Adressen). Von der Komplexität dieses Projektes kündeten auch 205 Einträge in dem internen Ticket-System des DLA, in dem dessen technische Aspekte verwaltet werden. 19 »kleinere Fehler« sind davon derzeit noch offen. Als neues Angebot wurde ein Webforum für Stipendiaten und Forscher aufgesetzt und in die Benutzerverwaltung des Webauftritts integriert, jedoch befand sich das Forum zum Jahresende noch im internen Test.

Gestaltung und Struktur des neuen Webauftritts wurden allgemein sehr positiv und als Verbesserung wahrgenommen. Die quantitativen Zugriffszahlen insgesamt sind mit durchschnittlich 344.343 »Pageviews« pro Monat weiter steigend (Vorjahr: 269.850) und lassen ab September auch keine signifikante Veränderung erkennen. Anders jedoch die Zugriffe auf unseren Web-OPAC, die insgesamt von knapp 298.000 im Vorjahr auf rund 285.000 zurückgegangen sind. Nach dem Web-Relaunch war insbesondere ein deutlicher Rückgang von Suchanfragen aus dem Internet zu verzeichnen, dessen Ursachen erst teilweise aufgeklärt sind.

Ein Faktor mag das Ende eines Abgleichprojektes der Historischen Kommission in München sein (vgl. den Vorjahresbericht). Im Nachgang dazu wurden weitere 24.000 Personen-Sätze in Kallias erstmals mit einer ID-Nummer der Gemeinsamen Normdatei (GND) ausgestattet, weitere ca. 48.000 wurden verlässlich abgeglichen.

Damit war ein Abgleich von Personen-Normdaten beim Bibliotheks-Servicezentrum in Konstanz (BSZ) sinnvoll möglich. In seinem Zuge konnten mehr als 33.000 falsche »Pica-Produktionsnummern« (PPNs) gelöscht werden, welche für die Katalogisierung immer wieder hinderlich waren. Zugleich wurden mehr als 40.000 Sätze mit ihrer bestehenden Kombination PPN+GND-ID bestätigt. Ca. 1.000 GND-IDs und 53.000 PPNs wurden aus der Konkordanz neu übernommen. Durch einen Abgleich der Körperschafts-Normdaten konnten in einem ähnlichen Projekt 50 % der Körperschaften mit zuverlässigen GND-IDs versorgt werden. Zum Einsatz kam auch dabei ein selbst entwickeltes SQL-Verfahren.

Für insgesamt 196.338 Sätze im AK wurde durch Match&Merge-Verfahren eine korrekte Signatur im Segment XHm sichergestellt. Dies bedeutet ein weiteres Mal eine bedeutende Erleichterung der Arbeit der Magazinerinnen.

Der routinemäßige Online-Abgleich mit dem BSZ erfolgt seit Juli auch bei Schreibzugriffen über das modernere SRU-Protokoll, was durch ein neues Kallias-Release möglich wurde. Damit wurde auch das sogenannte »Ansigeln« möglich, das Melden von Marbacher Bibliotheksbestand an bereits vorhandene Titelaufnahmen. Offline-Lieferungen an das BSZ können damit zukünftig entfallen; im August wurde eine letzte Lieferung von 159.900 Titeln für die Jahre 2008–2015 im MAB-Format bereitgestellt. Die weitere Releaseplanung im Hinblick auf die

bevorstehende Einführung des RDA-Regelwerkes wurde bei einem Treffen mit der Firma aStec in Marbach besprochen. Eine RDA-fähige Kallias-Version wurde Ende Oktober in einer Test-Umgebung installiert und bietet eine Art »Preview« auf die erwartete produktive Implementierung.

Im Jünger-Haus in Wilflingen wurde ein Katalogisierungsarbeitsplatz eingerichtet, der über Powerline-Adapter und einen bestehenden DSL-Anschluss mit VPN- und Remote-Desktop-Technik auf unsere Server zugreift.

Sowohl die reicher bebilderten Webseiten als auch die medienintensive Museums-App profitieren von neuen Funkkomponenten und Antennen, mit denen unsere WLAN-Richtfunkstrecke zur Internet-Anbindung immerhin um das ca. 2,5-fache auf rund 100 MBit/s. (symmetrisch) beschleunigt werden konnte. Ein weiterer signifikanter Ausbau der Internet-Bandbreite ist aber weiter dringend nötig, vor allem im Hinblick auf die verteilten Speicherlösungen, die im MWW-Projekt konzipiert werden.

Dessen Teilprojekt »Verlässlicher Speicher« war erneut durch personelle Fluktuation und Unterbesetzung gehemmt. Dennoch wurde in mehreren Sitzungen ein funktionales Anforderungsprofil erarbeitet und mit den Partnern abgestimmt. Die erwartete Grundsatzentscheidung für den verlässlichen Speicher »Eigenbetrieb oder Dienstleister« wurde durch einen detaillierten Wirtschaftlichkeitsvergleich vorbereitet.

Auch das Kernteam war nach dem Weggang eines langjährigen Mitarbeiters von Vakanz betroffen. Erst im November konnte im zweiten Anlauf die Stelle des Medieninformatikers neu besetzt werden.

Bei den »Born Digitals« (deren Zulauf anhält), wie auch bei dem Nachlass Kittlers, schlug sich der Personalengpass im Referat spürbar nieder. Der bisherige Stand des »digitalen Kittler« wurde aber erstmals einem Forscher für eine forensisch-editorische Untersuchung per virtueller Maschine mit den Bitcurator-Tools zur Verfügung gestellt.

Im DFG-Projekt »Netzliteratur« war ein Besuch beim BSZ Konstanz zur Koordinierung der Entwicklungsarbeiten erforderlich. Dabei wurde auch der Gesamtbestand der archivierten Netzliteratur als weitere Sicherheitskopie auf einer 4TB USB-Platte mitgenommen. Letztlich konnte die uneingeschränkte und fristgerechte Abnahme aller Softwarekomponenten erteilt werden, und das erfolgreiche Projekt ging mit dem Abschlussworkshop im Dezember zu Ende.

Die Qualität verschlüsselter Verbindungen ins Internet ist 2015 zu Recht weiter in den Fokus gerückt, und populäre Webbrowser und E-Mail-Clients hatten ihre Anforderungen an kryptografische Protokolle so erhöht, dass Fernzugriffe auf unseren E-Mail-Server Beehive zunehmend schwierig wurden. Hier wurde unter Hochdruck und mit externer Hilfe ein »Reverse Proxy« als Vorsystem etabliert, das die erforderliche Grundsicherheit gegenüber dem Internet gewährleistet. In

einer vergleichbaren Maßnahme wurde die öffentlich erreichbare Umgebung für eigene Web-Applikationen auf das modernere ORDS unter Tomcat umgestellt.

Während die Modernisierung der virtualisierten Serverlandschaft fast schon routinemäßig und kontinuierlich stattfindet, sodass kaum noch von einem Abschluss des ursprünglichen Vorhabens 2015 gesprochen werden kann, hat sich auf der Ebene der Backup-Systeme ein deutlich sichtbarer Wechsel vollzogen, der wegen der wachsenden Datenmengen notwendig wurde. Es wurde eine neue LTO6-Bandbibliothek beschafft und in Betrieb genommen, die zunächst über 60 Steckplätze für Sicherungsbänder verfügt und sehr günstig erweitert werden kann, wenn dies z. B. für MWW erforderlich werden sollte.

Die gewichtete Verfügbarkeit zentraler Systeme in der Rahmenarbeitszeit war mit 99,85 % erneut geringfügig besser als im Vorjahr.

Die Anzahl der Clients (Arbeitsplatzrechner, Laptops, Tablets) sank trotz Ersatzbeschaffungen leicht auf 256 Geräte (Vorjahr 270), allerdings traten zusätzlich erstmals dienstliche Smartphones in Erscheinung. Diese werden nicht im WDV-Referat verwaltet, müssen aber in das bestehende WLAN integriert werden.

Ein veralteter Canon-Buchkopierer wurde stillgelegt und ein neues Konzept für bestandsschonende Buchkopien entwickelt. Aufwändig waren Konfiguration, Inbetriebnahme und Schulungen im Zusammenhang mit dem neuen A2-Aufsichtscanner (Zeutschel OS 12002). Collegeblöcke aus dem Kittler-Nachlass dienten als erstes Pilotprojekt, für das Workflow und Dateiablagen, Metadatenexporte, Barcodezettel und Auftragslisten sowie Werkzeuge für die Qualitätskontrolle angepasst und entwickelt wurden. Für ein Folgeprojekt, gebundene Fotoalben, wurden am Jahresende unter Hochdruck ebenfalls entsprechende Werkzeuge geschaffen, doch steht deren Einsatz derzeit aus.

Die gute Zusammenarbeit mit der Datenschutzbeauftragten wurde fortgesetzt in der Erarbeitung der Gesamt-Betriebsvereinbarung »IT-Systeme« sowie dem zugehörigen Verfahrensverzeichnis.

Digitalisierung / Fotostelle

Die Digitalisierung / Fotostelle hat im Berichtsjahr 821 Aufträge bearbeitet, davon 344 hausinterne und 477 für externe Auftraggeber. Dabei wurden 11.887 Fotos geliefert. Es gingen 95 Belegexemplare ein.

Für die Hauschronik, die Homepage und die Pressestelle wurden etwa 30 Veranstaltungen fotografisch dokumentiert. In die fotografische Porträtsammlung wurden drei von den Hausfotografen aufgenommene Schriftstellerporträts übernommen.

Ein Marbacher Magazin, sechs Spurenhefte, ein Ausstellungskatalog und zahlreiche weitere Publikationen, Flyer, Werbemittel und Plakate wurden mit

Aufnahmen oder Scans der Digitalisierung / Fotostelle ausgestattet. Für insgesamt 7 Ausstellungen wurden sämtliche Fotoarbeiten ausgeführt, darunter die Neugestaltung der LiMo-Dauerausstellung »nexus« und die Jahresausstellung »Das bewegte Buch«.

Im Rahmen des Kooperationsprojektes »Vernetzte Korrespondenzen« wurde die begleitende Ausstellung in Trier mit rund 90 hochwertigen Faksimiles ausgestattet und weitere etwa 100 Briefe wurden für die Edition digitalisiert. Für die große Mörrike-Ausstellung in Fellbach wurden Faksimiles hergestellt.

Folgende Konvolute wurden im Berichtszeitraum digitalisiert bzw. bearbeitet: Erich Kästners »Blaues Buch«, Wolfgang Koeppens Manuskript »Jugend«, der Briefwechsel Kessler – Richter und das Familienarchiv Viktor von Weizsäckers. Für die Bestandsgruppe Bilder & Objekte wurden 1.014 Archivalien verschiedener Gattungen fotografiert bzw. gescannt.

Mit dem neu angeschafften Zeutschel-Aufsichtsscanner wurde ein Konvolut von Friedrich Kittlers Collegeblöcken digitalisiert.

Bestandserhaltung

Das Referat Bestandserhaltung (BE) betreut die drei Abteilungen Archiv, Bibliothek und Museum konservatorisch und restauratorisch.

Bestandspflege:

Im Vorfeld der Bestandspflege steht zunächst die Zustandssichtung von Neuzugängen. In 2015 sind folgende Vor- und Nachlässe begutachtet worden: A:Ritter-Santini; A:Weinrich, Harald; A:Fetscher; A:Mosebach, Martin; A:Hoffmann, Paul (1917–1999); A:Figal, Günter; A:Novak; A:Giordano; A:Gross, Johannes; A:Endler, Adolf; Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. und Geistesgesch. (DVJS); A:Minder; Archiv »Zeitschrift für Germanistik«; A:Rosenkranz, Moses; A:Middleton; D:Walser^oRanft, Manfred; A:Lämmert; A:Raddatz (Nachtrag); A:Müller-Seidel; A:Salis, Richard; A:Theunissen, Michael; A:Kemp (Nachtrag); A:Meier, Christian (Vorlass); Nachlass Wolfgang Jeske; A:Wohmann (Nachtrag); A:Rüegg; A:Burkert, Walter; A:Rühmkorf (Nachtrag); A:Kaiser (Nachtrag); A:Kunert (Nachtrag).

Der mit dem Nachlass A:Hoffmann übernommene Bücherbestand, zum Teil mit Provenienz von Karl Wolfskehl, umfasst 220 Bände. Die Lieferung wurde gesichtet, nach dem Grad der Benutzbarkeit sortiert und der Restaurierungsaufwand von 88 zur Hälfte erheblich beschädigten Büchern eingeschätzt.

Arbeiten in der Bestandspflege:

Da die Bestandspflegestelle seit April 2015 nicht besetzt ist, ruhen die routinemäßigen Reinigungs- und Umbettungsarbeiten von Nachlasseingängen des Archivs und der Bibliothek. Für die Archivierung und Benutzung ist es zwingend erforderlich, insbesondere alte Schimmelschäden, z. B. durch Absaugen von der Oberfläche, zu entfernen. Von toten und abgestorbenen Pilzzellen geht mindestens ein allergenes Risiko aus, das auf diese Weise zu über 90% reduziert werden kann.

Die Restaurierwerkstatt hat deshalb rund 1.230 Bände, der z. T. schimmelbelasteten Leihbibliothek Moritz Richard Fischer (Königsbrück) kurzfristig für die Freihandaufstellung in der Wechselausstellung »Das bewegte Buch« abgesaugt. Insgesamt 185 Bände verblieben danach als nicht ausstellbar bzw. nicht benutzbar im Bibliotheksmagazin. Sie erhalten zunächst als abschließende Maßnahme eine einfache Schutzverpackung und ggf. einen Hinweis auf die eingeschränkte Benutzbarkeit.

Folgende neu zugegangene Bestände von Autoren, Wissenschaftlern und Verlagsarchiven wurden bis April 2015 durch die Bestandspflege bearbeitet:

Bestände	Arbeiten und Umfang
	Reinigen, Entmetallisieren und Umverpacken des Inhalts von:
SUA: Insel-Verlag (Nachtrag)	220 Ordnern
A:Giordano (Nachtrag)	4 Umzugskartons
A:Lenz, Siegfried	6 Umzugskartons
A:Lenz, Siegfried	17 Ordnern mit Zeitungsausschnitten
A:Schirnding, Albert von	19 Ordnern
A:Enzensberger, H. M.	2 Umzugskartons
A:Michaelis, Rolf	3 Umzugskartons
A:Rowohlt-Verlag	25 Ordnern und 5 Umzugskartons
A:Minder	95 Archivkästen

Mit der umfangreichen Buchausstellung kam im Oktober die aus rund 330 antiquarischen Büchern zusammengestellte »Kathmandu Library« in das DLA. Die klimatischen Bedingungen in Nepal zusammen mit dem großen Erdbeben von 2015 waren die Ursache für den aktiven Schimmelbefall der kurz vor Ausstellungsbeginn eingetroffenen Bände. Probeweise wurde eine schonende, thermische Behandlung nach DIN 68800/4 an dem vergleichsweise jungen Buchbe-

stand durchgeführt. Der Grad der Kontamination wurde mittels Messungen der Biolumineszenz in Stichproben dokumentiert, um das Behandlungsergebnis zu bewerten. Die vor der Erfassung notwendige Reinigung der Bände steht noch aus.

Konservierung:

Für rund 180 Exemplare der Buchumschlagsammlung wurde der Prototyp einer Folientasche für die in Hängeregistern lagernde Sammlung entwickelt und in drei gängigen Formaten in die externe Produktion gegeben.

Als konservatorische Begleitmaßnahme an dem entsäuerten Magazinbestand K/KK erhielten 120 leicht beschädigte Bücher einen substanzsichernden losen Schutzumschlag aus PE-Folie.

Die in Planschränken lagernden Stapel des Buchumschlagbestands von Curt Tillmann wurden fortgesetzt mit Schutzabdeckungen ausgestattet.

20 Musenalmanache aus dem Cotta'schen Verlagsarchiv erhielten eine maßgefertigte Schutzmappe mit Signaturprägung.

Die Jahresbestellung mit individuellen Schutzkartonagen für das Archiv und die Bibliothek bestand aus 62 Klappkassetten für die Tagebücher von Thea Sternheim, 187 Wickelschubern für beschädigte Bände der Leihbibliothek Fischer und 4 Klappkassetten und Stülpedeckelboxen für Einzelobjekte, u. a. Albert Ostermayers Torwarthandschuhe mit Widmung. Exemplarisch archivierte Vertretermappen (Bestand Domzalzki) mit jeweiligen Neuerscheinungen aus dem Archiv des Fischer-Verlags erhielten Schutzkassetten.

Bei der Erschließung des Nachlasses von Moses Rosenkranz finden sich auffallend häufig Selbstklebebänder zur Stabilisierung beschädigter Blätter oder insbesondere der Aktenlochung. Gegen das Aneinanderhaften der Papiere oder den weiterhin migrierenden Klebstoff werden passend konfektionierte Trennfolien in größerem Umfang bereitgestellt. Diese Folien kamen ebenfalls bei den beiden Katalogisierungsprojekten der Bibliotheksbestände von Ernst Jünger zum Einsatz.

Für die Inventarisierung, Katalogisierung und Archivierung sind Fotografien aus dem Nachlass Elisabeth Borchers ausgerahmt und trocken gereinigt worden.

Im Vorfeld der Auslagerung von historischen Möbeln aus Autorennachlässen in das Außenmagazin Sindelfingen wurden erste Planungen aufgenommen. Die bereits vorgesehene Ausstattung mit entsprechenden Lagerregalen bedarf zunächst der Anpassung an den vorhandenen Möbelbestand. Dazu stellte Bilder & Objekte eine Liste mit Maßen zusammen. Angefangen von den Vorgaben für den Transport und die Einlagerung der Stühle, Tische und Sitzbänke etc. bis hin zu den Abdeckungen für Möbelpolster unterstützt die Bestandserhaltung die Abteilung Archiv.

Wollhaltige Filze haben eine korrosive Wirkung auf entsprechende Metalle. Deshalb mussten rund 60 Planschrankschubladen mit Miniaturen, historischen

Fotobeständen, Medaillen etc. alternativ mit einem PE-Schaumstoff (Plastazote®) ausgelegt werden.

Restaurierung:

Die Board Slotting-Methode wurde wieder in die interne Buchrestaurierung integriert und von der Fotostelle dokumentiert. Die wesentlichen Arbeitsschritte sowie die eingesetzten Materialien und Werkzeuge sollen möglichst genau und illustrativ festgehalten werden.

Insgesamt wurden 18 Bände mit diesem Verfahren restauriert.

Abteilung	Tätigkeiten	Umfang
Archiv / Magazinbestand	Wiederaufnahme der Bestandssicherungsarbeiten an der Augsburger Allgemeinen Zeitung des Cotta-Archivs	8 Bände
	Abruf von katalogisierten Handschriften mit Restaurierdatensätzen der Bearbeitungspriorität 1	5 Handschriften
Archiv / Benutzung	Schäden, die im Zuge der Benutzung im Lesesaal bemerkt wurden	4 Handschriften
Archiv / Bilder & Objekte	Restaurierung von Einzelstücken, ggf. inkl. Passepartoutierung	13 Stücke
	Schutzverpackung der Miniatursammlung / Planschränke	Inhalt von 15 Schubladen
Archiv	Verpackungen für graphische Großformate; Anschaffung von Überformatmappen	50 Stück
Bibliothek / Benutzung	Bearbeitung von Einzelstücken	7 Bände
Bibliothek / Akzession	Bearbeiten von beschädigten Neuzugängen aus Nachlässen	4 Bände
Bibliothek / Magazinbestand	Buchrestaurierung in mehreren Partien mit gleichartigen Einbandmaterialien, darunter Papp-, Leder- und Gewebeeinbände, sowie Aufschneiden oder Verpackung von Bänden aus dem sogenannten <i>Restaurierregal</i>	33 Bände

Restaurierung und Konservierung von Einzelstücken

Erhaltungsplan:

Die Deposita des Bundes werden in vertraglich festgelegten Zeitabständen gesichtet und ihr Erhaltungszustand je nach Umfang in Gänze oder in Stichproben dokumentiert. In 2015 erfolgte die Zustandskontrolle von 4 Depositabeständen. Deren Ergebnis wird als Teil mittel- bis langfristiger Maßnahmenplanung – u. a. der Reinigung, Umverpackung, Entsäuerung, Digitalisierung – später mit Bestandsdaten aus dem Katalogsystem Kallias verknüpft.

In der Vorbereitung für die Entwicklung des APEX-gestützten Erhaltungsplans hat die Arbeitsgruppe relevante Grunddaten aus der Bestandsführung von Kallias festgelegt, eine Aufgabenbeschreibung formuliert und Module zur Material- und Zustandserfassung der verschiedenen Objektgruppen in den Sammlungen erarbeitet.

Ausstellungen:

Der Abbau der Dauerausstellung ›nexus‹ im LiMo wurde unterstützt. Beim Rücksortieren der insgesamt 1.430 Exponate mussten für die folgende Dauerausstellung »Die Seele« einzelne Stücke aussortiert werden. Diese wurden zum Schutz des Originals teilweise durch Faksimiles ersetzt. Die BE hat zwei der insgesamt vier Vitrinenstränge mit Büchern und Lebensdokumenten betreut. Die Exponate wurden bei der Entnahme mit einem Pinsel gereinigt.

Die BE stattete 35 Handschriften und Bücher für die neue LiMo-Dauerausstellung »Die Seele« mit schonenden Buchwiegen aus. Zusammen mit der Digitalisierung / Fotostelle wurden für explizit lichtempfindliche Exponate Faksimiles für die Dauerpräsentation angefertigt, darunter graphische Blätter, Seiten aus Fotoalben und Manuskripte mit modernen lichtempfindlichen Schreibstoffen. Abschließend wurde das neue Lichtkonzept an 11 Vitrinen hinsichtlich der Richtwerte für die Exponate nachgebessert.

In der Ausstellung »Der Wert des Originals« lag mit 18 Exponaten ein vergleichsweise hoher Anteil an externen Leihgaben. Nach der Ausstellungsverlängerung von ursprünglich 6 Monaten auf 1 Jahr wurden einige Exponate vertragsgemäß entnommen. Neben der sukzessiven Entnahme, Protokollierung und Verpackung sind einige Stücke, wenn möglich, durch Teilfaksimiles ersetzt worden.

In der SNM-Dauerausstellung im Raum »Schillers Leben« bedurften 29 Exponate einer trockenen Reinigung und einer fotografischen und schriftlichen Dokumentation. Drei Handschriften wurden – mit Unterstützung der Digitalisierung / Fotostelle – aufgrund von Tintenfraßschäden durch Faksimiles ersetzt. 31 Handschriften Mörikes aus einem Petrefakten-Kasten des Nachlasses wurden ebenfalls durch Faksimiles ersetzt.

90 Buchstützen und 10 individuelle Präsentationshilfen erstellte die BE für die große Wechsausstellung »Das bewegte Buch«.

Drei Kooperationsausstellungen des DLA mit anderen Institutionen unterstützte die BE konservatorisch. Die Präsentation zum Freud-Merck-Preis mit der Akademie für Sprache und Dichtung (20 Archivalien), die Wanderausstellung zu Tschschows Reise nach Sachalin mit dem Literaturmuseum der Russischen Föderation (51 Fotos) und die Projektausstellung zu »Vernetzte Korrespondenzen« des Referats Editionen und Digital Humanities mit dem Kompetenzzentrum für elek-

tronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften der Universität Trier (23 Exponate).

Insgesamt unterstützte die BE die Arbeiten zu den kleineren internen Wechsellausstellungen in der Marbacher Passage (7) und in ›fluxus‹ (3), dazu Präsentationen zu den Zeitkapseln sowie die dem DLA angegliederte Arbeitsstelle für literarische Museen in Baden-Württemberg.

Leihgaben:

Insgesamt 22 Leihgaben zur Ausstellung »Mörrike und seine Freunde« gingen an das Stadtmuseum Fellbach. Damit war die Passepartourierung von 3 Scherenschnitten, die Rahmung von 9 Grafiken, die Anfertigung von 7 »Schiller-Locken«-Buchstützen und die Montierung von 6 Archivalien auf Unterlagekartons verbunden. Wegen des außerordentlich hohen Versicherungswertes und der konservatorischen Notwendigkeit einer verlässlichen Übergabe wurde der Transport von einer Restauratorin begleitet. Bis zum Einlegen in die Vitrinen etc. wurden alle Handgriffe vor Ort übernommen (adäquate Transportverpackung, Auspacken, Einlegen der Objekte, Aufbinden der Bücher).

Das Porträt von Rudolf Schlichter war in zwei Ausstellungen zu sehen. Die Kosten für vorab notwendige konservatorisch-restauratorische Maßnahmen an dem Ölgemälde übernahmen die beiden Leihnehmer.

Weitere Leihanfragen des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart (Bestand Friedrich Kittler), des Kunstmuseums im Prediger in Schwäbisch Gmünd (9 Hinterglasmalereien aus dem Bestand Reinhold Nägele), der UB Basel (1 Tagebuch, 5 Grafiken aus dem Bestand Thea Sternberg), des Literaturhauses München (43 Fotos von Erich Kästner mit Kostenübernahme für deren Montierung durch eine externe Restauratorin), des Detmolder Literaturfestivals zum Porträt Hans Magnus Enzensbergers, des Kunstmuseums Thun (2 Leihgaben in Passepartouts) zu Ernst Morgenthaler, der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz (2 Grafiken in Passepartouts), des Goethe und Schiller-Archivs Weimar (1 Gemälde) wurden bearbeitet.

Viele Leihanfragen werden mit Eigentransporten der Leihnehmer oder des DLA zu den Ausstellungen gebracht. Damit verbunden sind ggf. die Protokollierung des Zustands und darüber hinaus in der Regel konservatorische Schutzverpackungen in Eigenleistung, für die mittelfristig eine adäquate Alternative benötigt wird.

Digitalisierung:

Seit 2015 werden erste interne, umfangreichere Digitalisierungsprojekte lanciert. Bei der Ausstattung des neu aufgestellten DIN A2-Aufsichtscanners unterstützte die BE die WDV mit geeigneten Schutzunterlagen und Hilfsmitteln, sowie

bei der Anschaffung von Stützen zum schonenden Scannen. Bei der Digitalisierung unterstützt das Referat eine bestandsschonende Durchführung, gegebenenfalls auch die Sicherung beschädigter Scanvorlagen.

Im Pilotprojekt zur Mengendigitalisierung standen 110 Collegeblöcke mit z.T. mathematischen und informatischen Aufzeichnungen Friedrich Kittlers im Zentrum. Die Spiralbindungen der Blöcke waren bedingt durch die Lagerung verformt und nur mit erheblichem Widerstand seitenweise zu blättern. Mit dem Richten der Bindungen wurden zugleich konservatorische Vorgaben zum Scannen in der dazugehörigen Auftragsliste notiert.

Mengenentsäuerung:

Im Chargenplan für 2015 zur Entsäuerung von Büchern bei der Nitrochemie in Wimmis (CH) wurden insgesamt 11.430 Bände der Signaturengruppe K/KK bearbeitet.

Darüber hinaus sind für den gesamten Bestand begleitend ausstehende Konservierungsarbeiten für den Erhaltungsplan dokumentiert und in Teilen bereits ausgeführt. Mit der 17. Charge im Januar 2015 ist die Bearbeitung dieses Bestands abgeschlossen.

Chargen-Nr.	Vertragsjahr	Chargenzusammensetzung (Buchanzahl)				
		Gesamt	davon entsäuert	in %	davon nicht entsäuert	in %
9	2015	1.866	1.047	56 %	819	44 %
10	2015	1.347	1.063	79 %	284	21 %
11	2015	1.730	1.127	65 %	603	35 %
12	2015	1.224	1.086	89 %	138	11 %
13	2015	1.444	1.086	75 %	359	25 %
14	2015	2.741	2.382	87 %	359	13 %
15	2015	2.621	2.527	96 %	94	4 %
16	2015	1.494	1.112	74 %	382	26 %
Charge 9 bis 16 insgesamt:		14.467 Bde.	11.430 Bde.	79 %	3.038 Bde.	21,00 %

Buchentsäuerung in der Signaturengruppe K/KK in 2015

Im März 2015 wurden die zur Probe entsäuerten originalen Materialien aus dem Luchterhand Verlag und der Zeitungsausschnittsammlung der Mediendokumentation angeliefert. Eine erste Vorbesprechung mit der Nitrochemie Wimmis fand am 7. April 2015 in Marbach statt. Die Auswertung wurde am 23. Juni 2015 den betreffenden Benutzungsreferenten zur Diskussion vorgestellt. Als Probematerialien standen insgesamt 6.724 Blätter zur Verfügung. Tabelle 1 gibt den Umfang der

Archivalien und Zeitungsausschnitte, welche in Mappen sortiert und in Kästen archiviert werden, übersichtlich wieder:

Einheiten / Anzahl	Luchterhand Verlag (Abteilung Archiv)	Nachlass René Schickele (Abteilung Bibliothek / Mediendokumentation)
Archivkästen	6	3
Mappen	28	67
Blätter	5.570	1.154

Umfang der Probematerialien

Die im Vergleich zu Buchbeständen sehr heterogenen Qualitäten, Inhaltsstoffe und Farbgebungen bei Papier und Karton, Schrift- und Schreibmitteln, Stempeln und Markierungen, in jeder erdenklichen Kombination, ergänzt um weitere Hilfs-, Korrektur- und Reparaturmittel, stellen eine besondere Herausforderung für die Mengenbehandlung dar. Die Auswertung der Entsäuerung des ausgewählten Archivguts fällt bezüglich der Nebenwirkungen sehr positiv aus. Der Anteil an Ausblutungen, losen Verklebungen und verschwärzten Thermopapieren liegt bei max. 0,22 %, max. 0,07 % und max. 0,01 %.

Katastrophenmanagement:

Im November fand eine abteilungsübergreifende Schulung zur Bergung von wassergeschädigten Archivalien und Bibliotheksbeständen statt. 15 Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Notfallgruppe machten sich mit der Erstversorgung und Bergungsdokumentation der Materialien vertraut. Im Vorfeld der Übung wurde der Inhalt der Notfallboxen an den verschiedenen Standorten in den Archivmagazinen kontrolliert.

Fortbildungen, Führungen und Sonstiges:

Enke Huhsmann nahm im April an der 20. gemeinsamen Bestandserhaltungsbesprechung des LA-BW und der Einrichtungen des Landesrestaurierungsprogramms in Ludwigsburg teil.

Anais Ott und Enke Huhsmann nahmen an dem diesjährigen XIII. Internationalen Restauratorenkongress der IADA in der Staatsbibliothek Berlin teil. Melanie Kubitza kam an zwei Veranstaltungstagen mit Schwerpunkten zur Massenentsäuerung ebenfalls dazu.

Bei der Eröffnung der in Aschau am Inn neu errichteten Niederlassung der Nitrochemie PaperSave-Swiss am 2. Juni 2015 waren Roland S. Kamzelak und Enke Huhsmann vor Ort.

Die Vertriebsleiterin Frau Hilgevoord kam zusammen mit dem neuen Abteilungsleiter der Produktion Chemie Nord, Herrn Dr. Barth, und Herrn Dr. Ramin als neuer Leiter der Entwicklung & Analytik zum jährlichen Reflexionstreffen am 27. Oktober 2015 nach Marbach.

Drei Schulungsangebote für neue Mitarbeiter dienten der Einweisung in den materialgerechten Umgang mit unikalen Archivalien und Büchern.

Die Bestandserhaltung hat sieben Führungen durch die Bestandspflege, Buch- und Papierrestaurierung, sowie durch die Mengenentsäuerung im Zuge der allgemeinen Führungen für Praktikanten, neue Mitarbeiter und Gäste des DLA angeboten.

In den Wintersemesterferien hat eine Restaurierungsstudentin der ABK Stuttgart ein mehrwöchiges Pflichtpraktikum in der Bestandserhaltung absolviert.

Die Mitarbeiterinnen der Bestandserhaltung haben einige der AdL-Vorträge besucht, um sich fachübergreifend über Arbeiten im DLA zu informieren.

Susanne Boehme nahm zu Jahresbeginn an einem zweitägigen Seminar über »Natürliche Klebstoffe« teil, das der Studiengang für Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut an der Stuttgarter ABK ausrichtete.

Die Mitarbeiterinnen der BE haben sich auf den Masterpräsentationen der Restaurierungsstudiengänge über den aktuellen Forschungsstand und Arbeitstechniken informiert und zum DLA-Programm des »Tags der offenen Tür« beigetragen.

VERWALTUNG

1 Mitarbeiterschaft (Stand: 31. Dezember 2015)

Voll- und Teilzeitstellen	davon Planstellen der DSG	davon Planstellen des Landes	Befristete, projektgebundene Stellen
105,5	103,5	2	35,5

Die befristeten projektgebundenen Stellen wurden überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert. Auch 2015 waren zahlreiche wissenschaftliche Hilfskräfte, geringfügig Beschäftigte sowie Praktikanten befristet tätig.

2 Personelle Veränderungen im Jahr 2015

a) Neu eingestellt wurden am

12.01.2015	Richard Schumm	Volontär
14.01.2015	Dietmar Schönfeld	Bibliothekar
01.02.2015	Dr. Jan Eike Dunkhase	wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.03.2015	Steffen Fritz	wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.03.2015	Stephanie Stokker-Filipas	wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.03.2015	Dr. Kay Wolfinger	wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.03.2015	Simone Waidmann	Koordinatorin
01.05.2015	Dr. Susanna Brogi	wissenschaftliche Mitarbeiterin
18.05.2015	Hendrikje Schauer	wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.06.2015	Thorsten Casinelli	Techniker
01.07.2015	Tanja Zimmermann	Besucherbetreuung
01.08.2015	Caroline Jessen	wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.10.2015	Dr. Mirko Nottscheid	Bibliothekar
15.10.2015	Dr. Dietrich Hakelberg	wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.11.2015	Georg Hartmann	wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.11.2015	Henrik Seiffert	Medieninformatiker
01.12.2015	Dr. Lina Barouch	wissenschaftliche Mitarbeiterin

b) Ausgeschieden sind am

31.01.2015	Gerhart Fuhrmann	Ingenieur
28.02.2015	Amelie Babst	Bibliothekar
28.02.2015	Silke Becker	Bibliothekar
31.05.2015	Michaela Berroth	Magazinkraft
31.05.2015	Carolin Götz	Bibliothekar
30.06.2015	Dr. Arno Barnert	wissenschaftlicher Mitarbeiter
30.06.2015	Andreas Sobotka	Medieninformatiker
31.08.2015	Dr. Petra Boden	wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.08.2015	Nora Velensek	Restauratorin
31.08.2015	Elsa Weber	Bibliothekar
30.09.2015	Jost Klenner	wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.10.2015	Ingrid Kussmaul	Bibliothekar
30.11.2015	Dr. Mirko Nottscheid	Bibliothekar
31.12.2015	Angelika Lochmann	Bibliothekar
31.12.2015	Dr. Kay Wolfinger	wissenschaftlicher Mitarbeiter

3 Deutsche Schillergesellschaft e.V.

Jahr	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Mitglieder	3.659	3.545	3.509	3.444	3.409	3.323	3.198	3.077	2.803	2.643	2.507
Mitglieder mit Jahrbuch	70%	65%	65%	65%	65%	62%	61%	58%	62%	59%	58%
neue Mitglieder	93	83	126	118	133	101	79	148	39	47	39
ausgetretene oder verstorbene Mitglieder	200	197	162	183	146	217	284	315	203	163	170
ausländische Mitglieder	12%	12%	12%	12%	12%	12%	11%	11%	11%	12%	11%
DSG-Jahresbeitrag (€)	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	50,-	50,-	50,-	50,-
DSG-Jahresbeitrag mit Jahrbuch (€)	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	80,-	80,-	80,-	80,-
DSG-Jahresbeitrag (€) (Mitgl. in Ausbildung)	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	20,-	20,-	20,-	20,-
DSG-Jahresbeitrag (€) (Mitgl. in Ausbildung mit Jahrbuch)	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	30,-	30,-	30,-	30,-

Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2014 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

**ARBEITSSTELLE FÜR LITERARISCHE MUSEEN,
ARCHIVE UND GEDENKSTÄTTEN IN
BADEN-WÜRTTEMBERG (ALIM)**

1 Museen und Dauerausstellungen

Gaienhofen: Ausstellung *Gaienhofener Umwege. Hermann Hesse und sein 1. Haus* (Wiedereröffnung 14. Juni 2015). – Badenweiler: Literarisches Museum »Tschchow-Salon« im Rathaus (Wiedereröffnung 17. Juli 2015). – Biberach a. d. R.: Wieland Vitrine in der Abteilung Stadtgeschichte des städtischen Museums

(Eröffnung 29. September 2015). – An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2015 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 146.500,-. Es konnten außerdem *literarische Veranstaltungen* in diesen Museen mit € 44.000,- gefördert und *Dauerleihgaben* der Arbeitsstelle im Wert von € 605,- zur Verfügung gestellt werden. Außerhalb von Marbach wurden ca. 134 Ortstermine in 41 Orten wahrgenommen.

2 Abgeschlossene Projekte in Museen

Bönnigheim, Museum Sophie La Roche: Neugestaltung Museumsflyer. – Emmendingen, Tagebucharchiv e. V.: Ausstellung *Innenansichten – 200 Jahre Familie in Tagebüchern und Briefen*. – Fellbach, Stadtmuseum: *Mörike und seine Freunde*. – Hausen i. W., Hebelhaus: Grafikbanner für die Sonderausstellung Jürgen Brodewolf *Die Vergänglichkeit* und Projekt *Das Hebelhaus als außerschulischer Lernort*. – Leonberg: Literaturland-Logos für die drei Leonberger Literaturgedenkstätten. – Leonberg-Warmbronn, Christian-Wagner-Haus: Anschaffung eines Klimaloggers. – Lichtenstein-Honau, Wilhelm-Hauff-Museum: Neugestaltung Flyer. – Marbach, Schillers Geburtshaus: Vitrine für Wechselausstellungen. – Maulbronn, Literaturmuseum im Klosterhof: Gestaltung Flyer, Logo und Fahne.

3 Publikationen der Arbeitsstelle

Spuren 103 (Barbara Wiedemann: *Balzac in Weinheim*), 104 (Siegmond Kopitzki: *Rilke in Konstanz*), 105 (Ulrich von Bülow: *Hannah Arendt in Marbach*), 106 (Nikola Herweg: *Kurt und Helen Wolff in Marbach*), 107 (Achim Aurnhammer: *Johann Georg Jacobi in Freiburg*), 108 (Jutta Bendt: *Ricarda Huch in Freiburg*). – *Literarischer Radweg ›Per Pedal zur Poesie‹* 11: Oberkirch / Gaisbach / Renchen / Willstätt / Oberkirch (Grimmelshausen, Moscherosch, Brecht, Ganther, Uebelhoer ...). – *Literarische Spuren. Eine Reihe über den deutschen Südwesten*. Flyer.

4 Veranstaltungen und Ausstellungen

Der schreibende Präsident. Theodor Heuss und die Literatur. Wanderausstellung der alim in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Heuss-Museum Brackenheim. Eröffnungen in der Stadtbibliothek Reutlingen (3. Februar 2015), im Hesse Museum Gaienhofen (22. März 2015) und in der Vertretung des Landes Baden-Württemberg bei der EU in Brüssel (21. September 2015). – Vorstellung *Spuren* 104 (*Rilke in Konstanz*) mit Siegmund Kopitzki in der Villa Seeheim in Konstanz (19. April 2015) und in der Stadtbücherei Ravensburg (17. November 2015).

FORSCHUNG

1 Internationale Forschungsbeziehungen: Globale Archives

Ins vierte Jahr ging das vom Auswärtigen Amt geförderte Projekt »Bewahrung und Erforschung deutsch-jüdischer Nachlässe in Israel«. Gemeinsam mit dem Franz Rosenzweig Minerva Research Center, Hebrew University, Jerusalem, wird die forschungsbezogene Erschließung insbesondere von Gelehrtennachlässen in Israel fortgesetzt werden. An diese Erfolge schließt, gefördert von der Gerda Henkel Stiftung, wiederum in Kooperation mit dem Franz Rosenzweig Minerva Research Center, ein Erschließungs- und Forschungsprojekt an, das dem historischen Archiv der Hebräischen Universität gewidmet ist. Anhand der Akten aus den Jahren 1918–1948 werden Prozesse des Wissens- und Kulturtransfers untersucht, ebenso wird die Rolle der Hebräischen Universität im Prozess der Staatsgründung beleuchtet. In beide Projekte sind deutsch-israelische Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler eingebunden, die im Februar 2016 zu einem gemeinsamen Workshop ins DLA Marbach reisen werden.

Diesem Vorbild folgend ging das Projekt »Global Archives: Brasilien« ins zweite Jahr. Auch hier werden unter Einbeziehung von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern Archivmaterialien mit hohem deutschsprachigen Anteil in Brasilien erschlossen und zugänglich gemacht. Im Zentrum des Projekts stehen Exilbestände, darunter von Stefan Zweig und Herbert Caro. Neben einem einführenden Archivworkshop, zu dem brasilianische Doktoranden und Master-Studierende im Juli 2015 ins DLA kamen, wurden Stipendien für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler vergeben, die im Rahmen ihrer Doktorarbeiten brasilianische Archive mit deutschsprachigen Beständen konsultieren. Die Provenienzmerkmale der Zweig'schen Exilbibliothek in Petrópolis wurden im Rahmen eines Projektstipendiums erhoben, die Ergebnisse im Rahmen einer Marbacher Zeitkapsel vorgestellt.

Eine erste Sondierungsphase des Projekts »Global Archives: Türkei« zeigte, welche Spuren deutsche Emigranten und Wissenschaftler in den philosophischen und philologischen Fachbereichen türkischer Universitäten hinterließen. Die Arbeit an den entsprechenden mehrsprachigen Akten und Nachlässen in der Türkei stellt in der gegenwärtigen politischen Situation eine komplexe Aufgabe dar; die Planungen werden 2016 fortgesetzt.

2 Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (BMBF)

Den Auftakt des Jahresprogramms im Forschungsverbund bildete die Tagung »Der Wert des Originals« vom 5. bis 6. März 2015 in Marbach, die anlässlich der »Original«-Ausstellung die Frage nach dem Verhältnis von Forschungs- und

Sammlungswert stellte. Diskutiert wurde, wie sich die symbolische Zuschreibung von Werten zum realen Marktwert verhält und welche Rolle die ethische, kulturelle oder politische Relevanz von Originalen bei der Wertkonstituierung spielen. Im abendlichen Podiumsgespräch debattierten Mira Lapidot (Jerusalem), Markus Hilgert (Berlin) und Stefan Koldehoff (Köln) über die Interessen sammelnder Institutionen im internationalen Kontext.

Am 12. und 13. März 2015 fand in Wolfenbüttel der Workshop »Bild und Text« des von Marbach aus geleiteten Forschungsprojekts »Bildpolitik« statt. Im Zentrum standen die wechselseitigen Bezüge von Autorenporträts und Texten. Das intermediale Gefüge von Bild und Text wurde epochenübergreifend in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen untersucht.

Weiterführend diskutiert wurden die Ergebnisse des Projekts »Bildpolitik« in einem Workshop unter dem Titel »Bilder, Texte, Orte« am 21. und 22. September 2015 in Freiburg. Im Mittelpunkt standen die *loci*, an denen Autorenporträts ihre besondere Wirkung entfalten. Gefragt wurde nach den Konsequenzen möglicher Bedeutungsverschiebungen durch eine veränderte Platzierung oder einen Kontextwandel.

Um die Projektgruppen im Forschungsverbund zu unterstützen und die internationale Sichtbarkeit im Verbund zu verstärken, wurden im Projektjahr 2015 eine Reihe Gastwissenschaftlerinnen und Gastwissenschaftler aus dem Ausland zu Forschungsaufenthalten eingeladen. Des Weiteren war der Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel mit Vorträgen bei der Jahreskonferenz der German Studies Association vertreten.

Zur internen Strukturierung trug der Verbundtag am 15. April 2015 in Berlin bei, der den Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Forschungsverbunds die Gelegenheit bot, ihre aktuellen Forschungsvorhaben zu präsentieren.

Das Forschungshospitanten-Programm konnte mit dem Oxford German Network und dem Career Service Oxford erfolgreich fortgeführt werden. Mit der Ausschreibung des neu konzipierten Stipendienprogramms für Digital Humanities konnte der entsprechende Schwerpunkt im Verbund gestärkt werden.

Die Internationale Marbacher Sommerschule »World Literature, Global Archives«, die vom 26. Juli bis 7. August 2015 im Rahmen des Forschungsverbunds durchgeführt wurde, führte achtzehn internationale Stipendiatinnen und Stipendiaten zusammen und bot ihnen die Möglichkeit, intensiv mit erfahrenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zu arbeiten und das DLA kennenzulernen.

3 *Suhrkamp-Forschungskolleg*

Die Arbeit des von der VolkswagenStiftung geförderten Suhrkamp-Forschungskollegs, in dessen Rahmen sechs Doktorandinnen und Doktoranden kooperativ

durch das DLA und die Universitäten Konstanz, Stuttgart, Tübingen und die Humboldt-Universität zu Berlin betreut werden, wurde im dritten Jahr erfolgreich fortgesetzt. Ergebnisse aus den einzelnen Dissertationsprojekten wurden im Rahmen von Tagungen und Workshops in einem internationalen Forschungs- und Sammlungskontext vorgestellt und diskutiert. So fand in der Reihe der »Suhrkamp-Forschungstreffen« eine Tagung an der Columbia University, New York, in Verbindung mit dem Goethe Institut, New York, und der Zeitschrift *New German Critique* statt. Die ersten Dissertationen aus dem Kolleg konnten erfolgreich eingereicht und verteidigt werden. Die entsprechenden Publikationen sind in Vorbereitung.

Die paradigmatische Zusammenarbeit von sammlungsbezogener Forschung und forschungsorientierter Erschließung, wie sie im Rahmen des Kollegs erprobt wird, konnte dank der Fortsetzung der Erschließungsförderung durch die DFG erfolgreich in eine nächste Phase überführt werden.

4 Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik

Zentrale Teile des Projektzusammenhangs »Global Archives« (Abs. 1) sind wissenschafts- und gelehrtengehistorischen Fragen im internationalen Zusammenhang gewidmet. Darüber hinaus wurde mit dem Centre Marc Bloch, Berlin, und dem Frobenius-Institut, Frankfurt, anlässlich der »Felsbilder«-Ausstellung eine französisch-deutsche Tagung im Berliner Martin-Gropius-Bau vorbereitet, die, gefördert von der DFG, der ANR und weiteren Institutionen, Philologen, Anthropologen, Ethnologen, Archäologen und Kunsthistoriker zusammenführte.

Kooperativ beteiligt ist das DLA an einem von Jörg Schönert geleiteten und von der Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojekt zum Nachlass von Wilhelm Emrich. Symposien, die Erschließungsergebnisse aus den Beständen von Walter Müller-Seidel und Christa und Peter Bürger sichtbar machen, wurden vorbereitet. Die wissenschaftshistorisch relevanten Erwerbungen der Arbeitsstelle gehen in den Bericht der Archivabteilung ein. Details zur Tätigkeit der Arbeitsstelle dokumentiert die jährlich erscheinende Zeitschrift »Geschichte der Germanistik«.

5 Stipendiatinnen und Stipendiaten

Im Jahr 2015 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium:

Banki, Luisa (Stuttgart, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Philologie als Epistemologie. Formen und Funktionen literarischer Kritik); Barbey, Rainer (Regensburg, 1 Monat Sondierungsstipendium, Projektthema: Ernst Jünger im Gespräch); Baumberger, Christa (Zürich, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Kommentierte Studienausgabe Emmy Hennings:

Prosaband »Gefängnis«); Bednarowska, Aleksandra (Krakau, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Das literarische Schaffen der deutschsprachigen jüdischen Schriftstellerinnen in Deutschland in den Jahren 1933–1943); Behre, Silja (Paris, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Jochanan Bloch – eine intellektuelle Biographie zwischen Deutschland und Israel); Born, Marcus Andreas (Berlin, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Von den Blinden sehen lernen.« Zu einer Poetologie von Günter Eichs Hörspielen); Braun, Florian (Berlin, 3 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Viktor von Weizsäckers Position zu Nationalsozialismus und Judentum und Wissenstransfer ins Exil. Das Netzwerk emigrierter Schüler und Assistenten des Neurologen Viktor von Weizsäcker); Filkins, Peter (Cheshire, MA, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: The Life and Times of H.G. Adler – A Biography); Fradin, Clément (Oullins, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Untersuchung der deutschsprachigen literarischen Bibliothek Paul Celans); Giacomini, Nicoletta (Milano, 1,5 Monate Vollstipendium, Projektthema: Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und seiner Frau Gerty); Haberkorn, Isabel (Rostock, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Schweigender Sänger – Richard Leising, Lyriker und Dramaturg); Hartmann, Eva-Maria (Mannheim, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Innovation und Wissensdiffusion. Der Verleger Johann Georg von Cotta als Agrarökonom (1833–1863)); Jentges, Erik (Zürich, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Die Charisma-Theorie von Norbert Elias); Kessel, Thomas (Düsseldorf, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Die Entwicklung der Systemphilosophie Hartmanns in Bezug auf Ethik und der Ontologie des geistigen Seins); Kölbel, Martin (Berlin, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Peter Rühmkorfs Kunstpolitik); Kreuzpaintner, Katharina (Berlin, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Ideologie der Ideologiefreiheit. Theoriebildung von der Germanistik zur Medienkulturwissenschaft 1960–1990); Lorenzen, Malte (Bielefeld, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Kontinuitäten völkisch-jugendbewegter Kulturkonzepte nach 1945 – Das Beispiel des »Arbeitskreises für deutsche Dichtung«); Manova, Dariya (Berlin, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: »Sterbende Kohle« und »flüssiges Gold« – Rohstoffdiskurse in Publizistik und Populärliteratur der Zwischenkriegszeit); Meutzner, Moritz (Minneapolis, MN, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Erich Auerbach and German-Jewish Exile in Modern Turkey); Pedersen, Michael Karlsson (Orbaek, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Dichterische Luftigkeit um und nach 1945: Wilhelm Lehmann und Karl Krolow); Reinisch, Sima-Isabell (Berlin, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jacques Derrida); Sawitzki, Maria (Würzburg, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Paul Celan und die moderne Physik);

Schütze, Larissa (Jever, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Deutsch-Jüdische Clubs in den USA seit den 1920er Jahren: (...) Verhandlungsorte einer transatlantischen jüdischen Identität); Siam, Emad (Al Minya, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Der Orient, die arabische Literatur und die Koranübersetzung in Friedrich Rückerts Schriften – Eine analytische Studie); Thoma, Manuela (Ulm, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Stefan Zweig und die europäische Moderne); Tóth-Czifra, Julia (Budapest, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Zwischen Druck und Handschrift. Praktiken und Pragmatiken des Umgangs mit Zeitungsausschnitten); Uhuegbu, Chiedozie Michael (Benin City, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Der Schriftsteller als ein Historiker: Eine Fallstudie der Werke Walter Kempowskis); Vecchiato, Daniele (Venedig, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Der Vers ist ein Taucher. Durs Grünbeins Poetologie des Wassers); von Boltenstern, Katrin (Berlin, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Werkpolitik und Nachlasspoetik – Exemplarische Studien zu den literarischen Archiven von Richard Leising und Helga M. Novak); Worms, Julia (Siegen, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die Genese des Radio-Features »Anne Frank – Spur eines Kindes« (1958) nach Ernst Schnabel, rekonstruiert aus dem Nachlass im DLA); Zach, Matthias (Bremen, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Mehrsprachigkeit als literaturtheoretische Herausforderung: Vorbereitende Fallstudien am Beispiel von W. G. Sebald, Arno Schmidt und Wolfgang Hildesheimer).

Für das Jahr 2015 wurden außerdem folgende benannte Stipendien bewilligt:

C.H. Beck-Stipendium für Literatur- und Geisteswissenschaften:

Giovanelli, Enite (Berlin, 6 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Auch im Scheitern ist Schönheit – Eugen Gottlob Winkler 1912–1936).

Freiburger Förderpreis:

Sahner, Simon (Freiburg, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Gasolin 23 – der literarische Untergrund in Deutschland).

Hermann Broch Fellowship:

Eilittä, Leena (Helsinki, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: World Literature, Viennese Modernism and *Vergänglichkeit*: Hofmannsthal, Beer-Hoffmann, Altenberg, Broch); Vultur, Ioana (Paris, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Hermann Broch und der moderne Roman).

Hilde-Domin-Stipendium für lateinamerikanisch-deutsche Literaturbeziehungen:

Ferrer Ortega, Jesús Guillermo (Wuppertal, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Protentionalität und Urimpression. Elemente einer Phänomenologie der Erwartungsententionen in Husserls Analyse des Zeitbewusstseins); Fragio Gistau, Alberto (Mexiko Stadt, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Hans Blumenberg: Philosophy and Literature from 1952 to 1958).

Kurt Tucholsky Stipendium:

Cygan, Dorota (Berlin, 12 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Kulturtransfer im Feuilleton: Wien–Berlin–Warschau); Teles Fernandes Luís, Patrícia (Funchal, 12 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Nationalstereotypen in europäischen Zwischenkriegs-Narrativen – Marguerite Yourcenar, Ilse Losa, Erich Maria Remarque und Kurt Tucholsky).

Norbert-Elias-Stipendium:

Keller, Marion (Frankfurt a.M., 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Norbert Elias als Lehrer«: Norbert Elias und die ersten Soziologinnen).

Reisestipendium für US-amerikanische Doktorandinnen und Doktoranden:

Entzi, Kasina (Bloomington, IN, Max Kade Summer Research Award, Projektthema: Kontinuität und Umbruch in der Kritik der Technik im Werk Ernst Jüngers); Horakova, Anna (Ithaca, NY, AFM Detjen/Geercken Summer Research Award, Projektthema: Die inoffizielle literarische Produktion der Prenzlauer Berg Dichter (1979–1989)); Hottman, Tara (Berkeley, CA, Max Kade Summer Research Award, Projektthema: The Past as Utopia: Alexander Kluge and the Archive); Populorum, Stefanie (New Brunswick, NJ, AFM Summer Research Award, Projektthema: Envisioning Economic Collapse. From Broch to Hayek, from Vienna to Chicago or: the Strange Loops of Capital); Richter-Nilsson, Christine (Nashville, TN, AFM Travel Grant, Projektthema: Adaption as Critique: Remaking the Classics in New German and American Theatre).

Suhrkamp-Stipendium:

Flothen, Tatjana (Sankt Augustin, 1 Monat Sondierungsstipendium, Projektthema: »Heimkehrer in viele Länder« – Elias und Veza Canetti und das jüdische Exil); Gruber, Sabine (Tübingen, 1 Monat Postdoktorandenstipendium,

Projektthema: Hans Mayers Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp-Verlag im Kontext seiner Auseinandersetzung mit jüdischer Identität); Halit, Amar (Ville-neuve d'Ascq, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Entwicklung des Dokumentartheaters am Beispiel der Verarbeitung der NS-Verbrechen seit Kipphardts »Bruder Eichmann« bis zur Gegenwart); Knorr, Katharina (Overath, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Bedingungen »erfolgreicher« Autorschaft und die Faszination der Verweigerung); Kolb, Martina (State College, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: The Museum Revisited: The Drama of Repetition in Thomas Bernhards Alte Meister: Komödie); Krüger, Katharina (Greifswald, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Entstehungsgeschichte von Wolfgang Koeppens *Jugend*); Leitane, Iveta (Riga, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Hermann Broch: Urteilslehren im Umkreis des Neukantianismus als Ausdruck literarisch-theologischer Episteme); Murr, Sandra (Kornwestheim, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Mehrsprachige Autorschaft – die Übersetzungen der Werke von T.S. Eliot, Samuel Beckett und W.G. Sebald); Nixon, Mark (Reading, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Toward a Critical Edition of Samuel Beckett's Works: The Value of the Suhrkamp and Tophoven Collections for Annotation and Revision Narratives); Stuckatz, Katja (Berlin, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Celan/Jandl); Van Hulle, Dirk (Antwerpen, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Toward a Critical Edition of Samuel Beckett's Works: The Value of the Suhrkamp and Tophoven Collections for Annotation and Revision Narratives); Zach, Matthias (Bremen, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Mehrsprachigkeit als literaturtheoretische Herausforderung); Zambon, Nicola (München, 3 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Hans Blumenberg und der frühe Husserl).

Udo-Keller-Stipendium für Gegenwartsforschung: Religion und Moderne:

Heidenreich, Hauke (Halle (Saale), 4 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Religion und Psyche oder Psychologie der Religion? – Die »Religion« C.G. Jungs zwischen Okkultismus und Tiefenpsychologie); Bernhard, Justus (Stadthagen, 4 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Hans Grimm – Emanuel Hirsch. Auswertung des Briefwechsels 1927–59).

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Autorenlesungen und Vorträge

Das Literarische Programm des DLA wurde im Berichtsjahr 2015 von Jan Bürger betreut, das Wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper. 2015 fanden folgende Veranstaltungen statt:

16. Januar: Ausstellungseröffnung. *fluxus 31: Reinhart Kosellecks Geschichte zum Sehen*. Mit André Kieserling und Adriana Markantonatos. Mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung. – 22. Januar: Vortrag mit Heribert Tenschert: *Illumination in ihrer Unberührtheit seit 500, 600, 700 Jahren*. – 23. Januar: Ausstellungseröffnung. *Das Original! Zehn Jahre Deutscher Buchpreis*. Mit Terézia Mora, Kathrin Schmidt, Helmut Böttiger und Joachim Unseld. Moderation: Maike Albath. In Verbindung mit dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels. – 31. Januar und 1. Februar: Führungen und Lesungen. *Wein-Lese-Tage Marbach & Bottwartal*. Mit Timo Brunke und Dorothee Roth. In Verbindung mit der Stadt Marbach. – 10. Februar: Für die Oberstufe Gymnasien. *Schreibwerkstatt*. Mit Ralph Dutli. Moderation Vanessa Greiff. – 10. Februar: Lesung und Gespräch mit Ralph Dutli: *Ein Maler und ein Liebes-Zoo*. Moderation: Jan Bürger und Vanessa Greiff. – 13. Februar: Zeitkapsel 38/60 Jahre Deutsches Literaturarchiv. *Erich Kästner und das Feuer von Dresden*. Mit Durs Grünbein und Ulrich von Bülow. – 18. Februar: Lesung mit Regina Kehn: *Das literarische Kaleidoskop*. Im Rahmen der Kulturakademie Baden-Württemberg. – 26. Februar: Lesung und Diskussion mit Nora Bossong und Jo Lendle: *Das Buch in der Box*. Moderation: Jan Bürger. – 5. März: Tagung. *Wem gehört das Original?* Mit Gottfried Boehm, Markus Hilgert, Mira Lapidot, Hubert Locher u. a. – 17. März: Werkstatt-Lesung / 60 Jahre Deutsches Literaturarchiv. *Die Mantel-und-Degen-Version*. Mit Péter Esterházy. Moderation: Jan Bürger und Heike Gfrereis. – 27. und 28. März: Marbach zu Gast / 10. Forschungstreffen Suhrkamp/Insel an der Columbia University, Deutsches Haus. *Transatlantic theory transfer. Missed encounters?* Mit Devin Fore, Dagmar Herzog, Andreas Huyssen, Anson Rabinbach u. a. – 8. April: Ferienworkshop. *Literatur – keine Geheimsache*. Mit Sandra Potsch und Verena Staack. Für Kinder von 8 bis 12 Jahren. – 14. April: Ausstellungseröffnung. *fluxus 32: Else Lasker-Schüler und Moshe Spitzer 1943 in Jerusalem*. Mit Susanna Brogi, Caroline Jessen und Marcel Lepper. – 7. Mai: Tagung der American Friends of Marbach. *Around the Symbolic Forms. Ernst Cassirer, Yale University (USA)*. Mit Michael Friedman, David Wellbery, Eva Geulen u. a. In Kooperation mit der Beinecke Library. – 17. Mai: Internationaler Museumstag. *Inspiration und Schreibrausch*. Führungen und Veranstaltungen in den Museen. – 7. Juni: Ausstellungseröffnung »Die Seele« / 60 Jahre DLA. *Weltzeit und Museumszeit: Wie kurz ist der Blick, und wie lang währt die*

Dauer? Mit Kurt W. Forster und Martin Roth. Moderation: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. – 11. Juni: Seminar zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Roman und Romanverfilmung*. Mit Bernhard Schlink. Für US-amerikanische und kanadische (Post-)Doktoranden und Assistant Professors. In Verbindung mit der Washington University, St. Louis (USA). – 11. Juni: Lesung und Gespräch. *Die Frau auf der Treppe*. Mit Bernhard Schlink. Moderation: Jan Bürger. – 17. Juni: Zeitkapsel 39 / 60 Jahre DLA. *Hermann Hesses Montagnola-Strategie*. Mit Raimund Fellinger und Jan Bürger. – 24. Juni: Gespräch / 60 Jahre DLA. *Wiedersehen mit den Fünfzigern*. Mit Hans Magnus Enzensberger und Jan Bürger. – 28. Juni: Tag der offenen Tür / Marbacher Bürgerfest. *In 14 Schritten durch das 20. Jahrhundert*. – 2. Juli: Lehrerfortbildung. *Kurzprosa*. Mit Ralf Rothmann. Moderation: Vanessa Greiff. – 2. Juli: Lesung und Gespräch. *Im Frühling sterben*. Mit Ralf Rothmann. Moderation: Jan Bürger und Vanessa Greiff. – 7.–9. Juli: Schulfestival. *Fahrt ins Blaue*. Öffnung der Museen bereits ab 8.30 Uhr, außerdem Lesungen mit Alissa Walser und Tanja Dücker. – 13. Juli: Marbach zu Gast im Literaturhaus Stuttgart. »*Ich fürchte, Sie sind faul.*« *Der Briefwechsel von Marcel Reich-Ranicki und Peter Rühmkorf*. Mit Joachim Kersten, Stephan Opitz und Jan Bürger. In Verbindung mit der Arno Schmidt Stiftung. – 16. Juli: Vortrag. *Rekonstruktionen des Exils: Repräsentanz und Sammlung kulturellen Erbes in der Gegenwartsliteratur*. Mit Doerte Bischoff. Im Rahmen des Workshops »*Aus den Archiven des Exils: faktografisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur*«. – 27. Juli: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA. Zhao Baisheng: *The Megatrend Approach to World Literature*. – 28. Juli: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Gerhard Lauer: *A global republic of letters? Conjectures on the return of world literature*. – 29. Juli: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Markus Messling: *World Philology? Erkenntnis und Politik einer zukünftigen Komparatistik*. – 30. Juli: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Liliane Weissberg: *Johann Wolfgang Goethe und die Erfindung der Weimarer Landschaft*. – 3. August: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Gesine Müller: *Konstruktion von Weltliteratur und Verlagspolitiken: Lateinamerika als Fallbeispiel*. – 4. August: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Mark Algee-Hewitt: *Mehrsprachige Korpora*. – 4.–6. August: Sommerferienworkshop. *Lug, Trug und Reimerei in und mit Robert Gernhardts Gedichten*. Mit Sandra Potsch und Verena Staack. Für Kinder von 8 bis 12 Jahren. – 5. August: Internationale Sommerschule / 60 Jahre DLA: Alexander Belobratow: *Weltliterarische Konzepte aus der russischen Kulturperspektive*. – 9. September: Lesung und Gespräch. *Was vom Sommer übrig ist*. Mit Tamara Bach. Im Rahmen der Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg unter der Leitung von Silke Scheuermann und Matthias Göritz. – 13. September: Finissage »*Der Wert des Originals*«. – 23. September: Zeitkapsel 40. »*Also, Liebster.*« *Die Briefe von Horst Janssen an Johannes Gross*. Mit Susanna Brogi, Jan Bürger

und Peter-Klaus Schuster. – 1./2. Oktober: Tagung. *Gurlitt. Eine Gelehrtdynastie zwischen Kunst und Wissenschaft*. Mit Heinrich Bosse, Ursula Renner-Henke, Stefan Willer u. a. Gefördert von der Robert Bosch Stiftung. – 6. Oktober: Ausstellungseröffnung. *fluxus 33* mit Péter Nádas: *Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik*. – 8. Oktober: Digitale Projekträume. *Literatur der Mauerrisse*. Mit Marcel Beyer und Julia Schoch. Moderation: Jan Bürger und Florian Höllerer. Ein Projekt des Literarischen Colloquiums Berlin in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. – 20. Oktober: Marbach zu Gast in Jerusalem / Ausstellungseröffnung. *Typographische und buchgestalterische Arbeiten von Moshe Spitzer, Franzisca Baruch und Henri Friedlaender*. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach. Gefördert vom Goethe-Institut. – 21. Oktober: Lesung. *Über den Winter*. Mit Rolf Lappert. Moderation: Vanessa Greiff. – 30. Oktober: Ausstellungseröffnung. *Geistesgegenwärtig. Johann-Heinrich-Merck-Preis und Sigmund-Freud-Preis 1964–2014: Szenen einer deutschen Kulturgeschichte*. Eine Kooperation der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt. – 6. November: Ausstellungseröffnung / 60 Jahre DLA. *Das bewegte Buch*. Mit Christian Kracht, Eckhart Nickel und Claus Pias. Begrüßung: Ulrich Raulff. – 6. November: Schillerrede. Mit Norbert Lammert. – 8. November: Tag der offenen Tür 2015 in den Museen. *Speed Reading. Bücher bewegen*. – 10. November: Gespräch. *Das Schöne und die Bühne*. Mit Andrea Breth, Walter Hinderer und Sergio Morabito. Moderation: Jan Bürger. – 16. November: Buchvorstellung und Lesung. *Begegnungen mit Benjamin*. Mit Erdmut Wizisla und Corinna Harfouch. Begrüßung: Jan Bürger. Unterstützt von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur. – 20. November: Mitmachtag in den Museen. *11. Bundesweiter Vorlesetag*. – 30. November: Lesung. *Der Gott hinter dem Fenster*. Mit Michael Krüger. Moderation: Jan Bürger. – 1. Dezember: Zeitkapsel 41. *Zweigs letzte Bibliothek*. Mit Susanna Brogi, Oliver Matuschek und Ulrich von Bülow. – 1./2. Dezember: Tagung. *Netzliteratur im Archiv*. Mit Johannes Auer, Renate Giacomuzzi, Elisabeth Sporer, Jörg Schuster u. a. – 3./4. Dezember: Tagung. *Felix Hartlaub: Spätwerk. Einflüsse, Kontexte, Rezeption*. Mit Helmut Lethen, Katharina Prager, Harald Tausch, Wolfram Pyta u. a. – 3. Dezember: Diskussion. *Karikaturen aus dem Nachlass von Felix Hartlaub*. Mit Nikola Herweg und Andreas Platthaus.

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Die nach neun Jahren neu gestaltete Dauerausstellung »Die Seele« im Literaturmuseum der Moderne bildete einen Höhepunkt im Bereich *Presse- und Öffentlichkeitsarbeit*. Sie wurde am 7. Juni von Kurt W. Forster, Gründungsdirektor des Getty Research Center, und Martin Roth, Generaldirektor des Viktoria and Albert Museum London, eröffnet und hatte medial einen furiosen Start. Die große Wechsellausstellung »Das bewegte Buch« (Eröffnung am 6. November) erfuhr ebenfalls ein ausnehmend großes Medienecho. Die Erwerbung des Archivs von Hans Magnus Enzensberger und sein Besuch anlässlich der Übergabe wurde vielfach kommentiert. Das Jubiläum »60 Jahre Deutsches Literaturarchiv Marbach« fand ebenfalls große Resonanz, zum Thema führte der Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach Ulrich Raulff u. a. ein ausführliches Gespräch mit der Stuttgarter Zeitung: »Schätze auf Papier«.

Pressearbeit: Im Jahr 2015 informierte die Pressestelle mit insgesamt 70 Pressemitteilungen über die Aktivitäten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, davon entfielen 29 auf die Ankündigung von Veranstaltungen (Lesungen, Vorträge und Tagungen), zehn auf den Bereich Ausstellungen, 17 auf die Literaturvermittlung, sechs auf Erwerbungen, drei auf die »Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg« und fünf auf institutionelle Meldungen.

Im wissenschaftlichen Programm wurden die Tagungen »Der Wert des Originals« und »Gurlitt. Eine Gelehrtdynastie zwischen Kunst und Wissenschaft« besonders aufmerksam wahrgenommen, u. a. berichteten die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die Kultursendungen des *ARD-Hörfunk* darüber. Große Resonanz erfuhren die Meldungen zu wichtigen Erwerbungen, u. a. der Archive von Horst Bredekamp, Günter Figal, Johannes Gross, Felix Hartlaub, Christian Meier und Durs Grünbein. Vielbeachtet war die Meldung zum Tod von Eberhard Lämmert, Präsident der Deutschen Schillergesellschaft in den Jahren 1988–2002 und Initiator der »Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik«. Die gemeinsame Meldung mit der Klassik Stiftung Weimar zum Tod der Literaturwissenschaftlerin und Editorin Dorothea Kuhn erfuhr ebenfalls ein großes Echo.

Pressekonferenzen wurden zu der Dauerausstellung »Die Seele« (27 Pressevertreter) und zu der großen Wechsellausstellung »Das bewegte Buch« (18 Pressevertreter) anberaumt. Darüber hinaus wurden Pressegespräche und -führungen u. a. zu den Ausstellungen in der Reihe ›fluxus‹ – »Else Lasker-Schüler und Moshe Spitzer 1945 in Jerusalem« und »+/- 1950. Alfred Anderschs Fotostreifen« – durchgeführt, außerdem zu den neu aufgelegten Programmen der Literaturvermittlung. Ein besonders großes Medienecho erfuhr die neue Dauerausstellung

im Literaturmuseum der Moderne »Die Seele«, sie wurde u. a. in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Welt* und in den Kultursendungen des *ARD-Hörfunks* ausführlich besprochen. Über die große Wechselausstellung »Das bewegte Buch« berichtete u. a. die *SWR Landesschau*, außerdem die *Badische Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Stuttgarter Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung* und die *Neue Zürcher Zeitung*. Über die Ausstellung »Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik« in der Reihe ›fluxus‹ von Péter Nádas gab es Beiträge in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Neuen Zürcher Zeitung* und der *Stuttgarter Zeitung*. *3sat/Kulturzeit* stellte in einem Beitrag das neu erworbene Archiv von Durs Grünbein vor und machte ein Interview mit dem Schriftsteller in Marbach. Ulrich von Bülow führte dazu u. a. ein Gespräch mit *Deutschlandradio Kultur*.

Mehrere große Kooperationsprojekte wurden medial sehr gut wahrgenommen: Die Ausstellung »Alt-neue Schriften: Typographische und buchgestalterische Arbeiten von Moshe Spitzer, Franziska Baruch und Henri Friedländer« (Eröffnung am 20. Oktober) in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut und dem Franz Rosenzweig Minerva Forschungszentrum der Hebräischen Universität Jerusalem wurde u. a. in der *Jüdischen Rundschau*, der *Jüdischen Allgemeinen* und *Haaretz* besprochen. Zur Ausstellung »Geistesgegenwärtig« in Kooperation mit der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung gab es Beiträge in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutschen Zeitung* und *Neuen Zürcher Zeitung*. Die Ausstellung »Das Original! – Zehn Jahre Deutscher Buchpreis« in Kooperation mit der Deutschen Buchhandels Stiftung fand ebenfalls ein gutes Echo.

Einzelne Ereignisse erfuhren darüber hinaus besondere Aufmerksamkeit: Die Schillerrede von Norbert Lammert wurde in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (gekürzt) abgedruckt, die *SWR Landesschau* berichtete. Der Übergabe des Archivs von Hans Magnus Enzensberger wurde u. a. im *Südwestfernsehen* in der Sendung »Kunscht« ein Beitrag mit Interviews mit Hans Magnus Enzensberger und Jan Bürger gewidmet, die *Süddeutsche Zeitung* berichtete ganzseitig über die in der Veranstaltung gezeigten Archivalien in der Rubrik »Grossformat«. Zudem erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ein großes Gespräch mit Jan Bürger und Marcel Lepper zum Thema »Vorlässe«: »Im Dialog mit dem eigenen Leben«.

Die Pressereferentin besuchte die Buchmessen in Frankfurt und Leipzig und stellte dort das Programm des Deutschen Literaturarchivs Marbach vor, außerdem unternahm sie eine Pressereise nach Berlin. Viele Journalisten waren bei den zahlreichen Veranstaltungen in Marbach zu Gast, wurden durch die Einrichtung geführt oder führten Gespräche mit dem Direktor und der Pressereferentin.

Öffentlichkeitsarbeit: Anzeigen wurden u. a. im Magazin *5plus*, *Kultur* der Kulturgemeinschaft Stuttgart und in der Zeitschrift *Kulturkalender BW* geschaltet. Der Flyer »60 Jahre DLA« mit ausgewählten Veranstaltungen erfuhr eine große Resonanz. In Zusammenarbeit mit der Stadt Marbach gab es u. a. eine Beteiligung an der Beilage *Kultur und Museen (Sonntag aktuell)* sowie Anzeigen in verschiedenen Tourismusmagazinen. Die Leipziger Messtafel für den Stand der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (ALG) wurde neu gestaltet. Die Film Commission Region Stuttgart (eine Einrichtung der Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH) verwendete eine eigene Fotografie des Literaturmuseums der Moderne für ihre jährliche umfangreiche Postkartenaktion. Darüber hinaus gab es diverse Marketingaktionen, wie zum Beispiel eine Kooperation mit dem *SWR Kulturservice* und die Teilnahme an *Freizeitreise mit Gutscheinebuch.de Baden Württemberg*.

Im September 2015 ging die neue Website des Deutschen Literaturarchivs Marbach planmäßig online. Die Struktur der Website wurde grundlegend überarbeitet, modernisiert (»responsive Design«), veränderten Nutzerbedürfnissen angepasst und trägt den umfassenden Entwicklungen des DLA auf inhaltlicher Ebene Rechnung (u. a. Ausbau der Bereiche Forschung und Digital Humanities). Das Projekt leiteten Alexa Hennemann (Redaktion) und Heinz Werner Kramski (Technik). Die neuen Seiten wurden von Demirag Architekten und Diethard Keppler gestaltet; für die technische Umsetzung zeichnete Lombego Systems verantwortlich.

Interne Kommunikation: Über Belegschaftsnachrichten und insgesamt 142 Tickermeldungen wurden die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter über Mitteilungen des Direktors, personelle Veränderungen, Veranstaltungen und wichtige Medientermine laufend informiert.

Personelle Situation: Der Pressereferentin Alexa Hennemann obliegt das Aufgabenfeld Presse- und Öffentlichkeitsarbeit; sie wird halbtags von einer Sekretärin, Patricia Schüttler, unterstützt. In der Internet-Redaktion waren zusätzlich stundenweise Lucie Holzwarth und Julia Waltke tätig.

SCHRIFTEN, VORTRÄGE UND SEMINARE

Schriften

Philip Ajouri: *Der »Volksgoethe« von Erich Schmidt. Eine populäre Goethe-Ausgabe um 1900*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59, 2015, S. 208–239. – »*The Vocation of Man*«. »*Die Bestimmung des Menschen*«: *A Teleological Concept of the German Enlightenment and its Aftermath in the Nineteenth Century*, in: *Historical Teleologies in the Modern World*, hg. von Henning Trüper, Dipesh Chak-

rabarty und Sanjay Subrahmanyam, London u. a. 2015, S. 49–70. – *Herr Diederichs lehnt die Forderung auf Pistolen ab*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.8.2015, S. 13. – [Hg. mit Benjamin Specht] *Forschungsdiskussion »Empirisierung des Transzendentalen«*, in: *Scientia Poetica* 19, 2015, S. 181–344. – [zus. mit Benjamin Specht] *Empirisierung des Transzendentalen. Epistemologische Voraussetzungen und Erscheinungsformen der Moderne in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, in: *Scientia Poetica* 19, 2015, S. 181–204. – *Respondenz auf Myriam Gerhard: Tatsache Natur. Ludwig Büchners vermeintliche Empirisierung des Transzendentalen*, in: *Scientia Poetica* 19, 2015, S. 257–260. – [Hg. mit Wolfert von Rahden und Andreas Urs Sommer] *Das Dorf*, München 2015 (Zeitschrift für Ideengeschichte IX/2).

Arno Barnert: *Der Bücherschrank als »Apotheke des Geistes«*. *Eine Lazarett-Bibliothek aus dem Ersten Weltkrieg*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, S. 281–320. – *Harry Graf Kessler und der PAN. Zur Diskussion um Kunstreligion und Massenkultur*, in: *Kessler, der Osten und die Literatur*, hg. von Roland S. Kamzelak, Münster 2015, S. 101–108.

Jutta Bendt: *Ricarda Huch in Freiburg*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 108). – *Kolportage-Sammlung Kosch*, in: *Das bewegte Buch*, Marbach a.N. 2015 (Marbacher Magazin 150/151/152), S. 96. – *Leihbibliothek Fischer*, in: ebd., S. 95.

Petra Boden: [zus. mit Jörg Schönert] *Eberhard Lämmert zum Gedenken. Auch ein Beitrag zur Geschichte der Literaturwissenschaft seit 1950*, 2015, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20657 (1.2.2016).

Susanna Brogi: *Private Bibliotheken emigrierter Autorinnen und Autoren im DLA Marbach*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, S. 53–85. – *Else Lasker-Schüler: »Mein blaues Klavier«*, in: *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945*, hg. von Sonja Klein und Sikander Singh, Darmstadt 2015, S. 174–185. – *Berlin*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 247–249. – [Rez.] *Wolfgang Matz: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*, in: *Fontane Blätter* 100, 2015, S. 104–107.

Ulrich von Bülow: *Hannah Arendt in Marbach*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 105). – *Das »Hand-Werk« des Denkens. Zum Nachlass von Martin Heidegger*, in: *Offener Horizont. Jahrbuch der Karl-Jaspers-Gesellschaft* 2/2015, S. 307–327. – *Der Schriftsteller als Seelsorger. Kriegsbriefe an Rudolf Alexander Schröder*, in: *Rudolf Alexander Schröder im Dritten Reich*, hg. von Gunilla Eschenbach, Göttingen 2015 (Marbacher Schriften N.F. 12), S. 105–127. – *Im Netzwerk. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach hütet von nun an den Nachlass von Siegfried Lenz*, in: *Arsprototo* 3/2015, S. 30–33.

Jan Bürger: [Hg.] *Joseph Roth: Reisen in die Ukraine und nach Russland*, München 2015. – *Von den Farben der Wörter. Handgepäck für eine literarische Expedition*, in: *16 Stimmen, 16 Länder – eine literarische Deutschlandreise*, hg. von

Monika Grütters, Berlin 2015, S. 11–15. – *In den Papierkathedralen von Oldenburg. Zu Peter Suhrkamps literarischen Anfängen*, in: Offener Horizont. Jahrbuch der Karl-Jaspers-Gesellschaft 2/2015, S. 194–196. – Hans Magnus Enzensberger: *Wiedersehen mit den Fünfigern. Ein Gespräch mit Jan Bürger*, in: Die Party, München 2015 (Zeitschrift für Ideengeschichte IX/4), S. 95–110. – »Wär's nicht schon oft getan, wär's nicht so gut!« *Zur Bedeutung Bertolt Brechts für Peter Rühmkorf*, in: Peter Rühmkorfs Lyrik, hg. von Hans-Edwin Friedrich und Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 71–81. – [Hg., dt. Ausg. 2014] *Alfred Andersch / Max Frisch: Cento passi di distanza. Lettere tra amici*, übers. von Mattia Mantovani, Locarno 2015.

Hildegard Dieke: [zus. mit Angelika Kreh] *Der Nachlass Harry Graf Kessler im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: Kessler, der Osten und die Literatur, hg. von Roland S. Kamzelak, Münster 2015, S. 149–160.

Jan Eike Dunkhase: *Absurde Geschichte. Reinhart Kosellecks historischer Existentialismus*, Marbach a.N. 2015 (Aus dem Archiv 8). – *Tractatus theologico-politicus*, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, Bd. 6, hg. von Dan Diner, Stuttgart und Weimar 2015, S. 146–151. – [zus. mit Nicolas Berg] *Wahlverwandtschaften*, in: ebd., S. 319–324.

Gunilla Eschenbach: [Hg.] *Rudolf Alexander Schröder im Dritten Reich*, Göttingen 2015 (Marbacher Schriften N.F. 12). – *Einleitung*, in: ebd., S. 7–12. – [zus. mit Rainer Bayreuther] »Das Osterspiel« *von Rudolf Alexander Schröder und Hermann Simon und das Fest der deutschen Kirchenmusik 1937*, in: ebd., S. 84–104. – »Unpolitische Betrachtungen« *bei Schröder*, in: ebd., S. 164–173. – [Hg. mit Helmuth Mojem] *Friedrich Gundolf / Elisabeth Salomon. Briefwechsel (1914–1931)*, Berlin und Boston 2015.

Steffen Fritz: *Verfahren zur Evaluierung der Archivierbarkeit von Webobjekten*, in: ABI Technik 35/2, 2015, S. 117–120.

Heike Gfrereis: [zus. mit Claus Pias] *Das bewegte Buch*, Marbach a.N. 2015 (Marbacher Magazin 150/151/152). – [Hg. mit Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen] *Museum und Ausstellung. Begriffe der Theorie und Praxis*, Göttingen 2015, darin *Archiv*, S. 14–33. – [Hg. mit Ulrich Raulff] *Die Seele*, Marbach a.N. 2015 (Marbacher Katalog 68), darin *Die Ausstellung*, S. 66–363. – *Schreiben als Träumen. Die Einklebungen in Ernst Jüngers Tagebüchern und Manuskripten*, in: *Freiheit*, hg. von Georg Knapp, Tübingen 2015 (Ernst-Jünger-Studien 7), S. 37–72. – *Ausstellung*, in: *Handbuch Archiv*, hg. von Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Stuttgart 2015, S. 225–235. – *Was liest man, wenn man sieht? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur, Material, Original und Ausstellung* in: *Materialität und Ereignis*, hg. von Britta Hochkirchen und Elke Kollar, Bielefeld 2015, S. 43–51. – *Aufstand der Sachen. Das Literaturarchiv als Literaturmuseum*, in: *Laute, Bilder, Texte. Register des Archivs*, hg. von Alf Lüdtke und Tobias Nanz, Göttingen 2015, S. 119–123. – *Den Atem der Literatur zeigen. Gespräch mit Andrea Mayer-Grenu*, in: *Forschung*

leben. Das Magazin der Universität Stuttgart 3/2015, S. 50–53. – *Die Dauerausstellung im LiMo – frisch geputzt, neu gelegt und anders erzählt*, in: ALG Umschau 52, 2015, S. 19–21. – *Natürlich Kunst: Literatur als mobile Kulturlandschaft*, in: Schiller | Friedrich | Weinberg, Marbach a.N. 2015, S. 27–34. – *Kunst am Baum*, in: GEO, Juni 2015, S. 38–39.

Dietrich Hakelberg: [Art.] *Wahle, Ernst*, in: Germanische Altertumskunde Online, Berlin und Boston 2015, DOI:10.1515/gao_53. – *Die fanatischen Bücher des Benedikt Bahnsen. Leben und Bibliothek eines religiösen Dissidenten*, in: Bibliothek und Wissenschaft 48, 2015, S. 113–146. – [Rez.] *Maria Marten und Carola Piepenbring-Thomas: Fogels Ordnungen. Aus der Werkstatt des Hamburger Mediziners Martin Fogel (1634–1675)*, Frankfurt a.M. 2015, in: H-Soz-Kult vom 9.9.2015, <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-24256> (18.12.2015). – *Die Bücherschenkung des Augsburger Patriziers Carl Wolfgang Rehlinger von 1575 und ihr gedruckter Katalog*, in: Gutenberg-Jahrbuch 90, 2015, S. 216–234.

Nikola Herweg: *Helen und Kurt Wolff in Marbach*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 106). – *Inoffizielle Gehälter und »Persilscheine«. Exil und Ökonomie in Japan während der 1930er und 40er Jahre*, in: »Kometen des Geldes«. Ökonomie und Exil, hg. von Claus-Dieter Krohn, Ursula Seeber und Veronika Zwerger, München 2015 (Jahrbuch der Gesellschaft für Exilforschung 33), S. 172–184.

Christoph Hilse: *Das »bombensichere Liegeplätzchen«. Der Nachlass von Peter Rühmkorf im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Ein Werkstattbericht*, in: Peter Rühmkorfs Lyrik, hg. von Hans-Edwin Friedrich und Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 219–237. – [Hg. mit Stephan Opitz] *Marcel Reich-Ranicki / Peter Rühmkorf. Der Briefwechsel*, Göttingen 2015.

Dietmar Jaegle: *Wortkünstler und Liebesentdeckungen. Einsichten der Marbacher Ausstellung »Ich liebe Dich!«*, in: Die große Liebe. Annäherungsversuche, hg. von Klaus Nagorni und Sabine Liebig, Karlsruhe 2015, S. 54–85. – *Christian Hofmann von Hofmannswaldau*, in: Reclams Literaturkalender 2016, Stuttgart 2015, S. 34–39. – *Der Rätsel-Jubilar*, in: Reclams Literaturkalender 2016, Stuttgart 2015, S. 124–126.

Caroline Jessen: [hebr.] *»Niedergang hier« und »Aufstieg dort«: Der Almanach des Schocken-Verlags*, in: New Types. Three Pioneers of Hebrew Graphic Design, hg. von Ada Wardi, Jerusalem 2015 (Ausst.-Kat. Israel Museum Jerusalem), S. 106–113. – [hebr.] *Mein blaues Klavier. Der letzte Gedichtband von Else Lasker-Schüler, Jerusalem 1943*, in: ebd., S. 156–161. – [hebr.] *»Baruch's Biscuits« aus Jerusalem*, in: ebd., S. 256–260. – [hebr.] *Symbole und Schattenbilder. Die Zusammenarbeit mit dem Reichskunstwart*, in: ebd., S. 228–237.

Roland S. Kamzelak: [Hg.] *Harry Graf Kessler: Ivan Kaliáieff. Ein Dramenfragment*, Münster 2015. – [Hg. mit Alexandre Kostka, Ulrich Ott und Luca Renzi] *Grenzenlose Moderne. Die Begegnung der Kulturen im Tagebuch von Harry Graf Kessler*,

Münster 2015. – *Was verrät Harry Graf Kesslers Itinerar über sein Europäertum? Analyse und Visualisierung eines statistischen Befundes*, in: ebd., S. 123–133. – [Hg.] Kessler, *der Osten und die Literatur. Mit dem Erstdruck des Dramenfragments Ivan Kaliáieff von Harry Graf Kessler*, Münster 2015. – *Harry Graf Kessler und die emphatische Moderne*, in: ebd., S. 89–100. – [zus. mit Vera Hildenbrandt, Paul Molitor und Jörg Ritter] »im Zentrum eines Netzes [...] geistiger Fäden«. *Erschließung und Erforschung thematischer Zusammenhänge in heterogenen Briefkorpora*. Datenbank-Spektrum 15/1, 2015, S. 49–55.

Anna Kinder: *Von Schätzen und Regenwürmern. Zum literaturwissenschaftlichen Forschungspotential von Verlagsarchiven. Eine Problemskizze*, in: *Literatur – Verlag – Archiv*, hg. von Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber und Magnus Wieland, Göttingen 2015, S. 215–224.

Angelika Kreh: [zus. mit Hildegard Dieke] *Der Nachlass Harry Graf Kessler im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: Kessler, *der Osten und die Literatur*, hg. von Roland S. Kamzelak, Münster 2015, S. 149–160.

Marcel Lepper: [Hg. mit Christoph König, Denis Thouard, Ulrich Wyss und Ralf Klausnitzer] *Geschichte der Germanistik 47/48*, 2015. – *Quellenkunde, Rasenpolitik, Herkunftsfrage: Friedrich Nietzsches philologische Verfahren*, in: *Rasendenken in der Sprach- und Textreflexion. Kommentierte Grundlagentexte des langen 19. Jahrhunderts*, hg. von Philipp Krämer, Markus Messling und Markus Lenz, München 2015, S. 303–324. – *Karl Wolfskehls Bibliotheken. Wissenschaftsgeschichte und Provenienzforschung*, in: *Geschichte der Germanistik 47/48*, 2015, S. 60–65. – *Odyssee der Bücher. Mit unerwarteten Funden lassen sich Karl Wolfskehls zerschlagene und zerstreute Exilsammlungen rekonstruieren*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26.9.2015, S. 53. – *Tragisch? Walter Muschg und die Philologie*, in: *Konstellationen von Literatur und Religion im 20. Jahrhundert*, hg. von Ulrich Weber und Andreas Mauz, Göttingen 2015, S. 189–198. – [Rez.] *Vorbilder, Likes*, in: *Die Party*, München 2015 (Zeitschrift für Ideengeschichte IX/4), S. 132–134.

Lydia Michel: *Tradition und ›Marktlage‹. Rühmkorfs Selbstinszenierung als Dichter*, in: *Peter Rühmkorfs Lyrik*, hg. von Hans-Edwin Friedrich und Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 33–51.

Herman Moens: [zus. mit Nicolai Riedel] *Marbacher Schiller-Bibliographie 2014. Internationales Referenzorgan zur Forschungs- und Wirkungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, S. 355–434.

Sandra Potsch: [zus. mit Verena Staack] *Literaturvermittlung in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Beispiel der Ausstellung »August 1914. Literatur und Krieg«*, in: *Zeitschrift für Museum und Bildung* 78, 2015, S. 84–99.

Ulrich Raulff: *Ulrich Raulff im Gespräch mit Marion Ackermann*, 17.12.2013, in: *Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger*, hg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2014, S. 65–74. – *Heringsschwärme und Fisch-*

grätmuster. Ernst Kantorowicz' rätselhafte Ökologie der Geschichte, in: *Mythen, Körper, Bilder. Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften*, Göttingen 2015, S. 271–283. – *Eine amerikanische Renaissance. Princeton nach dem Krieg*, in: *Lange Leitung*, München 2015 (Zeitschrift für Ideengeschichte IX/1), S. 67–80. – *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, München 2015.

Nicolai Riedel: [zus. mit Herman Moens] *Marbacher Schiller-Bibliographie 2014. Internationales Referenzorgan zur Forschungs- und Wirkungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, S. 355–434. – »Produktionsarchive« *des 20. Jahrhunderts in der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs. Vielfältige Verlagsprogramme als philologische Quellen und literarisches Gedächtnis*, in: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 23, 2015, S. 275–295.

Thomas Schmidt: *George Gordon Byron: »Written after Swimming from Sestos to Abydos«*, in: *Große Texte der Literatur XIII*, hg. von Hubert Zapf und Günter Butzer, Tübingen 2015, S. 91–114. – [Hg.] *Barbara Wiedemann: Balzac in Weinheim*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 103). – [Hg.] *Siegmund Kopitzki: Rilke in Konstanz*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 104). – [Hg.] *Ulrich von Bülow: Hannah Arendt in Marbach*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 105). – [Hg.] *Nikola Herweg: Kurt und Helen Wolff in Marbach*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 106). – [Hg.] *Achim Aurnhammer: Johann Georg Jacobi in Freiburg*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 107). – [Hg.] *Jutta Bendt: Ricarda Huch in Freiburg*, Marbach a.N. 2015 (Spuren 108). – [mit Irmgard Schwanke und Sophia Schmid] *Oberkirch / Gaisbach / Renchen / Willstätt / Oberkirch* (Per Pedal zur Poesie. Literarischer Radweg 11).

Karin Schmidgall: *Die SRU Update Schnittstelle – Erschließung mit Zukunft*, in: *b-i-t online* 18/4, 2015, S. 343–347.

Dietmar Schönfeld: *Geschichtsschreibung im Sinne Leopold von Rankes – Aufzuzeigen, »wie es eigentlich gewesen«*. *Erschließung des Nachlasses von Werner Maser (1922–2007) erfolgt*, in: *Archivar. Zeitschrift für Archivwesen* 2/2015, S. 156–157.

Verena Staack: [zus. mit Sandra Potsch] *Literaturvermittlung in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Beispiel der Ausstellung »August 1914. Literatur und Krieg«*, in: *Zeitschrift für Museum und Bildung* 78, 2015, S. 84–99.

Ellen Strittmatter: *Antipoden hinter roten Rosen. Die Suhrkamp Alben*, in: *Die Party*, München 2015 (Zeitschrift für Ideengeschichte IX/4), S. 77–94.

Kay Wolfinger: *Autorenstalking. Gespräch über Literatur und Schreiben* (Interview mit Clemens J. Setz in drei Teilen), 2015, <http://frau-und-gitarre.de/2015/10/30/autorenstalking-gespraech-ueber-literatur-und-schreiben-teil-1/> (30.10.2015). – *Geschichten (1914)*, in: *Robert-Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi, Stuttgart 2015, S. 61–65. – [Rez.] *Lob und Missverständnis. Der Text + Kritik-Band zu Sibylle Lewitscharoff und die Forschung zu*

ihrem Werk, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 61, S. 137–140. – »Mit größter Bewunderung ...«. *Harry Graf Kessler liest Dostojewski*, in: Kessler, der Osten und die Literatur, hg. von Roland S. Kamzelak, Münster 2015, S. 67–87. – [Rez.] *Produktivität des Materials. Hendrik Stiemers Studie zu Robert Walser*, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. XXV, S. 442–444. – *Tagebuch-Fragment (verfasst 1926)*, in: Robert-Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Lucas Marco Gisi, Stuttgart 2015, S. 121–124. – »Verstehen Sie den Zusammenhang?« *Robert Walser im Kontext*, Würzburg 2015.

Vorträge und Seminare

Philip Ajouri: *Der Fund von Wilhelm Meisters theatralischer Sendung. Symbolisches und ökonomisches Kapital eines Werks von Goethe um 1900*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Der Wert des Originals«, 6.3.2015. – *Chronologisch angeordnete Werkausgaben als Praxis der Philologie und der Autoren im 19. Jahrhundert*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Archivfiktionen. Dispositive des Sammelns, Speicherns und Publizierens in der Literatur des langen 19. Jahrhunderts«, 6.3.2015. – *Wie erforscht man eine Werkausgabe?*, Vortrag beim Workshop »Rahmungen. Präsentationsformen kanonischer Texte. Theorie-Workshop«, 30.7.2015. – *Perspektiven der Goethe-Rezeption um 1900*, Seminar, Universität Stuttgart, Wintersemester 2014/2015.

Arno Barnert: *Die Weimarer Militärbibliothek 1630 bis 1930*, Vortrag in der Reihe »Bestandsgeschichten. Vortragsreihe der Freundeskreise der Klassik Stiftung Weimar«, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, 16.4.2015.

Jutta Bendt: »*Im Netz!*«, Einführungsvortrag im Rahmen der Abschlussstapung des DFG-Projekts »Netzliteratur authentisch archivieren und langfristig verfügbar machen«, Marbach a.N., 1./2.12.2015. – *Zur Praxis der Erwerbung von Primärliteratur in der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs*, Vortrag im Rahmen einer Arbeitstagung zu den modernen literarischen Sammlungen in der USB Köln, Köln, 27.11.2015.

Petra Boden: *Geschichtsphilosophie vs. Anthropologie. Ästhetisches Denken in der Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik«*, Vorlesung im Rahmen der Ringvorlesung »Anthropologie und Ästhetik« (II), Westfälische Universität Münster, Wintersemester 2014/2015, 2.2.2015. – *Literaturwissenschaft und Anthropologie. Zur Rezeption philosophischer Anthropologie in der Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik«*, Vortrag beim Workshop »Konjunkturen der Philosophischen Anthropologie« im Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 27.11.2015.

Susanna Brogi: [zus. mit Agnes Bidmon] *Ethik der Rezeption. Autoren lesen Autoren*, Seminar an den Universitäten Augsburg und Erlangen-Nürnberg, Eli-

testudiengang »Ethik der Textkulturen«, Wintersemester 2015/2016. – *Private Gelehrtenbibliotheken als Medien der Kritik* (Kurt Pinthus, Siegfried Kracauer), Vortrag im Rahmen der Tagung »Das Genre der Kritik. Über jüdische und andere Zeitdiagnostiker«, Jerusalem, 2.6.2015. – Lesung mit Steffen Kopetzky im Rahmen der Sommeruniversität der FES in Potsdam, Moderation, 7.7.2015. – [zus. mit Agnes Bidmon] *Aus den Archiven des Exils. Faktografisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur*, Workshop im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 16./17.6.2016. – *Bildergänge II: Siegfried Kracauers Stadtporträts*, Vortrag im Rahmen der zus. mit Claudia Löschner veranstalteten Tagung »Kracauer und seine Quellen« in Stuttgart, 17./18.9.2015. – [zus. mit Jan Bürger und Peter-Klaus Schuster] *Zeitkapsel zu Horst in Janssen* im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 23.9.2015. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *good/bad. Wissensordnungen und Ordnungssysteme in Siegfried Kracauers Exilbibliothek und Fotoarchiv im DLA Marbach*, Vortrag im Rahmen des zus. mit Dietrich Hakelberg veranstalteten Workshops »Spur und Kontext. Sachkulturen in Bibliotheken von Schriftstellern und Gelehrten«, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 10.11.2015.

Ulrich von Bülow: *Über Ordnungen*, Interview im Rahmen der Sendereihe »Scala«, Westdeutscher Rundfunk 5, 1.1.2015. – [zus. mit Durs Grünbein] *Erich Kästner und das Feuer von Dresden*, Veranstaltung in der Reihe »Zeitkapsel« im Deutschen Literaturarchiv Marbach und im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden, 13.2.2015 und 9.3.2015. – *The Handiwork of Thinking. On the »Nachlass« of Martin Heidegger*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Around Cassirer« (Annual Meeting of the American Friends of Marbach), Yale University, New Haven, CT, 8.5.2015; Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, 15.9.2015; im Rahmen der Veranstaltungsreihe »History of Material Texts« an der University of Pennsylvania, Philadelphia, PA, 5.10.2015. – »Beim Anblick der Fahnen bekam ich einen Schrecken!« *Max Kommerell und seine Verleger*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Max Kommerell. Über die Aktualität von Lektürepraxis und Traditionsbildung« in der Villa Vigoni, Menaggio, 16.6.2015. – *Hannah Arendt in Marbach*, Roundtable Luncheon im Verein »Elysium – between two continents«, New York, 1.10.2015; Karl Jaspers-Haus, Oldenburg, 3.12.2015. – *Is There a Secret History of West Germany? Declassification and the Archives*, Roundtable und *What Are Literary Archives For?* Vortrag im Rahmen der GSA's 39th Annual Conference, Washington, D.C., 3.10.2015. – [zus. mit Susanna Brogi und Oliver Matuschek] *Zweigs letzte Bibliothek*, Veranstaltung in der Reihe »Zeitkapsel«, Marbach a.N. 1.12.2015. – *Philosophie und Literatur Beziehungsgeschichten*, Seminar, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Sommersemester 2014. – *Quellenkunde*, Seminar im Rahmen der Marbacher Sommerschule, 28.6.2015. – [zus. mit Thomas Wild] *Correspondences. Friedrich Nietzsche, Lou Andreas-Salomé, Rainer Maria Rilke und Erika Mittrerer*, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, 2.9.–1.10.2015.

Jan Bürger: *Hans Magnus Enzensberger und das intellektuelle Leben der Jahre 1955 bis 1970*, Seminar, Universität Stuttgart, Wintersemester 2015/2016. – [zus. mit Christian Redl, Clemens Meyer, Ulrich Greiner und Sandra Hiemer] *Hans-Henny-Jahnn-Abend*, Literaturhaus Hamburg, 20.1.2015. – [zus. mit Dirk von Petersdorff, Karl-Heinz Ott und Iris ter Schiphorst] *Komponieren für die Stimme – eine Herausforderung?!*, Podiumsdiskussion in der Musikhochschule Stuttgart, 13.3.2015. – *Peter Suhrkamps Weg in die Literatur*, Literaturbüro Oldenburg i.O., 25.3.2015. – [zus. mit Joachim Kersten und Stephan Opitz] *Der Briefwechsel von Marcel Reich-Ranicki und Peter Rühmkorf*, Vertretung des Landes Schleswig-Holstein, Berlin, 28.5.2015. – [zus. mit Joachim Kersten und Stephan Opitz] »*Ich fürchte, Sie sind faul.*« *Der Briefwechsel von Marcel Reich-Ranicki und Peter Rühmkorf*, Literaturhaus Stuttgart, 13.7.2015. – *Der Neckar*, Lesung im Rahmen des *Aktionstags Neckar*, Remseck, 27.9.2015 – [zus. mit Julia Schoch, Marcel Beyer und Florian Höllerer] *Dichterlesen.net. Literatur der Mauerrisse*, Literarisches Colloquium Berlin, 7.10.2015 – [zus. mit Dorothea Baltzer] *Der Neckar*, Lesung und Gespräch, Württemberg-Loge, Fellbach, 26.11.2015.

Dunkhase, Jan Eike: *Ausweglos individuell. Hans Egon Holthusen und die Geburt des negativen Helden*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Felix Hartlaubs Spätwerk – Einflüsse, Kontexte, Rezeption«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 3.12.2015.

Gunilla Eschenbach: *Stefan George und der Krieg*, Seminar im Rahmen des Fachgruppentreffens Kunst und Kultur der Hans-Böckler Stiftung »Der Stefan-George-Kreis zwischen den Weltkriegen«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 18.4.2015.– [zus. mit Helmuth Mojem] *Krieg und Liebe. Aus dem unveröffentlichten Briefwechsel von Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon*, Lesung beim Fachgruppentreffen Kunst und Kultur der Hans-Böckler Stiftung »Der Stefan-George-Kreis zwischen den Weltkriegen«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 17.4.2015. – [zus. mit Helmuth Mojem] *Gefährliche Liebschaft. Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon in ihren Briefen*, Vortrag im Rahmen der Jahrestagung der Stefan George Gesellschaft »Stefan George und die Briefkommunikation im Kreis«, Bingen am Rhein, 8.11.2015.

Steffen Fritz: [zus. mit Stephanie Kuch] *Technische Daten und Werkübersicht*, Vortrag beim Workshop »Netzliteratur im Archiv. Identifikation signifikanter Eigenschaften«, 11.2.2015. – [zus. mit Stephanie Kuch] *Netzliteratur authentisch archivieren und verfügbar machen*, Vortrag im Rahmen der Frühjahrssitzung des AWW Arbeitskreises 6.2 »Dokumentation und Archivierung von Webpräsenzen«, 21.4.2015. – [zus. mit Stephanie Kuch] *Computerwerkzeuge im Archiv von Bewertung bis Benutzung. Webarchivierung*, Workshop im Rahmen des 85. Deutschen Archivtags, 2.10.2015. – *Von Spidern und Baggern. Tools im Projekt Netzliteratur*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Netzliteratur im Archiv. Erfahrungen und Ergebnisse«, 1.12.2015.

Heike Gfrereis: *The making of the Soul*, Vortrag im Rahmen der Konferenz *Zugang gestalten! Mehr Verantwortung für das kulturelle Erbe*, Sektion »The Future of Exhibition-Making in the Post-Digital Era«, Altonaer Museum Hamburg, 5.11.2015. – *Der Wert des Originals im digitalen Zeitalter*, Gespräch mit Christian Benne, Gottfried Boehm, Anne Bohnenkamp-Renken und Lothar Müller, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt, 3.11.2015. – *Geistegegenwärtig*, Eröffnung der Ausstellung *Geistesgegenwärtig. Johann-Heinrich-Merck-Preis und Sigmund-Freud-Preis 1964–2014: Szenen einer deutschen Kulturgeschichte* in Verbindung mit der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 29.10.2015. – Gespräch mit Péter Nádas über die Fotografien von H.G. Adler zur Ausstellungseröffnung *fluxus 33: Düsteres Idyll. Trost der deutschen Romantik*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 5.10.2015. – *Wie kurz währt die Dauer und wie lange die Zeit?*, Gespräch mit Kurt Forster, Ulrich Raulff und Martin Roth zur Ausstellungseröffnung *Die Seele*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 6.6.2015. – *Über die Farben und Symbole in Walter Benjamins Passagenarbeit*, Gespräch mit Patrizia Bach und Sandra Potsch, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 17.5.2015. – *Analoge Strategien der Resonanzerzeugung in Manuskripten*, Workshop *Kulturtechniken des Gebets*, Leuphana Universität Lüneburg, Digital Cultures Research Lab, 22.4.2015. – Gespräch mit Susanna Brogi und Caroline Jessen zur Ausstellungseröffnung *fluxus 32: Blaue Klaviere. Else Lasker-Schüler und Moshe Spitzer 1943 in Jerusalem*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 14.4.2015. – *Der Wert des Originals*, Vortrag bei der Polytechnischen Gesellschaft Frankfurt, 24.3.2015. – *Die Mantel- und Degenversion*, Gespräch mit Péter Ésterhazy und Jan Bürger, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 16.3.2015. – *Literatur und Natur*, Vortrag beim Symposium Wein-Lese-Tage Marbach & Bottwartal, 30.1.2015. – *Was wäre, wenn es morgen keine Originale mehr gäbe?*, Gespräch mit Maike Albath, Helmut Böttiger, Terézia Mora, Kathrin Schmidt und Joachim Unseld zur Eröffnung der Ausstellung *10 Jahre Deutscher Buchpreis* in Verbindung mit dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 23.1.2015. – Gespräch mit André Kieserling, Marcel Lepper und Adriana Markantonatos zur Ausstellungseröffnung *fluxus 31: Reinhard Kosellecks Geschichte zum Sehen*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 16.1.2015. – [zus. mit Sandra Potsch, Thomas Schmidt und Richard Schumm] *Wie viel weiß der Autor? Archiv und Text bei Schiller, Sebald und Handke*, Universität Stuttgart, Wintersemester 2015/2016. – [zus. mit Liliane Weissberg] *Mediengeschichte, Literaturtheorie und Lesepraxis: Was passiert mit der Literatur im Buch?*, Universität Stuttgart, Sommersemester 2015. – [zus. mit Sandra Potsch] *Warum Eduard Mörike lesen?*, Universität Stuttgart, Wintersemester 2014/2015.

Vanessa Greiff: Autorenlesung mit Peter Stamm für Schüler/-innen Beruflicher Gymnasien, Marbach, 13.1.2015. – *Das Zweite Original*, Autorenlesung und

Schülerseminar mit Ralph Dutli, Marbach, 10.2.2015. – [zus. mit Jan Bürger] *Ein Maler und ein Liebes-Zoo*, Lesung mit Ralph Dutli, Marbach, 10.2.2015. – *Hermann Hesse lesen und entdecken*, Schülerseminar, Marbach, 10.2.–17.6.2015. – [zus. mit Dr. Kathrin-B. Zimmer] *Bilddidaktik*, Lehrerfortbildung, Universität Tübingen, 4.3.2015. – Tagung der Deutschlehrer der Realschulen Baden-Württemberg, Moderation der Autorenlesung mit Rolf Lappert, Marbach, 17.3.2015. – *Neueste Kurzprosa von Ralf Rothmann*, Lehrerfortbildung, Marbach, 2.7.2015. – [zus. mit Jan Bürger] *Im Frühling sterben*, Lesung und Gespräch mit Ralf Rothmann, 2.7.2015. – [zus. mit Nikola Herweg] *Felix Hartlaub lesen und entdecken*, Schülerseminar, Marbach, 13.10.–3.12.2015. – *Über den Winter*, Lesung und Gespräch mit Rolf Lappert, Marbach, 21.10.2015. – Autorenlesung mit Peter Stamm für Schüler/-innen Allgemein bildender Gymnasien, Marbach, 17.11.2015. – Gründung des Lehrerclubs mit Michael Krüger, Marbach, 30.11.2015.

Dietrich Hakelberg: *Lebensspuren. Aus den Büchern des Juristen und Musikers Johann Caspar Trost (1616/17–1676)*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Spur und Kontext. Sachkulturen in Bibliotheken von Schriftstellern und Gelehrten«, Wolfenbüttel, 9.11.2015.

Nikola Herweg: [zus. mit Gabriele Gysi] *Felix Hartlaub (Autor und Zeichner 1913–1945): Aus Hitlers Berlin. 1934–38*, Vortrag und Lesung im Buchhändlerkeller Berlin, 6.12.2014. – *Persilscheine und andere Zugeständnisse. Voraussetzungen und Bedingungen der Remigration*, Vortrag im Rahmen des Internationalen Symposiums »Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext«, Wien, 19.2.2015. – [zus. mit Vanessa Greiff] *Felix Hartlaub lesen und entdecken*, Schülerseminar, Marbach, 13.10.2015–3.12.2015. – [zus. mit Andreas Platthaus] *Karikaturen aus dem Nachlass Felix Hartlaubs und satirisches Zeichnen im NS-Staat*, Abendvortrag im Rahmen der Tagung »Felix Hartlaub: Spätwerk. Einflüsse, Kontexte, Rezeption«, Marbach, 3.12.2015.

Enke Huhsmann: *Tintenfraßrestaurierung. Theorie und Praxis zur Wässerung von Handschriften mit Eisengallustinten am Beispiel der Calciumphosphat-Calciumhydrogencarbonat-Behandlung*, Seminar an der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Referat Bestandserhaltung, 15.–17.4.2015.

Dietmar Jaegle: [zus. mit Alois Prinz und Hans-Rüdiger Schwab] *Schicksal, Glück und Katastrophen. Dramaturgie des Lebens in Literatur und Religion*, Podiumsdiskussion im Rahmen des Deutschen Evangelischen Kirchentags in Stuttgart, 5.6.2015.

Caroline Jessen: *Canon Rhetoric & Emigration*, Vortrag beim Nachwuchs-Workshop des Rosenzweig Minerva Forschungszentrums der Hebrew University of Jerusalem in Tzuba, Israel, 16./17.2.2015. – *Conjunction and Loss. Werner Kraft on Franz Kafka*. Vortrag im Rahmen der internationalen Tagung »Kafka after Kafka« an der Ben Gurion University in Be'er Sheva, Israel, 15.3.2015. – *Fragen der Zuge-*

hörigkeit. Jüdische Literaturen, Seminar im Rahmen der Internationalen Sommerschule »World Literature, Global Archives« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 30./31.7.2015. – *Bibliotheken im Exil. Genese und Signifikanz eines Bilds*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Spur und Kontext. Sachkulturen in Bibliotheken von Schriftstellern und Gelehrten« an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 9./10.11.2015. – *Opening/Closure. The »German-Jewish Library« of Karl Wolfskehl*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Tangled Heritage. Jewish Publishing Cultures in the Interwar Period«, National Library of Israel, Jerusalem, 7.12.2015.

Roland S. Kamzelak: [zus. mit Vera Hildenbrandt] Einführung in die Ausstellung »Vernetzte Korrespondenzen« in der Universitätsbibliothek Trier, 4.11.2015. – *Von HGK zur Infrastruktur Amie*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Digitale Metamorphosen« an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.11.2015. – [Veranstalter zus. mit Thomas Stäcker] »Digitale Metamorphosen«, Tagung an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.–4.11.2015. – *Digitale Objekte Modellieren*, Seminar, Universität Würzburg, Sommersemester 2015. – *Towards a Semantic Web for Editions. Authority Files, FRBR, RDF*, Vortrag, Universität Lissabon, 10.6.2015. – *Digitale Objekte Präsentieren*, Seminar, Universität Würzburg, Wintersemester 2014/2015. – *Das Deutsche Literaturarchiv hybrid*, Gastvortrag, Universität Trier, Center for Digital Humanities, 1.7.2015. – *Weaving a Semantic Web with Editions: FRBR, RDF and Authority Files*, Vortrag und Workshop im Rahmen der Tagung »Mapping, Mining – Redefining? The Digital Turn in the Humanities« an der University of Pennsylvania, Philadelphia, PA, 25.4.2015.

Anna Kinder: *Narratives of Theory Transfer*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Transatlantic Theory Transfer«, 11. Forschungstreffen Suhrkamp/Insel, Columbia University, New York, 27./28.3.2015. – *Verlagspolitik. Siegfried Unseld und seine Autorinnen und Autoren*, Vortrag im Rahmen der Vorlesung »Schriftsteller_innen und ihre Verleger_innen«, Humboldt-Universität zu Berlin, Sommersemester 2015, 25.6.2015. – *Big Archives. Zur Materialität von Großbeständen*, Vortrag im Rahmen der Reihe »Kulturtheorie und Literaturgeschichte«, Universität Siegen, 2.7.2015. – [zus. mit Marcel Lepper] *The Fascination of What's Difficult: Was tun mit schwieriger Dichtung?*, Abendvortrag im Rahmen der Sommerakademie der Studienstiftung, La Villa, 31.8.2015. – *Familien-Narrative: Warum die Gurlitts nicht die Buddenbrooks sind*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Gurlitt. Eine Gelehrten-dynastie zwischen Kunst und Wissenschaft«, Marbach, 1.10.2015. – *Digitale Visionen für das kulturelle Erbe aus Sicht des Deutschen Literaturarchivs*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Digitale Visionen in Kunst und Kultur«, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 20.10.2015. – *Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften*, Seminar, Universität Stuttgart, Sommersemester 2015. – [zus. mit Liliane Weissberg, Andrea Albrecht und Sandra Richter] Konzeption und Leitung der Interna-

tionalen Sommerschule des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel »World Literature, Global Archives«, 26.7.–7.8.2015. – [zus. mit Marcel Lepper] *Schwierige Dichtung*, Seminar im Rahmen der Sommerakademie der Studienstiftung, La Villa, 23.8.–4.9.2015. – *Die Novelle im 19. Jahrhundert*, Seminar, Universität Stuttgart, Wintersemester 2015/2016.

Heinz Werner Kramski: *Von der digitalen Archivalie zur Edition*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Digitale Metamorphose. Digital Humanities und Editions-wissenschaft«, Wolfenbüttel, 3.11.2015.

Stephanie Kuch: [zus. mit Steffen Fritz] *Technische Daten und Werküber-sicht*, Vortrag beim Workshop »Netzliteratur im Archiv. Identifikation signifikan-ter Eigenschaften«, 11.2.2015. – [zus. mit Steffen Fritz] *Netzliteratur authentisch archivieren und verfügbar machen*, Vortrag im Rahmen der Frühjahrssitzung des AWW Arbeitskreises 6.2 »Dokumentation und Archivierung von Webpräsenzen«, 21.4.2015. – [zus. mit Steffen Fritz] *Computerwerkzeuge im Archiv von Bewertung bis Benutzung. Webarchivierung*, Workshop im Rahmen des 85. Deutschen Archiv-tags, 2.10.2015. – [zus. mit Stefan Wolf] *Technik, Autoren, Rechteinhaber. Netzli-teratur & Metadaten*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Netzliteratur im Archiv. Erfahrungen und Ergebnisse«, 2.12.2015.

Marcel Lepper: *Karl Wolfskehl und die Bücher: Jüdische Sammlungen und Pro-venienzforschung*. Habilitationsvortrag, Universität Stuttgart, 4.2.2015. – *Cultural Property. Podiumsdiskussion mit Markus Hilgert, Mira Lapidot, Stefan Koldehoff*, Moderation, Literaturmuseum der Moderne, Marbach, 5.3.2015. – *Transatlanti-scher Theorietransfer*, Moderation, Tagung an der Columbia University, Goethe-Institut, New York, 27./28.3.2015. – *Global Archives. Materialpolitik und Hermeneu-tik*, Antrittsvorlesung, Universität Stuttgart, 6.5.2015. – *Wie entsteht ein Bestseller*, Seminar, Universität Stuttgart, Sommersemester 2015. – [zus. mit Sandra Richter und Andrea Albrecht] *Ringvorlesung, Kanonische Texte*, Universität Stuttgart, Sommersemester 2015. – [zus. mit Anna Kinder] *Schwierige Dichtung*, Sommer-akademie der Studienstiftung des deutschen Volkes, La Villa, August 2015. – *Paul Celan*, Seminar, Universität Stuttgart, Wintersemester 2015/2016.

Lydia Michel: *Zwischen Tradition und ›Marktlage‹. Rühmkorfs Selbstinszenie-rung als Dichter*, Vortrag, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 26.1.2015.

Sandra Potsch: [zus. mit Thomas Schmidt und Tina Saum] *Abdruck, Zeugnis und Aura. Literatur im Archiv*, Seminar, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 23.–25.4.2015.

Ulrich Raulff: *Eine amerikanische Renaissance. Princeton nach dem Zweiten Weltkrieg*. Festvortrag bei der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wis-senschaften zum Leibniztag am 28.6.2014. – *Drei Pferde leben so lange als ein Mensch. Der Beitrag von Künstlern und Anatomen zur »Pferdewissenschaft« seit der Renaissance*. Vortrag im Rathaus Stuttgart, 9.2.2015. – *German or in German?*

On the Preservation of Literary and Scholarly Collections in Israel. Vortrag beim Scientific Symposium Highlighting German-Israeli Cooperation in Science and Humanities, Part 2, Weizmann Institute Rehovot, 11.2.2015. – *Ein Unfall auf dem Lande. Der Weg das Dorf, die Kutsche, die Schmiede: Skizzen zu einer Hippo-Topologie.* Vortrag beim IX. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Universität Hamburg, 18.2.2015. – *Sattel und Segel. Womit die Welt erobert wurde.* Vortrag vor dem Übersee Club Hamburg, 17.6.2015. – *Die alte Welt der Pferde.* Vortrag bei den Jacob-Burckhardt-Gesprächen auf Castelen in Augst, 26.6.2015. – *Pegasus im Joche.* Festrede zur Verabschiedung von Peter Sloterdijk, HFG Karlsruhe, 15.7.2015. – *Das Ende des Pferdezeitalters.* Vortrag vor der Polytechnischen Gesellschaft, Frankfurt a.M., 22.9.2015. – *Das letzte Jahrhundert der Pferde.* Vortrag vor der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 23.10.2015.

Karin Schmidgall: *Konversion des Marbacher Sachkatalogs*, Mitausrichtung des Workshops »Metadaten aus systematischen Zettelkatalogen – Möglichkeiten und Grenzen im Rahmen des 104. Bibliothekartags«, 27.5.2015. – *[betrifft!] – RDA für Spezialbibliotheken.* Vortrag im Rahmen der »ASpB-Tagung 2015«, 24.9.2015. – *Die SRU-Update Schnittstelle am Beispiel der aDIS/BMS Anwendung Kallias, dem Lokalsystem des Deutschen Literaturarchivs Marbach*, Vortrag auf dem »6. aDIS-Anwendertreffen Baden-Württemberg«, 23.9.2015.

Thomas Schmidt: *Das Dichterhaus als literaturwissenschaftliches und gedächtnispolitisches Problem*, Vortrag im Rahmen der Mastertagung »Literarisches Abseits? Narrative Ausdrucksformen und mediale Innovationen in verschiedenen Epochenkontexten«, Universität Stuttgart, 30.1.2015. – *Inszenierte Authentizität*, Vortrag im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung«, Universität Göttingen, 9.2.2015. – *Gaienhofener Umwege. Zur Eröffnung des 1. Hauses von Hermann Hesse*, Vortrag im Rahmen der Eröffnung der neuen Dauerausstellung, Hesse-Museum Gaienhofen, 14.6.2015. – *Peter Huchel und Hans Arno Joachim – eine Jugendfreundschaft*, Moderation des Gesprächs mit Dr. Wolfgang Menzel im Rahmen des Literarischen Salons, Stubenhaus Staufen, 8.11.2015. – *Rilkes Heimat und die Archive*, Zeitkapsel mit Originalstücken aus dem Nachlass am Vorabend des 140. Geburtstages von Rainer Maria Rilke, Literaturhaus Prag, 3.12.2015. – *Das Hebelhaus in Hausen als innovativer Lernort*, Vortrag im Rahmen des Internationalen Forums der russischen Literaturmuseen, Puschkin-Haus, Moskau, 12.12.2015. – *Zur Eröffnung der Fotoausstellung »Tschechows Reise nach Sachalin«*, Kunst-Palais Badenweiler, 17.1.2015. – *Zur Eröffnung der Wanderausstellung »Der schreibende Präsident. Theodor Heuss und die Literatur«*, Stadtbibliothek Reutlingen, 3.2.2015; Hermann-Hesse-Museum Gaienhofen, 22.3.2015; Vertretung des Landes Baden-Württemberg bei der EU, Brüssel, 21.9.2015. – *Zur Eröffnung der Ausstellung »Mörrike und seine Freunde«*, Stadtmuseum Fellbach, 16.4.2015. – *Vorstellung des 104. Spuren-Hefts »Rilke in*

Konstanz«, Villa Seeheim, Konstanz, 19.4.2015. – *Zur Eröffnung des literarischen Radwegs »Per Pedal zur Poesie« Nr. 11: Oberkirch / Gaisbach / Renchen / Willstätt / Oberkirch*, 9.5.2015. – *Zur Eröffnung der neuen Dauerausstellung im Literarischen Museum »Tschechow-Salon«*, Rathaus Badenweiler, 17.7.2015. – *Inszenierte Authentizität. Gestaltungsbeispiele von Dichtershäusern*, Übung, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Wintersemester 2014/2015.

Verena Staack: *Literatur sehen. Die Literaturschule LINA am Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Vortrag beim Kongress »Kinder zum Olymp!« im Theater Freiburg, 25.6.2015.

Ellen Strittmatter: *Leerstelle Original. W.G. Sebalds Spiel mit Bildursprüngen*, Vortrag im Rahmen der zus. mit Anna Kinder geleiteten Tagung »Der Wert des Originals«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 6.3.2015. – *Bild und Text*, Einführung in den zus. mit Hole Rößler geleiteten Workshop »Bild und Text«, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 12.3.2015. – *Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung*, Präsentation des Forschungsprojekts vor den Mitgliedern der Deutschen Schillergesellschaft, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 15.5.2015. – [zus. mit Philip Ajouri und Jens Schramm] *Forschen im Archiv*, Vortrag im Rahmen der Internationalen Sommerschule »World Literature, Global Archives«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 28.7.2015. – *Bildergänge I: Siegfried Kracauers Fotoarchiv*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Siegfried Kracauer und seine Quellen«, Stadtbibliothek Stuttgart, 18.9.2015. – *Bildpolitik und Poetik. Die Fotosammlung von Alfred Döblin*, Vortrag im Rahmen des zus. mit Hole Rößler und Sophie Tauche geleiteten Workshops »Bilder, Texte, Orte«, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 21./22.9.2015. – *Bildpolitik und Poetik: Die Fotosammlungen von Alfred Döblin und W.G. Sebald*, Vortrag im Rahmen des Panels »Forschen in Sammlungen: Memoria, Methodik und Medialität«, GSA's 39th Annual Conference, Washington, 1.10.2015. – *Ich-Gesichter: Wie viel Geschichte steckt am Beginn des 21. Jahrhunderts in Autorenfotos und Werbeplakaten?*, Podiumsdiskussion mit Valentin Groebner, Hole Rößler und Sophie Tauche, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 28.10.2015. – [zus. mit Susanna Brogi] *good/bad. Wissensordnungen und Ordnungssysteme in Siegfried Kracauers Exilbibliothek und Fotoarchiv im DLA Marbach*, Vortrag beim Workshop »Spur und Kontext«, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 10.11.2015. – *Literatur und Fotografie*, Seminar, Universität Stuttgart, Wintersemester 2015/2016.

Jochen Walter: *Zur Langzeitarchivierung von Web 2.0 am Beispiel literarischer Blogs*, Vortrag im Rahmen der Tagung »Offene Archive 2.2 – Social Media im deutschen Sprachraum und im internationalen Kontext«, 3.12.2015.

Kay Wolfinger: *Schrift im Fluss. Über Manuskripte*, Vortrag im Literaturhaus Allgäu, 19.4.2015. – *Spuren des Dichtens. Arthur Maximilian Miller und sein Werk*, Vortrag im Haus Bonatz Kornau, 11.6.2015. – *Un-Lesbarkeit. Über W. G. Sebald*,

Robert Walser und andere, Vortrag in der Villa Jauss Oberstdorf, 2.10.2015. – *Immer der liebende Mann. Einführung ins Werk von Martin Walser*, Vortrag im Rahmen der Lesung von Martin Walser anlässlich der Aktion »Sonthofen liest«, 29.10.2015.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

- Prof. Dr. ARNE KLAWITTER, Waseda University, German Department, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan
- Dr. HERMANN PATSCH, Johann-von-Werth-Straße 5, 80639 München
- Dr. STEPHAN RESCH, University of Auckland, Faculty of Arts, 14a Symonds Street, Auckland 1010, New Zealand
- Dr. ANNE KATRIN LORENZ, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach am Neckar
- Prof. Dr. HANS-HARALD MÜLLER, Universität Hamburg, Institut für Germanistik, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- MYRIAM ISABELL RICHTER, Leuphana Universität Lüneburg, Institut für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik, Scharnhorststraße 1, 21335 Lüneburg
- Dr. ELLEN STRITTMATTER, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach am Neckar
- ROBERT L. LOTH, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Dr. JAN BORKOWSKI, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Dr. CHARLOTTE KURBJUHN, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- LORENZ WESEMANN, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach am Neckar
- Prof. Dr. GÜNTER OESTERLE, Nahrungsberg 49, 35390 Gießen
- Prof. Dr. DIRK NIEFANGER, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen
- Prof. Dr. JÖRG KRÄMER, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen
- Dr. PHILIP AJOURI, Deutsches Literaturarchiv (Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel), Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach am Neckar
- Prof. Dr. RÜDIGER GÖRNER, Queen Mary University of London, School of Languages, Linguistics and Film, Mile End Road, London E1 4NS, England
- Dr. SANDRA KLUWE, Langgewann 5, 69121 Heidelberg
- Dr. ACHIM KÜPPER, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- Prof. Dr. HARALD NEUMEYER, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen
- Prof. Dr. DIRK KRETZSCHMAR, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen
- Dr. SONJA ARNOLD, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A – Germanistik, Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal
- Dr. NICOLAI RIEDEL, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach am Neckar

Prof. Dr. NORBERT LAMMERT, Deutscher Bundestag, Präsidialbüro, Platz der Republik 1, 11011 Berlin

Prof. Dr. PETER STROHSCHNEIDER, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kennedyallee 40, 53175 Bonn

Prof. Dr. ULRICH RAULFF, Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

ZUM FRONTISPIZ

Im Herbst des Jahres 1910 lassen Hermann und Julie Kafka Porträts von jedem einzelnen Familienmitglied anfertigen, getragen nicht zuletzt von dem Wunsch, die Töchter standesgemäß zu verheiraten. Mit dem erst im Vorjahr von Otto Schlosser eröffneten Prager Atelier Schlosser & Wenisch fällt die Wahl auf eines der angesagtesten Fotoateliers der Stadt. Fraglos zählt das bei diesem Anlass entstandene, dem DLA Marbach im August 2015 von Céline und Heiner Bastian gestiftete Bild zu den herausragenden Fotografien Franz Kafkas. Das zwischenzeitlich wirksame Tageslicht offenbart eine Retusche an Kafkas linkem Ohr, ein Indiz nicht zuletzt für die hohen Ansprüche der Kundschaft wie auch das handwerklich-technische Können des Fotolabors.¹

In privaten und literarischen Aufzeichnungen reflektieren Kafkas Texte das Medium Fotografie, wobei Studio- und Porträtaufnahmen hier wie dort die Macht und Kontrolle von Familie und Gesellschaft problematisieren und repräsentieren. So kommt im Romanfragment *Der Verschollene* die Unhintergebarkeit der familiären Ordnung durch ein Familienfoto mit Tribunalcharakter zum Tragen, dessen Schicksal den Weg des jungen Karl Rossmann antizipiert: Im Koffer verwahrt und vergessen, geht es verloren, um schließlich zusätzlich gestohlen zu werden. Und in einem Brief an Felice Bauer vom 2./3. Dezember 1912 entschuldigt sich Kafka, dass er ihr ausgerechnet das einzige gelungene Bild von sich selbst nicht zuschicken könne: Es befinde sich »unter Rahmen mit anderen Familienbildern«. ² Ein am Beginn desselben Briefs erwähnter Schnappschuss von der Verlobten gerät im »Licht der Schreibtischlampe« in eine zwischen Distanz und Vertrautheit changierende Ambivalenz: »[D]as Bild, das zuerst fremd aussieht, da Du in einer mir ungewohnten Haltung und Umgebung bist, bis es jetzt, da es im Licht der Schreibtischlampe steht, also wie in jenem damaligen Sonnenlicht, das liebste Gesicht in solcher Täuschung zeigt, daß man die Hand am Bootsrand küssen möchte und es auch tut. Damals sahst Du wohl besser aus«. ³

Folgt man Wilhelm Genazinos Essay *Die Schrift im Gesicht*, so zeigt das Porträt des Frontispizes jedoch nicht den Schriftsteller Franz Kafka. Gemäß Genazino müsste es aufgrund des dicht anliegenden Haars, dessen pomadigen Glanz diese Aufnahme einfängt, zu jener Gruppe gehören, die den domestizierten Bürger und Angestellten

1 Vgl. Jan Mlčoch, »Schlosser & Wenisch. Ein Prager Fotoatelier«, in: Fotogeschichte 30 (2010), H. 116, S. 77 f.

2 Franz Kafka, Briefe. 1900–1912, in: ders., Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritisches Ausgabe, Bd. 1, hg. von Hans-Gerd Koch, S. 292–295, hier S. 293. Neben dem Porträt Franz Kafkas sind auch die fünf anderen im Spätsommer 1942 entstandenen Porträts der Eltern und der drei Schwestern Valli, Elli und Ottla überliefert.

3 Ebd., S. 292.

festhält – und nicht den von der »Nötigung zur Repräsentation«⁴ entbundenen Künstler mit ungebändigtem Haarschopf auf anderen Fotografien. Während Genazino am scharf gezogenen Scheitel die unüberbrückbare Trennung zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz abliest, unterlaufen im erwähnten Brief die Selbstaussagen des Porträtierten solcherlei Setzungen. Wie zuvor am Foto der Verlobten gezeigt, initiiert der Schreibende auch hier auf ironische Weise ein Spiel zwischen Identität und Alterität durch die Bemerkung: »Ein verdrehtes Gesicht habe ich in Wirklichkeit nicht, den visionären Blick habe ich nur bei Blitzlicht«. Die Grenze zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz gerät ins Wanken, als er darauf hinweist, dass er mit dem Anzug bereits in »Berliner Teatern [sic!] auf vornehmen Plätzen [...] Aufsehen gemacht« habe und das ›Prachtstück der Halsbinde‹ zufällig gerade auch im Moment des Schreibens trage.⁵

Eine schreckliche letzte Berührung der familiären Lebenslinien von Fotograf und Porträtierten bringen Dokumente zur Erforschung des Völkermords an den europäischen Juden ans Licht: Am 4. September 1942 wird Otto Schlosser, wie einen Monat zuvor Kafkas Lieblingsschwester Ottla, gemeinsam mit seiner Frau Josefina und dem Sohn Tomáš nach Theresienstadt deportiert, von dort ins Lager Maly Trostinec bei Minsk gebracht und ermordet. So betrachtet, steht das Porträt zugleich in einer schicksalhaften Beziehung zu den im DLA Marbach verwahrten Nachlässen H. G. Adlers und Ilse Aichingers.

Susanna Brogi

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse <https://www.dla-marbach.de/>.

4 Wilhelm Genazino, »Die Schrift im Gesicht. Über Autoren und ihre Abbilder«, in: STINT. Zeitschrift für Literatur Bremen 7 (1993), H. 13, S. 7–30, hier S. 11.

5 Vgl. Franz Kafka, Briefe. 1900–1912, S. 293.

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Fokussierung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e. V. getragen wird. Arbeiten zu Friedrich Schiller sind besonders willkommen, bilden aber nur einen Teil des Spektrums. Neben den literaturgeschichtlichen Schwerpunkten gilt ein verstärktes Interesse der Geschichte der Germanistik, der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet, und dem Verhältnis von Text und Bild. Darüber hinaus ist es ein Anliegen des *Jahrbuchs*, wichtige unveröffentlichte Texte und Dokumente aus den Archiven in einer eigens dafür eingerichteten Rubrik vorzustellen. Außerdem bietet jeder Jahrgang eine aktuelle Bibliographie zu Schiller.

Herausgeber

Prof. Dr. Alexander Honold, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, CH-4051 Basel – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar.

Redaktion

Verantwortlich bis zum 31. Dezember 2015: Dr. Susanna Brogi, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar – Verantwortlich seit dem 1. Januar 2016: Dr. Nikola Herweg und Julia Maas, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar / *Tel.* +49 7144 848–410 / *Fax* +49 7144 848–490 / *E-Mail* jahrbuch@dla-marbach.de / *Internet* <https://www.dla-marbach.de/ueber-uns/traegerverein-dsg/jahrbuch/>.

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 61/2017: 1. Februar 2017 – Das *Jahrbuch* umfasst in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres. Es ist zum Preis von € 29,95 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e. V. (Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar) ist der Bezugspreis – bei entsprechender Mitgliedsvariante – im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt für die Mitarbeiter des Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beiliegt. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegexemplar* kostenlos.

Das Manuskript ist per *E-Mail* oder *CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu 25 (maximal 30) Seiten (67.000 bis maximal 81.000 Zeichen) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor*.

Rechtliche Hinweise

Mit *Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung* durch die Herausgeber erwirbt der Verlag das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur Vervielfältigung. Das *Jahrbuch* sowie alle in ihm enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Sämtliche Nutzungsrechte, insbesondere das Recht zur Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben vorbehalten. Das *Jahrbuch* oder Teile davon dürfen nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags vervielfältigt oder verarbeitet werden.